

UN MODELO TRADUCTOLÓGICO DINÁMICO E INTEGRADO PARA LA
TRADUCCIÓN DEL TEXTO LITERARIO “THE PARTISAN’S SONG”
DE ARNOLD ZABLE

escrito por
CATHERINE COOPER

Tesis presentada como parte de la
Maestría en Estudios de Lenguas
Facultad de Humanidades, Artes y Ciencias Sociales
Universidad de Flinders
2022

DECLARACIÓN DE ORIGINALIDAD

Por la presente, declaro que esta presentación es mi propia obra y que, en mi sincera opinión, no contiene materiales previamente publicados o escritos por otra persona, ni proporciones sustanciales de material que haya sido aceptado para la concesión de cualquier otro título o diploma en la Universidad de Flinders o en cualquier otra institución educativa, excepto cuando se hace el debido reconocimiento en la tesis. Cualquier contribución realizada a la investigación por otras personas, con las que haya trabajado en la Universidad de Flinders o en otro lugar, se reconoce explícitamente en la tesis. También declaro que el contenido intelectual de esta tesis es producto de mi propio trabajo, excepto en la medida en que se reconoce la ayuda de otros en el diseño y la concepción del proyecto de investigación o en el estilo, la presentación y la expresión lingüística.

I hereby declare that this submission is my own work and to the best of my knowledge, it contains no materials previously published or written by another person, or substantial proportions of material which have been accepted for the award of any other degree or diploma at Flinders University or any other educational institution, except where due acknowledgement is made in the thesis. Any contribution made to the research by others, with whom I have worked at Flinders University or elsewhere, is explicitly acknowledged in the thesis. I also declare that the intellectual content of this thesis is the product of my own work, except to the extent that assistance from others in the research project's design and conception or in style, presentation and linguistic expression is acknowledged.

Catherine Cooper

RESUMEN

El presente proyecto tiene como objetivo la traducción de un texto literario y su análisis aplicando un modelo propio de traducción. El modelo propuesto se diseña para el propósito de este proyecto, partiendo de la premisa de que debe lograrse la equivalencia entre el texto de origen (TO) y el texto de destino (TD). Tal equivalencia se entiende como una relación de comparabilidad entre textos, posibilitando en este estudio exponer la naturaleza multidimensional del proceso de la traducción.

Nuestro modelo traductológico se basa en los modelos dinámicos de Rosa Rabadán (1991) y Sergio Bolaños Cuéllar (2008, 2016), integrando a su vez la noción de polisistemas de Itamar Even-Zohar (1990, 2012). Este modelo dinámico e integrado permite explicar cómo la equivalencia entre el TO y el TD puede operarse en las diferentes fases del acto traductológico en el que coexisten e interactúan diversos factores contextuales, relacionales y textuales.

Se aplica el propuesto modelo a la traducción de un texto literario, “The Partisan’s Song” de Arnold Zable, cuentista australiano proveniente de la cultura yidis y miembro de la segunda generación de supervivientes de la Shoá, cuyas voces aportan significado y textura al relato. Se examina la heterogeneidad cultural que caracteriza la obra de Zable, aplicándose la noción de polisistemas de Even-Zohar al análisis de la influencia de tal heterogeneidad en el proceso de traducir el cuento.

En el análisis de la traducción del texto literario de este proyecto se examina la intencionalidad del autor del TO y la aceptabilidad del TD por parte de sus potenciales receptores. Se plantea que el modelo propuesto posibilita integrar las perspectivas de intencionalidad y aceptabilidad de forma dinámica e iterativa, lo que permite priorizar tanto el TO como el TD en el acto traductológico.

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, quiero agradecer a la Dra. Olga Sánchez Castro la paciencia y la generosidad con las que guio el desarrollo y las conclusiones del proyecto que se presentan y discuten en esta tesina.

En segundo lugar, quiero expresar mi más profunda gratitud a Arnold Zable, premiado escritor australiano, tanto por su participación y colaboración en la investigación como por su contribución, a través de su obra, al entendimiento de la heterogeneidad cultural existente en la sociedad y la literatura australianas.

Agradezco también al catedrático Peter Monteath, Decano de la Facultad de Humanidades, Artes y Ciencias Sociales de la Universidad de Flinders, su participación en la entrevista sostenida para este proyecto, así como su contribución dentro del área de los estudios históricos relacionados con esta investigación.

A continuación, deseo dar las gracias a mis amigos por su aliento y cariño, y a mi familia, en especial mi hija, Yolanda Davey, y mi pareja, Mike Bakaloff, por su amor y lealtad.

Por último, quiero ofrecer mi gratitud a la Facultad de Humanidades, Artes y Ciencias Sociales de la Universidad de Flinders por facilitar los recursos que fueron necesarios para llevar a cabo el proceso de investigación.

ÍNDICE

DECLARACIÓN DE ORIGINALIDAD.....	2
RESUMEN.....	3
AGRADECIMIENTOS.....	4
ÍNDICE.....	5
INTRODUCCIÓN.....	8
CAPÍTULO 1: REVISIÓN DE LA LITERATURA.....	12
Introducción.....	12
El concepto de la equivalencia entre textos.....	13
La equivalencia transléfica de Rosa Rabadán.....	14
El Modelo Traductológico Dinámico (MTD) de Sergio Bolaños Cuéllar.....	17
CAPÍTULO 2: METODOLOGÍA Y MODELO.....	24
La metodología.....	24
El estudio de fuentes escritas y orales.....	25
El modelo traductológico: Diseño.....	27
Primer parámetro: el contexto sociocultural.....	28
Segundo parámetro: la interrelación.....	29
Tercer parámetro: las dimensiones textuales.....	29
La aplicación del modelo.....	30
CAPÍTULO 3: TRADUCCIÓN.....	31
El canto partisano.....	31
CAPÍTULO 4: ANÁLISIS.....	52
Propósito del proyecto y función de la traducción.....	52
Análisis del contexto sociocultural del TO.....	52
La voz de Phillip Maisel.....	53
El lenguaje de los campos nazi.....	54
El uso de los términos “Holocausto” y “Shoá”.....	56
Análisis de la interrelación con el autor.....	58
Análisis de las dimensiones textuales.....	62
La dimensión pragmática.....	63
La dimensión semántica.....	64
La dimensión estilística.....	66
Análisis de la traducción del cuento.....	69
Resumen del análisis.....	72

CAPÍTULO 5: CONCLUSIÓN	74
REFERENCIAS.....	78
APÉNDICE A: TEXTO ORIGINAL.....	81
The Partisan’s Song	81
APÉNDICE B: PREGUNTAS DE ENTREVISTA	82
Arnold Zable, 31 de agosto y 1 de septiembre de 2021	82
Peter Monteath, 23 de febrero de 2021.....	85

INTRODUCCIÓN

El presente proyecto tiene como objetivo la traducción de un texto literario y su análisis aplicando un modelo propio de traducción. El diseño del modelo parte de la premisa de que en el acto traductológico se debe alcanzar cierto nivel de equivalencia entre el texto de origen (TO) y el texto de destino (TD). Tal equivalencia se entiende como una relación de comparabilidad entre los textos, posibilitando en este estudio exponer la naturaleza multidimensional del proceso de la traducción.

Proponemos aplicar nuestro modelo propio a la traducción del cuento, “The Partisan’s Song”, de la recopilación de cuentos publicada en el libro *Violin Lessons* del escritor Arnold Zable, cuentista australiano proveniente de la cultura yidis y miembro de la segunda generación de supervivientes de la Shoá. Nuestro proyecto se inició con el fin de divulgar la obra de Arnold Zable entre receptores de habla hispana debido a la importante contribución que dicha obra aporta al entendimiento de la heterogeneidad cultural existente en la sociedad australiana.

La influencia de la tradición oral y musical de la cultura yidis es parte inherente de la narrativa del cuento “The Partisan’s Song”, el cual se basa en el verdadero testimonio de Phillip Maisel como un superviviente de la Shoá, así como en la historia del canto epónimo del cuento. Dicho canto, “Zog Nit Keynmol” en yidis o “Nunca digas” en español, está ligado íntimamente a la historia personal y cultural del autor. Zable comparte en el cuento sus recuerdos de la primera vez en la que, de niño, escuchó el canto partisano en compañía de supervivientes de la Shoá, al tiempo que reflexiona sobre los sentimientos que le siguen evocando las estrofas del canto. La importancia del canto partisano en la vida de Zable es el motivo principal por el que seleccionamos este cuento como texto objeto del presente estudio de entre los que componen el libro *Violin Lessons*.

La historia del poeta que escribió las estrofas del canto, Hirsh Glik, así como los recuerdos de su amigo Phillip Maisel sobre lo que sucedió en el gueto de Vilna en Lituania y los campos de trabajos forzados nazi en Estonia, constituyen el contexto sociocultural del cuento. En atención al significado de este contexto sociocultural en el tratamiento tanto estilístico como temático del texto, proponemos desarrollar un modelo de traducción que nos permita analizar la relación entre dicho contexto, las intenciones del autor y las dimensiones textuales del cuento. Planteamos que este análisis nos permitirá interpretar el texto objeto de estudio de forma sistemática, con el fin de aplicar nuestra interpretación a las decisiones a tomar en el acto traductológico y a la justificación de dichas decisiones. Asimismo, planteamos que el punto de referencia para tal justificación debe ser la relación

de comparabilidad entre el TO y el TD. Sin embargo, proponemos matizar este punto de referencia añadiendo que nuestro modelo de traducción ha de permitirnos responder a las consideraciones éticas que deben tomarse en cuenta en la traducción del TO por tratarse de un testimonio de la Shoá.

En el Capítulo 1, la revisión de la literatura, se presentan y discuten los motivos por los que basamos nuestro modelo en las conclusiones de los estudios realizados por Rosa Rabadán (1991) y Sergio Bolaños Cuéllar (2008, 2016). Concretamente, se explica nuestra interpretación del Modelo Traductológico Dinámico (MTD) conceptualizado por Bolaños (2008), así como la noción de la escala adecuación–aceptabilidad propuesta por Rabadán (1991), con el fin de defender por qué estos acercamientos son los más apropiados al análisis del contexto sociocultural de “The Partisan’s Song”, así como de las intenciones del autor y las dimensiones textuales del cuento.

Se describe y discute en el mismo capítulo cómo los modelos de Rabadán y Bolaños contribuyen a construir una aproximación a la traductología que permite analizar la relación entre el TO y el TD. La naturaleza dinámica e integrada de estos modelos de traducción permite explicar cómo la relación de equivalencia entre el TO y el TD puede operarse en las diferentes fases del acto traductológico en el que coexisten e interactúan diversos factores contextuales, relacionales y textuales.

Se explica a su vez en la revisión de la literatura que los modelos de Rabadán y Bolaños apuntan a la noción de polisistemas desarrollada por Itamar Even-Zohar (1990, 2012), y que dicha noción tiene un papel central en el análisis del texto objeto de estudio en el presente proyecto debido a la heterogeneidad cultural que caracteriza la obra de Zable en general y cuento “The Partisan’s Song” en particular.

En el Capítulo 2 se presentan las dos fases de la metodología aplicada a este proyecto: el estudio de las fuentes escritas y orales y el diseño de un modelo traductológico.

El estudio de las fuentes escritas y orales nos permitirá analizar en el Capítulo 4 la relación existente entre el contexto sociocultural y las dimensiones textuales del cuento “The Partisan’s Song”. La captación de datos se realiza con el fin de interpretar las intenciones comunicativas del autor, orientar las decisiones a tomar relativas al desarrollo del TD, e identificar las principales convenciones lingüísticas del TO, así como las que deben ser respetadas en el TD.

Como parte de nuestra investigación se consultan fuentes escritas específicas sobre el uso en español de términos léxicos relacionados con el contexto sociocultural e histórico en el que se centra el TO y que figuran en el cuento. Los resultados de dicha investigación se

presentan y discuten en el Capítulo 4, dado que fundamentan las decisiones traductológicas que se aplican al TD para lograr una equivalencia semántica y pragmática. Dichas fuentes escritas nos permiten evaluar la adecuación de otros términos léxicos que a primera vista pueden parecer equivalentes a nivel semántico como es el caso de los vocablos *Holocausto* y *Shoá*.

En cuanto a la recogida de datos a través de fuentes orales, esta se realiza por medio de una entrevista sostenida con Peter Monteath, catedrático de Historia en la Universidad de Flinders y especialista en los estudios del Holocausto, y otra entrevista con el autor del texto objeto de estudio, Arnold Zable. La entrevista con Monteath nos permite recabar información sobre el uso de los términos *Holocausto* y *Shoá* dentro del área de los estudios históricos, mientras que la entrevista con Zable permite investigar la interrelación entre el autor y la traductora. La información recogida persigue establecer la intencionalidad del autor con respecto al TO y a las influencias socioculturales y lingüísticas en su estilo, y el significado que tiene el canto partisano en su historia personal, así como entre la comunidad de supervivientes de la Shoá. La participación directa Zable en el presente proyecto permite a su vez recabar la necesaria información para poder determinar las prioridades pragmáticas, temáticas y estilísticas que deben seguirse en la traducción del TO.

De acuerdo con las conclusiones inferidas tras la revisión de la literatura en el Capítulo 1, así como del estudio de las fuentes escritas y orales presentado en la primera parte del Capítulo 2, en la segunda parte del capítulo se defiende el modelo propio de traducción, cuyo diseño tiene como objetivo aplicarlo al análisis y a la traducción del cuento “The Partisan’s Song”, el texto objeto del presente estudio. Dicho modelo integra la escala adecuación–aceptabilidad propuesta del modelo de Rabadán (1991), el Modelo Traductológico Dinámico (MTD) de Bolaños (2008, 2016) y la noción de polisistemas propuesta por Even-Zohar (1990, 2012) (ver Capítulo 1). Con el fin de justificar el diseño del modelo propio, se explica cómo la escala adecuación–aceptabilidad de Rabadán (1991) posibilita integrar de forma dinámica e iterativa tanto las intenciones del autor del TO como las expectativas de los potenciales receptores del TD. Se discute, asimismo, cómo el MTD de Bolaños (2008, 2016) proporciona una aproximación sociopragmática al proceso de la traducción en la que se aúna el análisis de la relación entre los tres parámetros del contexto sociocultural, las intenciones del autor y las dimensiones textuales del TO. Se explica que esta aproximación multidimensional guía la traducción como función, proceso y producto, y se defiende la necesidad de incluir la perspectiva formal-estética de Koller que Bolaños discute en la presentación de su MTD (2008) pues entendemos es un factor que permite explicar las decisiones globales a tomar en la traducción de un texto al conectar el efecto que la interacción de las dimensiones textuales ejerce en el TO.

En el Capítulo 3 presentamos el primer producto de la aplicación de nuestro modelo, la traducción al español de “The Partisan’s Song”, “El canto partisano”, mientras que se incluye la versión original del TO en el Apéndice A. A continuación, en el Capítulo 4, se presenta y discute el producto complementario de la aplicación del modelo, el análisis de los tres parámetros que lo constituyen. Reiteramos que el efecto de dichos parámetros en el TO no es lineal, ya que no son componentes independientes y que por ello, se analizan de forma conjunta en el proceso traductológico del TD. En la última sección del Capítulo 4 defendemos nuestra aplicación del análisis de los tres parámetros de nuestro modelo en la toma de decisiones de detalle en la traducción del cuento “The Partisan’s Song”.

Las conclusiones de la implementación de este proyecto se presentan en el Capítulo 5, en el que se defiende a su vez la contribución que este proyecto puede aportar al constituir una aproximación sistemática al análisis iterativo de los factores socioculturales, relacionales y textuales en la traducción de un texto literario.

CAPÍTULO 1: REVISIÓN DE LA LITERATURA

Introducción

La presente revisión de la literatura propone analizar los factores que influyen en el desarrollo de un modelo de equivalencia dinámico e integrado. Plantea aplicarse tal modelo a la traducción de un texto literario, “The Partisan’s Song”, publicado en la recopilación de cuentos en el libro *Violin Lessons* de Arnold Zable. El modelo parte de la premisa que la traducción implica cierto nivel de equivalencia entre el texto original (el TO) y el texto de destino (el TD). Se defiende la conceptualización de la equivalencia como una relación de comparabilidad entre textos que posibilita exponer la naturaleza multidimensional del proceso de la traducción.

El modelo de traducción que se defiende en la presente revisión se deriva de las conclusiones de los estudios realizados por Rosa Rabadán (1991) y Sergio Bolaños Cuéllar (2008, 2016), los cuales representan, en opinión de la presente investigadora, puntos de inflexión en la trayectoria de las teorías sobre la equivalencia en los estudios de la traducción. Los dos teóricos proponen modelos basados en la conceptualización de la equivalencia como una relación dinámica e integrada entre dos textos que puede operarse en todas las fases del acto traductor. Sus estudios explican cómo los diversos factores contextuales y relacionales, tales como el nexo entre autor y traductora, y entre el proceso y el producto, coexisten e interactúan dentro de estos modelos de traducción.

La revisión literaria sostiene que los modelos de Rabadán y Bolaños aportan a los estudios traductológicos una nueva visión de la complejidad inherente en la noción de la equivalencia, con el fin de posibilitar modelos de la traducción dinámicos e integrados que puedan adaptarse a diversos contextos socioculturales. Se argumenta también que dichos modelos han liberado el concepto de la equivalencia de las interpretaciones lineales o binarias que han caracterizado algunas teorías de la traducción, tales como la dicotomía entre la traducción semántica y comunicativa conceptualizada por Newmark (1988) o entre la correspondencia formal y la equivalencia funcional, según Nida y Taber (1986).

Esta revisión considera también la aportación de Itamar Even-Zohar (1990, 2012) al análisis de los factores contextuales y las normas socioculturales que influyen en la traducción literaria, a través de su teoría de polisistemas. Asimismo, se sopesa las variables textuales que influyen en el proceso de la traducción, con referencia en particular al uso tanto del estilo directo y la poesía como de la prosa en una obra literaria.

El concepto de la equivalencia entre textos

Es necesario indicar que reconocemos que existen numerosas aproximaciones al concepto de la equivalencia y que dicho concepto sigue siendo objeto de polémica en el siglo XXI debido a que no es definido ni entendido de igual forma por las diferentes escuelas traductológicas (Pym, 2014).

La noción de equivalencia tiene su origen en las teorías lingüísticas de la traducción propuestas a mediados del siglo XX con el fin de establecer la naturaleza de la relación entre los sistemas lingüísticos del TO y del TD (Kenny, 2009; Pym, 2014; Venuti, 2012). Dichas teorías condujeron a su vez a proponer diferentes teorías de la equivalencia basadas en interpretaciones binarias, tales como la equivalencia formal versus la equivalencia funcional, es decir, la traducción literal de las palabras o la transferencia de su sentido para producir un efecto equivalente (Nida y Taber, 1986; Nida, 2012). En este contexto, algunos teóricos se centraron en desarrollar tipologías de equivalencia al nivel semántico, tales como la propuesta por Otto Kade (Kade, citado en Pym, 2014, pág. 29). Sin embargo, las aproximaciones que se enfocan en la relación estructural entre idiomas han suscitado la crítica de algunos autores quienes cuestionan la viabilidad de alcanzar un nivel adecuado de equivalencia entre el TO y el TD (Pym 2014) e incluso declararse como “imposible” (García Yebra, citado en García Rojas, 2009, pág. 49), dada las gradaciones de aproximación o distancia entre las unidades léxicas de los diferentes idiomas. Asimismo, autores como García Rojas afirman que tales planteamientos confunden “equivalencia” con “exactitud” (García Rojas, 2009, pág. 50), en lugar de definir el concepto en términos de comparabilidad.

A partir de los años ochenta, las orientaciones textuales de las teorías de la lingüística influyeron significativamente en las teorías de la traducción (García Izquierdo, 2000). García Izquierdo hace hincapié en la aportación de teóricos tales como Mona Baker a la conceptualización de la traducción como un proceso textual y del texto como “concepto integrador de la disciplina” de la traductología (García Izquierdo, 2000, pág. 85). Dicha conceptualización, sostiene, supone un cambio de enfoque teórico pues el tema central pasa de la posible correspondencia entre dos idiomas al estudio de la “equivalencia textual” (pág. 92), lo cual abre paso al análisis de las relaciones de comparabilidad entre los textos.

Por su parte, Mona Baker enfatiza el valor del concepto de la equivalencia, aseverando que sin él resultaría difícil comparar el TO y el TD, lo cual, asegura, es un ejercicio necesario en la disciplina traductológica (Baker y Chesterman, 2008). Afirma a su vez que es

recomendable que la definición del concepto de la equivalencia sea lo suficientemente flexible como para poder aplicarla a una variedad de contextos narrativos.

El objetivo de la presente revisión no busca presentar y analizar todas y cada una de las diferentes teorías y nociones propuestas sobre la equivalencia, sino más bien presentar críticamente los motivos por los que el modelo traductológico que se propone en este proyecto se basa principalmente en los modelos de traducción desarrollados por Rabadán y Bolaños. Como se explica a continuación, tales modelos integran los acercamientos lingüísticos, así como las teorías de análisis textual en su conceptualización sobre las relaciones de equivalencia entre el TO y el TD.

Específicamente, se describe y discute cómo los modelos de Rabadán y Bolaños contribuyen a construir una aproximación a la traductología que permite analizar tanto la relación entre el TO y el TD como los contextos socioculturales que influyen en el proceso y el producto de la traducción.

La equivalencia translémica de Rosa Rabadán

En su obra fundamental sobre el análisis textual aplicado a la traducción, García Izquierdo (2000) indica que Rosa Rabadán (1991) aborda el estudio traductológico desde tres perspectivas: la traducción como resultado, como función y como proceso, las cuales permiten, en palabras de Rabadán, una relación recíproca entre la teoría y la práctica (Rabadán, 1991, pág. 51).

Rabadán defiende que la equivalencia puede lograrse a partir del análisis de las características que tienen en común el TO y el TD, y sostiene que desde este marco el análisis debe descubrir el sistema de equivalencias potenciales que pueden obtenerse durante el acto de la traducción. Asimismo, asevera que la equivalencia es tanto “la condición necesaria de toda traducción” como el concepto que la define (op. cit., pág. 52). Por consiguiente, rechaza las teorías de la traducción que comparan la equivalencia con la traducción óptima o aplican criterios estáticos para determinar los grados de exactitud. Mantiene que existe una relación única entre el TO y el TD que denomina la “equivalencia translémica” (op. cit., pág. 51).

La autora mantiene que, si se acepta que la equivalencia define la traducción, debe ser un concepto flexible, dinámico, funcional y relacional con un alcance lo suficientemente amplio como para poder responder tanto a las normas lingüísticas y socioculturales del contexto de destino como a los datos empíricos de la lengua en uso. Por ese motivo, afirma, la

equivalencia es un concepto indeterminado y por lo tanto el objetivo de la traducción debe centrarse en la elección de los modelos de equivalencia más apropiados a cada proceso traductológico.

El modelo de Rabadán (1991) incorpora tres facetas de la equivalencia: la potencial, la actual y la normativa. Asevera que la noción de la equivalencia potencial proporciona un marco teórico dentro del cual pueden examinarse las diversas formas en las que puede establecerse la relación entre el TO y el TD. Dentro de este marco teórico puede evaluarse la equivalencia potencial comparándola con la equivalencia actual entre textos, es decir, el producto de la traducción. Asimismo, afirma, pueden compararse las expectativas de la equivalencia potencial con las de la equivalencia normativa, es decir, con referencia a las normas lingüísticas y socioculturales vigentes en el correspondiente contexto de destino. En otras palabras, tanto la equivalencia actual como la normativa se orientan hacia el contexto de destino, mientras que la equivalencia potencial permite integrar las orientaciones hacia los dos contextos, el de origen y el de destino.

En la historia de los estudios de la traducción encontramos acercamientos que se centran en el producto de la traducción, sea desde perspectivas lingüísticas, textuales o ambas, y aquellos que por contra dan prioridad al proceso. En opinión de Rabadán, centrarse en el producto implica tener una conceptualización estática de la traducción en la que el texto de origen (TO) representa una construcción lingüística en la lengua de origen (LO) que se reconstruye en la lengua de destino (LD) para producir un texto de destino (TD) en el que se reproduce el contenido y las unidades léxicas del original. Siguiendo este argumento, afirma, se evalúa el producto desde la perspectiva del TO, según el criterio de la adecuación de las decisiones a tomar sobre la elección de unidades lingüísticas, estructurales y textuales. Rabadán sostiene que tal acercamiento se centra en la búsqueda de la equivalencia lingüística entre dos idiomas y presupone en su forma más extrema que los idiomas se organizan en unidades equivalentes que se corresponden y pueden traducirse en cualquier dirección, es decir, que tal enfoque presupone la existencia de la equivalencia natural entre idiomas.

En contraste, si nos centramos en el proceso de la traducción logramos una conceptualización más dinámica de los diferentes factores que interactúan en el acto traductológico. Según Rabadán, dichos factores incluyen tanto la relación entre el TO y el TD como la consideración de la aceptabilidad del TD por parte de los receptores de destino.

El modelo de Rabadán, sin embargo, incorpora en el mismo marco teórico la necesidad de integrar tanto el producto como el proceso de la traducción, y añade el papel de la función, es decir, el valor comunicativo del TD. Asimismo, propone integrar la noción de adecuación

desde la perspectiva del TO con la de la aceptabilidad del TD por parte de sus potenciales receptores. Su acercamiento pretende establecer hasta qué punto existe una relación entre el TO y el TD, basándose en una conceptualización matizada de la escala que se extiende desde la adecuación (con respecto a las nociones tradicionales de fidelidad al TO) hasta la aceptabilidad (con respecto a la efectividad comunicativa del TD sin que éste pierda su relación con el TO). Su modelo se fundamenta en la suposición de que en el proceso de la traducción deben combinarse diferentes elementos tanto de los extremos como de los diferentes puntos intermedios en una escala entre la fidelidad al TO y la adaptación libre. De esta manera, su modelo permite reconocer a su vez la naturaleza relativa de dichos extremos con respecto a los contextos socioculturales de origen y de destino.

Esta relatividad implica que no es factible situar una traducción en uno u otro de los extremos de adecuación o de aceptabilidad, sino más bien que toda traducción debe situarse en un punto intermedio dependiendo de una serie de factores, entre ellos el propósito del proyecto de la traducción y las expectativas de los potenciales receptores del TD. Consecuentemente se debe buscar un equilibrio entre la adecuación —es decir, el respeto por el TO— y los ajustes a tomar para que el TD se adapte a las normas de la lengua de destino y las expectativas de aceptabilidad por parte de los receptores. Con este fin, afirma Rabadán, se resolverán problemas de naturaleza tanto lingüística como no lingüística dentro de un marco flexible que permite privilegiar algunos elementos textuales sobre otros según el propósito de la traducción.

Rabadán plantea así un modelo propio de la traducción que rompe con la noción binaria que obliga a elegir entre priorizar el TO o el TD. Mantiene que el respeto a las intenciones del autor puede coexistir en el mismo modelo con el respeto a la función comunicativa de un proyecto de traducción basada en las normas lingüísticas y socioculturales del contexto de destino. Asimismo, el acercamiento de Rabadán propone que las complejidades inherentes en el acto traductor precisan de un modelo flexible que opere tanto a nivel lingüístico como textual y comunicativo. La autora reconoce, sin embargo, que la práctica de la traducción conlleva cierto nivel de subjetividad a la hora de sopesar diferentes opciones y poder situarlas en el punto más indicado en una escala adecuación–aceptabilidad que represente la efectividad comunicativa del TD.

Esta escala a su vez puede aplicarse en la toma de decisiones que corresponden tanto al nivel de texto como a las unidades individuales de significado, según los principios que guían el proceso de la traducción. En cierto modo, su noción de la escala encaja con la propuesta por Umberto Eco (2003, 2008). Este autor presenta su propia escala como “el *continuum* de las soluciones posibles” (2008, pág. 248), fundamentándola en el criterio de la

negociación. Del mismo modo en el que Rabadán intenta superar las orientaciones que polarizan el TO y el TD, el continuo de Eco tiene como propósito orientar el acto de la traducción hacia un proceso que negocia las estrategias y decisiones detalladas de acuerdo a lo que él denomina “el laberinto de interpretaciones contrapuestas” sobre la intencionalidad del TO (2003, pág. 102).

Es necesario, por otra parte, indicar que el modelo de Rabadán presenta limitaciones que se derivan principalmente de su defensa de la noción de una escala entre la adecuación y la aceptabilidad, y que tal escala conlleva cierta subjetividad. La existencia de dicha escala implica aceptar un modelo que en su gradación opera linealmente y por tanto no refleja eficazmente la multidimensionalidad del acto traductológico que su modelo supone. Tal limitación nos lleva a considerar el modelo de traducción de Bolaños (2008, 2016), ya que este es un modelo teórico que si bien comparte con Rabadán la visión de la equivalencia como un concepto fundamental, presenta a su vez un modelo que proporciona dimensionalidad al acto de la traducción.

[El Modelo Traductológico Dinámico \(MTD\) de Sergio Bolaños Cuéllar](#)

El Modelo Traductológico Dinámico (MTD) que propone Sergio Bolaños Cuéllar se basa en una visión de la equivalencia como “un concepto fundamental en la definición y la explicación de la traducción” (2016, pág. 184). Al igual que la aportación de Rabadán, su modelo plantea integrar los acercamientos orientados al producto, al proceso y a la función de la traducción. Asimismo, tanto Bolaños como Rabadán reconocen y responden a la naturaleza dinámica del acto traductor, y se apartan de las nociones binarias de la equivalencia.

Sin embargo, mientras que el modelo de Rabadán se conceptualiza en términos de gradaciones en una escala entre la adecuación (el respeto por el TO) y la aceptabilidad (por parte de los receptores del TD), el MTD de Bolaños destaca por su multidimensionalidad. Bolaños propone que en el proceso de la traducción existe una relación entre el TO y el TD en la que interactúan los factores socioculturales, las dimensiones textuales y las normas lingüísticas y estilísticas. Su modelo puede aplicarse al desarrollo y al análisis tanto del proceso como del producto de la traducción, así como del análisis de los factores que influyen en la aceptabilidad del TD entre los receptores de destino, es decir, la función del texto.

En su tesis (2008) y en varios estudios sobre su MTD (2002, 2004, 2016), Bolaños argumenta que la traducción es una actividad bilingüe y comunicativa, condicionada por factores socioculturales (los cuales denomina “histórico-culturales”), así como un proceso de mediación en el que se produce un TD con un valor pragmático (es decir, un intento comunicativo) equivalente al valor del TO. Define el “valor pragmático” en términos del propósito general y comunicativo que comparten el TO y el TD, en el que se ven reflejadas las intenciones tanto del autor como de la traductora, ejerciendo esta última el papel como receptora e intérprete del TO y comunicadora del TD. Plantea, asimismo, que el TD es una traducción del TO siempre y cuando sea posible trazar la relación de equivalencia entre los dos textos. Si la naturaleza de esta relación se ve alterada de manera significativa, sostiene que el TD será una adaptación en lugar de una traducción.

Bolaños (2008, 2016) plantea la noción de la Posición de Equivalencia por Defecto (PED). Tal noción describe un acto traductológico en el que prevalece el respeto por las intenciones comunicativas del autor del TO y parte del objetivo de producir un TD con un valor pragmático equivalente al valor del TO. Siguiendo dicha posición, las normas de la traducción no interfieren en las intenciones del autor y la traductora no modifica de manera significativa las características del TO ni la función del TD.

La noción de la PED se corresponde a su vez con la escala adecuación–aceptabilidad de Rabadán, ya que contribuye a determinar y analizar la relación de proximidad entre el TO y el TD desde la perspectiva de la función de los dos textos. Bolaños argumenta que las polaridades entre, por ejemplo, la traducción literal y la traducción libre, dejan de ser relevantes si se acepta que el acto traductológico no implica la traducción directa de las palabras, sino que parte de las intenciones comunicativas del TO y sopesa las normas de la lengua de destino en la elaboración del TD. Las normas de la traducción, según Bolaños (2016), son los parámetros que determinan las expectativas de la cultura de destino sobre la aceptabilidad del TD, o en palabras de Rabadán “obedecen a parámetros *dinámicos e históricos*” (1991, pág. 56, *énfasis en el original*).

Bolaños incorpora en su noción de la PED el concepto del Rango de la Equivalencia (RE), con el fin de explicar las variaciones que pueden surgir entre diferentes traducciones del TO, partiendo del objetivo de respetar las intenciones comunicativas del TO y teniendo en cuenta los factores socioculturales que influyen en tales intenciones y en las normas de la traducción. Su modelo presupone, pues, que la traductora debe comenzar por desarrollar un modelo que le permita seguir lo más fielmente posible las intenciones del autor. Sin embargo, sostenemos que en el proceso de la traducción, no solo son las normas de la traducción las que influyen en el proceso, sino también las normas lingüísticas y estilísticas

de la lengua de origen, las cuales contribuyen a determinar cómo la traductora interpreta las intenciones del autor, a través del análisis del TO. A ello debemos añadir la subjetividad que, según Rabadán, es parte inherente de la selección de diferentes opciones en el acto de la traducción.

Bolaños explica que reconocer los factores socioculturales que influyen en el proceso de la traducción no significa negar la naturaleza lingüística de este proceso. Considera que el TD es un producto lingüístico que se produce en un contexto sociocultural, dentro del cual hay diferentes variables, entre ellas, la familiarización cultural de la traductora que influye en las decisiones a tomar sobre el léxico. Asevera que hay una estrecha y compleja relación entre los factores socioculturales y la manera en la que se evidencian tales factores en los textos. Propone, por consiguiente, que se puede examinar esta relación a través del análisis de la textualización de las unidades culturales que la traductora elige para el TD, comparándolas con las unidades correspondientes en el TO. En otras palabras, la pertinencia del contexto sociocultural puede entenderse a través del análisis del proceso seguido por la traductora en la interpretación del TO y cómo la textualización de tal interpretación se plasma en el TD.

Ha de indicarse que además de integrar los acercamientos orientados al producto, al proceso y a la función de la traducción, los modelos traductológicos de Bolaños y Rabadán apuntan a su vez a la teoría de polisistemas desarrollada por Itamar Even-Zohar (1990, 2012). Dicha teoría explicita la naturaleza dinámica y heterogénea de los sistemas sociales y semióticos, los cuales están constituidos por diferentes sistemas que se interrelacionan dentro del contexto sociocultural predominante (Even-Zohar 1990), en un continuo proceso dinámico de evolución (Shuttleworth 2009).

La cuestión de la heterogeneidad cultural dentro de un polisistema y su relación con las expectativas de la traducción tiene una importancia especial en la presente revisión de la literatura aplicada a la traducción del texto objeto de este estudio, "The Partisan's Song", de Arnold Zable. La obra de Zable se centra en las historias de personas que pertenecen a diferentes culturas dentro del contexto sociocultural predominante. La voz del autor, mientras tanto, es al mismo tiempo australiana y judía. En el Capítulo 4 sobre el análisis de la traducción de este cuento, se profundizan en los contextos culturales que influyen en su escritura.

Además de llamar la atención sobre la necesidad de tomar en cuenta la heterogeneidad de la cultura de destino, la teoría de polisistemas de Even-Zohar concibe la traducción literaria como un sistema activo dentro de cualquier polisistema literario, con su propio repertorio (Even-Zohar, 2012). Sostiene que no se debe pensar en un solo centro o una sola periferia de la literatura de la cultura de destino, porque hay varios centros y periferias dentro del

mismo polisistema. Asevera que un TD crea nuevos modelos traductológicos, aún si reproduce las relaciones textuales del TO, y que con ello se enriquece el repertorio de la traducción literaria de destino. En otras palabras, sugiere que las tensiones entre la adecuación y la aceptabilidad generan cambios en las expectativas de la traducción en la cultura de destino.

Dichas tensiones, por otra parte, pueden resolverse a través del análisis del contexto sociocultural del TO según el MTD de Bolaños, al tiempo que se respeta la diversidad cultural del polisistema en el que se contextualiza el TO. A modo de ejemplo, las tensiones entre la adecuación y la aceptabilidad se reflejan claramente en otro de los cuentos que forman parte del libro *Violin Lessons*¹, “The Music Box”. Los sucesos que Zable relata en este cuento tienen lugar en Polonia. En un determinado momento, el autor se encuentra en la casita humilde de una anciana católica y describe lo que observa en la pequeña sala. Entre los pocos objetos figura “a plaster statuette of Jesus on the cross” (Zable, 2011, pág. 56). En los países de habla hispana, la convención que se aplica a la traducción del término “Jesus” en este contexto sería optar por “Cristo”, “Jesucristo” o “Jesús”. Si se tratara de traducir palabra por palabra o de una cultura a otra, cualquiera de las tres opciones nos serviría. Sin embargo, la obra de Zable forma parte de una cultura diversa, la judía, que se manifiesta dentro del contexto del polisistema australiano en el que predomina el idioma inglés. La cultura a la que pertenece la obra de Zable se expresa en dos idiomas: el yidis y el inglés, aunque sus libros están publicados en inglés. Por consiguiente, en el caso indicado arriba nos enfrentamos a la problemática que ejemplifica la complejidad inherente en las normas de la traducción, específicamente en la identificación tanto de las normas que predominan en un polisistema como de las expectativas de los receptores del TD. En la cultura judía no es la norma referirse a “Cristo”, así que una traducción que empleara tal término perdería la voz única del autor. En el caso de la obra de Zable, se espera que haya receptores que reconozcan que el nombre “Jesucristo” no es aceptable en un cuento escrito por un autor judío. Además de ilustrar las tensiones entre la adecuación y la aceptabilidad, este ejemplo también nos recuerda una de las variables a las que Bolaños se refiere en su modelo: el papel que tiene la familiarización cultural en las decisiones léxicas a tomar en el proceso traductológico.

Si bien el Modelo Traductológico Dinámico (MTD) de Bolaños abarca la complejidad de los contextos socioculturales en los que se producen el TO y el TD, así como el proceso de la traducción, el modelo proporciona asimismo un método para analizar la relación entre texto

¹ El mismo libro al que pertenece el texto objeto de estudio, “The Partisan’s Song”.

y contexto. En palabras de Bolaños: “el proceso mismo de la traducción es así: es un constante ir y venir del texto al contexto” (Bolaños, 2004, pág. 101).

La interrelación de los contextos socioculturales, los conocimientos culturales de la traductora, y las decisiones léxicas a tomar se realizan al nivel textual. El MDT de Bolaños identifica a su vez cuatro dimensiones textuales: la pragmática, la semántica, la estilística y la semiótica, las cuales proporcionan la metodología del acto traductológico.

La primera dimensión, la pragmática, es para Bolaños la que tiene primacía. El análisis de esta dimensión se centra en la interpretación de las intenciones comunicativas del autor del TO, intenciones que orientarán las decisiones léxicas y textuales a tomar en las otras dimensiones. Asimismo, afirma, la traductora identifica las principales normas de la traducción con referencia a las intenciones comunicativas y al propósito del proyecto. Dada la naturaleza heterogénea de los polisistemas en los que se producen tanto el TO como el TD, podemos concluir que la identificación de tales normas de la traducción abarca tanto el análisis de las normas que influyen en el desarrollo del TO como la explicitación de las normas lingüísticas y textuales del contexto sociocultural del TD.

La segunda dimensión —la semántica o temática— analiza el contenido y al mensaje del TO, así como las relaciones semánticas entre los conjuntos de palabras que dan coherencia y significado al texto. Partiendo de la premisa de que, para ser una traducción en lugar de una adaptación, el TD debiera reproducir la información que contiene el TO, Bolaños reconoce que puede haber diferencias en las normas lingüísticas que precisan de la omisión o la explicitación de alguna información. Sin embargo, según su posición de equivalencia por defecto, hace hincapié en la importancia de poder justificar cualquier cambio de información entre el TO y el TD.

La estilística, la tercera dimensión, estudia la organización léxica y sintáctica del texto, así como la elección de recursos lingüísticos y estilísticos que el autor ha aplicado al desarrollo del TO. Según Bolaños, la traductora puede divergir de las pautas estilísticas del TO y aproximarse más a las normas estilísticas que corresponden a la lengua de destino, si fuera necesario para mantener las intenciones globales del TO (Bolaños, 2008, pág. 210). Sin embargo, Bolaños sostiene que dichas intenciones del autor se desarrollan en una secuencia lingüística de oraciones y párrafos, por lo cual la traductora debe reproducir, en la medida de lo posible, una secuencia equivalente que siga las características del TO (ibíd.).

La cuarta dimensión del MDT de Bolaños trata del uso de símbolos no verbales, los cuales no figuran en el texto objeto de estudio en este proyecto y por ello tal dimensión no forma parte de la discusión que sigue.

Sin embargo, la revisión de las dimensiones del modelo de Bolaños plantea la cuestión de la existencia o no de otra dimensión: la estética. Desde una perspectiva pragmática, los textos literarios se caracterizan por perseguir una experiencia estética a través del uso de técnicas retóricas (Bolaños, 2008, pág. 124–5), si bien reconoce la subjetividad de estas experiencias estéticas ya que están sujetas a diferentes interpretaciones por parte de los receptores. ¿Cómo situar, entonces, esta “experiencia estética” dentro del marco de las dimensiones de un modelo de traducción?

Como el mismo Bolaños explica, la aportación de Werner Koller a la noción de la equivalencia contribuye a determinar con mayor precisión la relación entre el TO y el TD. Al igual que lo hace Bolaños, Koller distingue diferentes dimensiones textuales, que él denomina perspectivas, sobre la equivalencia: la denotativa, la connotativa, la normativa textual, la pragmática y la formal-estética (Koller, citado por Bolaños 2008, pág. 168). La perspectiva denotativa se refiere a los factores extralingüísticos que influyen en el texto, la connotativa a la selección de formas de expresión, la normativa textual a las normas de la lengua en uso, la pragmática a la aceptabilidad del TD por parte de los receptores, y la formal-estética a las características originales del texto (ibíd.).

Como podemos constatar existe un alto nivel de correspondencia entre las perspectivas de Koller y las dimensiones textuales de Bolaños. No obstante, debemos señalar a su vez que las perspectivas de Koller permiten enriquecer las dimensiones del MTD. En primer lugar, si bien la dimensión pragmática del MTD permite analizar las tensiones entre las intenciones del autor del TO y la función comunicativa del TD, la perspectiva pragmática de Koller añade asimismo a la posibilidad de lograr un equilibrio entre estas intenciones y la función de la traducción. Dicho equilibrio refleja el objetivo del modelo de Rabadán (1991) de buscar un equilibrio entre la adecuación con respecto al TO y los ajustes a tomar para adaptar el TD a las expectativas de aceptabilidad por parte de los receptores. No menos importante es la aportación de la perspectiva formal-estética de Koller ya que esta puede ayudarnos a resolver la cuestión de dónde situar la “experiencia estética” en las dimensiones textuales de un modelo de traducción.

Sostenemos que las características originales del TO, las cuales comprenden la perspectiva formal-estética de Koller, influyen tanto en la interpretación global del TO (la dimensión pragmática) como en las decisiones semánticas y estilísticas a tomar en el desarrollo del TD. En otras palabras, la estética no se limita solamente a cuestiones de estilo, sino que es el factor que enlaza las tres dimensiones pragmática, semántica y estilística. Si bien la perspectiva estética engloba las otras dimensiones, en lugar de tratarla como una dimensión por separado, la aplicamos al interpretar, en el análisis, cómo la interrelación de

las otras dimensiones produce tanto la coherencia del TO como la “experiencia estética”. Es por ello por lo que, como se discute en el Capítulo 4, dicha perspectiva nos permite explicar cómo se interrelacionan las tres dimensiones del MTD en el análisis del cuento objeto del presente estudio.

Como se ha argumentado, la diversidad dentro de cualquier polisistema cultural o grupo de receptores implica que un texto puede producir distintas experiencias estéticas o efectos en diferentes receptores. Por un lado, según afirman Bolaños y Rabadán, tal diversidad implica que ni el TO ni el TD produce el mismo efecto en sus receptores, ya que cada receptor interpretará el texto según su propia experiencia y contexto cultural. Por otro lado, los modelos de Bolaños y Rabadán nos señalan la centralidad de la relación entre texto y contexto en el proceso traductológico, con el fin de realizar una relación de equivalencia entre el TO y el TD, así como de respetar tanto las intenciones del autor como la potencial aceptabilidad entre los receptores de destino.

En el siguiente Capítulo 2, se presenta la metodología de este proyecto y se discute un modelo propio de traducción basado en la adaptación de los modelos de Bolaños y Rabadán, con el fin de aplicar dicho modelo al análisis y a la traducción del cuento “The Partisan’s Song”.

CAPÍTULO 2: METODOLOGÍA Y MODELO

La metodología

En esta sección se presenta el diseño de la metodología aplicada a este proyecto traductológico. Según se ha explicado, el proyecto se inició con el fin de divulgar la obra de Arnold Zable entre receptores de habla hispana debido a la importante contribución que dicha obra aporta al entendimiento de la heterogeneidad cultural que existe en la sociedad australiana.

Zable es heredero de la rica tradición oral de la cultura yidis, la cual se encarna en particular en el cuento “The Partisan’s Song”, tanto en el contenido como en la forma de relatarlo. El canto epónimo de este cuento, asimismo, está ligado íntimamente con la historia personal y cultural del autor. Son estos los motivos que explican por qué “The Partisan’s Song”, entre los diez cuentos que componen el libro *Violin Lessons*, fue elegido como el texto objeto del presente proyecto.

La metodología que se aplicó previa a la traducción del cuento seleccionado siguió dos fases: el estudio de las fuentes escritas y orales y el diseño de un modelo traductológico.

Según se ha afirmado en el Capítulo 1, el proceso de la traducción “es un constante ir y venir del texto al contexto” (Bolaños 2004, pág. 101). Siendo así, el objetivo del estudio de fuentes escritas y orales es profundizar en la relación entre el contexto sociocultural y las dimensiones textuales del cuento “The Partisan’s Song”, con el fin de interpretar las intenciones comunicativas del autor, orientar las decisiones a tomar relativas al desarrollo del TD, e identificar las principales normas que influyen tanto en el TO como en el TD. A base de las conclusiones tanto de la revisión de la literatura, en el Capítulo 1, como del estudio de fuentes escritas y orales en este capítulo, se diseña un modelo propio de traducción con el fin de aplicarlo al análisis y a la traducción del texto objeto de estudio. (Ver el texto de la traducción en el Capítulo 3 y la versión original del cuento en el Apéndice A.)

A continuación, se presentan y explican los pasos seguidos en las dos fases, cuyos resultados se presentan y discuten en el Capítulo 4 sobre el análisis del proyecto.

El estudio parte de la revisión de la obra publicada de Zable, a modo de familiarizarse en primer lugar con los temas universales que él abarca en sus novelas y cuentos. El autor es cronista de los recuerdos y las experiencias de las personas cuyas vidas han sido impactadas por guerras, declives económicos o revueltas políticas, así que en su obra destacan los temas de la supervivencia y de los recuerdos de modos de vida perdidos, los cuales forman la base temática de su cuento “The Partisan’s Song”. En segundo lugar, la revisión de la obra de Zable permite explorar la variedad de técnicas estilísticas que emplea en su escritura, con el fin de familiarizarse con las técnicas que también caracterizan el texto objeto de estudio. Tanto el estudio temático como la exploración de las técnicas estilísticas contribuyen a definir los principios y las estrategias que guían la traducción, los cuales se presentan y analizan en el Capítulo 4.

En la obra de Zable figuran diversas historias de los supervivientes de la Shoá, como es el caso de Phillip Maisel, protagonista de “The Partisan’s Song”. En atención a lo cual, el estudio abarca la historia de Phillip a través de su autobiografía *The Keeper of Miracles* (2021) y de las grabaciones y transcripciones de entrevistas y charlas que realiza sobre sus experiencias, entre ellas las que él relata a Zable en el cuento. Dichas fuentes, entre las cuales se destaca la entrevista sostenida con Alex Lloyd para la serie de pódcast “Life on the Line” (Lloyd 2019), ejemplifican la manera en la que Phillip Maisel se expresa en inglés, “preciso y medido... con el deje de la sintaxis de otros idiomas adquiridos a lo largo de su vida” (ver el párr. 14 de la traducción en el Capítulo 3), lo cual sirve de punto de referencia en la traducción del estilo directo de su habla en el cuento.

Debido a que el contexto sociocultural del TO abarca el lenguaje de los campos nazi, se han estudiado fuentes escritas sobre el uso en español de los términos léxicos que figuran en el cuento, tales como el verbo *organizar*. En el Capítulo 4 se defiende el motivo por el que se emplea esos términos en el TD y no otros. Las informaciones consultadas para determinar y confirmar el uso de los términos léxicos son las que publican los centros de estudios de la Shoá, en especial el Centro del Holocausto Judío de Melbourne, el Centro Mundial de Conmemoración de la Shoá “Yad Vashem” y el Museo Memorial del Holocausto de los Estados Unidos (USHMM, en inglés).

En el análisis del contexto sociocultural se considera también el debate sobre el uso de los términos *Holocausto* y *Shoá*. Aunque no se usan esos términos en el texto objeto de estudio, el análisis del contexto sociocultural del cuento requiere que se haga referencia a lo sucedido en aquella época, así que se ha consultado fuentes sobre dicho debate con el fin

de emplear el término más apropiado en el presente proyecto, y para entender por qué es controvertido. En su libro *The Fig Tree* (La higuera), Arnold Zable (2002) explica que prefiere utilizar el término *Aniquilación* o su equivalente en hebreo *Shoá* en lugar de *Holocausto*. Los motivos por dicha preferencia se exploran a través de la entrevista con el autor, la cual se presenta a continuación y se analiza en el Capítulo 4.

El estudio de fuentes orales sobre la relación entre el texto objeto de estudio y su contexto sociocultural incluye dos entrevistas sostenidas con la aprobación del Comité Ético (HREC) de la Universidad de Flinders (proyecto 2575). Tras dicha aprobación se obtuvo el consentimiento voluntario a participar y de forma no anónima por parte de los dos entrevistados propuestos. Se condujo las entrevistas en inglés; sin embargo, se discute en español, en el Capítulo 4, el análisis de los comentarios que hicieron los dos entrevistados.

La entrevista más extensa se mantiene con Arnold Zable, con el fin de recoger datos que nos permitirán analizar los tres parámetros que, según se expondrá en la siguiente sección, componen nuestro modelo traductológico. Las preguntas de entrevista abarcan las intenciones del autor en su propia escritura y las técnicas estilísticas que emplea, así como sus expectativas del proceso de la traducción. Las preguntas le invitan a reflexionar sobre la influencia de la lengua y cultura yidis en su obra, y sobre la necesidad de continuar relatando los recuerdos de los supervivientes de la Shoá, en especial porque la mayoría de ellos hoy en día son nonagenarios. La entrevista abarca con el autor los recuerdos de su niñez en Melbourne entre la comunidad de supervivientes de la Shoá y su conexión personal con la canción epónima del cuento, “Zog Nit Keymno!” o el canto partisano. En atención a lo cual, la discusión explora el significado cultural del canto entre la comunidad de supervivientes y la comunidad actual de habla yidis en Australia. Zable reflexiona sobre su traducción de la letra del canto, de yidis a inglés, que incluye en el cuento, y comparte sus opiniones sobre el uso del término hebreo *Shoá* en lugar de *Holocausto*. Debido a que la discusión con el autor engloba sus comentarios sobre otros cuentos que componen la recopilación en el libro *Violin Lessons*, el análisis de la interrelación con el autor se centra en las opiniones que atañen al cuento objeto de estudio. (Ver en el Apéndice B la lista completa de las preguntas de dicha entrevista.)

La segunda entrevista se realizó con Peter Monteath, catedrático de Historia en la Universidad de Flinders y especialista en los estudios del Holocausto. El catedrático Monteath fue uno de los contribuyentes al proyecto “Analysing Testimonies of Jewish Holocaust Survivors” (“Estudios de los testimonios de supervivientes judíos del Holocausto”), cuyos resultados fueron publicados en el libro *Testifying to the Holocaust* (Testimoniar el Holocausto) (2008). Este estudio fue dedicado a Phillip Maisel en

reconocimiento por el trabajo voluntario que realizó desde 1992 recopilando los testimonios de los supervivientes para el Centro del Holocausto Judío de Melbourne. Este trabajo voluntario de Phillip Maisel también forma parte del relato que le cuenta a Zable en “The Partisan’s Song”.

La entrevista con Monteath se centra en el debate sobre el uso de los términos *Holocausto* y *Shoá*, con el fin de confirmar el uso más apropiado de dichos términos en el presente proyecto. Asimismo, las preguntas para la entrevista (incluidas también en el Apéndice B) le invitan a opinar sobre la importancia de estudiar las perspectivas de los supervivientes de la Shoá, de primera mano si todavía es posible, o si no, de segunda mano, a través de relatos tales como el de Phillip Maisel en “The Partisan’s Song”. Se integran las respuestas del profesor Monteath en el Capítulo 4 sobre el análisis del proyecto.

El modelo traductológico

Según se ha planteado en la revisión de la literatura, el presente proyecto propone desarrollar un modelo traductológico dinámico e integrado con el fin de aplicarlo a la traducción del cuento “The Partisan’s Song” de Arnold Zable. El modelo propuesto se diseña con el objetivo de realizar la traducción de este cuento desde una aproximación sociopragmática, la cual guía el análisis desde tres perspectivas: la traducción como función, como proceso y como producto. Esta aproximación persigue integrar en dicho análisis los parámetros relativos al contexto sociocultural, la interrelación autor–traductora y las dimensiones textuales del modelo que a continuación se presentan y discuten.

El marco general del presente modelo, según se ha expuesto en el Capítulo 1, se deriva del Modelo Traductológico Dinámico (MTD) conceptualizado por Bolaños (2008), integrando a su vez la noción de la escala adecuación–aceptabilidad propuesta por Rabadán (1991). Dicha escala nos permite evaluar el producto de acuerdo con el grado de adecuación o respeto por el texto de origen (el TO) por un lado y por otro, la aceptabilidad del texto de destino (el TD) según las normas de la lengua de destino y las expectativas de los receptores. Asimismo, en el presente modelo se integra la noción de polisistemas de Itamar Even-Zohar (1990, 2012), presentada y discutida en la revisión de la literatura, ya que posibilita el análisis de la heterogeneidad cultural que caracteriza la obra de Zable y cómo esta influye en el proceso de traducir el cuento, así como en la función del producto.

Primer parámetro: el contexto sociocultural

Sostenemos que la equivalencia es una relación de comparabilidad entre el TO y el TD, como se ha discutido en la revisión de la literatura, y que por tanto el análisis del contexto sociocultural de dichos textos debe ser el punto de partida del análisis traductológico. En particular, la heterogeneidad cultural del TO es de especial trascendencia en el proceso de traducir el cuento “The Partisan’s Song”. Su autor, Arnold Zable, proviene de la cultura yidis de Melbourne y es también miembro de la segunda generación de supervivientes de la Shoá, cuyas voces aportan significado y textura a dicho cuento. Asimismo, los conocimientos de la lengua y cultura yidis, según indica el propio autor en las entrevistas realizadas para el presente estudio, influyen en la estructura y el estilo de su escritura. Dicho cuento “The Partisan’s Song” narra los recuerdos del autor acerca de la canción epónima del cuento, así como los de un superviviente de la Shoá, Phillip Maisel, quien habla sobre lo que presenció y le sucedió en el gueto de Vilna y en los campos de trabajo forzado en Estonia durante la Segunda Guerra Mundial. La evocación de estos recuerdos se expresa a través de un lenguaje particular, en parte derivado del yidis e influido también por el léxico usado por los prisioneros en los campos nazi. Sostenemos, por ello, que es imprescindible que el parámetro sociocultural del modelo se radique en el análisis del heterogéneo contexto sociolingüístico del autor y del superviviente, ya que el objetivo es optimizar la interpretación y el traslado de dicha heterogeneidad cultural al TD.

En cuanto al contexto sociocultural del TD, la aplicación del modelo traductológico tiene como meta optimizar la accesibilidad del texto a la mayor cantidad de posibles receptores, partiendo de la premisa de que la heterogeneidad cultural que caracteriza el TO existe en las potenciales comunidades de receptores del TD de habla hispana. En consecuencia, según se ha argumentado en el Capítulo 1, es admisible concordar con Bolaños en que la heterogeneidad del contexto sociocultural del TO y del TD implica que los receptores de dichos textos los interpretarán según su experiencia sociolingüística, cultural e incluso personal. Siendo así, el TD debe responder a esta diversidad cultural, pretendiendo lograr tras la consulta de fuentes tales como el diccionario de la Real Academia Española el uso de los términos léxicos en el TD que no se circunscriben al uso específico de distintas regiones de habla hispana, sino en su lugar que sean comprensibles en el variado contexto lingüístico del mundo hispanohablante.

Segundo parámetro: la interrelación

El parámetro de la interrelación entre el autor y la traductora posibilita ahondar en la interpretación de las intenciones del autor, así como en el estilo que este emplea al plasmar tales intenciones en el TO. En consecuencia, el análisis del registro lingüístico del autor profundiza en el entendimiento del TO que la traductora realiza debido a su papel como receptora e intérprete del TO y comunicadora del TD.

Debe aclararse que el presente proyecto fue iniciado por la traductora con el fin de ampliar el alcance de la obra de Arnold Zable entre los receptores de habla hispana. Desde su origen, el proyecto cuenta con el permiso del autor, bien entendido que la traducción de la recopilación de cuentos en el libro *Violin Lessons*, de la que “The Partisan’s Song” forma parte, es un proyecto de investigación.

Sin embargo, ha de señalarse a su vez que si el presente proyecto tuviera un carácter comercial, el parámetro de la interrelación abarcaría también otro iniciador, tal como sería el caso de un editor a cargo, permitiendo así el análisis de las intenciones del autor del TO, la interpretación del TO por parte de la traductora y la función de la traducción según los requisitos del iniciador. En el presente proyecto, la función del TD persigue lograr un texto que respete las intenciones del autor y la interpretación de dichas intenciones realizada por la traductora a base del análisis tanto de los contextos socioculturales y las dimensiones textuales del TO como de los resultados la interacción autor–traductora.

Tercer parámetro: las dimensiones textuales

En el modelo propio, como se ha explicado en la revisión de la literatura, el parámetro de las dimensiones textuales incorpora tres de las dimensiones del MTD de Bolaños: la pragmática, la semántica y la estilística. Proponemos añadir a dicho parámetro la noción de la estética como el factor que conecta las tres dimensiones y nos permite explicar la coherencia del texto. La dimensión pragmática ocupa una posición prioritaria en el presente modelo, al igual que en el modelo de Bolaños (2008). En primer lugar, es la dimensión en la que interactúan las intenciones globales del autor y las interpretaciones de la traductora como receptora del TO y comunicadora del TD. Siendo así, es la dimensión en la que se generan los principios que guían el acto traductológico y orientan las decisiones léxicas y textuales a tomar. Asimismo, es la dimensión en la que la traductora aplica su interpretación de la naturaleza heterogénea del polisistema en el que se produce el TO, con el fin de identificar las principales normas lingüísticas y textuales que influyen en el proceso de la

traducción. La traductora basa su interpretación de dicha heterogeneidad en el estudio de los parámetros del análisis sociocultural y de la interacción con el autor.

La segunda dimensión, la que Bolaños denomina la semántica o temática, se refiere al contenido y al mensaje del texto. El análisis del contexto sociocultural del TO, según el primer parámetro del presente modelo, contribuye al entendimiento del significado de los temas, lo cual a su vez apoya la interpretación de las intenciones del autor en el análisis de la dimensión pragmática.

La tercera dimensión, la estilística, comprende el análisis de la organización léxica y sintáctica del TO, con el fin de determinar las características lingüísticas y estructurales del texto previa a la traducción. En el parámetro de la interacción con el autor exploramos con él sus intenciones estilísticas con respecto al texto objeto de estudio, así como a su obra en general. A través del estudio de la dimensión estilística del cuento “The Partisan’s Song”, proponemos intentar, según recomienda Bolaños, reproducir una secuencia equivalente de oraciones y párrafos en el TD que sigue al TO lo más próximo posible.

La aplicación del modelo

Creemos que el modelo propuesto es un modelo dinámico e integrado, por lo que posibilita lograr un equilibrio entre la adecuación (el respeto a las intenciones del autor del TO) y la aceptabilidad (por parte de sus potenciales receptores) de acuerdo con el modelo de Rabadán (1991). Sostenemos que la aplicación del modelo permite integrar las gradaciones de la escala entre la adecuación y la aceptabilidad, lo cual nos permite priorizar tanto el TO como el TD en el acto traductológico. Siendo así, el modelo proporciona un método sistemático para el análisis de los diversos factores contextuales, relacionales y textuales que interactúan de forma dinámica en el proceso y el producto del acto traductológico. Los resultados del análisis sociocultural, la interrelación entre el autor y la traductora, y la aplicación del presente modelo a la traducción del texto objeto de estudio se presentan y discuten en el Capítulo 4, en el que se incorpora asimismo el análisis de la relación de comparabilidad entre el TO y el TD.

CAPÍTULO 3: TRADUCCIÓN

En este capítulo se presenta el producto de la aplicación de nuestro modelo traductológico, la traducción al español de “The Partisan’s Song”, “El canto partisano”. La versión original del cuento se incluye en el Apéndice A.

El canto partisano

¶²

1.

Fueron los primeros en escuchar el poema que después se convertiría en el himno. Aquel día, ninguno de los presentes podía haber previsto la fama que tendría, que lo cantarían los combatientes del gueto y los partisanos escondidos en los bosques la víspera de las batallas, y que lo cantarían aun hoy en día, en las ceremonias conmemorativas de los supervivientes en todas partes del mundo.

2.

Sucedió a finales de abril de 1943, en un sótano mal iluminado debajo del gueto de Vilna. Fueron cuatro los presentes: Phillip Maisel y Bella, su hermana melliza, Meishke, el espabilado dirigente sindical y el poeta Hirsh Glik, o Hirshke como lo llamaban sus amigos. Sentados los cuatro a una mesa a la luz de una solitaria vela, Hirshke les leyó en voz alta dos poemas que acababa de terminar. El primero, “La noche silenciosa está llena de estrellas”, describía las hazañas de una joven y audaz partisana.

3.

El segundo, “Nunca digas”, llegaría a ser el renombrado canto partisano, el himno *de facto* de la resistencia. Bella quiso saber más sobre las palabras de la primera estrofa.

«¿Por qué elegiste la palabra “*poyk*”?» le preguntó a Hirshke. «¿Por qué dice “*a poyk ton unzer trot*”, el compás de nuestros pasos? ¿Qué quiere decir?»

4.

Hirshke no le contestó. En cuanto escribía sus poemas, no cambiaba ni una sola palabra.

² El TO se presenta tal y como aparece en la publicación. Dicha presentación se estructura en cuatro secciones, separadas por una tilde, y estas a su vez se dividen en doce subsecciones, separadas por un doble espacio. Para la presentación del TD, se han utilizado tildes para indicar las secciones como en el TO y los números romanos para indicar las subsecciones.

La música aún estaba por suceder, pero los presentes escucharon los dos poemas totalmente acabados, palabra por palabra tal como se cantan hasta el día de hoy.

II

5.

Escuché el canto partisano por primera vez en los años cincuenta, durante un acto conmemorativo. Estaba de pie, un niño al lado de los mayores de mi comunidad, aunque muchos de ellos, realmente, no eran de edad tan avanzada. Solo tendrían desde los treinta años en adelante, pero las historias que llevaban dentro de sí los hacían parecer mayores de lo que eran. Con el paso del tiempo, paradójicamente, esto les confería una cierta atemporalidad. El impacto de lo que les había sucedido, de lo que habían soportado, permanecía inalterable, sea cual fuera su condición física.

6.

Lo cantaron al final del acto, como un himno. Todos se pusieron de pie para entonarlo. A partir de los primeros versos sus voces resonaron en el salón. La letra era una declaración, una afirmación enfática:

Nunca digas que esta senda es tu final
Aunque el plomizo cielo oculte el día azul
A nuestro alcance está la hora que anhelamos
Truena el compás de nuestros pasos: ¡Aquí estamos!

7.

El canto dio término a la ceremonia y a las lamentaciones y evocaciones. Marcó una transición, una vuelta a la realidad. Me quedé de pie entre los mayores, empequeñecido por su presencia, sobrecogido por su pura fuerza numérica y por su deseo de sobrevivir.

Desde tierras de palmeras a las nieves
Avanzamos con angustia y tristeza.
En donde nuestra sangre se derrama
Nuestro valor inquebrantable brotará.

8.

La dura realidad y la esperanza se alternaban a partes iguales. Aun en ese entonces entendí que el canto era un milagro de la poesía: un acto de desafío forjado en los tiempos

del terror, pero de alguna manera provisto de espíritu. Una evocación perturbadora atemperada por sutiles rayos de luz.

La luz del alba nos alumbrará el día
Se esfumarán el enemigo y el ayer
Aun si la aurora en el este demorará
El canto a nuevas generaciones pasará.

9.

A la altura de la cuarta estrofa parecía que el himno no tenía un final y era así como deseaba yo que fuera. Era un niño rodeado de luchadores, protegido y seguro en su presencia. Me iniciaban en su secreto. Los lazos que compartían ese conjunto de supervivientes permanecían fuertes entre ellos y se podía palpar el sentido de la camaradería.

Con nuestra sangre y no con tinta se escribió
No es el canto de libres pájaros al vuelo
Sino de un pueblo que de los escombros se alzó
Y de pie, armas en mano, lo cantó.

10.

En algún momento indefinible se esfumaron tanto las diferencias de edad como las distinciones entre nuestras generaciones. Yo formaba parte del colectivo, era cómplice en un acto de restauración. Solo existía la comunión de voces fusionadas en una sola voz, remontándose a la primera estrofa, reiterándose en su propósito final.

Nunca digas que esta senda es tu final
Aunque el plomizo cielo oculte el día azul
A nuestro alcance está la hora que anhelamos
Truena el compás de nuestros pasos: ¡Aquí estamos!

11.

Al terminar el canto, la noche había sido restituida por entero a los poetas. En silencio salimos en fila del salón. En esa temporada el aire se tiñe de los primeros indicios del frío invernal. Muchos de los presentes vivían a poca distancia del local. El barrio, situado en la periferia del centro de la ciudad, era un íntimo enclave en el que los supervivientes se habían reagrupado para reanudar el ascenso hacia la normalidad.

12.

Caminamos bajo las farolas encendidas, pasando por las casas de nuestros amigos. Cruzando medianas plantadas con palmeras y álamos, llegamos a los familiares callejones laterales, las vallas envueltas en la oscuridad. Los escenarios del crimen se hallaban al otro lado del mundo, y sin embargo aquella noche nos acechaba la sombra de lo sucedido. Casi en silencio, atravesamos las cuatro manzanas hasta casa, y si hablamos fue solo en susurros.

~

III

13.

Phillip Maisel se inclina hacia mí, reposando los codos sobre la superficie lacada de la mesa del salón. El día anterior, sentados los dos a la mesa de la cocina hasta altas horas de la noche, me había esbozado su historia. Ahora, una mañana del otoño de 2010, estoy ansioso por escucharla de principio a fin.

14.

Es un hombre menudo pero ágil y está en buena forma a pesar de sus ochenta y siete años. De vez en cuando hace una pausa en la narración y alza la mirada hacia lo lejos en busca de un recuerdo. El inglés que habla es preciso y mesurado. Lo aprendió a una edad tardía y se expresa con el deje de la sintaxis de otros idiomas adquiridos a lo largo de su vida. Escoge cada frase con esmero.

15.

«Hirshke era un chico callado» me dice, «muy tímido y sin pretensiones. Y éramos amigos. Es algo extraño. Cuando eres joven basta con muy poco para intimar con otra persona. Nos conocimos en 1941 durante la ocupación soviética. Te contaré algo muy interesante. Éramos de izquierdas y eso es lo que nos unía. Así comienza la historia.

16.

»Antes de la guerra Hirshke vivía en el barrio de Snipiszki, el distrito más pobre de Vilna. Su padre comerciaba con ropa de segunda mano y chatarra. Como no estaba a su alcance tener una carreta, hacía sus negocios a pie. Que yo recuerde, Hirshke tenía una hermana y dos hermanos y todos tenían dotes musicales. Eran de lo más pobre y su pobreza se agudizó tras la muerte de su padre.

17.

»Cuando nos conocimos, Hirshke trabajaba en una papelería. Yo también trabajaba en ese tipo de negocio y pertenecíamos al mismo sindicato. Asistíamos a las reuniones todos los jueves. Yo era un joven romántico y el conocer a un verdadero poeta despertaba en mí una verdadera fascinación.

18.

»Hay un río en Vilna, el Wilja, y después de las reuniones solíamos dar un paseo por la ribera. Yo había escrito unos poemas que fueron publicados en un boletín, así que en cierto modo yo también era poeta». Phillip se reclina para atrás en la silla, cruza los brazos y ríe al recordar su talento literario.

19.

«Hirshke era un verdadero poeta, pero los dos teníamos en común cierta perspectiva sobre la vida. Puedes considerarlo extraño, pero así era nuestro modo de ser. Él era expresivo, un verdadero artista. Tenía un lenguaje particular, una manera única de escoger sus palabras.

20.

»Era más o menos de mi estatura, medía aproximadamente un metro sesenta y tres centímetros. Siempre vestía con esmero. Lo veo a mi lado, los dos paseándonos por la orilla del Wilja. Pero no veo el río. Me veo a mí mismo, atento, escuchando a Hirshke casi sin hablar. Estaba aprendiendo de él, a pesar de que me llevaba apenas dos años. Él tenía, sin embargo, solo veinte años cuando nos conocimos. Tenía ojos soñadores, pero era en realidad más práctico que yo. Se había enfrentado a más pobreza en su vida, mientras que en comparación, yo venía de una familia relativamente acomodada.

21.

»Cuando Hirshke te miraba, podías percibir que algo sucedía en su interior. Siempre estaba pensando en algo, siempre estaba en busca de un significado. Es pura especulación, pero puedo suponer que estaba creando un nuevo poema. Admiraba su habilidad para expresarse a través de su poesía. Un poema es como la música, dice mucho más que las palabras en una hoja de papel.

22.

»Una de las cosas que me asombraban pero que no comprendía era su capacidad de crear un poema entero antes de escribirlo. Lo llevaba consigo en su mente y lo dejaba madurar. Sin embargo, una vez escrito jamás cambió ni una sola palabra.

23.

»En el otoño de 1941 los alemanes ocuparon Vilna y a partir de ese momento todo cambió. Secuestraban a las personas en las calles y las llevaban a la cárcel y de allí a Ponary, para ser fusiladas. Fue así como ocurrió: Ponary estaba situada en las afueras de Vilna, en el bosque. Cuando los rusos ocuparon la ciudad dos años atrás, empezaron a construir depósitos para sus tanques de combustible. Cavaron profundas trincheras en Ponary para almacenar los tanques, pero cuando los alemanes tomaron el control, las convirtieron en fosas comunes para los asesinados.

24.

»Empezaron las matanzas enseguida. Los alemanes detenían a los judíos en las calles, los llevaban primero a la cárcel de Lukiszki y luego en camiones a Ponary. Cada vez que prendían en plena calle a alguien era por uno de dos motivos: para enviarlo a trabajar o para matarlo.

25.

»Vivíamos constantemente aterrados. Antes de que los alemanes crearan el gueto, habían asesinado a decenas de miles de personas. Fue por eso por lo que algunos de nosotros nos sentimos aliviados cuando establecieron el gueto. Al menos pareció poner fin a los secuestros arbitrarios, pero no tardamos mucho en descubrir que muy poco había cambiado. Las matanzas y el maltrato no pararon.

26.

»Durante algún tiempo perdí el contacto con Hirshke, porque vivía en otra parte del gueto. Meishke actuaba de intermediario entre nosotros. Había sido secretario de nuestro sindicato, así que se mantenía al tanto de lo que hacíamos los miembros y de lo que sucedía a nuestro alrededor. Era muy amigo de Hirshke y se decía que estaba enamorado de su hermana. Por cierto ella era verdaderamente hermosa.

27.

»¿Qué tipo de persona era Meishke? Un hombre que perdió a su padre cuando era joven y de ahí que su madre tuviera que mantener a la familia. Al ser tan flaco, jamás llevaba un traje de su medida y siempre vestía ropa de segunda mano que le quedaba grande, chaquetas de varias tallas mayores y pantalones muy largos. Antes de la ocupación alemana, se había afiliado al Komsomol, la sección juvenil del Partido Comunista.

28.

»Te contaré algo muy interesante. Su padre había muerto mucho antes de que estallara la guerra y para mantener a la familia, su madre solía caminar hasta una aldea que quedaba a varios kilómetros de Vilna. Allí compraba dos pollos, luego volvía a la ciudad y los vendía en

el mercado. Con lo que ganaba, alimentaba a su familia y de nuevo iba a pie a la aldea para comprar otros dos pollos, y así vivían.

29.

»¿Te imaginas vivir en tanta pobreza? Durante una reunión del Komsomol un apparatchik le preguntó sobre lo que hacía su madre para ganarse la vida. Meishke le contestó que vendía pollos en el mercado. “Así que tu madre es una mujer de negocios”, le respondió el apparatchik. “Entonces, eso hace de ti el hijo burgués de una comerciante” y echaron a Meishke del Komsomol, aunque siguió asistiendo a las reuniones. A nadie le importaba que lo hiciera ya que estábamos bastante lejos del alcance de aquellos que imponían las reglas en Moscú.

30.

»En realidad, eso tampoco le preocupaba a Meishke. Se lo tomaba todo con tranquilidad. Había tanta injusticia en el mundo que ni siquiera le sorprendió que existiera cierto nivel de injusticia dentro del Komsomol. No tenía formación alguna, pero era muy avisado, inteligente y consciente de lo que estaba ocurriendo en el mundo. Tenía su propia forma de pensar y un particular sentido del humor.

31.

»Durante la ocupación soviética, trabajó en una tienda de comestibles. En ella un gato se pasaba los días tendido en el suelo, pero no estaba permitido que estuviera allí durante la noche. Meishke solía tentarlo con una cola de arenque para que saliera de la tienda». Phillip ríe. «Después del trabajo iba a buscar a Meishke y solía encontrarlo frente al gato, sosteniendo un arenque en el aire.

32.

»Después de que nos forzaran a entrar en el gueto, era Meishke quien nos mantenía al corriente de lo que sucedía. Era el catalizador, el que nos unía y el que me ponía al tanto de lo que le pasaba a Hirshke. Me contó que estaba fuera del gueto, que los alemanes lo habían enviado al bosque a recoger turba en un sitio llamado Rzesza.

33.

»La turba se forma, pues, en los pantanos y las ciénagas como resultado de la descomposición de la vegetación. Con el paso de muchos años se solidifica y puede utilizarse como combustible. La brigada de trabajo a la que pertenecía Hirshke tenía que cortar la turba del suelo forestal y dejarla secar. Es un trabajo muy duro, ya que la turba está llena de agua y pesa mucho. Les hacían vadear las tuberías para recogerla. Recuerda además que Lituania tiene un clima frío y lluvioso. Cada pocos meses regresaban al gueto para conseguir alimentos y luego volvían al campo del bosque.

34.

»Cada vez que Hirshke estaba de vuelta en el gueto Meishke me lo comunicaba y así nos podíamos reunir aunque fuera por unos treinta minutos como mucho. El trabajo y la escasez de alimentos nos dejaban agotados y hambrientos. Carecíamos de lo mínimo para nuestras necesidades básicas. Prendíamos fuego a unas hojas de periódico para calentar la comida sobre las estufas. Cuando Hirshke y yo nos reuníamos en la calle, solo había tiempo para hablar brevemente de quien seguía vivo, quien había muerto y quien del gueto se había pasado a la clandestinidad.

35.

»Los miembros de la resistencia intentaban conseguir algunos objetos en nuestros lugares de trabajo que pudieran utilizarse como armas. Yo trabajaba en un garaje, en el que aprendí a ser electricista automotor. Logré hurtar unas bobinas de acero flexible que protegían el sistema de encendido de los camiones. Pensábamos emplearlas en la lucha contra los alemanes.

36.

Resultó que una de esas reuniones con Hirshke fue una ocasión especial. Nos dijo, "Acabo de escribir dos poemas. Os los quiero leer en voz alta". Entonces bajamos al sótano del edificio en el que yo vivía, o mejor dicho, existía. No había otro sitio a dónde ir. Nos tenían hacinados en el gueto en cada espacio posible, en pequeños cuartos, en buhardillas y en altillos.

37.

»La entrada al sótano estaba en el interior, a poca distancia de la escalera, escondida por los ladrillos. Después de que establecieron el gueto, los pusimos el nombre de "búnkeres" a los sótanos. Los cuatro presentes bajamos la escalera juntos. Encendimos una vela, nos sentamos a la mesa y Hirshke nos leyó los poemas».

38.

Phillip cierra los ojos y se pone las manos en la frente. «De hecho», me dice, «nos sentamos sobre unos cajones de madera, y no era realmente una mesa, sino otro tipo de cajón. El sótano era grande, quizá del tamaño de tres habitaciones. Era oscuro, un escondite subterráneo. Un agujero en la pared conectaba ese sótano con el siguiente. Durante las redadas alemanas, cuando venían a llevarnos al bosque para matarnos, nos escondíamos en esos sótanos. Todo era incierto. En cualquier momento, cualquier cosa nos podía suceder, así que siempre estábamos vigilantes ante el peligro.

39.

»Aunque Hirshke era un joven tímido, algo cambiaba en él cuando leía sus poemas. No alzaba su voz, pero podías sentir su pasión. Cuando estabas con él, podías intuir una vida interior que no compartía. ¿Me explico? Pero cuando leía sus poemas, era distinto. Estaba realmente vivo y presente.

40.

»Hirshke escribió sus poemas a finales de abril de 1943, poco después de que estallara el Levantamiento del Gueto de Varsovia. Se ha dicho que el levantamiento le inspiró. Al escucharle leer los poemas aquel día, yo no tenía idea de la importancia que cobraría uno de ellos. Lo raro es que en medio de aquellas condiciones tan primitivas y peligrosas, alguien fuera capaz, e incluso más capaz que nunca antes, de expresarse así y de escribir poemas como aquellos».

IV

41.

Un cuadro de dos geishas cuelga de la pared detrás de Phillip. Pintado en seda, mide dos metros por dos y medio. Un pliegue lo divide por el centro. La geisha mayor le enseña a la joven cómo sostener un abanico. Pone toda su atención en la pupila dejando vislumbrarse, muy sutilmente, su aprobación. La joven geisha se concentra en el abanico que sostiene entre los dedos, en delicado equilibrio.

42.

Todo muestra respeto y armonía. El antiguo ritual entre maestra y pupila se plasma en un momento que evoca siglos. En las dos figuras se ve reflejada la amplia historia de una tradición que perdura.

43.

Es notable la semejanza entre el cuadro de las dos geishas y las conversaciones que compartimos Phillip y yo. Entre nosotros hay algo del entendimiento existente entre maestro y pupilo: Phillip, el hombre mayor, entregando su historia a mí, el oyente ansioso por recibirla. El abanico y la historia, sostenido el primero por la joven geisha y velada la segunda por mí, penden en delicado equilibrio. El relato, en este momento, está por revelarse.

V

44.

«Te contaré algo aún más interesante», me dice Phillip. «Conozco la manera en la que murió Hirshke. Según lo que tengo entendido, nadie sabe con exactitud lo que le sucedió. Algunos dicen que se escapó de un campo de trabajo en Estonia y lo mataron mientras luchaba junto a los partisanos. Otros dicen que se escapó en 1944 cuando los rusos comenzaron a cercar el campo y lo más probable es que los alemanes lo ejecutaran. Lo único que se sabe con certeza es que desapareció. Pero aquí en Melbourne, hace poco, descubrí por casualidad lo que le sucedió».

45.

Phillip deja de hablar, se pone la mano en la barbilla y contempla la historia. De la misma manera en la que Hirshke componía sus poemas, Phillip deja que sus palabras tomen forma antes de otorgármelas. Al reanudar el relato, las escoge con mucho esmero, muy consciente de su profunda gravedad.

46.

En las siguientes horas llego a entender su método, el motivo de sus desvíos y repeticiones. Para poder expresar el significado de una historia, es tan importante el modo de contarla como la historia misma. Los desvíos son esenciales para conocer tanto a Hirshke, el soñador por naturaleza, como el proceso que empleaba para componer sus poemas y la manera en la que perdió su vida.

VI

47. «La historia es así. El primer día de septiembre de 1943, muy de madrugada, los alemanes y sus colaboradores estonios rodearon el Gueto de Vilna. Dentro del gueto ya nos habíamos enterado de que algo estaba a punto de suceder, una redada o quizá las masacres finales en Ponary. Había llegado la hora. La resistencia hizo una llamada a sus combatientes a prepararse para la batalla.

48.

»La mayoría de los habitantes del gueto se escondieron en los sótanos y los búnkeres. Había dos unidades de combate. La primera se atrincheró en el hospital judío, armados con unos cuantos fusiles, un puñado de granadas y una variedad de armas improvisadas.

49.

»Yo pertenecía a la segunda unidad. Nuestras armas eran primitivas y no las habíamos puesto a prueba. Las habíamos fabricado en los talleres clandestinos. Teníamos entre cien y doscientas bombillas. Para prepararlas, se rompía el filamento, se llenaba la bombilla con

el ácido de una batería y se volvía a sellarla con plomo. Cada uno de nosotros tomó dos bombillas, luego nos congregamos en un patio para esperar la llegada de los estonios.

50.

»Imagínate un patio grande con dos entradas, la principal y otra al fondo, y nosotros estábamos esperando frente a una de ellas. De repente los soldados estonios, armados con ametralladoras, se asomaron por las dos entradas y nos forzaron a marchar al frente del patio. Era otoño. Tenía las bombillas en el bolsillo de mi abrigo. Si iba a morir aquella mañana, resolví hacerlo con dignidad, así que con las manos en los bolsillos me puse a caminar muy despacio. Pero los estonios me pasaron de largo y me dejaron atrás. No ocurrió nada.

51.

»Yo estaba al final del grupo. Vi una ventana abierta y me adentré en la habitación de un salto. Me escondí en un armario que estaba en un rincón y me quedé allí hasta que cesó el ruido. Oí las pisadas de los estonios sobre el empedrado, así como los pasos de un soldado que entró a la habitación y la revisó. Enseguida le oí decir, “No hay nadie aquí”.

52.

»Esperé unos veinte minutos y luego decidí ir al hospital en donde algunos de los combatientes se habían congregado. Me colé por entre las calles y llamé a la puerta del hospital, pero los otros combatientes me dijeron: “La puerta está bloqueada con barricadas. No la vamos a abrir”.

53.

»En el patio, a poca distancia de la puerta, había una pila de leña que se usaba para la calefacción del hospital». Phillip esboza un diagrama del patio en mi libreta. Bosqueja el patio con edificios de viviendas a los dos lados, el hospital en el tercero, y un portón entre los edificios del otro lado. Luego dibuja la leña amontonada delante del hospital.

54.

«La pila medía unos dos metros. Me subí a ella, me escondí encima de la leña y esperé. Un soldado estonio entró en el patio y caminó en mi dirección. Encontré un hacha y calculé que desde mi escondite encima de la pila de leña, podía partir en dos el cráneo del soldado. Fácilmente hubiera podido inclinarme hacia delante y golpearlo mientras pasaba por abajo, pero no lo hice porque matarían a centenares de judíos en represalia. Y aunque no te lo creas, desde la entrada del lado opuesto del patio una niña pequeña, bien arreglada por extraño que parezca, se dirigía hacia el soldado, hacha en mano. El soldado agarró el hacha y la tiró a un lado. A la niña le dio una suave patada en el trasero y le mandó volver a

casa. Así que le había perdonado la vida a una persona a quien todavía le restaban unos sentimientos humanos.

55.

»Después de unos minutos más salí a la calle para ver qué ocurría. Vi a un policía caminando por allí y le mostré mi permiso de trabajo. Sin embargo, me arrestó, diciéndome que el permiso no era válido para aquel día. Me llevó a la puerta del gueto donde esperaban los alemanes con sus camiones. Me cachearon y encontraron las bombillas. Las tiraron al empedrado pero ninguna se rompió. Eran inútiles». Phillip ríe, se encoge de hombros y hace un gesto como para decir: “Éramos unos ilusos perdidos, engañados por el deseo de que funcionaran nuestras armas caseras”.

56.

«Los alemanes me subieron a empujones a un camión y el convoy se puso en marcha hacia la estación. Yo sabía dónde encontrar la batería debajo del suelo del camión, debido a que en el gueto había trabajado en el taller de reparaciones de vehículos del ejército alemán. Había unas veinte personas a bordo del vehículo y les sugerí que intentáramos alcanzar la batería para inutilizar el camión, pero nadie estuvo de acuerdo con mi idea. Todos temían que nos fusilaran.

57.

»Llegamos a la estación y nos metieron en los vagones de ganado. Ochenta personas apiñadas en cada uno. Nos contaron uno a uno en voz alta y nos dijeron: “Si se escapa uno solo, matamos a todos”. Hacía tiempo que uno de mis compañeros de escuela había huido al bosque para unirse a los partisanos. Había regresado aquel día para reclutar a más gente. Los alemanes lo descubrieron y lo fusilaron allí mismo, justo al lado de nuestro vagón. Yo lo vi suceder.

58.

»Nos dieron un pan y un poco de agua a cada uno, pusieron un balde en un rincón para nuestras necesidades y sobre las cuatro, el tren salió rumbo a Ponary. Todos pensábamos que íbamos a ser fusilados, pero pasamos el bosque y continuamos hacia el norte. Por temor a las represalias, los que estaban conmigo en el vagón se empeñaron en prevenir que alguien se escapara.

59.

»El tren continuó su viaje por tres días hasta llegar al campo de tránsito de Auvere en Estonia. Estuvimos allí por tres o cuatro horas. Comemos la sopa y nos mandan a otro campo».

VII

60.

Phillip habla ahora en presente, pero no parece ser consciente de la transición. A partir de este momento, alterna entre el presente y el pasado, entre revivir y recordar. Está presente y distante a un tiempo. Sentados los dos a la mesa, me lleva consigo a los campos de trabajo esclavo en Estonia. De vez en cuando aparto mi mirada y veo a las geishas. En cierto modo, ellas también parecen estar a la vez lejanas y plenamente presentes.

61.

«Barracones no hay, solo tiendas de campaña», me dice Phillip. «Somos treinta en cada tienda y resulta que en la mía éramos todos jóvenes de la resistencia, así que todos pensábamos en cómo escapar de allí.

62.

»A mí me toca construir los barracones y sueño con que un camión se averíe y me manden a arreglarlo. Y así sucedió. Un día, dos alemanes se dirigieron al responsable de nuestra tienda preguntándole por un mecánico. El responsable me preguntó si sabía cambiar una rueda y me mandó junto a otros compañeros a trabajar en el garaje.

63.

»Fue lo que me salvó la vida. En el garaje no estamos expuestos al frío ni a la animadversión que suelen mostrarnos los guardias, sino que más bien nos mostraban cierto respeto debido a nuestras habilidades. Y este “cierto respeto”, ¿en qué consiste? De vez en cuando nos dejaban la corteza de un mendrugo de pan, algo más de comer. ¿Lo ves? Todo es relativo. Nos habían elevado al estatus de medio humanos, y fue por eso por lo que seguíamos con vida.

64.

»Y mi trabajo me llevó a reunirme de nuevo con Hirshke. Imagínate. Era como si el destino nos juntara otra vez. Te lo cuento: mientras yo trabajaba en el garaje móvil iba de un campo a otro por toda Estonia, arreglando camiones y coches para el ejército alemán. De noche me llevaban al campo de trabajos forzados más cercano».

VIII

65.

Phillip se detiene, siempre consciente de ahondar en el significado de la historia. «Así que el hecho de ser electricista automotor me salvó la vida. En el gueto de Vilna entendíamos que tu vida dependía de lo útil que fueras a los alemanes. Nos expedían certificados que nos daban cierta seguridad. Hacía un par de años, en 1942, uno de los amigos de mi padre trabajó arreglando coches en un garaje del gueto. Resultó que les hacía falta un electricista automotor, así que mi padre resolvió que yo consiguiera trabajo allí. Había estudiado algo de física en el colegio, pero además de eso no tenía capacitación alguna. Sabía muy poco de automóviles, pero les dije que era electricista.

66.

»Me mandaron primero a barrer el suelo, que era de tierra, así que pasé todo el día barriéndolo. Cada vez que el capataz salía a almorzar, me ponía a experimentar con los motores de arranque, alternadores y distribuidores para ver cómo funcionaban y cómo ensamblarlos. Los demás trabajadores del garaje me enseñaron cómo funcionaban otras piezas eléctricas del motor.

67.

»Te cuento algo interesante. En el gueto había una biblioteca en la que encontré varios libros sobre circuitos y motores eléctricos para coches, con los cuales aprendí mucho. Me puse a recoger las piezas desgastadas que estaban para tirar y aprendí trasteando a arreglarlas. Así es cómo en Estonia llegué a ser una persona muy útil y en eso seguía empeñándome.

68.

Estonia es un país muy frío y los alemanes tenían camiones pesados cuyos motores de diésel eran demasiado grandes para poder arrancarlos con una manivela. No podías dejar que el motor de arranque se enfriara durante la noche, así que solían poner una pequeña fogata debajo del camión para que funcionara en la mañana.

69.

»Descubrí la razón por la que el motor de arranque no funcionaba bien. El frío debilitaba el campo magnético de tal manera que no podía cerrarse el hueco entre los dos contactos del relé. Estos hacían funcionar el motor de arranque, así que reduje la separación entre ellos.

70.

»Una vez más les era útil. Sin embargo, sabía también que, al calentarse, el motor de arranque podía quemarse, así que a largo plazo lo que yo hacía era otra forma de sabotaje. Para mí era una suerte de equilibrio. Hice lo que tenía que hacer para sobrevivir, pero al

mismo tiempo había encontrado una manera de subvertirlo. A fin de cuentas, aquellos a los que yo servía estaban asesinando a mi gente».

~

IX

71.

Phillip ríe. Todavía le complacen sus sutiles actos de sabotaje. Apoya los codos sobre la mesa, adelanta los hombros y junta los dedos. Luego, al recordar el propósito de la historia, reanuda el momento clave: su reunión con Hirshke.

72.

«Durante uno de esos recorridos por Estonia estuvimos en un campo llamado Goldfilz. Una noche, los prisioneros regresaban del trabajo caminando despacio, agotados y hambrientos. Entre ellos reconocí a Hirsh Glik. Me contó que en el gueto le capturaron junto a toda la unidad de combate y le deportaron a Estonia no mucho después que a mí.

73.

»¿Y por qué a Estonia? Los alemanes habían encontrado lutita allí, de la que se podía obtener petróleo. Les era urgente conseguir combustible, pero había bastante escasez de mano de obra, así que mandaron a los judíos de Vilna para extraerla. A miles de hombres todavía capaces de trabajar les eximieron de las masacres de Ponary para que fueran a minar lutita en Estonia.

74.

»Qué alegría sentí en cuanto vi a Hirshke. Pero todo es relativo. Vivíamos bajo una constante incertidumbre. Nunca sabíamos qué nos pasaría en las siguientes horas. Te encuentras en lo más profundo de un túnel oscuro y ves a lo lejos una luz, no sabes por cuánto tiempo seguirá parpadeando pero esperas poder alcanzarla. Es difícil describértelo.

75.

»Constaté que Hirshke seguía siendo el mismo soñador de siempre. Hay un estado muy particular que resulta de la desnutrición. Se podía ver en los ojos de un prisionero si estaba trastornado, pero Hirshke me miraba fijamente. No estaba derrotado.

76.

» Nuestra primera conversación fue breve. Sin embargo, cuando era de noche uno se podía mover más fácilmente entre los prisioneros, así que cuando Hirshke terminó de comer le pregunté: “Hirshke, ¿en qué te puedo ayudar?”.

77.

»Hirshke me contestó: “La gente me respeta por las canciones que escribo y a veces me permiten tomar la mejor ración de la sopa, la del fondo de la olla. Pero tengo un problema: no tengo cuchara”.

78.

»Ten presente que debes entender primero lo que significaba “respeto”. Mientras Hirshke esperaba su turno en la cola de la sopa no le empujaban ni le golpeaban porque lo admiraban. Le permitían guardar su dignidad. Si perdías la dignidad, también perdías las ganas de vivir. Créeme cuando te digo que eso es muy importante.

79.

» Era tan fácil perder tu dignidad en los campos, y aún más si te mandaban a hacer ciertos trabajos. El peor de todos era cargar los grandes cubos de madera llenos de excrementos. Al derramarse te salpicaban y apestabas. Te doy mi palabra de honor que la noche en la que me ordenaron hacer aquel trabajo fue de las peores de mi vida. La nieve estaba resbaladiza y yo tuve que llevar aquellos cubos. Incluso días más tarde todavía apestaba.

80.

»En los campos siempre pensábamos en la comida, pero no fue un trozo de pan que me pidió Hirshke, sino una cuchara. Era un buen indicio de que no pensaba como un hambriento preocupado solo por la supervivencia inmediata. No solo tenía yo una cuchara, sino que tenía una con el borde afilado que servía de cuchillo. Con aquella cuchara solía dividir en dos la ración diaria de pan que recibía por la mañana. Me comía la segunda mitad por la noche, con la sopa que nos daban al regresar del trabajo. Le di esa cuchara a Hirshke.

81.

»Era para él todo un tesoro. Para mí no era gran cosa. Sabía que en unos cuantos días organizaría otra cuchara. Éramos amigos. Créeme cuando te digo que en tales circunstancias, la amistad era una cuestión de vida o muerte».

82.

Phillip se inclina hacia mí y con los puños apretados hace hincapié en lo que acaba de contarme. Espera a que la idea se asiente antes de continuar. «Después de darle la cuchara, le pregunté: “¿Qué más te hace falta?”. Me contestó de inmediato: “Algo con lo que no me puedes ayudar. Necesito la libertad”.

83.

»Me lo dijo tal como si fuera un pájaro enjaulado expresando su más íntimo y profundo deseo. Intuí en él la misma emoción con la que nos leyó los dos poemas en el sótano de Vilna. En aquel momento, expresó su mayor anhelo con todo su ser. Me causó una gran impresión. Me dije: “Esta persona necesita la libertad como uno necesita respirar el aire”».

X

84. Miro el cuadro. Empieza a tomar más forma y a expresar una historia cada vez más matizada. Las dos geishas están ataviadas elaboradamente. Las vincula el abanico de color azul grisáceo. Hay otro abanico, completamente abierto, reposando sobre el suelo delante de la geisha mayor. Su vestimenta es más ornada que la de su pupila y lleva un chal alrededor de los hombros.

85.

La joven geisha está en primer plano. Viste un kimono carmesí con motivos florales. Su presencia ocupa un espacio mayor que el de su maestra. La joven geisha, por ser la pupila, es la que asumirá la responsabilidad de continuar la tradición. Todavía, sin embargo, guarda su inocencia. La presión parece ser leve: es una geisha en formación. Todo muestra serenidad en el cuadro, y entre las dos mujeres hay una exquisita quietud.

86.

Vuelvo a dirigir la mirada hacia Phillip. Entre nosotros dos hay también un espacio que nace de la quietud acentuada por la tranquilidad matinal del barrio. Tenemos tiempo para que la historia se revele sin prisa, y para que tanto el narrador como el oyente reflexionen sobre su significado.

87.

«¿Qué es lo que nos enseñaron los campos?», me pregunta Phillip. Se contesta a sí mismo: «A distinguir lo bueno de lo malo. Los buenos se hicieron mejores y los malos, desafortunadamente, se hicieron peores. El impulso más fuerte que tiene cada quien es el de sobrevivir. Solo después te importa cómo sobrevives. Y cómo sobrevives determina qué tipo de persona eres.

88.

»Es por eso por lo que durante muchos años di por sentado que Hirshke se habría muerto en un intento de alcanzar la libertad, a sabiendas de que el esfuerzo le costaría la vida. Y más tarde, por casualidad, descubrí lo que le sucedió. En 1993 entrevisté a otro superviviente como yo aquí en Melbourne, se llamaba Samuel Drabkin. En aquel entonces,

recopilar los testimonios para el Centro del Holocausto era mi nueva obsesión, después de coleccionar obras de arte oriental y primitivo.

89.

»Pues, fíjate. Si quieres tener una vida larga, debes tener un objetivo, y mi objetivo es trabajar en el Centro del Holocausto. Soy responsable de la sección de testimonios. Siempre que doy clases a los estudiantes les guío hacia la información que corresponde con sus estudios».

90.

De nuevo Phillip sopesa sus palabras, asegurándose de que concuerden con sus pensamientos. «Lo que más me gusta es dar clases a los jóvenes. Realmente creo en ello. Es mi verdadero objetivo y cumpliéndolo me encuentro con mi paisano Drabkin.

91.

»Como era de Vilna también, en un momento dado durante su testimonio me di cuenta de que él y Hirshke estuvieron el en mismo transporte hacia Estonia. Pasaron los primeros días en el campo de tránsito de Auvere, y luego los enviaron a Goldfilz. Así es la vida. Impredicible. Algo que no esperabas saber y de repente, descubres lo que le pasó a tu amigo.

92.

»Nos citamos para otro día, para que yo pudiera recoger los detalles exactos. La historia que me contó continúa más o menos así. Sucedió en 1944, en el otoño. Los prisioneros regresaban del bosque en el que cortaban la leña destinada a las minas. Era un grupo de unos cuarenta.

93.

»De repente se vieron rodeados de guardias estonios. Los prisioneros se percataron de que sucedía algo insólito. Al acercarse al campo oyeron los disparos y vieron al comandante alemán quien se encontraba de pie junto a la ventana del barracón, bebiendo vodka.

94.

»Los prisioneros estaban pasando por el barracón de las letrinas, hecho de madera y con una ventana grande. Entraron corriendo y saltaron por la ventana. Alcanzaron la valla alambrada y se escaparon por ella corriendo hacia el bosque, todos en direcciones distintas, mientras los guardias seguían disparando.

95.

»Lo sobrevivieron unas catorce personas. Los guardias capturaron a algunos fugados y los devolvieron al campo. Drabkin y sus cuatro hermanos estaban en el mismo campo. El

menor desapareció cuando corrían hacia el bosque y Drabkin supuso que lo habían matado. Se llamaba Isaac.

96.

»Sin embargo, sobrevivió. Drabkin lo encontró después de la guerra. Fue testigo ocular de lo que vivió en los campos y lo que presencié está registrado en el Centro del Holocausto. Isaac dijo que vio a los guardias disparar y matar a Hirshke mientras corría».

~

XI

97. Todavía no puedo dejar de pensar en Hirshke. Me abrumba la gravedad de la historia, así como el deseo de rendir honor a sus matices. Algo me elude. La historia queda sin terminar. Pasadas unas semanas, regreso a casa de Phillip y al bajarme del coche, me acoge la calma matinal del barrio.

98.

Momentos después, Phillip y yo permanecemos delante del cuadro de las geishas. Me enseña algunos detalles que solo puede apreciar un ojo experto. «Es una obra de hace unos cuantos siglos o puede que sea aún más antiguo. La partición que divide el díptico lo protege contra los sismos. Cuando se produce un terremoto, el cuadro se puede descolgar y doblar fácilmente».

99.

Phillip se deleita con sus propios conocimientos. Me invita a acercarme a la obra y señala a la geisha mayor. «¿Lo ves? Lleva un *obi*, una faja ancha que cubre el kimono al nivel de la cintura. Es una parte importante de su vestimento, porque señala su estatus superior. Su pupila aún no tiene derecho a llevarlo.

100.

»En el Japón es raro ver obras de arte colgadas de la pared. Los japoneses prefieren mirar el jardín y el paisaje vivo enmarcados por una gran ventana. Mira con atención», me dice, inclinándose hacia la seda y tocándola suavemente. «Verás que el cuadro se compone de pequeños trozos de seda, cada uno de doce por doce centímetros, pegados entre sí para crear una impresión completa.

101.

»Los artistas japoneses son muy sensibles. Intentan expresar cosas que les importan mucho. En su obra abundan los símbolos. No soy un artista, no puedo expresar tales cosas

como ellos lo hacen. Es aún más difícil expresar con palabras los sutiles matices. Solo los poetas son verdaderamente capaces de hacerlo. Es por eso por lo que amaba a Hirshke».

102.

Nos sentamos de nuevo a la mesa, en los mismos asientos que ocupamos durante la conversación anterior. El cuadro de seda de las geishas forma nuestro telón de fondo. Le pregunto a Phillip sobre el suceso que me atrajo por primera vez: la noche en el sótano, la lectura de los poemas.

103.

«Sí», me dice Phillip. «Creo que cuando Hirshke escribió los poemas, fue la canción sobre la joven partisana, “La noche silenciosa está llena de estrellas”, la que más le importaba. Fue el primer poema que nos leyó. Él mismo fue partisano y combatiente, pero no fue un asesino. Todos le querían. No he oído ni leído nunca una palabra desagradable sobre él. Fue un soñador, amaba la vida, amaba a la gente, y creo que amaba a la joven partisana.

104.

»Se llamaba Vitke Kempner. En la época en la que Hirshke escribió el poema, ella ya estaba en el bosque, volando los trenes con explosivos. En las afueras de Vilna, junto con dos compañeros, voló un transporte militar alemán que llevaba doscientos soldados.

105.

»Durante tres días y tres noches caminó de regreso al gueto, con las piernas y los pies heridos. Fue el primero de los muchos actos de sabotaje realizados por los partisanos de Vilna. Hirshke honró la hazaña en su poema, y él mismo eligió su cautivadora música.

106.

»Dicen que Vitke tenía un amante en el bosque. Por lo que sé, fue para Hirshke un amor a distancia. Lo único que podía hacer era escribir los poemas, así que este poema trata tanto de ella como de la resistencia personificada en la joven partisana. Ya ves cómo fue.

XII

107.

Empiezo a ver el cuadro, a poder unir sus imágenes. En la superficie hay un sótano y una solitaria vela. Y bajo la superficie parpadea la llama del amor, aún en medio de la barbarie y la matanza. Ahora veo el cuadro nuevamente: los cuatro amigos apiñándose en torno a una mesa improvisada y al frente, un poeta en el infierno aferrándose a su humanidad, extrayendo del horror fragmentos de poesía. Los dos poemas son inseparables: la joven

partisana y el canto partisano: el amor y el desafío, el anhelo y la furia, actuando al unísono. Juntos completan el cuadro.

CAPÍTULO 4: ANÁLISIS

Propósito del proyecto y función de la traducción

Como se ha indicado en la introducción y metodología, el presente proyecto tiene el fin de traducir el cuento “The Partisan’s Song” del escritor australiano Arnold Zable, de este modo contribuyendo a divulgar su obra entre los receptores de habla hispana. Con tal objetivo, la traducción del texto objeto de estudio respeta lo más fielmente posible las intenciones pragmáticas del autor. El proyecto cuenta con la aprobación del autor, quien participó en una entrevista en la que compartió sus reflexiones sobre su obra y abordó la conexión existente entre el canto epónimo del texto objeto de estudio y su propia experiencia personal y cultural. Tal y como se ha presentado y discutido en el Capítulo 2, dicha traducción se ha realizado aplicando un modelo propio que se deriva del Modelo Traductológico Dinámico (MTD) de Sergio Bolaños Cuéllar (2008, 2016), así como la escala entre la adecuación y la aceptabilidad del modelo de Rosa Rabadán (1991), integrando a su vez la noción de polisistemas desarrollada por Itamar Even-Zohar (1990, 2012).

A continuación, se analizan los tres parámetros del modelo propio: el contexto sociocultural del TO, la interrelación con el autor, y las dimensiones textuales. Debe, sin embargo, volver a señalarse que el efecto de dichos parámetros en el TO no es lineal, ya que no son componentes independientes y que por ello, se los trata de forma iterativa en el proceso traductológico del TD. La última sección de este capítulo ilustra la aplicación de las conclusiones de este análisis a las decisiones de detalle tomadas en la traducción de “The Partisan’s Song”.

Análisis del contexto sociocultural del TO

El autor, Arnold Zable, creció en el corazón de la cultura yidis en la ciudad australiana de Melbourne y es miembro de la segunda generación de supervivientes de la Shoá. El cuento “The Partisan’s Song” se basa en el verdadero testimonio de un superviviente de la Shoá, Phillip Maisel. Dicho testimonio abarca la historia de la amistad que Phillip compartió con el poeta Hirsh Glik, así como los sucesos que presenció y vivió en el gueto de Vilna en Lituania y los campos de trabajos forzados nazi en Estonia. Al relatar lo sucedido, Phillip Maisel hace referencia a su trabajo voluntario como encargado del departamento de testimonios del Centro de Holocausto Judío de Melbourne, desde principios de los años

noventa hasta que se jubiló en 2021 a los 99 años de edad³. El relato cuenta a su vez con el testimonio de otro superviviente, Samuel Drabkin, por medio del cual Phillip Maisel descubrió cómo murió su amigo Hirsh Glik.

Debido a la naturaleza no ficticia de los hechos que se relatan en el cuento “The Partisan’s Song”, el análisis del contexto sociocultural del TO parte de las consideraciones éticas que debe tomarse en cuenta en la traducción por tratarse de un testimonio de la Shoá. Peter Davies (2014) sostiene que es éticamente exigible que los supervivientes relaten sus experiencias según su propia forma de expresarse, para garantizar la autenticidad de sus voces y respetar su derecho a definir por sí su relación con lo sucedido, como sujetos de su propia experiencia. En consecuencia, y teniendo en cuenta la escala adecuación–aceptabilidad de Rabadán (1991), el proceso de la traducción del cuento objeto de estudio conlleva un imperativo ético que prioriza la adecuación con respecto al TO. Dicha priorización, sin embargo, no implica descartar el énfasis en la aceptabilidad del TD, sino más bien exige familiarizarse con la forma de expresarse de Phillip Maisel de tal manera que tanto la selección de términos léxicos como la sintaxis a emplear en español mejor respete su estilo e historia. Siendo así, el análisis sociocultural del TO comprende la familiarización con la voz de Phillip Maisel en otros testimonios que ha compartido a través de diferentes entrevistas y en su autobiografía *The Keeper of Miracles* (El guardián de los milagros) (2021).

La voz de Phillip Maisel

Zable explica en el cuento que Phillip Maisel habla con un inglés “preciso y medurado” y que se expresa “con el deje de la sintaxis de otros idiomas adquiridos a lo largo de su vida”, escogiendo cada frase con esmero (ver el párr. 14 de la traducción en el Capítulo 3)⁴. El autor observa, después, que Phillip hace una transición en su narrativa, mientras recuerda los sucesos de la guerra, y empieza a hablar en el presente en lugar del pasado. Es una forma de hablar que se evidencia también en el pódcast *Life on the Line* (Lloyd, 2019). Mientras Phillip Maisel relata al presentador, Alex Lloyd, su vida cotidiana en un campo de trabajos forzados en Alemania, habla primero en el pasado, explicándole que por las mañanas siempre esperaba sobrevivir hasta la hora del almuerzo. En aquel momento del pódcast, sin embargo, deja de hablar en el pasado y empieza a hablar en el presente: “because at lunch we’re getting some soup, and at lunchtime I hope that I will survive till the

³ www.jhc.org.au/event/honouring-phillip-maisel-oam

⁴ A continuación, todas las referencias a los párrafos enumerados entre paréntesis se refieren a la traducción del cuento, que se presenta en el Capítulo 3.

evening” (“porque en el almuerzo nos dan la sopa y a la hora del almuerzo espero sobrevivir hasta al atardecer”). El utilizar el presente en medio del relato hace más reales los sucesos y ayuda a que los oyentes empaticen con el relato del superviviente.

Tal y como Zable lo representa en el cuento, Phillip Maisel habla con calma y humor en el pódcast, soltando una risita de vez en cuando. Explica que considera su deber relatar lo que les sucedió a los judíos para que jamás haya otro genocidio. Hace resaltar tanto en el pódcast como en el cuento (párr. 89) el significado de su trabajo como voluntario en el Centro del Holocausto de Melbourne, recopilando testimonios de otros supervivientes⁵. La familiarización con la voz y la forma de hablar de Phillip Maisel nos ayuda a tomar decisiones de estilo en la traducción de “The Partisan’s Song”.

En las entrevistas sostenidas para este proyecto, se comentan la importancia de relatar las historias de los supervivientes de la Shoá, tales como la de Phillip Maisel. El catedrático Peter Monteath, en su entrevista, opina que es imprescindible incluir los testimonios de primera mano en los estudios de lo sucedido en la Shoá. Hace hincapié en el valor de los testimonios de la Shoá debido a que el acceso a las perspectivas personales permite entender no solo lo que sucedió sin también lo que significa para los que la sobrevivieron. Según Monteath, los testimonios de primera mano, sean orales o escritos, crean vínculos importantes con el pasado, en especial porque ya no quedan vivos muchos supervivientes de la Shoá.

A continuación, se analiza el lenguaje de los campos nazi con respecto al uso de aquellos términos léxicos relativos a la vida de los campos que figuran en el cuento. Se considera el uso de los términos *Holocausto* y *Shoá*, con el fin de emplear el término más apropiado en el presente proyecto y explicar la razón que haría del uso del término *Holocausto* una elección controvertida.

El lenguaje de los campos nazi

El contexto sociocultural del TO abarca, a través del testimonio de Phillip Maisel, el mundo de los campos de trabajos forzados en Lituania y en Estonia, por lo cual el presente análisis

⁵ Cooke y Frieze (2016) afirman que la medalla de la Orden de Australia le fue otorgada a Phillip Maisel en reconocimiento a su trabajo en el proyecto de testimonios y celebran que el centro haya brindado el apoyo necesario para que los supervivientes hayan podido relatar tanto sus experiencias durante la Shoá como su vida antes de que estallara la guerra. Sin embargo, Cooke y Frieze se equivocan del año, apuntando 2009 en lugar de 2008 (pág. 140). Se puede confirmar la fecha indicada a través de artículos en los periódicos contemporáneos, así como en la revista del Centro de Holocausto de Melbourne, *JHC Centre News* (2021, Spring).

discute la traducción al español de los términos usados en los campos nazi que figuran en el cuento. Es por ello por lo que se identifica tanto el lenguaje de los campos como las referencias a la función del sistema nazi en los campos de trabajos forzados, un sistema al que Phillip sobrevivió pero que asesinó a su amigo Hirsh Glik.

Según la *Enciclopedia del Holocausto* del Museo Memorial del Holocausto de los Estados Unidos (USHMM) publicada en español, durante la Shoá existía un sistema extenso de campos nazi que incluía campos de concentración, de trabajos forzados y de tránsito, así como centros de exterminio (USHMM, 2020). En dicha fuente se explica que “durante la implementación de la «solución final», fue la capacidad de trabajar la que les ofreció a los judíos la posibilidad de sobrevivir” (USHMM, *Los trabajos forzados en profundidad*). Asimismo, en la *Enciclopedia del Holocausto* del Centro Mundial de Conmemoración de la Shoá “Yad Vashem” publicada en español se declara que un prisionero en los campos cercanos a Vilna “sobreviviría si era económicamente útil para los alemanes” (Zadoff, 2004). En ello coincide Phillip Maisel, refiriéndose en el cuento a su propia experiencia en los campos: “En el gueto de Vilna entendíamos que tu vida dependía de lo útil que fueras a los alemanes” (párr. 65 de la traducción).

Tanto la enciclopedia de Yad Vashem como la del USHMM confirman el uso en español de los términos *campos de trabajos forzados*, *campos de trabajo* y *campos de tránsito*. Dichos términos traducen apropiadamente del inglés al español los términos que emplea Phillip Maisel en el cuento: *work camp* (campo de trabajo, párr. 44), *hard-labour camp* (campo de trabajos forzados, párr. 64) y *transit camp* (campo de tránsito, párr. 59, 91). En una de sus reflexiones sobre lo que Phillip le relata, Zable utiliza el término *slave-labour camp* (párr. 60). La enciclopedia de Yad Vashem especifica que “los judíos fueron convertidos en esclavos recluidos en la extensa red de campos de trabajos forzados” (Yad Vashem, *Campos de concentración y trabajo*) y el sitio web del museo hace referencia a “deportación al trabajo esclavo” (Yad Vashem, *Los Juicios de Núremberg*). De este modo, las enciclopedias citadas contextualizan el trabajo esclavo dentro de los campos de trabajos forzados y el sitio web de Yad Vashem confirma el uso en inglés del término “slave labor (sic) camp” (Yad Vashem, *September 1944*).

En cuanto a la traducción del inglés al español del término *organize* usado en el TO (párr. 81) se estima que necesita traducirse como *organizar*, según se explica a continuación. El escritor y superviviente judío italiano Primo Levi hace hincapié en la significación del verbo *organizar* (Levi, 1987) y acuñó el término *Lager jargon* para denominar la lengua de los campos nazi (Levi, 1989, pág. 76). Según la superviviente Kitty Hart-Moxon (2000), el verbo *organizar* era “la palabra más importante” de dicha lengua (pág. 71).

En el texto objeto de estudio, Phillip Maisel le revela a Zable que no fue gran cosa regalarle su cuchara a Hirsh Glik porque sabía que en unos cuantos días organizaría otra (párr. 81). En cambio, la cuchara era para Hirsh “todo un tesoro” porque le permitiría comer. Hart-Moxon explica que *organizar* era la clave para la supervivencia, y que ese verbo podría significar *regatear*, *comprar* y hasta *robar* (ibíd.). Paz Moreno Feliú (2002), en su estudio “Organizar: suspensión de la moralidad y reciprocidad negativa”, explica que el término “engloba una amplísima gama de transacciones y situaciones sociales” (pág.110). Moreno Feliú cita a supervivientes de la Shoá que enfatizan, tal como lo hace la filóloga judía italiana Giuliana Tedeschi, el hecho de que “quien no organice, está muerto” (op. cit., 109). Tedeschi explica en sus memorias *There is a Place on Earth*⁶ que *organizar* es la palabra apropiada para describir el sinfín de formas en las que los prisioneros conseguían lo que necesitaban para sobrevivir (Tedeschi, 1994, pág. 49–50). La superviviente Suzanne Birnbaum, citada por Moreno Feliú, explica a su vez que “en el campo el verbo robar no se usaba, se había reemplazado por el verbo *organizar*... se organizaba todo” (Moreno Feliú, op. cit., pág. 108).

Vemos pues que según los testimonios de los supervivientes de la Shoá, el verbo *organize* debe traducirse al español como *organizar* ya que las otras posibles traducciones, como por ejemplo *procurar* o *conseguir*, no transferirían el significado semántico ni pragmático de dicho verbo en el contexto sociocultural e histórico del TO. Debido a que este contexto sociocultural del TO se centra en el testimonio de un superviviente de la Shoá, se exponen a continuación las razones por las que se utiliza el término *Shoá* en lugar de *Holocausto* en nuestro análisis del cuento, partiendo de la explicación que nos proporcionó el autor.

El uso de los términos “Holocausto” y “Shoá”

Zable afirma en su obra *The Fig Tree* (La higuera) que prefiere utilizar el término *Annihilation* (Aniquilación) o su equivalente en hebreo *Shoah* (Shoá) en lugar de *Holocausto* (Zable, 2002, pág. 222). En la entrevista sostenida para este proyecto, el autor explica que *Aniquilación*, la traducción literal de *Shoá*, acierta a representar plenamente el significado de lo que sucedió. Añade que el término *Shoá* es para él la palabra indicada debido a la “suavidad devastadora” (“the devastating softness”) con la que se la pronuncia. En cambio, afirma, prefiere que se evite el uso de *Holocausto*, en parte por la sobreutilización de esta palabra y porque este término pierde la importante referencia específica a la aniquilación de la comunidad judía.

⁶ Conocido en español bajo el título *Hay un punto de la tierra: Una mujer en el Lager de Birkenau*.

La explicación del autor por su preferencia personal sintetiza varias de las razones por las que, según Sergio Bergman (2020), presidente de la Unión Mundial para el Judaísmo Progresista, continúa el debate sobre el uso de los términos *Holocausto* o *Shoá*. El rabino Bergman sostiene que no debe aceptarse el término *Holocausto* debido a que se refiere a “un sacrificio propiciatorio en el fuego”, que no fue el caso (Bergman, 2020). Asimismo, afirma que se trata de “una verdadera *Shoá*... una catástrofe que arranca de raíz la exigencia y la vida de una forma violenta y desgarradora” (ibíd.).

Otro autor, Claude Lanzmann, también cineasta y director del impactante documental *Shoah* (1985), explica en su autobiografía *The Patagonian Hare (La liebre de Patagonia)* que el uso del término *Shoá* fue decretado por los rabinos después de la Segunda Guerra Mundial, y lo eligió como título de su documental porque es la única palabra, por ser “intraducible” (“untranslatable”), que expresa la singularidad de lo sucedido (Lanzmann, 2012, pág. 506–7).

Asimismo, uno de los más conocidos supervivientes de la Shoá, Primo Levi, declaró en una entrevista sostenida con Marco Vigevani en 1984 que se sintió molesto al escuchar el término *Holocausto* por primera vez. Más tarde se enteró de que fue otro superviviente, Elie Wiesel, quien lo acuñó, pero luego se arrepintió de haberlo hecho y quiso retirarlo. Sin embargo, para Levi, lo que sucedió no fue un sacrificio expiatorio; fue terrible porque no tenía ningún sentido (Vigevani, 2001, pág. 255).

En la entrevista con Peter Monteath, también sostenida para recabar información para este proyecto sobre el uso de los términos discutidos dentro del área de los estudios históricos, el catedrático confirma que *Holocausto* sigue siendo el término extensamente utilizado en la literatura académica y aplicado a los nombres de los museos. Sin embargo, reconoce que la preferencia por un término específico, como lo es *Shoá*, puede ser el resultado de la sobreutilización del término *Holocausto* para referirse a otros sucesos históricos. Según la opinión del catedrático, como estudioso del tema, *Shoá* tiende a ser el término empleado con más frecuencia hoy en día, mientras que algunos consideran inapropiado el uso del término *Holocausto*, ya que no fue un sacrificio de expiación desde la perspectiva ni de las víctimas ni de los perpetradores. Explica que dicha noción de sacrificio añade una dimensión religiosa o teológica a los sucesos que los mistifica de una manera que algunos consideran inapropiada.

Se reanuda la discusión sobre los términos *Holocausto* y *Shoá* en la siguiente sección sobre la interrelación con el autor, con el fin de defender el argumento no solo sociocultural sino también lingüístico a favor del uso de *Shoá* como un término alternativo a *Holocausto*, para

hacer referencia al genocidio contra las comunidades judías de Europa durante la Segunda Guerra Mundial.

Análisis de la interrelación con el autor

La entrevista con el autor, Arnold Zable, se realizó tras el estudio de los temas y las técnicas estilísticas que caracterizan su obra en general y, específicamente, la recopilación de cuentos, *Violin Lessons*, a la que pertenece el texto objeto de estudio. Partiendo de dicho estudio y del análisis detallado del cuento seleccionado, las preguntas de la entrevista tuvieron como objetivo ahondar tanto en el análisis del contexto sociocultural del cuento como en las intenciones del autor con respecto a las dimensiones textuales (la pragmática, la temática y la estilística) de "The Partisan's Song".

En atención al contexto del cuento, se explora el significado cultural del canto partisano entre la comunidad de supervivientes en Australia, así como en la comunidad actual de habla yidis en este país. La entrevista aborda la cuestión de las expectativas que tiene el autor en cuanto a la traducción de los cuentos que componen el libro *Violin Lessons*, y solicita su opinión personal sobre la importancia de relatar las historias de los supervivientes de la Shoá, así como sus reflexiones sobre el uso de los términos *Shoá* y *Holocausto*.

Las preguntas invitan al autor a explicar, primero, la relación entre su escritura y el contexto sociocultural en el que creció, en particular la influencia de la tradición oral y musical de la cultura yidis en su obra en general y en "The Partisan's Song". Zable afirma en la entrevista que la tradición yidis de la narración ha influido en él en gran medida. Nos cuenta que su padre fue un poeta en lengua yidis quien, en lugar de traer ropa, trajo consigo sus libros escritos en esta lengua a Australia. El joven Zable creció pues en una casa en la que tenía acceso a todo un armario lleno de libros en yidis, libros antiguos y preciados que representaban un vínculo con el viejo mundo y que le convirtieron, todavía un niño, en un auténtico "Yiddish bookworm" (un ratón de la biblioteca yidis).

Desde su perspectiva como cuentista, Zable explica cómo la naturaleza de la lengua yidis y su tradición narrativa han dado forma a su propio estilo. El yidis surgió de la calle como una lengua de la gente común, y el autor especifica que a finales del siglo XIX y a principios del siglo XX llegó a ser parte integral de un movimiento ideológico impulsado por los que buscaban un modo de vida más liberal. Dicha lengua, por sus orígenes populares, conduce a una forma conversacional de relatar los cuentos, una forma caracterizada por los desvíos, los cuales a su vez son parte integrante del estilo literario de Zable. En el análisis de las

dimensiones textuales de “The Partisan’s Song” (ver la siguiente sección) se discute el papel que tienen los desvíos en la narrativa y la habilidad con la que el autor maneja los diferentes hilos de su narrativa y los entreteje creando una composición coherente. La explicación del autor acerca de cómo la lengua y la tradición oral yidis influyen en su estilo guía a su vez la aplicación la Posición de Equivalencia por Defecto (PED) de Bolaños (2008, 2016) a la priorización estilística de la traducción del texto objeto de estudio.

Con respecto a la influencia de la lengua yidis en su obra en general, Zable hace hincapié en su propia práctica de entrelazar ejemplos de la lengua en sus cuentos escritos en inglés, tal y como lo hace en el texto objeto de estudio. Integrar las características estilísticas de diversas lenguas en las obras literarias, según él, es una de las responsabilidades que tiene el escritor en lo que Zable considera la sociedad multicultural de Australia. Tanto la práctica como la filosofía del autor encarnan la noción de la heterogeneidad cultural dentro del polisistema australiano, la cual en opinión del autor no debe perderse en la traducción a otra lengua y otro polisistema.

El autor utiliza el ejemplo de la lengua yidis en el cuento “The Partisan’s Song” para comentar la letra del canto epónimo, específicamente el significado de las palabras “*a poyk ton unzer trot*” (“el compás de nuestros pasos” en español).⁷ El canto tiene a su vez una gran importancia en el contexto sociocultural del cuento y está ligado íntimamente con la propia historia personal y cultural de Zable.

El autor ahonda en esta relación personal con “*Zog Nit Keynmo!*” (el “*Canto partisano*”) en los párrafos del cuento sobre sus impresiones, de niño, del canto y los sentimientos que evocaba en él. En los párrafos 5 a 12 del cuento, Zable explica que escuchó el canto partisano por primera vez en los años cincuenta, durante un acto conmemorativo al que asistieron muchos supervivientes de la Shoá. Al final del acto, todos se pusieron de pie en el salón para entonar el canto en yidis. El autor detalla en la entrevista que todos los 19 de abril, la comunidad conocida por su nombre yidis, el *Bund*⁸, se reúne para homenajear a los que resistieron a los nazis, tanto los partisanos como los que organizaron la resistencia cultural. En los actos conmemorativos, que continúan hoy en día, hay música y teatro, relatos y recuerdos, y siempre al final cantan en yidis las estrofas del canto que, según Zable, atraviesan los años y rinden homenaje a todos los que resistieron y mostraron extraordinaria valentía en los tiempos del terror. Se expondrá en el análisis de la traducción

⁷ Dicho significado se analiza en la discusión de las dimensiones textuales del cuento que se presenta en la siguiente sección.

⁸ La Unión General de Trabajadores Judíos de Lituania, Polonia y Rusia (Museo Judío de Córdoba, n.d.)

del cuento cómo el autor hace resaltar, en las reflexiones que incorpora dentro del mismo cuento, este espíritu de resistencia y valentía.

El salón en el que solían reunirse para los actos conmemorativos, cuando Zable era joven, fue el centro comunitario Kadimah de Carlton; el autor lo define hoy como parte de su propio paisaje mítico, como lo es también la ruta que tomaba desde el centro comunitario hacia el que fue su hogar a cuatro cuadros, tal y como la describe en el párrafo 12 del cuento. La biblioteca yidis se ubicaba en el mismo centro comunitario y para el joven Zable, este fue un lugar en el que se sentía como si hubiera retrocedido a un mundo distinto y que fomentó su interés por los libros escritos en el yidis y lo que contribuyó a forjar su identidad cultural.

Durante la entrevista, el autor indica que sus primeros recuerdos de los actos conmemorativos, así como del canto partisano, pertenecen a la primera década después del fin de la Segunda Guerra Mundial. Los actos del Bund, explica el autor, se distinguían por su evocación de la resistencia cultural, la cual representa en su cuento "The Partisan's Song". Las historias que se relataban en esos actos, sobre las valientes hazañas en los búnkeres, inspiraron a Zable cuando era niño, al tiempo que le aterrizaban. Sin embargo, recuerda también, tal como lo describe en el cuento, cómo se sentía protegido por la fuerte comunidad de supervivientes a cuyo lado se ponía de pie para entonar el canto partisano, y hoy en día reconoce que es un privilegio haber tenido esa experiencia.

Siendo así, se puede entender cómo el canto epónimo de su cuento está intrínsecamente vinculado con la historia personal y la identidad cultural y lingüística de Zable. Fue por ello por lo que, al enterarse de que Phillip Maisel, una de las personas que asistieron a la primera lectura del poema "Zog Nit Keynmol", vive en Melbourne, el autor quisiera conocer a dicho testigo y escuchar personalmente su relato. Durante la entrevista, Zable reflexiona sobre sus primeros encuentros con Phillip Maisel, a quien considera un testigo íntegro que tiene una manera cautivadora de relatar su historia: la historia de un superviviente de la Shoá.

La entrevista con Zable se extiende más allá del texto objeto de estudio para abarcar sus observaciones derivadas de su labor como cuentista, así como de las interacciones que él sostiene con los diferentes refugiados y supervivientes de sucesos traumáticos con quienes trabaja en los talleres de escritura que imparte. Para hacer justicia a la humanidad de cada persona y respetar el alcance de su vida, prosigue el autor, hay que reconocer que cada historia de los supervivientes es un drama compuesto por tres actos: el primero, recordar su vida, una vida que antes tenía y que ya no existe; el segundo, contar la historia del trauma vivido; y el tercero, el tener que reconstruir su vida en otro país u otro hogar. El tercer acto, añade, puede estar teñido de la añoranza que provocan los recuerdos de los días felices

vivididos en el primer acto. En sus interacciones con los supervivientes, inclusive con Phillip Maisel, es consciente de la necesidad de navegar la conversación de tal manera que abarque cada uno de los tres actos de su vida.⁹ Sostenemos que este modelo de los tres actos de la supervivencia, según el autor lo aplica a su propia escritura, no requiere de una secuencia cronológica en la rememoración de lo sucedido, sino que permite, en su lugar, la misma yuxtaposición del presente y el pasado que caracteriza el texto objeto de estudio.

Zable profundiza, en la entrevista, en su propio acercamiento sobre cómo narrar la historia de Phillip Maisel y atribuye su habilidad para velar y honrar dicha historia a los años de experiencia y disciplina invertidos en refinar su técnica. En atención a lo cual, Zable confirma que su acercamiento como escritor se basa en la noción del observador participante que él aprendió de la mano de la antropóloga Margaret Mead en la Universidad de Columbia en los años setenta. Explica que no graba sus conversaciones con los personajes que habitan en sus cuentos, tales como Phillip Maisel, sino más bien que toma apuntes en su cuaderno mientras se mantiene atento al entorno, a lo visual, así como a los sonidos que contribuyen a recrear los momentos más ilustrativos que luego compondrán el relato. De este modo, el autor se involucra en la narrativa de sus cuentos, lo cual le permite explorar diferentes puntos de vista y entretrejerlos gracias a la meta-narrativa de sus propias perspectivas, sean estos los recuerdos de su niñez entre los supervivientes de la Shoá o sus experiencias como viajero atravesando distintas partes del mundo.

Tal como se ha expuesto en el análisis sociocultural, y con respecto al uso lingüístico de diferentes términos relacionados con la temática del cuento, Zable comparte durante la entrevista su preferencia por el término *Aniquilación* o su equivalente en hebreo *Shoá*, en lugar de *Holocausto*. El motivo por dicha preferencia lo explica desde la perspectiva de su propia relación con la lengua yidis. Al reflexionar sobre esta lengua, describiéndola como un híbrido de palabras alemanas, eslavas y hebreas, Zable indica que *Shoá* no es una de las palabras hebreas que se han incorporado en el yidis. Existe otro término que, en cambio, le suena más “natural”: la palabra yidis *Churban*, que significa *destrucción* o *devastación*. Siendo así, afirma que tanto los de habla yidis como los de habla hebrea usan términos alternativos a *Holocausto*. De esta manera el autor nos proporciona un argumento lingüístico a favor de la decisión de emplear la palabra *Shoá* y no *Holocausto* en la discusión del análisis del presente proyecto.

El autor afirma ser siempre consciente de la importancia del tono en su narrativa, en representar las diferentes experiencias personales que relata en sus cuentos. Hace hincapié

⁹ En el análisis de las dimensiones del texto objeto de estudio, se discute cómo el enfoque en los tres actos del drama de la supervivencia influye en la estructura del cuento, así como en el tratamiento temático.

en la necesidad de conseguir, a través del tono, un delicado equilibrio entre despertar la empatía de los lectores y evitar que la obra se desvíe hacia la sensiblería. Como nos explica en la entrevista, lo que el autor espera de la traducción de sus cuentos es que se evite dicha sensiblería; de hecho, lo considera imprescindible. Asimismo, desea que el tono del texto mueva a los receptores a sentir compasión y empatía al tiempo que reconozcan la agencia de los personajes, es decir, que no se perciban como víctimas, sino que se entienda que su supervivencia tiene un importante propósito. Se podría deducir que dicho propósito se ve reflejado en cómo Zable consigue transferir en su traducción del canto partisano (del yidis al inglés) el espíritu de su letra, así como en la forma en la que representa la historia de Phillip Maisel en su cuento.

Zable enfatiza, asimismo, la importancia del ritmo, así como del poder artístico de la variación sintáctica, es decir, de mantener el uso de diferentes técnicas, tales como el uso de oraciones cortas para hacer destacar una imagen. Este elemento ha sido pues considerado de vital importancia a la hora de traducir “The Partisan’s Song” con el objetivo de reproducir en la medida de lo posible el ritmo conseguido en el TO. Según se expondrá en el análisis de la traducción del cuento, las expectativas del autor en cuanto al tono y al ritmo del TD se priorizan en el proceso traductológico.

La conversación mantenida con Zable nos revela por otra parte la influencia en su escritura de la noción del *episodio elocuente* (eloquent episode), una expresión acuñada por el superviviente de la Shoá y escritor Primo Levi (Levi, 1989, pág. 71). Según Zable, el episodio elocuente es el que cambia las percepciones del escritor o de los receptores del texto, revelando otra perspectiva sobre lo que sucede. En el cuento “The Partisan’s Song”, explica, el episodio elocuente es el que relata en los párrafos 41 a 43: “el momento del cuadro de las geishas” (“the moment of the painting: the geishas”). Zable considera este episodio “una meditación sobre el arte de la historia” (“a meditation on the art of story”); tal episodio se discute a continuación como punto de partida del análisis de las dimensiones textuales del cuento.

Análisis de las dimensiones textuales

En el modelo propio de traducción, tal como se ha explicado en la revisión de la literatura y en la metodología, el parámetro de las dimensiones textuales se compone de la dimensión pragmática, la temática y la estilística. Añadimos a este parámetro la noción de la estética como el factor que conecta las tres dimensiones y nos permite explicar la coherencia del TO.

Proponemos comenzar por el análisis de la dimensión pragmática, la dimensión en la que interactúan las intenciones globales del autor y las interpretaciones de la traductora. Dichas interpretaciones se derivan tanto del análisis textual como del estudio de los parámetros del análisis sociocultural y de la interacción con el autor.

La dimensión pragmática

El análisis de la dimensión pragmática parte de la discusión sobre el episodio elocuente identificado por Zable, en el que, a través de la metáfora de un cuadro, une los hilos conductores del cuento: por un lado, la historia de Phillip Maisel y la del poeta que escribió el canto partisano, y por otro, las reflexiones del autor sobre estas dos historias y el arte de contarlas.

El episodio elocuente trata del momento en el que Phillip Maisel entrega en custodia su historia a Zable, “el oyente ansioso por recibirla” (párr. 43 de la traducción). En ese momento, mientras la historia “pende en delicado equilibrio”, el autor mira el cuadro de las geishas que cuelga de la pared detrás de Phillip. El cuadro le revela otra historia en paralelo: representa la relación entre una maestra y su pupila, una relación que asegura la continuidad de la tradición de las geishas que “se plasma en un momento que evoca siglos” (párr. 42). Zable observa en la narrativa que “hay algo del entendimiento existente entre maestro y pupilo” (párr. 43) en su propia relación con Phillip Maisel, con respecto a la responsabilidad que el autor siente al recibir, custodiar y representar la historia que el hombre mayor le entrega, la historia de un superviviente de la Shoá, así como la historia de un poeta que no la sobrevivió.

En el episodio elocuente, el autor reconoce en el cuadro de las geishas la metáfora que le permite encajar las piezas de la historia de Phillip Maisel con sus propias reflexiones. En la parte del cuento que precede a este episodio, según se ha expuesto, Zable entrelaza la historia del canto partisano con sus propios recuerdos sobre la primera vez en la que lo escuchó, en los años cincuenta, cantado en yidis por los supervivientes de la Shoá. El autor entrelaza también, en la primera parte del cuento, las experiencias que compartieron Phillip y sus amigos Hirsh Glik y Meishke en Vilna en 1941, en los primeros meses de la ocupación alemana, empleando las palabras de Phillip en el estilo directo.

Observamos en el análisis del cuento, en relación con las palabras que emplea Phillip Maisel, que toma desvíos en su narrativa para relatar algunas anécdotas que retratan la personalidad de sus amigos, con afecto y con un deje de humor. A través de sus reflexiones en el cuento sobre el episodio elocuente, Zable empieza a entender el significado de estos

desvíos. Podemos deducir que son los mismos desvíos que caracterizan la tradición yidis de contar relatos orales, y es por eso por lo que le importan tanto al autor. Nuestro entendimiento del significado de estos desvíos nos ayuda a interpretar la organización de la estructura de la narrativa del TO.

Zable hace explícita, en uno de los párrafos del cuento que siguen el episodio elocuente, lo que designamos su meta-narrativa sobre el arte de narrar cuentos: “Para poder expresar el significado de una historia, es tan importante el modo de contarla como la historia misma” (párr. 46). Esta meta-narrativa se extiende en el párrafo 100, en el que Zable observa cómo el cuadro de las geishas se compone de pequeños trozos de seda “pegados entre sí para crear una impresión completa”. Dicha observación confirma su interpretación del cuadro de las geishas como una metáfora para la composición de su cuento en una serie de piezas narrativas que juntas “completan el cuadro” (párr. 107) de la historia del canto partisano, del poeta que lo escribió, y del superviviente que presencié la primera lectura de la letra del canto. En otras palabras, las intenciones pragmáticas del autor se sintetizan en la imagen de un cuadro que Zable visualiza al final del cuento y que simboliza el espíritu de resistencia de los partisanos judíos, el mismo espíritu que expresa la letra del canto epónimo del cuento.

En el análisis del episodio elocuente se ha discutido cómo las intenciones del autor se plasman en la metáfora de un cuadro. Inspirado por el cuadro de las geishas, Zable junta las piezas de su propio cuento como si fueran los pedazos de seda que componen el antiguo cuadro, o en otras palabras, ensambla una serie de imágenes del pasado y del presente que juntos forman el cuadro de la historia del canto partisano, del poeta que lo escribió y del superviviente de la Shoá que lo conoció. En esta plasmación, se enlazan tanto la dimensión pragmática del texto como la semántica y la estilística, las cuales se analizan a continuación.

La dimensión semántica

Según se ha expuesto en la metodología, el análisis de la dimensión temática del cuento abarca el contenido y el mensaje del TO, incorpora las conclusiones del análisis tanto del contexto sociocultural como de la interrelación con el autor, y apoya nuestra interpretación de las intenciones del autor. Proponemos que los temas tratados en el cuento “The Partisan’s Song” tienen los siguientes propósitos: conmemorar el espíritu de resistencia de los partisanos judíos; honrar la memoria de Hirsh Glik, el poeta que escribió el canto partisano, así como la memoria de los que perecieron en la Shoá; y honrar las historias de

los supervivientes de la Shoá, en especial la de Phillip Maisel. Dichos temas se han identificado en la discusión de la dimensión pragmática y las intenciones del autor. A continuación, presentamos y discutimos el tratamiento, por parte del autor, de los temas y subtemas que caracterizan el texto objeto de estudio, cuyo análisis guía la traducción del cuento.

En la sección en la que se analiza el parámetro de la interrelación con el autor, hemos discutido el significado que tiene para Zable el conmemorar el espíritu de resistencia de los partisanos judíos. Se entiende que los actos conmemorativos, con los que el autor inicia sus reflexiones en el cuento, forman parte de su identidad personal y cultural. Debe señalarse que además de ser uno de los temas clave del cuento “The Partisan’s Song”, la conmemoración del espíritu de resistencia de los partisanos judíos es a su vez el propósito de los dos poemas que Hirsh Glik leyó a Phillip, a Meishke, y a Bella, la hermana melliza de Phillip en aquel sótano del gueto de Vilna, a finales de abril en 1943. En la siguiente sección, el análisis de la dimensión estilística del cuento, se discuten las técnicas que el autor emplea para explicar en sus propias palabras el significado de la letra del poema de Hirsh Glik que se convirtió en el canto partisano, “Zog Nit Keynmol” o “Nunca digas”. El hecho de que Zable incluye en el cuento su propia traducción en inglés de la letra de todas las estrofas subraya la importancia temática del canto.

Si bien las intenciones del autor comprenden homenajear el espíritu de resistencia de los partisanos judíos, al igual que lo hace el canto, el cuento tiene como propósito honrar la memoria de Hirsh Glik, el poeta que lo escribió y que fue amigo de Phillip Maisel. Este compartía con Hirsh sus tendencias políticas (los dos eran de izquierdas¹⁰), así como su amor por la poesía. Como hemos observado en este análisis de la obra de Zable, existe un subtema recurrente, el de los paseos por las orillas de un río. Este es un símbolo que representa la vida anterior de los supervivientes que tuvieron que abandonar y que estos evocan más tarde, mientras reconstruyen sus vidas en Australia. En sus conversaciones con Zable décadas más tarde, las cuales el autor representa en el texto objeto de estudio, Phillip Maisel vuelve a visitar sus paseos con Hirsh a la orilla del río Wilja en Vilna. Sobre todo, Phillip revive lo que sentía al lado de su amigo, escuchándolo y aprendiendo de él, así como la impresión perdurable de su profundo carácter: “siempre estaba pensando en algo, siempre estaba en busca de un significado” (párr. 21). La caracterización de Hirsh y del otro amigo, Meishke, puede considerarse una extensión del tema de honrar a los que perecieron en la Shoá. Nuestro análisis del tratamiento de este tema, así como los desvíos que toma

¹⁰ (Maisel, 2021, pág. 21)

Phillip Maisel para añadir humor a la caracterización de sus amigos, nos ayuda a entender la realidad humana detrás de las cifras.

Íntimamente vinculado con el tema de honrar a los que perecieron en la Shoá es el de honrar las historias de los supervivientes, en especial la de Phillip Maisel. Dicho tema incorpora a su vez varios subtemas que forman parte de la narrativa de Zable, entre ellos, la ocupación nazi, las masacres en los bosques y las fosas comunes, el establecimiento de un gueto y la clandestinidad, así como los temas de la esperanza y la libertad que predominan en la letra del canto. Asimismo, podemos añadir el tema de la poesía como arma de la resistencia cultural, que como se ha discutido en el parámetro de la interacción con el autor tiene una importancia central en la vida y obra de Zable. Así describe a su vez en sus reflexiones en el cuento sobre la letra del canto partisano, con estas palabras: “el canto era un milagro de la poesía: un acto de desafío forjado en los tiempos del terror, pero de alguna manera provisto de espíritu” (párr. 8). Esencialmente, este análisis temático señala la responsabilidad que conlleva el traducir un testimonio de la Shoá.

A continuación, se analiza la expresión estilística de la interacción entre las reflexiones del autor, la historia de Phillip Maisel y el canto partisano.

La dimensión estilística

El análisis de la dimensión estilística revela que la estructura del cuento comprende doce escenas divididas entre cuatro secciones. La primera y la última escena tienen lugar en el gueto de Vilna a finales de abril de 1943; las demás alternan entre Lituania y Estonia durante la Segunda Guerra Mundial y la casa de Phillip en Melbourne, en el otoño de 2010. Siguiendo la noción de los tres actos del drama de la supervivencia, en el caso de Phillip Maisel las escenas representan su vida en Vilna cuando conoció al poeta Hirsh Glik, sus experiencias durante la Shoá, y la vida que ha reconstruido en Melbourne, en especial, su pasión por el arte japonés y por la recopilación de testimonios de la Shoá, en el Centro del Holocausto.

Zable entreteje dos estilos narrativos en el cuento: la meta-narrativa y el uso del estilo directo, además de incorporar la letra del canto partisano. Dicha letra, según el autor confirma en la entrevista para este proyecto, él mismo tradujo del yidis al inglés, intentando en lo posible honrar las palabras y la forma de expresarlas de Hirsh Glik.

El primer estilo es el de la meta-narrativa del autor, la cual consiste en sus reflexiones sobre el arte de narrar cuentos y su conexión personal con el canto partisano, la cual le impulsó a conocer la historia de Phillip Maisel. El segundo es la narración de Phillip en el estilo

directo, así que Zable emplea la voz de la primera persona en los dos estilos. Solo la voz de Hirsh Glik está representada, brevemente, en estilo indirecto, a través de la narrativa de Phillip. Otro factor que caracteriza la dimensión estilística en la escritura de Zable es el hecho de que los dos protagonistas, el autor y el superviviente, son herederos de la lengua y la cultura yidis y por este motivo sus narrativas reflejan la tradición oral de tomar desvíos sin perder los hilos de la historia, según se ha expuesto en el análisis de la dimensión pragmática.

La historia de Phillip Maisel representa un cuento dentro de otro cuento. Zable no interrumpe el flujo de la narrativa con un diálogo, sino que en cambio, el autor conserva su papel de oyente, del que habla en el párrafo 43, y prioriza la narrativa del superviviente. Solo en ocasiones intercala sus propias reflexiones de forma que estas puedan subrayar el significado de la historia que narra Phillip Maisel en primera persona. La forma en la que resalta la voz de Phillip es otro motivo por el que confirmamos nuestra decisión de aplicar a la traducción la Posición de Equivalencia por Defecto de Bolaños (2008, 2016).

En cuanto al contexto temporal, aunque comienza en el pasado, la narrativa de Phillip Maisel alterna entre el presente y el pasado a partir del párrafo 59, según observa Zable:

Phillip habla ahora en presente, pero no parece ser consciente de la transición. A partir de este momento, alterna entre el presente y el pasado, entre revivir y recordar. Está presente y distante a un tiempo. (párr. 60)

Aquí el autor reconoce otro paralelismo entre el contexto en el que se encuentra, escuchando la historia de Phillip Maisel, y el cuadro de las geishas: “En cierto modo, ellas también parecen estar a la vez lejanas y plenamente presentes” (ibíd.). Según se ha discutido en el análisis sociocultural del cuento, alternar entre el presente y el pasado es característico del estilo narrativo de Phillip cuando relata sus recuerdos. En su representación de la voz de Phillip Maisel, Zable se ha mantenido fiel a esta característica, así como al uso del humor y las anécdotas que son parte integrante al estilo del superviviente. De este modo, el autor ha respetado la exigencia ética de relatar las experiencias de los supervivientes según su propia forma de expresarse (Davies, 2014).

En sus reflexiones, el autor emplea unos motivos o imágenes recurrentes que sirven de hilos conductores entre el presente y el pasado. La imagen de la solitaria vela (párr. 2 y 107) simboliza “la llama del amor, aún en medio de la barbarie y la matanza” (párr. 107) que caracteriza tanto la amistad que compartían Hirsh y Phillip como el espíritu de desafío del canto partisano. Simboliza, además, la esperanza que Phillip mantenía en el gueto de Vilna, la luz que veía a lo lejos a pesar de la incertidumbre que le rodeaba (párr. 74).

La imagen de tres mesas también conecta las dos narrativas. La primera, la mesa improvisada con un cajón a la que estaban sentados Phillip, Hirsh, Meishke y Bella se describe cuando Hirsh leyó por primera vez el poema “Zog Nit Keynmol” en el sótano del gueto de Vilna. Las otras dos mesas son las que se encuentran en la casa de Phillip Maisel en Melbourne, una en la cocina y la otra, con su superficie lacada, en el salón. Sentado a estas mesas, Phillip le entrega en custodia su historia a Zable.

Otra imagen que ayuda a vincular el pasado con el presente, y al mismo tiempo simboliza la libertad, es la de una ventana grande. Cincuenta años después de que Hirsh fuera asesinado por los nazis, Phillip Maisel se enteró de que su amigo, que soñaba con la libertad, había intentado escaparse del campo junto con otros prisioneros, saltando por una ventana grande que había en el barracón de las letrinas (párr. 94). Después de haberle contado esto a Zable, Phillip permanece delante del cuadro de las geishas y le explica al autor que en Japón, “es raro ver obras de arte colgadas de la pared. Los japoneses prefieren mirar el jardín y el paisaje vivo enmarcados por una gran ventana” (párr. 100). La yuxtaposición de las dos imágenes contrasta los extremos de la historia humana: por un lado, las condiciones de un campo de trabajos forzados nazi y por otro, la belleza y armonía que representa un jardín japonés.

El símbolo de la libertad y la esperanza también se transmiten en la letra del canto. Las frases que el autor utiliza para reflexionar sobre dicha letra (párr. 6 a 11) son intensas y evocativas, expresando así los sentimientos que provoca cada estrofa. En la entrevista con el autor, Zable confirma haber traducido la letra del yidis al inglés debido a su fluidez en los dos idiomas, pero reconoce a la vez que sus conocimientos de otras traducciones le influyeron en el proceso. Si escuchamos diferentes grabaciones del canto, tal como la que presentó la cantante australiana Emily Lubitz en el festival de arte y música judía (FOJAM 5781), observamos que hay pequeñas diferencias léxicas en algunas estrofas. Todas las versiones mantienen el ritmo de la melodía, aún si no todas riman, como es el caso de la traducción de Zable, y es por ello por lo que priorizamos el ritmo en nuestra traducción de la letra del canto, tal y como se expone en la siguiente sección.

El análisis de las decisiones de detalle que se han tomado en la traducción del cuento “The Partisan’s Song” se presenta a continuación, explicando a través de ejemplos concretos las estrategias seleccionadas en base a los principios sintetizados en este análisis del TO.

Análisis de la traducción del cuento

Debemos aclarar en primer lugar que no se propone presentar todas y cada una de las decisiones de detalle tomadas en la traducción al español de “The Partisan’s Song”, sino de ilustrar cómo se ha aplicado a la traducción del cuento objeto de estudio el análisis de los tres parámetros del modelo: el contexto sociocultural, la interacción con el autor y las dimensiones textuales.

El primer ejemplo que presentamos ilustra el reto de mantener el ritmo del TO. En el párrafo inicial del cuento, Zable utiliza, tal como suele hacer en su escritura, un sustantivo calificativo en una locución adjetival: “partisans in forest hideouts” (un sustantivo, una preposición, un sustantivo y un sustantivo adjetival). La traducción literal al español sería: “los partisanos en las guaridas del bosque”. Dicha formulación, sin embargo, ralentizaría el ritmo de la narrativa del autor. La solución radica en contextualizar la locución dentro del significado del párrafo completo. Si sustituimos un participio pasado por el sustantivo adjetival, produciendo así la frase “los partisanos, escondidos en los bosques” (párr. 1), se consigue reproducir el ritmo del TO a pesar del aumento del número de palabras al traducir la locución al español.

Este ejemplo ilustra a su vez la necesidad que el mismo Zable apunta en la entrevista, de leer lo escrito en voz alta durante el proceso de la creación un cuento, para asegurar la integridad del ritmo. Aunque no sea un principio traductológico, es una práctica que creemos recomendable y se adopta en la presente traducción, ya que nos permite respetar la dimensión estilística del autor. La importancia de mantener el ritmo existente en la narrativa del TD viene dada asimismo por lo que hemos aprendido tras el análisis de la interrelación con el autor. El ritmo del TO debe reproducirse en el TD pues según Zable es un elemento imprescindible en la traducción de su obra.

En torno a la heterogeneidad cultural de su obra, hemos apuntado la práctica de Zable de entrelazar en su narrativa ejemplos de la lengua yidis, lo cual considera su responsabilidad por ser un escritor dentro del polisistema australiano. En el TO, la frase que aparece en yidis la leemos en el último verso de la primera estrofa del canto: “*a poyk ton unzer trot, the drum beat of our steps*” (párr. 3). Zable explica en la entrevista que optó por una traducción literal del yidis al inglés porque las palabras originales expresan el sentido de golpear un tambor rítmicamente y que él quería honrar la metáfora del compás de los pasos que anuncian la llegada de los partisanos. La traducción del inglés al español, que no se basa en la versión original escrita en yidis sino en la traducción al inglés por parte de Zable, intenta mantener el mismo sentido de la marcha rítmica con su traducción: “trueno el compás de nuestros pasos” (primera y última estrofa).

En la traducción del canto del inglés al español se prioriza de este modo el ritmo, aunque en la medida de lo posible también la rima o, cuando no puede producirse una rima exacta y mantener el significado, se opta por la asonancia, tal como se produce, por ejemplo, entre las palabras “final” y “azul” (que aparecen en la primera y última estrofa), “día” y “ayer” (en la tercera estrofa) o “se alzó” y “lo cantó” (en la cuarta estrofa). Esta estrategia se tomó tras escuchar diferentes grabaciones del canto disponibles en línea, con el fin de comparar el ritmo de la traducción con el del canto y confirmar que su traducción al español continúa pudiéndose cantar. Únicamente en la segunda estrofa se prioriza el ritmo sobre la asonancia en los primeros dos versos, por el uso de las palabras “nieves” y “tristeza”. Sin embargo, se produce la asonancia en los últimos dos versos de la misma estrofa a través de “se derrama” y “brotará”, lo cual, sostenemos, compensa la más tenue asonancia en los primeros dos versos.

La traducción de las estrofas al español sigue lo más fielmente posible la letra de la versión en inglés, con dos excepciones, las cuales también ilustran la priorización del ritmo en la traducción de la letra del canto. La primera excepción es la pérdida de “green” (verdes) para describir el color de “las palmeras”, así como la pérdida de “white” (“blancas”) para describir “las nieves”. Incluir dichos adjetivos implicaría perder el ritmo sin añadir al significado del canto, debido a que se puede entender que son verdes las palmeras y blancas las nieves.

La segunda excepción se encuentra en la cuarta estrofa y consiste en la traducción de la palabra *lead* como *tinta*, por los siguientes motivos. Las posibles opciones *grafito* y *lápiz*, aunque puedan expresar el significado literal de *lead* en el contexto del poema, no logran enfatizar la transcendencia que el poema transmite al indicar que la historia de la Shoá se ha escrito con sangre como lo hace el contraste entre *tinta* y *sangre*. En otras palabras, aquí se emplea una traducción alternativa a la literal para expresar el intento comunicativo del original, al tiempo que se logre un equilibrio entre la adecuación con respecto a las intenciones del autor y la aceptabilidad por parte de los potenciales receptores según la escala de Rabadán (1991).

Según se ha discutido, el autor intercala entre las estrofas del canto (párr. 6 a 11) sus recuerdos del acto en el que escuchó el canto partisano por primera vez, así como sus reflexiones sobre el significado del poema. Entre la segunda y la tercera estrofa, Zable describe en breves frases la tensión en el poema entre el espíritu de desafío y esperanza que mantenían los partisanos y la dura realidad que vivían. Zable termina este párrafo empleando la técnica de una oración sin verbo: “Unnerving imagery tempered with lightness” (párr. 8). Aunque el autor emplea una variedad de locuciones cortas y más largas en el cuento, la oración sin verbo representa una variación sintáctica que subraya el tono de

la narrativa. En atención a lo cual, se prioriza en la traducción respetar las intenciones estilísticas del autor e incluir una oración que tampoco tenga verbo: “Una evocación perturbadora atemperada por sutiles rayos de luz”. Sostenemos que la aplicación de esta variación sintáctica del TO no nos desvía del principio de la aceptabilidad del TD. Sin embargo, este ejemplo ilustra el valor pragmático de evaluar las decisiones traductológicas con referencia a la escala adecuación–aceptabilidad del modelo de Rabadán, tal y como la hemos integrado en nuestro modelo traductológico.

En el análisis sociocultural se defiende la importancia de confirmar el uso de los términos que corresponden al lenguaje de los campos nazi y se detallan los ejemplos de dicho uso en el TO, así como las decisiones tomadas en su traducción al español. El cuento contiene a su vez información técnica por lo que, para su traducción al español, necesita ser investigada. Un ejemplo de ello es la explicación que Phillip Maisel le da a Zable de la formación y la extracción de la turba (párr. 32 y 33), mientras le cuenta las experiencias de Hirsh en Lituania bajo la ocupación alemana. Más tarde, mientras habla de sus propias experiencias en los campos de Estonia, Phillip utiliza otros términos especializados en la mecánica y la electrónica automotor, así como los nombres de las piezas de un motor y una explicación de cómo funciona el sistema de arranque de un camión (párr. 35, 66, 67, 68, 69, 70), la traducción de los cuales hemos confirmado a través de fuentes disponibles en línea.

Asimismo, se verifica el título del primer poema que Hirsh Glik leyó a sus amigos en el sótano (párr. 2). Este fue convertido también en una canción, lo cual permite establecer, por medio de las versiones disponibles en línea, el título en yidis: “Shtil, di nakht iz oysgeshternt”, lo cual se traduce al inglés como “Quiet, the Night is Full of Stars” y al español como “La noche silenciosa está llena de estrellas”. En optar por la traducción al español del título de la canción mejor conocido en yidis y en inglés, se varía sutilmente el título que utiliza el autor en el cuento: “Quiet, the Night”. Sin embargo, al priorizar la aceptabilidad de esta decisión traductológica, mantenemos que dicha variación no interfiere ni con el ritmo de la narrativa ni con las intenciones del autor.

En el análisis de la dimensión estilística se ha expuesto cómo, a partir del párrafo 59, la narrativa de Phillip Maisel alterna entre el presente y el pasado. En el original, Phillip explica que “We travelled for three days and came to a transit camp in Estonia called Auvere. We were there for three or four hours. We eat some soup, and we are sent to another camp”. Podemos ver que la transición del pasado al presente ocurre con “We eat”. Si tradujéramos “We travelled for three days” como “Continuamos por tres días”, tendríamos la ambigüedad entre presente y pasado que conlleva la primera persona en plural de los verbos de la primera conjugación en español, lo cual adelanta la transición de tiempo de tal manera que

podría provocar cierta confusión e interrumpir la coherencia de la narrativa. Por consiguiente, y para hacer más clara la transición, se traduce la primera oración como “El tren continuó su viaje por tres días hasta llegar...” (párr. 59). De esta forma se traduce usando la modulación¹¹ pero conservando el tiempo verbal en el pasado. Dicha solución evita, además, el uso del verbo *viajar* con respecto al transporte de los prisioneros, ya que este término podría connotar un viaje de turismo. Es por ello por lo que se opta también por *recorrido* en lugar de *viaje* en el párrafo 72.

En cuanto a las decisiones que reflejan las consideraciones éticas que se discutieron en el análisis sociocultural en este capítulo, entre ellas figura el uso de *prisioneros* en lugar de *presos* (párr. 72, 75, 76, 92, 93, 94). Según el diccionario de la Real Academia Española, el prisionero es una persona “que está presa, generalmente por causas que no son delito”, lo cual corresponde mejor a la situación de los prisioneros en los campos nazi.

Resumen del análisis

Este análisis de la traducción de “The Partisan’s Song” se ha basado en los principios que han guiado tanto el proceso como el producto de este acto traductológico. Sostenemos que la función de la traducción ha respetado las intenciones pragmáticas del autor según el modelo propio de traducción y conforme tanto a la aproximación multidimensional del modelo de Bolaños (2008, 2016) como a la noción de buscar un equilibrio entre la adecuación y la aceptabilidad según el modelo de Rabadán (1991). La interpretación de esta función ha sido por ello el principio global de la traducción del cuento.

A dicho principio global debe añadirse el respeto por los siguientes elementos del TO que se ha mantenido a través de todo el proceso traductológico:

- La voz de Phillip Maisel como un superviviente de la Shoá, y la reproducción de su estilo “preciso y medido” (párr. 14), así como su calma y su uso del humor
- El tono y el ritmo del TO (tanto la narrativa como la letra del canto) y los contrastes estilísticos producidos por la yuxtaposición de la narrativa de Phillip en el estilo directo y las reflexiones de Zable a través de su meta-narrativa

¹¹ Pym (2014) explica que la solución traductológica de modulación, cuyo origen atribuye a Vinay y Darbelnet, se refiere a los ajustes que se realizan para acomodar diferentes convenciones discursivas (pág. 13).

- El contexto sociocultural del cuento, así como los orígenes sociolingüísticos del autor y de su personaje principal; en especial, la influencia en su narrativa de la tradición oral yidis
- El reconocimiento de la heterogeneidad cultural que caracteriza tanto el TO como las potenciales comunidades de receptores del TD, por lo que se han de emplear términos léxicos que no se circunscriban al uso específico de distintas regiones de habla hispana.

En el análisis de las decisiones de detalle se han seleccionado ejemplos que ilustran la priorización de dichos elementos del TO, los cuales, según se ha expuesto, interactúan en todas las fases del acto traductológico.

A continuación, se presentan y discuten en el Capítulo 5 las conclusiones del presente proyecto.

CAPÍTULO 5: CONCLUSIÓN

El presente proyecto ha tenido como propósito llevar a cabo una traducción del cuento “The Partisan’s Song” que acierte a salvaguardar el heterogéneo contexto sociocultural, las intenciones del autor, Arnold Zable, y las dimensiones textuales del TO. Con este fin se ha diseñado e implementado un modelo propio de traducción. Se ha defendido que el texto objeto de estudio, “The Partisan’s Song”, necesita una aproximación multidimensional al proceso de su traducción que respete las intenciones pragmáticas, semánticas y estilísticas del autor del cuento (el TO) y logre a su vez un equilibrio entre la adecuación y la aceptabilidad del producto (el TD).

La revisión de la literatura (ver Capítulo 1) ha permitido presentar y discutir el modelo traductológico de Rosa Rabadán (1991), un modelo que conceptualiza la relación entre el TO y el TD en términos de una escala entre la adecuación o respeto por el TO, es decir, las intenciones del autor, y la aceptabilidad del TD por parte de los receptores. Dicha escala rompe con la noción binaria que obliga a elegir entre priorizar el TO o el TD y nos permite entender tanto el proceso como el producto de la traducción en términos de la búsqueda de un equilibrio entre la adecuación y los ajustes a tomar para que el TD se adapte a las expectativas de aceptabilidad.

Se reconoce, sin embargo, que la noción de una escala implica aceptar un modelo que en su gradación opera linealmente y por tanto no refleja la aproximación multidimensional del acto traductológico que defendemos es necesario para conseguir el propósito de este proyecto. Es por ello por lo que se ha decidido sumar a la escala de adecuación– aceptabilidad de Rabadán (1991) otro modelo que permita el análisis dinámico de los factores socioculturales que influyen tanto en el TO como en el desarrollo del TD. Este ha sido el Modelo Traductológico Dinámico (MTD) de Bolaños (2008, 2016) ya que proporciona una conceptualización integrada de las tres dimensiones textuales (la pragmática, la semántica y la estilística) y los factores que interactúan en la relación entre el TO y el TD.

Apuntamos que tanto Rabadán como Bolaños proponen aproximaciones a la equivalencia en la traducción que posibilitan integrar tanto el respeto por las intenciones del autor, que se plasman en el TO, como la aceptabilidad del TD por parte de sus potenciales receptores. Sin embargo, al mismo tiempo reconocemos que existen numerosos acercamientos al concepto de la equivalencia y que, por no ser definido ni entendido de igual forma por las diferentes escuelas traductológicas (Pym, 2014), dicho concepto sigue siendo objeto de polémica en el presente.

En la metodología (ver Capítulo 2) se ha discutido cómo hemos integrado los modelos traductológicos de Rabadán (1991) y Bolaños (2008, 2016) en el diseño del modelo propio de traducción. Se ha planteado que dichos modelos permiten explicar la relación entre el TO y el TD analizando la interacción de los factores contextuales, relacionales y textuales en las diferentes fases del acto traductológico.

Nuestra aproximación al análisis sociocultural del TO ha seguido pues los modelos de Rabadán y Bolaños y ha incorporado a su vez la noción de polisistemas expuesta por Itamar Even-Zohar (1990, 2012). Dicha noción ha posibilitado examinar un importante elemento cultural que no se desarrolla en los modelos de Rabadán y Bolaños. Se trata de la heterogeneidad cultural que caracteriza el texto objeto de estudio, “The Partisan’s Song” de Arnold Zable, así como la influencia de tal heterogeneidad en el proceso de la traducción del cuento. La noción de polisistemas, asimismo, nos ha permitido reconocer la diversidad dentro de las potenciales comunidades de receptores del TD, y es por ello por lo que en la aplicación de nuestro modelo hemos priorizado el objetivo de emplear términos léxicos que no se circunscriben al uso específico de distintos países o regiones de habla hispana. Dicho objetivo a su vez podría aplicarse a la traducción de otros textos literarios del inglés al español, entre ellos los demás cuentos que forman parte de la recopilación de cuentos en el libro *Violin Lessons* de Arnold Zable.

En la aplicación de nuestro modelo al proceso de traducir “The Partisan’s Song” hemos sido conscientes de las implicaciones éticas que conlleva la traducción de un cuento que se basa en el verdadero testimonio de un superviviente de la Shoá, Phillip Maisel. En consecuencia, hemos dado prioridad al principio de respetar la voz y el estilo de hablar de Phillip Maisel, lo cual conlleva a su vez alternar entre el presente y el pasado, o en palabras del autor en el cuento: “entre revivir y recordar” (párr. 60). Esta decisión permite transmitir tal y como lo hace el TO la historia contada en primera persona y como memoria viva de lo sucedido en la Shoá. El respeto por la voz de Phillip Maisel ha añadido otra perspectiva estilística a la consideración de las intenciones del autor que ejemplifica la multidimensionalidad de los factores socioculturales y textuales que influyen en la traducción.

Se ha defendido e implementado un modelo multidimensional que, a través del estudio de los parámetros relativos al contexto sociocultural, la interrelación con el autor y las dimensiones textuales fundamenta el análisis sistemático de las intenciones del autor del TO. Según se ha discutido en el Capítulo 4, el análisis sociocultural, el primer parámetro de nuestro modelo, ha resuelto cuestiones tanto lingüísticas como culturales, lo cual nos ha permitido evaluar la aceptabilidad de los términos léxicos específicos al contexto del TO.

Este análisis ha permitido, asimismo, el estudio de las consideraciones éticas y confirmar así la adecuación de los términos léxicos en español que traducen el lenguaje de los campos nazi. Específicamente, se ha defendido la decisión de mantener el verbo “organizar”, debido a las connotaciones que encierra este término tanto para los supervivientes de la Shoá como en las descripciones del mundo de los campos de trabajos forzados durante el periodo nazi.

El segundo parámetro, la interrelación con el autor, Arnold Zable, nos ha posibilitado profundizar tanto en sus intenciones con respecto al texto objeto de estudio como en su aproximación a su escritura en general. La discusión sobre las expectativas que tiene en cuanto a la traducción de sus cuentos nos ha indicado cómo prioriza el tono y el ritmo de su escritura, empleando técnicas tales como el uso de oraciones cortas para hacer destacar una imagen. En el análisis de la traducción hemos defendido el valor pragmático de incorporar las variaciones sintácticas que reflejan las intenciones del TO, sin desviar del principio de la aceptabilidad del TD.

Como se ha explicado en la metodología (ver Capítulo 2), este proyecto ha contado con la participación del autor del TO a través de una entrevista. Gracias al análisis de la información que Zable nos proporciona en dicha entrevista, se han podido investigar con detalle los temas que trata el autor en el cuento “The Partisan’s Song” y el contexto sociocultural en el que se enmarca el TO, así como la relación personal de Zable con el contexto cultural del cuento. Ello ha permitido validar las conclusiones del estudio sobre el parámetro de la interrelación con el autor, así como las relativas al análisis del parámetro sociocultural y textual. No obstante, reconocemos que no es siempre factible ganar acceso directo al autor de un TO y que, por lo tanto, la aplicación de nuestro modelo traductológico puede verse limitada por este hecho. En este caso, creemos que la traductora deberá recurrir a la consulta de otras fuentes primarias alternativas como sería el caso de entrevistas publicadas que permitan profundizar en la aproximación a la obra a traducir.

El tercer parámetro del modelo traductológico propio proporciona el marco para el análisis de las dimensiones textuales del TO: la pragmática, la semántica y la estilística. Hemos explicado cómo tales dimensiones se interrelacionan y hemos defendido la noción de la estética como el factor que las conecta. El diseño del tercer parámetro nos ha permitido establecer la relación existente entre las intenciones pragmáticas del autor y las interpretaciones de dichas intenciones en el acto traductológico, así como las relaciones temáticas y estilísticas que definen el texto.

Concluimos que la aplicación de nuestro modelo multidimensional a la traducción del cuento “The Partisan’s Song” se ha logrado no solo una equivalencia dinámica, sino que también

se ha integrado la adecuación con respecto a las intenciones de Zable, el autor del TO, y la aceptabilidad del TD. Estimamos que la principal ventaja que proporciona el modelo propio es la aproximación sistemática al análisis iterativo de los factores socioculturales, relacionales y textuales de un texto literario y la aplicación de tal análisis a la traducción del texto. En atención a lo cual, proponemos aplicar nuestro modelo a la traducción de los demás cuentos de la recopilación en el libro *Violin Lessons*, de este modo siguiendo el objetivo de divulgar la obra del premiado escritor australiano, Arnold Zable, entre los receptores de habla hispana.

REFERENCIAS

- Baker, M. & Chesterman, A. (2008). Ethics of renarration: Mona Baker is interviewed by Andrew Chesterman. *Cultus*, 1(1), 10–33.
<https://www.monabaker.org/2015/04/17/ethics-of-reparation/>
- Bergman, S. (2020, 20 de enero). No fue Holocausto, fue la Shoá. *La Nación*.
<https://www.lanacion.com.ar/opinion/columnistas/no-fue-holocausto-fue-la-shoa-nid2328009/>
- Bolaños Cuéllar, S. (2002). Equivalence revisited: Key concept in modern Translation Theory. *Forma y Función*, 15, 60–88.
https://www.researchgate.net/publication/237029925_Equivalence_Revisited_A_Key_Concept_in_Modern_Translation_Theory
- Bolaños Cuéllar, S. (2004). Hacia una visión integradora de la traducción: propuesta del Modelo Traductológico Dinámico (MTD). *Forma y Función*, 17, 89–106.
https://www.researchgate.net/publication/28077444_Hacia_una_vision_integradora_de_la_traduccion_propuesta_del_modelo_traductologico_dinamico_MTD
- Bolaños Cuéllar, S. (2008). Towards an integrated translation approach. A Dynamic Translation Model (DTM) [Doctoral dissertation, University of Hamburg]
https://www.researchgate.net/publication/320863726_Towards_an_Integrated_Translation_Approach_Proposal_of_a_Dynamic_Translation_Model_DTM
- Bolaños Cuéllar, S. (2016). Equivalence within the Dynamic Equivalence Model (DTM): Default equivalence position, equivalence range, initiator's instructions, and translational norms. *Forma y Función*, 29(2), 183–201.
<https://doi.org/10.15446/fyf.v29n2.60194>
- Cooke, S. & Frieze, D-L. (2015). *The interior of our memories: A history of Melbourne's Jewish Holocaust Centre*. Hybrid Publishers.
- Davies, P. (2014). Testimony and translation. *Translation and Literature*, 23(2), 170–184.
<https://www.jstor.org/stable/24585352>
- Even-Zohar, I. (1990). Polysystem Theory. *Poetics Today*, 11(1), 9–26.
<https://www.jstor.org/stable/1772666>
- Even-Zohar, I. (2012). The position of translated literature within the literary polysystem. In L. Venuti (Ed.), *The Translation Studies Reader* (3rd ed., pp. 162–167). Routledge.
- García Izquierdo, I. (2000). *Análisis textual aplicado a la traducción*. Tirant Lo Blanch.
- García Rojas, M. (2009). *Teoría y práctica de la traducción e interpretación*. Facultad de Educación, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú.
- Hart-Moxon, K. (2000). *Return to Auschwitz*. Sidgwick & Jackson.
- Kenny, D. (2009). Equivalence. In M. Baker & G. Saldanha (Eds.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (2nd. ed., pp. 96–99).
- Lanzmann, C. (2012). *The Patagonian hare: A memoir*. (F. Wynne, Trans.). Farrar, Straus and Giroux. (Obra original publicada 2009).
- Larson, M.L. (1989). *La traducción basada en el significado*. (D.H. Burns & R.v. Moltke, Trans.). Editorial Universitaria de Buenos Aires. (Obra original publicada 1984).
- Levi, P. (1987). *If this is a man*. (S. Woolf, Trans.). Abacus. (Obra original publicada 1958).

- Levi, P. (1989). *The drowned and the saved*. (R. Rosenthal, Trans.). Abacus. (Obra original publicada 1986).
- Lloyd, A. (Host). (2019, March 1). Testimonies of the Holocaust with Phillip Maisel. [Audio podcast episode]. In *Life on the line – interviewing war veterans*. <https://www.lifeonthelinepodcast.com/podcast/2019/3/1/testimonies-of-the-holocaust-with-philip-maisel>
- Maclean, P., Langfield, M. & Abramovich, D. (Eds.). (2008). *Testifying to the Holocaust*. Australian Association of Jewish Studies.
- Maisel, P. (2021). *The keeper of miracles*. Pan Macmillan.
- Monteath, P. (2008). “Mischlinge” in Holocaust Videotestimony. In P. Maclean, M. Langfield & D. Abramovich (Eds.), *Testifying to the Holocaust* (pp. 117–135). Australian Association of Jewish Studies.
- Moreno Feliú, P. (2002). Organizar: suspensión de la moralidad y reciprocidad negativa. *ÉNDOXA: Series Filosóficas* 1(15). 97–128. <https://doi.org/10.5944/endoxa.15.2002.5039>
- Museo Judío de Córdoba. (n.d.). *La Unión General de Trabajadores Judíos de Lituania, Polonia y Rusia*. https://www.museojudiodecordoba.org/linea_tiempo/3911/
- Newmark, P. (1988). *Approaches to translation*. Prentice Hall.
- Nida, E. (2012). Principles of correspondence. In L. Venuti (Ed.), *The Translation Studies Reader* (3rd ed., pp. 141–155). Routledge.
- Nida, E.A. & Taber, C.R. (1986). *La traducción: teoría y práctica*. (A. de la Fuente Adánez, Trans.). Ediciones Cristiandad. (Obra original publicada 1982).
- Phillip Maisel retires at 99 years young. (2021, Spring). *JHC Centre News*, 17.
- Pym, A. (2014). *Exploring Translation Theories* (2nd ed.). Routledge.
- Rabadán, R. (1991). *Equivalencia y traducción: problemática de la equivalencia transléctica inglés-español*. Universidad de León, Secretariado de Publicaciones.
- Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española. (2020). *Diccionario de la lengua española: Actualización 2020*. [versión 23.4 en línea]. <https://dle.rae.es>
- Shuttleworth, M. (2009). Polysystem. In M. Baker & G. Saldanha (Eds.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (2nd. ed., pp. 197–200).
- Tedeschi, G. (1994). *There is a place on earth: A woman in Birkenau*. (T. Parks., Trans.). Minerva. (Obra original publicada 1988).
- United States Holocaust Memorial Museum. (n.d.). Los trabajos forzados *en profundidad*. Enciclopedia del Holocausto. <https://encyclopedia.ushmm.org/content/es/article/forced-labor-in-depth>
- United States Holocaust Memorial Museum. (2020). *El Sistema de los campos de concentración en detalle*. Enciclopedia del Holocausto. <https://encyclopedia.ushmm.org/content/es/article/concentration-camp-system-in-depth>
- Venuti, L. (Ed.). (2012). *The Translation Studies Reader* (3rd ed.). Routledge.
- Vigevani, M. (2001). Words, memory, hope (1984). In M. Belpoliti & R. Gordon (Eds.), *The voice of memory: Interviews 1961–1987: Primo Levi*. The New Press.

- Yad Vashem. (n.d.). *Campos de concentración y trabajo*.
https://www.yadvashem.org/es/holocaust/about/camps/labor-concentration-camps.html#narrative_info
- Yad Vashem. (n.d.). *Los Juicios de Núremberg*.
https://www.yadvashem.org/es/holocaust/about/end-of-war-aftermath/nuremberg-trials.html#narrative_info
- Yad Vashem. (n.d.). *September 1944, Jewish victims on wood pyres in the Klooga slave labor camp, Estonia*. <https://www.yadvashem.org/holocaust/this-month/september/1944.html>
- Zable, A. (2002). *The Fig Tree*. Text Publishing.
- Zable, A. (2011). *Violin Lessons*. Text Publishing.
- Zadoff, E. (Ed.). (2004). *SHOA - Enciclopedia del Holocausto*. Yad Vashem y E.D.Z. Nativ Ediciones. <https://www.yadvashem.org/es/holocaust/encyclopedia/vilna.html>

APÉNDICE A: TEXTO ORIGINAL

The Partisan's Song

Zable, A. (2011). The Partisan's Song. In *Violin Lessons* (pág. 119-143). Text Publishing.

El texto original en inglés está protegido por el derecho de autor.

APÉNDICE B: PREGUNTAS DE LAS ENTREVISTAS

Arnold Zable, 31 de agosto y 1 de septiembre de 2021

1. You wrote in *The Fig Tree* about your father's love of writing, your mother's love of song, and their shared love of the Yiddish language (Zable, 2002, p. 34). Would you comment, first, on some of the ways in which the Yiddish tradition of storytelling – essentially an oral tradition – have influenced your life and work as a storyteller and writer?
2. A unifying theme that courses through *Violin Lessons* is how particular songs, music, and rhythms reflect and influence the lives of your characters. We know from the title story that you had violin lessons as a child. You wrote – again in *The Fig Tree* – about how Yiddish music permeated your life and your family's lives when you were growing up (op. cit., p. 36). Before discussing specific questions about the rhythm and musicality of your stories, would you comment on some of the ways in which you found music – or music found you – as you brought together the stories in *Violin Lessons*?
3. In your tale, 'Singing Eternity', you write of your father Meier that 'He is revelling in the musicality of words' (op. cit., p. 20). Would you comment on the extent to which 'the musicality of words' influences your overall writing processes?
4. Following on from this question, you use a number of short sentences in your prose, sometimes without verbs, which enhance the rhythmic effect or musicality of your stories. In what ways does consideration of rhythmic effect influence your writing of conversations or reported speech for the characters in your stories?
5. Among the themes that thread through the stories in *Violin Lessons* are survival, living with the memory of trauma and loss, nostalgia for what was or what may never be, and people's urge for their stories be told. Sami Shah asked, in a conversation recorded for the Wheeler Centre last April, if you were worried about whether telling someone else's story could be seen as 'co-opting their truth or taking advantage of them'. In your reply, you spoke of the respect you show and how 'there would be no literature if we didn't explore different points of view'. Would

you comment on the questions that you ask yourself when writing, especially when writing dialogue or recorded speech, to ensure this respect?

6. What techniques do you use to record actual conversations or speech of people you meet who may become characters, or form part of composite characters, in your stories?
7. To what extent do you filter or interpret the conversations or speech at the time of making a record of them?
8. How do you go about reproducing or reconstructing the conversations or speech when drafting your stories?
9. To what extent do you create your own original conversations or speech for the characters in your stories?
10. The next two questions are about the partisan's song itself, 'Zog Nit Keynmol'. When you first heard the song the 1950s, as a young boy in Melbourne, was it sung in the original Yiddish, in English, or in a mix of languages, and how has that changed over the years?
11. There are different translations of the partisan's song available in both English and Spanish. Would you comment on how you translated or chose the version that you use in the story?
12. A specific question about the location of the memorial evening where you first heard the song. Was it at the Kadimah in Carlton or another place, and would you describe the inside of the hall? (The size of the hall has an influence on the word choice in the Spanish translation.)
13. At the end of your author's note to your compilation of stories in *The Fig Tree*, you explain that you prefer to use the terms 'Annihilation' and its Hebrew equivalent 'Shoah' when referring to the Holocaust (Zable, 2002, p. 222). Rabbi Sergio Bergman argues the same, given the origins of the word 'Holocaust', which he refers to as a 'propitiatory sacrifice through fire' (Bergman, 2000). This is also the view expressed by Claude Lanzmann (2012) in his memoir *The Patagonian Hare* (p. 507). Would you comment on your own reasons for this choice?

14. Following on from this question, would you comment on the significance to you of specific words, such as 'remembrance', which are used by survivors and their descendants to remember or refer to what happened during the Shoah?
15. Would you comment on the importance to you – as the son of survivors of the Shoah – of telling survivor stories, especially at a time when survivors with living memory of the Shoah are now in their eighties and nineties?
16. What expectations do you have of the translation into Spanish of *Violin Lessons*, and in particular, 'The Partisan's Song'?
17. What do you believe cannot be lost in the translation process, for 'The Partisan's Song' and also more generally across the stories in *Violin Lessons*?

Peter Monteath, 23 de febrero de 2021

1. Would you comment on your involvement in the 'Analysing Testimonies of Jewish Holocaust Survivors' project – what led you to become involved, and some of your reflections on your participation in this project?
2. What processes do you follow to verify or choose specific words, such as 'Shoah' or 'Holocaust', to refer to what happened during the Shoah from the perspective of your historical research?
3. Rabbi Sergio Bergman, current President of the World Union for Progressive Judaism, argues that the term 'Shoah' should be used rather than 'Holocaust', which he refers to as a 'propitiatory sacrifice through fire' (Bergman, 2000). This is also the view expressed by Claude Lanzmann (2012) in his memoir *The Patagonian Hare* (p. 507). Would you comment on ways in which historians have approached this debate?
4. Would you comment on the importance of telling and translating survivor stories, either directly as memoirs or retold in literary works, especially at a time when survivors with living memory of the Shoah are now in their eighties and nineties?