



Ortiz Rodríguez, M. (2017). "De *La dama duende* a *The Phantom Lady*: Calderón de la Barca en el mundo angloparlante".
Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades, 6 (12), 61-72.

De *La dama duende* a *The Phantom Lady*: Calderón de la Barca en el mundo angloparlante

From *La dama duende* to *The Phantom Lady*:
Calderón de la Barca in the Anglophone World

Mayra Ortiz Rodríguez¹

Recibido: 14/07/2017

Aceptado: 10/08/2017

Publicado: 08/09/2017

Resumen

Los propósitos de este artículo son: i) analizar las discontinuidades léxicas y los "énfasis" que exhiben los "cánones" empleados en la versión inglesa de *La dama duende* de Calderón de la Barca, realizada por Edwin Honig en 1961; ii) comentar acerca de las "aclaraciones" y las elipsis sobre referencias a elementos culturales españoles y el uso de topónimos, aspectos que podrían resultar "confusos" a "la mirada foránea"; iii) describir el "nuevo capital simbólico" construido por Honig quien, basándose en aspectos intrínsecos a la cultura española, ejerce su agencia cultural multiplicando "panoramas ficcionales" tanto para las letras españolas como en el ámbito de la cultura angloparlante. Con la primera "traducción reconocida" de esta obra, Honig produjo una versión que tributa el linaje de *La dama duende*, coherente con respecto a la "pieza original", aunque desmitificando la "ilusión de transparencia".

Palabras clave

Traducción; canon; agencia cultural; vindicación.

Abstract

This article aims at: i) Analyzing lexical discontinuities and the "emphases" exhibited by the "canons" employed in the English version of Calderón de la Barca's *La dama duende*, as produced by Edwin Honig in 1961's *The Phantom Lady*; ii) Commenting on "explications" and ellipses of references to the Spanish culture, as well as of the use of place names, which prove confusing to the "foreign reader"; iii) Describing the "new symbolic capital" provided by Honig who, on the basis of intrinsically Spanish elements, becomes a cultural agent, through the diversification of "fictional points of view" both amid Spanish Literature and within the Anglophone culture. With the first "recognized translation" of this piece, Honig is paying tribute to *La dama duende*'s literary lineage, through a version that is coherent to "the original" even though it breaks with the "illusion of transparency" myth.

Keywords

Translation; canon; cultural agency; vindication.

¹ Doctora de la Universidad de Buenos Aires, área Literatura. Magíster en Letras Hispánicas por la Universidad Nacional de Mar del Plata. Se desempeña como Jefa de Trabajos Prácticos en la cátedra de Literatura y Cultura Españolas del Siglo de Oro y Seminario del área, en dicha Universidad. Allí también forma parte del G.Li.S.O., Grupo Literatura del Siglo de Oro, en donde desarrolla tareas de investigación desde el año 2000. Es becaria post-doctoral del CONICET, con un proyecto sobre el teatro español del siglo XVII. Contacto: mayra@mdp.edu.ar



En el año 1629, Pedro Calderón de la Barca inaugura un ciclo de suma fecundidad en la producción de comedias de capa y espada.² Lo hace a través de la composición de ciertas piezas claves en lo que más tarde sería la universalidad de su obra. Entre ellas se cuenta *La dama duende*, comedia que ha alcanzado considerable difusión tanto geográficamente como a través de los siglos pese al carácter efímero de la mayoría de las composiciones de la época. Debemos considerar que “In a theatrical system based upon a high turnover of plays, most of the texts performed in any given year will not survive into the next” (Taylor 1989: 26), esto ocurría con la mayoría de las obras de la totalidad de los dramaturgos. Sin embargo, *La dama duende* escapa a ello y llega intacta a nuestros días, cuando aún es representada en diversos escenarios de todo el mundo, motivo por el cual su argumento es hartamente reconocido entre las letras hispánicas.³

Resulta curioso que esta difusión de la pieza –quizás paradójicamente– se debe en un comienzo a cierta complejidad en su proceso editorial. El primer problema se suscita dado que entre 1625 y 1635 rigió una prohibición de imprimir novelas y comedias en los reinos de Castilla; por ello recién en 1636 se edita la *Primera Parte de Comedias de Don Pedro Calderón de la Barca, recogidas por Don José Calderón de la Barca, su hermano*. Se trata de una compilación de doce comedias (entre las que se halla *La dama duende*) realizada en Madrid, ciudad donde el dramaturgo desarrollaba sus actividades. Pero la mencionada prohibición no regía en los reinos de Valencia y Aragón, y posiblemente como competencia a la edición madrileña (en esa época ya imperaban las leyes del mercado y Calderón era un poeta reconocido por el público) también en 1636 aparece esta obra dentro de otra antología: las partes XXIX y XXX de *Comedias de diferentes autores*, publicadas en Zaragoza. Se desconoce en cuál de estas dos publicaciones tuvo participación fidedigna el autor, aunque hay mayores posibilidades de que haya intervenido en la primera, dados su vínculo con el editor y su convivencia en la misma ciudad. La edición madrileña es además la que más reediciones obtuvo, y se constituyó como fuente de otras publicaciones. Así, en 1670, surgió en base a ella una versión *pirata* (con considerables diferencias); y tomándola también como fuente, en 1685, el editor Juan de Vera Tassis lanzó una nueva versión en la que reconoció haber agregado “enmiendas” por “incongruencia y gusto”. Se trata de cambios arbitrarios e injustificados (como la palabra “topar” de Calderón, cambiada por “hallar”), que intentó fundamentar alegando poseer los manuscritos originales; esta cuestión fue comprobada como falsa, entre otros aspectos dado que esperó la muerte del dramaturgo para realizar la publicación. Sin embargo, esta versión es la que se utilizó en los tomos XVII y XVIII de la B.A.E. (Biblioteca de Autores Españoles) del año 1872, y fue copiada y lanzada en

² Se consideran “comedias de capa y espada” aquellas que retratan un ambiente urbano y coetáneo a sus espectadores, que se caracterizan por abordar los elementos del enredo (el tema amoroso, los celos, la clandestinidad...) a través de la *inverosimilitud ingeniosa* (Arellano 1999). Para más especificaciones sobre este subgénero dramático, véanse Casa 2002 y Díez Borque y Alcalá-Zamora 2003.

³ Es el siguiente: Doña Ángela, una joven que acaba de enviudar tras la muerte de su senil marido, corre por las calles cubierta con un velo, dado que huye de la persecución de los guardianes de su honor. Don Manuel, recién llegado a Madrid con su criado Cosme, responde a su pedido de auxilio y la protege, sin conocer su identidad. La misteriosa “tapada” es hermana de Don Luis y de Don Juan, anfitriones del caballero, y se enamora perdidamente de él. Pero sus hermanos la obligan a vivir recluida, y para evitarle encuentros inesperados han cubierto con una alacena la única puerta que comunica su cuarto con el resto de la casa. Todo el enredo de la comedia se centra en la puerta oculta por la alacena que Doña Ángela utiliza para pasar de su cuarto al de Don Manuel junto a su criada, y así dejarle recados y, en definitiva, seducirlo. Estas entradas y salidas secretas crean la ilusión, en el caballero y su vasallo, de que un duende hurga sus aposentos. Finalmente, como en toda “comedia de capa y espada”, el embuste es descubierto y se consolida la pareja entre el galán y la dama.

circulación abiertamente, al punto que surgió otra edición con nuevas modificaciones denominada “pseudo-Vera Tassis”.⁴

Hoy en día, se descartan las ediciones paralelas (las mencionadas y otras menores, como dos manuscritos que se hallan en la Biblioteca Nacional de Madrid, de copistas sin fuente) y se trabaja sólo sobre la madrileña y la valenciana, que poseen algunas diferencias en los parlamentos del Acto III. La primera es la que obtuvo mayor representación y traducciones, exceptuando las ediciones italianas que se basaron en la versión de Zaragoza, evidentemente debido a la proximidad geográfica a través del mar Mediterráneo. Es en la edición de 1636 de Madrid en la que se sustenta la traducción al inglés de Edwin Honig, finalizada en 1961 y titulada *The Phantom Lady*.

Este escritor y traductor estadounidense⁵ llevó a cabo un trabajo sobre la comedia con un objetivo bien definido. Su traducción se presenta, desde un comienzo, con el afán de rendir homenaje a su ascendencia: la dedicatoria del libro completo (titulado *Calderón de la Barca. Four plays*) versa del siguiente modo:

In memory of a Spanish grandmother
Esther Mulliver Honig
(1869-1943)

El traductor, mediante su trabajo, rinde tributo a la cultura de la cual su linaje forma parte. De allí que la elección del texto fuente no pueda considerarse azarosa: siendo que es indiscutible el valor fundamental de la obra de Calderón en las letras españolas (y aún universales), no aparecen traducciones reconocidas de esta pieza con antelación a Honig, aun cuando es una de las comedias más reconocidas del dramaturgo por la totalidad de aspectos que en ella confluyen.⁶

Aquí se abordará la caracterización del aspecto léxico de esta traducción, puesto que se observarán determinadas elecciones del traductor, destacando particularmente el hecho de que realiza una selección de vocabulario de modo tal que omite o modifica información presente en el texto fuente. Como aclara Gouanvic (2005: 163), “The difficulty of a translation resides precisely in the interplay between resemblance and difference, a source work being neither exactly the same not entirely different in translation”, de allí la importancia de hacer hincapié en el análisis de las similitudes y diferencias,⁷ considerándolos

⁴ Marc Vitse profundiza los problemas editoriales de la obra de Calderón, al tiempo que elabora un interesante análisis de la pieza en cuestión. Véase su Estudio Preliminar a Calderón de la Barca 1999.

⁵ Edwin Honig fue poeta, ensayista, traductor, crítico literario y dramaturgo, y también se desempeñó como profesor en las universidades de Harvard y de Brown. Entre sus trabajos, se destacan sus traducciones de obras universales en lengua portuguesa y española, de autores como Miguel de Cervantes, Pedro Calderón de la Barca, Miguel Hernández, Federico García Lorca y Fernando Pessoa. Por estas tareas fue galardonado por la República Portuguesa en 1986 y por el rey de España en 1996, y también recibió numerosos premios de las Fundaciones Guggenheim, Mishkenot ShaAnanim, The National Endowment for the Arts, y la Academy and Institute of Arts and Letters. Falleció en 2011 a los 91 años.

⁶ Nuevamente, cf. los trabajos de Fausta Antonucci y de Marc Vitse en la edición de 1999. La bibliografía sobre Calderón es por demás vasta, pero sobre su obra en particular y sobre los caracteres del teatro de la época en general reviste fundamental importancia Díez Borque 1988. Para las implicancias socio-culturales de este teatro, resultan ya clásicos e insoslayables los aportes de Maravall 1975 y de Vilar 1973.

⁷ En otras palabras, el análisis de la traducción de Honig se basará en los siguientes supuestos: “focus on those moments or processes that are produced in the articulation of cultural differences. These ‘in-between’ spaces provide the terrain for elaborating strategies of selfhood -singular or communal- that initiate new signs of identity, and innovative sites of collaboration” (Bhabha 1992). Se considera asimismo que: “It becomes crucial to distinguish between the semblance and similitude of the symbols across diverse cultural experiences” (Bhabha 1992). Siguiendo estos lineamientos, también se ha considerado lo expuesto por Tymoczko 2003.

como “hidden places of negotiation and exchange” (Greenblatt 2004: 28). Para ello también es fundamental tener en cuenta el *habitus* del traductor, puesto que:

If a translator imposes a rhythm upon the text, a lexicon or a syntax that does not originate in the source text and thus substitutes his or her voice for that of the author, this is essentially not a conscious strategic choice but an effect of his or her specific habitus, as acquired in the target literary field (Gouanvic 2005: 158).

Este concepto implica lo siguiente: “habitus como sistema de esquemas de percepción y de apreciación, como estructuras cognitivas y evaluativas que adquieren a través de la experiencia duradera de una posición en el mundo social” (Bourdieu 1998: 107).

La obra resultante realizada por Honig es absolutamente coherente y remite de modo constante al ámbito y rasgos presentes en el texto original, de forma tal que es preciso volver a los objetivos del traductor y analizar las elecciones léxicas efectuadas a la luz de las intenciones que persigue, no explícitas pero sí factibles de ser deducidas, sobre las que se volverá más adelante. Aquí se pretende llevar a cabo esa lectura que desmitifique la ilusión de transparencia, que destaque las discontinuidades léxicas y observe los énfasis, que determine qué cánones se emplearon (siguiendo a Venuti 1995), considerando esencialmente a la traducción como el lugar de la diferencia, donde se abre la posibilidad de recuperar otros significados.

En *The Phantom Lady*, varios puntos que podrían tornarse confusos o extraños para la mirada foránea son despejados a través de sutiles modificaciones del texto original en las que Honig incorpora datos que operan a modo de aclaraciones, o efectúa elipsis sobre otros. Los aspectos puntuales sobre los que realiza este trabajo pueden ser agrupados en dos ejes: las referencias a elementos culturales propios de España, por un lado, y el uso de topónimos, por el otro. A partir de ellos se observará cómo se produce el acercamiento a la cultura extranjera (nuevamente siguiendo a Venuti 1995), puesto que: “The essence of translation is to be an opening, a dialogue, a cross-breeding, a decentering. Translation is a ‘putting in touch with’, or it is nothing” (Berman 1992: 4).

1. Aspectos culturales propiamente españoles

Una serie de modificaciones que el traductor efectúa en un afán que parecería *aclaratorio* se refiere a rasgos característicos de la cultura española.⁸ En primer lugar, es destacable la referencia a aspectos relacionados con la vida cotidiana de la sociedad del siglo XVII. Un ejemplo de ello se constituye cuando Calderón habla *influjos o estrellas*, lo cual posee toda una connotación tal en el acervo cultural de la época que trascendía la división estamental. La protagonista de *La dama duende* expresa: “¡Qué desiguales / son los influjos!” (Jornada II: v. 198-199), mientras que en la traducción de Honig refiere: “How differently the stars / influence our characters!” (Act 1: 255), lo cual explicita la creencia de la época de que los influjos constituían incidencias de los astros en el comportamiento de los hombres. Algo

⁸ Los elementos culturales que circulaban en la cotidianeidad de la época son plasmados por Calderón de la Barca en cada una de las escenas de su obra. “Theater, in Shakespeare’s time as in our own, is a highly social art form, not a game of bloodless abstractions” (Greenblatt 2004: 11). Lo mismo ocurre con Calderón de la Barca: el teatro es una práctica social que se embebe de sucesos y bagajes cotidianos. De igual modo, Shakespeare escribió: “All the world’s a stage” (Taylor 1989: 4). En las letras españolas, Calderón de la Barca se considera a la altura del gran dramaturgo inglés; esta relación se cimenta en su compartida visión barroca del mundo como un escenario.

similar ocurre cuando Calderón alude de manera un tanto confusa a las *estrellas*. En un pasaje de la segunda jornada, caballero y criado dialogan sobre la dama de esta manera:

Don Manuel: Cada cabello es un rayo
del sol.
Cosme: Hurtáronlos dél.
Don Manuel: Una estrella es cada rizo.
Cosme: Sí será, porque también
se las trujeron acá,
o una parte de las tres.
(Jornada II: v. 947-953)

En el citado fragmento, amo y vasallo hacen alusión a la creencia del momento de que los diablos, cuando fueron arrojados del Paraíso, arrastraron consigo una tercera parte de las estrellas del cielo; la misma se basó en un pasaje del Apocalipsis (12,4) y se difundió en el siglo XVII a través de los Autos Sacramentales.⁹ El traductor, por su parte, propone el fragmento del siguiente modo:

Don Manuel: Her curls, a diadem of Stars
Cosme: She very likely swooped them up
and brought them here as well
from Paradise, Limbo or Hell
(Act 2: 275)

Así, refiere a la creencia medieval de una estructura tripartita del reino de los muertos, de forma tal que resemantiza los postulados del dramaturgo y explica tácitamente la enciclopedia que manejaban los receptores contemporáneos al texto.

Por otro lado, sin realizar omisiones ni cambios busca un equivalente en la segunda lengua de un término que sólo tiene sustento en la primera: en español, la “tapada” era la mujer noble que recorría las calles detrás de un velo que impedía su identificación, lo cual le permitía en muchas oportunidades (tal como lo retratan las grandes comedias de la época, de Calderón, Lope de Vega, Tirso de Molina, Rojas Zorrilla...) transgredir las normas sociales del decoro y atreverse a lo que no podría si estuviera expuesta. Honig traduce este término como “the veiled lady” (Act 1: 246) y también “a lady in a veil” (Act 1: 231), lo cual conserva su esencia semántica. Lo mismo sucede con las *mujeres tramoyeras* del dramaturgo español. Las *tramoyeras* eran otro estereotipo femenino de la época, y mediante este vocablo se refería a las damas que tramaban embustes y engaños, usualmente, claro está, en detrimento de los personajes masculinos. El traductor capta este significado y lo vuelca mediante la expresión: “the shameless, conniving / wench” (Act 1: 232).

Resulta relevante que preserve estas referencias puesto que ciertas reiteraciones, como las que siguen, son parte intrínseca del teatro del XVII:

⁹ Estas referencias a creencias de la época, así como al empleo de determinada terminología, aparecen en el *Diccionario de Autoridades*, primera enciclopedia confeccionada por la Real Academia Española poco después de la fundación de esta institución, que tuvo lugar en 1713. Este diccionario se conoce como «de autoridades» por tener en los artículos citas de autores que ejemplifican o corroboran la definición dada. Salió a la luz en sucesivas etapas entre los años 1726 y 1739, tras un exhaustivo proceso de creación de todos sus artículos, y consta de seis volúmenes. Sus referencias se utilizarán a lo largo del presente análisis.

A repertoire is a theatrical memory, and as such it can serve as a useful model of what literary critics call the ‘canon’ of great literature. The works in a repertoire get played again and again; audiences come to know them intimately, to expect them, to take pleasure from their repetition. They become the familiar standards... (Taylor 1989: 21).

El público buscaba ostensiblemente ciertos rasgos característicos de cada dramaturgo; por ello el hecho de omitirlos en una traducción quizás modificaría sustancialmente el objetivo primordial de toda composición dramática: su puesta en escena y la interacción de todos los actantes que la misma implica. Si bien es poco probable que la traducción se haya efectuado para representación de la obra, de cualquier forma los aspectos inherentes a Calderón se encuentran presentes.

En relación a estas reiteraciones, es fundamental la referencia al título de la obra y su incidencia en la misma. En la época se consideraba a un duende como un espíritu familiar, es decir, un trago que habitaba en las casas y realizaba pequeños hurtos o travesuras. Era muy común su mención y aún lo es hoy en día en la cultura española, al punto que en varias poblaciones se cree fidedignamente en su existencia. Es por ello que el criado Cosme, representante por antonomasia de la cultura popular en la comedia de Calderón, no duda en que el desorden y la falta de algunas de las pertenencias en los aposentos de su amo se deben a la presencia de estos seres. Desde un comienzo, ante estos hallazgos, convoca a un “duendecillo, duendecillo, / quien quiera que fuiste y eres” (Jornada I: v. 915-916). Sin embargo, en la traducción de Honig el vasallo vacila: “Goblin, ghost or sprite, whatever / you are or happen to be” (Act 1: 243). También allí será nombrado como “my ghostly lodger” (Act 1: 244), “that spook” (Act 2: 274), “a devil” (Act 2: 277), lo cual quizá acerca poco a poco al lector foráneo a la acepción española hasta dar con el vocablo definitivo que da título a la traducción: “phantom”. Este término, a medida que avanza la acción dramática, aparecerá explícitamente calificando de manera directa a la dama, en escenas como en la que Doña Beatriz le manifiesta: “you’ll really earn / the title Phantom Lady” (Act 3: 287), o en la que el criado proclama a su amo:

Sir, the house and owner both belong to Satan, because there is
a lady living here who's called
the Phantom Lady, and she is
the very devil.
(Act 3: 288)

Este término, junto al de “sprite” (Act 1: 244), remite directamente al repertorio teatral y de la ópera en inglés. La elección léxica también puede deberse a cuestiones de musicalidad que exceden este trabajo, aunque es destacable que se abre un abanico de posibilidades ante el término *duende*, inamovible en la obra de Calderón.

En torno a los aspectos culturales propiamente españoles de la obra de Calderón, también se destaca el modo en que aparecen los referentes literarios en el armado del discurso de la traducción. Desde un comienzo, son por demás frecuentes las alusiones de este tipo en *La dama duende*. En la primera escena, por ejemplo, el criado menciona “si llega tarde Abindarráez” (Jornada I: v. 40-41); ello se debe a que era proverbial en la época el dicho “tarde llegó Abindarráez”, equivalente a “no llegar a tiempo”, en referencia a los sucesos que atañen al personaje de unos romances moriscos que cantan sus amores con Jarifa y Fátima. Honig lo traduce como “the Moorish hero of romance” (Act 1: 220), de forma que nuevamente aclara a un lector no avisado a qué se debe la mención del criado, reemplazando el nombre del personaje por el concepto del mismo.

Ocurre algo similar cuando refiere a otros personajes literarios. Si un criado de la obra de Calderón menciona que desea que su amo “no se meta a ser / Don Quijote de la legua” (Jornada I: v. 252-253), es decir, que no emule el idealismo del personaje cervantino, en la traducción el mismo vasallo aclara: “It serves my master / right for playing Don Quixote / to every passing Dulcinea” (Act 1: 225); de forma que aporta más datos sobre la conducta del caballero. De igual modo, en el último acto el personaje se cuestiona: “Yo, ¿soy Cosme o Amadís? / ¿Soy Cosmico o Belianís?” (Jornada III: v. 366-367), en alusión a los grandes protagonistas de las novelas de caballería tradicionales. En el texto en inglés, Honig completa los títulos de los caballeros mencionados por Calderón:

Am I really Cosme, or am I
Amadis of Gaul? Just little
Cosme, or Belianís of Greece?
(Act 3: 291)

Como es evidente, en los fragmentos antes abordados Honig no elige negar referencias constitutivas de la enciclopedia española, sino que las profundiza. Si “A bad translation I call the translation which, generally under the guise of transmissibility, carries out a systematic negation of the strangeness of the foreign work” (Berman 1992: 5), por el contrario, el traductor se esfuerza por aportar aún más datos inherentes a la cultura española que profundicen los proporcionados en la obra fuente.

Sin embargo, la traducción adquiere otro tenor cuando se enfrenta con aspectos del discurso que reflejan el acervo popular español. Era frecuente el manejo de ciertas locuciones latinas aún por los miembros del estado llano, dado que las mismas no implicaban sabiduría académica, sino que eran parte de la cultura cotidiana.¹⁰ Así, la criada menciona, antes de retirarse, “Alacena me fecit” (Jornada I: v. 890), que podría equivaler en español a “la alacena me valga”. Honig elige que el personaje de la traducción exprese “Open, sesame!” (Act 1: 243), lo cual conserva el aire de *ajenidad* aunque no manifiesta la misma percepción de la relación entre los personajes y el artilugio inventado para atravesar el muro que separa habitaciones. Pero en otros casos la opción del traductor es diferente. Por ejemplo, cuando el vasallo menciona: “El verbi gratia / encaja aquí lindamente” (Jornada III: v. 663-664), expresión utilizada para introducir un ejemplo, Honig directamente la omite en el texto en inglés; de manera similar que en lugar del parlamento que refiere a “Troya del diablo” (Jornada II: v. 985), el traductor solo indica “a devil”. Es destacable la escena en la que Cosme expresa: “¡Verbo caro... fiteor Deo! / ¡Que me han muerto!” (Jornada II: v. 482-483), enunciado en el que la locución latina resulta fundamental puesto que se trata de una construcción que remite a dos fuentes católicas, que también caracterizan el bagaje y la ideología del personaje: las dos primeras palabras del *Angelus* (que comienza rezando *Verbo caro factum est et habitavit in nobis*, ‘Dios se hizo hombre y habitó entre nosotros’) y una

¹⁰ Esta es una diferencia fundamental con la cultura británica, en la que los latinismos sí implicaban un rango de escolarización superior. “‘All men’, wrote Queen Elizabeth’s tutor, Roger Aschman, ‘covet to have their children speak Latin. ‘The Queen spoke Latin (...) and so did her diplomats, counselors, theologians, clergymen, physician and lawyers. But command of the ancient tongue was not limited to those who actually made practical, professional use of it. (...) in the sixteenth century, bricklayers, wool merchants, glovers, prosperous yeomen – people who had no formal education and could not read or write English, let alone Latin– wanted their sons to be masters of the ablative absolute. Latin was culture, civility, upward mobility. It was the language of parental ambition” (Greenblatt 2004: 24). El conocimiento de latín tiene diferentes connotaciones en las culturas española e inglesa, posiblemente debido a que por la posesión de una lengua romance, en los españoles resulta parte de un bagaje al que buena parte de la población tenía acceso (al menos como conocimiento aislado, “escuchado” en la vida cotidiana).

pronunciación aproximativa del comienzo de la oración *Confiteor Dei Omnipotenti* ('Confieso a Dios Omnipotente'). Honig conserva la connotación cristiana pero sin remitir al latín: "Oh, my God, I've been killed! / Call a priest! Confession!" (Act 2: 262).

También es llamativo el abordaje de personajes históricos españoles en la traducción. La dama alude, en confesión sobre el gran artilugio que constituye la alacena, al "huevo de Juanelo" (Jornada II: v. 155), expresión que refiere a un problema en apariencia de difícil resolución pero que puede resolverse con una estratagema simple. Se debe al ingeniero italiano Juanelo Turriano (1501-1575), quien estuvo al servicio de Carlos V y Felipe II y construyó máquinas y autómatas muy famosos, como un aparato hidráulico para abastecer de agua a la ciudad de Toledo y conocida en la época como la octava maravilla del mundo (García Tapia 1996: 173).¹¹ En *The Phantom Lady* la dama no refiere a Juanelo sino a "the story / of Columbus and the egg" (Act 2: 253). Si bien se pierde de esta manera la alusión al referente arquitectónico contemporáneo a la obra, en la época expresiones como "el huevo de Juanelo" o "el huevo de Colón" se consideraban equivalentes; después de todo, la figura del almirante genovés también remite –y aún con mayor celeridad– a la historia española.

Finalmente, dado que el significado puede llegar a ser una cadena sin fin, el traductor es quien provee una interpretación de muchas posibles, puesto que el texto original plantea múltiples alternativas semánticas y la traducción no es simplemente una equivalencia. Honig cambia nombres propios pero capta el sentido del parlamento, más allá del hecho de que el texto extranjero y la traducción posean materiales lingüísticos y culturales que ni el autor ni el traductor generan (Venuti 1995).

2. Referencias toponímicas

En el trabajo de traducción que lleva a cabo Edwin Honig, también es relevante la referencia a espacios típicos de la España del XVII. Ello se debe a que es característico de las comedias de capa y espada el hecho de que la acción tenga lugar en ámbitos reconocibles para los espectadores en su cotidianidad (Arellano 1999), de allí la importancia de su mención. En primer lugar, aparece la alusión a la Corte: la traducción aclara el lugar de asentamiento de la Corte española, dato que obviamente manejaban los espectadores de la época. Si en la pieza de Calderón, el galán menciona: "que vengo / de paso a la Corte" (Jornada I: v. 85-86) y que él es un *forastero* (proviene de Burgos), en la traducción el mismo personaje especifica: "I was coming to Madrid (...) / for service to the Crown" (Act 1: 220-221), alude a "the Spanish Court" y se considera "a stranger in Madrid" (Act 1: 223). Estas especificaciones se sostienen a lo largo de todo el trabajo de Honig.

En *La dama duende*, Cosme menciona:

Si vivir no quisiera sin injurias
en Galicia o Asturias,
antes que en esta Corte
(Jornada I: v. 704-706)

La expresión se debe a que las nombradas se consideraban las dos regiones más atrasadas y aisladas de la España de entonces; aquí constituyen la exacta antítesis de la Villa y Corte madrileñas. En la traducción de Honig, nuevamente aclaratoria, el criado explica:

¹¹ La referencia histórica y su traducción tienen valor extra dado el cruce disciplinario que implican: "A human culture, unlike a bacteriological one, cannot be preserved in sterilized isolation from its untidily teeming and changing environment. History and science contaminate one another. So do history and literature" (Taylor 1989 16).

If I wouldn't rather live
ungalled in Galicia
or even in Asturias, than here
at Court in the capital
(Act 1: 237)

Sólo como un último ejemplo, cabe destacar que, también en la traducción, el galán aclara que las “Reales Rentas” (Jornada I: v. 331) referidas por Calderón se hallaban en Madrid, y cuando él parte hacia otra ciudad se aclara “he left Madrid tonight” (Act 1: 228).

Algunos emplazamientos fundamentales que aún existen son mencionados en la traducción tal como lo hace el dramaturgo en la obra fuente, como el Escorial. Otros que hoy ya no forman parte de la vida madrileña tal como lo hacían en el XVII son referidos de manera aproximada aunque conservando el toponímico. Así ocurre con “el cementerio / de San Sebastián” (Jornada III: v. 18-19) de *La dama duende*; este espacio hoy ha desaparecido, se encontraba junto a la Iglesia del mismo nombre cerca de la calle Atocha. En su alusión, Honig opta por mencionar, simplemente, “the Church of Saint Sebastián” (Act 3: 281).

Por el contrario, otros sitios cuya importancia no era tan difundida son omitidos en su nombre propio, y sólo se especifica su contenido semántico. Así ocurre cuando Cosme, tras la intrusión secreta de las damas en sus aposentos, dice: “que parece / Plazuela de la Cebada / la sala con nuestros bienes” (Jornada I: v. 894-896). La Plazuela de la Cebada, tanto en tiempos de Calderón como hoy en día, era y es el sitio de un mercado público; en su alusión, en la traducción el criado se queja puesto que “They've made a flea market / of our stuff” (Act 1: 245).

En otros casos, el traductor opta por transformar una sinécdoque empleada por el dramaturgo español en el espacio mayor del que forma parte. Por ejemplo, cuando un caballero menciona que ingresó “en la plaza / de Palacio, hermana, a pie / hasta el palenque” (Jornada I: v. 468-470) (se trataba de la estacada que se halla en la emplazada dispuesta para lides o torneos), en la traducción refiere: “I walked to the palace grounds, / up to the stage reserved / for the public performances” (Act 1: 231).

En cuanto a los espacios, resta mencionar un último factor. En múltiples ocasiones, Honig agrega didascalias que aclaran en qué lugar se hallan los personajes cuando se cambia el cuadro escénico, o aún algunas respecto de los accesorios o utilería que ellos portan. Estas acotaciones que no se encuentran en el original pero su incorporación era y es una práctica frecuente de los editores con el objetivo de que el lector no habituado llegara a comprender los *parlamentos informados* del Siglo de Oro, es decir, aquellos que en lugar de acotaciones escénicas proporcionaban datos en medio del discurso de los personajes, a través de los cuales el director encargado de la futura puesta en escena debía deducir los elementos requeridos para su labor. En todos los casos, el trabajo de Honig parece remitirse a los fines de lograr un mayor entendimiento en quienes no se familiarizan con textos dramáticos del siglo XVII, que poseen la dificultad mayor de no ser escritos para ser leídos sino para ser representados, tal como lo mencionaba una frase popular de la época: *no para la oscuridad de los claustros, sino para las luces de los teatros*.

3. A modo de conclusión

En el análisis léxico de la traducción efectuada por Edwin Honig de la obra *La dama duende*, es fundamental tener en cuenta una de las preguntas formuladas por Greenblatt: “Upon what social understandings does the work depend?” (2004: 12). En búsqueda de una posible respuesta a tal cuestión, en el estudio de su texto es imprescindible volver al concepto de *habitus*.

Bourdieu's theorization of the social suggests that acts of translation and interpreting be understood through the social practices and relevant fields in which they are constituted, that they be viewed as functions of social relations based on competing forms of capital tied to local/global relations of power, and that translators and interpreters, through the workings of habitus and *illusio*, be seen as both implicated in and able to transform the forms of practice in which they engage" (Inghilleri 2005: 143).

De allí se desprende la importancia de las intenciones particulares de cada traductor;¹² en este caso sus motivos parecen ser varios. En primer término, y volviendo a la dedicatoria, la misma refleja cierto homenaje a la cultura española de sus antecesores. Si consideramos que "English is the most translated language worldwide, but one of the least translated into" (Venuti 1998: 10), entonces la labor de Honig resulta por demás destacable, dado que se propone traducir un texto de cuatrocientos años de antigüedad y de una cultura ajena, lo cual implica enfrentar un gran defasaje témporo-espacial. Y, además, resulta absolutamente relevante el hecho de que logra que los aspectos intrínsecos a la cultura española se hallen presentes en cada palmo de la traducción, siendo que otro lenguaje equivale a otra cultura y otra sociedad,¹³ con las dificultades que ello implica: "To learn another language is to acknowledge the existence of another people and to acquire the ability to function, however crudely, in another social world" (Greenblatt 2004: 141). Retomando el *habitus* que corresponde al traductor,

it is always the habitus of a translator that influences the way translations is practiced, and this habitus cannot be interpreted separately from its rapport with the foreign culture, which is endowed with a greater or lesser aura of legitimacy that is transmitted through translation and tends to dictate a new orientation in the receiving culture, a new social future (Gouanvic 2005: 164).

Honig traduce porque reconoce la legitimidad y el valor universal de la cultura española a través de esta obra, y a su vez lo hace en la búsqueda de darla a conocer en su propio ámbito cultural. De este modo, construye un nuevo capital simbólico a partir del texto de Calderón, siendo que "the translator intervenes as an agent who confers on the author and on the work a quantity of capital by submitting it to the logic of a target literary field, and to its mechanisms of recognition" (Gouanvic 2005: 162). Aquí se abre una segunda intención que parece conllevar el trabajo del traductor: la de alcanzar un texto clave en el patrimonio español a una cultura que lo desconocía.¹⁴ Obviamente su trabajo es dirigido a una comunidad angloparlante a la que este tipo de textos no le resultan familiares, de allí su afán constante de aclarar ciertos conceptos y explicar otros. En este punto debemos tener en cuenta que ninguna traducción sería posible si su objetivo central fuera la semejanza con el texto original, y que la intención del traductor es derivada e ideológica (Benjamin 1969). El propósito ideológico de Honig es evidente, y si (también siguiendo a Benjamin) la función de cualquier traductor, diferente de la del escritor, consiste en hallar en la lengua a la que se traduce ciertos rasgos o

¹² Aquí se ha pretendido analizar la acción del traductor mediante: "Thick description (...) entails an account of the intentions, expectations, circumstances, settings, and purposes that give actions their meanings" (Greenblatt 2005: 32).

¹³ En suma, hay que considerar que cada lengua constituye una identidad particular y, por lo tanto, una determinada estructura de vida (siguiendo a Steiner 1975).

¹⁴ La importancia del receptor de la traducción es indiscutible, por ello se pretende considerar "the determinant factors of the target field as the site of reception of the translation" (Gouanvic 2005: 148).

actitudes que puedan despertar en dicha lengua ecos del texto original, en *The Phantom Lady* lo logra acabadamente.

Por último, si “Good translation is demystifying: it manifests in its own language the foreignness of the foreign text” (Venuti 1998: 11), la traducción de Honig deja en evidencia la alteridad. Su trabajo es una apertura: hace ciertas modificaciones pero plasma el espíritu de *La dama duende*; conserva su estructura, sus personajes, sus tópicos. Sólo especifica aspectos que únicamente resultarían inteligibles para los receptores españoles avisados o espectadores contemporáneos al texto. Pero, después de todo,

In a translation there is not only a certain percentage of gains and losses; alongside this -undeniable- level, there is another level where something of the original appears that does not appear in the source language. The translation turns the original around, reveals another side of it (Berman 1992: 7).

De este modo, Honig a través de *The Phantom Lady* se constituye como un agente cultural (Gentzler 1996) que abre un nuevo panorama para las letras españolas y así como para la cultura angloparlante. Si consideramos la traducción como ese “largo sorteo experimental de omisiones y de énfasis” del que hablaba Borges (1996: 239), entonces es destacable que Honig realiza una serie de elecciones, explicaciones y elipsis sólo para vindicar determinados aspectos y acercarlos al lector actual no español, valorizando esta pieza teatral en el plano de la literatura universal.

Referencia bibliográfica

- Arellano, I. (1999), *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*. Madrid: Gredos.
- Benjamin, W. (1969), “The Task of the Translator”. En *Illuminations*. Tr. Harry Zohn. NY: Harcourt, Brace, and World.
- Berman, A. (1992), *The Experience of the Foreign*. NY: State University of NY Press.
- Bhabha, H. K. (1992), *The Location of Culture*. New York: Routledge.
- Borges, J.L. (1996), “Las versiones homéricas” y “Los traductores de las 1001 noches”. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, vol. 1.
- Bourdieu, P. (1998), “Espacio social y poder simbólico”. *Revista de occidente*, 81: 95-119.
- Broeck, R. Van den (1988), “Translation Theory after Deconstruction”. *Linguistica Anverpiensa* 22: 266-88.
- Calderón de la Barca, P. (1961), “The Phantom Lady”. En *Four plays*. Translated and with an Introduction by Edwin Honig. NY: Hill and Wang, 218-306.
- Calderón de la Barca, P. (1999), *La dama duende*. Edición, prólogo y notas de Fausta Antonucci. Estudio Preliminar de Marc Vitse. Barcelona: Crítica.
- Casa, F. et al (2002), *Diccionario de la Comedia del Siglo de Oro*. Madrid: Castalia.
- Díez Borque, J. M. (1988), *El teatro en el siglo XVII*. Madrid: Taurus.
- _____ y Alcalá-Zamora, J. (coords.) (2003), *Proyección y significados del teatro clásico español*. Madrid: SEACEX.
- García Tapia, N. (1996), “Descubrimientos e invención técnica: la actividad de los inventores españoles”. En Carabias Torres, Ana María (coord.) *Las relaciones entre Portugal y Castilla en la época de los descubrimientos y la expansión colonial*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca: 165-180.

- Gentzler, E. (1996), "Translation, Counter-Culture and the Fifties in the USA". En *Translation, Power, Subversion*. Román Álvarez & M. Carmen-Africa Vidal (ed.). Clevedon, Philadelphia: Adelaide.
- Gouanvic, J. M. (2005), "A Bourdieusian Theory of Translation, or the Coincidence of Practical Instances: Field, 'Habitus', Capital and 'Illusio'". *The Translator*, 11 (2): 147-166.
- Greenblatt, S. (2004), *Will in the World. How Shakespeare became Shakespeare*. London, NY: W. W. Norton & Company.
- Inghilleri, M. (2005), "The Sociology of Bourdieu and the Construction of the 'object' in Translation and Interpreting Studies". *The Translator*, II (2): 125-146.
- Maravall, J. A. (1975), *La cultura del barroco*. Barcelona: Ariel.
- Mignolo, W. (1996), "Linguistic Maps. Literary Geographies, and Cultural Landscapes: Languages, Linguaging and (Trans)nationalism". *Modern Language Quarterly* 57 (2): 181-196.
- Real Academia Española [1739], *Diccionario de Autoridades*. Versión on-line: <http://www.rae.es/recursos/diccionarios/diccionarios-antiguos-1726-1996/diccionario-de-autoridades>
- Steiner, G. (1975), *After Babel: Aspects of Language and Translation*. London: Oxford University Press.
- Taylor, G. (1989), *Reinventing Shakespeare. A cultural history, from the Restoration to the present*. NY, Oxford: Oxford University Press.
- Tymoczko, M. (2003), "Ideology and the Position of the Translator. In What Sense is the Translator 'In Between?'". En Calzada Pérez, María (ed.), *Apropos of Ideology*. Manchester: St Jerome, p. 180-200.
- Venuti, L. (1995), *The Translator's Invisibility*. London, NY: Routledge.
- _____ (1998), *The Scandals of Translation*. London: Routledge.
- Vilar, P. (1973), "El tiempo del *Quijote*". En Vilar, Pierre y otros, *La decadencia económica de los imperios*. Madrid: Alianza.