



UNIVERSIDAD DE BELGRANO

# Las tesis de Belgrano

Escuela de Lenguas y Estudios Extranjeros  
Maestría en Traducción Pública

Traducciones y plagios de *Oliver Twist*  
en español

N° 101

Juan Pablo Molina Ruiz

Director: Douglas Andrew Town

Departamento de Investigaciones  
Fecha defensa de tesis: 22 de marzo de 2016

Universidad de Belgrano  
Zabala 1837 (C1426DQ6)  
Ciudad Autónoma de Buenos Aires - Argentina  
Tel.: 011-4788-5400 int. 2533  
e-mail: [invest@ub.edu.ar](mailto:invest@ub.edu.ar)  
url: <http://www.ub.edu.ar/investigaciones>

## Resumen

Entre 1837 y 1839 Charles Dickens publicó por entregas *Oliver Twist; or, the Parish Boy's Progress* en la revista *Bentley's Miscellany*. El realismo de *Oliver Twist* reflejó los problemas sociales más preocupantes de la época, como el trabajo infantil, los abusos de las instituciones benéficas del Estado, la desigualdad social y la pobreza extrema. La novela tuvo una gran recepción por su contenido, por la descripción detallada de lugares y personajes y por su mensaje de esperanza y del triunfo de la bondad a pesar de las condiciones adversas.

*Oliver Twist* gozó de rápida difusión en otros países de habla inglesa y pronto empezó a ser traducido a diferentes idiomas europeos. Las traducciones en francés comenzaron a aparecer desde 1841. Las traducciones en español comenzaron a publicarse a mediados de siglo, desde 1857. Desde las últimas décadas del siglo XIX hasta el presente las traducciones de *Oliver Twist* en español han sido frecuentes. Las primeras están marcadas por el francés como idioma difusor de la época y, por consiguiente, por las traducciones francesas como textos intermediarios.

En las numerosas versiones que circulan de *Oliver Twist* en español muchas no son verdaderas traducciones; son, en realidad, plagios de traducciones precedentes. Los plagios de traducciones de *Oliver Twist* desestiman leyes nacionales y convenios internacionales de derechos de autor e infringen todas sus estipulaciones, se apropian de obras ajenas, usurpan su autoría y atentan dolosamente contra su integridad. El plagio, con la transgresión de los derechos de autor, tanto los derechos morales como los patrimoniales, menoscaba la situación del traductor y debilita el estado de la profesión. Es un problema legal de la traducción literaria que obstaculiza el enriquecimiento cultural y literario y que invisibiliza la labor del traductor y su obra, su propiedad intelectual.

Palabras clave: traducción literaria, plagio, derechos de autor, traducciones originales, traducciones directas, traducciones indirectas, visibilización del traductor, *Oliver Twist*, Dickens.

## Abstract

Between 1837 and 1839 Charles Dickens' *Oliver Twist; or, the Parish Boy's Progress* was published in installments in the *Bentley's Miscellany* magazine. The realism in *Oliver Twist* is a reflection of the most disturbing problems of the time, such as child labor, mistreatment in state workhouses, social inequality and extreme poverty. The novel had a great reception because of its content, the in-depth description of places and characters and its message of hope and of triumph of goodness despite adversity.

*Oliver Twist* enjoyed a prompt circulation in other English-speaking countries and soon began to be translated into other European languages. The French translations began to appear as early as 1841. The Spanish translations began to appear by the middle of the century, since 1857. From the last decades of the 19<sup>th</sup> century to the present *Oliver Twist* has been translated into Spanish on a frequent basis. The first Spanish translations are marked by the mediation of French as a language of diffusion at the time and, consequently, by the French translations as intermediary texts.

Among the plenty of Spanish versions of *Oliver Twist* there are many false translations, that is, illegal copies of previous translations. The plagiarisms of translations of *Oliver Twist* disregard national legislations and international conventions on author's rights and infringe all of their stipulations, appropriate the work of others, usurp the authorship and maliciously transgress the integrity of other people's work. Plagiarism, because it transgresses author's rights, both moral and economic rights, is detrimental to the situation of translators and undermines the status of the profession. It is a legal problem of literary translation that interferes with cultural and literary enrichment and that invisibilizes the work of the translators, their intellectual property.

Key words: literary translation, plagiarism, author's rights, original translations, direct translations, indirect translations, translator's visibilization, *Oliver Twist*, Dickens.

## Agradecimientos

Agradezco a los maestros que han hecho parte de mi formación con sus lecciones, reflexiones, consejos y clases enriquecedoras, especialmente Pedro Patiño, Marino Castrillón, Esperanza Tardáguila, María Elena Valencia, María Cristina Mancipe, Ricardo Chiesa, María Teresa Viñas Urquiza y María José Bravo. Gracias infinitas, Lydia Hunt, por nuestras conversaciones en torno a la traducción. Quedaron pendientes nuestras lecturas en la biblioteca nacional; aún las sigo imaginando. Tu huella es indeleble.

Agradezco a Douglas Town por su esmerado acompañamiento en este proceso de análisis y de escritura, por sus observaciones y recomendaciones, por sus referencias bibliográficas más que pertinentes, por su confianza en este proyecto y en la etapa de elección de tema y por brindarme tranquilidad con esa confianza.

Agradezco a las bibliotecas que cuentan en sus catálogos con un amplio material bibliográfico valioso, el cual enriqueció enormemente este estudio. Expreso un profundo agradecimiento a la Biblioteca Nacional Mariano Moreno y a la Biblioteca Nacional de Maestros por sus colecciones especiales, por sus libros antiguos y por sus libros únicos. Asimismo, agradezco a la Biblioteca Nacional de España y a la biblioteca nacional de Francia por sus bibliotecas digitales: la Biblioteca Digital Hispánica y Gallica. Deseo reconocer también la importancia de los proyectos Internet Archive y Google Libros por la digitalización y difusión de obras de dominio público. En la biblioteca de la Universidad de Antioquia también pude consultar importantes obras para el desarrollo de este trabajo.

Agradezco a toda mi familia por su inmensa ayuda en diversos sentidos; principalmente a mis padres, Humberto y Margarita, por su apoyo en el estudio y en el deporte, actividad esta última que me ha brindado bienestar para realizar la primera; a mi hermano, Jorge Humberto, por enseñarme el valor del amor en la distancia; a mis sobrinos, Samuel y Melany, por darme entusiasmo; a mi esposa, Diana Ochoa, por su alegría y calidez, y por ser un estímulo; a mi hijo, Jerónimo, por su nobleza y paciencia, y por ser un compañero constante.

Expreso un agradecimiento especial a la familia Palópoli Martínez, mi familia anfitriona en Buenos Aires, por entregarme las llaves de su casa y de su corazón, principalmente a Héctor y a Marta por sus abrazos y sus palabras, y a Vicente y a Luna por sus sonrisas.

Gracias, además, a quien me da salud y fortaleza.

## ÍNDICE

<b>Introducción.....</b>	<b>7</b>
<b>1 El autor y su obra.....</b>	<b>18</b>
1.1 Vida de Dickens.....	18
1.2 Dickens y el teatro.....	21
1.3 Dickens: reformador social.....	24
1.4 Obra literaria de Dickens.....	26
1.4.1 Temática de las novelas de Dickens, y su estilo.....	28
<b>2 <i>Oliver Twist</i>.....</b>	<b>32</b>
2.1 Contexto histórico.....	32
2.2 Contexto literario.....	36
2.3 Ediciones.....	42
2.4 Resumen.....	46
2.5 Recepción.....	50
<b>3 Estudio de términos.....</b>	<b>53</b>
3.1 Traducción directa, traducción indirecta y retraducción.....	53
3.2 Obra original, traducción original y plagio; copia y reproducción.....	56
3.3 Derechos de autor.....	61
3.3.1 Leyes y tratados internacionales.....	61
3.3.2 Derechos morales.....	62
3.3.3 Derechos patrimoniales.....	63
3.3.4 Otros derechos.....	64
<b>4 Traductores y traducciones de <i>Oliver Twist</i>.....</b>	<b>66</b>
4.1 Traducciones indirectas.....	66
4.1.1 J. J. y C. ....	71
4.1.2 Enrique Leopoldo de Verneuil.....	78
4.1.3 Enriqueta Sevillano.....	86
4.2 Plagios y copias.....	95
4.2.1 Manuel Machado.....	96
4.2.2 Mariano Tirado y Rojas.....	105
4.2.3 Alfredo Yáñez.....	112
4.2.4 M. Torello.....	118
4.2.5 Vergara.....	123
4.2.6 Julio C. Acerete.....	129
4.2.7 Editorial Porrúa.....	132
4.2.8 Juan Izquierdo.....	137
4.3 Traducciones directas.....	143
4.3.1 A. Folkers Lloyd.....	143
4.3.2 José Méndez Herrera.....	145
4.3.3 Luis Echavarrí.....	148
4.3.4 Pollux Hernández.....	150
4.4 Otras traducciones.....	154
4.4.1 Gregorio Lafuerza.....	154
<b>5 La traducción, el traductor y las editoriales.....</b>	<b>159</b>
5.1 Estado de la traducción.....	159
5.2 Editoriales y sus prácticas.....	162
5.3 Traductores y sus prácticas.....	167
5.4 La visibilidad y visibilización de la traducción.....	171
5.4.1 Una nueva política.....	173
<b>Conclusiones.....</b>	<b>178</b>
<b>Bibliografía.....</b>	<b>191</b>
<b>Anexos.....</b>	<b>199</b>

## Introducción

Existen obras literarias que, debido a su importancia, a su contenido, a su contexto y a su recepción, sobresalen y se siguen difundiendo a través de los años. Asimismo, son obras que se traducen a numerosos idiomas, y en varios de ellos se siguen traduciendo. Se siguen realizando traducciones de una obra por diversos motivos: literarios, editoriales, de actualización o de conmemoración, por ejemplo. En muchos casos no se realizan nuevas traducciones, sino que se publican nuevas ediciones o reimpressiones, pero son obras de gran interés y de gran recepción que se siguen difundiendo en otros idiomas, ya sea mediante nuevas traducciones o mediante reimpressiones.

En el ámbito de la traducción literaria existe el problema del plagio de traducciones, un problema complejo e inquietante que afecta enormemente a las traducciones de obras clásicas y, principalmente, a las traducciones más antiguas. Algunas editoriales publican traducciones existentes, pero las despojan de su autoría, de su identidad y de su historia; las presentan como traducciones nuevas y cambian el nombre del traductor. El plagio es una práctica antiética e ilícita que transgrede los derechos de autor, tanto los derechos morales como los patrimoniales. Es un problema legal que sufre la traducción. Es una práctica dolosa que invisibiliza la labor del traductor y que menoscaba la dignidad y la honra de la profesión.

Entre febrero de 1837 y abril de 1839 se publicó por entregas *Oliver Twist; or, the Parish Boy's Progress*, una novela realista que muestra los aspectos más reprochables y las inequidades de la época, como el trabajo infantil, el maltrato infantil en las instituciones de beneficencia del Estado y las diferencias extremas de las clases sociales, así como también describe la realidad de las calles de Londres, el tipo de vida de los ladrones y las condiciones de vida insalubres e inhumanas de los pobres. Esta obra clásica de Charles Dickens tuvo una amplia acogida, e incluso las personas analfabetas pudieron disfrutar de ella mediante el teatro. Aunque la novela terminó de publicarse por entregas en abril de 1839, en septiembre de 1838 Dickens había concluido su escritura, y su obra fue publicada completa en forma de libro por primera vez en octubre de 1838.

*Oliver Twist* ha sido traducido a innumerables idiomas. En el mismo siglo XIX se realizaron traducciones a otros idiomas europeos. Aunque la traducción autorizada de

*Oliver Twist* al francés se publicó en 1858, desde 1841 empezaron a aparecer traducciones francesas de esta novela victoriana. El idioma francés gozaba de gran prestigio y era el idioma difusor de la época. Las obras de los grandes escritores ingleses del siglo XIX eran traducidas rápidamente al francés, y las traducciones francesas servían como traducciones intermediarias para la transferencia de esas obras a otros idiomas. Constataremos si las primeras traducciones de *Oliver Twist* al español, pertenecientes al siglo XIX, están marcadas por la mediación del francés, fenómeno común en la época. Observaremos si las traducciones posteriores se realizaron directamente del idioma original de escritura y de ediciones de la novela inglesa que presentaban la estructura definitiva y los cambios definitivos efectuados por el autor. Desde mediados del siglo XIX hasta nuestros días se han publicado en español decenas de traducciones de esta obra clásica.

Además de las traducciones de *Oliver Twist* que se han realizado en más de un siglo y medio, también se han publicado nuevas ediciones y reimpresiones. No obstante, el plagio de traducciones es un problema que aqueja a la traducción literaria y, principalmente, a las traducciones de obras clásicas y de literatura universal. Existen supuestas traducciones de *Oliver Twist* que guardan gran semejanza con otras traducciones anteriores y que, por otro lado, presentan información incompleta. Por tanto, además de analizar si existen traducciones de *Oliver Twist* en español marcadas por la mediación del francés y además de analizar las características de las traducciones directas del idioma original, examinaremos las traducciones semejantes entre sí y descubriremos plagios, reproducciones marcadas por la usurpación de la propiedad intelectual y por la transgresión de los derechos de autor.

Estudiaremos las traducciones de *Oliver Twist* en español y sus características principales, su contexto situacional y su identidad. Describiremos las traducciones directas y las indirectas, así como los plagios de traducciones de *Oliver Twist*. Este trabajo no recopila ni examina plagios ya conocidos o tratados en otros estudios. Se trata de un trabajo práctico y experimental que explora las traducciones de *Oliver Twist* en español y que descubre y analiza plagios de esas traducciones.

Con este estudio deseamos observar de cerca uno de los problemas legales de la traducción, el plagio de traducciones, mediante la comparación de traducciones de una obra clásica del siglo XIX. Conoceremos la obra, su contexto histórico y literario, su



recepción y su difusión mediante la traducción. Deseamos igualmente conocer las diferentes prácticas de las editoriales, tanto las prácticas correctas de publicación de traducciones como las prácticas ilegales y dolosas, como la usurpación de traducciones. Veremos cuán frecuentes son los plagios de traducciones, cuán común es este fenómeno. También pretendemos evaluar el estado de la traducción y la situación de los traductores: la visibilidad de la traducción y de los traductores, la existencia de normas nacionales y de convenios internacionales de derechos de autor y el cumplimiento de esas normas.

Circulan muchas traducciones de *Oliver Twist* en español, así como numerosas reediciones y reimpressiones; no obstante, también existen plagios de esas traducciones. Desenmascaramos esos plagios, diremos los nombres de los agentes plagiarios y revelaremos sus prácticas, sus infracciones de las normas y de los derechos morales y patrimoniales de autor, y sus prácticas antiéticas, que menoscaban la dignidad de la profesión y la situación del traductor.

El objetivo general de este trabajo es estudiar la naturaleza de las traducciones de *Oliver Twist* en español, así como su contexto situacional y su autoría, y, desde luego, detectar aquellas traducciones semejantes entre sí e identificar y denunciar plagios. Las traducciones, por su naturaleza y según el idioma del texto fuente, se pueden dividir en traducciones directas y en traducciones indirectas, y según su originalidad o su carácter de copia se pueden dividir en traducciones originales o en plagios; en este último caso no se trata de traducciones verdaderas, sino de copias y reproducciones de traducciones con usurpación de la autoría.

En cuanto a los objetivos específicos, nos proponemos averiguar si las primeras traducciones de *Oliver Twist* en español llegaron a través del francés. Queremos también describir las características de los plagios detectados e identificar sus mecanismos de enmascaramiento. Asimismo, pretendemos evidenciar las prácticas de las editoriales y determinar si se cumplen o si se incumplen los derechos de autor y las normas de publicación. Además, deseamos reconocer el valor de las traducciones originales y su aporte a la difusión de la obra. Por otro lado, nos planteamos reivindicar la verdadera autoría de las traducciones víctima de plagio. De igual modo, deseamos evaluar el estado de la traducción y la situación de los traductores en cuanto al

reconocimiento de la labor, a las normas de publicación de traducciones y a la protección de los derechos.

Este es un análisis cualitativo que busca estudiar las traducciones de *Oliver Twist* en español y las características de los plagios de esas traducciones. Analizamos el contexto de esas traducciones, las circunstancias que las rodean. Procedemos con la recopilación de diferentes traducciones de *Oliver Twist*, desde las más antiguas hasta las más recientes. Empleamos la comparación textual (observamos elementos lingüísticos y paratextuales) y los datos bibliográficos (elementos extralingüísticos y extratextuales) para clasificar las diferentes traducciones en traducciones directas, traducciones indirectas y plagios. En primer lugar, comparamos las diferentes traducciones con la novela original y con las traducciones francesas, con el fin de identificar el texto fuente de las traducciones y, por ende, determinar si son directas o indirectas. En segundo lugar, comparamos las diferentes traducciones entre sí con el fin de reconocer traducciones idénticas y detectar plagios.

En la comparación textual analizamos los textos mediante yuxtaposición. Seleccionamos diversos fragmentos y tenemos en cuenta, principalmente, los campos léxico, morfosintáctico y ortotipográfico para establecer la relación entre los textos: texto fuente, texto derivado, texto original, texto plagio. También consideramos otros aspectos lingüísticos y gramaticales, como la puntuación e interjecciones, así como aspectos paratextuales, como las notas al pie de página. Con el análisis de los anteriores campos y elementos podemos señalar la correspondencia textual entre las traducciones y sus textos fuente, así como la correspondencia entre las copias (los plagios) y los textos copiados (las traducciones originales objeto de plagio).

En el campo léxico observamos en la lengua de partida términos con diversas traducciones posibles en la lengua de llegada, vocablos y expresiones poco usuales y el uso de nombres propios; en la lengua de llegada analizamos la forma en que se traducen esos elementos lingüísticos, así como los calcos y los falsos cognados. En el campo morfosintáctico examinamos la combinación de los diferentes elementos de la oración, así como la disposición de los diferentes complementos circunstanciales; comparamos oraciones simples y oraciones compuestas, así como fragmentos más extensos con estructuras complejas. En el campo ortotipográfico comparamos el uso de mayúsculas y minúsculas y de la letra cursiva en determinadas expresiones y vocablos. En la

búsqueda de correspondencia textual analizamos la puntuación y contrastamos el uso de diversas categorías gramaticales, como interjecciones, conjunciones y preposiciones. Asimismo, comparamos otros elementos paratextuales, como las notas al pie de página; analizamos sus características y su origen: constatamos si las notas son transferidas de la obra original, si son agregadas en la traducción o si son reproducidas en los plagios. El uso de notas al pie de página y las características de estas contribuyen a la comprobación de la relación entre los textos. También observamos la estructura de los párrafos, la estructura interna o los cortes entre un párrafo y otro; y la estructura general, como el punto de división entre un capítulo y otro, o el número total de capítulos. Todos estos campos y elementos de análisis nos permiten establecer la correspondencia entre las traducciones originales, ya sean directas o indirectas, y sus textos fuente. De igual modo, nos permiten comprobar tanto las incongruencias entre las supuestas traducciones y los textos de las lenguas de partida como el verdadero origen de esas supuestas traducciones, su derivación de las traducciones plagiadas. En otras palabras, los mencionados campos y elementos de análisis son, por un lado, las pruebas lingüísticas de detección, verificación y evidenciación de plagios, y, por el otro, son las pruebas lingüísticas de identificación de la naturaleza de las traducciones: directa o indirecta.

Por otra parte, examinamos elementos extralingüísticos y extratextuales para completar la clasificación de las traducciones. Tenemos en cuenta los datos bibliográficos de los textos y su contexto: la fecha y el lugar de publicación, principalmente; pero también la editorial, el número de edición y el nombre del autor de la traducción. Consideramos el contexto situacional de los textos, su lugar en el tiempo, sus circunstancias y su época, con el fin de determinar el orden de aparición así como la anterioridad y posterioridad de diferentes textos idénticos entre sí. Por tanto, nos apoyamos en la información aportada por los libros, pero también consultamos catálogos de bibliotecas nacionales para saber si existen otras ediciones de determinada traducción, o para conocer la fecha de publicación de ediciones anteriores, por ejemplo, o para consultar si la versión de cierto traductor ha sido publicada en otras editoriales o en otras épocas. La enmarcación de las traducciones en el tiempo y el espacio nos ayuda a conocer su historia y contribuye al reconocimiento de la identidad de las traducciones originales y a la descripción de los plagios, a detallar su posterioridad y distancia en el tiempo (y en el espacio) con respecto al texto plagiado.

Por ende, las dos herramientas básicas para el análisis, la clasificación y la descripción de las traducciones y para el análisis, la descripción, la detección y verificación de plagios son la comparación textual y el aquí y ahora de las publicaciones. El aquí y ahora permite contemplar el contexto histórico de la obra original, su anterioridad, su existencia sin antecedentes, y también posibilita determinar el carácter de posterioridad, de reproducción y de mentira de la obra falsa. El aquí y ahora estudia los elementos extratextuales y toda información bibliográfica. Por otro lado, la comparación textual es el medio para detectar la semejanza entre los textos y para descubrir y revelar su verdadero carácter de unicidad y las deformaciones a la obra reproducida y modificada. La comparación textual coteja elementos lingüísticos de dos textos similares, y los coteja, asimismo, con elementos lingüísticos de la obra original. Es un procedimiento de verificación de una obra derivada original (la traducción original) con origen en la obra original (la novela) y, al mismo tiempo, es un procedimiento de verificación de una obra derivada falsa (el plagio).

Realizamos un estudio descriptivo de las traducciones de *Oliver Twist* en español y de sus textos fuente. Este estudio también presenta un carácter exploratorio; analizamos un fenómeno que no ha sido analizado en nuestro objeto de estudio: el plagio de traducciones de *Oliver Twist* en español. Buscamos descubrir casos de plagio en ese objeto de estudio, y también intentamos verificar las circunstancias de las primeras traducciones de *Oliver Twist* en español: la mediación del francés y, por ende, su carácter de traducciones indirectas.

Para el desarrollo de este estudio recopilaremos todas las traducciones halladas de *Oliver Twist* en español, con el fin de llevar a cabo la comparación textual y de ubicarlas en las diferentes categorías, en los tres ejes principales de este estudio: traducciones directas, traducciones indirectas y plagios. Buscaremos la existencia de traducciones desde el siglo XIX hasta el presente, y tendremos en cuenta los diferentes títulos posibles: títulos abreviados, títulos completos y los diferentes títulos de la novela (según los títulos de las ediciones de la novela original). También tendremos en cuenta los títulos de las versiones francesas y sus posibles traducciones al español, con el fin de hallar posibles traducciones indirectas con títulos alternativos. Además de consultar los catálogos de bibliotecas nacionales, buscaremos las traducciones disponibles en bibliotecas digitales, para ampliar el material de estudio y enriquecer las descripciones y los resultados. Desde luego, nos centraremos en ediciones completas de la novela, y no

tendremos en cuenta versiones abreviadas. Los sistemas de catalogación de las bibliotecas son herramientas básicas de consulta bibliográfica que contribuyen a una identificación inicial de publicaciones sospechosas, ya que con los datos que aportan podemos clasificar las traducciones que no presenten nombre del traductor o que presenten un nombre incompleto. Los catálogos también nos permiten ver los registros de las obras de un traductor, y podemos apreciar si un número elevado de traducciones fue publicado bajo una misma autoría en un periodo corto. Otros sistemas de búsqueda bibliográfica también son útiles, como el de la Agencia Argentina de ISBN, administrada por la Cámara Argentina del Libro. En la página de la mencionada agencia se pueden consultar los libros de edición argentina e información relativa al sello editorial, al pie de imprenta y, en muchos casos, a los traductores.

Analizaremos todas las traducciones indirectas que hallemos, para observar la mediación del francés en la recepción de *Oliver Twist* en español. De igual modo, examinaremos todos los plagios detectados, para comprender la realidad de este fenómeno. No obstante, no pretendemos analizar todas las traducciones directas; por un lado, porque se han publicado decenas, y, por otro, porque uno de los objetivos al analizar las traducciones directas es mostrar la variedad de opciones de traducción, la flexibilidad de la lengua y el grado de diferencia entre traducciones originales; y con unas cuantas traducciones originales podemos apreciar esto. También analizaremos traducciones originales para reconocer la labor de los traductores y para describir las prácticas éticas de publicación de las editoriales. Por otra parte, consultaremos las traducciones a las que podamos acceder; intentaremos acceder a tantas como sea posible, ya que algunas solo se encuentran en determinados países, y los límites geográficos las hacen inaccesibles. Sin embargo, quienes puedan consultarlas podrán compararlas con los textos analizados en este trabajo, y podrán guiarse por los elementos lingüísticos y extralingüísticos aquí tenidos en cuenta. Asimismo, en el futuro pueden publicarse más traducciones, las cuales podrán ser analizadas con los elementos propuestos en este trabajo, para conocer sus características y verificar su originalidad o revelar quizá su carácter de plagio. Las traducciones indirectas serán siempre indirectas, los plagios serán siempre plagios, y las traducciones originales se considerarán originales si no aparece un texto idéntico del cual se deriven. Es posible que existan más casos de plagio de traducciones de *Oliver Twist* en español de los que aquí analizamos. También sería posible que apareciera un plagio idéntico a otro plagio; aunque sería algo

muy poco probable, se trataría de un plagio indirecto, por no reproducir directamente la traducción original, sino otra reproducción de esa traducción. Entre dos plagios idénticos, el que sea reproducción del otro sería el plagio indirecto. Aunque esta situación sea poco probable, se deben considerar todas las posibilidades.

Una vez que describamos las traducciones y los plagios, aportaremos fragmentos que demuestren la naturaleza de los textos mediante comparación textual. Transcribiremos esos fragmentos y los incluiremos en el cuerpo del texto de este trabajo. Yuxtapondremos esos fragmentos de los textos comparados: traducciones directas con la novela original; traducciones indirectas con traducciones intermediarias, donde incluiremos también fragmentos de la novela original para mostrar la falta de correspondencia entre las traducciones indirectas y la novela original; y plagios con las traducciones plagiadas, donde incluiremos también, en el caso de plagios de traducciones indirectas, fragmentos de las traducciones intermediarias para mostrar la falta de correspondencia entre los plagios y los textos fuente (las traducciones intermediarias) de las traducciones originales (las traducciones indirectas). Para la selección de los fragmentos nos basaremos en los campos de análisis: el campo léxico, el morfosintáctico y el ortotipográfico; tendremos en cuenta, además, otros elementos gramaticales, como la puntuación, y elementos paratextuales, como las notas al pie de página y el índice de capítulos. Procuraremos, asimismo, elegir fragmentos de diversas partes de la novela, para estudiar pasajes de diferentes capítulos. Identificaremos las traducciones directas y las indirectas según su correspondencia con sus respectivos textos fuente. Para la detección y verificación de los plagios, identificaremos su correspondencia con el texto del cual se deriven, con la traducción original plagiada, y además observaremos el grado de similitud entre ambos textos; determinaremos si la reproducción es total, así como el tipo de modificaciones realizadas, la manipulación y deformación textual para el enmascaramiento del plagio.

Para la clasificación de los textos, para la descripción de sus características y para el análisis de la práctica del plagio repasaremos y estudiaremos diversos conceptos empleados en este estudio con respecto a la traducción y a los derechos de autor. Examinaremos los conceptos del tipo de traducción según el texto fuente y el idioma de llegada y el de partida: traducción directa, traducción indirecta y retraducción. Observaremos igualmente el concepto de obra original y el de traducción original. Por otro lado, definiremos lo que es un plagio, una copia y una reproducción, y aclararemos

cuándo una copia o reproducción se convierte en plagio. Por último, estudiaremos los conceptos de derechos de autor, tanto los morales como los patrimoniales, para comprender las implicaciones de los plagios y de las prácticas de las editoriales.

Este trabajo está conformado por cinco capítulos. En el primer capítulo estudiaremos al autor y su obra. El propósito es observar los acontecimientos más importantes de la vida de Dickens, acercarnos a sus experiencias y conocer sus inicios como escritor y su aporte a la literatura y a la sociedad. Además de estudiar sus aspectos biográficos, como su educación, sus empleos y su familia, detallaremos su relación con el teatro, pues este ámbito fue de gran importancia en su vida y se relaciona con la recepción de una de sus novelas más conocidas, la cual es nuestro objeto de estudio. La otra parte que completa este capítulo incluye un acercamiento a la obra literaria de Dickens con el fin de mostrar con mayor detalle el estilo del autor, la temática de sus novelas y la importancia de su obra en la literatura.

En el segundo capítulo nos centraremos en el análisis de *Oliver Twist*. Estudiaremos primero el contexto histórico para conocer los acontecimientos más trascendentales y la situación de Inglaterra, y de Londres específicamente, del siglo XIX. Con la descripción del contexto identificaremos una semejanza entre la realidad y los temas de la novela, ya que *Oliver Twist* pertenece a las novelas realistas y refleja los conflictos sociales. El siguiente paso de este capítulo será el análisis del contexto literario, la mención de otros escritores decimonónicos notables y la descripción del tipo de literatura que se producía en Inglaterra y en el Reino Unido. Luego nos referiremos a las primeras ediciones de la novela y a los cambios realizados a cada una; con esta tarea podremos determinar cuál fue la edición que sirvió de modelo para las traducciones. En la última parte de este capítulo incluiremos un resumen de la novela, así nos familiarizaremos con su temática y con su trama y veremos reflejada la realidad de la época. Hablaremos igualmente de la recepción de la novela, que llegó incluso hasta el público analfabeta por medio del teatro.

Una vez que hayamos culminado los dos primeros capítulos, tendremos un conocimiento general del autor y de los acontecimientos más significativos de su vida, como también de su obra literaria, y más concretamente de *Oliver Twist* y del contexto histórico y literario en que se enmarca. En el tercer capítulo nos dedicaremos a estudiar los conceptos fundamentales empleados en este trabajo. En primer lugar, definiremos lo

que es “traducción directa” y “traducción indirecta”; después estableceremos un paralelo entre los diferentes significados de “retraducción” y especificaremos el sentido utilizado en este estudio. Posteriormente examinaremos lo que es un “plagio”, una “copia” o “reproducción”, lo que nos permitirá más adelante clasificar las traducciones comparadas; de igual modo, y en contraste con lo anterior, analizaremos también el concepto de “obra original” y el de “traducción original”. Después nos enfocaremos en los conceptos de “derechos de autor”, es decir, en los “derechos morales” y en los “derechos patrimoniales”, y describiremos las leyes y tratados internacionales sobre derechos de autor. Con la explicación de estos conceptos y con la comparación de las traducciones entenderemos mejor las prácticas de las editoriales, el alcance y los perjuicios del plagio, como también la situación del traductor frente a las editoriales y las ofensas contra la profesión.

El cuarto capítulo consiste en el estudio de los traductores y las traducciones de *Oliver Twist*. En esta parte incluiremos los datos biográficos conocidos de los traductores y también datos bibliográficos de obras por ellos traducidas, con el fin de saber con cuáles lenguas trabajaban, a cuáles autores traducían y para cuáles editoriales. De igual modo compararemos las traducciones en español para contrastar sus estructuras y su contenido y, por consiguiente, para determinar cuáles traducciones son idénticas entre sí y cuáles son plagios. El capítulo se dividirá en tres partes. La primera parte incluirá las traducciones indirectas mediante el francés, en la cual analizaremos también las primeras ediciones de la novela en francés e identificaremos la que sirvió de modelo para las traducciones indirectas. En la segunda parte estudiaremos las traducciones que son en realidad copias de versiones precedentes; describiremos las características de cada caso de plagio y revelaremos cuáles editoriales son autoras de plagios o cuáles traductores son autores de plagios. En la tercera parte del capítulo observaremos las traducciones originales directas del inglés, las cuales nos ayudarán a comprobar la flexibilidad de la lengua y las diferentes posibilidades de interpretación y reconstrucción de un texto, y por contraste resaltarán aún más el carácter de plagio o copia de las falsas traducciones.

El quinto y último capítulo es un análisis final del estado de la traducción, con el que intentamos suscitar una reflexión en el campo. Examinaremos las prácticas de las editoriales y de los traductores con respecto a las normas de publicación y al cumplimiento o incumplimiento de los derechos de autor. Nos preguntamos si las



editoriales siempre son las responsables de los plagios o de la apropiación de derechos o si los mismos traductores también se apoderan de los trabajos de sus colegas. En el tramo final de este escrito propondremos un conjunto de normas para la publicación de toda traducción, con el fin de reivindicar la situación de la traducción y del traductor mismo. Como profesionales, debemos exigir individual y colectivamente una visibilización de nuestra labor; no debemos simplemente cumplir una deontología, sino también hacer respetar nuestros derechos. En el conjunto de normas propuestas recomendamos que no se omitan los datos básicos de publicación y que se incorporen otros necesarios (nombre completo del traductor, lengua desde la cual se traduce, título completo de la obra original, número de edición, editorial que cede los derechos, entre otros) que garanticen el reconocimiento de la labor del traductor y que solucionen, aunque sea de manera parcial, el problema del plagio y de la apropiación de derechos.

## 1. El autor y su obra

### 1.1 Vida de Dickens

Charles John Huffam Dickens, o simplemente Charles Dickens, nació el 7 de febrero de 1812 en Landport, Portsmouth, Inglaterra. La suya era una familia modesta, conformada por su padre, John Dickens, empleado del puerto en la Marina Real; su madre, Elizabeth Barrow; y ocho hermanos, de los cuales Charles era el segundo. Por el empleo del padre, la familia se trasladó a varios lugares; luego de residir un tiempo en Portsmouth, se desplazó a Londres, luego a Chatham y después se volvió a instalar en Londres, en 1823.

La infancia de Dickens fue una etapa difícil de su vida; su educación fue deficiente y tuvo que trabajar desde temprana edad. Tan solo a los 9 años ingresó a la escuela, pero los ingresos de la familia eran limitados y su padre John Dickens fue a parar a la prisión para deudores que existía en la época llamada Marshalsea, donde pasó un tiempo mientras su esposa reunía el dinero para liberarlo. Charles Dickens tuvo que dejar los estudios a los 12 años para ayudar con el sustento del hogar. Su primer empleo fue en una fábrica de betún, propiedad de un pariente lejano, James Lamert, que había vivido con la familia. Charles atravesaba la ciudad dos veces al día, de madrugada y de noche, por el pago de 6 chelines semanales; con estas travesías, se fue grabando el paisaje urbano londinense y la vida nocturna, y conoció la realidad de las calles y el tipo de personas que la habitaban. La situación familiar empeoró y su madre y sus hermanos vivieron en Marshalsea por un tiempo<sup>1</sup>. Dickens consiguió una habitación en una posada, cerca de la fábrica, donde convivió con la mugre; los domingos visitaba la cárcel. Después de unos meses, cuando su padre salió de prisión, Charles volvió a estudiar, aunque su madre no estuviera de acuerdo, algo que ofendió a Dickens y que él nunca olvidó —según Forster, su amigo y posteriormente su biógrafo, enterado por las comunicaciones que sostuvo con el escritor—.

Después de su primer trabajo, Dickens estudió otro tiempo en la institución Wellington House Academy, aunque allí prevalecían los azotes como método de enseñanza. Su verdadera escuela fue la calle, y unos cuantos libros que conservaba su padre en un cuarto pequeño: *Roderick Random*, *Peregrine Pickle* y *Humphrey Clinker* (de Tobias

---

<sup>1</sup> A las familias de los deudores les ofrecían una habitación en prisión, algo más sencillo que pudieran pagar en ese momento.

Smollett), *Tom Jones* (de Henry Fielding), *El vicario de Wakefield* (de Oliver Goldsmith), *Don Quijote de la Mancha* (de Miguel de Cervantes), *Gil Blas* (de Alain-René Lesage) y *Robinson Crusoe* (de Daniel Defoe). Dickens conoció bien las calles de Londres, la situación en las prisiones, las condiciones de trabajo en las fábricas y el trato en las escuelas. Todos esos lugares y hechos los retuvo bien por su capacidad de observación y por su gran memoria<sup>2</sup>, para luego plasmarlos en sus novelas y mostrar la realidad de las clases bajas, de los infortunados y de los abusos de la época.

Cuando Dickens abandonó definitivamente sus estudios consiguió un empleo en una oficina de abogados a la edad de 15 años. Hasta noviembre de 1828 trabajó en el despacho de un procurador de Gray's Inn por un pago de 15 chelines semanales; antes había trabajado en Lincoln's Inn Fields. Fue empleado también de la sala de justicia de Doctor's Commons, como reportero parlamentario. Estas experiencias le sirvieron para conocer de cerca varios temas jurídicos y aspectos del sistema de justicia que luego incluiría en su obra (juicios, casos prolongados, prácticas de jueces, abusos del tribunal, por ejemplo).

Alrededor de los 20 años comenzó una etapa más próspera en la vida de Dickens. El joven había aprendido estenografía y empezó a trabajar como periodista en varios periódicos: *The True Sun*, *The Mirror of Parliament* y luego en el *Morning Chronicle*<sup>3</sup> por 5 guineas semanales<sup>4</sup>, a los 23 años, donde conoció a Bulwer-Lytton —autor de *Los últimos días de Pompeya*— y también se relacionó con varias personalidades literarias: Forster, Thackeray y Browning. En el *Morning Chronicle* trabajó como reportero e inició sus primeras producciones literarias con el pseudónimo de Boz, las cuales envió a la revista *The Old Monthly Magazine* desde enero de 1834; en el *Evening Chronicle* publicó escritos descriptivos que completarían estas primeras producciones. En 1836

---

<sup>2</sup> Sobre la capacidad de observación y la gran memoria de Charles nos habla John Forster en las primeras páginas de su biografía sobre el autor, *The Life of Charles Dickens*, y nos relata lo siguiente. Dickens le contó varias veces que recordaba el jardín de la casa donde vivía en Portsea, en la que vivió hasta los 2 años. Recordaba que una niñera lo cuidaba desde una ventana de la cocina casi al nivel del sendero de arenilla, él correteaba con algo de comida y su hermana mayor lo acompañaba. Un día lo llevaron desde el jardín a ver la actividad de los soldados. Un cuarto de siglo después, Forster y Dickens se encontraban en Portsmouth, Charles reconoció la misma formación militar que vio de niño en ese mismo lugar.

<sup>3</sup> Fue llamado para hacer el reportaje del debate de la ley de pobres, con sus más de cien cláusulas sobre los guardianes, los hospicios y los pobres. Pope-Hennessy (1947: 35) señala que algunos críticos, con respecto a *Oliver Twist*, calificaron de impertinente que un autor nuevo y joven escribiera de esos asuntos, pero que no sabían en qué escuela se había graduado el joven Charles.

<sup>4</sup> Después de sus publicaciones en *The Old Monthly Magazine*, con las que empezaba a ser conocido, el *Morning Chronicle* lo empezó a tratar de manera más generosa y le aumentó el salario a 7 guineas por sus contribuciones (Marzials; 1887: 33).

recopiló estos relatos y los publicó como una obra con su pseudónimo. De esta manera inició la carrera literaria de Dickens. A los 24 años ya era conocido y se casó con Catherine Hogarth, hija de un compañero del *Evening Chronicle*. Había comenzado para Dickens una etapa muy productiva y fértil: publicaba una novela casi cada año y con la misma regularidad tenía un hijo, la pareja tuvo diez hijos. Con el transcurso de los años su fama se extendió y Dickens realizó diferentes viajes. Primero a Estados Unidos, en 1842, donde lo recibieron de manera grandiosa<sup>5</sup>; luego viajó a Italia, en 1844, donde se instaló un tiempo en Génova y donde trabajó en *Las Campanas*, una de sus novelas navideñas; también visitó Francia varias veces: en el invierno de 1846, en 1854 estuvo en Boulogne, en el invierno de 1855-1856 se instaló en París —en esa época también se empezaron a traducir sus obras al francés—, y en la década de los sesenta. Siempre observaba las condiciones de vida de los lugares que visitaba y se relacionaba con otras figuras literarias: Baudelaire, Víctor Hugo, Dumas padre, Gautier, entre otros. A los 32 años Dickens ya tenía un gran recorrido, pero le faltarían más actividades por realizar y más obras por escribir, especialmente su novela más célebre y considerada la cumbre de su carrera, su autobiografía *David Copperfield* (1849), páginas en las que consagró las memorias más profundas de su niñez y juventud (Marzials; 1887: 14).

En la década de los cuarenta, Dickens gozaba de fama mundial y era la figura más representativa de su tiempo; sus obras eran admiradas en Inglaterra, en Estados Unidos y en los demás países de habla inglesa, y también llegaban a otros países de Europa, donde se publicaron traducciones a los distintos idiomas en la década de los cincuenta. Dickens llevaba una vida de mucha actividad; además de su escritura constante, seguía con sus visitas a otros países y luego emprendió otras tareas, como conferencias y lecturas de sus novelas, obras benéficas y giras. A mediados de la década de los cincuenta empezaron los quebrantos de salud y también de su matrimonio. Desde que la pareja se casó, la cuñada de Dickens, Mary Hogarth, vivió con ellos; ella murió a los 17 años (1837), y fue un duro golpe para Dickens, quien había expresado su gran cariño hacia ella. Varios años después, al regreso de su primer viaje a Norteamérica (1842), los esposos invitaron a vivir con ellos a Georgina, la cuñada menor de Dickens, quien

---

<sup>5</sup> Al regreso del viaje, Dickens publicó la obra *Notas de América*, la cual generó algo de descontento en sus seguidores estadounidenses. En este libro de viaje el escritor admira las cualidades de las ciudades e instituciones estadounidenses, y también menciona sus defectos; de igual manera, describe el carácter de las personas; por otro lado, critica y condena la esclavitud. No obstante, Dickens fue recibido con gran entusiasmo en su segunda visita a Estados Unidos en 1867.

siguió viviendo con él después de la separación de la pareja, lo que produjo rumores<sup>6</sup>. También se dice que Charles se había enamorado de una actriz joven, Ellen Ternan, y que ya no estaba conforme con su matrimonio. La pareja se separó en mayo de 1858, cuando Charles tenía 46 años.

Dickens mantuvo el intenso ritmo de su vida, seguía escribiendo y atendía numerosos compromisos. Había fundado, por ejemplo, su propio periódico en 1846, el *Daily News*, donde publicó *Cuadros de Italia*; después fundó la revista *Household Words* en 1850, dirigida por él durante veinte años. En *Household Words* empezó a publicar *Tiempos Difíciles* en 1854; la revista cambió su nombre por el de *All the Year Round* en 1859. El escritor también emprendió una compañía de teatro con varios amigos. Con tanta actividad social y literaria, entre viajes y recitales, su vigor disminuyó y su salud se fue deteriorando, sufrió dolores de cabeza y problemas de vista. Para 1868, después de su segundo viaje a Estados Unidos, ya estaba muy debilitado; sus amigos tenían que ayudarlo a vestirse para sus lecturas públicas. En 1870 Dickens escribía la que sería su última novela, *El misterio de Edwin Drood*<sup>7</sup>, en su casa de campo Gads Hill Place, en Higham, pero la dejó inconclusa al morir el 9 de junio de ese mismo año de un derrame cerebral. Tenía 58 años, lo que algunos consideran una muerte algo prematura para su tiempo. Fue enterrado en la abadía de Westminster, donde yacen otras celebridades literarias.

## 1.2 Dickens y el teatro

Una de las aficiones de Dickens era el teatro. Después de escribir, Dickens paseaba por los jardines de su casa, y por la noche asistía a funciones; con agrado observaba incluso las presentaciones de sus propias obras, fue el caso de *Oliver Twist*, una novela de importante valor que tuvo una recepción extraordinaria en el público. De esta obra se realizaron inclusive unas seis funciones antes de que la novela se terminara de escribir y antes de que se publicara la historia completa. A pesar de que buena parte de la población era analfabeta, dichas personas también gozaron de la creación de Dickens

---

<sup>6</sup> Los biógrafos de Charles hablan del gran cariño que él sentía por sus cuñadas. Su aprecio por Mary era profundo, algo que no le ocultó a Catherine; pero sus sentimientos por Georgina fueron un misterio. Algunos inclusive se aventuran a preguntarse si Dickens escogió a la indicada de las hermanas Hogarth.

<sup>7</sup> Dickens había comenzado a escribir la novela hacia finales de 1869; en octubre terminó el primer número y lo leyó a su amigo y biógrafo John Forster. La publicación mensual inició en abril de 1870.

mediante el teatro. De esta manera, *Oliver Twist* llegó a una audiencia más amplia y muchas más personas disfrutaron sus historias. Otras de sus novelas también fueron adaptadas para el teatro.

Antes de convertirse en escritor, Dickens soñaba con ser actor. De joven estudiaba obras y practicaba frente al espejo los gestos de actores conocidos; después de su trabajo en el Doctors' Commons frecuentaba cierto teatro y estudiaba los personajes. Charles solicitó una audiencia con el director del Covent Garden y le informaron que debía interpretar algo de Mathews, por lo cual seguía a ese actor a donde se presentara, ensayaba hasta seis horas diarias y memorizaba pasajes; pero al parecer no contaba con las dotes suficientes.

En 1836, cuando aún trabajaba como reportero y escribía sus primeros libros, escribió *El extraño caballero*, una farsa de dos actos sobre el sabatarianismo, para el teatro St. James. Escribió también la ópera cómica *The Village Coquettes*. Los teatros y el público aparecen además en su novela *Nicolás Nickleby* (1840).

En la década de 1840, cuando Charles era un escritor consagrado, fundó su propia compañía de teatro con unos amigos. Presentaban obras de repertorio, y también sus propias obras, como *The Frozen Deep* y *The Lighthouse*, de Wilkie Collins; *Not so Bad as We Seem*, de Bulwer-Lytton; *Mr. Nightingale's Diary*, de Dickens y Mark Lemon. Las representaciones se hacían tanto por afición como con fines benéficos. Realizaban giras por todas las ciudades y Dickens lograba estar cerca del público y establecer una relación con las personas que tanto lo aclamaban. En septiembre de 1845 representaron la obra de Ben Jonson *Every Man in his Humour*; Dickens asumió un papel central y activo; cuenta Forster que hacía todo sin esfuerzo: director de escena, escenógrafo, utilero, director de banda. Esta obra se llevó de nuevo al escenario en la gira benéfica de 1847<sup>8</sup>; la compañía realizó ensayos en el teatro Miss Kelley y se presentó en Manchester y en Liverpool en el mes de julio. Al año siguiente Dickens reunió de nuevo al elenco con el propósito de recaudar fondos para la curaduría de la casa de

---

<sup>8</sup> El fin era pagar las deudas de Leigh Hunt en su mal momento económico. Antes habían pensado presentar funciones de *The Merry Wives of Windsor* en Londres, pero abandonaron la idea cuando lord John Russell le dio a Hunt una pensión de 200 libras anuales tomadas del presupuesto del Parlamento para la familia real (Pope-Hennessy; 1947: 278).

Shakespeare<sup>9</sup>; escogieron las obras *The Merry Wives of Windsor*; *Animal Magnetism*; *Love, Law and Physic*; *A Good Night's Rest*. La compañía inició la serie de nueve presentaciones en el Teatro Real de Haymarket el 15 de abril, continuó en Manchester, Liverpool, Birmingham, Edimburgo y terminó en Glasgow el 20 de Julio.

Junto con el teatro Dickens realizaba otra actividad que lo relacionaba con el público y mediante la cual también actuaba: la lectura de sus propios escritos. Dickens ofrecía resúmenes o adaptaciones de sus novelas, al tiempo que gesticulaba, imitaba, modificaba su acento, en otras palabras, actuaba sus propios escritos y representaba sus personajes. Ofrecía al público los pasajes preferidos: *Canción de Navidad*, *Pickwick* y *David Copperfield*. Sus imitaciones eran tan precisas que omitía gran parte de las descripciones de sus libros (Pope-Hennessy; 1947: 408-409). Sus primeras lecturas públicas fueron en 1853 en Birmingham, y comenzó sus lecturas pagadas en 1858 en St. Martin's Hall en Londres. También se encaminó en una gira de lecturas hacia Escocia e Irlanda.

Las series de presentaciones teatrales continuaron durante varios años, con alguno que otro receso. En 1851 la compañía se presentó en la casa del duque de Devonshire y ofreció una actuación ante la reina, y al año siguiente emprendió una gira por distintas ciudades: Nottingham, Sunderland, Liverpool, Newcastle, Derby, Sheffield y Manchester. Las funciones de esos últimos años tenían el propósito de recaudar fondos para la asociación de artistas y escritores que Dickens había fundado en 1850 con el objetivo de garantizar un fondo para momentos de necesidad. La asociación buscaba brindar pensiones, techo, fondos de enfermedad, e incluso ayudar a las esposas en caso de muerte del artista. Sin embargo, y a pesar de los esfuerzos, las personas para quienes estaba destinada la asociación no mostraron mucho interés y esta no tuvo mayor éxito.

En 1854 la compañía realizó varios ensayos de la obra burlesca de Fielding *Tom Thumb*, presentada en el teatro de Tavistock House, morada de Charles en ese entonces. En 1855 se sucedieron más representaciones y Dickens luego se instaló por un tiempo en París. En los primeros años de la década de los sesenta (1860-1863) Dickens continuó con varias series de giras, con dramatizaciones de su obra y con lecturas públicas, como la de St. James Hall en la primavera de 1861 o la de París en 1863. Su segundo viaje a

---

<sup>9</sup> Había un proyecto para comprar la casa de Shakespeare y conservarla como museo nacional; el proyecto fue concretado por el concejo de Stratford-on-Avon. Dickens decidió contribuir con la curaduría (*ibid.*: 284-285).

Estados Unidos, en 1867, también incluyó una gira de lecturas con escenas dramatizadas; se presentó noches seguidas en Nueva York, en Boston y en otras ciudades. Al regreso, en Inglaterra, la gira de lecturas de 1869 se vio interrumpida varias veces por problemas de salud; el 5 de enero de ese año estrenó el controvertido pasaje de la huida de Sikes después de asesinar a Nancy, de la novela *Oliver Twist*. El 15 de marzo de 1870 realizó la última lectura pública en Londres.

### **1.3 Dickens: reformador social<sup>10</sup>**

Dickens fue más que un escritor y sus novelas fueron más que escritos literarios. Sus obras siguen siendo muy importantes hoy en día, no solo por su valor literario sino también por su valor histórico. La inspiración de Dickens estuvo siempre a su alrededor, no tuvo que ir muy lejos para fabricar sus historias y sus personajes, le bastaron sus experiencias, sus recorridos por la ciudad nocturna, las visitas a la prisión, el trabajo en las fábricas con sus extensas jornadas, las condiciones de vida en las instituciones benéficas. Todo eso lo reflejó el escritor en sus obras, nada más que la realidad misma tal y como era.

Charles, en el prólogo a una edición de sus obras completas de 1867, manifiesta que el propósito de su obra es mostrar la realidad de las personas sin ninguna distorsión, describir el panorama de las calles y las condiciones de los ladrones, quienes andan con vestidos rotos, padecen el frío de la calle y conviven con la enfermedad. Esto contrasta con otras obras en las que los ladrones aparecen con los bolsillos llenos, montados a caballo y con las mujeres más bonitas. Dickens nos da el ejemplo de *La ópera del mendigo*, de John Gay, muy disfrutada por la clase burguesa; pero el objetivo de la obra de Dickens no es brindar entretenimiento a esas personas ni regirse por sus escrúpulos y sensibilidades, por lo cual no adorna a sus personajes con dinero ni con ropa fina, mas los describe como viven en realidad, con sus preocupaciones y sufrimientos.

Ese es el valor histórico de su obra; un reflejo de la realidad de las diferencias de las clases sociales de la época, y un reflejo de muchas cosas más: las injusticias sociales, la dureza de las leyes, la crueldad en las prisiones, el maltrato en los hospicios del estado.

---

<sup>10</sup> Este también es el título del libro de W. Walter Crotch: *Charles Dickens: Social Reformer, The Social Teachings of England's Great Novelist* (Londres: Chapman & Hall, 1913), en el cual se presentan citas y fragmentos de los escritos del autor en periódicos y revistas.



En unas cuantas páginas de Dickens hay mucha más verdad que en todo *El capital*, expresa Andrés Trapiello (2000: XIII). Charles planteó en su obra la relación patrón-empleado (capital-trabajo), e hizo público el maltrato que se vivía en las fábricas.

Mediante su literatura formuló los problemas y las injusticias de su mundo, y con la publicación de esa literatura, muchas cosas se reconocieron y se empezaron a cambiar. Cuando *Oliver Twist* empezó a aparecer se discutía en el Parlamento la ley de pobres, según la cual se podían separar a los hijos de sus madres y a las mujeres de sus maridos para llevarlos a los hospicios y brindarles techo y alimentación; pero dichos hospicios eran lugares de terror y de maltrato. Al poco tiempo de la publicación de la novela varios de esos hospicios se vieron reflejados en el modelo descrito por Charles y admitieron las prácticas crueles; estas instituciones corrigieron muchos defectos y empezaron a introducir mejoras. También se ha reconocido el crecimiento de las instituciones de beneficencia durante la vida de Charles. Por otro lado, se afirma que el temible juez Fang de *Oliver Twist* es una representación de Mr. Laning del juzgado Halton Garden de la vida real, quien encerraba durante la noche a mujeres y hombres bajo las acusaciones más triviales, y fue destituido de su cargo al poco tiempo de publicarse la obra. Otro cambio importante surgió en la actitud de las personas, quienes actuaron de manera más humana y solidaria frente a los mendigos; apareció un tipo de limosna en forma de bonos, los cuales eran intercambiables por alimento en lugares específicos.

Los escritos del autor eran citados por periodistas y comentados en los tribunales. También sirvieron de inspiración para políticos, quienes incluían en su agenda los problemas de opresión de clase —expresados en *Tiempos Difíciles* (1854)—. Lo citaban también los lores en el Parlamento. Las escenas en prisión de *La pequeña Dorrit* y de *Los documentos póstumos del Club Pickwick* fueron los primeros promotores para la destrucción de las prisiones Marshalsea y Fleet.

Otras reformas sociales se fueron sucediendo con los años, sobre temas que Dickens había denunciado en sus novelas y que contribuyeron directa o indirectamente a la discusión y al cambio de muchas situaciones. Así, por ejemplo, desapareció la prisión por deudas. En 1842 se revisó la ley sobre el trabajo de las mujeres y los niños (ya en 1819 existía una ley que limitaba el trabajo de los niños en las manufacturas de algodón; y en 1833 se había establecido la jornada laboral de ocho horas para los niños). En 1847

se fijó la jornada de trabajo en diez horas. En 1870 la enseñanza fue obligatoria. La realidad expresada por Dickens era necesario contarla, para que fuera analizada y reconocida por los distintos sectores sociales, un escalón primordial de la reflexión y el cambio. Dickens tuvo gran influencia en la actitud de la sociedad, la cual se tornó más humana y más sensible.

#### **1.4 Obra literaria de Dickens**

La producción literaria de Dickens fue intensa y constante, cesó una vez que el escritor falleció. El autor escribía una novela cada dos años y su actividad no tuvo receso ni siquiera durante sus viajes a otros países; tan solo algunos capítulos fueron aplazados ante el dolor por la muerte de algún familiar. Pero Dickens acostumbraba escribir todos los días en horas de la mañana. Tenía que contar tantas historias, más reales que ficticias, surgidas de todas sus vivencias de la infancia y de la juventud, observadas con gran detalle por sus ojos y guardadas en su memoria.

Algunos críticos distinguen tres periodos en sus obras. El primero, hasta el primer viaje a Estados Unidos, en 1842. El segundo, hasta su separación de Catherine, en 1858. El tercero, hasta su muerte, en 1870. Otros dividen su obra en dos periodos, y señalan el año 1847 como el inicio del segundo periodo con la novela *Dombey e hijo*.

En 1833 el victoriano empezó con relatos breves que enviaba a la revista *The Old Monthly Magazine* con el pseudónimo de Boz. Un par de años después Boz reunió sus relatos y los publicó en dos tomos con el nombre *Bocetos de Boz*, varios relatos sobre la vida cotidiana y las costumbres de las personas de la época; la obra fue bien recibida y Dickens inició así una carrera literaria exitosa que duraría hasta junio de 1870. Enseguida comenzó la obra que lo daría a conocer al público y que le daría fama en todo el país: *Los documentos póstumos del Club Pickwick* (1837), historias jocosas de un grupo de amigos que se dedican a la caza, pero no cuentan con mucha habilidad, es a la vez una sátira; al principio se vendían cuatrocientos ejemplares, pero después de la aparición del personaje Sam Weller, comparado con Sancho Panza, la cifra aumentó a más de cuarenta mil copias. Cuando el escritor terminaba las últimas entregas de *Pickwick* ya había comenzado a escribir *Oliver Twist*, obra considerada por varios comentaristas como la primera novela de Dickens debido a su estructura. *Oliverio Twist*

*o el hijo de la parroquia* relata la vida de un niño huérfano y sus experiencias en las peligrosas calles londinenses; su recepción fue extraordinaria y llevó a Dickens al corazón de los ingleses y al de otros países de habla inglesa; la novela se escribió y se publicó entre 1837 y 1839. La siguiente obra fue *Nicolás Nickleby*, desde 1838 hasta octubre de 1839; se vendieron cincuenta mil ejemplares de la primera entrega en un día. En 1840 se inició *El reloj de maese Humphrey* y luego *La tienda de antigüedades*, que no es considerada una buena historia por Swinburne, quien reconoce, sin embargo, el encanto de sus personajes (1913: 19). En 1841 se publicó *Barnaby Rudge*, narración de una sedición en Londres. En 1843 empezó la publicación de *Martín Chuzzlewit*, cuyo tema central es el egoísmo; aunque es considerado un gran libro, en su tiempo no tuvo mucho éxito. En ese mismo año apareció *Cuento de navidad*, relatos sobre esa época de festividad que se seguirían produciendo durante cinco años.

En 1847 (año marcado por algunos como el inicio del segundo periodo) se destaca *Dombey e hijo* (iniciada en Suiza en 1846 y terminada en abril de 1848), obra de gran éxito y en la que el autor trabajó durante su estadía en París; Swinburne opina que esta obra no tiene trama y que es estúpida: un padre ofensivo y su hija sumisa (*ibid.*: 31); el tema es el orgullo. En los años 1849 y 1850 apareció *David Copperfield*, considerada la mejor obra de Dickens. Es un relato autobiográfico, aunque con una modificación importante: David es huérfano; por lo demás, la historia sigue de cerca la vida del autor, y el personaje principal también se convierte en escritor; para Swinburne, una narrativa coherente y armoniosa de principio a fin (*ibid.*: 33). Después apareció *Casa Desolada* (1852-1853), una ilustración del lento proceder del sistema judicial de la época, una combinación de primera y tercera personas, y todo un éxito. En 1854 se publicó *Tiempos difíciles*, donde el autor también consigna algunas experiencias de su infancia; novela con gran efecto moral, describe la clase proletaria y la clase alta. Luego aparecieron de manera sucesiva *La pequeña Dorrit* (en 1857 de manera completa), sobre la burocracia inglesa, y *Los años de opulencia*. En 1859, en el primer número de *All the Year Round*, empezó *Historia de dos ciudades*, relato ubicado en París y en Londres durante la Revolución francesa de 1793 y el reinado de Jorge III en Gran Bretaña; novela de carácter histórico al igual que la publicada en 1841 *Barnaby Rudge*. En 1861 se completó *Grandes esperanzas*, considerada por Swinburne una de las dos grandes obras maestras del escritor decimonónico (*ibid.*: 52), la otra es *David Copperfield*. *Nuestro común amigo* empezó en 1864 y terminó en 1865, una historia

rara, complicada y enmarañada, en términos de Marzials (1887: 145); no fue el mejor momento de Dickens y empezaba a decaer su espontaneidad en la composición. En 1869 Dickens inició la escritura de *El misterio de Edwin Drood*, obra que comenzó a aparecer por entregas mensuales en abril de 1870 y que constaría de doce números, pero quedó inacabada por la muerte del autor el 9 de junio de ese año, cuando Charles escribía el sexto número; los seis números de la novela se publicaron entre abril y septiembre. También hacen parte de la obra de Dickens otras novelas menores, libros de viaje (sobre Estados Unidos e Italia), numerosos artículos y cuentos.

En el siglo XIX las novelas se publicaban por entregas en diarios y revistas. Aparecían alrededor de cien novelas al año. Charles, por su talento, sobresalió entre todos los escritores y alcanzó fama mundial; la mayoría de sus novelas se conformaban de veinte entregas y cada semana los lectores esperaban con ansias el nuevo capítulo. Su éxito creció rápidamente y lo consiguió con mucho trabajo y sacrificio, después de haber soportado humillaciones en su infancia. Cautivó al público de manera sensacional porque los temas y las historias de sus obras eran las historias de la sociedad contemporánea. Charles se identificaba con las personas de su época, y la gente se identificaba con él y con sus novelas.

Dickens es el escritor que más popularidad, prestigio y fama ha tenido en vida. Su popularidad sigue estando presente. Sus obras se siguen editando y traduciendo, también se hacen adaptaciones para el público juvenil; sus historias han llegado incluso al cine. Sus novelas son importantes obras de la literatura universal; es el caso de *Oliver Twist* y de *David Copperfield*, dos de sus creaciones más célebres.

#### **1.4.1 Temática de las novelas de Dickens, y su estilo**

Casi todo el conjunto de las obras de Dickens pertenecen al tipo de novelas realistas; sus novelas muestran la realidad de la época, manifiestan los problemas del entorno, y por otro lado expresan también esperanza hacia el futuro y por lo general presentan un final optimista. Tal es el caso de *Oliver Twist*, obra inspirada en injusticias sociales, en el régimen fuerte de instituciones del gobierno y en las condiciones de vida de todo tipo de personas. Sus personajes, por consiguiente, también estuvieron inspirados en personas reales. Al igual que el personaje principal de la novela, también había muchos Oliverios

de carne y hueso en los hospicios y en las calles de Londres, como también se podían ver muchas Nancys o Juanes Dawkins al servicio de hombres reflejados en la imagen del perista Fagin. También vivían en la sociedad inglesa personas solidarias como el señor Brownlow, personas amigables como la señora Maylie, y funcionarios autoritarios como el señor Fang.

Incluso en varios personajes de Charles se ve el reflejo de personas de su entorno familiar. La muerte de la pequeña Nell, de *La tienda de antigüedades*, haría referencia a la entonces reciente muerte de su cuñada Mary. La dulce y cándida Sissy, de *Tiempos difíciles*, es de igual modo el eco de Mary Hogarth, según María Juana Ribas (1978: 15). Muchos han visto también a Mary Hogarth en Rosa Maylie, hija adoptiva de la señora Maylie en *Oliver Twist*. Algunos comparan a la actriz Ellen Ternan con Estela, de *Grandes esperanzas*. Marzials expresa que Bob Fagin, compañero de Dickens en la fábrica de betún, era cortés con él y lo ayudó en una ocasión en la que este se enfermó (1887: 18); el apellido de su compañero lo lleva Fagin, personaje de *Oliver Twist*. Míster Micawber, de *David Copperfield*, es el retrato de su propio padre; Carlos Ayala lo describe como alguien “alegre, un poco ridículo, siempre arruinado y, de un modo o de otro, siempre saliendo a flote, pero siempre satisfecho” (1970: XI). La figura de la señora Roylance, quien le alquiló a Dickens una habitación en su niñez, fue inmortalizada con el nombre de la señora Pipchin en *Dombey e hijo*. Pope Hennessy nos cuenta que la amable figura de su abuela paterna<sup>11</sup> vive en el personaje de la señora Rouncewell, ama de llaves de Lady Dedlock en *Casa desolada*. Existen incontables alusiones a personas reales en la obra de Dickens<sup>12</sup>, las mencionadas son algunos de los ejemplos más conocidos.

Existen también en su obra aspectos pertenecientes al naturalismo. En *Oliver Twist* apreciamos una descripción precisa del paisaje urbano de la ciudad, de sus callejones oscuros y ladrones harapientos, del frío nocturno, del hacinamiento y de las enfermedades presentes. Dichos aspectos también se evidencian en otras obras; en *David Copperfield* y en *Tiempos difíciles* se cuenta la dura infancia de Dickens, las humillaciones que sintió de niño, y también se expone el trabajo y el maltrato infantil,

---

<sup>11</sup> Elizabeth Ball, criada de Lady Blandford en Crewe Hall. Quedó viuda en 1785, el mismo año en que nació John Dickens. Cuando se jubiló, en 1820, se fue a vivir a Oxford Street y desde allí contaba historias a los niños que la visitaban, entre ellos su nieto Charles Dickens (Pope-Hennessy; 1947: 1-2).

<sup>12</sup> Por ejemplo, en la biografía de Dickens escrita por Pope-Hennessy, donde la biógrafa menciona las referencias al Parlamento y a sus miembros.

se habla de las agotadoras jornadas laborales y de otras situaciones adversas vividas por personas infortunadas (prisión para pobres, ley de pobres, mendicidad). Igualmente, se mencionan las condiciones inhumanas en las cárceles, fábricas y escuelas (en *David Copperfield*, en *Nicolás Nickleby* y en *Dombey e hijo* se describen escuelas horribles). En general, escribía Dickens sobre la miseria humana.

Hay además trabajos que podemos denominar costumbristas. Principalmente, *Bocetos de Boz*, relatos breves que el autor fue publicando en un periódico y que luego recopiló en dos tomos; a la gente le agradó verse reflejada en esas amenas historias que constituyeron la primera obra de Charles y, por tanto, su primer acercamiento, triunfal, al público. *El reloj de maese humphrey* relata acontecimientos de la vida diaria; se vendieron sesenta mil ejemplares del primer número. Por otro lado, podemos mencionar *Historia de dos ciudades* y *Barnaby Rudge*, novelas de naturaleza histórica; la primera es un relato que sucede en París y en Londres durante la Revolución francesa; la segunda se ubica en las protestas de Gordon de 1780.

Dickens fue, además, un humorista. Producía risas al tiempo que provocaba lágrimas con el relato de la realidad. La comicidad y las situaciones amenas hicieron que el contenido de su obra fuera soportable; como si la risa fuera un mecanismo de desahogo o una evidencia de que la alegría está latente y se hace patente en cualquier momento o en algunas circunstancias, o quizá sea también un medio de luchar contra la adversidad y de conservar las esperanzas. Asimismo, se vale Dickens de la sátira, como se aprecia en *Pickwick*, historias cómicas de cazadores ineptos. *Martín Chuzzlewit* también es una muestra de sátira, en esta obra se aprecia una crítica a la hipocresía del momento. En *Dombey e hijo* se habla del vicio de turno: el orgullo, y *Tiempos difíciles* es una sátira alegórica.

Como fondo de sus narraciones, crea el autor un panorama melancólico con la descripción de escenas y lugares hostiles, sombríos, tristes y fríos. Todo lo relata con una escritura clara y sencilla, dibuja las cosas tal y como son, con gran precisión y detalle. Los acontecimientos narrados son acontecimientos de la vida misma, sin pretensión de exageraciones; las personas los comprenden bien y enseguida los identifican con las historias de su entorno. Los personajes de Dickens pertenecen tanto a la clase baja como a la burguesía; *Nuestro común amigo*, por ejemplo, describe a los nuevos ricos de mediados de siglo.

Es, pues, el tema que desarrolla el escritor la misma realidad de su mundo, con sus aspectos más desagradables. Incluye las diferentes formas de vida y las costumbres sociales. Se vale de la sátira y del humorismo, e igualmente de su sentido de humanidad. Sus escenas presentan atmósferas de melancolía, pero también aires de alegría y pruebas de bondad. Su narrativa presenta un tono sentimental y un colorido picaresco. Es Charles, en sus obras, un pintor; más que palabras, nos ofrece pinturas de los escenarios y de los personajes. Su capacidad de descripción es sensacional y nos transmite lo visto por la agudeza observadora de sus ojos. De tal manera se desenvuelve el ingenio de su pluma.

## **2. *Oliver Twist***

### **2.1 Contexto histórico**

La primera mitad del siglo XIX inglés, cuando se publicó *Oliver Twist*, fue un periodo marcado por distintos fenómenos socioeconómicos. El país dejaba de ser rural y sencillo e iniciaba la época de industrialización. Los campesinos emigraban hacia la capital y se instalaban en nuevos barrios de condiciones precarias. Los hijos de las familias pobres no tenían muchas alternativas: la mendicidad; la explotación laboral, con arduas jornadas de doce horas y tareas peligrosas; o los hospicios o instituciones benéficas del gobierno, donde los castigos eran crueles. No existían en la época leyes laborales que protegieran a los niños, y la educación era un privilegio al cual no todos podían acceder. Ante este panorama, la otra alternativa era dedicarse al robo, para lo cual los aprendices recibían entrenamiento. En cuanto a otras opciones, algunas personas ofrecían techo y comida a niños a cambio de jornadas laborales. Otros niños trabajaban en la calle barriendo el lodo y la bosta de los caballos para que pasaran las damas y los caballeros.

La sociedad de ese tiempo se puede dividir en dos grupos generales: la clase alta —a la que pertenecía la burguesía y la aristocracia— y la clase baja o trabajadora. Las diferencias entre ambos eran abismales. Los menos afortunados contaban con pocas alternativas y se tenían que conformar con la suma diaria de seis peniques. Las condiciones laborales eran miserables, los obreros vivían en tugurios y soportaban maltratos y jornadas de quince horas. A principio de siglo, había niños de 7 años en las fábricas y eran obligados a trabajar hasta catorce horas por día, expuestos al maltrato y a la corrupción moral (Brodrick; 1919: 327); la ley de aprendices de 1802 redujo la jornada a doce horas en fábricas donde emplearan a aprendices.

Los cambios sociales, económicos y demográficos de principio de siglo son consecuencia directa de lo que se denomina Revolución Industrial. Sus inicios se ubican a finales del siglo XVIII con los inventos técnicos que permitieron la producción a mayor escala. En ese entonces la industria principal era la lana; mujeres y niños hilaban en el campo en sus propias casas. La fundición de hierro decaía porque dependía del carbón, y la destrucción de árboles fue restringida; además, la madera obtenida se destinaba a la construcción de barcos. La Revolución Industrial significó una mejoría en la técnica de producción y la ampliación de los mercados. El algodón fue la industria de la Revolución; antes había sido de poca importancia, pero fue introducida con los



inventos mecánicos que ofrecieron una mayor productividad<sup>13</sup>. En la industria del hierro los inventos fueron químicos y mecánicos<sup>14</sup>, y permitieron mejores procesos para la obtención de lingotes de hierro y para la conversión de hierro fundido a hierro forjado.

Con el aumento de la producción se expandió también el mercado. Se construyeron canales para el transporte de materiales, y así diferentes mercados estuvieron conectados (el de la sal, el del carbón y el del hierro). La población se duplicó entre 1750 y 1830; también ocurrieron redistribuciones: en la llanura sureste se encontraba la mayor parte de la gente, dedicada al campo y a la agricultura; en cambio, el noroeste era pastoril y poco poblado; pero fue el noroeste la región principal donde se encontró el hierro y el carbón, y la situación se invirtió. El sistema industrial también creó al asalariado, y se implementó el salario mínimo, al cual se adaptaron los agricultores. Cuando estos no ganaban lo suficiente, el gobierno los compensaba con un sistema de asignación, pero una vez que llegaron a cierto grado de pobreza. Con esta modalidad, los trabajadores independientes también se fueron empobreciendo, pues los granjeros preferían contratar a los pobres subsidiados, por el costo de la mano de obra (*ibid.*: 342). Por otro lado, estaban los trabajadores caseros y los artesanos, quienes tenían una fuerte competencia contra la producción por maquinaria y prácticamente vieron el desvanecimiento de su medio de vida.

En 1799 y en 1800 el gobierno creó las leyes sobre la asociación obrera —*Combination Laws*—, en parte por el temor de que las ideas revolucionaras francesas llegaran a los trabajadores, a quienes se les prohibía agruparse, reclamar un aumento de salario o reducir la jornada laboral; además, los sindicatos eran organizaciones ilegales. Los artesanos, para entonces obreros, si intentaban agruparse eran reprimidos<sup>15</sup>. Francis Place logró después la revocación de estas leyes.

---

<sup>13</sup> La hiladora Jenny —Spinning-Jenny— (1764), inventada por James Hargreaves, combinaba ocho husos y multiplicaba procesos simples. El marco giratorio —Water-Frame— (patentado en 1769 por Richard Arkwright) aplicaba fuerza motriz (no humana; en principio, agua) al proceso de hilado. En 1779 Samuel Crompton inventó la mula hiladora —Spinning-Mule—, que combinaba los principios de los dos inventos anteriores; la máquina evolucionó y fue la base de la que se usó en las fábricas textiles del mundo. (Rees; 1932: 12)

<sup>14</sup> Abraham Darby contribuyó con la extracción de coque del carbón para la fundición del hierro. Henry Cort inventó un molino de laminación —Rolling Mill—. John Roebuck experimentó en el alto horno —Blast Furnace— con ráfagas continuas producidas por motores de energía hídrica; en 1761 James Watt instaló una de sus máquinas de vapor en este mecanismo para el suministro de agua. (*ibid.*: 13)

<sup>15</sup> Un ejemplo de la política opresora del gobierno fue el arresto de dos años y medio del orador y radicalista Henry Hunt el 16 de agosto de 1819 durante una manifestación. Ocho personas fueron

Por otro lado, el país estuvo en guerra por casi un cuarto de siglo, desde 1793 hasta 1815. En la posguerra la situación se complicó debido a una crisis comercial. Con la llegada de la paz llegó la reducción de los precios de los productos. Ya no había clientes para tanta producción de alimentos y de ropa, ni de otros productos. Los empleadores decidieron reducir también el salario. A esto se sumaban los altos impuestos<sup>16</sup> y los problemas de otros mercados como el del trigo, con temporadas de sobreproducción y otras de escasez. La guerra había sacado de las fábricas a gran parte de los hombres, alrededor de medio millón estuvo en el ejército durante los últimos años del conflicto. William Pitt, en un discurso en la Cámara de los Comunes, había planteado la conveniencia de emplear a niños en las fábricas. Los oportunistas instalaron factorías de algodón y maquinaria que pudiera ser manejada por niños. Las autoridades del distrito cedían a huérfanos y a pobres por tandas, quienes eran arreados de forma atroz. Los niños trabajaban extensas jornadas, dormían y vivían en las factorías. Luego, las fábricas se concentraron en las zonas urbanas para no proveer alimentación ni hospedaje.

Varias reformas se fueron sucediendo con los años. Algunos cambios empezaron con ideas y propuestas de algunos hombres. El socialista Robert Owen planteó la idea de comunidades autosuficientes, con cultivos y educación. El periodista William Cobbett escribió sobre las causas del sufrimiento: los impuestos excesivos, los métodos del gobierno para disipar protestas; y también invitó a los trabajadores a evitar actos de violencia, como la destrucción de maquinaria; fue procesado por sus artículos y estuvo en la prisión Newgate. En cuanto al ámbito laboral, la ley fabril de 1819 estableció la edad mínima para trabajar en 9 años y estableció en doce horas la jornada máxima para menores de 16 años<sup>17</sup>; la ley de 1833 incluyó también a las fábricas textiles; y la ley de 1844 buscó protección para las mujeres; en 1876 una comisión real revisó las leyes fabriles. En 1867 se creó la ley de empleadores y trabajadores, que declaraba al empleador y al trabajador partes iguales en un contrato civil. En cuanto al gobierno, después de varios proyectos de ley, en 1832 se aprobó la ley de reforma parlamentaria, que concedió el derecho al voto a la clase media. La ley de reforma de 1867 concedió el

---

asesinadas y más de cuatrocientas fueron heridas, entre ellas ciento treinta y tres mujeres. Hunt se dirigió a la clase trabajadora a favor de una reforma parlamentaria. (*ibid.*: 32)

<sup>16</sup> Durante la guerra la recaudación por impuestos aumentó de 17 a más de 68 millones (*ibid.*: 28).

<sup>17</sup> El mismo Owen impulsó la ley y sugirió varios cambios. Sus sugerencias fueron modificadas. Owen deseaba prohibir el empleo de niños menores de 10 años, que ninguna persona menor de 18 años trabajara más de diez horas y media diarias; también deseaba aplicar la ley a las fábricas textiles y no solo a las de algodón. (*ibid.*: 40)

derecho al voto a los artesanos y la de 1885 se lo concedió a los agricultores. En el tema de la educación podemos resaltar los esfuerzos de Francis Place, quien desde 1814 estuvo comprometido con un proyecto de un sistema completo de educación primaria y secundaria en Londres. También ayudó a recaudar dinero para la fundación de un instituto de mecánica en Londres para la enseñanza a adultos; en 1824 se dictó la primera serie de conferencias en el instituto. En 1850 había 610 institutos de mecánica en Inglaterra. Los movimientos obreros comenzaban a tratar el tema de la educación; la Asociación de Trabajadores de Londres (fundada en 1836) propuso en su programa la educación, muchas de sus actividades eran educativas. También podemos destacar las ideas de William Lovett, encarcelado durante un año por protestar en Birmingham contra la conducta de la policía en la convención del cartismo de 1839. Lovett elaboró en prisión un esquema nacional de educación que sería financiado con aportes voluntarios; tenía la convicción de que la educación era un factor esencial en el progreso social, y cuando fue liberado dedicó su tiempo a una organización de promoción de la educación popular. Muchos años después, en 1870, se aprobó la ley de educación, que estableció los principios de una educación nacional y para todos los niños. En 1869, de unos 4 300 000 niños de edad escolar, 2 000 000 no iban a la escuela; 1 300 000 asistían a escuelas pertenecientes por lo general a la iglesia, mantenidas con suscripciones voluntarias de los padres y con subsidio del gobierno; el otro millón de niños iban a escuelas que no recibían apoyo ni supervisión del gobierno y por lo general eran ineficientes (Low; 1911: 244-245). En cuanto a la salud, se creó en 1875 la ley de salud pública mediante la cual se encargó a las autoridades locales mejorar las condiciones de sanidad. En 1831 se había presentado el primer brote de cólera; por esos días, las condiciones sanitarias de las poblaciones y de los nuevos centros industriales eran escandalosas; no había sistema de drenaje ni suministro de agua. Edwin Chadwick, secretario de la comisión de la ley de pobres, inició una campaña contra la enfermedad prevenible, estudió las condiciones de vivienda y publicó en 1842 un reporte sanitario. El cólera atacó de nuevo en el 47 y el Parlamento creó un consejo de salud. Otros ataques de cólera sucedieron en la década de los cincuenta; sin embargo, el gobierno le prestó real atención al problema de sanidad en 1875 con la ley de salud.

Hacia finales de siglo se empezó a vislumbrar un bienestar social, producto de nuevas legislaciones que apuntaban a mejorar la condición de las personas. Además de la mencionada ley de salud, también se introdujo la ley de vivienda de los artesanos y se

realizaron enmiendas a las leyes laborales<sup>18</sup>. Por otro lado, las condiciones de vivienda mejoraron, al igual que los medios de transporte y las vías públicas. Se crearon museos, bibliotecas, escuelas y parques recreativos; se prestó mayor atención al bienestar de los niños. Ya a principios del siglo XX se implementó el sistema de pensiones, que cubría enfermedad y desempleo en algunas profesiones.

Pero cuando apareció *Oliver Twist* (desde 1837 hasta 1839), el gobierno era representativo de una minoría; los obreros y las familias pobres sufrían las injusticias sociales y los problemas de desempleo, la falta de educación, la explotación laboral y los salarios bajos. La pena de muerte se había abolido recientemente (en 1832), y la cárcel había pasado a ser el nuevo sistema de castigo —con un régimen cruel, eran instituciones temidas—. Existía también la prisión por deudas; quienes las contraían eran enviados a Marshalsea, y si después de un tiempo no podían saldar su deuda los enviaban a una prisión más aterradora. Sin duda, el empleo de niños en las fábricas es un episodio oscuro de la historia británica. Todos estos sufrimientos, abusos e inequidades conforman el realismo que describió y denunció Dickens.

## 2.2 Contexto literario

El siglo XIX se caracteriza por una abundante producción literaria, particularmente en las primeras décadas de la era victoriana, que inició en 1837; año que también indica la aparición de la novela de Dickens *Oliver Twist*. Muchos escritores, al igual que Charles, incluyeron en sus obras temas sociales, las costumbres de las personas y hechos de la época. Los ensayistas e historiadores, por su parte, influyeron de manera directa y también contribuyeron con la reforma social mediante sus consejos y tratados. Por otro lado, varios físicos, filósofos y naturalistas realizaron con su literatura significantes contribuciones a las ideas y al progreso del siglo. Existen también autores que escribieron sobre temas diversos y en varios géneros, como tratados de teología, ensayos sobre asuntos públicos, novelas históricas, poesía lírica y libros de guerra y de aventura. La literatura del siglo XIX descubrió autores de gran calidad y despertó una

---

<sup>18</sup> El ministro Cross introdujo estas leyes y enmiendas. Consolidó y aclaró las medidas de la ley de salud; la ley de vivienda de los artesanos permitía a los municipios de más de 20 000 habitantes adquirir edificios y mejorarlos; y las enmiendas a las leyes laborales redujeron el número de casos en que el incumplimiento de contrato pudiera ser castigado como un delito; de igual modo, las enmiendas disminuyeron los casos en que las agrupaciones gremiales pudieran ser procesadas por conspiración. (Low; 1911: 276)

popularidad sin precedentes por la novela. El mismo tiempo y espacio fueron la influencia, la inspiración y los escenarios para la mayoría de los autores. McCarthy (1899: 240) afirma que se tuvieron todos los tipos de novela: la novela descriptiva de sensaciones, la novela descriptiva de paisajes, las novelas descriptivas de la vida rural, las novelas psíquicas, las novelas con determinado propósito y las novelas con un problema, así como también algunos intentos exitosos por revivir la historia de aventura por mar y tierra.

Al principio del siglo los poetas Coleridge, Wordsworth y Southey mostraron algunas influencias del espíritu de la Revolución francesa. Wordsworth, el poeta de la vida rural, adquirió ideas republicanas durante una estadía de más de un año en Francia. Esas ideas se aprecian en el libro que publicó con Coleridge *Baladas líricas*. Wordsworth desarrolló su teoría del realismo poético en el prólogo de una publicación de 1800. Con estos tres escritores inició el romanticismo en Inglaterra; los tres tenían un estilo sencillo y no seguían el lenguaje convencional, al igual que Scott y Byron. Scott elevó la balada a un alto nivel y compuso algunas de las canciones más hermosas en idioma inglés. Su primera novela, *Waverley*, apareció en 1814. Scott, con sus trabajos en verso y en prosa, creó la novela histórica en Gran Bretaña. Su estilo fluido, la energía de su pensamiento, el poder gráfico de sus descripciones, su simpatía con la naturaleza humana y la sencillez de su carácter lo convirtieron en el escritor más popular de su tiempo (Brodrick; 1919: 418). Byron nació en 1788 y se volvió famoso en 1812 con los dos primeros cantos de *Childe Harold*; se convirtió en el poeta y héroe de una escuela pseudorromántica.

Keats murió en 1821 y dejó una gran herencia poética de alta calidad, ha sido descrito como el padre poético de Shelley. El mérito de ambos reside en el encanto de su expresión. Shelley tenía un espíritu rebelde, presente en su poesía, principalmente en *La reina Mab* (1812); es considerado un maestro de la poesía lírica. Uno de los poetas más ilustres es Alfred Tennyson; sus poderes se aprecian en un volumen de poemas cortos publicados en 1830. En 1833 publicó algunos de sus poemas más conocidos.

En la primera parte del siglo también aparecieron los trabajos de Maria Edgeworth y de Jane Austen. La novela de Maria *El castillo de Rackrent* se publicó en 1800 y fue seguida por cuentos descriptivos de la vida en Irlanda. Entre 1811 y 1816 se publicaron cuatro de las novelas de Austen: *Sensatez y sentimiento*, *Orgullo y prejuicio*, *Mansfield*

*Park* y *Emma*. Ambas escritoras ejercieron una influencia purificadora en el tono moral de la novela inglesa.

Justo antes del comienzo de la era victoriana dos jóvenes llamaron la atención. Edward Bulwer-Lytton y Benjamin Disraeli llevaban diez años escribiendo cuando apareció *Oliver Twist*. También hacen parte de las figuras más destacadas. Los dos novelistas estadistas dejaron su huella con sus primeras novelas en 1827, Bulwer-Lytton con *Falkland* y Disraeli con *Vivian Grey*. Estos dos escritores alcanzaron una posición preeminente en letras en su juventud, y después tuvieron éxito político. Disraeli escribió novelas políticas que tratan de hechos del tiempo del escritor. Bulwer-Lytton, en medio de su carrera parlamentaria, fue un novelista activo; es, de hecho, el novelista más popular de su tiempo (*ibid.*: 426). Escribió novelas históricas y cuadros de la sociedad y sus costumbres. Nació un año antes que Disraeli y murió en 1873. Contemporáneos destacados de Disraeli y Bulwer-Lytton son William Harrison Ainsworth, escritor de novelas históricas que tuvo reconocimiento a temprana edad; James Grant y George Payne Rainsford James, autores de libros de guerra y de aventura; y Charles Lever, escritor de gran calidad, autor de historias de la vida irlandesa.

En la primera parte del siglo XIX también podemos destacar a varios ensayistas e historiadores que tuvieron influencia directa en la reforma social. Bentham, con un estilo que carecía de belleza y de claridad, redactó varios tratados planeados a finales del siglo XVIII, pero que tuvieron influencia práctica en la reforma social del siglo XIX. En *Introducción a los principios de la moral y la legislación* las doctrinas utilitarias se aplican a la jurisprudencia y a la regulación de la conducta humana. Malthus influyó en la opinión sobre la educación, su escrito *Ensayo sobre la población* fue publicado de manera anónima en 1798, pero atrajo mayor atención en 1803 cuando se publicó de nuevo. Por su parte, Charles Lamb, contribuyente del *London Magazine*, debe su fama a los *Ensayos de Elia*. Lamb fue compañero de estudio de Coleridge y había contribuido a su primer volumen de poemas. Thomas de Quincey escribió para el *Blackwood Magazine* y también para el *London Magazine*, en este último apareció en 1821 su obra más conocida: *Confesiones de un opiómano inglés*. El otro ensayista conocido de este periodo es Hazlitt, quien también se destacó como crítico literario.

Por el lado de los historiadores sobresalen Thomas Babington Macaulay, Thomas Carlyle y Henry Hallam. Macaulay es el exponente literario de la doctrina del progreso

liberal; presenta un estilo directo, agresivo y brillante. Elaboró contribuciones para el *Edinburgh Review*, muchas de las cuales fueron publicadas como ensayos; poseía una memoria maravillosa. Algunos de sus conocidos poemas son las baladas *Ivry* y *Armada*. Carlyle también contribuyó con el *Edinburgh Review*; escribió además para la *Edinburgh Encyclopædia*, editada por Brewster, y para el *London Magazine*; ejerció una gran influencia directa. Entre sus mejores escritos se encuentran *Sartor resartus* (1833-34) y la *Historia de la Revolución francesa* (1837). Hallam nació en 1733; en cuanto a la política, al igual que los otros dos historiadores, representaba la postura del partido whig. Escribió en 1818 *Europa en la Edad Media*, en 1827 *Historia constitucional de Inglaterra*, y en 1837 empezó a publicar *Introducción a la literatura europea*.

El año 1837 marca el inicio del reinado de Victoria, y es también el año en que empezó a publicarse *Oliver Twist*. La época victoriana, principalmente hasta la década de los sesenta, se caracteriza por una actividad literaria abundante, por escritores de calidad sorprendente y por una gran popularidad de la novela. Además de *Oliver Twist*, muchas otras obras de la época se caracterizan por su contenido social, por la descripción de las costumbres de ese tiempo y por su intención de reforma. La producción literaria fue muy variada, no solo se cultivaron los géneros de la poesía, la novela y el cuento, sino que también se elaboraron obras en el campo de la historia, la ciencia, la física y la biología, que contribuyeron a la reforma social y al pensamiento de las personas. A esta era también pertenece el género literario del realismo, con numerosas novelas costumbristas y pintorescas; de igual modo se desarrolló el naturalismo, una forma de realismo que reproduce también los aspectos más desagradables.

En el ámbito de la poesía se publicaron notables libros. Tennyson publicó una nueva edición de *Poemas* con muchos cambios, y en 1847 confirmó su éxito con la publicación de *La princesa*, una historia medio satírica. Fue poeta laureado después de la muerte de Wordsworth en 1850. Robert Browning, nacido en 1812, aparece como el otro gran poeta de la era victoriana. Su primer libro, *Paulina*, se publicó en 1832; *Sordello*, en 1840. Con la serie *Campanas y granadas* la literatura lo empezaba a descubrir. También se destacan en este género Matthew Arnold y Algernon Charles Swinburne. Arnold fue además crítico y ensayista. Fue mediante su prosa que influyó en el pensamiento de su época. Predicaba las doctrinas de la lucidez, el orden, una visión de la vida sana y saludable, y una cultura auténtica, en lugar de la anarquía. Swinburne

nació en 1837; escribió varios volúmenes de poesía, obras dramáticas, novelas, poemas narrativos y críticas sobre otras figuras literarias, como Charles Dickens; en su obra poética sobresalen *Atalanta en Calidón* y varias series de *Poemas y baladas*. Dante Gabriel Rossetti y William Morris pertenecieron al movimiento prerrafaelita —que también tuvo gran influencia en Swinburne—, impulsado por la protesta contra el convencionalismo y la falta de sinceridad en el arte pictórico. Las obras de Rossetti *Poemas* (1870) y *Baladas y sonetos* (1881) representan las transcripciones métricas del prerrafaelismo (Low; 1926: 461). Morris también tuvo una fuerte inspiración medieval; su obra *En defensa de Ginebra* (1858) ha sido llamada el manifiesto de la escuela prerrafaelita en poesía; su obra poética más distinguida es *El paraíso terrenal* (1866). Por parte de las mujeres, la poetisa Elizabeth Barret publicó trabajos de importancia cerca de los 40 años; su obra expresa sentimentalismo y humanitarismo. Elizabeth se ubica en un lugar predominante de la poesía con su obra *Sonetos del portugués*; *Aurora Leigh* es un tipo de novela sociológica en verso blanco. Barret se casó con Robert Browning en 1846 —ella y su marido son destacadas figuras posrománticas—. Christina Rossetti es la otra gran poetisa victoriana; sus obras presentan un sentimiento espiritual y sutileza artística.

En la novela victoriana también se destaca la literatura femenina. Charlotte Brontë nació en 1816 y murió a los 39 años. Publicó en 1847 *Jane Eyre*, en 1849 *Shirley*, en 1853 *Villette*. Su hermana, Emily Brontë, publicó *Cumbres borrascosas* en 1848. Marian Evans nació en 1819; publicó con el pseudónimo de George Eliot. Su primera novela, *Adán Bede*, apareció en 1859. Eliot impregnó sus novelas de sentimiento y perspicacia, y de un conocimiento de la vida rural inglesa. La novelista y cuentista Margaret Oliphant publicó la serie de novelas *Las crónicas de Carlingford* entre 1863 y 1876. Es considerada discípula de George Eliot y presenta un humor y una observación similar. Elizabeth Gaskell nació en 1810 y tenía 38 años cuando publicó su primera novela: *María Barton*, un estudio de las condiciones sociales en un gran centro industrial. Cinco años después apareció *Cranford*, un cuadro de las costumbres de una población rural, realizado con gran observación. Sobresale además Charlotte Mary Yonge, quien publicó en 1858 *El heredero de Redclyffe*, con éxito inmediato. Escribió casi cien novelas y cuentos; muchos para jóvenes y todos con una tendencia ética y religiosa.

William Makepeace Thackeray nació en 1811 y es el otro gran escritor contemporáneo de Dickens. Con frecuencia, los dos son comparados y los críticos expresan que ambos



se complementan. Mientras que Dickens escribía sobre la clase baja, la clase obrera y las calles de Londres, Thackeray escribía sobre el mundo elegante y sus costumbres, y hablaba de mansiones y clubes. Los dos escribieron sobre aspectos de la naturaleza humana. Thackeray también fue un representante del realismo y tenía un estilo satírico. Su obra es muy diversa; *Feria de vanidades* (1847) representó un gran éxito y es considerada su obra maestra. Anthony Trollope adoptó la tradición de Thackeray. Fue un escritor aplicado y prolífico, con gran capacidad para el detalle. Sus libros contienen cuadros inigualables de la clase media alta de mediados de la era victoriana.

Hacia el final del siglo aparece la producción destinada a la clase media de un grupo de escritores influenciados en su mayoría por Dickens y por Thackeray. Los más destacados son Wilkie Collins, James Payn, William Black, Richard Blackmore, Walter Besant, Joseph Henry Shorthouse y Eliza Lynn Linton.

George Meredith y Thomas Hardy son los escritores que mantuvieron una mayor actividad a finales de siglo. Meredith escribió poemas y novelas, con un estilo sutil. Es considerado como uno de los maestros del siglo XIX. Hardy publicó poemas y obras teatrales poéticas. Incluyó escenas de la Inglaterra rural que no había sido transformada considerablemente por el industrialismo. Robert Louis Stevenson es el gran autor destacado de fin de siglo. Poseía un estilo en prosa particular y una gran imaginación; murió en 1894 a los 44 años.

En el reinado de Victoria también se destacan los historiadores, quienes ejercieron gran influencia. Además de Macaulay y Carlyle, se distinguen nombres como James Anthony Froude, con *Historia de Inglaterra*; John Ruskin, con *Pintores modernos* y *Las piedras de Venecia*, también fue un reformador social y estaba en contra del espíritu industrial moderno; George Grote, con *Historia de Grecia*; Henry Thomas Buckle, con *Historia de la civilización*; Thomas Arnold, con *Historia de Roma* (1838-43); Dean Milman, con *Historia de la cristiandad latina* (1854-55); y George Finlay, con *Historia de Grecia*. También realizaron grandes contribuciones los filósofos, físicos y naturalistas. El *Origen de las especies* (1859) es una de las grandes obras del periodo. Thomas Henry Huxley trabajó con la teoría darwiniana en la zoología, en la biología y en la botánica. Hebert Spencer publicó en 1860 *Sistema de filosofía sintética*, redactó asimismo escritos sobre biología, psicología, ética y sociología. John Stuart Mill fue el exponente del utilitarismo en la esfera ética y en la política, fue además defensor del

liberalismo progresista. Por su parte, John Tyndall contribuyó a la física con su obra *El calor. Modo de movimiento*, de 1863.

Por último, vale la pena mencionar a los escritores más populares de la última década del siglo. Mary Augusta Arnold, nieta de Thomas Arnold y sobrina de Matthew Arnold, incluyó temas de teología y de política en varias de sus novelas. Hebert George Wells escribió cuentos fantásticos y novelas utópicas; buscó crear un cuadro de la sociedad reconstruido sistemáticamente a la luz del conocimiento científico y de la investigación sociológica (*ibid.*: 475); escribió sobre la lucha de clases y criticó las costumbres victorianas. George Bernard Shaw, importante dramaturgo. Rudyard Kipling, autor de varias historias y versos sonoros. Y Oscar Wilde, distinguido dramaturgo y cuentista; publicó también poemas y ensayos y su gran novela *El retrato de Dorian Gray*.

En este contexto literario hemos incluido a la mayoría de autores ilustres del siglo. Hemos mencionado algunas de sus obras más notables y su temática más influyente. No solo analizamos a los autores de Inglaterra, sino que también mencionamos algunos de los nombres más influyentes del Reino Unido —del cual hacía parte Irlanda en esa época— por ser su obra notoria y por estar relacionada con el realismo victoriano o con hechos de la época. Aun así, son numerosos los autores británicos del siglo XIX, destacados en su ámbito, que no han sido citados en estas páginas; sus nombres y contextualización conformarían una descripción interminable.

### **2.3 Ediciones**

*Oliver Twist* apareció por primera vez en la revista mensual *Bentley's Miscellany*, y se publicó por entregas entre febrero de 1837 y abril de 1839 con el título *Oliver Twist; or, the Parish Boy's Progress*. La novela se imprimió con el pseudónimo de Boz y con ilustraciones de George Cruikshank. Esta primera edición estuvo dividida en 3 libros y constó de 51 capítulos; el primer libro estuvo conformado por 22 capítulos; el segundo, por 14; y el tercero, por 15. Richard Bentley había contratado a Dickens en 1836 como editor de esta nueva revista que empezó en 1837.

Además de la primera publicación, por entregas, de la novela, podemos contar siete ediciones posteriores en forma de libro. Aunque el último capítulo de *Oliver Twist* apareció en abril de 1839 en *Bentley's Miscellany*, Dickens culminó su historia en

septiembre de 1838, y en octubre de ese mismo año apareció una edición completa en tres volúmenes con el título *Oliver Twist; or, the Parish Boy's Progress* y el escritor fue presentado como Boz. Al final del primer volumen se anuncian las nuevas obras de *Bentley's Miscellany* editadas por Charles Dickens, quien es presentado como autor de *Oliver Twist* y de *Los documentos Pickwick*. Esta primera edición en forma de libro, a cargo del editor Richard Bentley, presentó algunos ajustes de puntuación, y la supresión o alteración de algunos pasajes extensos (Horne, 2003; citado en Camêlo, s. f.: 379); en el capítulo inicial ya no se menciona el nombre de la ciudad natal de Oliver — Mudfog—; los dos párrafos iniciales del capítulo XV, una digresión sobre la benevolencia y el interés propio, se eliminan. Otra novedad de esta edición fue la numeración de los capítulos, del I al LI; al igual que la desaparición de la división de la historia en tres libros.

En 1839, Richard Bentley publicó una segunda edición de la novela, con título abreviado: *Oliver Twist*. Charles Dickens no fue presentado con su pseudónimo (Boz), sino con su nombre y como el autor de *Los documentos Pickwick* (*The Pickwick Papers*). La segunda edición fue una reimpresión de la primera y se organizó también en tres volúmenes.

Una tercera edición fue publicada por Messrs. Chapman & Hall: *Oliver Twist; or, the Parish Boy's Progress*, con prólogo de abril de 1841 y firmado en Devonshire Terrace, la residencia de Dickens durante doce años y donde vivió desde 1839. El prólogo es una crítica a la sociedad elegante, que recibió con desagrado la novela, por tratar esta de ladrones con ropa harapienta y de la realidad de las calles londinenses, y por ser uno de sus personajes una prostituta. Dickens expresa su intención de describir la realidad y a los personajes sin adornos, porque su objetivo es representar a las personas infortunadas de la época tal y como son, y no divertir a la clase alta. Este es el famoso prólogo de la tercera edición, y el que ha acompañado a las ediciones posteriores hasta la actualidad —con excepción de la quinta edición, que tuvo su propio prólogo—.

En 1846 los editores Messrs. Bradbury & Evans publicaron por entregas y luego en un volumen la cuarta edición de la novela con su nuevo título *The Adventures of Oliver Twist; or, the Parish Boy's Progress*. Esta publicación representó una nueva edición, revisada y corregida, con las 24 ilustraciones de George Cruikshank. Horne expresa que Dickens realizó ajustes a la puntuación y que reescribió algunos fragmentos que podrían

ser exagerados (2003; citado en Camêlo, s. f.: 380). La alteración más significativa en la estructura del texto fue la reorganización de los capítulos; varios párrafos de principio de capítulo pasaron a ser los párrafos finales del capítulo anterior, y dos capítulos fueron divididos para la creación de nuevos capítulos. Con esta redistribución, la novela pasó a estar conformada por 53 capítulos, a diferencia de los 51 capítulos de las ediciones anteriores. Posteriormente se imprimieron otras tres ediciones de la novela con propósitos y características específicas (la edición económica, la de biblioteca y la edición Charles Dickens —todas con el título simplificado *The Adventures of Oliver Twist*—), pero la estructura de la edición de 1846 sería la definitiva. Esta es además la primera edición publicada en un volumen.

La publicación económica de las obras de Charles Dickens se inició en abril de 1847. La edición se imprimió en doble columna y en números semanales de un penique y medio. Luego se publicaba el volumen completo, al cual, por lo general, se agregaba un nuevo prólogo; cada volumen tenía un frontispicio y carecía de ilustraciones. La primera serie, publicada por Mssrs. Chapman & Hall, se terminó en septiembre de 1852 e incluyó, además de *The Adventures of Oliver Twist* (1850), *Pickwick*, *Nicolás Nickleby*, *La tienda de antigüedades*, *Barnaby Rudge*, *Martín Chuzzlewit*, *Notas de América*, *Bocetos de Boz* y *Libros de navidad*. Esta quinta edición incluyó un frontispicio de Cruikshank y un nuevo prólogo del autor con fecha y lugar marzo de 1850, Devonshire Terrace. En el prólogo, Dickens recuerda uno de los escenarios de su novela: la isla de Jacob, uno de los lugares más mugrientos de Londres; aunque muchos negaron su existencia. Charles, mediante su literatura, luchó para que la isla se incluyera en la ley de salud pública, porque pensaba que una vivienda digna era el primer paso para mejorar la condición de los pobres y, por consiguiente, la de la sociedad. El escritor denominó la isla de Jacob a la zona de Londres donde vivían las personas más pobres, donde la mugre y las pestes se hacían, donde las viviendas no tenían suministro de agua, ni baño ni desagüe. En el prólogo, Dickens indica varios ejemplos de literatura reformadora; entre ellos, cuando Fielding describió Newgate, y la prisión dejó de existir.

En 1857 inició la publicación de la primera edición de biblioteca de las obras de Charles Dickens. Los volúmenes aparecieron cada mes; el primero se publicó en diciembre de 1857 y tuvo una dedicatoria a John Forster; el volumen XXIV y último se publicó en noviembre de 1859. El volumen XII, correspondiente a *The Adventures of Oliver Twist*, apareció en 1858 en Chapman & Hall —al igual que en la editorial estadounidense

Ticknor and Fields—, y se convirtió en la sexta edición de la obra. Los libros posteriores del escritor se agregaron en más volúmenes. En el mismo periodo se empezaron a realizar traducciones francesas autorizadas de las novelas de Dickens. La primera historia publicada fue *Nicolás Nickleby*, que incluyó unas palabras de Dickens para el público francés desde Tavistock House del 17 de enero de 1857. Según Monod (1999: 121), la traducción autorizada de *Oliver Twist* al francés apareció en 1864, firmada por Alfred Gérardin; aunque un volumen digitalizado, perteneciente a la Universidad Complutense de Madrid, tiene por fecha 1858, e incluye las palabras al público francés. El editor de estas traducciones fue Louis Hachette.

En 1867 Chapman & Hall publicó la edición Charles Dickens —edición de las obras completas del autor—, con dedicatoria a John Forster. Esta séptima edición de la novela lleva el mismo título de las dos ediciones anteriores (la económica y la de biblioteca): *The Adventures of Oliver Twist*; y contiene 8 ilustraciones y un frontispicio. La primera obra de la edición fue *Pickwick* y la última *Historia de Inglaterra para los niños*. La edición de las obras completas también se publicó en la editorial estadounidense Ticknor and Fields, con autorización del autor.

En total podemos contar, además de la primera publicación por entregas de *Oliver Twist* (1837-1839), siete ediciones de la novela en forma de libro en el siglo XIX. Las ediciones aquí descritas aparecieron durante la vida del escritor, presentaron una novedad o una característica importante y fueron publicadas por sus editores. Existen sin embargo incontables ediciones y reimpressiones de *Oliver Twist* publicadas por diversas casas editoriales de Inglaterra y de otros países de habla inglesa tanto en el siglo XIX como en tiempos posteriores. No todas las publicaciones de las obras de Dickens fueron autorizadas, por lo tanto, el autor no percibió dinero por cada una de ellas. En 1838, por ejemplo, el editor James Turney, Jr., de Nueva York, publicó una edición de *Oliver Twist*, al igual que los editores Lea and Blanchard, de Filadelfia, en 1839. Ambas ediciones ignoran que la división de la historia en tres libros únicamente está presente en *Bentley's Miscellany*, y conservan además los párrafos de digresión que Charles eliminó para la primera edición en libro.

Por otro lado, en varios volúmenes de las obras de Dickens publicadas por Ticknor and Fields se lee la siguiente nota del autor, por ejemplo, en el volumen XII de la edición de

biblioteca de *The Adventures of Oliver Twist* de 1868, con lugar y fecha: Londres, abril de 1867:

Mediante un acuerdo especial entre mi persona y mis editores ingleses (con quienes comparto los derechos de autor de mis obras), Messrs. Ticknor and Fields, de Boston, se convierten en los únicos representantes autorizados de las obras completas de mis libros en Estados Unidos.<sup>19</sup>

## 2.4 Resumen

Oliver Twist nació en un hospicio, su madre murió después de dar a luz. El niño creció en aquella institución del Estado en medio de gritos y malos tratos. Los funcionarios del hospicio eran toscos en sus modales, crueles en su actitud e insensibles frente a los desafortunados que iban a parar a aquellas instituciones. Algunos de ellos se quedaban con parte del dinero que la ley de pobres asignaba para el mantenimiento de sus habitantes. La alimentación que estos recibían no era más que un plato de agua con avena, y ciertos días un trozo de pan. Era el régimen del hospicio igual al de una cárcel, o peor. La ley de pobres, en lugar de socorrer a los pobres y salvarlos de una muerte pronta, les aseguraba una muerte lenta pero segura, y las instituciones benéficas representaban para sus funcionarios una fuente de beneficio económico en lugar de un medio para ayudar al prójimo.

El pobre huérfano pasó sus primeros años en soledad, sin más compañía y consuelo que los de sus compañeros, con quienes compartía además tiempo en la carbonera cuando eran castigados. Cuando el niño creció debía levantarse a las seis de la mañana para rastrillar estopa. Las obligaciones aumentaban, los castigos se mantenían, pero la ración de comida disminuía. Cierta día Oliver caminó con paso tembloroso hacia el cocinero y le pidió más comida; el asombro de los presentes fue inexplicable y el acto insolente del muchachito fue informado al celador del hospicio, el señor Bumble, y a la junta, quienes consideraron al niño como el ser más desagradecido, malcriado e insolente. Se ofreció por consiguiente a Oliver Twist como aprendiz, junto con cinco libras a quien quisiera llevárselo. El primer interesado fue un deshollinador, el señor Gamfield, quien trataba a su burro peor que a un animal. La junta consideró que él era el indicado para cuidar a Oliver, pero el juez no consintió la propuesta al notar en el niño un temor inmenso hacia su futuro amo. Finalmente Oliver fue enviado como aprendiz a la casa del señor

---

<sup>19</sup> Traducción de mi autoría.

Sowerberry, el encargado de la funeraria parroquial. Mas eran la señora Sowerberry y sus criados personas indolentes y de frío corazón. Tras soportar más insultos, amenazas y maltratos, el niño decidió escaparse y marcharse a Londres; contaba con apenas 10 años. Su travesía fue larga y tortuosa; caminó varias decenas de millas y sobrevivió con agua y un trozo de pan que una viejecita le dio en el camino. Exhausto, antes de llegar a la ciudad, se encontraba Oliver en el pueblo de Barnet, donde se le acercó John Dawkins, un señorito ladrón al servicio del judío Fagin. Dawkins dio de comer a su nuevo compañero y luego lo condujo por intrincados caminos y laberintos, por calles estrechas y zonas sucias y degradadas, hasta la guarida de Fagin, en Islington. Oliver era un chico muy inocente y al principio pensaba que los pañuelos con los que se aparecían en casa los ladronzuelos eran fabricados por ellos mismos durante el día. El viejo Fagin fue entrenando a Oliver para convertirlo en ladrón y así empezar a beneficiarse de sus servicios.

En una ocasión, el nuevo integrante del grupo salió con dos ladrones de la casa y observó cómo estos le robaron un pañuelo en una librería a un señor, de nombre Brownlow. Confundieron al muchacho con el ladrón y lo llevaron a la comisaría. Tras aclararse el asunto, el señor Brownlow le brindó techo a su anteriormente acusado y lo salvó de una terrible fiebre. Fue la primera vez que Oliver recibió buenos tratos y que se sintió querido. Sin embargo, un día, mientras realizaba un recado, los ladrones lo encontraron y lo volvieron a secuestrar; fue Nancy, una de las ladronas y compañeras del temible Sikes, amigo este y colega de Fagin, quien lo reconoció y ayudó a conducirlo hasta la morada de Fagin. Hicieron del niño, de nuevo, blanco de golpes y duras amenazas, y lo encerraron varios días en una habitación oscura. Al cabo de unas semanas Oliver fue enviado donde Sikes, quien lo haría participar en el robo a una casa en las afueras de Londres, en Chertsey, junto a él y a otro ladrón de nombre Toby Crackit. El robo había sido planeado también por Fagin y por un misterioso personaje llamado Monks, quien conocía a la dueña de la casa, la señora Maylie, y a su sobrina, Rose Maylie.

En la noche del robo los ladrones metieron al pequeño por una ventana para que les abriera la puerta. El mayordomo escuchó ruidos y al bajar para saber lo que sucedía, los ladrones se apresuraron a sacar a Oliver por la ventana. En un intercambio de disparos, el desgraciado niño recibió uno en el brazo. Los ladrones se escaparon con el niño a cuestas, mas luego lo abandonaron en una zanja por sentir muy de cerca la persecución.

Oliver sufrió una noche a la intemperie, inconsciente y malherido; al día siguiente logró incorporarse y se tambaleó hasta llegar a una casa en busca de ayuda. Se trataba de la misma casa de la señora Maylie. El doctor Losberne, amigo de la familia, curó su brazo. Analizaron su semblante y dedujeron que la criatura no pudo haber participado de manera voluntaria. Oliver les narró su historia y las nobles personas creyeron sus sinceras palabras. La familia adoptó al muchacho y lo cuidó; aprendieron a querer su nobleza, su dulzura y su agradecimiento. Vivieron días tranquilos y apacibles y llenos de felicidad.

En Londres, los ladrones seguían tramando sus fechorías. Monks sostenía conversaciones con el viejo Fagin y planeaban recuperar a Oliver. Nancy tuvo la oportunidad de escucharlos y se enteró de secretos fundamentales para el desenlace de la historia. Se decidió Nancy a correr desde Spitalfields hasta el West End londinense, llegó a un hotel donde estaba la familia Maylie y rogó que la dejaran hablar con Rose, a quien confesó lo que había escuchado: Oliver tenía un hermano medio, Monks, y existía una herencia; Monks quería deshacerse de su hermano, lo había reconocido cuando lo vio entre los ladrones de Fagin. Por los mismos días el destino volvió a poner al benévolo señor Brownlow en el camino de Oliver. Rose encontró en este caballero a alguien de confianza para contarle los secretos concernientes al niño, y junto con los demás (la familia Maylie y sus amigos) conformaron un grupo para resolver el misterio del parentesco de Oliver.

Nancy había prometido pasearse por el puente de Londres todos los domingos a la última hora de la noche. El primer domingo Sikes notó en ella un comportamiento raro y no le permitió salir. Pero el segundo domingo Nancy se las ingenió para ir al lugar, con incalculable temor, y se encontró con Rose Maylie y con Brownlow. Les describió cómo era Monks y les indicó en qué taberna podían encontrarlo. El sagaz Fagin había enviado a alguien a espiar a Nancy y de este modo se enteró de su conducta. El viejo judío le relató lo sucedido a Sikes, con exageraciones que consideraba convenientes. Las consecuencias fueron fatales y Sikes huyó atemorizado por su crimen.

Encontró el señor Brownlow a Monks, cuyo verdadero nombre era Edward Leeford. El padre de Monks había sido un viejo amigo de Brownlow. Lo hicieron casarse con una mujer, la madre de Monks, pero luego la pareja finalizó su inconveniente relación. El hombre conoció a una joven, Agnes Fleming, con quien entabló una relación. Luego se



trasladó a Roma para recibir una herencia y allí murió de una enfermedad. El señor Brownlow le hizo confesar a Monks el resto de la historia. Un día antes de la muerte del hombre, llegó de París su esposa con Monks, cuando este tenía 11 años, y encontraron un testamento y una carta. La mujer destruyó el testamento y conservó la carta, que aquel hombre había escrito para su amigo Brownlow y en la que le pedía que no desamparara a la joven Fleming. Brownlow acordó con Monks no entregarlo a la justicia si este confesaba todo en cierto lugar que fuera conveniente.

Mientras tanto, Sikes se daba a la fuga y una turba enfurecida le pisaba los pasos. El asesino se refugió en la casa del ladrón Toby Crackit, en la Isla de Jacob, un conjunto de casas en un brazo del Támesis, rodeadas por lodo y llenas de cieno. Cuando Sikes escuchó que la gente empezaba a entrar al lugar, subió al techo y ató una soga a la chimenea para descender y tirarse al lodo. Tenía la soga al cuello, con un nudo corredizo, se resbaló y cayó, y quedó colgando sobre la pared trasera.

En cumplimiento del acuerdo entre el señor Brownlow y Monks, se preparó un viaje hacia el pueblo natal de Oliver. Se encontraban todos en la habitación de un hotel y luego ingresó Monks para confesarles a su hermano y a los demás toda la historia, que se completa con los siguientes acontecimientos. El testamento asignaba una renta de 800 libras a Monks y a su madre; el resto de la fortuna era para Agnes y el hijo que tuviera. El padre de Agnes se había ido a Gales con sus dos hijas, por la deshonra de la mayor. Cuando él murió, Agnes se marchó con la intención de llegar a la tumba de su compañero, pero no pudo ir más allá del hospicio; su pequeña hermana quedó al amparo de unos pobres labradores, pero luego fue adoptada por una señora adinerada de Chertsey, la señora Maylie. Por consiguiente, Rose Maylie, o Rose Fleming, era tía de Oliver. Monks había recuperado, de manos de la gobernanta del hospicio, la única prueba del parentesco de Oliver, y se había deshecho de ella; se trataba de un guardapelo con un par de mechones y una alianza en la que estaba grabado el nombre de Agnes, y que la mamá de Oliver había entregado a la enfermera en su lecho de muerte; a la habitación también hicieron pasar a la gobernanta del hospicio y a su ahora esposo, el señor Bumble, convertido en superintendente del hospicio, quienes confesaron haberle vendido a Monks el objeto mencionado. Con estas confesiones se descubrió la verdad y todo misterio.

Las propiedades que quedaban en posesión de Monks fueron vendidas, y se repartieron 3000 libras a cada hermano. Fagin fue atrapado y lo condenaron a la horca en Newgate; la mayoría de los miembros de su banda murieron lejos del país. Monks se marchó al Nuevo Mundo, derrochó su dinero y sucumbió en la cárcel. El señor y la señora Bumble fueron destituidos de sus cargos, quedaron pobres y terminaron viviendo en el mismo hospicio donde antes gobernaban. Rose Fleming se casó con el hijo de la señora Maylie, ahora pastor de la iglesia del pueblo; y en el pueblo se establecieron. La señora Maylie se fue a vivir con ellos y el mayordomo se instaló en la casa parroquial. El doctor Losberne, ahora dedicado a la pesca y a la carpintería, también se fue a vivir al pueblo.

El señor Brownlow adoptó a Oliver Twist y también se trasladaron a una casa cerca de sus queridos amigos.

## 2.5 Recepción

*Oliver Twist*, la segunda novela de Dickens, tuvo una gran acogida y continuó afirmando la popularidad del autor, aunque la novela precedente, *Los documentos póstumos del Club Pickwick*, había sido una comedia. El público recibió ampliamente estas páginas en las que halló una trama llena de drama, personajes singulares, misterios y situaciones inesperadas; con alguno que otro leve toque de ironía y de humor negro. Los lectores disfrutaron también una descripción completa y realista de los variados personajes y de la ciudad de Londres, así como del bajo mundo y sus lugares más inhóspitos.

La novela alcanzó todo tipo de público y de todas las edades. La población analfabeta pudo conocer la historia gracias al teatro, muy popular en el siglo XIX. Se ofrecieron funciones incluso antes de que la obra se publicara de manera completa en 1838. El mismo Dickens asistía a las funciones. El relato se interpretó por primera vez en el teatro Pavilion en mayo de 1838, y después en noviembre en el Surrey. En el Adelphi también se presentó, en 1839, una versión de *Oliver Twist* adaptada por Thomas Hailes Lacy. En las escenificaciones participaban algunos actores conocidos, como Henry Irving (en el papel de Sikes) y Herbert Beerbohm Tree (en el papel de Fagin).

Por otra parte, la novela también recibió críticas negativas. En el prólogo a la tercera edición nos enteramos de que la alta sociedad no recibió con muy buenos ojos la

descripción de los personajes y de la realidad de los pobres; no eran temas aptos para su entretenimiento. Con lo cual Dickens confirmó que la realidad de la época era necesario contarla para que fuera reconocida. La revista *Quarterly Review* expresó también su opinión sobre *Oliver Twist*; consideró que el novelista estaba en contra de la ley de pobres y del sistema de hospicios. Mas sabemos que en la descripción de la ley y de su ineficacia, de la crueldad de unos funcionarios y de la ineptitud de otros no existe exageración. Las instituciones benéficas del estado ofrecían, en realidad, condiciones de vida difíciles para que los pobres acudieran a ellas únicamente como último recurso.

La divulgación de *Oliver Twist* experimentó pasos agigantados y con prontitud se publicaron ediciones en otros países de habla inglesa. En Estados Unidos existen ediciones desde 1838, el mismo año en que se publicó por primera vez la historia completa en Inglaterra. La novela también se traducía a otras lenguas; en Francia, país de abundante contacto literario con Inglaterra, empezó a aparecer desde 1841, y la traducción autorizada por el autor se publicó en 1858.

La obra tuvo gran resonancia por su realismo y valor histórico, por su reflejo de las distintas formas de vida y de las clases sociales. Los pasajes del libro eran comentados en los tribunales, y eran citados en el Parlamento. En 1850, doce años después de que se describió la Isla de Jacob en el libro, el obispo de Londres presentó un presupuesto en el primer consejo de la Asociación Sanitaria Metropolitana para mejorar las condiciones de vida de la isla y mencionó la descripción de Dickens. Esa fue la influencia de la literatura de Charles y su lucha para que todas las clases reconocieran la realidad y empezaran a trabajar por el bienestar de todos.

Dickens siguió llevando su historia a la audiencia mediante sus lecturas públicas. Los espectadores observaban con atención y con admiración la interpretación de uno de los pasajes favoritos: la huida de Sikes. Dicha escena también se representó en el segundo viaje del inglés a Estados Unidos, en 1867, cuando realizó una gira de lecturas. Su historia mantenía su encanto y seguía causando una inusual sensación.

*Oliver Twist* se ha ganado un lugar entre las obras más importantes de la literatura universal. Sus ediciones y reimpressiones siguen siendo constantes. También se han realizado numerosas adaptaciones juveniles e incluso versiones cinematográficas y televisivas (versión muda de 1921; versión de 1948 dirigida por David Lean; musical estrenado en Londres en 1960, y convertido, en 1968, en película ganadora del Óscar;

adaptación televisiva de 1982; versión de 2005 dirigida por Roman Polanski) que siguen atrayendo gran cantidad de público. Es una historia que permanece vigente y que cautiva por sus temas universales, por su valor histórico, por su sentido social, por su narración excepcional y por su trama, un niño que enfrenta todo tipo de adversidades, que conoce a personas insensibles y a otras nobles, y que al final recibe recompensa por su bondad y su buen corazón, todo esto en medio de desgracias e intrigas.

### 3. Estudio de términos

#### 3.1 Traducción directa, traducción indirecta y retraducción

En el proceso de traducción intervienen dos o más culturas, según el número de sistemas lingüísticos que rijan el acto de la traducción. En la **traducción directa** se transfieren los significados de la lengua original (LO) a la lengua receptora (LR). Nida y Taber definen la lengua original como aquella en la que el autor formuló el mensaje y que constituye el punto de partida de la traducción (1986: 243), punto de partida y representación del lenguaje que denominamos texto fuente o texto de partida. La traducción como resultado constituye el texto meta o texto de llegada y es una interpretación o desciframiento de los significados de la lengua original, que se reformulan mediante los significantes de la lengua receptora, aquella hacia la que se traduce.

En la **traducción indirecta** el punto de partida no es la lengua original, sino una lengua que ya ha sido receptora y que funciona como intermediaria en la presentación de un mensaje. Se trata, por la tanto, de la traducción de una traducción y de un conjunto de más de dos tradiciones culturales. En este fenómeno multicultural el texto meta no es la comprensión de la lengua original, es la reformulación de un mensaje que ya ha sido descifrado, o simplemente interpretado. Por ende, la traducción indirecta es un acto lingüístico subjetivo, ya que se limita a interpretar —en una lengua— una interpretación —en otra lengua— de una serie de significados —de otra lengua— y anula la posibilidad de comprobar la comprensión de la lengua original. La traducción indirecta se basa además en las decisiones de otra comunidad lingüística y en sus normas, incluso en la decisión misma de traducir el texto. La interpretación es de por sí subjetiva, por ser un acto personal y por basarse en el pensamiento del sujeto, por tal razón se afirma que el primer paso para traducir es “comprender” la lengua original. García Yebra (1997) define esta primera fase de la traducción como una actividad semasiológica; para George Steiner (1995) entender es traducir.

Javier Franco Aixelá habla de un balance inestable de poder cuando la traducción mezcla dos o más culturas, y afirma que el balance “dependerá en gran medida del peso relativo de la cultura exportadora como se sienta en la cultura receptora” (1996: 52). El peso de la cultura francesa fue impulsado en el siglo XIX gracias a los intercambios culturales con los demás países, a los contactos literarios y a la influencia de su idioma.

El romanticismo, que nació en Inglaterra y en Alemania, llegó luego a Francia. Las novelas de Dickens eran traducidas pronto al francés. Los investigadores franceses de la época victoriana podían hallar recursos en la biblioteca nacional gracias, en cierta medida, a un convenio de intercambio de material bibliográfico entre Inglaterra y Francia (Monod; 1999: 120).

Muchas novelas inglesas populares, y en especial las obras de Dickens, llegaron a los lectores españoles mediante traducciones del francés. En 1847 se publicó en Málaga *La campana de difuntos*, versión de *The Chimes*; la portada llevó como subtítulo “Novela escrita en francés” (Santoyo; 2009: 297). En 1883 se publicó *El hijo de la parroquia*, traducción de Enrique Leopoldo de Verneuil a partir de una traducción francesa. Santoyo afirma que la traducción *Oliverio Twist* realizada por Manuel Machado, publicada en 1901 por Garnier, también fue hecha desde el francés (*ibid.*); y que *Tiempos difíciles*, publicada por Bruguera en 1967, fue traducida por María Juana Ribas desde una versión francesa, “con lo que, en vez del original ‘Stone lodge’ se halla en el texto ‘Perre-Lodge’; en vez de ‘Coketown’, ‘Cokeville’; en vez de ‘Pulgarcito’, ‘Tom Pouce’, etc.” (*ibid.*: 298). Estos ejemplos demuestran que la traducción indirecta está destinada a adoptar las decisiones de la lengua intermediaria y a regirse muchas veces por sus normas lingüísticas. Con lo cual se produce una desviación de los significantes de la lengua original y un desconocimiento de sus códigos lingüísticos. En la traducción indirecta puede haber tanto aciertos como desaciertos, eso depende en gran medida de la comprensión o incomprensión de los códigos lingüísticos por parte de la lengua intermediaria, porque esta se ha convertido ya en el punto de partida (la mayor o menor proximidad de las tres lenguas y de las tres culturas implicadas puede influir en la comprensión). Estos problemas lingüísticos y culturales están presentes en el proceso de traducción, mas los lectores tendrán como referencia el texto meta, y es este el que causará impacto en la cultura receptora. Eco afirma que la traducción se vuelve un asunto interno de la lengua de llegada, y que todos los problemas lingüísticos y culturales planteados por el original se vuelven irrelevantes —en el contexto del estudio de la función de la traducción en la lengua receptora— (2001: 21).

No es necesario saber griego antiguo para reconocer la belleza neoclásica de la traducción italiana de la *Ilíada* (1810) realizada por Vincenzo Monti. Por cierto,

Monti no sabía griego, y tradujo de otras traducciones (así que era llamado ‘el traductor de los traductores de Homero’) (*ibid.*: 22).<sup>20</sup>

La traducción indirecta incluye dos traducciones, esta noción coincide con la definición de Xu Jianzhong de retraducción indirecta: “una traducción basada en una traducción del original en otro idioma de destino” (en Marieke Wilmink; 2012: 7). Por otro lado, Xu Jianzhong denomina la retraducción directa como una nueva traducción del mismo texto fuente al mismo idioma de llegada (*ibid.*).

En sentido estricto, cuando hablamos de indirecta —ya sea traducción o retraducción— debemos tener presente que la lengua original no constituye el punto de partida; y cuando hablamos de retraducción —ya sea directa o indirecta— el texto de partida debe ser el mismo. Por consiguiente, la definición de Jianzhong de “retraducción indirecta” corresponde en realidad a “traducción indirecta”; mientras que su definición de “retraducción directa” es un tanto imprecisa, ya que se puede aplicar también a la “retraducción indirecta”, todo depende del mismo texto fuente que se use; si este pertenece a la lengua original, ya sabemos que se trataría de una “retraducción directa”, pero si pertenece a la lengua intermediaria se trataría de una “retraducción indirecta”. En esto reside la imprecisión, en no definir la lengua a la que pertenece el texto fuente.

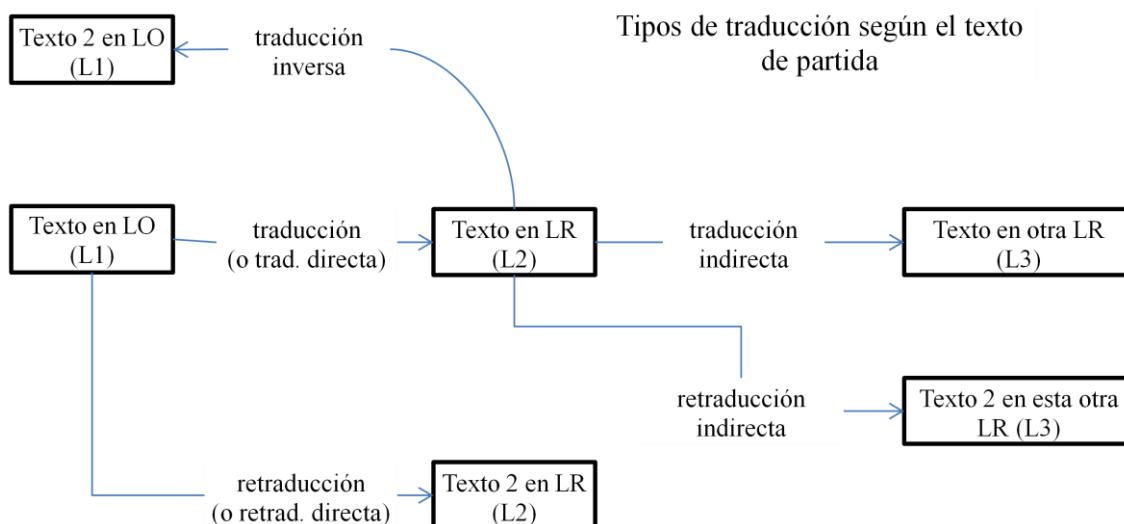
En síntesis, podemos definir la **retraducción** —o retraducción directa— como una nueva traducción de un mismo texto fuente en su lengua original a una misma lengua receptora. La “retraducción indirecta” es, por consiguiente, una nueva traducción de un mismo texto fuente en una lengua intermediaria a una misma lengua receptora.

El otro sentido otorgado al término “retraducción” es cuando en una traducción directa el texto de llegada se convierte en punto de partida —en texto fuente— y se vuelve a traducir a su lengua original, lo que se puede denominar con mayor precisión “traducción inversa”, pues se invierte la dirección de la operación lingüística; otro término para referirse a este procedimiento es “retrotraducción”. Con la traducción inversa se demuestra, al compararse el texto original con la traducción a la lengua original, que existen diferentes maneras de interpretar un mensaje y distintas formas de expresar una misma idea; también se reafirma el enunciado de que el proceso de traducción se puede repetir, pero la creación, de un texto original, no.

---

<sup>20</sup> Traducción de mi autoría.

## Diagrama de resumen: Tipos de traducción según el texto de partida



### 3.2 Obra original, traducción original y plagio; copia y reproducción

El autor de una obra literaria de ficción no narra acontecimientos históricos, aunque puede incluir hechos de la realidad. Su historia es el resultado de actividades individuales imaginativas y creativas. El autor puede inspirarse en su entorno, en su mundo, en lo observado, e incorporar sus elementos en la escritura, pues el lenguaje es la representación de la realidad, o una forma de verla. Y como escribimos de la realidad, y de lo material de nuestro mundo, inevitablemente podemos escribir acerca de lo mismo, pero no lo mismo. Dos mentes no pueden crear una misma combinación exacta de signos lingüísticos; la complejidad y la unicidad de la estructura mental (incluso de un sistema lingüístico) es tal que muchas veces las palabras que empleamos no logran expresar nuestro pensamiento, o nuestro pensamiento no logra ser expresado plenamente con las palabras.

De la representación del pensamiento mediante la escritura resulta un texto único, en determinado espacio y momento, que solamente puede ser escrito una vez. De ese texto pueden surgir varias lecturas, cada una diferente; cada lectura del texto como conjunto es una interpretación diferente. Pero al volver a conectar esa interpretación y tratar de enunciarla con la palabra escrita se produce un texto irrepetible, porque la manera y el orden en que combinamos los signos lingüísticos son procesos personales que dependen del saber de cada uno, de su estado de ánimo, de su idiolecto y de toda idiosincrasia.



Una **obra original** es un texto que no había sido escrito antes, producto de la imaginación y de la creatividad de su creador. Es, por lo tanto, una composición nueva y una combinación irrepetible de cierta cantidad de elementos lingüísticos y de determinada disposición de ellos. Únicamente al autor le pertenece, por consiguiente, la autoría de su obra, de un trabajo original y no imitación de otro. Martha Woodmansee expresa que las leyes de derecho de autor reconocen la propiedad de un texto en la medida en que la persona sea su autor o creador, “en la medida en que su obra sea nueva y original, una creación intelectual que le debe su individualidad única y exclusivamente a él”<sup>21</sup> (en Venuti; 1995: 165).

Las obras originales se copian y se reproducen, total o parcialmente, según los fines. Se hacen copias para difundir una obra, se reproducen (o transcriben) fragmentos cuando se cita una fuente; se realizan reproducciones modificadas, como la paráfrasis, para compartir una idea; se realizan también traducciones interlingüísticas, para compartir las obras de una comunidad o una cultura. Pero en todos esos procesos, el creador de una obra original conserva su autoría, la cual trasciende cambios formales (Venuti; 1995: 165), como adaptaciones, versiones abreviadas o transposiciones.

En ocasiones, las obras se reproducen sin reconocimiento de su autoría (e incluso se presentan como propias) o no se aporta información precisa sobre su origen, lo que le otorga a la obra reproducida una característica dudosa, por desconocerse su origen. El **plagio** es la apropiación de una obra ajena y presentarla como propia. Es un fraude que elimina la verdadera autoría de un escrito, y al presentarlo como original crea un engaño. Los plagiadores engañan al escritor, principalmente, por convertirlo en víctima de un robo literario; también a los lectores, a quienes se les oculta el origen y el contexto —espaciotemporal— de la obra original. El plagio es un delito que infringe las leyes de derechos de autor, tanto los derechos de propiedad intelectual como los derechos de reproducción. Los infractores quedan expuestos a las sanciones establecidas, pero también se ocultan tras las fachadas que les ponen a las obras; mientras tanto perciben ilegalmente dinero con la reproducción de la obra copiada, se lucran con lo que no es fruto de su imaginación ni de su trabajo.

El plagio no es fácil de detectar, no por la dificultad de comprobación, porque la autoría siempre se puede demostrar, más bien por el aquí y ahora de la exhibición de lo

---

<sup>21</sup> Traducción de mi autoría.

auténtico y por el aquí y ahora del plagio; es decir, así como cambia el lugar de aparición de la obra, cambian también los destinatarios, y la distancia temporal del plagio y de lo plagiado disminuye las probabilidades de descubrir la verdadera relación entre ambos textos. En este sentido, el contexto histórico puede impulsar el ocultamiento de una obra, y puede exhibir solo una “copia” y difundirla, y hacer que aquella sea inasequible. Pero es el mismo contexto histórico el que demuestra la autenticidad<sup>22</sup>.

El plagio se refiere a la acción, y también define al objeto, al resultado, a la copia del texto original. La **reproducción** de una obra puede ser un duplicado exacto, una repetición, la generación del mismo texto que ya ha sido escrito. Un fin de la reproducción puede ser la confección de nuevos ejemplares, o la generación de una transposición, por ejemplo, la fijación de la obra en otro formato o una adaptación. Ya sabemos que el plagio surge de la usurpación de la autoría. La **copia** se entiende, por un lado, como una reproducción o un ejemplar, y por otro, cuando es ilegal, como un plagio. Este último caso acaece cuando se reproduce un escrito, parcial o totalmente, al pie de la letra o con modificaciones, y no se indica su origen, se suprime la autoría y se hace creer que es propio. Es decir que se esconde la naturaleza de copia y se ofrece como original. Por lo tanto, hay un desapoderamiento de una labor intelectual y una usurpación del lugar del autor. Refiriéndose a la obra de arte, Walter Benjamin expresa que “los alumnos han hecho copias como ejercicio artístico, los maestros las hacen para difundir sus obras, y finalmente copian también terceros ansiosos de ganancias” (2007: 148). El usufructo económico, ese es el mayor motivo explicable para esta práctica en un mundo colmado de avaros, y en un ámbito —el literario— en el que en muchos casos la producción no es vista como difusión cultural sino como mera mercancía.

Existen dos tipos principales de plagio en la traducción. La traducción interlingüística de un texto que se presenta como obra original; en este caso, se borra la cualidad de traducción y se desplaza al autor para atribuirse su lugar; se produce, por consiguiente, la “ilusión de la autoría”<sup>23</sup>. Es por ejemplo la ilusión que crea el escritor italiano Tarchetti (1839-1869) con su cuento de 1865 *Il mortale immortale* (con la nota “del inglés”), y que tres años más tarde volvió a publicar con el título *L'elixir*

---

<sup>22</sup> “El aquí y ahora del original constituye el concepto de su autenticidad” (Benjamin; 2007: 150).

“El aquí y ahora de la obra de arte, su existencia irreplicable en el lugar en que se encuentra” (*ibid.*).

<sup>23</sup> Véase *The Translator's Invisibility*, p. 184; de Lawrence Venuti.

*dell'immortalità* (con la nota “imitación del inglés”). Para Venuti, el cuento es una versión italiana de *The Mortal Immortal* (1833) de Mary Shelley, y considera que es plagio porque Tarchetti asume la autoría del cuento y no lo reconoce como una traducción (Venuti; 1995: 162). Este sería un caso de plagio interlingüístico, una traducción presentada como una obra literaria original, y que no se reconoce como traducción. Aunque Tarchetti haya efectuado varios cambios formales al texto (nombres o fechas) o de contenido (omisión de oraciones o adición de otras), su cuento deja de ser una simple imitación y parece más bien una traducción. El traductor no buscó simular el original, sino más bien reproducirlo, o adaptarlo, sin mención de su origen exacto o autor verdadero. Caso contrario sucedió en 1869, cuando Tarchetti publicó su versión italiana de la novela de Dickens *Our Mutual Friend* (1865), versión en la que se le atribuye su papel de traductor (*ibid.*).

El otro tipo principal de plagio en la traducción se produce más precisamente en la retraducción —como hemos descrito en la sección anterior, una nueva traducción de un mismo texto—. En tiempos diferentes o en lugares diferentes, y por diversos motivos, se llevan a cabo nuevas traducciones de un mismo texto. En incontables casos la supuesta nueva traducción resulta ser en realidad reproducción o copia de una traducción precedente. Para hacerla pasar como una nueva traducción, las editoriales cambian el nombre del traductor o crean uno ficticio; también llega a suceder que son los traductores quienes roban una traducción precedente y actúan como plagiadores. En cualquiera de los casos, se crea la ilusión de una “nueva traducción”, se plagia una traducción original que pertenece a su dueño, a su originador.

La traducción es un tipo de obra derivada, que no expresa los pensamientos de su creador, sino que busca interpretar un significado en una lengua extranjera y expresarlo en la propia lengua del traductor. De una obra original pueden surgir muchas traducciones, es decir, interpretaciones diferentes, versiones diferentes; en la medida en que una versión sea el producto de su autor-traductor, de su manera de entender un texto, de descifrar un mensaje y luego reformularlo, es una **traducción original**, es el resultado del trabajo intelectual y del proceso mental de una persona, y es, por último, la escritura de una interpretación que no había sido escrita antes. Todas las traducciones de un mismo texto extranjero, si son versiones nuevas y únicas, son originales. De este modo entendemos los conceptos de “autoría” y “originalidad” en la traducción; el traductor no es el creador del mensaje, es el creador de una interpretación de este, en

una esfera intercultural. Es el autor de esa interpretación, de su lectura individual de un escrito<sup>24</sup>. Es el autor de una traducción única, de una interpretación única, pero no necesariamente la única, porque un mismo texto se puede traducir varias veces, leer de formas diferentes; dicho de otra manera, se puede repetir el acto de traducir, pero cada traducción (de carácter original) es irrepitable. Cada intérprete realiza a su manera las asociaciones de ideas, las cuales empiezan con la relación entre lo escrito y lo entendido.

Cuando cito a Benjamin, en las páginas precedentes de esta misma sección, evidentemente no estoy citando una traducción, sino una copia de una traducción, un plagio. En el libro *Conceptos de filosofía de la historia*, de Terramar Ediciones, Buenos Aires, se encuentra el ensayo *La obra de arte en la época de su reproductividad [sic] técnica*. La traducción del libro, publicada en el 2007, se adjudica a H. A. Murena y a D. J. Vogelmann; las 35 páginas de ese ensayo son idénticas a la versión de Jesús Aguirre, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, publicada por Taurus en Madrid y en Buenos Aires, en los años 1973 y 1989 respectivamente, en el libro *Discursos interrumpidos I*. Las “dos” “versiones” del ensayo presentan entre sí unas cuantas diferencias mínimas e insignificantes, gramaticales y léxicas, como algún cambio al azar de un signo de puntuación, la eliminación de leísmo o el uso de sinónimos para uno que otro vocablo; pero conservan intacta la estructura sintáctica, mantienen las mismas expresiones, los mismos conectores, los mismos extranjerismos, los mismos errores ortográficos y hasta la misma y única nota del traductor al pie de página. Una de las dos traducciones es en realidad plagio de la otra, una copia prácticamente exacta que crea la ilusión de autoría y de (re)traducción. Es un plagio paradójico y desvergonzado: reproduce un escrito que habla de la reproducción, de la *unicidad* de la obra de arte, de su existencia irrepitable, de las copias y de la autenticidad.

Este es el tipo de plagio que analizaremos en este trabajo, en el próximo capítulo, en las traducciones y retraducciones de *Oliver Twist*: el plagio de una traducción que se hace pasar como una nueva traducción.

---

<sup>24</sup> “Una traducción siempre comunica una interpretación, un texto extranjero que es parcial y alterado, [...] que se hace comprensible en un estilo local particular” (Venuti; 1998: 5) [traducción propia].

### 3.3 Derechos de autor

#### 3.3.1 Leyes y tratados internacionales

Las leyes de derecho de autor buscan proteger las obras científicas, literarias y artísticas, y ofrecer a sus creadores un conjunto de garantías sobre su propiedad intelectual. Los derechos de autor se dividen en dos grupos: derechos morales y derechos patrimoniales. Los **derechos morales** son aquellos concernientes a la personalidad del autor, a sus cualidades, a su reputación y a su figura, por lo tanto, son inalienables e intransferibles, siempre pertenecerán al autor de la obra y no pueden ser cedidos a terceros; entre otras disposiciones, el nombre del autor siempre ha de acompañar a su obra. Los **derechos patrimoniales** son todos aquellos relacionados con la utilización económica de una obra (por ejemplo, su edición, publicación, venta o reproducción) y con la correspondiente retribución pecuniaria. A diferencia de los derechos morales, los derechos patrimoniales se pueden vender o ceder, parcial o totalmente.

Varios tratados internacionales y leyes nacionales incluyen las traducciones dentro de las obras protegidas por el derecho de autor; los traductores son, por consiguiente, titulares del derecho de autor, y gozan de los mismos derechos reconocidos a los autores de obras originales. En Argentina, la Ley 11723 de 1933, Régimen Legal de la Propiedad Intelectual, estipula que quienes traducen una obra con permiso del autor son titulares del derecho de propiedad intelectual “sobre la nueva obra intelectual resultante” (artículo 4°). La ley 11723 aclara que aunque el autor enajenare el derecho de propiedad, derecho de aprovechamiento económico, conserva los derechos morales, como el derecho a la autoría, que son inalienables. En cuanto a tratados internacionales, el Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas de 1886, administrado por la OMPI<sup>25</sup>, protege las obras literarias y artísticas, enumera una cantidad de artículos que describen los derechos morales y los patrimoniales, y estipula el cumplimiento de sus disposiciones. El convenio de Berna protege las obras derivadas, entre ellas las traducciones, como obras originales. España firmó este convenio en 1886 y lo ratificó en 1887. Argentina y México se adhirieron a él en 1967.

---

<sup>25</sup> Organización Mundial de la Propiedad Intelectual OMPI (World Intellectual Property Organization WIPO).

Por otro lado, existe también la Convención Universal sobre Derecho de Autor (revisada en París en 1971), administrada por la UNESCO, la cual se centra en los derechos patrimoniales y no es tan completa como el convenio de Berna; de hecho, todas sus estipulaciones están incluidas en el convenio de Berna. La Convención Universal sobre Derecho de Autor no menciona explícitamente las traducciones como obras protegidas, pero sí indica que sus disposiciones se aplicarán a las obras “en su forma original o en cualquier forma reconocible derivada del original” (artículo IV bis). Argentina no es Estado parte de esta convención; sí lo son, por ejemplo, México y España.

Argentina se adhirió al convenio de Berna en mayo de 1967 mediante la ley 17251; en ese entonces, la revisión vigente del convenio, la de Bruselas de 1948, constaba de 31 artículos. En 1980, Argentina, mediante la ley 22195, aprobó el convenio de Berna revisado en París en 1971, con exclusión de los artículos 1 al 21 y el anexo, es decir, que no los aplicó en su adhesión. El artículo 28 del convenio de Berna permite dicha exclusión, sin embargo, esos son los artículos que constituyen las disposiciones concernientes a los derechos de propiedad intelectual; los artículos restantes, del 22 al 38, corresponden a las disposiciones administrativas de la Unión de Berna. No obstante, en 1999, mediante la ley 25140, Argentina volvió a depositar un instrumento de adhesión, a los artículos 1 al 21 y al anexo, el cual entró en vigor el 19 de febrero del 2000; con esta adhesión, la República Argentina volvió a garantizar el cumplimiento de las disposiciones del convenio de Berna sobre los derechos de propiedad intelectual.

### 3.3.2 Derechos morales

El primero de los derechos morales inherentes a la figura del autor, de una obra original o de una traducción, es el **derecho a la autoría**. El creador de una obra debe ser reconocido siempre como el autor de la misma. El escrito es producto de su esfuerzo y trabajo, y refleja su personalidad. Por consiguiente, el autor tiene **derecho a la inclusión de su nombre** en todos los ejemplares, así como a la **mención de su nombre** en las citas, comentarios y notas que se tomen de su obra. El derecho a la mención de su nombre se debe garantizar en todas las reproducciones o adaptaciones de la obra, por

cualquier medio o formato, por ejemplo, ediciones especiales, actuaciones, radiodifusión, etcétera.

Otro derecho fundamental es el **derecho a la integridad de la obra**, a que no sea deformada ni modificada. Si un editor desea realizar cambios a una obra, tiene la obligación de informar al autor y de solicitar su consentimiento; además del nombre del autor, debe aparecer también el nombre del revisor, para reconocerle su trabajo. El autor tiene la facultad exclusiva para autorizar cualquier modificación a su obra, al contenido o al título, y de asegurarse de que dichos cambios no perjudiquen su honor ni reputación.

Y por supuesto, el autor tiene **derecho a hacer valer sus derechos**, y a defender su obra contra defraudadores, inclusive contra el mismo editor. “El que edite, venda o reproduzca una obra suprimiendo o cambiando el nombre del autor, el título de la misma o alterando dolosamente su texto” (artículo 72, inciso c; ley 11723) deberá sufrir las sanciones o penas correspondientes<sup>26</sup>.

### 3.3.3 Derechos patrimoniales

El primer derecho patrimonial es el **derecho de propiedad**; el autor de una obra es su propietario y puede disponer de ella para su aprovechamiento económico. Él tiene el derecho de autorizar su publicación, reproducción, traducción o adaptación.

El **derecho a la publicación de la obra** es cedido a la editorial, la cual adquiere los derechos de impresión, difusión y venta para la edición común de librería. El **derecho de traducción** se trata de la facultad o autorización para traducir una obra. Este derecho concierne a las obras originales y no debe confundirse con los derechos que un traductor posee sobre su obra.

El titular de los derechos de propiedad intelectual también puede transferir el **derecho de reproducción**, para que se realicen nuevas ediciones de una obra, adaptaciones,

---

<sup>26</sup> La pena establecida por el artículo 172 del Código Penal argentino, prisión de un mes a seis años.

ediciones especiales —edición económica, de lujo, ilustrada, de bolsillo— o reproducciones en otro tipo de obras o en compilaciones —diccionarios, enciclopedias o antologías, por ejemplo—. De igual manera, el autor goza del derecho de autorizar la **reproducción en otros medios y formatos** y la **adaptación** de su obra, para que esta sea transmitida, representada o fijada en mecanismos audiovisuales, sonoros, gráficos o informáticos; este grupo comprende el **derecho de radiodifusión**, el **derecho cinematográfico**, el **derecho de recitación** en público y la **difusión mediante actuaciones**.

Existe, por supuesto, el **derecho a la retribución**. El autor tiene derecho a una remuneración equitativa por la utilización de cada uno de los derechos patrimoniales, por ejemplo, por la publicación de su obra, por cada edición, por adaptaciones, por toda transmisión o difusión al público y por cada reproducción en cualquier medio.

Cuando un autor entrega su obra al editor para la publicación, este obtiene únicamente el derecho de impresión, difusión y venta; los demás derechos patrimoniales solo son cedidos mediante acuerdo de ambas partes. Si las partes acuerdan la cesión y adquisición de alguno de los demás derechos, deben especificarlo en el contrato de edición al igual que la remuneración por cada uno de ellos.

El convenio de Berna protege las obras durante la vida del autor y durante cincuenta años después de su muerte; la legislación argentina las protege durante la vida del autor y durante setenta años después de su muerte. Aunque se enajenare la propiedad de la obra, o aunque pase a dominio público, nunca se debe atentar contra los derechos morales, que son inalienables e imperecederos.

### **3.3.4 Otros derechos**

Aunque los siguientes derechos no se incluyen en las leyes o tratados mencionados, sí hacen parte de las disposiciones de otros países miembros del convenio de Berna.



La modificación de una obra sin la aceptación de su creador podría perjudicar su honor y su reputación, y en tal caso el autor tiene **derecho a solicitar que su obra se retire del mercado.**

El traductor tiene **derecho a la inclusión de su nombre y apellido en la cubierta o en el frontispicio** del libro. Su nombre debe aparecer también en todo material publicitario. El traductor, o autor, tiene además **derecho a la corrección del borrador**, así como también **a la actualización de su obra** si se publican nuevas ediciones. Indudablemente, el editor tiene la obligación de informar al autor o al traductor sobre nuevas ediciones o sobre la venta de la obra a otras editoriales, para garantizar así el **derecho a la información oportuna.**

El respeto del derecho a la autoría garantiza el **derecho al nombre, al honor y a la reputación**, por una labor noble y difícil, y por el decoro de la profesión. El autor de una traducción también tiene **derecho al reconocimiento de la calidad de su traducción** y no asume responsabilidades por el contenido, de cual se hace cargo el autor de la obra original. El reconocimiento a la calidad de su trabajo se puede expresar de manera verbal o escrita, y se recompensa también de manera remuneratoria.

## 4. Traductores y traducciones de *Oliver Twist*

### 4.1 Traducciones indirectas

En el siglo XIX, Inglaterra y Francia tenían un constante contacto literario. Las novelas exitosas inglesas eran reimpresas por varios editores franceses, quienes reimprimían también escritos de diarios. Los investigadores franceses de la época victoriana disponían de materiales en la biblioteca nacional gracias a un acuerdo franco-inglés de intercambio bibliográfico. La influencia de la cultura francesa y de su idioma propició que parte de la literatura inglesa llegara a otros idiomas mediante el francés. Muchas novelas inglesas eran traducidas pronto al francés, aunque no todas las traducciones eran autorizadas o versiones íntegras. Según Sylvère Monod, *Monsieur Pickwick* (1838), de Philarète Chasles, es la primera versión francesa de *The Posthumous Papers of the Pickwick Club* (1837), y también en 1838 Eugénie Niboyet tradujo la misma obra, con el título *Le Club des Pickwistes*; Niboyet suprime los títulos de los capítulos y capítulos enteros (Monod; 1999:120).

El texto en francés se convertía en el modelo para la traducción de las obras inglesas a otros idiomas, por ejemplo, al español y al portugués. Jean-Michel Massa afirma que Machado de Assis realizó la traducción de *Oliver Twist* al portugués a partir de la versión francesa de Alfred Gérardin (citado en Camêlo, s. f.: 381). Como veremos más adelante, la versión de Gérardin sirvió también de puente para la primera traducción de *Oliver Twist* al español, realizada por Enrique Leopoldo de Verneuil en 1883.

En la década de 1850 se empezaron a publicar las traducciones autorizadas de las obras completas de Dickens al francés, mediante acuerdo entre el autor y la editorial Louis Hachette. En las traducciones se incluye una nota de Dickens para el público francés. La traducción autorizada de *Oliver Twist*, a cargo de Alfred Gérardin, apareció, según indica Sylvère Monod, en 1864, aunque existe un ejemplar digitalizado de la universidad Complutense de 1858. En dicho ejemplar consta la nota de Dickens al público francés, la cual se incluye también en su idioma original, en inglés, y data del 17 de enero de 1857. Además, en la publicación periódica *Catalogue annuel de la librairie française* de 1859 se enumeran las obras publicadas en Francia en 1858, y en ese catálogo anual se incluye, entre otras novelas de Dickens, la traducción de *Oliver Twist* de Alfred Gérardin. Por tanto, la publicación de la traducción francesa de 1864 es una reimpresión.

Por otra parte, Sylvère Monod (1999) menciona las diversas ediciones de *Oliver Twist* en francés y señala la similitud entre ellas. En 1841, el editor Gustave Barba publicó en cuatro tomos *Olivier Twist, ou l'orphelin du dépôt de mendicité*, traducción de Ludovic Benard con reseña biográfica sobre el autor. Nueve años después, en 1850, el editor G. Barba publicó otra versión, titulada *Les voleurs de Londres* y firmada por Émile Gigault de La Bédollière. Una nueva edición revisada del texto de La Bédollière fue publicada por la editorial Eugène Ardant, con el título *Olivier Twist, les voleurs de Londres*, en 1878.

La traducción de La Bédollière (1850), como afirma Monod, es idéntica a la de Benard (1841); pero no solo es idéntica, sino que suprime pasajes enteros, abrevia algunos títulos de capítulos, elimina la gran mayoría de las notas del traductor —solo conserva dos—, y omite un capítulo completo —“The Flight of Sikes”, correspondiente al número XLVI en la primera edición de libro—. La versión de Ludovic Benard, en cambio, contiene los 51 capítulos que conformaban la novela en ese entonces. A pesar de que en 1850, año en que La Bédollière publicó su versión de *Oliver Twist*, ya existía la edición de 1846 de la novela, con su estructura definitiva y su división en 53 capítulos, La Bédollière no realizó una traducción a partir de esa edición actualizada y corregida, mas se limitó, en cambio, a reproducir una traducción preexistente, la cual, además, modificó y la presentó con 50 capítulos y con un título diferente.

La edición revisada de 1878 de Émile de La Bédollière no se diferencia en gran medida de la publicación de 1850. Además de la modificación del título, al que se agrega el nombre del personaje principal, se pueden apreciar cambios mínimos de puntuación (para separar, por ejemplo, oraciones coordinadas u oraciones relativas), acortamiento de oraciones y de párrafos, modernización de algunas grafías y la adición de varias notas de los editores.

Por su parte, la traducción de Alfred Gérardin, *Olivier Twist*, coincide con la estructura de la edición definitiva de la novela en inglés, la edición revisada y corregida de 1846, publicada por Messrs. Bradbury and Evans. Tanto la primera edición en libro, publicada por Richard Bentley en tres volúmenes en 1838, como la de 1846 y la traducción de Gérardin no incluyen el nombre de la ciudad natal de Oliver: Mudfog; los capítulos no se dividen en tres libros; y al principio del capítulo XV, se omite el par de párrafos digresivos. No obstante, la edición de 1838 conserva la división de la novela en 51

capítulos y los antiguos cortes de capítulo. Las características textuales principales que nos indican que Gérardin habría usado la edición de 1846 para su traducción son, por una parte, la redistribución del texto y, por la otra, la división de algunos capítulos y, por ende, el número resultante de ellos. De 51 capítulos, la obra pasó a estar conformada por 53 capítulos.

Dickens realizó cuatro cambios importantes en la estructura del texto, los cuales se observan en la edición de 1846. Por un lado, estableció un nuevo punto de corte de un capítulo a otro en dos casos específicos, y, por el otro, dividió dos capítulos en dos capítulos nuevos cada uno. En el primer cambio, varios párrafos iniciales del capítulo XIII pasaron a formar parte del capítulo XII; esta reestructuración también se evidencia en la reformulación de los títulos de esos capítulos:

	OLIVER TWIST; OR, THE PARISH BOY'S PROGRESS (1838)	THE ADVENTURES OF OLIVER TWIST; OR, THE PARISH BOY'S PROGRESS (1846)
Capítulo XII	IN WHICH OLIVER IS TAKEN BETTER CARE OF THAN HE EVER WAS BEFORE. WITH SOME PARTICULARS CONCERNING A CERTAIN PICTURE	In which Oliver is taken better care of, than he ever was before. And in which the Narrative reverts to the merry old Gentleman and his youthful Friends
Capítulo XIII	REVERTS TO THE MERRY OLD GENTLEMAN AND HIS YOUTHFUL FRIENDS, THROUGH WHOM A NEW ACQUAINTANCE IS INTRODUCED TO THE INTELLIGENT READER, AND CONNECTED WITH WHOM VARIOUS PLEASANT MATTERS ARE RELATED APPERTAINING TO THIS HISTORY	Some new Acquaintances are introduced to the intelligent Reader; connected with whom, various pleasant Matters are related, appertaining to this History

En el segundo cambio, el capítulo XXIX fue dividido en dos capítulos:

OLIVER TWIST; OR, THE PARISH BOY'S PROGRESS (1838)	
Capítulo XXIX	HAS AN INTRODUCTORY ACCOUNT OF THE INMATES OF THE HOUSE TO WHICH OLIVER RESORTED, AND RELATES WHAT THEY THOUGHT OF HIM
THE ADVENTURES OF OLIVER TWIST; OR, THE PARISH BOY'S PROGRESS (1846)	
Capítulo XXIX	Has an introductory Account of the Inmates of the House, to which Oliver resorted
Capítulo XXX	Relates what Oliver's new Visitors thought of him

En el tercer cambio, varios párrafos iniciales del capítulo XXXIX pasaron a formar parte del capítulo XXXVIII (los capítulos XXXVIII y XXXIX de la edición de 1838 corresponden a los capítulos XXXIX y XL de la edición de 1846); y en el cuarto cambio, el capítulo XLIII fue dividido en dos capítulos (el capítulo XLIII de la edición de 1838 corresponde al capítulo XLIV de la edición de 1846):

OLIVER TWIST; OR, THE PARISH BOY'S PROGRESS (1838)	
Capítulo XLIII	THE TIME ARRIVES FOR NANCY TO REDEEM HER PLEDGE TO ROSE MAYLIE. SHE FAILS. NOAH CLAYPOLE IS EMPLOYED BY FAGIN ON A SECRET MISSION.
THE ADVENTURES OF OLIVER TWIST; OR, THE PARISH BOY'S PROGRESS (1846)	
Capítulo XLIV	The Time arrives, for Nancy to redeem her Pledge to Rose Maylie. She fails
Capítulo XLV	Noah Claypole is employed by Fagin on a secret Mission

La distribución y los cortes de capítulo de la versión de Alfred Gérardin coinciden con la estructura de la edición de 1846, que es la definitiva y se diferencia de las ediciones anteriores. Existen, sin embargo, algunos elementos en la versión de Gérardin que no están presentes en la edición de 1846 (por ejemplo, el sexto párrafo del capítulo XXIX, una oración al principio del capítulo XXXIX, la conjunción “y” en el título del capítulo V), lo cual indicaría que Gérardin podría haber usado una edición anterior a la de 1846 para su traducción francesa —dichos elementos aparecen, por ejemplo, en la primeras publicaciones de la novela: en la revista *Bentley's Miscellany* (1837-1839) y en las primeras ediciones en libro del editor Richard Bentley (1838 y 1839)—. Gérardin pudo haber usado como texto fuente la edición de 1846; en ese caso, conocía las supresiones aplicadas a esa edición y habría decidido conservarlas. De igual modo, pudo haber usado como texto fuente una de las tres primeras ediciones (1838, 1839 o 1841); en ese caso, conocía los cambios de estructura definitivos incorporados en la edición de 1846 y habría decidido aplicarlos. Su traducción tiene la marca de dos ediciones: la cuarta (1846), con la reestructuración definitiva, y una de las tres primeras, con la presencia de fragmentos omitidos en la edición de 1846.

En cuanto a la integridad de su traducción, Gérardin abrevia algunos títulos de capítulos, divide algunos párrafos extensos, fusiona otros, y en ocasiones los suprime o los acorta. Por ejemplo, Dickens agregó, en la edición de 1846, varios renglones (que resaltamos en negrita) al final del párrafo que sirvió como unión para el fragmento del capítulo XIII que pasó a formar parte del capítulo XII:

Oliver knew not the cause of this sudden exclamation; for, not being strong enough to bear the start it gave him, he fainted away. **A weakness on his part, which affords the narrative an opportunity of relieving the reader from suspense, in behalf of the two young pupils of the Merry Old Gentleman; and of recording**

**That** when the Dodger, and his accomplished friend Master Bates, joined in...

Estos renglones brindan cohesión a dicha unión, pero Gérardin no los incluye (tampoco aparecen en las ediciones anteriores a la de 1846, en las que ese párrafo es el último del capítulo XII), como tampoco incluye varios pasajes siguientes de ese capítulo, los cuales, desde luego, también se omiten en las traducciones indirectas de Verneuil y de Sevillano.

La traducción autorizada al francés de *Oliver Twist*, realizada por Alfred Gérardin, es la versión que sirvió como texto fuente para las traducciones indirectas de la novela al español. *Olivier Twist*, a diferencia de las anteriores traducciones francesas, presenta los cambios definitivos de división de capítulos y el número definitivo de capítulos (53 en total) que se aprecian en la edición inglesa de 1846. Gérardin incluye en su traducción, además, elementos paratextuales, como notas al pie de página, que se conservan, en su mayoría, en las versiones españolas de Verneuil y de Sevillano, pero que no existen en la obra original inglesa.

Salvo algunas variaciones, en las traducciones indirectas de *Oliver Twist* persiste un paralelismo textual, en los campos morfosintáctico, léxico y ortotipográfico, con respecto a la versión francesa de Gérardin. De igual modo, se evidencia una semejanza estructural no solo a nivel proposicional, sino también a nivel de los párrafos. La naturaleza de traducciones indirectas de *Oliveri Twist* la descubrimos mediante análisis textual, pues dichas traducciones no manifiestan que fueron realizadas a partir de una traducción francesa y, por tanto, el lector supone que se trata de una traducción realizada a partir de la obra original. Cuando una traducción indirecta oculta su verdadera naturaleza, no reconoce el mérito del traductor intermediario y, entre otras cosas, se convierte en un engaño.

Podemos observar una correspondencia estructural del discurso a nivel proposicional y léxico entre las traducciones indirectas y la traducción intermediaria. Verneuil y Sevillano reproducen construcciones morfosintácticas de la versión francesa que se diferencian de las construcciones del texto original. Así, por ejemplo, encontramos en la traducción francesa y en las indirectas españolas, en los mismos casos, una distribución

similar de los componentes oracionales, ampliaciones y reducciones sintácticas (adición de acciones mediante construcciones hipotácticas, explicitación de la relación entre oraciones, especificación de los participantes y omisión de complementos circunstanciales), giros de expresiones nominales a acciones y giros de voz activa a pasiva y viceversa. Asimismo, hallamos una similitud en la elección de expresiones, interjecciones y palabras, en la ampliación o reducción léxica (adición de adjetivos u omisión de sustantivos), en incongruencias con respecto al texto en inglés e incluso con algunos nombres propios; por consiguiente, leemos, por ejemplo, “ocho días” en lugar de “una semana”, “Bas-Halliford” en lugar de “Lower Halliford”, “Val-de-Santé” en lugar de “Vale of Health”, etcétera.

#### **4.1.1 J. J. y C.**

En el año 1857 se publicó la primera traducción conocida de *Oliver Twist* al español. Esta lleva por título *Los ladrones de Londres* y está firmada por J. J. y C. Se publicó en Barcelona en la Imprenta de Joaquín Bosch. En la portada se indica que es una traducción libre. El libro no aporta más datos sobre el autor de la traducción; por tanto, resulta difícil saber quién fue el traductor o determinar si las iniciales se refieren a dos personas diferentes. El único indicio que tenemos es el uso de la primera persona del plural en el prólogo del traductor, aunque el uso del plural puede deberse a fines estilísticos. Por otro lado, el prólogo lleva por subtítulo “Cuatro palabras del traductor”.

El prólogo menciona la grandeza del autor, el encanto de la novela y la descripción de los personajes y de la sociedad. El traductor expresa que ha osado hacer en el lenguaje patrio la versión del autor (Dickens). Reconoce la dificultad del lenguaje original y espera la benevolencia del lector ante el esfuerzo por dar a conocer la novela en el idioma español. Admite la posibilidad de no haber trasladado la elocución del lenguaje original con pureza y exactitud. Al final del libro se presenta el índice de capítulos y una lista de las ocho ilustraciones que contiene el libro con sus respectivas páginas.

A pesar de las insinuaciones y afirmaciones del prólogo, J. J. y C. no transfirió el lenguaje original del autor ni tradujo su versión. *Los ladrones de Londres* (1857) es traducción indirecta de la versión francesa de Émile Gigault de La Bédollière *Les voleurs de Londres* (1850). La semejanza entre ambos títulos es el primer indicio de

ello. Por otra parte, el texto fuente de la traducción de J. J. y C. es copia de una traducción francesa precedente, de la traducción de Ludovic Benard, titulada *Olivier Twist, ou l'orphelin du dépôt de mendicité* (1841). La versión de La Bédollière es idéntica a la traducción de Benard, con excepción de diversas modificaciones al texto, como la supresión de fragmentos y de un capítulo completo, la abreviación de títulos de capítulos y la eliminación de la mayoría de las notas del traductor.

En la traducción de J. J. y C., al igual que en el texto de La Bédollière, se omite por completo el capítulo XLVI, correspondiente a la huida de Sikes, así como también se omiten numerosos fragmentos y páginas completas. Ambos textos presentan, por consiguiente, 50 capítulos, en contraste con los 51 capítulos que componían la novela inicialmente. Además de la similitud ente los títulos, entre la estructura de los textos — específicamente el número de capítulos, pero también la distribución de los párrafos— y entre los contenidos —las mismas omisiones y paráfrasis, por ejemplo—, existe un paralelismo entre las dos versiones (ejemplificado en los campos morfosintáctico, léxico y ortotipográfico) que confirma su relación: texto fuente y texto derivado.

a) Correspondencia morfosintáctica:

	Capítulo XIV
Dickens (p. 72)	Thus encouraged, Oliver tapped at the study door. On Mr. Brownlow calling to him to come in, he found himself in a little back room, quite full of books: with a window, looking into some pleasant little gardens.
La Bédollière (p. 18)	Ainsi encouragé par ces paroles de la bonne dame, Olivier entra dans le cabinet de Brownlow, après avoir frappé doucement à la porte. C'était une jolie petite pièce remplie de livres, ayant vue sur des jardins superbes.
J. J. y C. (pp. 100-101)	Oliverio animado por estas lisonjas de la buena señora, entró en el gabinete de Mr. Brownlow despues de haber llamado suavemente á la puerta. Este era una hermosa piezecita llena de libros y mirando á soberbios jardines.

En el fragmento del capítulo XIV, J. J. y C. sigue la misma disposición de las oraciones y de sus elementos que se aprecia en el texto de La Bédollière. El punto de división de las frases es diferente en comparación con la novela original. También se agrega en la primera oración un agente (la causa de la animación de Oliver) que no se menciona en la novela original. En la narración inglesa se mencionan las dos acciones de Oliver mediante verbos conjugados (“Oliver tapped” y “he found himself”); mas en las versiones derivadas una acción de Oliver se expresa mediante un verbo conjugado (“entró al gabinete”) y la otra mediante un complemento circunstancial con formas del verbo en infinitivo y en participio (“después de haber llamado”). Asimismo, los textos



derivados omiten una cláusula absoluta, aquella que indica cuándo entró Oliver a la habitación (“On Mr. Brownlow calling to him to come in” —al pedirle el señor Brownlow que ingresara—). El fragmento termina con una cláusula reducida, con una estructura predicativa sin verbo, que describe la habitación (“quite full of books...”). En los textos derivados esa cláusula se conserva, pero antes se designa nuevamente la habitación mediante elementos deícticos acompañados de verbos conjugados (“C’était une jolie petite pièce remplie de livres...” y “Este era una hermosa piezecita llena de libros...”).

Capítulo XXXII (XXXIII en Dickens, 1846)	
Dickens (p. 179)	Spring flew swiftly by, and summer came; and if the village had been beautiful at first, it was now in the full glow and luxuriance of its richness.
La Bédollière (p. 45)	L’été succéda bientôt au printemps; et la campagne, qu’Olivier avait trouvée si belle à son arrivée au village, déployait alors ses richesses et se montrait dans toute sa beauté.
J. J. y C. (p. 247)	El estio sucedió pronto á la primavera y la campiña que Oliverio habia encontrado tan hermosa al llegar á la aldea, desplegaba entonces sus riquezas y se mostraba en todo el esplendor de su belleza.

En el fragmento del capítulo XXXII, los textos de La Bédollière y de J. J. y C. presentan el mismo tipo y el mismo número de oraciones. Convierten en una oración (“El estio sucedió pronto á la primavera”, “L’été succéda bientôt au printemps”) lo que en inglés son dos (“Spring flew” y “summer came”), y transforman en dos oraciones (“desplegaba” y “se mostraba”, “déployait” y “se montrait”) lo que en inglés es una (“it was”). Convierten en oración relativa (“que Oliverio habia encontrado”, “qu’Olivier avait trouvée”) lo que en inglés es una oración concesiva (“if the village had been”).

Capítulo XLIV ( XLVI en Dickens, 1846)	
Dickens (p. 259)	One, which advanced with a swift and rapid step, was that of a woman, who looked eagerly about her as though in quest of some expected object; the other figure was that of a man, who slunk along in the deepest shadow he could find, and, at some distance, accommodated his pace to hers: stopping when she stopped: and, as she moved again, creeping stealthily on: but never allowing himself, in the ardour of his pursuit, to gain upon her footsteps.
La Bédollière (p. 64)	La première, qui était une femme, s’avançait d’un pas vif et léger regardant avidement autour d’elle comme si elle cherchait quelqu’un; l’autre, qui était un homme, suivait à quelque distance dans l’ombre et réglait son pas sur celui de la femme, s’arrêtant lorsqu’elle s’arrêtait, et se glissant de nouveau à la dérobée le long du parapet quand elle repartait.
J. J. y C. (p. 348)	La primera, que era una mujer se adelantaba con paso vivo y ligero mirando con avidez á su alrededor como si buscara á alguno; el otro que era un hombre, seguía á alguna distancia en la sombra y arreglaba su paso al de la mujer, parándose cuando ella se paraba y deslizándose de nuevo al

escondite á lo largo del parapeto cuando ella volvia atrás.
---

En el fragmento del capítulo XLIV, los textos derivados convierten en oraciones relativas (“que era una mujer”, “qui était une femme”; “que era un hombre”, “qui était un homme”) lo que en el texto original son oraciones principales (“was that of a woman”, “was that of a man”), y convierten en oraciones principales (“se adelantaba”, “s’avançait”; “seguía”, “suivait”) lo que en el texto original son oraciones relativas (“which advanced”, “who slunk along”). Lo que es una oración relativa (“who looked”) lo convierten en una proposición con verbo en una forma no personal (“mirando”, “regardant”), y lo que es una estructura predicativa sin verbo explícito (“as though in quest”) lo dotan de verbo (“como si buscara”, “comme si elle cherchait”). Desplazan un complemento circunstancial (“at some distance”, “à quelque distance”, “á alguna distancia”) para que dependa de otro verbo (de “slunk along”, “suivait”, “seguía”, y no de “accomodated”, “réglaít”, “arreglaba”). Agregan un complemento (“á lo largo del parapeto”, “le long du parapet”). Prescinden de la proposición adversativa del final (“but never allowing himself, in the ardour of his pursuit, to gain upon her footsteps”).

b) Correspondencia léxica:

	Capítulo I
Dickens (p. 1)	Among other public buildings in a certain town, which for many reasons...
La Bédollière (p. 1)	Au nombre des établissements publics d’une certaine ville d’Angleterre que, pour bien des raisons...
J. J. y C. (p. 7)	Entre los establecimientos públicos de cierta ciudad de Inglaterra, que por muchas razones...

En el fragmento del capítulo I, La Bédollière y J. J. y C. mencionan el país donde se encuentra el pueblo donde nació Oliver, elemento ausente en la novela original.

	Capítulo III
Dickens (p. 10)	For a week after the commission of the impious and profane offence of asking for more, Oliver remained...
La Bédollière (p. 4)	Depuis huit jours qu’Olivier s’était rendu coupable du <i>crime affreux</i> de redemander du gruau, il habitait...
J. J. y C. (p. 21)	Ocho días despues que Oliverio se hizo culpable del <i>crimen nefando</i> de pedir mas puches, habitaba...

En el fragmento del capítulo III, en la novela original se usan dos adjetivos (*impious*, *profane*) para calificar un crimen y se menciona que Oliver pidió más, pero no se especifica qué pidió. La Bédollière y J. J. y C. usan un solo adjetivo (*affreux* uno, y *nefando* el otro) y especifican qué pidió Oliver; además, hablan de “ocho días”, cuando la novela original habla de “una semana” (*for a week*).

	Capítulo XI
Dickens (p. 52)	“A young fogle-hunter,” replied the man who had Oliver in charge.
La Bédollière (p. 13)	—C’est un jeune <i>pègre</i> (filou), reprit l’agent de police.
J. J. y C. (p. 76)	—Un joven <i>pègre</i> (1) —contestó el agente de policía.

En el fragmento del capítulo XI, J. J. y C. presta un término de la lengua intermediaria y lo explica en una nota al pie de página (“Ratero”); en el texto de La Bédollière ese término se explica entre paréntesis. El término original (*fogle-hunter*) significa ‘cazapañuelos’ o ‘robapañuelos’. Además, el agente en el fragmento original es un hombre que estaba a cargo de Oliver (“the man who had Oliver in charge”), mientras que en los textos derivados el agente de la acción es un agente de policía.

En cuanto a la correspondencia léxica, existen también numerosos ejemplos de calcos. Leemos la expresión “ser exacto a una cita” en lugar de “llegar puntualmente a una cita” o “cumplir una cita”; “conclusión” en lugar de “desenlace”, como título del último capítulo de la historia; “venir de hacer algo” en lugar de “acabar de hacer algo”, con valor de pasado reciente; “dar un golpe de mano” en lugar de “ayudar” o “echar una mano”; “golpe de bastón” y “golpe de vista” en lugar de “bastonazo” y “vistazo” u “ojeada”.

c) Correspondencia ortotipográfica:

En los siguientes fragmentos observamos en letra cursiva vocablos del texto de La Bédollière y sus equivalentes en la versión de J. J. y C, pero no apreciamos en ese tipo de letra los términos de la novela original.

	Capítulo XXVII (XXVIII en J. J. y C.)
Dickens (p. 146)	...hastens to pay them that respect which their position demands, and to treat them with all that duteous ceremony which their exalted rank, and (by consequence) great virtues, imperatively claim at his hands.
La Bédollière (p. 37)	...sa hâte de leur rendre les honneurs qui leur sont dus et de les traiter avec tous les égards que leur rang dans le monde et par conséquent leurs <i>sublimes vertus</i> réclament de lui.
J. J. y C.	...se apresura á tributarles los honores que les son debidos y á tratarles con

(pp. 212-213)	todas las consideraciones que su rango en el mundo y como consecuencia de sus <i>sublimes virtudes</i> reclaman de él.
---------------	--

Capítulo XLVII (L en Dickens, 1846)	
Dickens (p. 286)	“Why look’ e, young gentleman,” said Toby, “when a man keeps himself so very ex-clusive as I have done, and by that means has a snug house over his head with nobody prying and smelling about it, it’s rather a startling thing to have the honour of a visit from a young gentleman (however respectable and pleasant a person he may be to play cards with at conweniency) circumstanced as you are.”
La Bédollière (p. 68)	—Crois-tu, repartit Toby, qu’il soit agréable pour un <i>jeune homme</i> comme moi, qui se tient aussi à l’écart que possible, et qui a su se conserver son <i>chez soi</i> sans exciter le moindre soupçon, de recevoir à <i>l’improviste</i> la visite d’un <i>particulier</i> qui, bien qu’il soit aimable et même <i>plaisant</i> au jeu de cartes, n’en est pas moins dans une position équivoque?
J. J. y C. (p. 374)	—Crees tu —repuso Tobias— que sea muy grato para un <i>mozo</i> como yo, que vive retirado, todo lo posible, y que se ha sabido conservarse en su <i>casa</i> sin excitar la menor sospecha, recibir de <i>improvisio</i> la visita de un <i>particular</i> que por muy amable y aun <i>placentero</i> que sea en el juego de cartas no deja por ello de estar en una posicion equívoca?

Capítulo L (LIII en Dickens, 1846)	
Dickens (p. 309)	Mr. and Mrs. Bumble, deprived of their situations, were gradually reduced to great indigence and misery, and finally became paupers in that very same workhouse in which they had once lorded it over others.
La Bédollière (p. 72)	Les époux Bumble, privés tous deux de leur emploi, furent réduits graduellement à la plus affreuse misère, et finirent par être reçus comme <i>pauvres</i> dans le dépôt de mendicité où ils avaient jadis gouverné en <i>despotes</i> .
J. J. y C. (p. 398)	Los consortes Bumble, privados ambos de su empleo, fueron reducidos gradualmente á la miseria mas horrible, y acabaron por ser recibidos como á <i>pobres en la casa de Caridad</i> donde habian en otro tiempo gobernado como <i>déspotas</i> .

En el fragmento del capítulo L, J. J. y C. aplica además la letra cursiva a otro conjunto de palabras.

Por otra parte, J. J. y C. transfiere la nota al pie de página y las dos notas del traductor que aparecen en el texto de La Bédollière. Se apropia de las notas del traductor, pues deja el comentario “Nota del traductor”; en realidad no son sus notas, y tampoco son de La Bédollière. Por otro lado, J. J. y C. agrega a su versión otras dos notas al pie de página —una de ellas lleva el comentario “Nota del traductor” —. En una explica un término francés que presta del texto fuente: *pègre* (“Ratero”) —en el capítulo XI—, y en la otra explica un nombre propio presente en el texto de La Bédollière, pero

inexistente en la versión de Ludovic Benard: Banco (“Personaje de la tragedia de Schaspeare titulada Macbet. (Nota del traductor.)”) —en el capítulo XLI—.

En la traducción indirecta de J. J. y C. observamos la ortografía de la época —aunque en algunos casos se presentan incoherencias—, por ejemplo: tilde en la preposición *a* (á) y en las conjunciones *o*, *u* y *e* (ó, ú, é); tilde en monosílabos con y sin diptongo (pié, fé, fué, dió, vió); en las palabras terminadas en consonante, tilde en la sílaba tónica, excepto si la sílaba tónica es la última (jóven, órden, dictámen, débil, comun, rincon, pasion, jardin, hollin, despues, ademas, inquietud, multitud, tropel) —aunque en algunos casos no se sigue esta norma (interés, además, jamás, atrás)—, por tanto, llevan tilde las palabras graves terminadas en cualquier consonante, y no llevan tilde las palabras agudas terminadas en cualquier consonante; ausencia de tilde en las palabras con hiato de vocal cerrada y abierta (dia, todavia, profecia, alegria, frio, oidos, ataud); ausencia de tilde en las palabras graves terminadas en vocal (aquella, aposento, objeto, casi), aunque hay algunas excepciones (babiéca, anúncio); en ocasiones ausencia de tilde en palabras agudas terminadas en vocal cerrada (así, aquí, ahí), pero en otras no (así, aquí, ahí); uso de *s* en lugar de *x* ante consonante (esplicarme, exclamó, exclusivo), aunque también leemos “éxtasis”; eliminación de la *h* y de la *u* mudas en algunas palabras (ola —con el significado de ‘saludo’—, amigito), aunque también se lee “amiguito”; ausencia de signos de interrogación y exclamación de apertura. Hallamos asimismo otras graffías y arcaísmos (reló —aunque también “reloj”—, cuasi —aunque también “casi”—, muger —aunque también “mujer”—, apesar de —aunque también “á pesar de”—, vicho, trájico, finir).

Apreciamos una tendencia a traducir los nombres propios de los personajes:

<b>Dickens</b>	<b>La Bédollière</b>	<b>J. J. y C.</b>
Oliver	Olivier	Oliverio
Charlotte	Charlotte	Carlota
Dick	Richard	Ricardo
Jack Dawkins	Jack Dawkins (o Jacques Dawkins)	Jaime Dawkins
Charley Bates	Charlot Bates	Cárlos Bates
William Sikes	Guillaume Sikes	Guillermo Sikes
Susan	Suzanne	Susana
Toby Crackit	Toby Crackit	Tobias Crachit
Phil Barker	Philippe Barker	Felipe Barker
Morris Bolter	Maurice Bolter	Mauricio Bolter

De igual modo, observamos nombres propios de lugar en su versión francesa y no con la grafía original: “Mont-Plaisir” en lugar de “Mount Pleasant”, “Bouligrin” en lugar de “The Green”.

En otros casos se deforma la grafía de nombres propios: “Halliford” se convierte en “Hallifort”, “Conkey” en “Conney”, “Great-Saffron-Hill” en “Great-faffron-Hille”, “Toby Crackit” en “Tobias Crachit”, “Chiswick” en “Chiswich”, “Mr. Lively” en “Mr. Sively”; aunque existen deformaciones desde el texto fuente, desde el texto de La Bédollière: “Multon-Hill” en lugar de “Mutton-hill”. También se encuentran algunas erratas: “Clerkerwell” en lugar de “Clerkenwell”, “Oliverios” en lugar de “Oliverio”, “Bridewll” en lugar de “Bridewell”, “Señor Mann” en lugar de “Señora Mann”.

Existen otras modificaciones al texto. En cuanto a la estructura, J. J. y C. pasa el capítulo XXVIII para el puesto XXIII. Por tanto, los capítulos del XXIV al XXVIII corresponden a un número menos en el texto de La Bédollière: el capítulo XXIV en J. J. y C. corresponde al XXIII en La Bédollière, el XXV al XXIV, y así sucesivamente. J. J. y C. elimina varios pasajes, abrevia algunos párrafos y omite fragmentos que contienen descripciones y nombres propios de lugar.

La primera versión de *Oliver Twist* en español presenta un título alternativo y se deriva de una copia truncada en un idioma intermediario. Esa copia, a su vez, reproduce un texto que se publicó cuando la novela original aún no ofrecía la estructura y los cambios definitivos (introducidos en la edición de 1846). *Los ladrones de Londres* se priva de ofrecer la estructura definitiva de 53 capítulos y de intentar presentar el lenguaje original del autor así como también la integridad de la obra.

#### **4.1.2 Enrique Leopoldo de Verneuil**

La primera traducción de *Oliver Twist* al español realizada a partir de la traducción francesa autorizada por el autor es la de Enrique Leopoldo de Verneuil, con el título *El hijo de la parroquia*, publicada por la tipografía y editorial Francisco Pérez en 1883, en Barcelona, en la colección Arte y Letras. Esta edición presenta la grafía de la época, por ejemplo, acentos en la conjunción *o* y en la preposición *a*, y ofrece ilustraciones y, al final del libro, el índice de capítulos. De los cuatro cambios realizados a la estructura de la novela inglesa para la versión definitiva de 1846, y reflejados en la traducción de

Gérardin, hay dos que Verneuil no incorpora; se trata del nuevo punto de corte entre los capítulos XII y XIII y de la división del capítulo XLIV en dos capítulos, por tanto, la traducción de Verneuil de 1883 consta de 52 capítulos y no de 53. Aunque Verneuil conserva la distribución inicial entre los capítulos XII y XIII y no divide el capítulo XLIV, sigue el texto de Gérardin, e incluso omite los fragmentos que la versión francesa también omite en los párrafos que pasaron a formar parte del capítulo XII. El texto de Gérardin marca con una línea de puntos el corte inicial entre los capítulos XII y XIII, pero no marca el corte inicial entre los capítulos XXXVIII y XXXIX (correspondientes a los capítulos XXXIX y XL a partir de la edición de 1846). Es ese primer corte inicial que Verneuil conserva, guiado tal vez por la línea de puntos.

Planeta publicó una edición más reciente de esta traducción, en 1988; y luego, en el año 2000, volvió a publicar una edición especial para La Nación. En esta última edición se informa que se han modernizado la grafía y los acentos, y que se ha agregado el prólogo del autor (el famoso prólogo de la tercera edición). La edición del 2000 cuenta además con una introducción de Andrés Trapiello y con una cronología de la vida de Charles Dickens, e incluye un índice con los 53 capítulos definitivos —el capítulo XLIV es dividido en dos capítulos, tal y como aparece en la estructura definitiva de la novela original; aunque el nuevo corte entre los capítulos XII y XIII sigue sin aplicarse—. En esta reciente edición también se eliminaron un par de notas al pie de página obsoletas, se agregó una nueva nota al pie de página, y se modificó ligeramente el vocabulario y la puntuación (aparece “celador” en lugar de “bedel” y “clérigo” en lugar de “cura”, por ejemplo, y se agregaron signos de puntuación después de las rayas de diálogo). La edición de 1883 contiene diez notas al pie de página, mientras que la del 2000 contiene nueve.

Verneuil tradujo para editoriales barcelonesas obras de diferentes autores de habla francesa, entre ellos se encuentran Alejandro Dumas (padre), Alejandro Dumas (hijo), Hector Malot, Arthur Mangin, el historiador Victor Duruy, Honoré de Balzac y Émile Zola. Asimismo, tradujo obras de autores de habla inglesa, por ejemplo, del astrónomo irlandés Robert Stawell Ball, del novelista Thomas Mayne Reid, del poeta John Milton, del expedicionario y oficial de la marina británica George Strong Nares, del clérigo naturalista John George Wood, de Edgar Allan Poe y del historiador Jesse Ames Spencer.

Es curioso que en varias traducciones de autores de habla inglesa firmadas por Leopoldo de Verneuil se aclare, o simplemente se mencione, que la traducción es directa del inglés. Ese tipo de notas aparece, por ejemplo, en *Historia de los cielos*, de Robert Stawell, y en *Historia de los Estados Unidos*, de Jesse Ames Spencer; y en *Los precursores del Arte y la Industria*, de John George Wood, se menciona que la obra fue escrita en inglés.

Leopoldo de Verneuil firma también la traducción *Cuentos fantásticos*, obra del alemán E.T.A. Hoffmann, y se consigna como autor de *Historia biográfica de los presidentes de los Estados Unidos*, libro publicado en 1885 en Barcelona por los editores Montaner y Simón, quienes publicaron gran parte de sus traducciones, al igual que el editor Daniel Cortezo en la colección Arte y Letras.

En cuanto a las obras de Dickens, además de *Oliver Twist*, Verneuil tradujo *Little Dorrit*, con el título *La niña Dorrit*, publicada en Barcelona en 1885 en la colección Arte y Letras. Carmen Francí (2012) menciona que hay semejanzas entre la traducción española de *Little Dorrit* realizada por Verneuil y la traducción francesa realizada por William Little Hughes —publicada en 1858 por el editor Louis Hachette<sup>27</sup>—. Por consiguiente, Verneuil habría usado como textos fuente las versiones francesas autorizadas de las dos novelas de Dickens que tradujo al español.

De las seis notas al pie de página que Gérardin incluyó en su traducción francesa de *Oliver Twist*, las dos primeras notas indican el equivalente en francos de cierta cantidad en moneda inglesa que se menciona en la novela; las otras cuatro notas explican términos ingleses. Verneuil transfirió esas notas a su traducción española, pero las dos primeras fueron suprimidas en la edición del 2000:

	Fragmento nota 1; capítulo II	Nota 1
Dickens (p. 3)	...under the parental superintendence of an elderly female, who received the culprits at and for the consideration of sevenpence-halfpenny per small head per week.	
Gérardin (p. 4)	...sous la surveillance maternelle d'une vieille femme qui recevait les délinquants à raison de sept pence <sup>1</sup> par tête et par semaine.	1. Environ 75 centimes.
Verneuil; 1883	...bajo la vigilancia maternal de una anciana, que recibía á los	(I) 75

<sup>27</sup> Entre 1857 y 1874, Hachette publicó en francés y bajo la dirección de Paul Lorain las traducciones autorizadas de las obras de Dickens. William L. Hughes estuvo a cargo de las traducciones de *Little Dorrit* y *Hard Times*, que aparecieron, respectivamente, con los títulos *La petite Dorrit* y *Les temps difficiles*. De la traducción de *Oliver Twist* se encargó Alfred Gérardin.



(pp. 10-11)	delinquentes á razón de siete peniques (I) semanales por individuo.	céntimos.
Verneuil; 2000 (p. 12)	...bajo la vigilancia maternal de una anciana, que recibía a los delinquentes a razón de siete peniques semanales por individuo.	

	Fragmento nota 2; capítulo II	Nota 2
Dickens (p. 10)	...a bill was next morning pasted on the outside of the gate, offering a reward of five pounds to anybody who would take Oliver Twist off the hands of the parish.	
Gérardin (p. 13)	...un avis affiché à la porte offrait une récompense de cinq livres sterling <sup>1</sup> à quiconque voudrait débarrasser la paroisse d'Olivier Twist...	1. Cent vingt-cinq francs.
Verneuil; 1883 (p. 23)	...un anuncio fijado en la puerta, ofrecía una recompensa de cinco libras esterlinas (I) al que quisiera desembarazar á la parroquia de Oliverio Twist.	(I) Ciento venticinco pesetas.
Verneuil; 2000 (p. 23)	...un anuncio fijado en la puerta ofrecía una recompensa de cinco libras esterlinas al que quisiera desembarazar a la parroquia de Oliverio Twist.	

La traducción de Verneuil de los fragmentos correspondientes a estas dos primeras notas es una marca de las decisiones del traductor francés. En el fragmento de la nota 1, el texto en inglés menciona la cifra de siete peniques y medio, mientras que Verneuil, condicionado por su traducción indirecta, habla de siete peniques (*sept pence*). En el fragmento de la nota 2, en lugar de una omisión, se presenta una adición —o simplemente una aclaración—. Donde el texto en inglés habla simplemente de cinco libras, la versión francesa aclara que se trata de libras esterlinas (*cinq livres sterling*), y consiguientemente Verneuil también calca esa adición.

Comparemos, a continuación, las otras cuatro notas traducidas de la lengua intermediaria:

	Fragmento nota 3; capítulo V	Nota 3
Dickens (p. 24)	He would make a delightful mute, my love.	
Gérardin (p. 33)	Il ferait un excellent muet <sup>1</sup> , ma chère.	1. On donne le nom de muets ( <i>muets</i> ) à des hommes qui se tiennent à la porte d'une maison mortuaire, et qui accompagnent les convois.
Verneuil; 1883 (p. 47)	...sería un excelente <i>mudo</i> (I), amiga mía.	(I) Se da el nombre de <i>mudos</i> á los hombres que se estacionan á la puerta de una casa mortuoria para acompañar después el cortejo fúnebre. (N. del T.)
Verneuil; 2000 (p. 41)	...sería un excelente <i>mudo</i> , <sup>1</sup> querida.	1. Se da el nombre de <i>mudos</i> a los hombres que se estacionan a la puerta de una casa mortuoria para acompañar después el cortejo

	fúnebre. ( <i>N. del t.</i> )
--	-------------------------------

	Fragmento nota 4; capítulo VIII	Nota 4
Dickens (p. 40)	What mill! —why, <i>the mill</i> —the mill as takes up so little room that it'll work inside a Stone Jug;	
Gérardin (p. 53)	As-tu été au <i>moulin</i> ? —Quel moulin? demanda Olivier. Quel moulin! ma foi, au moulin qui va sans eau <sup>1</sup> ...	1. Allusion au moulin que font tourner les condamnés.
Verneuil; 1883 (pp. 74-75)	¿Has estado tú en el <i>molino</i> (2)? — ¿En qué molino? —preguntó Oliverio. — ¡En qué molino! ¡Por vida mía! en el que anda sin agua.	(2) Alusión al molino que los penados deben poner en movimiento.
Verneuil; 2000 (p. 62)	¿Has estado tú en el <i>molino</i> ? <sup>2</sup> —¿En qué molino? —preguntó Oliverio. —¡En qué molino! ¡Por vida mía!, en el que anda sin agua.	2. Alusión al molino que los penados deben poner en movimiento.

	Fragmento nota 5; capítulo XIV	Nota 5
Dickens (p. 71)	...and after tea she began to teach Oliver cribbage: which he learnt as quickly as she could teach...	
Gérardin (p. 92)	Après le thé, elle se mit à montrer le <i>cribbage</i> <sup>1</sup> à Olivier, qui l'apprit du premier coup.	1. Sorte de jeu de cartes fort usité en Angleterre.
Verneuil; 1883 (p. 124)	Después se ocupó en enseñar á Oliverio el <i>cribbage</i> (I), que el muchacho aprendió en seguida...	(I) Especie de juego muy usado en Inglaterra.
Verneuil; 2000 (p. 99)	Después se ocupó en enseñar a Oliverio el <i>cribbage</i> , <sup>1</sup> que el muchacho aprendió en seguida...	1. Especie de juego muy usado en Inglaterra.

	Fragmento nota 6; capítulo XIV	Nota 6
Dickens (p. 73)	He asked if there were any muffins in the house...	
Gérardin (p. 95)	...il a demandé s'il y avait des <i>muffins</i> <sup>1</sup> à la maison...	1. Gâteau particulier pour prendre avec le thé.
Verneuil; 1883 (p. 128)	...ha preguntado si había <i>muffins</i> (I) en la casa...	(I) Bizcochos especiales para tomar el té.
Verneuil; 2000 (pp. 102-103)	...ha preguntado si había <i>muffins</i> <sup>2</sup> en la casa...	2. Bizcochos especiales para tomar el té.

En los fragmentos de las cuatro notas anteriores, Verneuil siguió las mismas técnicas de traducción elegidas por Gérardin. En los fragmentos de las notas 3 y 4, se usaron términos equivalentes en las lenguas de llegada (*mute, muet, mudo; mill, moulin, molino*); mientras que en los fragmentos de las notas 5 y 6, se acudió al préstamo

lingüístico (*cribbage, muffins*). Verneuil, además, se apropió aún más de la nota 3, al agregarle la anotación *N. del T.* y presentarla como suya.

Analícemos ahora algunos ejemplos de paralelismo textual:

a) Correspondencia morfosintáctica:

Capítulo III	
Dickens (p. 10)	For a week after the commission of the impious and profane offence of asking for more, Oliver remained a close prisoner...
Gérardin (p. 14)	Après avoir commis le crime impardonnable de redemander du gruau, Olivier resta pendant huit jours étroitement enfermé...
Verneuil; 1883 (p. 24)	Después de haber cometido el imperdonable crimen de pedir doble ración, Oliverio permaneció durante ocho días estrechamente encerrado...
Verneuil; 2000 (p. 23)	Después de haber cometido el imperdonable crimen de pedir doble ración, Oliverio permaneció durante ocho días estrechamente encerrado...

El fragmento del capítulo III comienza con un complemento circunstancial de duración (*For a week*), el cual fue ubicado inmediatamente después del verbo principal y antes del resto del sintagma verbal en las versiones de Gérardin y de Verneuil.

Capítulo XIV	
Dickens (p. 71)	One evening, about a week after the affair of the picture...
Gérardin (p. 92)	Huit jours environ après l'incident du portrait...
Verneuil; 1883 (p. 125)	Ocho días después del incidente del retrato...
Verneuil; 2000 (p. 100)	Ocho días después del incidente del retrato...

En el fragmento del capítulo XIV, observamos la omisión de uno de los complementos circunstanciales de tiempo (*one evening*; cierta noche). Además, en lugar de leer “una semana”, como dice textualmente en inglés, leemos “ocho días” (*huit jours*).

Capítulo XVIII	
Dickens (p. 97)	Little Oliver's blood ran cold, as he listened to the Jew's words, and imperfectly comprehended the dark threats conveyed in them.
Gérardin (p. 126)	En écoutant M. Fagin, le petit Olivier tremblait de tous ses membres, bien qu'il ne comprit qu'imparfaitement les sinistres menaces contenues dans ces paroles.
Verneuil; 1883 (p. 169)	Al escuchar á Fagin, temblaba el pobre huérfano como un azogado, por más que no comprendiese sino imperfectamente las siniestras amenazas encerradas en sus palabras.
Verneuil; 2000 (p. 133)	Al escuchar a Fagin, temblaba el pobre huérfano como un azogado, por más que no comprendiese sino imperfectamente las siniestras amenazas encerradas en sus palabras.

En el fragmento del capítulo XVIII, tanto la versión francesa como la española ubican el complemento de tiempo al principio de la frase y agregan una conjunción concesiva (*bien que*, por más que) en la última oración.

b) Correspondencia léxica:

	Capítulo VI
Dickens (p. 31)	Of a broken heart, some of our old nurses told me...
Gérardin (p. 41)	De désespoir, à ce qu'on m'a dit...
Verneuil; 1883 (p. 57)	De desesperación, según me han dicho...
Verneuil; 2000 (p. 50)	De desesperación, según me han dicho...

En el fragmento del capítulo VI, Gérardin traduce el sintagma nominal “broken heart” mediante el sustantivo “désespoir”, que en francés significa literalmente ‘desesperanza’ o ‘desesperación’. Por otra parte, Gérardin elimina el agente de la oración (*some of our old nurses*) y utiliza el pronombre indefinido francés “on”; como consecuencia, Verneuil también suprime el agente de la oración y usa una construcción con persona indeterminada.

	Capítulo XXX
Dickens (p. 164)	"How is the patient to-night?" asked Giles.
Gérardin (p. 215)	Comment va le blessé, ce soir? demanda Giles.
Verneuil; 1883 (p. 285)	¿Cómo está el herido? —preguntó Giles.
Verneuil; 2000 (p. 219)	¿Cómo está el herido? —preguntó Giles.

En el fragmento del capítulo XXX, en lugar de hablar de “paciente”, Gérardin dice “blessé”, que significa ‘herido’.

	Capítulo XXXIX
Dickens (p. 222)	"What is it? What do you mean? What are you thinking of?"
Gérardin (p. 293)	Hein? qu'est-ce que ça veut dire? A quoi penses-tu? Allons! allons!
Verneuil; 1883 (p. 385)	Vamos ¿qué significa esto? ¿En qué piensas? ¡Vamos, vamos!
Verneuil; 2000 (p. 295)	Vamos, ¿qué significa esto? ¿En qué piensas? ¡Vamos, vamos!

En el fragmento del capítulo XXXIX, se agregó al final la expresión con valor imperativo “¡Vamos, vamos!”, del francés “Allons! allons!”, inexistente en el texto original.

c) Correspondencia ortotipográfica:

En los siguientes fragmentos observamos vocablos que Gérardin decidió poner en cursiva y que por tanto aparecen también en ese tipo de letra en la traducción de Verneuil.

	Capítulo VI
Dickens (p. 29)	In commercial phrase, coffins were lookin up...
Gérardin (p. 39)	En style de commerce, les cercueils étaient <i>en hausse</i> ...
Verneuil; 1883 (p. 55)	en términos comerciales, en que los ataúdes estuvieron en <i>alza</i> ...
Verneuil; 2000 (p. 48)	en términos comerciales, en que los ataúdes estuvieron en <i>alza</i> ...

	Capítulo VIII
Dickens (p. 40)	Oh, I see. Beak's order, eh?
Gérardin (p. 53)	C'est par ordre du <i>bec</i> , hein?
Verneuil; 1883 (p. 74)	...será por orden del <i>pico</i> .
Verneuil; 2000 (p. 62)	...será por orden del <i>pico</i> .

	Capítulo VIII
Dickens (p. 42)	...thence into Little Saffron-hill; and so into Saffron-hill the Great...
Gérardin (p. 55)	...ils gagnèrent <i>Little Saffron-Hill</i> et <i>Saffron-Hill the Great</i> ...
Verneuil; 1883 (p. 76)	...fueron á parar á <i>Little Saffron-Hill</i> (Pequeña colina del Azafrán)...
Verneuil; 2000 (p. 63)	...fueron a parar a <i>Little Saffron-Hill</i> (Pequeña colina del Azafrán)...

	Capítulo XVII
Dickens (p. 91)	Mrs. Mann tended the infant paupers with parochial care.
Gérardin (p. 118)	Mme Mann veillait, avec un soin <i>paroissial</i> , sur son petit troupeau d'enfants pauvres.
Verneuil; 1883 (p. 158)	...la señora Mann velaba con una solicitud enteramente <i>parroquial</i> por su familia de niños pobres.
Verneuil; 2000 (p. 125)	...la señora Mann velaba con una solicitud enteramente <i>parroquial</i> por su familia de niños pobres.

	Capítulo XXXIX
Dickens (p. 215)	...for a great scarcity of furniture, and total absence of comfort...
Gérardin (p. 283)	Peu ou point de meubles, absence totale de <i>confort</i> ...
Verneuil; 1883 (p. 373)	Pocos ó ningún mueble, falta total de <i>comodidad</i> ...
Verneuil; 2000 (p. 286)	Pocos o ningún mueble, falta total de <i>comodidad</i> ...

Más allá de la correspondencia estructural y léxica entre ambas traducciones, Verneuil incorpora marcas personales a su texto. Además de suprimir párrafos completos, de acortar otros y de distribuir otros de manera diferente, Verneuil tiende a deformar los

nombres propios, ya sea mediante la simplificación de consonantes dobles, mediante el reemplazo de una consonante por otra en la estructura interna de las palabras o mediante la adición de letras. Observamos algunos ejemplos a continuación, tanto de nombres geográficos como de nombres de personajes:

	<b>Grafía de Dickens</b>	<b>Grafía de Gérardin</b>	<b>Grafía de Verneuil</b>
Nombres geográficos	Mount Pleasant	Mount Pleasant	Merint Pleasant
	Mutton-hill	Mutton-Hill	Morton-Hill
	Bethnal Green-road	Bethnal-Grene	Bethnal-Greve
	Shoreditch and Smithfield	Shoreditch et Smithfield	Shoudith y Smithfield
	Finsbury-square	Finsbury-Square	plaza de Fimburg
	Chiswell-street	Chiswellt-Street	Chiwellk
	Kew Bridge	Kew-Bridge	New-Bridge
Nombres de personajes	Mrs. Thingummy	madame Thingummy	señora Thingummy
	Brittles	Brittles	Britles
	Mr. Brownlow	M. Brownlow	señor Brunlow
	Mr. Grimwig	M. Grimwig	señor Grinwig
	Mr. Losberne	M. Losberne	señor Losborne
Agnes Fleming	Agnès Fleming	Inés Fleeming	

Asimismo en algunos casos Verneuil usa dos grafías o dos estructuras para un mismo nombre: Battlebridge y Battle-Bridge, Berney y Barney, Bethnal-Green (o Bethnal Green) y Bethnal-Greve, Istington e Islington, Petronville y Pentonville. En otros casos, Verneuil omite varios nombres propios de lugar: Birmingham, Hendon, Hosier-Lane, Northamptonshire. Por otra parte, además de las seis notas al pie de página transferidas de la traducción francesa, Verneuil agrega cuatro notas a su texto —y en la edición del 2000 se agrega una nueva nota—.

#### **4.1.3 Enriqueta Sevillano**

Las diferentes traducciones de Sevillano fueron publicadas en su mayoría en la editorial Juventud desde la década de 1920 hasta la década de los cuarenta. Sevillano tradujo principalmente obras de autores de habla francesa: Eveline Le Maire, Henry Gréville, Mary Floran, Jeanne de Coulomb, André Lichtenberger y Jean de la Brète. Sevillano firma también las traducciones “El puente de los besos”, de la escritora de habla inglesa Berta Ruck, y “La cadena cerrada”, del escritor de habla alemana Frank Arnau.

Enriqueta Sevillano también realizó una traducción indirecta de *Oliver Twist* mediante la versión francesa de Gérardin. La primera edición de la traducción de Sevillano fue

publicada en 1931 en la editorial Juventud. Esta editorial ha seguido publicando otras ediciones en la colección Libros de Bolsillo Z, y en el año 2007 publicó la séptima edición española. Analizaremos el ejemplar de la segunda edición, del año 1950, publicado en la editorial Juventud en la colección Obras Maestras.

*Oliverio Twist*, de Sevillano, indica el título de la obra original: *Oliver Twist*, pero no menciona el título ni el autor de la versión francesa que se usó como texto fuente, es decir, se oculta la naturaleza de traducción indirecta. En esta versión tampoco se incluye el índice de capítulos ni el prólogo de Dickens. En comparación con la traducción de Verneuil, en la que se suprimen algunos nombres propios y párrafos completos, y se hallan varias imprecisiones, la traducción de Sevillano es más íntegra con respecto a la traducción de Gérardin y, además, presenta la división definitiva en 53 capítulos así como los nuevos cortes entre capítulos.

Enriqueta Sevillano no modifica la grafía de los nombres propios, salvo contadas excepciones. En lugar de “Mutton-Hill”, leemos “Muthon-Hill”; en lugar de “Hokley in the Hole”, “Hokley in the Heole”; en lugar de “Saffron-Hill”, “Saffran-Hill”; en lugar de “Isleworth”, “Islevoorth”; en lugar de “Chiswick”, “Chiswich”; y en lugar de “Northamptonshire”, “Northamtonshire”. Con respecto a los personajes, se conserva la grafía de los apellidos, y se traducen los nombres de pila, los cuales aparecen en la versión de Gérardin con su equivalente francés. Veamos algunos ejemplos:

<b>Dickens</b>	<b>Gérardin</b>	<b>Sevillano</b>
Bill Sikes	Guillaume Sikes	Guillermo Sikes
Harry Maylie	Henry (o Henri) Maylie	Enrique Maylie
Charley Bates	Charlot Bates	Carlos Bates
Noah Claypole	Noé Claypole	Noé Claypole
Becky	Rebecca	Rebeca
Bet (Betsy)	Betty (Betsy)	Betty (Betsy)
Agnes Fleming	Agnès Fleming	Inés Fleming
Morris Bolter	Maurice Bolter	Mauricio Bolter

En cuanto a las notas al pie de página agregadas por Gérardin, Sevillano conserva algunas, y en otros casos adapta el texto de la trama. Las dos primeras notas no se reproducen. En el texto correspondiente a la primera nota, Enriqueta Sevillano reemplaza la cantidad indicada por su equivalente en reales. En el texto correspondiente a la segunda nota, Sevillano especifica, al igual que la traducción de Verneuil y la de Gérardin, el tipo de moneda del cual se habla: libras “esterlinas”.

	Fragmento nota 1; capítulo II	Nota 1
Dickens (p. 3)	...under the parental superintendence of an elderly female, who received the culprits at and for the consideration of sevenpence-halfpenny per small head per week.	
Gérardin (p. 4)	...sous la surveillance maternelle d'une vieille femme qui recevait les délinquants à raison de sept pence <sup>1</sup> par tête et par semaine.	1 Environ 75 centimes.
Sevillano (p. 8)	...bajo la maternal vigilancia de una vieja que recibía a los delincuentes mediante la suma de tres reales por cabeza a la semana.	

	Fragmento nota 2; capítulo II	Nota 2
Dickens (p. 10)	...a bill was next morning pasted on the outside of the gate, offering a reward of five pounds to anybody who would take Oliver Twist off the hands of the parish.	
Gérardin (p. 13)	...un avis affiché à la porte offrait une récompense de cinq livres sterling <sup>1</sup> à quiconque voudrait débarrasser la paroisse d'Olivier Twist;	1 Cent vingt-cinq francs.
Sevillano (p. 16)	...se fijó un anuncio en la puerta ofreciendo una recompensa de cinco libras esterlinas a quien se prestara a librar a la parroquia de Oliverio Twist...	

En cuanto a las cuatro notas restantes, observamos dos neologismos (*muet* y *moulin*) y dos préstamos (*cribbage* y *muffins*). En cuanto a los neologismos, Sevillano emplea términos equivalentes: “mudo”, en el texto de la nota 3, y “molino”, en el texto de la nota 4, pero solo conserva la nota 3:

	Fragmento nota 3; capítulo V	Nota 3
Dickens (p. 24)	He would make a delightful mute, my love.	
Gérardin (p. 33)	Il ferait un excellent muet <sup>1</sup> , ma chère.	1 On donne le nom de muets ( <i>muets</i> ) à des hommes qui se tiennent à la porte d'une maison mortuaire, et qui accompagnent les convois.
Sevillano (p. 34)	Yo creo que haría un excelente mudo (I), querida.	(I) Se da el nombre de mudos a los fúnebres lacayos que se colocan a la puerta de la casa mortuoria y acompañan luego al muerto.

	Fragmento nota 4; capítulo VIII	Nota 4
Dickens (p. 40)	What mill! —why, <i>the</i> mill—the mill as takes up so little room that it'll work inside a Stone Jug...	
Gérardin (p. 53)	As-tu été au <i>moulin</i> ? —Quel moulin? demanda Olivier. Quel moulin! ma foi, au moulin qui va sans eau <sup>1</sup> ...	1 Allusion au moulin que font tourner les condamnés.
Sevillano (p. 52)	¿Has estado en el <i>molino</i> ?	



Con respecto a los préstamos, Sevillano realiza una paráfrasis (juego de cartas) del primero y no reproduce la nota 5; en cambio, transfiere el segundo préstamo (*muffins*) y conserva la nota 6:

	Fragmento nota 5; capítulo XIV	Nota 5
Dickens (p. 71)	...and after tea she began to teach Oliver cribbage: which he learnt as quickly as she could teach...	
Gérardin (p. 92)	Après le thé, elle se mit à montrer le <i>cribbage</i> <sup>1</sup> à Olivier, qui l'apprit du premier coup.	1 Sorte de jeu de cartes fort usité en Angleterre.
Sevillano (p. 87)	Después del té se puso a enseñarle a Oliver un juego de cartas que el niño aprendió desde el primer momento...	

	Fragmento nota 6; capítulo XIV	Nota 6
Dickens (p. 73)	He asked if there were any muffins in the house...	
Gérardin (p. 95)	...il a demandé s'il y avait des <i>muffins</i> <sup>1</sup> à la maison...	1 Gâteau particulier pour prendre avec le thé.
Sevillano (p. 90)	Ha preguntado si había <i>muffins</i> (I)...	(I) Pastas para el té.

Aunque Sevillano no reproduce todas las notas al pie de página de la traducción francesa, estos elementos paratextuales forman parte de las pruebas lingüísticas que contribuyen a determinar que Sevillano realizó una traducción indirecta de *Oliver Twist* mediante la versión francesa de Alfred Gérardin. Las notas agregadas al texto de Gérardin no existen en la novela original ni en las demás versiones francesas. Además, en los casos en los que Sevillano no incluye las notas, opta por adaptar el texto al público español o por no reproducir el préstamo del inglés usado en la traducción francesa, y, por otro lado, transfiere los rasgos ortotipográficos y léxicos agregados en la traducción francesa a las notas al pie de página y a los términos explicados por estas.

Las características estructurales de *Oliverio Twist*, de Enriqueta Sevillano, se asemejan a los elementos lingüísticos y a la organización de estos en la versión francesa de Gérardin. Observamos, por una parte, una semejanza formal entre los elementos léxico-semánticos y, por otra, una semejanza sintáctica entre los elementos oracionales y las secuencias proposicionales. Además de las correspondencias léxicas y morfosintácticas, existe una correspondencia ortotipográfica. Apreciamos adiciones y supresiones de

vocablos, uso de cognados, calcos léxicos, reproducción del orden de los enunciados y de las partes de la oración —y de su relación entre sí—, y uso de la letra cursiva y de la letra mayúscula para los mismos vocablos.

Bien podríamos examinar los mismos ejemplos que citamos para señalar el paralelismo textual entre la traducción indirecta de Verneuil y la versión francesa de Gérardin; sin embargo, aportaremos variedad a este estudio y ejemplificaremos la semejanza textual entre las versiones de Sevillano y de Gérardin con otros fragmentos de igual valor para el análisis comparativo.

a) Correspondencia morfosintáctica:

	Capítulo IV
Dickens (p. 20)	Although Oliver did as he was desired, at once; and passed the back of his unoccupied hand briskly across his eyes, he left a tear in them when he looked up at his conductor. As Mr. Bumble gazed sternly upon him, it rolled down his cheek. It was followed by another, and another. The child made a strong effort, but it was an unsuccessful one. Withdrawing his other hand from Mr. Bumble's, he covered his face with both; and wept until the tears sprung out from between his chin and bony fingers.
Gérardin (pp. 26-27)	Olivier obéit tout de suite, en passant bien vite la main sur ses yeux ; mais une larme y roulait encore quand il regarda son guide, et elle coula sur ses joues tandis que M. Bumble le considérait d'un œil sévère ; cette larme fut suivie d'une autre, et d'une autre encore. L'enfant eut beau vouloir prendre sur lui, ses efforts furent vains ; il lâcha la manche du bedeau, mit ses deux mains sur sa figure, et un torrent de larmes coula à travers ses doigts décharnés.
Sevillano (p. 28)	Oliverio obedeció con presteza y se limpió con la mano los ojos; pero aun rodaba una lágrima por sus mejillas cuando miró a su guía y vió la severa mirada del señor Bumble. A esta lágrima siguió otra y otras; por más que hacía el niño no pudo contener su llanto, y soltando por fin la manga del bedel, se cubrió el rostro con las manos, y un torrente de lágrimas se deslizó por entre sus dedos descarnados.

En el fragmento del capítulo IV, el texto en inglés comienza con una oración concesiva. En las traducciones de Gérardin y de Sevillano, esa primera oración concesiva se convierte en una oración independiente —la conjunción concesiva (*although*) desaparece—, y después del primer punto y coma se agrega la conjunción adversativa “pero” (*mais*) para iniciar la siguiente oración. Por otro lado, el texto en inglés inicia una nueva frase para introducir la acción del personaje Mr. Bumble, mientras que las versiones francesa y española unen a la primera frase la oración correspondiente a dicho personaje. Sevillano, sin embargo, convierte esa oración en sintagma nominal y en

complemento de la oración anterior; es decir, en lugar de que el señor Bumble mirara a Oliverio, Oliverio vio la mirada del señor Bumble.

Capítulo XXXVI	
Dickens (p. 200)	Tears are signs of gladness as well as grief...
Gérardin (p. 263)	La joie fait couler les larmes aussi bien que la douleur...
Sevillano (pp. 237-238)	Verdad es que la alegría hace correr las lágrimas lo mismo que el dolor...

En el fragmento del capítulo XXXVI, hay una inversión del sujeto y el predicado. Dickens habla de las lágrimas, y dice que estas son señal de alegría y de dolor. Gérardin, en su reformulación de ese enunciado, reorganiza los elementos oracionales e invierte su función: habla de la alegría, y dice que esta hace llorar, al igual que el dolor. Sevillano recrea la reformulación de Gérardin.

Capítulo LI	
Dickens (p. 293)	The events narrated in the last chapter were yet but two days old, when Oliver found himself, at three o'clock in the afternoon, in a travelling-carriage rolling fast towards his native town.
Gérardin (p. 390)	Deux jours après les événements racontés dans le précédent chapitre, Olivier se trouvait, à trois heures de l'après-midi, dans une berline de voyage et roulait rapidement vers sa ville natale.
Sevillano (p. 345)	Dos días después de los acontecimientos referidos en el capítulo anterior, se hallaba Oliverio a las tres de la tarde en el interior de una berlina de viaje que rodaba en dirección de su ciudad natal.

En el fragmento del capítulo LI, el escritor inglés comienza con una oración con su respectivo verbo conjugado y la une a la siguiente oración mediante la conjunción *when*, mientras que Gérardin y Sevillano convierten esa primera oración en complemento circunstancial y, por consiguiente, eliminan la conjunción (*when*, cuando) que une dos oraciones en la obra original.

b) Correspondencia léxica:

Capítulo XLII	
Dickens (p. 244)	...but a gentleman who appreciated the dignity of a special appointment on the kinchin lay, in London and its vicinity.
Gérardin (p. 323)	...en lui donnant pour fonctions spéciales de flanquer les crapauds par terre dans la ville de Londres et la banlieue.
Sevillano (p. 288)	...las funciones especiales de derribar renacuajos en la ciudad de Londres y sus arrabales.

En el fragmento del capítulo XLII, observamos el término “kinchin”, referido a los niños que hacen recados. En la traducción de Sevillano vemos el término “renacuajos”, por influencia del francés “crapaud”, que significa ‘sapo’. Por otro lado, al referirse a Londres, Sevillano agrega el nombre común “ciudad”, traducido en realidad del francés “ville”. En el texto inglés aparece únicamente el nombre propio.

Capítulo XLVI	
Dickens (p. 262)	"I'll swear I saw 'coffin' written in every page of the book in large black letters, —aye, and they carried one close to me, in the streets to-night."
Gérardin (p. 347)	.. je jurerais que j'ai vu le mot "cercueil" écrit à chaque page du livre, en gros caractères noirs, et qu'on en portait un près de moi ce soir dans la rue.
Sevillano (p. 308)	.. juraría haber visto escrita en cada página la palabra «ataúd» en gruesos caracteres negros, y un «ataúd» he creído sentir que conducían junto a mí esta noche en la calle.

En el fragmento del capítulo XLVI, hallamos en la traducción española un falso cognado parcial, “gruesos”, en la expresión “en gruesos caracteres”. El adjetivo francés “gros” significa principalmente ‘grande’ y es la traducción, en este contexto, del adjetivo inglés “large”. El mismo falso cognado parcial lo hallamos en el capítulo XXI, cuyo fragmento citamos a continuación:

Capítulo XXI	
Dickens (p. 117)	...and stopping for nothing but a little beer, until they reached a town. Here against the wall of a house, Oliver saw, written up in pretty large letters, "Hampton."
Gérardin (p. 152)	Ils ne s'arrêtèrent que pour prendre un peu de bière, et arrivèrent enfin à une ville où Olivier vit écrit en grosses lettres sur un mur: <i>Hampton</i> .
Sevillano (p. 140)	Sólo un instante se detuvieron para tomar un poco de cerveza y llegaron a un pueblo donde Oliverio vió escrito en un muro con gruesos caracteres: <i>Hampton</i> .

Además, en el fragmento del capítulo XXI se reduce el sintagma nominal en ambas traducciones, las cuales expresan que había caracteres escritos en un muro, y no en el muro de una casa, como expresa y especifica la novela original.

Veamos otro falso cognado parcial:

Capítulo VIII	
Dickens (pp. 41-42)	They crossed from the Angel into St. John's-road; [...] thence into Little Saffron-hill; and so into Saffron-hill the Great...
Gérardin (p. 55)	...ils gagnèrent <i>Little Saffron-Hill</i> et <i>Saffron-Hill the Great</i> ...
Sevillano (p. 54)	... ganaron <i>Little Saffran-Hill</i> y <i>Saffran-Hill the Great</i> ...

En el fragmento del capítulo VIII Gérardin usa el verbo “gagner”, que significa ‘ganar’, pero también ‘llegar a’ cuando se habla de lugares, como en este caso. No obstante, Sevillano no capta el sentido del verbo francés en este contexto y, como resultado, produce una oración sin sentido.

En los dos fragmentos siguientes observamos una oración exclamativa y una interjección, y aunque estas pueden variar en cada idioma o no siempre tienen equivalentes exactos, Sevillano traslada los elementos de la versión francesa.

En el primer fragmento hay una imitación de la expresión desiderativa usada por Gérardin. Sevillano reproduce los mismos componentes del enunciado: el sujeto y el verbo (sus equivalentes obvios en español, desde luego), al igual que la forma verbal: “el diablo” como traducción de “le diable” y “me lleve” como traducción de “m’emporte”. En el texto original vemos elementos diferentes: el verbo “quemar” (*burn*) y el sustantivo “cuerpo” (*body*).

En el segundo fragmento Sevillano reproduce la interjección del texto francés: “¡bah!”. En inglés se emplea una interjección diferente:

	Capítulo XXXIX
Dickens (p. 222)	"Why, burn my body!" said the man...
Gérardin (p. 293)	Le diable m'emporte, dit-il...
Sevillano (p. 262)	El diablo me lleve —dijo...

	Capítulo XXXIX
Dickens (p. 222)	"But, Lord! what odds in that?"
Gérardin (p. 293)	Mais bah! qu'est-ce que ça fait?"
Sevillano (p. 262)	Pero ¡bah! ¿Qué importa eso?

Por otra parte, Sevillano calca las deformaciones que Gérardin aplica a varios nombres propios. Leemos, por ejemplo, tanto en la traducción francesa como en la española, “Hokley” en lugar de “Hockley”; “Sadlerwell”, en lugar de “Sadler’s Wells”; “Chiswell”, en lugar de “Chiswell”; y “Brentfort”, en lugar de “Brentford”.

c) Correspondencia ortotipográfica:

En la siguiente tabla observamos nombres geográficos, nombres de vías y de espacios urbanos —calles, colinas y plazas, por ejemplo—. Los nombres comunes que acompañan a esos nombres propios aparecen en minúscula en la obra inglesa; sin

embargo, Gérardin no los traduce, los trata como parte del nombre propio y los pone en mayúscula. En la última fila de la tabla vemos un caso opuesto: en el texto inglés leemos el nombre de una vía con todos sus elementos en mayúscula, incluido el nombre común, que hace parte del nombre propio. Gérardin traduce ese nombre, pero cambia a minúscula dos de sus componentes y no los considera parte del nombre propio: el nombre común (*route*) y el adjetivo (*grande*). Como se aprecia en la última columna, el texto de Sevillano refleja las decisiones del traductor francés:

	Nombres geográficos propios y nombres comunes		
	<b>Dickens</b>	<b>Gérardin</b>	<b>Sevillano</b>
Capítulo XI	Mutton-hill	Mutton-Hill	Muthon-Hill
Capítulo XXI	Sun-street and Crown-street	Sun-Street et Crown-Street	Sun-Street y Crown-Street
Capítulo XXI	Finsbury-square	Finsbury-Square	Finsbury-Square
Capítulo XXI	Chiswell-street	Chiswellt-Street	Chiswellt-Street
Capítulo XXI	Long-lane	Long-Lane	Long-Lane
Capítulo XXI	Hosier-lane	Hosier-Lane	Hosier-Lane
Capítulo XLII	the Great North Road	la grande route du Nord	la gran carretera del Norte

La siguiente tabla presenta algunos nombres propios compuestos. Alfred Gérardin agrega guiones entre los elementos de esos nombres y traduce algunos de ellos. En consecuencia, vemos asimismo guiones en la versión de Enriqueta Sevillano y leemos nombres con grafía francesa (*Bas-Halliford* y *Val-de-Santé*). En el último ejemplo de la tabla ocurre lo contrario: Dickens une un nombre compuesto con guiones, los cuales son suprimidos en ambas traducciones:

	Nombres compuestos		
	<b>Dickens</b>	<b>Gérardin</b>	<b>Sevillano</b>
Capítulo XIX	Bethnal Green	Bethnal-Green	Bethnal-Green
Capítulo XXI	Kew Bridge	Kew-Bridge	Kew-Bridge
Capítulo XIX	Lower Halliford	Bas-Halliford	Bas-Halliford
Capítulo XLVIII	Vale of Health	Val-de-Santé	Val-de-Santé
Capítulo VIII	Hockley-in-the-Hole	Hokley in the Hole	Hokley in the Heole

Por último, ofrecemos un par de ejemplos de uso de letra cursiva para los mismos términos en las traducciones intermediaria e indirecta. En inglés, los términos equivalentes (*criminals* y *neighbourhood*) se encuentran en letra redonda:

	Capítulo XVII
Dickens (p. 93)	...accompanied by the criminals whose settlement was disputed...
Gérardin (p. 121)	...en compagnie de deux <i>criminels</i> dont l'administration voulait se défaire.

Sevillano (p. 114)	...en compañía de los dos <i>criminales</i> de quienes la administración quería deshacerse.
--------------------	---

Capítulo XXVI	
Dickens (p. 138)	"The neighbourhood was a little too hot, Lively," said Fagin, elevating his eyebrows, and crossing his hands upon his shoulders.
Gérardin (p. 180)	Le <i>voisinage</i> était un peu trop chaud, Lively, dit Fagin en relevant ses sourcils et en se croisant les bras.
Sevillano (p. 166)	Hacía demasiado calor en el <i>vecindario</i> , Lively —dijo Fagin enarcando las cejas y cruzando los brazos.

## 4.2 Plagios

Las primeras traducciones de *Oliver Twist* al español fueron traducciones indirectas mediante el francés, y muchas otras fueron en realidad plagios de esas traducciones indirectas. Hallamos plagios desde los primeros años del siglo XX hasta nuestros días. Tanto la versión de Enrique Leopoldo de Verneuil como la de Enriqueta Sevillano han sido objeto de plagio, sobre todo la traducción de Verneuil, la traducción al español más antigua de la célebre novela de Dickens.

En la mayoría de los casos los plagios reproducen el texto plagiado prácticamente al pie de la letra. Los plagiaros copian el texto completamente y realizan modificaciones mínimas, generalmente de puntuación, de uso de sinónimos, de supresión de vocablos y de inversión del orden de algunas palabras. Por lo tanto, además de la apropiación de un escrito ajeno, existe una transgresión a la integridad de la obra.

Los autores de traducciones originales, al sufrir la usurpación de sus obras, sufren también la transgresión de todos sus derechos morales. No son reconocidos como autores de sus obras, a pesar de que estas siguen circulando. Sus nombres quedan en el olvido, mientras que sus producciones intelectuales siguen circulando. Muchas veces, cuando creemos que leemos una traducción nueva, otra versión o simplemente una traducción, en realidad somos engañados.

### 4.2.1 Manuel Machado

El plagio de Manuel Machado fue publicado en la editorial francesa Garnier Hermanos con el título *Oliverio Twist*. El libro no presenta fecha de publicación, y del nombre del traductor aparece únicamente la letra inicial: M. Machado. Al final del libro se encuentra el índice de 52 capítulos. El *Diccionario Histórico de la traducción en España* indica que el texto de Machado es de 1901 y que es traducción del francés. Efectivamente, la versión de este poeta y traductor español es similar a la versión francesa de Alfred Gérardin, pero también es, desafortunadamente, posterior e idéntica a la traducción indirecta de Enrique Leopoldo de Verneuil, la cual fue publicada en 1883, año en que Machado contaba tan solo con 9 años.

Machado trabajó como traductor para la editorial Garnier Hermanos desde los últimos años del siglo XX hasta los primeros años del siglo XXI. A su nombre existen traducciones de obras de René Descartes, de Abel Grenier y de Baruch de Espinosa, por ejemplo. Su supuesta traducción de *Oliver Twist* es una reproducción, de principio a fin, del texto de Verneuil:

*El hijo de la parroquia* (Verneuil; 1883)

Por una coincidencia digna de observar, los otros dos habían experimentado la misma sensación desagradable precisamente en el mismo momento. Era, pues, evidente para todos tres, que la valla era la verdadera causa, tanto más cuanto que no había duda acerca del momento preciso en que se produjo en ellos el cambio, pues todos recordaban que al saltar fué cuando divisaron á los ladrones. (p. 265, cap. XXVIII)

*Oliverio Twist* (Machado; hacia 1901)

Por una coincidencia digna de observar, los otros dos habían experimentado la misma sensación desagradable precisamente en el mismo momento. Era, pues, evidente para todos tres, que la valla era la verdadera causa, tanto más cuanto que no había duda acerca del momento preciso en que se produjo en ellos el cambio, pues todos recordaban que al saltar fué cuando divisaron á los ladrones. (p. 313, cap. XXVIII)

Observamos en el texto de Machado las mismas prácticas de los demás plagios, como modificar la puntuación, reemplazar vocablos o expresiones por sinónimos y cambiar el orden de los elementos de la oración (apreciamos, por otro lado, algunas erratas):

*El hijo de la parroquia* (Verneuil; 1883)

Anduvo otras cuatro millas, sin pensar en lo que debía sufrir antes de llegar al término de su **viaje**; pero como le ocurriese esta reflexión, acertó el paso y comenzó á meditar sobre los medios de llegar á Londres. Llevaba en un pañuelo un pedazo de pan, una mala

*Oliverio Twist* (Machado; hacia 1901)

Anduvo otras cuatro millas, sin pensar en lo que debía sufrir antes de llegar al término de su **camino**; pero como le ocurriese esta reflexión, acertó el paso y comenzó á meditar sobre los medios de llegar á Londres. Llevaba en un pañuelo un pedazo de pan, una mala



camisa, dos pares de calcetines, y en el bolsillo un penique; pero esto no era suficiente para recorrer sesenta y cinco millas á pie y en invierno. Oliverio **tenía** como muchos jóvenes, una inteligencia **clara**, y era ingenioso para descubrir las dificultades, pero no para vencerlas, y así fué que, no hallando solución á lo que buscaba, después de reflexionar mucho, echóse su hatillo al hombro y **dobló el paso**. (p. 71, cap. VIII)

camisa, dos pares de calcetines, y en el bolsillo un penique; pero esto no era suficiente para recorrer sesenta y **seis** millas á pie y en invierno. Oliverio **tenía**, como muchos jóvenes, una inteligencia **clara** y era ingenioso para descubrir las **difficultades**, pero no para vencerlas, y así fué que, no hallando solución á lo que buscaba, después de reflexionar mucho, echóse su hatillo al hombro y **anduvo mas aprisa**. (p. 81, cap. VIII)

**Oliverio** sabía perfectamente que se hallaba en su cuartito, que sus libros estaban colocados sobre la mesa, que el aire de la tarde soplaba dulcemente agitando las flores de su ventana, y sin **embargo** estaba **adormecido**. De repente la escena cambia; cree respirar una atmósfera densa y viciada; siéntese con terror encerrado de nuevo en la casa del judío; ve al espantoso viejo sentado en el lugar de costumbre, señalándole con el **dedo** y hablando en voz baja con otro individuo que se halla á su lado, y vuelve la espalda al chico. (p. 332, cap. XXXIV)

Sabía perfectamente **Oliverio** que se hallaba en su cuartito, que sus libros estaban colocados sobre la mesa, que el aire de la tarde soplaba dulcemente agitando las flores de su ventana, y sin **embargo**, estaba **soñando**. De repente la escena cambia; cree respirar una atmósfera densa y viciada; siéntese con terror encerrado de nuevo en la casa del judío; ve al espantoso viejo sentado en el lugar de costumbre, señalándole con el **dedo**, y hablando en voz baja con otro individuo que se halla á su lado, y vuelve la espalda al chico. (pp. 394-395, cap. XXXIV)

Hasta el capítulo V o VI Machado se preocupa por traducir los fragmentos que Verneuil omite (resaltados en negrita):

*Oliver Twist*  
(Gérardin; 1858)

*El hijo de la parroquia*  
(Verneuil; 1883)

*Oliverio Twist*  
(Machado; hacia 1901)

Le soir même, le monsieur au gilet blanc affirme de la manière la plus nette et la plus formelle qu'Olivier, non-seulement se ferait pendre, **mais écarteler par-dessus le marché**. M. Bumble hocha la tête d'un air sombre et mystérieux et dit qu'il souhaitait que l'enfant tournât bien; à quoi M. Gamfield répondit qu'il aurait souhaité que l'enfant lui fût confié. **Ce souhait semblait en contradiction directe avec celui du bedeau, bien que Bumble et Gamfield fussent d'accord sur beaucoup de points**. (p. 22; cap. III)

Aquella misma tarde, el señor del chaleco blanco aseguraba de nuevo, de la manera más formal, que Oliverio se haría ahorcar **[omisión]**. Bumble se encogía de hombros con aire sombrío y misterioso, y dijo que deseaba que el chico acabase bien.

Gamfield, por su parte, manifestó que se hubiera alegrado de tener al chico. **[omisión]** (p. 33, cap. III)

Aquella misma tarde, el señor del chaleco blanco aseguraba de nuevo, de la manera más categórica, que Oliverio se haría no sólo ahorcar, **sino descuartizar y colgar por los caminos**. Bumble se encogía de hombros con aire sombrío y misterioso, y dijo que deseaba que el chico acabase bien.

Gamfield, por su parte, manifestó que se hubiera alegrado de tener al chico. **Este deseo parecía en contradicción directa con el del bedel, por más que Bumble y Gamfield**

estuvieran casi siempre de acuerdo. (pp. 34-35, cap. III)

Vous ferez fortune, monsieur Sowerberry, dit le bedeau en introduisant le pouce et l'index dans la tabatière que lui présentait l'entrepreneur, **laquelle offrait ingénieusement l'image d'un petit cercueil breveté, sans garantie du gouvernement.** Je vous dis que vous ferez fortune, monsieur Sowerberry, répéta M. Bumble en lui donnant amicalement sur l'épaule un léger **coup de canne.** (p. 23, cap. IV)

Hará usted fortuna, mi buen Sowerberry — repuso el bedel, tomando un polvo de rapé, que le ofrecía su interlocutor — le digo que haré fortuna — repitió el bedel, dándole amistosamente un golpecito en la espalda. (p. 35, cap. IV)

Usted se hará rico, mi buen Sowerberry, repuso el bedel tomando un polvo de rapé que le ofrecía su interlocutor **en una tabaquera que presentaba ingeniosamente la forma de un pequeño ataúd de marca, sin garantía del gobierno;** le digo que haré fortuna, repitió el bedel, dándole amistosamente un golpecito en la espalda **con su bastón.** (p. 37, cap. IV)

No obstante, en el resto del texto Machado omite los mismos fragmentos que omite Verneuil (incluso párrafos completos):

*Olivier Twist*  
(Gérardin; 1858)

Olivier et Noé étaient un jour descendus à la cuisine, à l'heure habituelle du dîner, pour se régaler d'un petit morceau de mouton; **une livre et demie de la viande la plus commune.** Mais Charlotte était sortie... (p. 40, cap. VI)

*El hijo de la parroquia*  
(Verneuil; 1883)

Oliverio y Noé bajaron un día juntos á la cocina á la hora de comer, para regalarsé con una tajada de carnero; **[omisión (libra y media de la carne más común)]** pero Carlota había salido... (p. 57, cap. VI)

*Oliverio Twist*  
(Machado; hacia 1901)

Bajaron un día juntos Oliverio y Noé á la cocina á la hora de comer, para regalarsé con una tajada de carnero; **[omisión (libra y media de la carne más común)]** pero Carlota había salido... (p. 64, cap. VI)

"Qu'est-ce que tu veux dire par là?" s'écria-t-il en appuyant sa question d'une des imprécations **familiales à notre pays contre le plus beau de tous les traits qui décorent la figure humaine, imprécation imprudente qui risquerait, si elle était étendue là-haut seulement une fois sur cinquante mille qu'on la répète ici-bas, de faire de la cécité une**

¿Qué quieres decir con todo eso? — gritó, profiriendo una blasfemia **[omisión]**. — ¿No sabes ya quién eres y lo que eres? (p. 153, cap. XVI)

¿Qué quieres decir con todo eso? gritó, profiriendo una blasfemia **[omisión]**. ¿No sabes ya quién eres y lo que eres? (p. 180, cap. XVI)

**maladie aussi commune que la rougeole. "Qu'est-ce que tu veux dire par là? Le diable me brûle! Ne sais-tu plus qui tu es et ce que tu es? (p. 114, cap. XVI)**

El texto de Machado reproduce, igualmente, la distribución de párrafos que se aprecia en el texto de Verneuil, quien tiende a fusionar párrafos o a dividirlos en dos o más párrafos. Por otro lado, ambos textos presentan las mismas diez notas al pie de página. Además de las seis notas que Verneuil conservó de la versión francesa, el traductor incluyó cuatro notas más en su traducción:

	Fragmento capítulo VIII	Nota
Dickens (p. 40)	"Walking for sivin days!" said the young gentleman. "Oh, I see. Beak's order, eh?"	
Gérardin (p. 53)	— Sept jours de marche! dit le jeune homme; ah! j'entends. C'est par ordre du <i>bec</i> , hein?	
Verneuil (p. 74)	— ¿Siete días de marcha? — exclamó el desconocido. — ¡Ah! ya entiendo; será de orden del <i>pico</i> (I). ¿No es verdad?	(I) Nombre que los rateros dan á los jueces.
Machado (p. 85)	— ¿Siete días de marcha? exclamó el desconocido. — ¡Ah! ya entiendo; será de orden del <i>pico</i> <sup>1</sup> . ¿No es verdad?	1. Nombre que los rateros dan á los jueces.

	Fragmento capítulo XXII	Nota
Dickens (p. 121)	"All right!" replied Toby, stowing them away. "The persuaders?"	
Gérardin (p. 157)	— Bon! reprit Tobie en les mettant dans sa poche. Et les <i>persuadeurs</i> ?	
Verneuil (p. 210)	— Bueno — dijo Toby, guardándoselas en el bolsillo — ¿y los <i>convincentes</i> ? (I)	(I) Los puñales.
Machado (p. 247)	— Bueno, dijo Toby, guardándoselas en el bolsillos [sic] ¿y los <i>convincentes</i> <sup>1</sup> ?	1. Los puñales.

	Fragmento capítulo XXVI	Nota
Dickens (p. 139)	Near him, were the singers: receiving, with professional indifference, the compliments of the company: and applying themselves, in turn, to a dozen proffered glasses of spirits and water, tendered by their more boisterous admirers...	
Gérardin (p. 182)	Près de lui étaient les chanteurs, recevant avec indifférence les compliments qu'on leur adressait, et avalant successivement une douzaine de grogs, que leur passaient leurs plus véhéments admirateurs.	
Verneuil (p. 243)	Á su lado estaban los cantantes, recibiendo con indiferencia los cumplidos, y apurando sendos vasos de	(I) Mezcla de aguardiente, agua y

	<i>grog</i> , (I) que les ofrecían sus entusiastas admiradores.	azúcar.
Machado (pp. 285-286)	Á su lado estaban los cantantes, recibiendo con indiferencia los cumplidos y felicitaciones y apurando sendos vasos de <i>grog</i> <sup>1</sup> , que les ofrecían sus entusiastas admiradores.	1. Mezcla de aguardiente, agua y azúcar.

	Fragmento capítulo XXVIII	Nota
Dickens (p. 155)	"I tossed off the clothes," said Giles, throwing away the table-cloth, and looking very hard at the cook and housemaid, "got softly out of bed; drew on a pair of—"	
Gérardin (p. 204)	"Je repousse mes draps, dit Giles, en regardant fixement la cuisinière et la femme de chambre, je saute doucement à bas du lit, je mets une paire de..."	
Verneuil (pp. 269-270)	Pues señor — continuó Giles, mirando fijamente á la cocinera y a la doncella — aparto la ropa de la cama, me salgo fuera de ella con el mayor silencio, y poniéndome un par de... (I).	(I) Para que se comprenda mejor el sentido de esta reticencia, diremos á nuestros lectores que en Inglaterra no está bien visto nombrar ciertas prendas de la ropa interior, como la camisa ó los calzoncillos.
Machado (p. 318)	Pues señor, continuó Giles, mirando fijamente á la cocinera y á la doncella; aparto la ropa de la cama, me salgo fuera de ella con el mayor silencio y poniéndome un par de... <sup>1</sup> .	1. Para que se comprenda mejor el sentido de esta reticencia, diremos á nuestros lectores que en Inglaterra no está bien visto nombrar ciertas prendas de la ropa interior, como la camisa ó los calzoncillos.

Además de los datos bibliográficos de las traducciones y de los datos biográficos de los traductores, y del aquí y el ahora de los textos, las pruebas interlingüísticas nos permiten identificar las traducciones originales y detectar los plagios. Así, por ejemplo, observamos un paralelismo sintáctico y lexicoformal entre la versión de Verneuil y la versión francesa de Gérardin, y vemos, por otra parte, incongruencias lingüísticas y textuales en el texto de Machado en comparación con las obras de Verneuil y de Gérardin.

Machado suprime elementos oracionales, y en otros casos los agrega. Encontramos en su texto adjetivos, sustantivos y verbos, entre otros, inexistentes en los textos de Verneuil y de Gérardin, y en igual medida existen elementos, como adverbios y locuciones, en los textos de Verneuil y de Gérardin de los cuales prescinde Machado. Estas características y diferencias entre las tres versiones son constantes, salvo algunos casos contrarios, en los cuales es el texto de Verneuil el que presenta incongruencias

frente a semejanzas léxicas y morfosintácticas entre los textos de Machado y de Gérardin, sobre todo en los primeros capítulos. Seguramente esa fue una de las estrategias de manipulación textual de Machado: enmendar las incongruencias, de los primeros capítulos principalmente, de la traducción de Verneuil con respecto al texto fuente, a la traducción intermediaria francesa en este caso.

Entre los elementos que Machado omite se encuentran locuciones y conjunciones de principio de oración:

<i>Olivier Twist</i> (Gérardin; 1858)	<i>El hijo de la parroquia</i> (Verneuil; 1883)	<i>Oliverio Twist</i> (Machado; hacia 1901)
<b>Enfin</b> , après d'une heure d'attente, M. Bumble, Sowerberry et le clerc se dirigèrent en hâte vers la fosse, et en même temps parut le prêtre, qui mettait son surplis en marchant. (p. 38, cap. V)	<b>Al fin</b> , después de una hora de espera, Bumble, Sowerberry y el sacristán se dirigieron presurosos hacia la fosa, y al mismo tiempo apareció el cura, que se iba poniendo la casulla por el camino. (p. 53, cap. V)	Después de una hora de espera, Bumble, Sowerberry y el sacristán se dirigieron presurosos hacia la fosa, y al mismo tiempo apareció el cura, que se iba poniendo la casulla por el camino. (p. 60, cap. V)
<b>Enfin</b> , un beau matin, Olivier obtint la permission qu'il avait si vivement sollicitée... (p. 64, cap. X)	<b>Al fin</b> , una hermosa mañana, Oliverio obtuvo el permiso que había solicitado con tanto afán... (p. 89, cap. X)	Una hermosa mañana, Oliverio obtuvo el permiso que había solicitado con tanto afán... (p. 103, cap. X)
<b>Mais</b> il y avait quelqu'un qui regardait encore et restait les yeux fixés sur le point où la voiture avait disparu. (p. 263; cap. XXXVI)	<b>Pero</b> había una persona que aún observaba, fija la vista en el sitio por donde desapareciera el coche. (p. 347, cap. XXXVI)	Entre ellos había una persona que aún observaba, fija la vista en el sitio por donde desapareciera el coche. (p. 412, cap. XXXVI)

También hallamos en el texto de Machado adición de vocablos y de oraciones, y repetición de los elementos de la oración:

<i>Olivier Twist</i> (Gérardin; 1858)	<i>El hijo de la parroquia</i> (Verneuil; 1883)	<i>Oliverio Twist</i> (Machado; hacia 1901)
...et il eut souvent occasion d'observer la belle résignation et la force d'âme avec laquelle les gens courageux savent supporter la perte de leurs <b>proches</b> . (p. 39, cap. VI)	...y á menudo tuvo oportunidad de observar la resignación y serenidad con que las personas de ánimo esforzado saben sobrellevar la pérdida de sus <b>parientes</b> . (p. 56, cap. VI)	...y no pocas veces tuvo oportunidad de observar la resignación y serenidad con que las personas de ánimo esforzado saben sobrellevar la pérdida de sus <b>parientes y deudos</b> . (pp. 62-63, cap. VI)

Adieu, mon cher ami; que Dieu <b>te bénisse!</b> (p. 49, cap. VII)	...¡adios, querido amigo, que Dios <b>te bendiga!</b> (p. 68, cap. VII)	...¡adios, querido amigo, que Dios <b>te acompañe y te bendiga!</b> (p. 79, cap. VII)
---	--	---

"Je vous présente <b>mon ami</b> Olivier Twist," dit Jack Dawkins. (p. 57, cap. VIII)	Os presento á <b>mi amigo</b> Oliverio Twist — dijo Jacobo Dawkins. (p. 79, cap. VIII)	Os presento á <b>mi querido amigo</b> Oliverio Twist, dijo Jacobo Dawkins. (p. 90, cap. VIII)
---	--	---

...et les deux vieux messieurs restaient obstinément assis dans le cabinet, au milieu de l'obscurité, et les yeux fixés sur la montre. (p. 107, cap. XV)	...y los dos ancianos permanecían obstinadamente sentados con la vista fija en el reloj. (p. 144, cap. XV)	...y los dos ancianos permanecían obstinadamente sentados con la vista fija en el reloj, <b>el cual con su lentitud les mortificaba horriblemente.</b> (p. 169, cap. XV)
---	--	---

Henri Maylie aurait put ajouter à ce court dialogue une ou deux remarques qui n'auraient pas peu changé la manière de voir du docteur; mais il se contenta de dire: " <b>Nous verrons,</b> " et n'insista pas. (p. 262, cap. XXXVI)	Enrique Maylie pudo hacer una ó dos observaciones, pero contentóse con decir: — <b>Veremos.</b> (p. 345, cap. XXXVI)	Enrique Maylie pudo hacer una ó dos observaciones, pero se contentó con decir: — <b>Veremos, veremos.</b> (p. 410, cap. XXXVI)
---	---	---

La elección léxica también evidencia una correspondencia constante entre el texto fuente de Gérardin y la traducción indirecta de Verneuil. En ambas versiones observamos palabras y expresiones de semejanza formal y de relación directa en la traducción; es decir, Verneuil emplea los equivalentes más cercanos y más probables para traducir ciertos elementos oracionales de la versión francesa, mientras que Machado, debido a que se apropia del texto de Verneuil y lo modifica, emplea sinónimos o reinterpreta algunos elementos, y, por consiguiente, su texto se distancia más del texto fuente:

*Olivier Twist*  
(Gérardin; 1858)

*El hijo de la parroquia*  
(Verneuil; 1883)

*Oliverio Twist*  
(Machado; hacia 1901)

<b>Le long de</b> la muraille était disposée une longue rangée de planches de sapin coupées uniformément, qui avaient l'air dans le demijour d'autant de spectres à larges épaules... (p. 29, cap. V)	<b>Á lo largo de</b> la pared veíase una prolongada línea de tablas de pinabete, cortadas uniformemente, y que parecían otros tantos espectros de grandes espaldas... (p. 42, cap. V)	<b>Junto á</b> la pared veíase una prolongada línea de tablas de pinabete, cortadas uniformemente, y que parecían otros tantos espectros de grandes espaldas... (p. 46, cap. V)
--	---	---

<p><b>Au bout</b> d'un mois d'essai, Olivier fut définitivement apprenti; il y eut précisément alors une bonne saison d'épidémies. (p. 39, cap. VI)</p>	<p><b>Al cabo de</b> un mes de prueba, Oliverio quedó admitido de hecho como aprendiz, precisamente en la época en que hubo una buena cosecha de enfermedades epidémicas... (p. 55, cap. VI)</p>	<p><b>Después de</b> un mes de prueba, Oliverio quedó admitido de hecho como aprendiz, precisamente en la época en que hubo una buena cosecha de enfermedades epidémicas... (p. 62, cap. VI)</p>
---	--	--

<p>Il regarda à droite et à gauche, <b>incertain</b> du côté par où il fuirait. (p. 48, cap. VII)</p>	<p><b>Incierto</b> del camino por dónde debería huir, miró á derecha é izquierda... (p. 67, cap. VII)</p>	<p><b>No sabiendo</b> el camino por dónde debería huír, miró a derecha é izquierda... (p. 77, cap. VII)</p>
---	---	---

<p><b>A peu de distance de</b> l'auberge ils tournèrent à gauche, puis à droite, et marchèrent longtemps droit devant eux. (p. 152, cap. XXI)</p>	<p><b>Á poca distancia de</b> la posada volvieron á la izquierda, después á la derecha, y continuaron luégo en línea recta durante mucho tiempo. (p. 203, cap. XXI)</p>	<p><b>A pocos pasos de</b> la posada volvieron á la izquierda, después á la derecha, y continuaron luego en línea recta durante mucho tiempo. (p. 239, cap. XXI)</p>
---	---	--

<p>La nuit était <b>glaciale</b>; une épaisse couche de neige durcie couvrait la terre; le vent qui soufflait avec violence en faisait tourbillonner les monceaux accumulés au coin des rues ou le long des maisons. (p. 161, cap. XXIII)</p>	<p>La noche era <b>glacial</b>; una espesa capa de nieve endurecida cubría la tierra; y el viento, soplando con violencia, arrastraba los copos acumulados en las esquinas de las calles, y en las puertas de las casas. (p. 216, cap. XXIII)</p>	<p><b>Muy fría</b> era la noche; una espesa capa de nieve endurecida cubría la tierra; y el viento, soplando con violencia, arrastraba los copos acumulados en las esquinas de las calles y en las puertas de las casas. (p. 253, cap. XXIII)</p>
---	---	---

En cuanto a la estructura sintáctica, también hallamos correspondencias entre el texto fuente francés y la traducción indirecta de Verneuil a lo largo de la construcción del discurso, mientras que Machado modifica el orden de los elementos (con frecuencia invierte el orden sujeto-predicado o complemento circunstancial-predicado):

*Olivier Twist*  
(Gérardin; 1858)

*El hijo de la parroquia*  
(Verneuil; 1883)

*Oliverio Twist*  
(Machado; hacia 1901)

<p>Ce fut par une triste matinée qu'ils se mirent en route; <b>le vent soufflait avec violence, et la pluie tombait à torrents; des nuages sombres et épais voilaient le ciel</b>; la nuit avait été très-pluvieuse, car de larges</p>	<p>La mañana en que Sikes y Oliverio emprendieron la marcha, era triste por demás: <b>soplaba el viento con violencia y la lluvia caía á torrentes; espesos y negros nubarrones velaban el cielo</b>; y la noche anterior debió sin</p>	<p><b>Soplaba el viento con violencia y la lluvia caía á torrentes; espesos nubarrones cubrían el cielo.</b> Sikes y Oliverion emprendieron la marcha; la noche debió sin duda haber sido muy lluviosa, pues</p>
--	---	--

<p>flaques d'eau couvraient ça et là les rues, et les ruisseaux débordaient. (p. 149, cap. XXI)</p>	<p>duda haber sido muy lluviosa, pues veíanse las calles llenas de charcos y los arroyos se desbordaban. (p. 200, cap. XXI)</p>	<p>veíanse las calles llenas de charcos y los arroyos se desbordaban. (p. 235, cap. XXI)</p>
<p><b>La nuit qui suivit</b> ne fit qu'accroître les inquiétudes, et, le lendemain matin, les pressentiments de Mme Maylie ne furent que trop justifiés. (p. 239, cap. XXXIII)</p>	<p><b>En la noche siguiente</b> aumentaron las inquietudes, y al otro día por la mañana, justificáronse los pronósticos de la señora Maylie... (p. 315, cap. XXXIII)</p>	<p>Aumentaron las inquietudes <b>en la noche siguiente</b>, y al otro día por la mañana justificáronse los pronósticos de la señora Maylie. (p. 374, cap. XXXIII)</p>
<p><b>Mme Maylie</b> était impatiente de voir son fils quand il arriva au cottage, et l'entrevue n'eut pas lieu sans grande émotion de part et d'autre. (p. 246, cap. XXXIV)</p>	<p><b>La señora Maylie</b> estaba impaciente por ver á su hijo cuando éste llegó á la casa, y la entrevista no tuvo lugar sin grande emoción por una parte y otra. (p. 325, cap. XXXIV)</p>	<p>Estaba impaciente <b>la señora Maylie</b> por ver á su hijo cuando éste llegó á la casa, y la entrevista no tuvo lugar sin grande emoción por una parte y otra. (p. 385, cap. XXXIV)</p>

Machado se apropia de la traducción indirecta de Verneuil, y aunque realiza alteraciones mínimas, reproduce la versión del otro traductor con sus características y elementos estructurales, morfosintácticos, ortográficos y paratextuales. Las enmiendas que efectúa Machado a las omisiones de los primeros capítulos no dejan de ser una modificación dolosa del texto plagiado, ya que dichas enmiendas podrían llevar a pensar que el texto de Machado es la traducción original. No obstante, observamos mediante comparación textual de los demás capítulos que es el texto de Verneuil el que mantiene una correspondencia léxica y sintáctica con la traducción de Gérardin. Además, otros factores extralingüísticos, como el aquí y el ahora de los textos y de las demás traducciones de ambos traductores, señalan igualmente que la versión de Enrique Leopoldo de Verneuil es traducción original de la traducción intermediaria francesa.

En un ejercicio de traducción inversa, la traducción que se realizase a partir de la versión de Verneuil se acercaría más a la forma y a la estructura de la versión de Gérardin.



#### 4.2.2 Mariano Tirado y Rojas

Mariano Tirado y Rojas es autor de las siguientes obras, publicadas en Madrid: *La masonería en España: ensayo histórico* (1892), publicada por Enrique Maroto y Hermano; *Las Tras-logias: continuación de La masonería en España* (1895), publicada por Establecimiento Tipográfico de Ricardo Fé; y *León XIII y España* (1903), publicada por Antonio Pera y Compañía. Firma además dos traducciones de novelas de Dickens: *Oliverio Twist ó El hijo de la parroquia* y *Días penosos*, ambas publicadas en 1910 por Apostolado de la Prensa, en la colección Lecturas recreativas del Apostolado de la prensa.

En *Oliverio Twist ó El hijo de la parroquia* —también en *Días penosos*—, se menciona que la novela traducida fue escrita en inglés por Carlos Dickens. Sin embargo, este texto no es traducción de la versión inglesa, y ni siquiera es una traducción, sino un plagio. Al final del libro aparece el índice de 52 capítulos, seguido de una lista de otras publicaciones de la misma colección, donde se puede leer este mensaje:

Para contrarrestar, en cuanto sea posible, la horrible propaganda de literatura corruptora y de novelas más ó menos pornográficas, el Apostolado de la Prensa se propone, con la ayuda de Dios, formar una numerosa é interesante biblioteca recreativa, que comprenderá lo mejor, literaria y moralmente hablando, de lo publicado hasta ahora por autores nacionales y extranjeros, y todo á precios de inverosímil baratura.

Sin embargo, la publicación de por sí del volumen *El hijo de la parroquia* no es lo mejor moralmente hablando, pues es intolerable hurtar la obra de un autor y suprimir su identidad.

A simple vista, el texto de Tirado y Rojas parece una traducción con un estilo diferente, con mayor libertad en la distribución de los elementos, en la elección léxica y en el tipo de relación entre las oraciones. Sin embargo, la aparente desenvoltura en la expresión no es más que una alteración minuciosa y profunda, no tan común en el caso de los plagios, de una traducción preexistente.

Tirado y Rojas realiza una paráfrasis, de principio a fin, de la traducción indirecta de Verneuil. Su plagio, a diferencia de otros, no se limita a modificaciones mínimas y esporádicas, sino que transforma la apariencia textual mediante la reestructuración interna de los párrafos y el reemplazo de muchos de sus elementos. Por tanto, la libertad

en la construcción del discurso de este supuesto traductor es en realidad la libertad que se atribuyó para distorsionar sin reparos la integridad de una traducción original:

*El hijo de la parroquia* (Verneuil; 1883)

*Oliverio Twist ó El hijo de la parroquia*  
(Mariano Tirado y Rojas; 1910)

Todo el mundo conoce la historia de aquel otro filósofo que imaginó una magnífica teoría para hacer vivir á un caballo sin comer, habiéndola aplicado tan bien, que redujo poco á poco la ración del cuadrúpedo á una sola paja. Es indudable que por este medio, el caballo hubiera llegado á ser más ágil y ligero que el viento; pero es el caso que se murió precisamente veinticuatro horas antes del día en que iba á recibir por primera vez una doble ración de aire puro. (p. 11, cap. II)

Conocida es la historia de aquel otro filósofo experimental que se propuso demostrar la posibilidad de que un caballo viva sin comer, mediante la reducción gradual del pienso, hasta dejarlo reducido á una sola brizna de paja. De este modo no cabe dudar que el caballo había de llegar indefectiblemente á ser más ligero que el viento; pero desgraciadamente el animal se murió veinticuatro horas antes del día en que por primera vez iba á recibir la primera ración doble de aire puro. (p. 10, cap. II)

Después de haber cometido el imperdonable crimen de pedir doble ración, Oliverio permaneció durante ocho días estrechamente encerrado en el calabozo donde le habían arrojado la misericordia y sabiduría del Consejo administrativo. Fácil es comprender desde luego, que si el chico hubiese acogido con respeto la predicción del señor del chaleco blanco, hubiera podido confirmar de una vez para siempre la reputación profética de aquel sabio administrador, con sólo sujetar una de las puntas de su pañuelo á un clavo de la pared y suspenderse de la otra.  
(p. 24, cap. III)

Ocho días permaneció Oliverio encerrado en el calabozo, á donde le llevó la magnánima misericordia del Consejo por el enorme delito de haber pedido doble ración, y es fácil comprender que si el muchacho hubiera tomado como artículo de fe la predicción del consejero del chaleco blanco, habría podido certificar de su exactitud con sólo haber atado una de las puntas de su pañuelo de un clavo de la pared y suspendiéndose de la otra.  
(pp. 23-24, cap. III)

Al levantar los ojos vió ante sí una hermosa joven; entonces bajó la vista, movió la cabeza, y afectando la mayor indiferencia dijo:

— Es muy difícil llegar hasta usted, señorita; si por no sufrir tanta molestia me hubiese marchado, tal vez se habría condolido usted algún día.

— Siento mucho que la hayan hecho tan mal recibimiento, pero no piense usted más en ello. Dígame qué se le ofrece: ¿es á mí á quien desea hablar?

El tono benévolo que acompañó á esta respuesta, la dulce voz y las maneras afables de la joven, que no revelaban orgullo ni descontento, excitaron la sorpresa de Nancy y

Cuando levantó los ojos vió ante sí á una bella joven; entonces volvió á bajar la vista, meneó la cabeza y dijo con aire de estudiada indiferencia:

—Muy difícil es llegar hasta usted, señorita, y si por no sufrir tanta molestia me hubiese marchado, tal vez lo habría sentido algún día.

—Siento mucho que la hayan hecho tan mal recibimiento; pero no piense más en ello, y dígame lo que quiere. ¿Es á mí á quien desea usted hablar?

El tono bondadoso que acompañó á esta respuesta, la dulce voz y las afables maneras de la joven, que no revelaban vanidad ni menosprecio, dieron al traste con la afectada

rompió á llorar. (p. 391, cap. XL)

serenidad de Nancy, que rompió á llorar.  
(p. 333, cap. XL)

Mariano Tirado y Rojas invierte el orden de las oraciones, por ejemplo, antepone oraciones subordinadas a oraciones independientes; también invierte el orden de los elementos, como sujeto-predicado o sustantivo-adjetivo:

*El hijo de la parroquia* (Verneuil; 1883)

*Oliverio Twist ó El hijo de la parroquia*  
(Mariano Tirado y Rojas; 1910)

Parece que **habló usted** con aquella vieja bruja la noche de su muerte...  
(p. 365, cap. XXXVIII)

Parece que **usted habló** con aquella bruja la noche de su muerte... (p. 310, cap. XXXVIII)

**Oliverio estuvo** muchos días en la habitación del judío... (p. 88, cap. X)

Muchos días **permaneció Oliverio** sin salir de la habitación del judío... (p. 80, cap. X)

Elimina apelativos, fórmulas de tratamiento, comas ante oraciones subordinadas y entre oraciones correlativas. De igual modo, elimina adverbios, suprime y acorta fragmentos, y omite elementos circunstanciales —de modo, por ejemplo—:

*El hijo de la parroquia* (Verneuil; 1883)

*Oliverio Twist ó El hijo de la parroquia*  
(Mariano Tirado y Rojas; 1910)

...sería un excelente *mudo*, **amiga mía**.  
(p. 47, cap. V)

Sería un excelente mudo. (p. 45, cap. V)

— ¿Sube ya? — preguntó **el señor** Brunlow.  
(p. 128, cap. XIV)

—¿Sube ya? —preguntó Brunlow.  
(p. 114, cap. XIV)

— ¿Y usted? — preguntó el doctor á Britles **con aire severo**.

—¿Y usted? —preguntó el doctor á Britles.

— ¡Dios mío! señor — replicó Britles irguiéndose **con ligereza** — yo soy lo que el señor Giles. (p. 285, cap. XXX)

—Señor —respondió éste irguiéndose—, soy lo que el señor Giles. (p. 244, cap. XXX)

Modifica la puntuación, en lugar de coma (,) o de punto y coma (;) pone punto (.) para separar el texto en frases diferentes. En otros casos realiza lo contrario: reemplaza el punto (.) por una coma (,):

*El hijo de la parroquia* (Verneuil; 1883)

*Oliverio Twist ó El hijo de la parroquia*  
(Mariano Tirado y Rojas; 1910)

Sin embargo, esta circunstancia no alteró en nada los buenos sentimientos de sus bienhechores. **Al cabo de otra quincena**, cuando comenzó la estación favorable, cubriéndose ya los árboles de verde follaje y entreabriendo sus pétalos las flores, preparóse la familia á dejar por algunos meses su residencia de Chertsey. **Después de haber enviado** á casa de un banquero la vajilla de plata que tanto excitara la codicia del judío, y encargado á Giles y á otro criado de la custodia de la casa, marcharon al campo, llevándose consigo á Oliverio. (pp. 306-307, cap. XXXII)

Esta decepción, sin embargo, no influyó en nada las buenas disposiciones de sus nuevos bienhechores, **y quince días después**, adelantada ya la primavera, cubiertos ya los árboles de verdes hojas y entreabiertos los pétalos de las flores, preparáronse la señora Maylie y su encantadora sobrina á dejar temporalmente su residencia de Chertsey, **y habiendo enviado** á casa de un banquero la vajilla de plata que tanto excitó la codicia del judío, y dejando á Giles y á otro criado la custodia de la casa, parieron parra el campo, acompañadas de Oliverio (p. 264, cap. XXXII)

Usa sinónimos y reemplaza expresiones por otras equivalentes: “respondió” en lugar de “contestó”, “exclamó” en lugar de “dijo”, “despreciativamente” en lugar de “desdeñosamente”, “reírse” en lugar de “burlarse”, “todo marcha á pedir de boca” en lugar de “todo va perfectamente”.

Especifica los participantes, los agentes o los receptores de la acción, o los interlocutores, y emplea deícticos y sinonimia para referirse a los personajes:

*El hijo de la parroquia* (Verneuil; 1883)

*Oliverio Twist ó El hijo de la parroquia*  
(Mariano Tirado y Rojas; 1910)

— ¿Cómo está el herido? — preguntó Giles.

—¿Cómo está el herido? —preguntó **al doctor**.

— No muy bien — contestó **el doctor**; — temo que se haya usted metido en un mal negocio, **amigo mío**. (p. 285, cap. XXX)

—No muy bien —respondió **éste**—, y me parece que se ha metido usted en un mal negocio, **amigo Giles**. (p. 244, cap. XXX)

Según calculo, se despertará dentro de una hora, poco más ó menos... (p. 282, cap. XXX)

Según mis cálculos, **ese muchacho** se despertará dentro de una hora próximamente... (p. 242, cap. XXX)

Ocho días después del incidente del retrato, el **señor Brunlow** envió una mañana á decir á la señora Bedwin... (p. 125, cap. XIV)

A los ocho días del incidente del retrato recibió la señora Bedwin un aviso **de su amo**... (p. 111, cap. XIV)

— ¿Sube ya? — preguntó **el señor Brunlow**. (p. 128, cap. XIV)

—¿Sube ya? —preguntó Brunlow. (p. 114, cap. XIV)

En algunos casos, cambia el tema y el rema:

*El hijo de la parroquia* (Verneuil; 1883)

*Oliverio Twist ó El hijo de la parroquia*  
(Mariano Tirado y Rojas; 1910)

Ocho días después del incidente del retrato, **el señor Brunlow envió una mañana á decir á la señora Bedwin...** (p. 125, cap. XIV)

A los ocho días del incidente del retrato **recibió la señora Bedwin un aviso** de su amo... (p. 111, cap. XIV)

Omite algunos párrafos y fusiona otros:

*El hijo de la parroquia* (Verneuil; 1883)

*Oliverio Twist ó El hijo de la parroquia*  
(Mariano Tirado y Rojas; 1910)

En las orillas del Támesis, cerca de la iglesia de Rotherhitke, en el sitio donde bordean el río varios caserones ruinosos, y donde los barcos están más ennegrecidos por el polvo de la hulla y por el humo que se escapa de las chimeneas de las casas, hállase en la actualidad la más mísera, la más extraña y extraordinaria de las localidades que encierra la ciudad de Londres, y la más desconocida aun, por el nombre, de la mayor parte de los habitantes de la capital.

[omisión]

Para llegar á dicho sitio, el viajero debe recorrer un dédalo de calles estrechas y fangosas, donde se halla aglomerada la población más pobre de las orillas del río, y donde no se venden sino los artículos más necesarios para la clase indigente

[omisión]

Más allá de Dockhead, en el arrabal de Southwark, hállase la isla de Jacob, rodeada de un foso lleno de fango de seis ú ocho piés de profundidad por quince ó veinte de anchura. Este foso, llamado en otro tiempo Mill-Pond y conocido ahora con el nombre de Folly-Ditch, desemboca en el Támesis, y puede llenarse siempre de agua abriendo las esclusas de Lead-Mills.  
(pp. 490-491, cap. XLIX)

Más allá de Dockhead, en el arrabal de Southwark, hállase la isla de Jacob, rodeada de un foso de seis ó siete pies de profundidad, por quince ó veinte de anchura, siempre lleno de fango. Este foso, llamado en otro tiempo Mill-Pond, y ahora conocido con el nombre de Folly-Ditch, desemboca en el Támesis, y puede llenarse siempre de agua abriendo las esclusas de Lead-Mills. (p. 416, cap. XLIX)

Noé Claypole, después de haber sido recompensado por denunciar á Fagin, y viendo que su nuevo oficio no era tan seguro como pudiera desear, buscó los medios de ganarse la vida de otro modo, acabando por obtener un cargo en la policía secreta, con lo cual pudo vivir honradamente.

Noé Claypole, después de haber recibido una buena recompensa por delatar á Fagín, y viendo las quiebras que tenía el oficio de ladrón, buscó los medios de ganarse la subsistencia con menos riesgos, y al fin obtuvo en la policía, y así pudo vivir honradamente. Los esposos Bumble, destituidos de sus cargos parroquiales, fueron

Los esposos Bumble, después de su destitución, cayeron poco á poco en el último grado de miseria, y al fin debieron solicitar se les admitiese como pobres en el asilo de mendicidad, donde reinaran en otro tiempo cual señores absolutos. (p. 530, cap. LII)

cayendo poco á poco en el último grado de miseria, y al fin se vieron obligados á solicitar que les admitieran como acogidos en el Asilo donde habían reinado como soberanos. (p. 449, cap. LII)

En otros casos, pareciera que Tirado y Rojas hubiera contrastado la traducción de Verneuil con la traducción francesa (o con la novela inglesa), porque corrige algunas imprecisiones:

	Título del capítulo V
Dickens	Oliver mingles with new associates. Going to a funeral for the first time, he forms an <b>unfavourable notion</b> of his master's business.
Gérardin	Olivier fait de nouvelles connaissances, et, la première fois qu'il assiste à un enterrement, il prend une <b>idée défavorable</b> du métier de son maître.
Verneuil	Oliverio hace nuevos conocimientos, y la primera vez que asiste á un entierro, forma una <b>idea favorable</b> de la profesión de su amo.
Tirado y Rojas	Donde se verá cómo Oliverio adquirió nuevos conocimientos, asiste á un funeral y forma <b>mal concepto</b> de la profesión de su amo.

El texto fuente habla de una idea desfavorable, pero Verneuil interpreta lo contrario.

	Capítulo X
Dickens (p. 48)	For many days, Oliver remained <b>in the Jew's room, picking</b> the marks out of the pocket handkerchiefs, (of which a great number were brought home,)...
Gérardin (p. 63)	Olivier resta plusieurs jours dans la chambre du juif, occupé à <b>démarquer</b> les mouchoirs qui arrivaient en quantité au logis...
Verneuil (p. 88)	Oliverio estuvo muchos días en la habitación del judío, ocupado en <b>marcar</b> los pañuelos, que en gran número le entregaban...
Tirado y Rojas (p. 80)	Muchos días permaneció Oliverio sin salir de la habitación del judío, ocupado en <b>quitar las marcas</b> á los pañuelos que, en gran medida, le entregaban...

El texto fuente habla de quitar marcas, o de desmarcar, pero Verneuil expresa lo contrario.

A pesar de los innumerables esfuerzos de Tirado y Rojas por transformar radicalmente la traducción de Verneuil y presentarla como propia, su plagio conserva elementos lingüísticos delatores, a saber: marcas propias y únicas de la traducción plagiada, sus mismas incongruencias con respecto al texto fuente y la macroestructura del texto. Mariano Tirado y Rojas transfiere la misma grafía deformada de los nombres propios empleada por Verneuil, y asimismo transfiere expresiones inusuales. Por otra parte,

cambia la estructura de las frases y modifica el orden de los elementos léxicos y de las oraciones, pero mantiene la estructura general de las frases y de los párrafos con respecto a la traducción de Verneuil; por ejemplo, sigue la misma distribución de los párrafos —fusión de párrafos y división de párrafos— y suprime los mismos párrafos.

Observemos algunos casos de grafía deformada de nombres propios de personas y de lugares:

Dickens	Gérardin	Verneuil	Tirado y Rojas
Mrs. Thingummy	madame Thingummy	señora Thingumy	señora Thingumy
Mr. Brownlow	M. Brownlow	señor Brunlow	señor Brunlow
Mr. Grimwig	M. Grimwig	señor Grinwig	señor Grinwig
Mr. Losberne	M. Losberne	señor Losborne	señor Losborne
Mutton-hill	Mutton-Hill	Morton-Hill	Morton-Hill
Bow-street	Bowstreet	Browstreet	Browstreet
Middlesex	Middlesex	Midlesex	Midlesex
Hatfield	Hatfield	pueblo de Hafeld	pueblo de Hafeld
Mount Pleasant	Mount Pleasant	Merint Pleasant	Merint Pleasant
Islington	Islington	Istington	Istington
Coppice-row	Coppice-Row	Copper-Row	Copper-Row

Las siguientes son incongruencias en la traducción:

	Capítulo VIII
Dickens (p. 41)	“I do indeed,” answered Oliver. “I have not slept under a roof since I left the country.”
Gérardin (p. 54)	— Oui, répondit Olivier; je n'ai pas dormi sous un toit depuis que j'ai quitté mon <b>pays</b> .
Verneuil (p. 75)	— Ciertamente — contestó Oliverio — no he dormido bajo techo alguno desde que abandoné mi <b>país</b> .
Tirado y Rojas (p. 69)	— Claro que sí — respondió el huérfano —; figúrese usted que no he dormido bajo techo desde que abandoné mi <b>país</b> ...

Observamos la reproducción del calco “país” por influencia del término francés “pays”, que además de ‘país’ significa también ‘tierra natal’. Oliverio no sale del país, simplemente se marcha de la región donde nació para dirigirse a la ciudad de Londres.

	Capítulo XVII
Dickens (p. 94)	FIVE GUINEAS REWARD
Gérardin (p. 122)	<i>Cinq guinées de récompense</i>
Verneuil (p. 163)	CINCO LIBRAS DE RECOMPENSA
Tirado y Rojas (p. 144)	CINCO LIBRAS DE RECOMPENSA

En este caso, el texto fuente habla de cinco guineas, no de cinco libras.

Estos son algunos casos de expresiones inusuales:

	Capítulo XII (Dickens y Gérardin); capítulo XIII (Verneuil y Tirado y Rojas)
Dickens (p. 64)	“Toor rul lol loo, gammon and spinnage, the frog he wouldn’t, and high cockolorum,” said teh Dodger: with a slight sneer on his intellectual countenance.
Gérardin (p. 82)	... <b>Tra deri dera</b> , bah! va-t’en voir s’ils viennent,” dit le Matois en ricanant.
Verneuil (p. 112)	— <b>Allá veremos</b> ; observa si viene alguien — dijo el <i>Truhán</i> riéndose con ironía.
Tirado y Rojas (p. 100)	— <b>Allá lo veremos</b> —respondió el <i>Truhán</i> con sonrisa enigmática.

El texto fuente presenta un juego de sílabas, la representación gráfica de un sonido. Verneuil emplea una oración, que Tirado y Rojas reproduce.

	Capítulo XV	Comentarios
Dickens (p. 79)	You’ll never have the laugh at me...	El texto fuente (la traducción francesa) dice: “No se atreva a reírse de mí en mis narices”.
Gérardin (p. 102)	...mais ne vous avisez pas de me rire au nez...	
Verneuil (p. 138)	...mas no vengas á burlarte en mis barbas.	
Tirado y Rojas (p. 122)	...pero no vengas á réirte de mí en mis barbas.	

Mariano Tirado y Rojas altera amplia y dolosamente la traducción de Verneuil. Algunos fragmentos de su plagio son muy similares a la traducción original que reprodujo, mientras que otros se distancian en gran medida. El traductor plagiaro reforma la estructura interna de los párrafos, pero no logra transformar la estructura global del texto. Su plagio contiene las marcas distintivas que fijó Verneuil en su traducción, las cuales constituyen las pruebas lingüísticas más contundentes para desenmascarar a los defraudadores de su propiedad intelectual.

### 4.2.3 Alfredo Yáñez

El plagio de Alfredo Yáñez fue publicado en Buenos Aires, con el título *Oliverio Twist* (1946, tercera edición), por la Editorial Jackson en la colección Grandes Novelas de la Literatura Universal, colección publicada, según menciona el libro, bajo la dirección de Ricardo Baeza, como también se menciona que la traducción es directa del inglés. El



volumen contiene nota preliminar y el prefacio de Dickens para la edición de sus obras completas de 1867, pero no incluye índice de capítulos. En 1952, Editorial Éxito también publicó, en Barcelona, este texto de Yáñez.

Para la década de 1940 ya existía en Argentina la ley 11723<sup>28</sup>; por consiguiente, la publicación de la Editorial Jackson deja constancia de que se realizó el depósito<sup>29</sup> que exige la mencionada ley, y expresa que se prohíbe la reproducción de la obra. Dicho depósito parece simplemente una formalidad legal y es una defraudación contra la propiedad intelectual, ya que *Oliverio Twist* de Editorial Jackson es una reproducción de una traducción preexistente, con alteración dolosa del texto y con cambio del nombre del traductor. De modo que este tipo de plagio, al atentar contra los derechos morales y patrimoniales del autor de una traducción original, transgrede las disposiciones de la ley y engaña tanto al lector como a las autoridades responsables de registrar las obras y de garantizar a los autores, por consiguiente, los derechos sobre sus obras.

De nuevo, el traductor víctima de plagio es Enrique Leopoldo de Verneuil. Su traducción indirecta es presentada como traducción directa del inglés y bajo la autoría de otra persona, real o imaginaria. No existe registro alguno en los catálogos de las bibliotecas nacionales de España y de Argentina de alguna traducción a nombre de Alfredo Yáñez que no sea *Oliverio Twist*. Hablaremos, no obstante, de Alfredo Yáñez para referirnos al plagio publicado por Editorial Jackson.

Yáñez no plagia el primer capítulo de su versión, el cual se diferencia de la estructura y de la distribución de párrafos de Verneuil y se asemeja a la estructura formal y a los elementos léxicos de la novela original de Dickens:

*El hijo de la parroquia* (Verneuil; 1883)

Una ciudad cuyo nombre no creo conveniente citar aquí, y á la cual no me parece oportuno dar un título imaginario, cuenta entre los monumentos que la enorgullecen uno que es común á la mayor parte de las ciudades: el hospicio, ó asilo. Cierta día, cuya fecha no es necesario recordar, tanto más cuanto que ninguna importancia tiene para el lector, nació en dicho establecimiento el pobre mortal que figura como protagonista en nuestra historia. (p. 5, cap. I)

*The Adventures of Oliver Twist; or, The Parish Boy's Progress* (Dickens; 1846)

---

<sup>28</sup> Ley 11723 de 1933, Régimen Legal de la Propiedad Intelectual.

<sup>29</sup> El editor debe depositar la obra publicada en el Registro Nacional de Propiedad Intelectual. Dice además el artículo 62: "El depósito de las obras, hecho por el editor, garantiza totalmente los derechos del autor sobre su obra y los del editor sobre su edición".

Among other public buildings in a certain town, which for many reasons it will be prudent to refrain from mentioning, and to which I will assign no fictitious name, there is one anciently common to most towns, great or small: to wit, a workhouse; and in this workhouse was born: on a day and date which I need not trouble myself to repeat, inasmuch as it can be of no possible consequence to the reader, in this stage of the business at all events: the item of mortality whose name is prefixed to the head of this chapter. (p. 1, cap. I)

*Oliverio Twist* (Alfredo Yáñez; 1946)

Entre otros edificios públicos de una cierta ciudad, que por muchas razones será prudente me abstenga de mencionar, y a la cual no asignaré un nombre imaginario, hay uno común a la mayoría de las ciudades, grandes o pequeñas, a saber: el hospicio. En este hospicio, un día cuya fecha no me tomaré el trabajo de consignar, puesto que ninguna importancia puede tener para el lector, al menos en este momento, nació el mísero mortal cuyo nombre aparece á la cabeza de este capítulo. (p. 1, cap. I)

Pero a partir del segundo capítulo, la similitud entre la versión de Verneuil y el texto de Yáñez es evidente. La estructura interna de los párrafos es similar y se aprecia una equivalencia en la elección léxica. Por otra parte, Yáñez realiza diferentes tipos de modificaciones, como la omisión de elementos oracionales y el uso de sinónimos y de paráfrasis, aunque en otros casos reproduce el texto prácticamente sin modificaciones, o con modificaciones mínimas de puntuación:

Durante los ocho ó diez meses que siguieron á **la escena que acabo de referir**, Oliverio Twist fué víctima de continuos engaños por carecer de nodriza y haber tenido **necesidad de alimentarse** con el biberón. Las autoridades del hospicio se apresuraron á poner en conocimiento **de las de la parroquia** que el estado del hambriento huérfano era grave, y entonces éstas últimas se informaron con solicitud de si había en el establecimiento alguna mujer que pudiera encargarse del niño para darle **cuánto necesitase**. (p. 10, cap. II)

Dibujóse en los labios de Fagin una espantosa sonrisa; dió un golpecito á Oliverio en la cabeza, y después de decirle que estuviera tranquilo, y **que** si trabajaba bien, volverían á ser buenos amigos, cogió el sombrero, púsose una vieja levita remendada, y salió cerrando la puerta y dando dos vueltas á la llave.

Durante todo aquel día y en el transcurso de los siguientes, Oliverio permaneció solo desde las primeras horas de la mañana, hasta media noche.

Abandonado por espacio de largas horas á sus meditaciones, pensaba sin cesar en sus **buenos** amigos de Pentonville, reflexionando con amargura qué mala opinión habrían formado de él. Al cabo de una semana, el judío dejó de cerrar con llave la puerta, y entonces pudo Oliverio recorrer la casa. (pp. 169-170, cap. XVIII)

Durante los ocho o diez meses que siguieron, Oliverio Twist fué víctima de continuos engaños por carecer de nodriza y haber tenido **que ser criado** con biberón. Las autoridades del hospicio se apresuraron a poner en conocimiento **de la parroquia** que el estado del hambriento huérfano era grave, y entonces estas últimas se informaron con solicitud de si había en el establecimiento alguna mujer que pudiera encargarse del niño para darle **el alimento y los cuidados de que había menester**. (p. 4, cap. II)

Dibujóse en los labios de Fagin una espantosa sonrisa; dió un golpecito a Oliverio en la cabeza, y después de decirle que estuviera tranquilo, y **que**, si trabajaba bien, volverían a ser buenos amigos, cogió el sombrero, púsose una vieja levita remendada, y salió cerrando la puerta y dando dos vueltas a la llave.

Durante todo aquel día y en el transcurso de los siguientes, Oliverio permaneció solo desde las primeras horas de la mañana, hasta media noche.

Abandonado por espacio de largas horas a sus meditaciones, pensaba sin cesar en sus amigos de Pentonville, reflexionando con amargura qué mala opinión habrían formado de él. Al cabo de una semana, el judío dejó de cerrar con llave la puerta, y entonces pudo Oliverio recorrer la casa. (p. 131, cap. XVIII)

De las seis notas al pie de página que Verneuil transfiere de la versión francesa, Yáñez copia aquellas cuatro referentes a términos, y omite las primeras dos, referidas a cantidades de dinero y a su equivalente en céntimos y en pesetas; por otro lado, modifica el texto de la nota 4:

	Fragmento nota 1; capítulo II	Nota 1
Verneuil (pp. 10-11)	...bajo la vigilancia maternal de una anciana, que recibía á los delincuentes á razón de siete peniques (I) semanales por individuo.	(I) 75 céntimos.
Yáñez (p. 4)	...bajo la vigilancia maternal de una anciana, que recibía a los delincuentes a razón de siete peniques semanales por individuo.	

	Fragmento nota 2; capítulo II	Nota 2
Verneuil (p. 23)	...un anuncio fijado en la puerta, ofrecía una recompensa de cinco libras esterlinas (I) al que quisiera desembarazar á la parroquia de Oliverio Twist.	(I) Ciento venticinco pesetas.
Yáñez (p. 15)	...un anuncio fijado en la puerta ofrecía una recompensa de cinco libras esterlinas al que quisiera desembarazar a la parroquia de Oliverio Twist.	

	Fragmento nota 3; capítulo V	Nota 3
Verneuil (p. 47)	...sería un excelente <i>mudo</i> (I), amiga mía.	(I) Se da el nombre de <i>mudos</i> á los hombres que se estacionan á la puerta de una casa mortuoria para acompañar después el cortejo fúnebre. (N. del T.)
Yáñez (p. 35)	...sería un excelente <i>mudo</i> (1), amiga mía.	(1) Se da el nombre de <i>mudos</i> a los hombres que se estacionan a la puerta de una casa mortuoria para acompañar después el cortejo fúnebre. (N. del T.)

	Fragmento nota 4; capítulo VIII	Nota 4
Verneuil (pp. 74-75)	¿Has estado tú en el <i>molino</i> (2)? — ¿En qué molino? — preguntó Oliverio. — ¡En qué molino! ¡Por vida mía! en el que anda sin agua.	2. Alusión al molino que los penados deben poner en movimiento.
Yáñez (p. 56)	¿Has estado tú en el <i>molino</i> ? (2). — ¿En qué molino? — preguntó Oliverio. — ¡En qué molino! ¡Por vida mía!, en el que anda sin agua.	(2) Alusión a aparatos parecidos a un molino de paletas que se empleaban en las cárceles inglesas para castigo y tortura de los penados.

	Fragmento nota 5; capítulo XIV	Nota 5
Verneuil (p. 124)	Después se ocupó en enseñar á Oliverio el <i>cribbage</i> (I), que el muchacho aprendió enseguida...	(I) Especie de juego muy usado en Inglaterra.
Yáñez (p. 96)	Después se ocupó de enseñar a Oliverio el <i>cribbage</i> , (1) que el muchacho aprendió en seguida,	(1) Especie de juego muy usado en Inglaterra.

	Fragmento nota 6; capítulo XIV	Nota 6
Verneuil (p. 128)	...ha preguntado si había <i>muffins</i> (I) en la casa...	(I) Bizcochos especiales para tomar el té.
Yáñez (p. 99)	ha preguntado si había <i>muffins</i> (1) en la casa...	(1) Bizcochos especiales para tomar el té.

Por otra parte, de las cuatro notas al pie de página propias de Verneuil, Yáñez omite únicamente la tercera, pero conserva la letra cursiva del término explicado:

	Fragmento nota 1; capítulo VIII	Nota 1
Verneuil	—¿Siete días de marcha? — exclamó el	(I) Nombre que los

(p. 74)	desconocido. — ¡Ah! ya entiendo; será de orden del <i>pico</i> (I). ¿No es verdad?	rateros dan á los jueces.
Yáñez (p. 56)	—¿Siete días de marcha? — exclamó el desconocido. — ¡Ah!, ya entiendo: será de orden del <i>pico</i> . (1) ¿No es verdad?	(1) Nombre que los rateros dan a los jueces.

	Fragmento nota 2; capítulo XXII	Nota 2
Verneuil (p. 210)	— Bueno — dijo Toby, guardándoselas en el bolsillo — ¿y los <i>convincientes</i> ? (I)	(I) Los puñales.
Yáñez (p. 163)	—Bueno — dijo Toby, guardándoselas en el bolsillo —, ¿y los <i>convincientes</i> ? (1)	(1) Los puñales.

	Fragmento nota 3; capítulo XXVI	Nota 3
Verneuil (p. 243)	Á su lado estaban los cantantes, recibiendo con indiferencia los cumplidos, y apurando sendos vasos de <i>grog</i> , (I) que les ofrecían sus entusiastas admiradores.	(I) Mezcla de aguardiente, agua y azúcar.
Yáñez (p. 188)	A su lado estaban los cantantes, recibiendo con indiferencia los cumplidos, y apurando sendos vasos de <i>grog</i> , que les ofrecían sus admiradores entusiastas.	

	Fragmento nota 4; capítulo XXVIII	Nota 4
Verneuil (pp. 269-270)	— Pues señor — continuó Giles, mirando fijamente á la cocinera y a la doncella — aparto la ropa de la cama, me salgo fuera de ella con el mayor silencio, y poniéndome un par de... (I).	(I) Para que se comprenda mejor el sentido de esta reticencia, diremos á nuestros lectores que en Inglaterra no está bien visto nombrar ciertas prendas de la ropa interior, como la camisa ó los calzoncillos.
Yáñez (p. 209)	—Pues, señor — continuó Giles, mirando fijamente a la cocinera y a la doncella —, aparto la ropa de la cama, me salgo fuera de ella con el mayor silencio, y poniéndome un par... (1).	(1) Para que se comprenda mejor el sentido de esta reticencia, diremos a nuestros lectores que en Inglaterra no está bien visto nombrar ciertas prendas de la ropa interior, como la camisa o los calzoncillos.

Con respecto a los nombres propios, Yáñez usó la versión inglesa para verificar la grafía, sobre todo de los nombres de personajes, y de algunos nombres geográficos y de lugares. En su versión intentó corregir la grafía deformada característica de Verneuil:

Dickens	Gérardin	Verneuil	Alfredo Yáñez
Thingummy	Thingummy	Thingumy	Thingummy
Brownlow	Brownlow	Brunlow	Brownlow
Grimwig	Grimwig	Grinwig	Grimwig
Losberne	Losberne	Losborne	Losberne
Brittles	Brittles	Britles	Brittles
Sadler's Wells Theatre	théâtre de Sadlerwell	teatro de Sadlerwuetl	teatro de Sadler's Wells
Coppice-row	Coppice-Row	Copper-Row	Coppice Row
Lower Halliford	Bas-Halliford	Bas Halliford	Lower Halliford

Pentonville	Pentonville	Petronville	Pentonville
Finsbury-square	Finsbury-Square	plaza de Fimburg	plaza de Finsbury
Chiswell-street	Chiswellt-Street	Chiwellk	Chiswell
Brentford	Brentfort	Brentfort	Brentford

Sin embargo, su corrección no es exhaustiva y muchos de los nombres fueron calcados con la grafía de Verneuil:

<b>Dickens</b>	<b>Gérardin</b>	<b>Verneuil</b>	<b>Alfredo Yáñez</b>
Agnes Fleming	Agnès Fleming	Inés Fleeming	Inés Fleeming
Pincher	Pincher	Pucher	Pucher
Mutton-hill	Mutton-Hill	Morton-Hill	Morton-Hill
Bow-street	Bowstreet	Browstreet	Browstreet
Middlesex	Middlesex	Midlesex	Midlesex
Hatfield	Hatfield	pueblo de Hafeld	pueblo de Hafeld
Sunbury church	l'église de Sunbury	Iglesia de Sunburry	iglesia de Sunburry
Whittington	Whittington	Wellington	Wellington

Por otra parte, Alfredo Yáñez emplea las fórmulas de tratamiento en inglés: Mr. Bumble, Mrs. Mann, Mrs. Bedwin, Mr. Grimwig, Mr. Brownlow, Mr. Giles, etcétera.

Aunque Yáñez intentó incorporar en su texto elementos del escrito original inglés, como la grafía de algunos nombres propios y las fórmulas de tratamiento, y aunque tuvo en cuenta el escrito inglés para traducir el primer capítulo, la naturaleza de su versión queda descubierta mediante un análisis textual comparativo y mediante la evaluación de correspondencias paratextuales, como las notas al pie de página.

En el plagio de Yáñez identificamos claramente las marcas de la traducción indirecta de Verneuil; por ejemplo, la deformación de la grafía de los nombres propios, la omisión de nombres propios, la omisión de pasajes completos, la estructura y la división de los párrafos, las notas al pie de página, los calcos del francés y las imprecisiones en la traducción.

#### **4.2.4 M. Torello**

El plagio de M. Torello lleva por título *Oliver Twist* y fue publicado en Barcelona en 1967 por la editorial Ferma, en su colección Clásicos Ferma. El libro no presenta el nombre completo del traductor, simplemente reconoce la versión a M. Torello; de igual modo, señala que el autor de la portada es Chaco. Informa, por otra parte, que la

dirección literaria y el prólogo estuvieron a cargo de J. García Pérez, y que él es licenciado en filosofía y letras. El breve prólogo de poco más de dos páginas es un comentario sobre Dickens y su popularidad y sobre la novela *Oliver Twist* y su trascendencia.

A nombre de M. Torello aparecen en total cinco traducciones en el catálogo de la Biblioteca Nacional de España, todas ellas publicadas en editorial Ferma en 1967 en la colección Clásicos Ferma con dirección literaria y prólogo de J. García Pérez, excepto una, publicada en 1968. A Torello, o a Ferma, pertenecen las versiones *Las almas muertas* (485 pp., de Nikolái Gógol), *El idiota* (907 pp., de Fedor Dostoievski), *Obras* (737 pp., de Oscar Wilde), *Oliver Twist* (548 pp., de Charles Dickens) y *Los novios* (768 pp., de Alessandro Manzoni), esta última del año 1968. Ferma creó un traductor falso de los idiomas ruso, inglés e italiano, y le atribuyó en un mismo año supuestas traducciones de obras notables que suman cerca de 2700 páginas.

En cuanto a la versión *Oliver Twist*, la editorial Ferma plagia la traducción indirecta de Enrique Leopoldo de Verneuil *El hijo de la parroquia* (1883). La reproducción es exacta; Torello, o Ferma, simplemente cambia “Oliverio” por “Oliver” y actualiza algunas grafías: elimina la tilde de la preposición *a*, de las conjunciones *e*, *o* y *u*, de monosílabos (*vio*, *dio*, *fue*, *pie*), de otros tipos de palabras (*luego*) y de ciertas formas verbales (*entre*, *ve* [como forma de *ir*] —*étre*, *vé*, en Verneuil—):

*El hijo de la parroquia* (Verneuil; 1883)

El hecho es que en el fondo, el señor Ginwig estaba dispuesto **á** reconocer que el semblante de **Oliverio** le había agradado, pero tenía la costumbre de contradecirlo todo, y más en aquel momento, por haber encontrado en la escalera una cáscara de naranja. Resuelto **á** no dejarse convencer por quien quisiera demostrarle que un muchacho tenía **ó** no un aspecto simpático, habíase propuesto, desde que entró, contradecir **á** su amigo. Cuando el señor Brunlow le dijo que él no podía contestar de una manera satisfactoria **á** ninguna de sus preguntas, porque esperaba que **Oliverio** le refiriese su historia tan pronto como estuviera restablecido, Grinwig tomó cierto aire sarcástico y malicioso, y preguntó irónicamente si el ama de gobierno tenía la costumbre de contar las alhajas todas las noches, puesto que si algún día llegaban **á** faltar dos ó tres cucharillas, apostaría que...

El señor Brunlow, **á** pesar de tener un carácter muy vivo, sufrió todo aquello con mucha calma, porque conocía **á** fondo las cualidades de su amigo.

Por otra parte, el señor Grinwig tuvo la complacencia de encontrar los *muffins* excelentes y todo pasó amigablemente. **Oliverio**, que tomaba también el té con los dos amigos, empezó **á** temblar delante de aquel adusto anciano. (pp. 131-132, cap. XIV)

*Oliver Twist* (Torello; 1967)

El hecho es que en el fondo, el señor Ginwig estaba dispuesto **a** reconocer que el semblante de **Oliver** le había agradado, pero tenía la costumbre de contradecirlo todo, y más en aquel momento, por haber encontrado en la escalera una cáscara de naranja. Resuelto **a** no dejarse convencer por quien quisiera demostrarle que un muchacho tenía **o** no un aspecto simpático, habíase propuesto, desde que entró, contradecir **a** su amigo. Cuando el señor Brunlow le dijo que él no podía contestar de una manera satisfactoria **a** ninguna de sus preguntas, porque esperaba que **Oliver** le refiriese su historia tan pronto como estuviera restablecido, Grinwig tomó cierto aire sarcástico y malicioso, y preguntó irónicamente si el ama de gobierno tenía la costumbre de contar las alhajas todas las noches, puesto que si algún día llegaban **a** faltar dos **o** tres cucharillas, apostaría que...

El señor Brunlow, **a** pesar de tener un carácter muy vivo, sufrió todo aquello con mucha calma, porque conocía **a** fondo las cualidades de su amigo.

Por otra parte, el señor Grinwig tuvo la complacencia de encontrar los *muffins* excelentes y todo pasó amigablemente. **Oliver**, que tomaba también el té con los dos amigos, empezó **a** temblar delante de aquel adusto anciano. (pp. 144-145, cap. XIV)

En algunos pasajes observamos unas cuantas modificaciones léxicas, como omisión de palabras, reemplazo de palabras por sinónimos, inversión del orden de los elementos, eliminación del laísmo y eliminación de algunos usos de pronombres como enclíticos en formas personales del verbo:

*El hijo de la parroquia* (Verneuil; 1883)

La enfermera aplicó entonces con ternura sus **fríos y pálidos** labios en la frente del **infante**, pasóse después la mano por el rostro, miró **á** su alrededor con ojos extraviados, se estremeció de **piés á** cabeza, y cayendo pesadamente en su lecho exhaló el **postrer** suspiro.

El cirujano se apresuró **á** frotar el pecho, las manos y las sienas de aquella mujer; pero la sangre se había helado para siempre.

**Hablábanla poco antes** de esperanza y de consuelo; mas había carecido de ambas cosas tanto tiempo, que el remedio llegaba demasiado tarde.

— Ya no existe, señora Thingumy — dijo al fin el cirujano.

— ¡Ah! **¡pobre** mujer! **harto lo veo** — repuso la enfermera, recogiendo el tapón de la botella que había dejado caer sobre la cama al inclinarse para coger el niño. — ¡Pobre mujer!

*Oliver Twist* (Torello; 1967)

La enfermera aplicó entonces con ternura sus **[omisión]** pálidos labios en la frente del **niño**, pasóse después la mano por el rostro, miró **a** su alrededor con ojos extraviados, se estremeció de **pies a** cabeza, y cayendo pesadamente en su lecho exhaló el **último** suspiro.

El cirujano se apresuró **a** frotar el pecho, las manos y las sienas de aquella mujer; pero la sangre se había helado para siempre.

**Poco antes le hablaban** de esperanza y de consuelo; mas había carecido de ambas cosas tanto tiempo, que el remedio llegaba demasiado tarde.

— Ya no existe, señora Thingumy — dijo al fin el cirujano.

— ¡Ah! **¡Pobre** mujer! **[omisión]** — repuso la enfermera, recogiendo el tapón de la botella que había dejado caer sobre la cama al inclinarse para coger el niño —. ¡Pobre mujer!



Entre otras actualizaciones de grafías, el autor del plagio elimina la tilde del sustantivo “ser”, agrega tilde a verbos con hiato y en infinitivo (*oír*, *reír*) y emplea “al rededor” con grafía simple y “prorumpir” y sus desinencias con doble *r*. Por otro lado, aunque elimina algunos usos de pronombres como enclíticos en formas personales del verbo, conserva muchos otros (lo sacudió, se oye, nos parecen, se le vio, le hizo, la alzó, le pareció, la cerró, se incorporó, se puso, se ensombreció; hallábase, arrojóse, interrumpióles, detúvose, oyéronse, enjugóse, condújole, refirióle, ocurrióle, llamóle, consolábale, arrojólo, aguardábales, pareceme). En cuanto a la puntuación, elimina o agrega comas esporádicamente. La estructura del texto se conserva, al igual que la distribución de los párrafos.

Torello reproduce siete de las diez notas al pie de página de la versión de Verneuil. Reproduce cuatro notas de las seis que Verneuil conserva de la traducción intermediaria francesa y tres notas de las cuatro que Verneuil agrega a su versión. Observemos, en primer lugar, las seis notas que Verneuil conserva de la traducción intermediaria de Gérardin, de las cuales el plagio de Editorial Ferma copia cuatro (omite las dos primeras, referentes a cantidades de dinero y, por ende, obsoletas; por otra parte, elimina el comentario “N. del T.” de la nota 3 y cambia el tiempo verbal de la nota 4):

	Fragmento nota 1; capítulo II	Nota 1
Verneuil (pp. 10-11)	...bajo la vigilancia maternal de una anciana, que recibía á los delincuentes á razón de siete peniques (I) semanales por individuo.	(I) 75 céntimos.
Torello (pp. 16-17)	...bajo la vigilancia maternal de una anciana, que recibía a los delincuentes a razón de siete peniques semanales por individuo.	

	Fragmento nota 2; capítulo II	Nota 2
Verneuil (p. 23)	...un anuncio fijado en la puerta, ofrecía una recompensa de cinco libras esterlinas (I) al que quisiera desembarazar á la parroquia de Oliverio Twist.	(I) Ciento venticinco pesetas.
Torello (p. 29)	...un anuncio fijado en la puerta, ofrecía una recompensa de cinco libras esterlinas al que quisiera desembarazar a la parroquia de Oliver Twist.	

	Fragmento nota 3; capítulo V	Nota 3
Verneuil (p. 47)	...sería un excelente <i>mudo</i> (I), amiga mía.	(I) Se da el nombre de <i>mudos</i> á los hombres que se estacionan á la puerta de una casa mortuoria para acompañar después el cortejo fúnebre. (N. del T.)

Torello (p. 56)	...sería un excelente <i>mudo</i> (1), amiga mía.	(1) Se da el nombre de <i>mudos</i> a los hombres que se estacionan a la puerta de una casa mortuoria para acompañar después el cortejo fúnebre.
-----------------	---	--

	Fragmento nota 4; capítulo VIII	Nota 4
Verneuil (pp. 74-75)	¿Has estado tú en el <i>molino</i> (2)? — ¿En qué molino? — preguntó Oliverio. — ¡En qué molino! ¡Por vida mía! en el que anda sin agua.	2. Alusión al molino que los penados deben poner en movimiento.
Torello (pp. 85-86)	¿Has estado tú en el <i>molino</i> (2)? —¿En qué molino? — preguntó Oliver. —¡En qué molino! ¡Por vida mía! En el que anda sin agua.	2. Alusión al molino que los penados debían poner en movimiento.

	Fragmento nota 5; capítulo XIV	Nota 5
Verneuil (p. 124)	Después se ocupó en enseñar á Oliverio el <i>cribbage</i> (I), que el muchacho aprendió enseguida...	(I) Especie de juego muy usado en Inglaterra.
Torello (p. 137)	Después se ocupó en enseñar a Oliver el <i>cribbage</i> (1), que el muchacho aprendió en seguida...	(1) Especie de juego muy usado en Inglaterra.

	Fragmento nota 6; capítulo XIV	Nota 6
Verneuil (p. 128)	...ha preguntado si había <i>muffins</i> (I) en la casa...	(I) Bizcochos especiales para tomar el té.
Torello (p. 141)	...ha preguntado si había <i>muffins</i> (1) en la casa...	(1) Bizcochos especiales para tomar el té.

Observemos ahora las cuatro notas al pie de página que Verneuil agrega a su versión, de las cuales Torello copia tres (omite la última y cambia el tiempo verbal de la primera):

	Fragmento nota 1; capítulo VIII	Nota 1
Verneuil (p. 74)	—¿Siete días de marcha? — exclamó el desconocido. — ¡Ah! ya entiendo; será de orden del <i>pico</i> (I). ¿No es verdad?	(I) Nombre que los rateros dan á los jueces.
Torello (p. 85)	—¿Siete días de marcha? — exclamó el desconocido —. ¡Ah! Ya entiendo; será de orden del <i>pico</i> (1). ¿No es verdad?	(1) Nombre que los rateros daban a los jueces.

	Fragmento nota 2; capítulo XXII	Nota 2
Verneuil (p. 210)	— Bueno — dijo Toby, guardándoselas en el bolsillo — ¿y los <i>convincentes</i> ? (I)	(I) Los puñales.
Torello (p. 223)	—Bueno — dijo Toby, guardándoselas en el bolsillo — ¿y los <i>convincentes</i> ? (1).	(1) Los puñales.

	Fragmento nota 3; capítulo XXVI	Nota 3
Verneuil (p. 243)	Á su lado estaban los cantantes, recibiendo con indiferencia los cumplidos, y apurando sendos vasos de <i>grog</i> , (I) que les	(I) Mezcla de aguardiente, agua y

	ofrecían sus entusiastas admiradores.	azúcar.
Torello (p. 257)	A su lado estaban los cantantes, recibiendo con indiferencia los cumplidos, y apurando sendos vasos de <i>grog</i> , (1) que les ofrecían sus entusiastas admiradores.	(1) Mezcla de aguardiente, agua y azúcar.

	Fragmento nota 4; capítulo XXVIII	Nota 4
Verneuil (pp. 269-270)	— Pues señor — continuó Giles, mirando fijamente á la cocinera y a la doncella — aparto la ropa de la cama, me salgo fuera de ella con el mayor silencio, y poniéndome un par de... (I).	(I) Para que se comprenda mejor el sentido de esta reticencia, diremos á nuestros lectores que en Inglaterra no está bien visto nombrar ciertas prendas de la ropa interior, como la camisa ó los calzoncillos.
Torello (pp. 283-284)	—Pues, señor — continuó Giles, mirando fijamente a la cocinera y a la doncella — aparto la ropa de la cama, me salgo fuera de ella con el mayor silencio, y poniéndome un par de...	

En la reproducción ilícita de la editorial Ferma, aunque se eliminen algunas marcas lingüísticas de la época mediante la actualización de grafías, se conservan las marcas del autor de la traducción auténtica, de Verneuil, y de su texto, como la deformación de la grafía de varios nombres propios, tanto de lugar como de persona, y la distribución de la novela en 52 capítulos, y no en 53 como en la estructura definitiva de la novela original, como resultado de la fusión de los capítulos XLIV y XLV. Veamos algunos ejemplos de reproducción de grafía deformada:

Dickens	Gérardin	Verneuil	Torello
Sadler's Wells Theatre	théâtre de Sadlerwell	teatro de Sadlerwuetl	teatro de Sadlerwuetl
Coppice-row	Coppice-Row	Copper-Row	Copper-Row
Bethnal Green-road	Bethnal-Grene	Bethnal-Greve	Bethnal-Greve
Finsbury-square	Finsbury-Square	plaza de Fimburg	plaza de Fimburg
Chiswell-street	Chiswellt-street	Chiwellk	Chiwellk
the church at Rotherhithe	l'église de Rotherhithe	la iglesia de Rotherhitke	la iglesia de Rotherhitke
Brittles	Brittles	Britles	Britles
Brownlow	Brownlow	Brunlow	Brunlow
Grimwig	Grimwig	Grinwig	Grinwig
Losberne	Losberne	Losborne	Losborne
Barney	Barney	Berney	Berney
Thingummy	Thingummy	Thingumy	Thingumy

Editorial Ferma reproduce la obra de Verneuil, suprime su autoría y se apropia de ella, la presenta con un nombre falso. Asimismo, modifica el título y altera el texto, aunque

no incorpora cambios a la estructura ni a la distribución de los párrafos. El plagio que atribuye a M. Torello es una infracción de todos los derechos de autor.

#### 4.2.5 Vergara

La versión de Vergara lleva por título *Oliver Twist* y fue publicada por Círculo de Lectores en 1970 (existe una primera edición de 1965), en Barcelona, en la colección Clásicos de la Literatura Universal. En la portada se indica el título del original inglés: *Oliver Twist*, lo que insinúa o haría pensar que se trata de una traducción directa. No se consigna el nombre completo del autor de la traducción, simplemente se asigna a Vergara; por tanto, no sabemos si el texto pertenece a un traductor, a una traductora o a una editorial (la traducción *Crimen y Castigo*, de la misma colección, se atribuye a Vergara, S.A.). De igual modo, se menciona que el diseño de la cubierta pertenece a Yzquierdo, y no se aportan más datos. Esta edición incluye una introducción firmada por Carlos Ayala en agosto de 1969, la cual refiere la vida de Dickens y describe sus obras. Al final del libro aparece el índice de capítulos.

En la segunda mitad de los años sesenta, Círculo de Lectores también publicó las siguientes traducciones adjudicadas a Vergara: de autores de habla francesa, *Muros de obstinación* (de Hervé Bazin); de autores de habla rusa, *Crimen y castigo* (de Fedor Dostoievski); y de autores de habla inglesa, *Robinson Crusoe* (de Daniel Defoe), *Cumbres borrascosas* (de Emily Brontë), y en la década de 1970, *Mujercitas* (de Louisa May Alcott).

*Oliver Twist*, de Vergara, es una copia exacta (y en algunos casos, casi exacta) de la traducción indirecta de Enriqueta Sevillano, cuya primera edición (1931) fue publicada tres décadas antes de la primera edición de Vergara (1965). Como vimos en la sección 4.1.2, Sevillano tradujo principalmente autores de habla francesa entre las décadas de 1920 y de 1940, y realizó su traducción indirecta de *Oliver Twist* a partir de la traducción francesa de Alfred Gérardin. Vergara se encargó simplemente de reproducir, decenios más tarde, la traducción de Sevillano:

*Oliverio Twist*  
(Enriqueta Sevillano; 1950, 2ª edición)

*Oliver Twist* (Vergara; 1970)

El joven ayudó a **Oliverio** a levantarse y le El joven ayudó a **Oliver** a levantarse y le

llevó a una tiendecita próxima, donde vendían velas y comestibles, y compró un poco de jamón y un pan de dos libras. Con ingeniosa maña hizo un agujero en el pan y metió el jamón para guardarlo del polvo. Luego, con sus provisiones bajo el brazo, se dirigió a una taberna y penetró con **Oliverio** en la solitaria sala que hacía de trastienda. Allí el misterioso personaje hizo llevar un jarro de cerveza. **Oliverio**, obedeciendo la indicación de su nuevo amigo, se puso a devorar el festín mientras éste le observaba de cuando en cuando con atentas miradas. (p. 53, cap. VIII)

El perillán no respondió. Volvióse a calar el sombrero, se remangó bien las inmensas mangas de la chaqueta, hinchó los carrillos, se pellizcó la punta de la nariz varias veces y, girando sobre los tacones, se lanzó al patio. Bates le siguió muy pensativo. Pocos instantes después de esta conversación, el sórdido viejo prestaba oído a los pasos que hacían crujir los viejos escalones. Sentado junto al fuego, frente a un pote de estaño, tenía en una mano un pedazo de salchicha y un panecillo y en la otra una naranja. Una sonrisa siniestra contrajo su lívido rostro cuando se puso a escuchar, y sus pupilas frías giraron bajo la rojiza maraña de las cejas. (p. 79, cap. XII)

No habían transcurrido aún tres meses cuando Rosa Fleming y Enrique Maylie se casaron en la iglesia del nuevo Pastor. Aquel mismo día tomaron posesión de su feliz morada.

La señora Maylie **fué** a instalarse cerca de su hijo y de su nuera para gozar pacíficamente en sus años últimos la gran felicidad reservada a la vejez y a la virtud: contemplar la ventura de los que durante una vida fecunda han **constituído** el deber y el afecto a la par, y a los cuales se han prodigado incesantes cuidados. (p. 363, cap. LIII)

La publicación de Círculo de Lectores, para su selecto círculo, es una usurpación de una traducción indirecta de la primera parte del siglo XX. Como constatamos en los fragmentos anteriores, la reproducción, en su mayor parte, es exacta, con excepción del nombre del personaje, el cual aparece con su grafía inglesa: “Oliver”, y de algunas

llevó a una tiendecita próxima, donde vendían velas y comestibles, y compró un poco de jamón y un pan de dos libras. Con ingeniosa maña hizo un agujero en el pan y metió el jamón para guardarlo del polvo. Luego, con sus provisiones bajo el brazo, se dirigió a una taberna y penetró con **Oliver** en la solitaria sala que hacía de trastienda. Allí el misterioso personaje hizo llevar un jarro de cerveza. **Oliver**, obedeciendo la indicación de su nuevo amigo, se puso a devorar el festín mientras éste le observaba de cuando en cuando con atentas miradas. (p. 63, cap. VIII)

El perillán no respondió. Volvióse a calar el sombrero, se remangó bien las inmensas mangas de la chaqueta, hinchó los carrillos, se pellizcó la punta de la nariz varias veces y, girando sobre los tacones, se lanzó al patio. Bates le siguió muy pensativo. Pocos instantes después de esta conversación, el sórdido viejo prestaba oído a los pasos que hacían crujir los viejos escalones. Sentado junto al fuego, frente a un pote de estaño, tenía en una mano un pedazo de salchicha y un panecillo y en la otra una naranja. Una sonrisa siniestra contrajo su lívido rostro cuando se puso a escuchar, y sus pupilas frías giraron bajo la rojiza maraña de las cejas. (pp. 95-96, cap. XII)

No habían transcurrido aún tres meses cuando Rosa Fleming y Enrique Maylie se casaron en la iglesia del nuevo Pastor. Aquel mismo día tomaron posesión de su feliz morada.

La señora Maylie **fue** a instalarse cerca de su hijo y de su nuera para gozar pacíficamente en sus años últimos la gran felicidad reservada a la vejez y a la virtud: contemplar la ventura de los que durante una vida fecunda han **constituido** el deber y el afecto a la par, y a los cuales se han prodigado incesantes cuidados. (p. 447, cap. LIII)

actualizaciones ortográficas (supresión de la tilde en los monosílabos “fue”, “vio” y “dio”). Por lo demás, la puntuación casi nunca varía, ni la sintaxis, ni el tipo de oraciones, ni los términos, etcétera.

En algunos casos se incorporan modificaciones mínimas y superficiales que, en lugar de enmascarar el plagio, revelan incongruencias con respecto al texto fuente y conforman pruebas lingüísticas que ayudan a determinar que el texto en cuestión no se trata de una traducción original. Las modificaciones más recurrentes que revelan esas incongruencias son omisiones y adiciones de elementos de la oración (sustantivos, adjetivos, verbos, artículos y complementos), pero también hallamos variaciones en el tipo de letra (redonda en lugar de cursiva), supresión de los apellidos de los personajes o el uso del apellido en lugar del nombre, diferencias en la grafía de nombres de lugares y especificación de los participantes. En los siguientes fragmentos observamos correspondencias entre la traducción francesa de Gérardin y la traducción española de Sevillano, y de igual manera apreciamos un distanciamiento en el texto de Vergara:

Capítulo XXXIX	
Gérardin (p. 283)	Peu ou point de meubles, absence totale de <i>confort</i> ...
Sevillano (p. 254)	Pocos o ningún mueble, absoluta ausencia de <i>confort</i> ...
Vergara (p. 313)	Pocos o ningún mueble, absoluta ausencia de comodidad...

En el fragmento del capítulo XXXIX, Sevillano conserva el galicismo “confort” y mantiene la letra cursiva. Vergara reemplaza ese galicismo por su equivalente en español y usa letra redonda; por consiguiente, elimina el resalte tipográfico.

Capítulo XXI	
Gérardin (p. 149)	Tandis qu'ils gagnaient <b>Bethnal-Grene</b> , le jour parut tout à fait.
Sevillano (p. 138)	Mientras llegaron los expedicionarios a <b>Bethnal-Grene</b> , se levantó el día...
Vergara (p. 169)	Mientras llegaron los expedicionarios a Bethnal-Green se levantó el día...

En el fragmento del capítulo XXI, tanto en la traducción de Gérardin como en la de Sevillano aparece la grafía “Bethnal-Grene”, deformación del nombre “Bethnal-Green”. El mismo nombre aparece, con su escritura correcta en las tres versiones, en los capítulos XIX y XXVI. Vergara se percató de la alteración del nombre en el capítulo XIX y la rectificó. Este ejemplo también demuestra que la versión de Sevillano usó

como texto fuente la traducción francesa y que el texto de Vergara es un plagio con modificaciones.

	Capítulo XXI
Gérardin (p. 150)	Après avoir quitté Sun-Street et <b>Crown-Street</b> , et traversé Finsbury-Square...
Sevillano (p. 139)	Dejando atrás Sun-Street y <b>Crown-Street</b> y atravesando Finsbury-Square...
Vergara (p. 170)	Dejando atrás Sun-Street y atravesando Finsbury-Square...

En el segundo fragmento del capítulo XXI, se mencionan los nombres de dos calles. Sevillano transfiere dichos nombres con su grafía, y simplemente traduce la conjunción que los une; mientras que Vergara omite el segundo nombre. Dado que las versiones de Sevillano y de Vergara son idénticas, las omisiones de elementos presentes en el texto fuente también indican que el texto de Vergara es un plagio con algunas alteraciones.

	Capítulo VIII
Gérardin (p. 57)	Les derniers mots du juif furent accueillis avec acclamation par ses jeunes élèves, puis on se mit à souper.
Sevillano (p. 57)	Las palabras del judío provocaron una aclamación de sus jóvenes discípulos. Luego sentáronse todos a cenar.
Vergara (p. 67)	Las palabras del judío provocaron una aclamación de sus jóvenes discípulos. Luego sentáronse todos a cenar <b>alrededor de la mesa</b> .

En el fragmento del capítulo VIII, Vergara agrega un complemento circunstancial de lugar inexistente en el texto fuente y en la traducción de Sevillano.

Observamos asimismo otras leves modificaciones. Vergara agrega la preposición “de” al verbo “gozar” y lo emplea como intransitivo; también agrega la preposición “de” al verbo “deber” para indicar suposición. En contadas ocasiones usa sinónimos: “mover” en lugar de “menear”; “difunto” en lugar de “muerto”, en la nota al pie de página del capítulo V —en la que además pospone el adjetivo al sustantivo: “lacayos fúnebres” en lugar de “fúnebres lacayos”—. De igual modo, cambia algunos verbos de modo subjuntivo a indicativo (“los que están arriba”, y no “los que estén arriba”), o transforma gerundios en participios pasivos (“repartidos exactamente [...] los restos de la fortuna”, y no “repartiendo exactamente [...] los restos de la fortuna”) o en verbos conjugados (“entraron, y cerraron después”, y no “entraron, cerrándola después”). En algunos casos elimina el leísmo (“no lo he visto más que dos veces”), pero en muchos otros lo mantiene (“¿Le conoce usted?”); elimina la tilde de los pronombres “Esto” y “Este”

cuando se encuentran en mayúscula, pero la mantiene cuando estos pronombres aparecen en minúscula (éste, ésta, ése); elimina la tilde del hiato “ui”: “Los señores Bumble, destituidos de su empleo...”, y elimina la tilde del pronombre “aquel”. Usa variaciones de escritura de algunas palabras: “entretanto” en lugar de “entre tanto”, “quizá” en lugar de “quizás”, “adónde” en lugar de “dónde” con sentido de dirección. En cuanto a la puntuación, elimina comas y también las agrega, o reemplaza puntos y comas por comas; agrega comas después de puntos suspensivos cuando la oración siguiente comienza con minúscula (“Guillermo..., el hombre que le dije a la señorita...”); antepone los puntos suspensivos a los signos de exclamación o de interrogación de clausura: “¡Complacerme a mí...!”, y no “¡Complacerme a mí!...”; “¿Les habrá ocurrido algo...?”, y no “¿Les habrá ocurrido algo?...”; “¡Aguarden...!”, y no “¡Aguarden!...”.

A pesar de las diversas alteraciones, el plagio de Vergara reproduce la traducción de Sevillano con toda su esencia, traspasa la estructura prácticamente intacta y transfiere, por lo tanto, elementos distintivos: la deformación de la grafía de algunos nombres propios, las dos notas al pie de página y calcos del francés.

En lugar de “Mutton-Hill” (como aparece en el texto fuente), leemos “Muthon-Hill” (tanto en la traducción de Sevillano como en el plagio de Vergara); en lugar de “Hokley in the Hole”, “Hokley in the Heole”; en lugar de “Saffron-Hill”, “Saffran-Hill”; en lugar de “Isleworth”, “Islevoorth”; en lugar de “Chiswick”, “Chiswich”; y en lugar de “Northamptonshire”, “Northamtonshire”.

De las seis notas al pie de página de la versión de Gérardin, Sevillano conservó únicamente la tercera y la sexta, las mismas que se leen en el texto de Vergara:

	Fragmento nota 3; capítulo V	Nota 3
Sevillano (p. 34)	Yo creo que haría un excelente mudo (I), querida.	(I) Se da el nombre de mudos a los fúnebres lacayos que se colocan a la puerta de la casa mortuoria y acompañan luego al muerto.
Vergara (p. 40)	Yo creo que haría un excelente mudo <sup>1</sup> , querida.	1. Se da el nombre de mudos a los lacayos fúnebres que se colocan a la puerta de la casa mortuoria y acompañan luego al difunto.

	Fragmento nota 6; capítulo XIV	Nota 6
Sevillano (p. 90)	Ha preguntado si había <i>muffins</i> (I)...	(I) Pastas para el té.
Vergara (p. 109)	Ha preguntado si había <i>muffins</i> <sup>1</sup> ,	1. Pastas para el té.



Igualmente apreciamos la reproducción de falsos cognados parciales y de algunas imprecisiones de traducción. Leemos “ganar” en lugar de “llegar” (cuando se refiere a lugares, el término francés *gagner* significa ‘llegar a’); “gruesos caracteres” en lugar de “grandes caracteres” (el término francés *gros* significa ‘grande’ cuando se refiere al tamaño, como en este caso, en el que no se describe el espesor); “larga” en lugar de “grande” o “ancha” (el término francés *large* significa ‘grande’, mientras que el término correspondiente a ‘larga’ sería *longue*); “hacer” en lugar de “recorrer” (el verbo *faire* significa ‘recorrer’ cuando se refiere a distancias); entre otros. En cuanto a imprecisiones, leemos “setenta millas” (en la traducción de Sevillano y en el plagio de Vergara), y no “sesenta y cinco”, como dice el texto fuente: “soixante-cinque milles”.

#### 4.2.6 Julio C. Acerete

A nombre de Julio C. Acerete se firman diversas traducciones de obras de autores franceses principalmente del siglo XIX: Stendhal, Honoré de Balzac, Victor Hugo, Alejandro Dumas (padre), Jules Barbey d’Aurévilly, Gustave Flaubert, Alejandro Dumas (hijo), Julio Verne, Émile Zola, Octave Mirbeau, Jean Renois y Daniel Guérin. Acerete también firma traducciones de obras de los ingleses Mary Shelley, William Makepeace Thackeray, Emily Brontë y Lewis Carroll, de los estadounidenses Nathaniel Hawthorne, Herman Melville, Henry James y Stephen Craen, de los rusos Dostoievski, Tolstoi y Máximo Gorki, y del sueco Ingmar Bergman.

Es autor de *Durruti*, coautor de *La mujer de hoy* y recopilador de *Proverbios, adagios y refranes del mundo entero*. Sus traducciones y obras fueron publicadas en Barcelona, en la editorial Bruguera, en la segunda mitad del siglo XX, en las décadas de 1960 y de 1970. Su versión de *Oliver Twist* se publicó en 1970, y en 1978 se publicó una edición especial que contiene *Oliver Twist*, de Julio C. Acerete, y *Tiempos Difíciles*, traducción de María Juana Ribas.

La edición de 1978 incluye un prólogo de Acerete, que describe al autor de *Oliver Twist*, habla de su carrera, de su popularidad y del estilo de sus novelas, y realiza un recuento de sus novelas. Al final del libro se encuentra el índice de los capítulos, aunque sin los correspondientes títulos.

Julio C. Acerete reproduce la traducción de José Méndez Herrera (analizada en la sección de traducciones directas) y modifica su texto en algunas partes. Lleva a cabo dos procedimientos principales: parafrasea algunas partes y divide los párrafos:

*Oliverio Twist* (José Méndez Herrera; 1946)

Al mediodía siguiente, cuando el **Fullero** y **maese** Bates hubieron salido para desempeñar sus ocupaciones de costumbre, el señor Fagin aprovechó la ocasión para lanzar sobre **Oliverio** un prolongado sermón acerca del enorme pecado de la ingratitud, **del cual demostró claramente había sido culpable** en no pequeño grado, al ausentarse voluntariamente de la compañía de sus preocupados amigos **y, más aún, al tratar de escaparse** de su lado después de las penalidades y gastos **en que incurrieran para** su rescate. Hizo hincapié **el señor Fagin** en el hecho de haber admitido a **Oliverio** en su casa y haberle **alimentado**, cuando, sin su oportuno auxilio, **acaso** hubiera perecido de hambre... (p. 226, cap. XVIII)

*Oliver Twist* (Julio C. Acerete; 1978)

Al mediodía siguiente, cuando el **Astuto Zorro** y **Charley** Bates hubieron salido para desempeñar sus ocupaciones de costumbre, el señor Fagin aprovechó la ocasión para lanzar sobre **Oliver** un prolongado sermón acerca del enorme pecado de la ingratitud, **demonstrándole con toda clase de detalles que era culpable del mismo** y en no pequeño grado, al ausentarse voluntariamente de la compañía de sus preocupados amigos, **y sobre todo al tratar de escapar** de su lado después de las penalidades y **los gastos que les había costado** su rescate.

**El viejo** judío hizo hincapié **e insistió** en el hecho de haber admitido a **Oliver** en su casa y **de haberle alimentado** cuando, sin su oportuno auxilio, **es muy posible que** hubiera perecido de hambre. (p. 182, cap. XVIII)

Por otro lado, Acerete modifica la puntuación, usa sinónimos, invierte el orden de los elementos y agrega vocablos (verbos, preposiciones y artículos, entre otros), pero la estructura general del texto de Méndez se mantiene.

Acerete cambia el nombre de “Oliverio” a su equivalente en inglés: “Oliver”. Cambia el apodo de Jack Dawkins, “el *Fullero*”, por el de “el Astuto Zorro”. Deforma la grafía de varios nombres propios o los cambia: leemos “Chiswik” en lugar de “Chiswick”, “Box Street” en lugar de “Bow Street”, “Canden-town” en lugar de “Camden-town”, “Whittington” en lugar de “Whittington”, “Hoster Lane” en lugar de “Hosier lane”, “Street-Lane” en lugar de “Long-lane”, “iglesia de Saint Sylvan” en lugar de “iglesia de San Salvador”, “Saint Malchy” en lugar de “San Magno”, “la empresa” en lugar de “la represa”, “Kangs” en lugar de “Kags” y “Edward Leeford” en lugar de “Edwin Leeford”, entre otros casos.

Seguramente Acerete consultó el texto original, pues corrigió la grafía deformada del nombre “Hemmersmith” que aparece en el texto de Méndez, y puso la grafía correcta:

“Hammersmith”. Por otro lado, varios de los nombres que Méndez tradujo aparecen de nuevo en su grafía inglesa en el texto de Acerete:

Méndez Herrera	Acerete
carretera de Saint John	St. John’s Road
pequeño Saffron-hill	Little Saffron-Hill
Saffron Hill el grande	The Great Saffron-Hill
iglesia de San Andrés	iglesia de St. Andrew
iglesia de San Pablo	iglesia de Saint Paul
Enrique Maylie	Harry Maylie
Carlota	Charlotte
Mauricio Bolter	Morris Bolter
Eduardo Leeford	Edward Leeford

Las dos notas al pie de página del texto de Acerete aparecen también en la traducción de Méndez Herrera:

	Fragmento nota al pie; capítulo XI	Nota
Méndez Herrera (p. 142)	...estas salas permanecían cerradas para el público, salvo por medio de la Prensa diaria (1).	(1) Al menos, virtualmente, eso sucedía entonces. ( <i>Nota del autor</i> ).
Acerete (p. 114)	...dichas salas suelen permanecer cerradas para el público, que no se comunica con ellas más que por medio de la Prensa (1).	(1) Al menos, así ocurría virtualmente en la época. (N. del A.)

	Fragmento nota al pie; capítulo XX	Nota
Méndez Herrera (p. 262)	...en la germanía inglesa, tienen el mismo nombre estos manjares que un ingenioso instrumento muy generalizado entre las gentes de su oficio (1).	(1) Jemmy significa, en inglés, “cabeza de cordero” y “palanqueta”
Acerete (p. 212)	...en la germanía inglesa tienen el mismo nombre estos manjares que un ingenioso instrumento muy generalizado entre las gentes de su oficio (1).	(1) En inglés, <b>jemmy</b> significa, a la vez, “cabeza de cordero” y “palanqueta”. (N. del T.)

Camparemos otro fragmento, en el que observamos modificaciones de la puntuación, inversión del orden de los elementos, cambio del modo verbal, uso de sinónimos, omisiones y adiciones:

*Oliverio Twist* (José Méndez Herrera; 1946)

*Oliver Twist* (Julio C. Acerete; 1978)

**Pronto pasó la primavera** y llegó el verano. Si **hermosa estuvo antes** la aldea, ahora se **hallaba** en todo el esplendor y lozanía de su magnificencia. Los corpulentos **árboles** que **parecieran** encogidos y desnudos en los

**La primavera no tardó mucho en pasar**, y llegó el verano. Si **estuvo antes hermosa** la aldea, ahora se **encontraba** en todo el esplendor y **la** lozanía de su magnificencia. Los corpulentos **árboles**, que **parecían**

primeros meses, rebosaban ahora de vida intensa y de salud **y**, alargando sus verdes brazos sobre la tierra sedienta, **convertían** los lugares **rasos** y desolados en rincones elegidos donde, **desde** una tupida y grata sombra, podía contemplarse la ancha **perspectiva**, impregnada de sol, que se extendía en la lejanía. La tierra se había cubierto con su manto de **verdor y derramaba** sus más ricos perfumes por doquier. El año vivía la plenitud de su vigor, y todo **era** grato y floreciente. (pp. 398-399, cap. XXXIII)

encogidos y desnudos en los primeros meses, rebosaban ahora de vida intensa y de salud, alargando sus verdes brazos sobre la tierra sedienta, **y convirtiendo** los lugares **llanos** y desolados en rincones elegidos donde, **en medio de** una tupida y grata sombra, podía contemplarse la ancha **perspectiva** impregnada de sol, que se extendía en la lejanía.

La tierra se había cubierto con su manto de **verdor, derramando** sus más ricos perfumes por doquier. El año vivía **en** la plenitud de su vigor, y todo **parecía ser** grato y floreciente. (p. 326, cap. XXXIII)

#### 4.2.7 Editorial Porrúa

La editorial mexicana Porrúa publicó *Oliver Twist* en la colección Sepan Cuantos en 1982; en 1992 publicó la cuarta edición, la cual analizaremos. Este título corresponde al número 362 de la colección e incluye en su cubierta, además del nombre del escritor de la novela (“Carlos Dickens”), el nombre del autor del prólogo: Rafael Solana, pero en ninguna parte se menciona el nombre del traductor.

El texto de esta edición está distribuido en dos columnas. Al principio del libro se presenta una cronología (desde 1812 hasta 1871) en tres columnas que incluye hechos históricos, sucesos literarios y sucesos de la vida de Dickens. Al final aparece el índice de 53 capítulos, seguido de una lista de los títulos publicados en la colección Sepan Cuantos con sus respectivos precios. Dicha lista incluye una amplia variedad de obras clásicas y de literatura universal (novelas, cuentos, poesía, obras filosóficas, ensayos, tratados, etcétera) de autores desde tiempos antiguos hasta la actualidad, entre los que se encuentran, por ejemplo, Aristóteles, Horacio, Dante Alighieri, Nicolás Maquiavelo, Louisa Alcott, Edgar Allan Poe, Emily Brontë, Edward Bulwer-Lytton, Molière, Honoré de Balzac, Charles Baudelaire, Pío Baroja, Juan Ramón Jiménez, Gustavo Adolfo Bécquer, Luis Gonzaga Inclán, Rómulo Gallegos, Jorge Isaacs, Horacio Quiroga, Juan Zorrilla de San Martín, Antón Chéjov, Fedor Dostoievski, Goethe, Kant, Alexander von Humboldt, entre muchos otros. La lista menciona los autores de los prólogos, de las introducciones, de las notas preliminares, de los estudios preliminares,

de los estudios introductorios o de los análisis de las obras; no obstante, solo en contadas ocasiones menciona el nombre de los traductores.

De las obras de Charles Dickens, además de *Oliver Twist*, también se publicó en la colección Sepan Cuantos *David Copperfield* (número 127), con introducción de Sergio Pitol, y *Canción de Navidad. El grillo del hogar. Historia de dos ciudades* (número 310), con estudio preliminar de María Edmée Álvarez. El nombre de los traductores no se menciona en la lista.

*Oliver Twist*, de Editorial Porrúa, es plagio de la versión de Gregorio Lafuerza: *El Hijo de la Parroquia* (antes de 1940), la cual analizaremos en la última sección de este capítulo. Porrúa reproduce el texto cabalmente, incluso imita la distribución en doble columna; realiza con poca frecuencia modificaciones mínimas, ya sean modificaciones léxicas, sintácticas, ortográficas o de puntuación, por ejemplo: reemplazo de palabras por otras, omisión de elementos oracionales, inversión del orden de los elementos y eliminación o adición de comas. Sin embargo, la estructura general, la distribución de los párrafos y la esencia del texto se conservan.

En el siguiente fragmento no apreciamos más que modificaciones de puntuación; eliminación de una coma tras un elemento circunstancial y adición de comas para la formación de una estructura parentética:

*El Hijo de la Parroquia*  
(Gregorio Lafuerza; antes de 1940)

*Oliver Twist*  
(Editorial Porrúa; 1992, 4ª edición)

Mas la naturaleza o sus padres habíanle inoculado en el pecho fuerte dosis de inteligencia clara y despejada, que pudo desarrollarse sin peligro de que la materia le opusiera obstáculos, gracias al sistema de dieta que en el establecimiento imperaba. Quién sabe si a la dieta fuera deudor de haber podido ver su noveno cumpleaños. Sea como fuere, es el caso que el día de su **natalicio**, encontrábase encerrado en la carbonera, en compañía de otros dos caballeritos de primera distinción, **que** como **él** habían tenido la audacia de quejarse de exceso de apetito, y recibido como contestación una paliza monumental, precursora del encierro en la carbonera, cuando la señora Mann, que tal era el nombre de la excelente señora directora de la sucursal, quedó estupefacta ante la aparición inesperada e imprevista del bedel, el

Mas la naturaleza o sus padres habíanle inoculado en el pecho fuerte dosis de inteligencia clara y despejada, que pudo desarrollarse sin peligro de que la materia le opusiera obstáculos, gracias al sistema de dieta que en el establecimiento imperaba. Quién sabe si a la dieta fuera deudor de haber podido ver su noveno cumpleaños. Sea como fuere, es el caso que el día de su **natalicio** encontrábase encerrado en la carbonera, en compañía de otros dos caballeritos de primera distinción, **que**, como **él**, habían tenido la audacia de quejarse de exceso de apetito, y recibido como contestación una paliza monumental, precursora del encierro en la carbonera, cuando la señora Mann, que tal era el nombre de la excelente señora directora de la sucursal, quedó estupefacta ante la aparición inesperada e imprevista del bedel, el

señor Bumble, quien trataba de abrir la verja del jardín. (p. 9, cap. II)

señor Bumble, quien trataba de abrir la verja del jardín. (p. 4, cap. II)

En el siguiente fragmento observamos, además de la adición de una coma entre frases coordinadas, la omisión de una oración relativa y la eliminación de la tilde del monosílabo “fue”:

*El Hijo de la Parroquia*  
(Gregorio Lafuerza; antes de 1940)

Cuando con mirada extraviada se hacía cargo de todo, restablecióse el silencio, y volviendo la cabeza, tropezaron sus ojos con el calabocero, quien le tocó en un hombro sin decir palabra. El reo le siguió como un autómatas hasta el banquillo, **donde se sentó**.

Desde allí, volvió de nuevo sus miradas a la galería. Algunas personas estaban comiendo, otras se hacían aire con los pañuelos, pues la aglomeración de gente había caldeado la atmósfera. Un joven dibujaba al lápiz su cara.

La imaginación del reo volaba suelta, mariposeando de un pensamiento a otro con rapidez pasmosa. Si aquél veía a sus jueces, preguntábase por qué vestirían aquellas togas, cómo se las pondrían y cuál sería su precio. Reparó en un caballero gordo que había salido sobre media hora antes y acababa de volver, y esa circunstancia le sugirió la idea de que habría ido a **comer** y **fué** motivo suficiente para que hiciera mil cábalas acerca de la comida que le habrían servido, y dónde se la habrían servido. (p. 322, cap. LII)

*Oliver Twist*  
(Editorial Porrúa; 1992, 4ª edición)

Cuando con mirada extraviada se hacía cargo de todo, restablecióse el silencio, y volviendo la cabeza, tropezaron sus ojos con el calabocero, quien le tocó en un hombro sin decir palabra. El reo le siguió como un autómatas hasta el banquillo **[omisión]**.

Desde allí, volvió de nuevo sus miradas a la galería. Algunas personas estaban comiendo, otras se hacían aire con los pañuelos, pues la aglomeración de gente había caldeado la atmósfera. Un joven dibujaba al lápiz su cara.

La imaginación del reo volaba suelta, mariposeando de un pensamiento a otro con rapidez pasmosa. Si aquél veía a sus jueces, preguntábase por qué vestirían aquellas togas, cómo se las pondrían y cuál sería su precio. Reparó en un caballero gordo que había salido sobre media hora antes y acababa de volver, y esa circunstancia le sugirió la idea de que habría ido a **comer**, y **fue** motivo suficiente para que hiciera mil cábalas acerca de la comida que le habrían servido, y dónde se la habrían servido. (pp. 284-285, cap. LII)

Vemos en los siguientes fragmentos otras de las alteraciones de Porrúa, como inversión del orden de los elementos (complemento y verbo), reemplazo de un vocablo por otro (adjetivo calificativo por adjetivo cuantificador indefinido) y omisiones léxicas (agente de la oración), además de la eliminación de la tilde de monosílabos (“vio”) y la adición de comas ante oraciones relativas:

*El Hijo de la Parroquia*  
(Gregorio Lafuerza; antes de 1940)

**Esto diciendo**, sus ojos, que parecían luciérnagas, perdidos hasta entonces en el

*Oliver Twist*  
(Editorial Porrúa; 1992, 4ª edición)

**Diciendo esto**, sus ojos, que parecían luciérnagas, perdidos hasta entonces en el

vacío, vinieron a fijarse en Oliverio. Este le estaba contemplando con **muda** curiosidad, y aunque cerró los ojos no bien se **vió** descubierto por el judío, éste comprendió que había sido acechado. (p. 52, cap. IX)

Ocho días después de la escena del retrato, encontrábase Oliverio departiendo alegremente con la señora Bedwin, cuando recibió **ésta** recado del señor **Brownlow** quien le manifestaba que, si Oliverio Twist se **sentía** bien, desearía verle en su despacho para hablar con él un ratito. (p. 79, cap. XIV)

vacío, vinieron a fijarse en Oliverio. Este le estaba contemplando con **mucho** curiosidad, y aunque cerró los ojos no bien se **vio** descubierto por el judío, éste comprendió que había sido acechado. (p. 43, cap. IX)

Ocho días después de la escena del retrato, encontrábase Oliverio departiendo alegremente con la señora Bedwin, cuando recibió **[omisión]** recado del señor **Brownlow**, quien le manifestaba que, si Oliverio Twist se **sentí [sic]** bien, desearía verle en su despacho para hablar con él un ratito. (pp. 66-67, cap. XIV)

En algunos casos las modificaciones del texto constituyen errores ortográficos, por ejemplo, la eliminación de la tilde en el adverbio exclamativo “cuanto”:

¡Cuan admirable ejemplo de la influencia del traje ofreció en aquel momento el niño Oliverio!  
(p. 2, cap. I)

La modificación más frecuente es la adición de comas, pero no se realiza de manera coherente. En los siguientes fragmentos apreciamos estructuras similares, mas únicamente se agrega coma en el primer caso:

*El Hijo de la Parroquia*  
(Gregorio Lafuerza; antes de 1940)

**Felices, muy felices** fueron los días de la convalecencia de Oliverio. Respiraba tal ambiente de tranquilidad, lo veía todo tan limpio, tan ordenado, hacíanle objeto de cuidados y atenciones tan tiernas, que acordándose del ruido, de la turbulencia, de la agitación que **fué** siempre su medio ambiente, creía encontrarse en un paraíso de delicias.  
(p. 79, cap. XIV)

**Poco, muy poco** se hablaba durante el viaje, pues Oliverio se sentía dominado por una agitación y una incertidumbre que le impedían poner en orden sus pensamientos y le privaban casi del uso de la palabra, y esa agitación y esa incertidumbre producían efectos casi idénticos en todos sus compañeros. (p. 311, cap. LI)

*Oliver Twist*  
(Editorial Porrúa; 1992, 4ª edición)

**Felices, muy felices,** fueron los días de la convalecencia de Oliverio. Respiraba tal ambiente de tranquilidad, lo veía todo tan limpio, tan ordenado, hacíanle objeto de cuidados y atenciones tan tiernas, que acordándose del ruido, de la turbulencia, de la agitación que **fue** siempre su medio ambiente, creía encontrarse en un paraíso de delicias.  
(p. 66, cap. XIV)

**Poco, muy poco** se hablaba durante el viaje, pues Oliverio se sentía dominado por una agitación y una incertidumbre que le impedían poner en orden sus pensamientos y le privaban casi del uso de la palabra, y esa agitación y esa incertidumbre producían efectos casi idénticos en todos sus compañeros. (p. 275, cap. LI)

Aunque Porrúa modifica el título del libro y en él emplea el nombre *Oliver*, en la narración se conserva la grafía española, tal y como aparece en la versión de Lafuerza. De igual modo, hay diversos nombres de personaje que Lafuerza traduce de manera particular o nada convencional —también traduce algunos nombres propios de lugar—, y esas mismas versiones las copia Porrúa: “Nancy” se convierte en “Anita”, “Betsy” (o “Bet”) en “Belita”, “Sally” en “Sara”, “Edwin Leeford” en “Edmundo Leeford”, “Toby Crackit” en “Tomás Crackit” (así, dos personajes comparten el mismo nombre: Tomás Crackit y Tomás Chitling; este último se llama Tom Chitling en la novela original), “Jack Dawkins” en “Santiago Dawkins”, “Jem Spyers” en “Jaimito Spyers”. Los perros “Bull’s eye” y “Pincher” reciben los nombres “León” y “Tigre”, respectivamente. En cuanto a nombres de lugar, “Saffron-hill the Great” aparece como “Great-Saffron-Hill”, “Mount Pleasant” como “Monte Alegre”, “Old Bailey” como “Castillo Viejo” y “Grosvenor-square” aparece con la deformación “Plaza Gobernador”.

Por otro lado, Porrúa modifica la grafía del personaje “Fagín” y lo convierte en “Fajín”; las grafías “diez y siete” y “diez y ocho” las escribe en una palabra; aunque elimina la tilde de los monosílabos “vio”, “fue” y “dio”, la conserva en “fio”; en ocasiones elimina la tilde del pronombre “aquella”, pero en otras la conserva; en algunos casos agrega la tilde al pronombre “este”, pero en otros no; al igual que la fuerza, no tilda el hiato en infinitivos: “oir”, “reir”, y sí lo tilda en las formas conjugadas: “oíste”, “oí”, “oído”, “ríe”, terminadas en vocal. Observamos, por último, diversas erratas en la edición de la editorial mexicana: “discípulos”, “nuestras naturaleza”, “proprio”, “retrocedioó”, “la señora Moylie” (en lugar de “la señora Maylie”) y tanto “Chieckweed” como “Crickweed” (en lugar de “Chickweed”), entre otras.

El plagio de Porrúa, publicado por primera vez en 1982, infringe todos los derechos de autor, comenzando por el primero de los derechos morales: el derecho a la autoría, es decir, el derecho que tiene todo autor a ser reconocido siempre como el autor de su obra. Porrúa omite el nombre del traductor y modifica su obra (tanto el título como el texto); por tanto, infringe también los derechos morales a la inclusión del nombre y a la integridad de la obra. La editorial mexicana presenta la obra como propia, incluso explícitamente en la página legal: “El prólogo, esta edición y sus características son propiedad de la Editorial Porrúa, S. A.”. El derecho de propiedad, el primero de los derechos patrimoniales, es el derecho que tiene el autor a disponer de su obra para el



aprovechamiento económico, para su publicación y reproducción; no obstante, cuando los derechos morales son usurpados, también son usurpados los derechos patrimoniales.

Al parecer, a Editorial Porrúa, más que la difusión de la cultura y de la literatura, le interesa aparentar un prestigio basado en el reconocimiento de los prologuistas y en la popularidad de las obras publicadas, ya que suprime la figura del traductor, quien con su labor contribuye a la difusión de culturas y literaturas, y quien hace también parte de la cultura y de la literatura, sin embargo, no es difundido.

#### 4.2.8 Juan Izquierdo

El plagio de Juan Izquierdo, *Oliver Twist*, fue publicado por la editorial Gradifco en la colección Roble/Plus, en Caseros, Buenos Aires, en el año 2008. La cubierta menciona que la edición es íntegra, y la página legal indica el título original: *Oliver Twist*, el diseñador de la portada: Víctor Rolando Mouly, así como el nombre del traductor. El libro presenta un estudio preliminar del autor y de la obra, seguido del prólogo de Dickens para la tercera edición (el que firmó en Devonshire Terrace en abril de 1841). Al final del libro aparece el índice de 53 capítulos. En la cubierta posterior también se menciona que la edición es íntegra, y se incluye un comentario sobre la obra, una síntesis de la misma y una pequeña reseña sobre el autor.

A nombre de Juan Izquierdo, en la misma editorial Gradifco, entre 2004 y 2015, aparecieron 35 traducciones de literatura inglesa y estadounidense del siglo XIX principalmente. Tan solo en un año, en 2005, se publicó la cantidad de 12 de esas 35 traducciones; todas esas traducciones de 2005, excepto dos, superan las 100 páginas, y otras superan las 200, 300, 400 y 500 páginas. Algunas de ellas son *Drácula*, de Bram Stoker; *La cabaña del Tío Tom*, de Harriet Elizabeth Beecher Stowe; *Colmillo blanco*, de Jack London; *De profunids*, de Oscar Wilde; y *Las Aventuras de Sherlock Holmes*, de Arthur Conan Doyle. Gradifco también ha publicado, con la firma de Juan Izquierdo, traducciones de obras de William Shakespeare, John Locke, Daniel Defoe, Jonathan Swift, Jane Austen, Emily Brontë, Lewis Carroll, Chesterton, Joseph Conrad, Edgar Allan Poe, Ambrose Bierce, Francis Scott Fitzgerald, David Herbert Lawrence, Louise May Alcott y Mark Twain. En cuanto a obras de Dickens, además de *Oliver Twist*, se

atribuye a Izquierdo en esta editorial las traducciones *Cuento de Navidad* (2004), *Tiempos difíciles* (2008) e *Historia de dos ciudades* (2015).

*Oliver Twist*, de Juan Izquierdo —o de Gradifco—, no es una edición tan íntegra, ya que omite numerosos pasajes, párrafos completos y nombres propios de lugar. Tampoco se trata de una traducción del inglés, pues su estructura no coincide completamente con la estructura definitiva de la novela en inglés, fijada desde la edición de 1846, y la grafía de los nombres propios tampoco coincide con la grafía de los nombres propios de la novela de Dickens; además, se leen calcos del francés, un nombre de lugar en francés y notas al pie de página de la traducción francesa de Gérardin. Pero no es la versión de Juan Izquierdo una traducción indirecta mediante el francés, sino un plagio de la traducción indirecta de Enrique Leopoldo de Verneuil, publicada hace más de un siglo, en 1883.

Izquierdo copió la edición actualizada de Verneuil (publicada por Editorial Planeta en 1988 y reimpressa para Biblioteca La Nación en 2000), en la cual se modernizaron algunas grafías, se eliminaron un par de notas al pie de página obsoletas, se agregó una nota al pie de página, se modificó ligeramente el vocabulario y la puntuación y se agregó el prólogo de Dickens a la tercera edición. De las nueve notas al pie de página de la traducción de Verneuil, Izquierdo copia todas, excepto la última, inoportuna en la actualidad:

Fragmento capítulo XXVIII	
Verneuil (p. 208)	— Pues señor —continuó Giles, mirando fijamente a la cocinera y a la doncella—, aparto la colcha de la cama, me salgo fuera de ella con el mayor silencio, y poniéndome un par de... <sup>1</sup>
	1. Para que se comprenda mejor el sentido de esta reticencia, diremos a nuestros lectores que en Inglaterra no está bien visto nombrar ciertas prendas de la ropa interior, como la camiseta o los calzoncillos.
Izquierdo (p. 196)	—Pero, señor —continuó Giles, mirando fijamente a la cocinera y a la doncella—, aparto la colcha de la cama, salgo fuera de ella con el mayor silencio, y poniéndome un par de...

En la primera nota, del capítulo V, Izquierdo elimina la mención “(N. del t.)”, la cual no aparece en las demás notas. En la segunda nota, del capítulo VIII, Izquierdo duplica el complemento indirecto mediante el pronombre átono “le”, pero incurre en falta de concordancia: “Nombre que los rateros le dan a los jueces”. En cuanto a los términos explicados en las notas, los neologismos los pasa a letra redonda (mudo, molino, pico y

convincentes) y los préstamos los conserva en letra cursiva (*cribbage*, *muffins*, *Non est inventus*<sup>30</sup> y *grog*).

Izquierdo modifica la puntuación, la morfosintaxis y el léxico: elimina comas entre oraciones correlativas o antes de oraciones adverbiales, y las agrega para separar complementos circunstanciales; transforma gerundios en formas personales (conjugación en pretérito); cambia el aspecto verbal, de imperfectivo a perfectivo, o el tiempo (“depositó” en lugar de “depositaba”, “tocó” en lugar de “toca”); invierte el orden de los elementos o cambia de posición los complementos circunstanciales; realiza paráfrasis; elimina el sujeto expreso; usa sinónimos o términos más comunes (“luego” en lugar de “después”, “autoridad” en lugar de “férula”, “reírse en la cara de alguien” en lugar de “reírse en las barbas de alguien”); agrega elementos (conjunciones, artículos, verbos); omite vocablos (verbos, adjetivos, adverbios, sustantivos); y cambia preposiciones. Veamos varios ejemplos:

*Oliverio Twist* (Verneuil; 2000)

Aquél era el momento crítico **en que iba a decidirse** la suerte de **Oliverio**; si el tintero hubiese estado en el sitio donde miraba el anciano, éste hubiera mojado su pluma y firmado **acto continuo** el acta de aprendizaje; pero **quiso la casualidad** que el tintero **se hallase** precisamente debajo de sus narices, mientras él lo buscaba por todas partes sin verlo. **Durante esta pesquisa**, su mirada **se fijó en** el pálido y trastornado semblante de **Oliverio**, que a pesar **de las significativas miradas** y de los pellizcos de Bumble, **contemplaba el** aspecto espantoso de su futuro amo con una expresión de horror **harto visible para que dejara de notarla aun** el mismo **magistrado** medio ciego. (pp. 29-30, cap. III)

Apenas habían pasado cinco minutos, Fagin comenzó a toser **de pronto**, y Nancy tomó su chal y dijo que debía marcharse. Sikes **aseguró** que iba a **seguir un poco la misma dirección**, y que por lo **mismo** tendría el gusto de acompañarla. Los dos marcharon

*Oliver Twist* (Izquierdo; 2008)

Aquél era el momento crítico **donde se decidiría** la suerte de **Oliver**. Si el tintero hubiese estado en el sitio **hacia** donde miraba el anciano, éste hubiera mojado su pluma y **hubiera** firmado el acta de aprendizaje; pero **por casualidad** el tintero **estaba** precisamente debajo de sus narices, mientras él lo buscaba por todas partes sin verlo. **Mientras eso ocurría**, su mirada **observó** el pálido y trastornado semblante de **Oliver**, que a pesar de los significativos pellizcos de Bumble, **se daba cuenta del** aspecto espantoso de su futuro amo con una expresión de horror **que no dejó de advertirla** el mismo **magistrado**, **aunque estaba** medio ciego. (p. 29, cap. III)

Apenas habían pasado cinco minutos, Fagin, **de pronto**, comenzó a toser, y Nancy tomó su chal y dijo que debía marcharse. Sikes **le dijo** que iba **en su misma dirección** y que por lo **tanto** tendría el gusto de acompañarla. Los dos **se marcharon juntos** seguidos **por el**

---

<sup>30</sup> En la traducción de Verneuil de 1883 aparece la expresión *Non est ventus*, la cual fue cambiada a la forma *Non est inventus* en la edición del 2000; Dickens usa la deformación *Non istwentus*, como marca de la forma de hablar del personaje. En ningún otro caso se marca en el texto de Verneuil la forma de hablar de los personajes, mientras que Gérardin la marca únicamente en algunos casos.

**juntos**, seguidos **a corta distancia por el perro**, que **salió** de una cuadra vecina cuando su dueño se hubo alejado.

El judío asomó la cabeza por la puerta de salida, siguió con la vista a Sikes, mientras **que** éste atravesaba el oscuro pasadizo, y **amenazó**le con el puño cerrado, murmurando horribles **imprecaciones**. Después, sonriendo de un modo que no prometía nada bueno, **sentó**se otra vez delante de la mesa para solazarse con la interesante lectura del *Diario de los Tribunales*. (p. 112, cap. XV)

La otra dama estaba en la flor de la juventud y de la hermosura; y hasta hubiera podido decirse, sin temor de ser impío, que si alguna vez los ángeles soñaron, por voluntad de Dios, alguna forma mortal, debieron imaginar unas facciones semejantes a las de aquella mujer.

De unos diecisiete años **a lo sumo, era su talle tan** esbelto y gracioso, tan correctas y hermosas sus facciones, tan dulce y suave la expresión de su mirada, que no parecía que la tierra fuese su **elemento**, ni las demás mujeres sus semejantes. La inteligencia que brillaba en sus ojos, del más límpido azul, iluminando su **noble frente**, no parecía tampoco propia de su edad ni de este mundo. La dulzura, la sonrisa y la felicidad **reflejábanse** a la vez en su semblante; y a todos estos encantos **uníanse** un corazón animado de los sentimientos más nobles y generosos que puedan hallarse en nuestra naturaleza. (p. 212, cap. XXIX)

Por otra parte, Izquierdo fusiona algunos párrafos, incluye algunos diálogos en la estructura interna de los párrafos, omite algunos pasajes, elimina el leísmo, elimina el uso enclítico del pronombre “se” y de otros pronombres (“se perdió” en lugar de “perdióse”, por ejemplo), reemplaza el verbo “coger” por “tomar” (“tomar de la mano”, por ejemplo) y cambia gran cantidad de palabras de letra cursiva a letra redonda. No obstante, el traductor de Gradifco mantiene la estructura general intacta, conserva las marcas de autor de Verneuil —como la grafía particular de los nombres propios y las variaciones de la grafía de un mismo nombre— y transfiere imprecisiones y errores de traducción.

Estos son algunos de los nombres propios con grafía deformada:

**perro que iba a corta distancia y que había salido** de una cuadra vecina cuando su dueño se hubo alejado.

El judío asomó la cabeza por la puerta de salida, siguió con la vista a Sikes, mientras éste atravesaba el oscuro pasadizo, y **lo amenazó** con el puño cerrado, murmurando horribles **insultos**. Después, sonriendo de un modo que no prometía nada bueno, **se sentó** otra vez delante de la mesa para solazarse con la interesante lectura del *Diario de los Tribunales*. (pp. 105-106, cap. XV)

La otra dama estaba en la flor de la juventud y de la hermosura; y hasta hubiera podido decirse, sin temor de ser impío, que si alguna vez los ángeles soñaron, por voluntad de Dios, alguna forma mortal, debieron imaginar unas facciones semejantes a las de aquella mujer.

De unos diecisiete años **como mucho, su talle era** esbelto y gracioso, tan correctas y hermosas sus facciones, tan dulce y suave la expresión de su mirada, que no parecía que la tierra fuese su **elemento** ni las demás mujeres sus semejantes. La inteligencia que brillaba en sus ojos, del más límpido azul, iluminando su **frente noble**, no parecía tampoco propia de su edad ni de este mundo. La dulzura, la sonrisa y la felicidad **se reflejaban** a la vez en su semblante; y a todos estos encantos **se le unía** un corazón animado de los sentimientos más nobles y generosos que puedan hallarse en nuestra naturaleza. (p. 199, cap. XXIX)

<b>Dickens</b>	<b>Gérardin</b>	<b>Verneuil</b>	<b>Izquierdo</b>
Mr. Brownlow	M. Brownlow	señor Brunlow	señor Brunlow
Mr. Grimwig	M. Grimwig	señor Grinwig	señor Grinwig
Mr. Losberne	M. Losberne	señor Losborne	señor Losborne
Agnes Fleming	Agnès Fleming	Inés Fleeming	Inés Fleeming
Mutton-hill	Mutton-Hill	Morton-Hill	Morton-Hill
Mount Pleasant	Mount Pleasant	Merint Pleasant	Merint Pleasant
Coppice-row	Coppice-Row	Copper-Row	Copper-Row
Sadler's Wells Theatre	théâtre de Sadlerwell	teatro de Sadlerwuetl	teatro de Sadlerwuetl
Chiswell-street	Chiswellt-Street	Chiwelk	Chiwelk
Hatfield	Hatfield	pueblo de Hafeld	pueblo de Hafeld
Sunbury church	l'église de Sunbury	Iglesia de Sunburry	Iglesia de Sunburry
Whittington	Whittington	Wellington	Wellington

Igualmente hallamos un mismo nombre con varias grafías o con cambio de estructura en la versión de Verneuil, así como en la de Izquierdo. Leemos “Berney” en el capítulo XV, y “Barney” en los capítulos XXII, XXVI, XLII y XLV; “Battlebridge” en el capítulo XXXI, y “Battle-Bridge” en el capítulo XLII; “Bethnal-Green” en el capítulo XIX, “Bethnal-Greve” en el capítulo XXI, y “Bethnal Green” en el capítulo XXVI; “Bow-Street” en el capítulo XXX, y “Browstreet” en el capítulo XLIII; “Istington” en el capítulo VIII, e “Islington” en los capítulos XII y XLVIII; “Petronville” en el capítulo XII, y “Pentonville” en el capítulo XVII.

Asimismo Izquierdo reproduce imprecisiones y errores de traducción, y ofrece al lector las interpretaciones incorrectas de Verneuil del siglo XIX. En el título del capítulo V dice que Oliverio “se forma una idea favorable de la profesión de su amo”, mientras que el texto fuente francés y la novela original en inglés dicen lo contrario, que Oliverio se forma una idea desfavorable (“*idée défavorable*”; “*unfavourable notion*”). En el primer párrafo del capítulo X se narra que Oliverio estuvo ocupado “en marcar los pañuelos que le entregaban en gran cantidad”, mientras que el texto fuente y la novela original expresan lo contrario: quitar marcas o desmarcar (“*démarquer*”; “*picking the marks out*”). En el capítulo XVII leemos “cinco libras de recompensa” en lugar de “cinco guineas de recompensa”. Existen otras imprecisiones, algunas de ellas presentes desde la versión francesa: “tres minutos” en lugar de “tres minutos y medio” (como dice el texto fuente francés), o en lugar de “tres minutos y cuarto” (como dice el texto inglés); “siete peniques” en lugar de “siete peniques y medio” (la traducción francesa habla de siete peniques y el texto original habla de siete peniques y medio).

De igual modo notamos la reproducción de incorrecciones gramaticales, por ejemplo, el uso de la coma entre el adverbio “tan” y la conjunción de valor consecutivo “que”: “Había algo tan extraño en el acento de Nancy, que el espía se estremeció en su escondite...” (Izquierdo; p. 322. Verneuil; p. 347). La edición de Gradifco también copia la tilde en los demostrativos con uso pronominal: “¿Y aquéllos?”, “A ése le impedían crecer a propósito...”, “Porque ésos no sirven para nada...”, “Éste se dirigió hacia la puerta...”, y la agrega cuando en la versión de Verneuil no la llevan: “Aquél era, entonces, el lugar más conveniente...” (Verneuil: “Aquel era, pues, el lugar más conveniente...”), “La habitación de Sikes no era ya una de aquéllas que ocupara antes de su expedición a Chertsey...” (Verneuil: “La habitación de Sikes no era ya una de aquellas que ocupara antes de su expedición a Chertsey...”). Según las normas de acentuación, este grupo de palabras no lleva tilde: son palabras graves que terminan en vocal o en *s*, y “aquel” es palabra aguda terminada en *l*. Los demostrativos con uso pronominal admiten tilde únicamente cuando su función es ambigua y pueden interpretarse como adjetivos o como sustantivos, pero en todos los casos citados es evidente que estas palabras cumplen función de pronombre.

Por último, mencionaré que Izquierdo cambia el nombre “Oliverio” a “Oliver”, tanto en el título como en la narración. Por otro lado, en la edición del 2000 de la traducción de Verneuil se cambia el nombre de la iglesia de San Pablo (*St. Paul’s* en Dickens y *Saint-Paul* en Gérardin) por el de San Pedro; en esta imprecisión también incurre Izquierdo. Los nombres propios, aunque se intente cambiar algunos de ellos, son elementos útiles para la comprobación de plagios.

El plagio de Juan Izquierdo es íntegro: copia no solo la traducción de la novela, sino también la traducción del prólogo de Dickens incluido en la edición actualizada de la obra de Verneuil, así como la traducción del epígrafe de Fielding que acompaña al prólogo. También en el epígrafe y en el prólogo Izquierdo incorpora algunas modificaciones (léxicas, morfosintácticas y de puntuación). La publicación de Gradifco incumple las normas establecidas por la ley 11723 y por los convenios internacionales; infringe todos los derechos morales: cambia el nombre del traductor y altera su texto; asimismo engaña al lector: hace creer que se trata de una traducción y de una traducción directa de la obra original. La editorial Gradifco no desconoce los derechos de una obra ni las sanciones por su infracción; en la página legal se lee:

No se permite la reproducción parcial o total, el almacenamiento, el alquiler, la transmisión o la transformación de este libro, en cualquier forma o por cualquier medio, sea electrónico o mecánico, mediante fotocopias, digitalización u otros métodos, sin permiso previo y escrito del editor. Su infracción está penada por las leyes 11723 y 25446.

Pero este libro no es producción intelectual, sino una reproducción y transformación de una producción intelectual. Por tanto, las penas a las que este libro se refiere son las que deben aplicarse a él mismo.

Quizá las demás traducciones que ha publicado Juan Izquierdo en Gradifco, incluidas las doce que publicó en un mismo año, no se tratan de verdaderas traducciones. Probablemente Juan Izquierdo no es un traductor verdadero y es a lo mejor un nombre ficticio, y, por tanto, la editorial Gradifco sería la autora y responsable del plagio de la traducción indirecta de Enrique Leopoldo de Verneuil: *Oliverio Twist*. La editorial Gradifco, fundada en el año 1999, ofrece en su catálogo más de una centena de traducciones de obras clásicas de la literatura universal.

### **4.3 Traducciones directas**

Numerosas son las traducciones directas de *Oliver Twist* y las reimpressiones que se han publicado desde principios del siglo XX hasta la actualidad, sobre todo en España y en Argentina. En las diferentes traducciones observamos los procedimientos de los traductores, su construcción del discurso y su estilo propio. Tanto en la sintaxis como en el léxico observamos gran variedad —incluimos en los anexos varios pasajes y términos específicos, con el fin de contrastar la diversidad léxica y estructural que ofrecen las traducciones originales de una misma obra—. De igual manera apreciamos elementos paratextuales, como notas y prólogos de los traductores. Veamos algunas de esas traducciones, de las cuales describimos algunas características.

#### **4.3.1 A. Folkers Lloyd**

La traducción de Folkers Lloyd lleva por título *El hijo de la parroquia (Oliverio Twist)*. Fue publicada en Buenos Aires por la editorial Sopena en 1941, y en 1952 se publicó una segunda edición. En la anteportada se incluye una breve reseña sobre el autor, cuyo nombre aparece con grafía española: Carlos Dickens. En la portada se menciona que la

traducción es directa del inglés y que el texto es íntegro, y se consigna el nombre del traductor. El texto de la traducción está distribuido en doble columna, y al final del libro se incluye el índice de 53 capítulos. No existen registros en las bibliotecas nacionales de Argentina y de España de otras traducciones de Folkers Lloyd.

*El hijo de la parroquia* (1952) presenta los renglones que Dickens agregó en el antiguo corte entre los capítulos XII y XIII (los presenta en párrafo aparte y con puntos suspensivos al final):

El niño no supo la causa de esta repentina exclamación, pues no teniendo aún fuerzas suficientes para sobrellevar el susto, se desmayó.

**Como el estimado lector habrá quedado en suspenso sobre las andanzas del alegre y despabilado viejo Fagín, aprovecharemos el oportuno desmayo de Oliverio para recordar que...**

Quando el “burlador” y su perfecto amigo el señorito Bates se unieron a la algarabía y a los perseguidores de Oliverio... (p. 52, cap. XII)

En la traducción de Folkers Lloyd es común el uso de diminutivos: hombrecito, caminitos, gotita, tesorito, animalitos, cucharita, muchachito. Sucede lo mismo con los nombres propios cuando estos aparecen en diminutivo en la obra original. Leemos “Guillermo” (William) y “Guillermito” (Bill), “Carlos Bates” (Charles Bates) y “Carlitos Bates” (Charley Bates), “Tomás Chitling” (Tom Chitling) y “Tomasito Chitling” (Tommy Chitling), “Juan Dawkins” (John Dawkins) y “Juanito” (Jack), “Belita” (Betsy), “Anita” (Nancy), “Eduardito” (Ned), “Jaimito Spyers” (Jem Spyers), “Sarita” (Sally) y “Ricardito” (Dick).

En otros casos los nombres aparecen adaptados y con tilde: Gámfield (personaje), Fagín (personaje), Barbicán (lugar). En cuanto a los nombres de lugares, en ocasiones se traduce el nombre genérico, en ocasiones se conserva el nombre genérico en inglés como parte del nombre propio, y en ocasiones se traducen ambos nombres:

	<b>Dickens</b>	<b>Folkers Lloyd</b>
Traducción del nombre genérico	St. John's-road; St. John's Road (1867)	camino de Saint John
	Sun-street and Crown-street; Sun Street and Crown Street (1867)	calles de Sun Crown
	Chiswell-street; Chiswell Street (1867)	calle Chiswell
	Borough of Southwark	villa de Southwark
	Little Saffron-hill; Little Saffron Hill (1867)	pequeña loma de Saffron
	Saffron-hill the Great; Saffron Hill the Great (1867)	colina Saffron la Grande
Transferencia del	Gray's Inn Lane	Gray Inn Lane



nombre genérico y del nombre propio	Highgate Hill	Highgate Hill
	Vale of Health	Vale of Health
	Bow-street; Bow Street (1867)	Bow Street
	Snow Hill	Snow Hill
Traducción del nombre genérico y del nombre propio	St. Paul's Cathedral	catedral de San Pablo
	Mill Pond	"Estanque del Molino"
	Folly Ditch	"Foso de la Locura"
	Mill-lane; Mill Lane (1867)	Pasaje del Molino

Folkers Lloyd incluye dos notas al pie de página en su traducción, en los capítulos VIII y XLIII. Ambas llevan la aclaración “(N. Del T.)”. En la primera nota explica el término “molino”, el cual también se explica en la traducción francesa de Gérardin y en la traducción indirecta de Verneuil. La segunda nota explica el nombre “Newgate” y aclara que se trata de una prisión.

En cuanto a la ortografía, observamos el empleo, en pretérito, del pronombre “se” y de pronombres átonos como pronombres enclíticos: “pidióle”, “dedicóse”, “repúsose”, “sonrojóse”, “volvióles” y “llevólo”, entre otros. Apreciamos igualmente el uso de la tilde en los monosílabos “fue”, “vio” y “llevo” y en los pronombres “este”, “esa”, “estos”, “aquella”, “aquel”, etcétera.

Por otra parte, hallamos algunas erratas, sobre todo en nombres propios de lugar: “Clerkewell” en lugar de “Clerkenwell”, “alzando al copa de vino” en lugar de “alzando la copa de vino”, “Highte” en lugar de “Highgate”, “Hampstead Heatch” en lugar de “Hampstead Heath” y “Hatfields ” en lugar de “Hatfield”.

Así comienza Folkers Lloyd su traducción:

Entre los edificios públicos de cierta ciudad, cuyo nombre por muchas razones creo prudente no mencionar, y a la que, por otro lado, no deseo asignarle uno ficticio, había ese que no falta en casi ninguna población grande o chica de mi país: el Asilo de Pobres. Ahí nació, un día que no vale la pena de citar, ya que no puede ser de ningún interés para el lector —al menos a esta altura del relato—, el pequeño mortal cuyo nombre figura a la cabeza de este capítulo.

#### 4.3.2 José Méndez Herrera

José Méndez Herrera tradujo principalmente obras de novelistas y de dramaturgos de habla inglesa. Tradujo las obras completas de Dickens y varias obras de William Shakespeare; también tradujo obras de los ingleses Thomas Middleton y William

Rowley, de Chesterton, de J. B. Priestley y de Louis Golding, del escocés Robert Louis Stevenson, y de los estadounidenses Washington Irving y Thomas Lanier Williams. Por otra parte, Méndez Herrera también tradujo obras del canadiense Hebert Marshall McLuhan, del italiano Carlo Goldoni, del holandés Wil Huygen y del ruso Leonidas Andreief. Sus traducciones se publicaron en las editoriales Aguilar, Alfil, La Nave y Escelicer, entre otras. Su traducción de las obras completas de Dickens fueron publicadas en Madrid por la editorial Aguilar en 1948.

Méndez Herrera es autor de obras de dramaturgia, de poesía y de ensayos. Escribió, por ejemplo, *Ébano al sol*, con prólogo de Manuel Machado; *Nafragio en tierra*; *Por el río del tiempo*; *Sinfonía en mar mayor*; y el ensayo biográfico *Un viaje por el mar de Dickens*.

Su traducción de *Oliver Twist* fue publicada por la editorial Aguilar en la colección Crisol en 1946 con el título *Oliverio Twist*. El libro menciona que la traducción es del inglés e incluye un prólogo y notas del traductor. El índice de 53 capítulos aparece al final. Al igual que en las demás traducciones directas, encontramos los renglones agregados por el autor al capítulo XII (aparecen unidos al párrafo anterior y terminan con puntos suspensivos):

Oliverio no llegó a saber la causa de aquella súbita exclamación, pues sin fuerzas suficientes para soportar el sobresalto que sintiera se desvaneció; **y este desmayo proporciona a este relato la oportunidad para librar al lector de su incertidumbre por lo que respecta a los dos jóvenes discípulos del alegre anciano, haciendo constar...**

Que cuando el *Fullero* y su digno maese Bates se unieron al tropel que marchara en persecución de Oliverio... (p. 154, cap. XII)

José Méndez Herrera incluye en su traducción notas al pie de página que podemos clasificar en tres grupos. Aquellas del primer grupo informan sobre el tipo de lugar designado por nombres propios; las del segundo grupo explican algunos términos, y las del tercer grupo señalan los nombres de personajes usados en diminutivo. Las notas del primer grupo informan que Bridewell es un “correcional de Londres”, que Newgate es un “célebre presidio londinense”, que Old Bailey es el “Tribunal Central de lo Criminal en Londres”, que Smithfield es un “mercado londinense” y que West-End es un “barrio aristocrático de Londres”. Las notas del segundo grupo explican los términos “molino”, “cribbage” y “jemmy” (este último por su doble significado de ‘cabeza de cordero’ y de ‘palanqueta’), y mencionan que los vocablos correspondientes en el original a “junta” y

a “Groenlandia” son juegos de palabras intraducibles (*board* por significar ‘junta’ o ‘tabla’, y *Greenland* por su doble significado de ‘Groenlandia’ y, en palabras del traductor, “en la germanía de los golfillos, de ‘El país de los cándidos’”). Las notas del tercer grupo indican que Dick es el diminutivo de Ricardo; Jack, el de John; Bet, el de Isabel; Bill, el de Guillermo; Nolly, el de Oliverio; y Ned, el de Eduardo. Hay otra nota que menciona que el término “protégé” aparece en francés en la novela original, y se incluye una nota del autor (sobre ciertas salas que permanecían cerradas al público) que aparece en la edición de biblioteca de 1858 y en la de las obras completas de 1867.

Por lo general, el traductor español traduce los nombres de los personajes, pero conserva la forma inglesa cuando aparecen en diminutivo (Guillermo —en lugar de William— y Bill; Juan —en lugar de John— y Jack, aunque en la mayoría de los casos aparece “John Dawkins” y no “Juan Dawkins”). No es el caso del diminutivo “Charley”, pues leemos tanto “Carlos” como “Carlitos”. Sucede algo diferente con el nombre “Tom” y su diminutivo “Tommy”; ambas formas se conservan en grafía inglesa.

Observamos tildes en los monosílabos “vio”, “dio” y “fue”, al igual que en los pronombres “esta”, “este”, “estos”, “ese”, “esa”, “aquél”, “aquella”, etcétera. Asimismo es común el uso de los pronombres “se”, “le” y “lo” como enclíticos en el tiempo pretérito: “encaminóse”, “perdiéronse”, “trasladóse”, “recordábale”, “gritóle”, “dióle”, “hacíalo”, “seguíala”.

Hallamos algunas erratas en nombres propios; en ocasiones leemos “Duf” en lugar de “Duff”, “Chintling” en lugar de “Chitling” y “Britles” en lugar de “Brittles”.

Méndez Herrera comienza su traducción de este modo:

Entre los varios edificios públicos de cierta ciudad que, por muchas razones, será prudente que me abstenga de citar, y a la que no he de asignar ningún nombre ficticio, existe uno en común, de antiguo, a la mayoría de las ciudades, grandes o pequeñas; a saber: el hospicio. En él nació —en día y año que no he de molestarme en repetir, pues que no ha de tener importancia para el lector, al menos en este punto del relato— el ser mortal cuyo nombre va antepuesto al título de este capítulo.

### 4.3.3 Luis Echavarri

Las diferentes traducciones de Luis Echavarri fueron publicadas en Buenos Aires, principalmente en la editorial Losada, pero también en las editoriales Peuser, Santiago Rueda, Sudamericana, Minotauro y Troquel. Echavarri tradujo obras de autores de habla inglesa y de habla francesa del siglo XIX, y de algunos del siglo XX. Tradujo obras de los estadounidenses James Fenimore Cooper, Mark Twain, Sherwood Anderson, Katharine Susan Anthony, Henry Miller y Howard Melvin Fast; de los ingleses Chesterton y Robert Graves; de la galesa Cecil Woodham-Smith; de los franceses Stendhal, Victor Hugo, Gustave Flaubert, Anatole France, André Gide y Albert Camus; y de la China Han Suyin, quien escribió en inglés y en francés.

Su traducción *Oliverio Twist* fue publicada en 1958 por Ediciones Peuser. El libro contiene ilustraciones de F. Schönbach, menciona el título de la obra en inglés: *Oliver Twist*, y presenta al final el índice de 53 capítulos. Echavarri traduce de la siguiente manera los renglones agregados al capítulo XII (al igual que en la obra original, esos renglones aparecen unidos al párrafo que sirvió de fusión para el capítulo XII y el fragmento del capítulo XIII; por otro lado, Echavarri finaliza esos renglones con dos puntos):

Oliverio no pudo enterarse de la causa de aquella súbita exclamación, pues, como no estaba lo bastante fuerte para resistir la impresión que le produjo, se desmayó. **Ese desmayo nos depara la oportunidad de librar al lector de ese momento de expectativa para ponerlo otra vez en presencia de los dos jóvenes discípulos del viejo judío y de recordarle que:**

Quando el Trampista y su digno compañero Carlitos Bates se unieron a la multitud que perseguía a Oliverio... (p. 78, c. XII)

Observamos asimismo en esta traducción la tilde en los monosílabos “fue”, “vio” y “dio”; y en los pronombres demostrativos “esta”, “este” y “ese”, entre otros, así como en sus formas plurales. A diferencia de las anteriores traducciones directas, los pronombres “se”, “le” y “lo” no se usan como enclíticos en el tiempo pretérito: “se levantó”, “se rascó”, “se encaminaba”, “le preguntó”, “le instruyó”, “lo llevó”, “lo dejó”, “la llevaban”, “la arrastró”, etcétera.

A varios nombres les falta una letra en algunas de las ocasiones en que son mencionados. Leemos “Monk” la primera vez que se menciona ese personaje, pero en los demás casos ese nombre aparece con su grafía completa: “Monks”. Cuando el

nombre de lugar “Spitalfields” es mencionado por segunda vez, este aparece sin la *s* final: “Spitalfield”. De igual modo leemos “Coven Garden”, en lugar de la forma completa con *t* al final de la primera palabra: “Covent Garden”. Por otro lado, el nombre “Camden-town” aparece con *m* final en lugar de *n*: “Camdem Town”; y el nombre “Exmouth-street” se presenta primero con la traducción del nombre genérico: “calle Exmouth”, pero luego ese nombre genérico se presenta como parte del nombre propio y con la grafía inglesa: “Exmouth Street”.

Apreciamos variaciones en el uso del diminutivo en nombres propios. Leemos la forma simple “Juan” y el diminutivo “Juanito” (“John” y “Jack” en el texto original); “Tomás” nunca se usa en diminutivo (“Tom” y “Tommy” en el texto original), como tampoco “Guillermo” (“William” y “Bill” en el texto original), en cambio “Carlitos” siempre se usa en diminutivo (“Charles” y “Charley” en el texto original); leemos tanto “Ricardo” como “Ricardito”, mientras que en el original este nombre siempre aparece en diminutivo (“Dick”); por último, solo una vez leemos “Oliverito”, como equivalente de “Nolly”, aunque “Nolly” aparece varias veces en el texto original.

Hallamos una nota al pie de página en toda la traducción, en el segundo capítulo:

Oliverio se enjugó dos o tres lágrimas que le asomaban a los ojos y, como no vió más tabla <sup>(1)</sup> que la mesa, por suerte saludó a ésta.
--

<sup>(1)</sup> Juego de palabras con <i>Board</i> , que significa junta, tabla y mesa al mismo tiempo. (N. del T.)
--

La explicación de ese juego de palabras se ofrece también en la traducción de Méndez Herrera.

Otra característica destacable de esta traducción es la conversión de unidades de medidas. En lugar de millas y de pies, se habla de kilómetros y de metros: 5 millas se convierten en 8 kilómetros; 20 millas, en 30 kilómetros; una milla y media, en 2 kilómetros; un cuarto de milla, en 400 metros; pocos pies, en pocos metros. Más allá de las aproximaciones de las medidas, algunas conversiones y algunos cálculos no son muy precisos. En el capítulo VIII, el texto original narra que Oliverio se encuentra a 70 millas de Londres, que luego camina 4 millas, que después disminuye el paso y que le restan 65 millas. Echavarrí relata que Oliverio se encuentra a 112 kilómetros de Londres, que luego recorre 6 kilómetros, y que después le restan 110 kilómetros. El cálculo de Echavarrí es incorrecto; en lugar de 110 kilómetros, restarían máximo 106 o,

si se mantiene la correspondencia con las medidas del original y se descuenta un poco más de distancia, unos 104 kilómetros.

Estas son las primeras palabras de la traducción de Luis Echavarrí:

Entre los edificios públicos de cierta ciudad, que por muchas razones será prudente abstenerse de mencionar y a la cual no atribuiré un nombre imaginario, hay uno desde hace mucho tiempo infaltable en la mayoría de las ciudades, grandes o pequeñas, a saber: el hospicio. En ese hospicio, un día de un año que no me tomaré el trabajo de consignar, pues no puede tener importancia alguna para el lector, al menos por el momento, nació el ejemplar humano cuyo nombre aparece al frente de este capítulo.

#### **4.3.4 Pollux Hernández**

Pollux Hernández ha traducido obras de los franceses Cyrano de Bergerac (*El otro mundo o los estados e imperios de la luna y Viaje a la luna*) y Alejandro Dumas (*El conde de Montecristo*, junto con José María González Holguera, y *El tulipán negro*), del irlandés Jonathan Swift (*Los viajes de Gulliver*), del inglés Samuel Johnson (*La historia de Rásselas, príncipe de Abisinia*) y del australiano Norman Lindsay (*El pudding mágico*). Es autor de las obras *La prehistoria de la ciencia ficción: Del tercer milenio antes de Cristo a Julio Verne* (2012), *La sátira: insultos y burlas en la literatura de la antigua Roma* (2014), *Mitos, héroes y monstruos de la España antigua* (1988), *Monstruos, duendes y seres fantásticos de la mitología cántabra* (1994) y *Unamuno: tragedia en veinte cuadros* (2011). Sus obras y traducciones han sido publicadas en las editoriales Anaya, Rey Lear y Alianza, entre otras, en Madrid, Barcelona y Salamanca.

Su traducción *Oliver Twist o las andanzas de un muchacho de la parroquia* fue publicada en Madrid por la editorial Alianza en el 2005. Se publicó una segunda edición en el año 2008 y una segunda reimpresión en el 2011. El libro menciona el título original: *Oliver Twist; or The Parish Boy's Progress* (título que acompañó a la obra original hasta la tercera edición, de 1841), presenta el prólogo de Dickens a la tercera edición, ofrece una lista de los personajes y contiene numerosas notas del traductor. Al final aparece el índice de capítulos, aunque sin los respectivos títulos.

Los nombres de los personajes aparecen con la grafía inglesa o sin adaptación, con escasas excepciones. Leemos “Bill Sikes” (y “William Sikes”), “John Dawkins” (y “Jack Dawkins”), “Bet” (y “Betsy”), “Tom Chitling” (y “Tommy Chitling”), “Nancy”,

“Noah Claypole” y “Toby Crackit”, entre otros; “Charley Bates” siempre aparece con esta forma diminutiva (no se usa su variante “Charles”). Vemos algunas adaptaciones de nombres usados en diminutivo: “Faginiyo” y “Bumblito” (“Fagey” y “B.” en el original, respectivamente; “Fagin” y “Bumble” en los demás casos); también “Oliverito” (“young Oliver” en el original). En los casos en que Oliver es llamado “Nolly”, en la traducción de Hernández leemos tanto “Nolly” como “Oli”. Leemos asimismo “el señor Vivillo” (“Mr. Lively”) y “Napiolas Chickweed” (“Conkey Chickweed”).

Se emplea la tilde en pronombres demostrativos: “ésa”, “ése”, “éste”, “ésta”, “aquélla”, etcétera. Apreciamos el uso de léismo: “le sacó de su ensimismamiento”, “le siguió hasta la puerta” y “le dejó marchar”, por ejemplo; aunque no siempre: “como si lo esperara”, “se quedó mirándolo” y “lo llevó hacia la casa”, entre otros. Igualmente apreciamos algunos usos del pronombre “se” como enclítico en oraciones impersonales: “obedeciése la orden”, “suélese”, “trajéronse luces”, etcétera.

En cuanto a los nombres de lugar, notamos una tendencia a la traducción de los nombres genéricos: “calle Saint John”, “Teatro Sadler’s Wells”, “carrera Coppice”, “calle Sun”, “calle Crown”, “plaza Finsbury”, “puente de Kew”, “callejuela Field”, “cuesta de Highgate”, “valle de Caen”, “brezal de Hampstead” y “valle de Health”, entre otros. Por otra parte, observamos algunas grafías deformadas: “Mammersmith” en lugar de “Hammersmith”, “Candem Town” en lugar de “Camden-town” y “Hartfield” en lugar de “Hatfield”, así como unas cuantas corrupciones en otro tipo de palabras: “Candelario de Newgate” en lugar de “Calendario” (“Newgate Calendar” en el original); “beneficiencia pública” —en una nota al pie del capítulo V— y “obras de interés público y de beneficiencia” —en una nota al pie del capítulo XLVIII—, donde deberíamos leer “beneficencia”. Por último, el nombre del personaje “Harry Maylie” aparece con la forma “Harrie Maylie” en el título del capítulo XXXV, y en la expresión “la esquina de Hyde Park Corner” se conserva en inglés el término equivalente a ‘esquina’ (*corner*), y además se pone en letra mayúscula, como si formara parte del nombre propio.

Una característica significativa de la traducción de Hernández es que esta refleja, y conserva de la obra original, mediante la corrupción de la ortografía y el lenguaje coloquial la forma de hablar de ciertos personajes, su nivel de educación, su jerga, su clase social o simplemente su pronunciación particular. Esta característica no es

representada en las demás traducciones analizadas en este estudio. Observemos a continuación algunos ejemplos.

Gamfield, un deshollinador que anda con un burro al que maltrata, se expresa de esta manera:

—Si la pirroquia quíe que aprenda un ofisio mu gustoso en un negocio bueno y respetable de deshoyinaor —dijo el señor Gamfield—, yo necesito un aprendí y estoy dispuesto a cogerlo. (p. 41, cap. III)

“If the parish would like him to learn a light pleasant trade, in a good ’spectable chimbley-sweepin’ bisness,” said Mr. Gamfield, “I wants a ’prentis, and I’m ready to take him.” (p. 12, cap. III)

John Dawkins, uno de los ladrones que trabaja para Fagin, usa además palabras de registro coloquial:

—¡Hola, coleguiya! ¿Cuál es el problema? (p. 94, cap. VIII)

...—¡Siete días a pata! —dijo el jovencito—. ¡Ah! Ya veo, por orden del grajo, ¿eh? Pero claro —añadió al notar la cara de sorpresa de Oliver—, supongo que no sabes qué es un grajo, hermano granuja. (pp. 94-95, cap. VIII)

“Hullo, my covey, what’s the row?” said this strange young gentleman to Oliver.

...“Walking for sivin days!” said the young gentleman. “Oh, I see. Beak’s order, eh? But,” he added, noticing Oliver’s look of surprise, “I suppose you don’t know what a beak is, my flash com-pan-i-on.” (p. 40, cap. VIII)

William Sikes, ladrón y amigo de Fagin, se expresa así:

—¿Pero qué demonios flota en el aire ahora? —gruñó una voz grave—. ¿Quién m’ha tirao esto? Menos mal que es la cerveza y no la jarra lo que me ha dao, que si no, le apaño a alguien. Ya me podía haber imaginao que naide más que un viejo judío del infierno, rico, chorizo y condenaó pué permitirse tirar bebida que no sea agua... y ni eso, a menos que time a la Compañía del Río en cada caurtiyo. ¿Qué pasa aquí, Fagin? Que me rajen si no me has empapao tó el fular de cerveza. Entra, bichejo picarón, ¿por qué te quedas ahí fuera como avergonzao de tu amo? ¡Entra! (pp. 139-140, cap. XIII)

“Why, what the blazes is in the wind now!” growled a deep voice. “Who pitched that ’ere at me? It’s well it’s the beer, and not the pot, as hit me, or I’d have settled somebody. I might have know’d, as nobody but an infernal, rich, plundering, thundering, old Jew, could afford to throw away any drink but water; and not that, unless he done the River Company every quarter. Wot’s it all about, Fagin? D–me, if my nechandercher an’t lined with beer! Come in, you sneaking warmint; wot are you stopping outside for, as if you was ashamed of your master! Come in!” (p. 65, cap. XIII)



Barney, mesero de una taberna y personaje con voz nasal, se expresa de este modo:

—Ni un arba —repuso Barney, cuyas palabras, vinieran o no del corazón, le salían por la nariz.

...—Naide beno la feñoíta Danci —replicó Barney.

...—’Tá cobíendofe un prato de carne cocía en la barra —respondió Barney.

(p. 167, cap. XV)

“Dot a shoul,” replied Barney; whose words: whether they came from the heart or not: made their way through the nose.

...“Dobody but Biss Dadsy,” replied Barney.

...“She’s bid havid a plate of boiled beef is the bar,” replied Barney. (p. 80, cap. XV)

Al igual que el original, la traducción de Hernández indica las actitudes y las emociones de los personajes que acompañan al habla: gimoteo, gritos, suspiros e inquietud, mediante interrupción de las palabras, puntos suspensivos y separación silábica:

¡Ah, de-sa-gra-de-ci-do, a-se-si-no, in-so-por-ta-ble gra-nu-ja!

Y entre cada sílaba Charlotte daba a Oliver un golpe con todas sus fuerzas, acompañándolo con un grito para beneficio de la concurrencia. (p. 78, cap. VI)

“Oh, you Little un-grate-ful, mur-de-rous, hor-rid vi-lain!” And between every syllable, Charlotte gave Oliver a blow with all her might: accompanying it with a scream, for the benefit of society. (p. 32, cap. VI)

—¿A... a... quedarme allí, señor? —preguntó Oliver con inquietud. (p. 221, cap. XX)

“To-to-stop there, sir?” asked Oliver, anxiously. (p. 109, cap. XX)

—S... s... ¡sí! —dijo la gobernanta en un suspiro. (p. 295, cap. XXVII)

“Ye-ye-yes!” sighed out the matron. (p. 148, cap. XXVII)

Por último, señalamos que la traducción de Hernández no presenta el nuevo corte entre los capítulos XII y XIII incorporado a la edición de *Oliver Twist* de 1846; por tanto, tampoco presenta los renglones adicionales de la nueva unión ni la redistribución del contenido de los títulos de dichos capítulos. Por otro lado, el título del original mencionado fue el usado hasta la tercera edición, de 1841.

Pollux Hernández comienza su obra de esta manera:

Una ciudad que por muchas razones será prudente abstenerse de mencionar y a la cual no asignaré nombre imaginario se jacta, de entre otros edificios públicos,

de uno que existe en casi todas las ciudades, grandes o pequeñas, a saber: un hospicio; y en este hospicio nació, en un día y fecha que no necesito molestarle en revelar, puesto que no puede ser de provecho alguno al lector, al menos a estas alturas de los acontecimientos, el elemento mortal cuyo nombre aparece en el encabezamiento de este capítulo.

#### **4.4 Otras traducciones**

##### **4.4.1 Gregorio Lafuerza**

Ubicamos en esta sección la traducción de Gregorio Lafuerza por su naturaleza confusa. Pareciera ser una traducción directa, pero en muchos casos se asemeja a la estructura y al léxico de la traducción indirecta de Enrique Leopoldo de Verneuil y, por consiguiente, a la traducción intermediaria de Alfred Gérardin. No obstante, Lafuerza incluye en su versión los nombres, los fragmentos y los párrafos omitidos en la traducción de Verneuil (algunos de esos fragmentos se omiten desde la traducción de Gérardin) y, por otra parte, no presenta algunas de las imprecisiones que se aprecian en las traducciones francesa e indirecta con respecto a cifras de dinero o a cantidades de tiempo, por ejemplo, pero sí refleja muchas otras.

Gregorio Lafuerza tradujo obras de diversos autores de habla francesa e inglesa del siglo XIX. Tradujo obras de los franceses Stendhal, Victor Hugo, Alejandro Dumas (padre), Xavier de Montépin, Alejandro Dumas (hijo) y Julio Verne, de los estadounidenses James Fenimore Cooper y William Frederick Cody, y de los ingleses William Makepeace Thackeray, Charlotte Brontë, Florence Warden, Richard Marsh, Joseph Smith Fletcher, William Le Queux y Edward Phillips Oppenheim, entre otros. Sus traducciones se comenzaron a publicar desde la segunda década del siglo XX en Buenos Aires, en *La Nación*, y en Barcelona, en la editorial Ramón Sopena.

De las obras de Dickens, Lafuerza firma las traducciones *David Copperfield* y *Una historia de dos ciudades*, además de *El Hijo de la Parroquia*, publicada esta última por Ramón Sopena en la colección Biblioteca de Grandes Novelas, en una edición de doble columna y con índice de capítulos al final del libro. *El Hijo de la Parroquia* no presenta fecha de edición, pero seguramente se enmarca antes de 1940, ya que existe otra edición de la editorial Sopena perteneciente a 1940, con constancia de la fecha. Posteriormente, la traducción de Gregorio Lafuerza fue publicada, con numerosas modificaciones, con ilustraciones de José Luis Florit y con otro título —*Oliverio Twist (El hijo de la*

*parroquia*)—, en 1954 en México en la editorial Cumbre y en 1962 en Buenos Aires en Editorial de Ediciones Selectas.

Observamos los renglones que Dickens agregó en el antiguo corte entre los capítulos XII y XIII y que sirvieron como unión para el fragmento del capítulo XIII que pasó a formar parte del capítulo XII (renglones que aparecen unidos al párrafo anterior, y terminan con punto y aparte):

No pudo Oliverio conocer la causa que arrancó al anciano su brusca exclamación porque, demasiado débil para resistir la impresión que le produjo, se desmayó. **Por cierto que su desmayo proporciona al cronista una ocasión feliz para poner fin a la suspensión en que dejó a los lectores acerca de la suerte que corrieron los dos juveniles discípulos del festivo caballero judío.**

Cuando el *Truhán* y su digno camarada Carlos Bates... (p. 69, cap. XII)

En la traducción de Lafuerza se emplea la tilde en los pronombres demostrativos: “ésta”, “éste”, “ésa”, “ése”, “aquél”, “aquélla”, y demás. También se usa el acento ortográfico en los monosílabos “fue”, “dio” y “vio”. Por otra parte, es común el uso de los pronombres “se” y “le” como enclíticos en tiempo pretérito: “quedóse”, “detuviéronse”, “acercóse”, “trajéronle”, “hízoles”, “obligáronle”, etcétera.

Por lo general, se usan equivalentes en español para los nombres de los personajes: Carlota, Ricardito, Santiago Dawkins, Carlos Bates, Guillermo Sikes, Belita, Anita, Jaimito, Felipe Barker, Rosa Maylie, Enrique Maylie, Sara, Mauricio Bolter y Noé Claypole. Por otro lado, el personaje “Toby Crackit” aparece como “Tomás Crackit”, y no como “Tobías”; por tanto, Lafuerza asigna un mismo nombre a dos personajes: el otro es “Tomás Chitling” (“Tom Chitling” en el original).

Varios nombres presentan alguna alteración: “Pet” aparece con doble *t*: “Pett”, “Saffron-hill the Great” aparece como “Great-Saffron-Hill” —quizá por analogía con “Little Saffron-hill”—; en el capítulo XVIII leemos “catedral de San Pablo”, pero en el XLVI “iglesia de San Pablo”; en el capítulo XXXI leemos “Battlebridge”, pero en el XLII “Puente de Battle”. Varios nombres de lugar aparecen con la traducción del nombre genérico: “teatro Sadler Wells”, “calle Exmouth”, “Plaza de Finsbury”, “Valle de Health”. Otros aparecen adaptados: “camino de San Juan” (“St. John’s-road” en el original), “Monte Alegre” (“Mount Pleasant” en el original), “Barbacana” (“Barbican”), “calles del Sol y de la Corona” (“Sun-street and Crown-street”), “bosque de Caen” (“Caen Wood”). Otros se conservan con su nombre genérico en inglés como parte del

nombre propio: “Little-Saffron-Hill”, “Mutton-Hill”, “Hampstead Heath” y “Mill Lane”, entre otros.

La versión de Gregorio Lafuerza presenta varios términos y estructuras semejantes a la traducción indirecta de Verneuil. El título del capítulo VII, por ejemplo, es idéntico en ambos textos, y refleja la estructura y los elementos de Gérardin:

Título capítulo VII	
Dickens	Oliver continues refractory
Gérardin	Olivier persiste dans sa rébellion
Verneuil	Oliverio persiste en su rebelión
Lafuerza	Oliverio persiste en su rebelión

En el siguiente fragmento observamos también semejanzas sintácticas y léxicas con la traducción de Verneuil. Por una parte, la oración que habla del robo se encuentra al final del fragmento en el original, pero se halla en posición intermedia en la traducción intermediaria de Gérardin, así como también en la traducción indirecta de Verneuil y en la versión de Lafuerza. Por otra parte, Lafuerza usa los mismos vocablos que emplea Verneuil, varios de ellos de grafía similar a los términos en francés, pero sin relación directa con los términos en inglés (“digno camarada”, “haberse apropiado”, “pañuelo”, “se mezclaron”):

Capítulo XII	
Dickens (p. 62)	That when the Dodger, and his accomplished friend Master Bates, joined in the hue-and-cry which was raised at Oliver’s heels, <b>in consequence of their executing an ilegal conveyance of Mr. Brownlow’s personal property...</b>
Gérardin (p. 81)	Quand le Matois et son digne camarade maître Bates, <b>après s’être approprié d’une manière illégale le mouchoir de M. Brownlow</b> , s’étaient joints à la foule qui poursuivait Olivier...
Verneuil (p. 111, cap. XIII)	Cuando el <i>Truhán</i> y su digno camarada Bates, <b>después de haberse apropiado de una manera tan ilegal el pañuelo del señor Brunlow</b> , se mezclaron entre la multitud que perseguía á Oliverio...
Lafuerza (pp. 69-70)	Cuando el <i>Truhán</i> y su digno camarada Carlos Bates, <b>después de haberse apropiado en forma de legalidad harto discutible del pañuelo del señor Brownlow</b> , se mezclaron a la muchedumbre que perseguía a Oliverio...

Observamos igualmente correspondencias léxicas, tanto en la elección de términos como en omisiones. En el siguiente fragmento, el texto original indica que una enfermera le informó algo a Oliver, mientras que en las demás versiones esa oración carece de agente; también en las demás versiones se omite la comparación en el

comentario sobre la respuesta de Oliver (como hablando consigo mismo **más que respondiendo a Noé**):

Capítulo VI	
Dickens (p. 31)	“ <b>Of a broken heart, some of our old nurses</b> told me,” replied Oliver: more as if he were talking to himself, <b>than answering Noah</b> . “I think I know what it must be to die of that!”
Gérardin (p. 41)	<b>De désespoir</b> , à ce qu'on m'a dit, répondit Olivier, comme s'il se parlait à lui-même; et je crois que je comprends ce que c'est que de mourir ainsi!
Verneuil (p. 57)	<b>De desesperación</b> , según me han dicho — contestó Oliverio, como hablando consigo mismo — y creo comprender lo que es morir así.
Lafuerza (p. 37)	<b>De desesperación</b> , según me han dicho—contestó Oliverio como hablando consigo mismo—. De una enfermedad que creo conocer bien.

En el siguiente fragmento, el texto original habla de un “paciente”, mientras que las demás versiones hablan de un “herido”. Verneuil y Lafuerza omiten el complemento de tiempo “esta noche” (“to-night”; “ce soir”); al final, usan la expresión “amigo mío” y no “señor Giles”, como se aprecia en el texto de Dickens y en el de Gérardin:

Capítulo XXX	
Dickens (p. 164)	“How is the <b>patient to-night</b> , sir?” asked Giles. “So-so;” returned the doctor. “I am afraid you have got yourself into a scrape there, Mr. Giles.”
Gérardin (p. 215)	« Comment va le <b>blessé, ce soir</b> ? demanda Giles. — Pas trop bien, répondit le docteur. Je crains que vous ne vous soyez embarqué là dans une fâcheuse affaire, monsieur Giles.
Verneuil (p. 285)	—¿Cómo está el <b>herido</b> ? — preguntó Giles. —No muy bien — contestó el doctor; — temo que se haya usted metido en mal negocio, <b>amigo mío</b> .
Lafuerza (p. 175)	—¿Cómo sigue el <b>herido</b> , señor? —preguntó Giles. —¡Así, así! —contestó el doctor—. Me temo que se ha metido usted en un mal negocio, <b>amigo mío</b> .

Otros ejemplos de correspondencia léxica:

	Dickens	Gérardin	Verneuil	Lafuerza
Capítulo II	five pounds	cinq livres sterling	cinco libras esterlinas	cinco libras esterlinas
Capítulo VIII	high-road	grande route	camino real	camino real
Capítulo VIII	the Dodger	le Matois	el <i>Truhán</i>	el <i>Truhán</i>
Capítulo XXXI	crack down	vol avec effaction	robo con fractura	robo con fractura
Capítulo XXXI	the Family Pet	la bande de Pet	la familia Pett	la familia Pett
Capítulo	cling to	une vie d'opprobre	una vida de	abismos de

XL	wickedness and misery	et de misère	oprobio y de miseria	oprobio y de miseria
----	-----------------------	--------------	----------------------	----------------------

Sin duda, Gregorio Lafuerza se basó en el texto original (o en alguna traducción directa) para confeccionar su versión, pero también tuvo muy presente la traducción indirecta de Verneuil e imita muchos de sus elementos. Por tal motivo, no definimos la versión de Lafuerza como una traducción directa ni como un plagio de una traducción indirecta, aunque en gran medida podría ser lo primero y hasta cierto punto podría ser lo segundo. Sí es una traducción ambigua, que a simple vista parece ser original y directa, mas con una comparación detallada notamos en un sinfín de fragmentos la presencia del texto de Verneuil, y quizá también del texto de Gérardin. La versión de Lafuerza podría ser una copia de la traducción de Verneuil, con una paráfrasis detallada y con traducción del inglés de gran cantidad de fragmentos que Verneuil omite y de algunos que Gérardin también omite, y además con inclusión de elementos del inglés en los fragmentos similares a los de Verneuil; podría ser una traducción del inglés con imitación de innumerables fragmentos de la traducción de Verneuil; podría ser inclusive una traducción del inglés y del francés e imitación de la traducción indirecta de Verneuil y quizá de alguna otra traducción directa; o podría ser una mezcla de todo lo anterior; en eso radica el carácter dudoso de la versión de Lafuerza.

Así comienza Lafuerza su traducción de *Oliver Twist*:

Entre los edificios públicos de que se siente orgullosa cierta ciudad, cuyo nombre creo prudente callar por varias razones, hay uno antiguamente común a la mayor parte de las ciudades, grandes o pequeñas: el hospicio. En el hospicio nació, cierto día cuya fecha no me tomaré la molestia de consignar, sencillamente porque ninguna importancia tiene para el lector, el feliz o desdichado mortal cuyo nombre encabeza este primer capítulo de la verídica historia que vamos a narrar.

## **5. La traducción, el traductor y las editoriales**

### **5.1 Estado de la traducción**

La traducción es la actividad interlingüística de difusión de culturas y literaturas. A través del tiempo, las nuevas traducciones de una obra o las reimpresiones de traducciones existentes contribuyen a la reproducción y distribución de literaturas extranjeras y, asimismo, al (re)conocimiento de autores de otras regiones y de otras épocas. Las traducciones acercan al lector a otros escritores y permiten que el público conozca o aprecie las características de la obra y del estilo del escritor, o permite por lo menos que el público se familiarice con rasgos particulares del escritor, que se acerque a él o que se forme una idea, distante o no tanto, que de otra forma (sin la traducción) no habría conocido ni imaginado. A pesar de todas estas contribuciones y bondades, muchas veces la traducción no recibe el mérito o el reconocimiento necesario y correspondiente; por tanto, el traductor tampoco recibe el merecido agradecimiento y el debido reconocimiento por su digna labor, y muchas veces no es identificado.

Como público, a veces olvidamos que lo que leemos se trata de traducciones o que existe un traductor detrás de la obra que posibilitó la lectura y el conocimiento del texto. Tal vez no se demuestra suficiente interés por conocer, o dar a conocer, el nombre del traductor, pero sí por saber a qué editorial pertenece la traducción; pero las editoriales, en principio, solo adquieren los derechos de publicación. Cuando leemos un texto legible, comprensible y coherente atribuimos el mérito al escritor de la obra original, pero si hallamos un texto confuso y de difícil comprensión concedemos la culpa al traductor, sin verificar o sin tener las herramientas para demostrar que en el primer caso el mérito no es del traductor y que en el segundo la culpa no es del escritor de la obra original. Subconscientemente relegamos al traductor a una posición inidentificada y desconocida cuando no presentamos quejas frente al texto, pero lo elevamos a una función de protagonista y lo recordamos cuando el texto nos resulta ajeno e intrincado. Confundimos la traducción con las ideas, con los conceptos y con la narrativa. La traducción es una aproximación al texto fuente, un intento por decir lo mismo con otras palabras. Si queremos saber qué dice exactamente el texto fuente, debemos remitirnos al texto fuente, y como lectores también podremos interpretar qué dice el texto, qué no logra decir y qué quiso decir. Todavía en el público general la traducción necesita mayor reconocimiento, y el traductor merece una necesaria visibilización.

A nivel normativo y legal, las leyes nacionales y los tratados internacionales buscan proteger los derechos de las obras literarias, entre las cuales se incluye la traducción, aunque algunos tratados, como la Convención Universal sobre Derecho de Autor de la UNESCO, no mencionan expresamente las traducciones como obras protegidas, simplemente hablan de obras derivadas. Las leyes y los tratados presentan diversas normas de protección a los derechos morales y patrimoniales de las obras, las cuales contribuyen a la defensa de la profesión y a la garantía de los derechos básicos de la labor del traductor. No obstante, no todos los países firmantes aplican y exigen el cumplimiento de las normas, y varios de los derechos del traductor son transgredidos, e incluso todos. Con el incumplimiento del primero de los derechos morales, el derecho a que el autor sea reconocido como autor de su obra, se incumplen inherentemente los demás derechos morales y todos los patrimoniales. A pesar de los avances en materia de normatividad (redacción y vigencia de nuevas leyes, adhesión a tratados) se necesitan normas más estrictas para la publicación de traducciones para cumplir las estipulaciones existentes sobre los derechos de autor, para garantizar la protección de las traducciones originales y el reconocimiento de su creador, y para combatir los fraudes.

Las traducciones sirven a fines literarios, culturales, artísticos y editoriales, pero también son usadas como simples objetos mercantiles y con fines netamente lucrativos por medios ilegales. Las traducciones son hurtadas y publicadas de nuevo como retraducciones. Los plagios perjudican directamente a los traductores y usurpan todos sus derechos, pero también engañan al público, pues presentan datos bibliográficos falsos e inexistentes. Es una realidad del estado de la traducción que ha existido desde hace siglos, y a pesar de las normas y leyes actuales se siguen realizando hurtos literarios y se siguen publicando plagios en nombre de la traducción. Los plagios de traducciones eliminan la realidad histórica de la verdadera traducción, ocultan la época real en que fue publicada, su contexto, y niegan la identificación del autor verdadero. Hacen creer que el texto pertenece a la época presente y a otro traductor.

El plagio de traducciones es una de las mayores problemáticas que afectan a la profesión, pues se apropia de la labor intelectual del traductor y la manipula con fines personales y pecuniarios; además, menoscaba y agrede a la función de la traducción como agente difusor de textos y autores extranjeros y como posibilitador de la comunicación interlingüística. El plagio pretende ocupar esas funciones que ya ha



desempeñado otro texto en otro tiempo, y, en lugar de contribuir a los propósitos de la traducción y a la dignidad de la profesión, usa sus productos (la traducción como producto, fruto o resultado) impulsado por deseos avaros y transgrede todo tipo de principios éticos, de estipulaciones legales y de derechos personales y públicos (en el caso de apropiación y modificación de obras del dominio público).

En la actualidad se siguen publicando plagios de traducciones, y esas supuestas traducciones se publican, desde luego, con datos falsos, pero también con datos bibliográficos incompletos, a pesar de las disposiciones de las leyes nacionales y de los convenios internacionales de derechos de autor. El depósito legal de las obras exigido por la ley parece ser un simple requisito para la publicación de una obra, pero no sirve para verificar la autenticidad de una traducción, ni la existencia del traductor y ni siquiera la inclusión de todos los datos exigidos por la ley, ya que algunas traducciones no mencionan el nombre del traductor o no incluyen el nombre completo. A estas debilidades de los sistemas legales y de publicación también se enfrentan las traducciones originales, posibles objetos de plagio. Por consiguiente, se necesitan normas más estrictas y la exigencia de más datos para el depósito y publicación de traducciones, pero ante todo deben hacerse cumplir las normas y leyes existentes.

Muchas traducciones antiguas, de otras décadas o siglos, de obras clásicas tienden a ser objetos de plagio. Las obras originales pueden ser retraducidas con fines literarios, de difusión, conmemorativos o de actualización, pero la modernidad de una traducción no es determinada necesariamente por la fecha de publicación que conste en el libro, sino por el texto en sí, por el tipo de léxico, de estructuras, de expresiones y de normas gramaticales usadas; en ocasiones puede tratarse de la primera edición en esa editorial, o en esa colección, pero no de la primera publicación general, inédita. Por otra parte, varias traducciones recientes resultan ser en realidad plagios de traducciones publicadas en otras épocas. Los plagios juegan con el aquí y ahora de las traducciones originales. Por lo general copian textos remotos en el tiempo, con el pensamiento de que quizá han quedado en el olvido o como estrategia para no ser detectados, o al menos no fácilmente, pero es precisamente el aquí y ahora una de las pruebas principales para comprobar cuál es la traducción original y cuál es el plagio, una vez que se identifique la similitud entre ambos textos. Las traducciones de obras clásicas, con el tiempo, son reimpresas, pero en varios casos su autoría es usurpada. Por tanto, la obra de esos

traductores se sigue difundiendo y explotando, mientras que sus nombres son olvidados y omitidos. Traducciones originales antiguas de obras clásicas son plagiadas en la actualidad, y traducciones originales actuales de obras clásicas quizá se conviertan en blanco de los plagios.

A pesar de los avances para la profesión en cuanto a normas de derechos de autor y de requisitos para la publicación de traducciones, no todas las normas se hacen cumplir y aún hace falta establecer normas más estrictas para la defensa de los derechos de autor y para la publicación y el depósito de traducciones. Con el cumplimiento de las normas y con la exigencia de otras más estrictas el traductor gozará de mayor reconocimiento, y el desempeño de la profesión contará con más garantías.

## **5.2 Editoriales y sus prácticas**

En cuanto a la publicación de obras clásicas, existen editoriales que no ven la necesidad de encargar nuevas traducciones, sino que reimprimen traducciones existentes. Cuando se trata de traducciones antiguas, se actualiza la grafía y se mencionan los datos de la primera publicación: año y editorial. En cuanto a traducciones más recientes, se menciona la editorial que cede los derechos de reproducción así como el año en que la traducción fue publicada en esa editorial. Planeta publicó en 1988 *Oliverio Twist*, del traductor Verneuil, y en el 2000 publicó la misma edición para La Nación, en la que se menciona que se agregó el prólogo del autor faltante en la edición de 1883 de Arte y Letras, donde se publicó esa traducción por primera vez. La Isla de Siltolá, en su colección Clásicos Recuperados, reeditó la versión de Mariano Tirado y Rojas, de 1910, en Sevilla en el 2013. Indica que la edición fue actualizada y corregida por Reyes López Días-Pescuezo; pero reeditaron, en realidad, uno de los primeros plagios de traducciones de *Oliver Twist* —plagio de una traducción indirecta, además—. Por otro lado, la editorial Oveja Negra publicó en 1985 la traducción de *Oliver Twist* de José Méndez Herrera, publicada inicialmente en Aguilar, y respeta los derechos morales del traductor, reconoce su autoría; al igual que Alfaguara, editorial que en 1995 también publicó la traducción de José Méndez Herrera.

También existen editoriales que infringen los derechos de autor y no reconocen la autoría de una traducción e incluso alteran dolosamente el texto. La traducción de *Oliver Twist* de Gregorio Lafuerza fue publicada en Sopena en 1935, en Barcelona; en

la editorial Cumbre en 1954, en México; y en Ediciones Selectas en 1962, en Buenos Aires. En 1967, la traducción de Gregorio Lafuerza fue publicada, con cesión de Editorial Cumbre, en otras dos editoriales de nombre Clute: en John W. Clute, en México, y en Empresas Clute de Panamá, impresa en Panamá (sin mención de ciudad de edición); ambas ediciones son idénticas: tienen el mismo número de páginas, la misma distribución del texto, las mismas imágenes, etc., y la misma infracción del derecho moral al reconocimiento de la autoría: no incluyen el nombre del traductor; incluso, la colección de ambas ediciones lleva el mismo nombre: Clásicos Juveniles, como si se tratara exactamente de la misma publicación en la misma editorial (una editorial es Clute, y la otra también). Más recientemente, Editorial Extremadura (Cáceres, España), en la colección Biblioteca de Aventuras, publicó una traducción de *Oliver Twist* sin mención del nombre del traductor, ni de la ciudad de edición, ni del año de edición ni del número de edición; únicamente se consigna el número de depósito legal, correspondiente al año 2004. Por otro lado, Círculo de Lectores adjudica su traducción de *Oliver Twist* a Vergara; la inclusión de un nombre incompleto es otra forma de no reconocer la autoría, ni siquiera sabemos si se trata de un traductor o de una traductora, o de una persona real. La publicación de Círculo de Lectores es en realidad un plagio.

Las editoriales que plagian omiten el nombre del traductor o crean uno ficticio. El plagio de la editorial mexicana Porrúa elimina el nombre del traductor, pero altera el texto. Círculo de Lectores incluye un nombre incompleto y también altera el texto de la traducción. La relativamente nueva editorial argentina Gradifco publicó su plagio *Oliverio Twist* bajo el nombre del traductor Juan Izquierdo, con el cual publicó 12 traducciones de obras clásicas en tan solo un año. Las editoriales que publican una traducción sin el nombre del traductor y que alteran dolosamente el texto se apropian de este y usurpan su autoría, lo presentan como suyo, y eso las convierte en plagiarias, como el caso de Porrúa. Se trata de una supresión dolosa de la autoría y de la infracción de todos los derechos morales del autor, como el derecho a la integridad del texto. Las editoriales John W. Clute y Empresas Clute de Panamá, aunque no alteran la traducción de Lafuerza y aunque indican que la edición es una cesión de Editorial Cumbre, no incluyen el nombre del traductor, y transgreden por tanto sus derechos morales. Existe infracción a las normas, tal vez por desconocimiento, y seguramente por negligencia y dolo, pero también por permisividad.

En 1885, Hachette publicó una reedición de *David Copperfield*, del traductor Paul Lorain (director de las traducciones autorizadas de las obras de Dickens al francés), con algunas mejoras, pero omite el nombre del traductor (Monod; 199: 124).

Las editoriales plagiarias se preocupan más por publicitar sus publicaciones con el nombre del prologuista, por lo general, un escritor reconocido, y se interesan también en agregar otras secciones, como estudios preliminares. El plagio de Círculo de Lectores incluye una extensa introducción de 15 páginas de Carlos Ayala (al igual que el nombre del traductor, el nombre del diseñador de la cubierta también aparece incompleto: Yzquierdo). Gradifco presenta un breve estudio preliminar sobre el autor de la obra y sobre la obra, e incluye el nombre del diseñador de la portada, nombre y apellidos: Víctor Rolando Mouly. Porrúa, por su parte, presenta un prólogo de 15 páginas de Rafael Solana y menciona el nombre del prologuista en la cubierta, en la portada y al final del prólogo, pero el nombre del traductor para ellos no existe. Porrúa tampoco menciona el nombre del diseñador de la cubierta. Las editoriales plagiarias tampoco indican quién es el autor de las notas o estudios preliminares.

Por lo general, las editoriales no informan cuándo publican una traducción indirecta, pero sí mencionan, por ejemplo, el título y el idioma de la obra original. Esta práctica también constituye una infracción a los derechos morales, puesto que no se reconoce la obra de la cual la traducción se deriva, así como tampoco se reconoce la autoría de esa obra. Si una obra derivada es el texto fuente, si es el texto que sirvió como origen para otra obra y posibilitó la difusión de la obra original, debe gozar asimismo de los derechos morales y patrimoniales de autor. La falta de reconocimiento del texto fuente en traducciones indirectas también es un tipo de engaño para el lector, pues se le oculta información y se le niega el conocimiento del origen del texto.

En el 2000, la traducción de *Oliver Twist*, de Verneuil, se publicó de nuevo en La Nación, pero siguió sin mencionarse que la traducción es indirecta. Además de la actualización de gráficas, se realizaron otras cuantas modificaciones que no se indican. En el índice, los títulos de los capítulos aparecen completos, mientras que en la edición de 1883 aparecen incompletos muchos de ellos (sí aparecen completos al inicio de cada capítulo). Por otra parte, el libro volvió a la división en 53 capítulos, como en la obra original; mientras que la edición de 1883 está distribuida en 52 capítulos, producto de la

fusión de los capítulos XLIV y XLV. Los editores identificaron el punto de corte entre esos dos capítulos, por tanto, tuvieron que haber comparado la traducción de Verneuil con otro texto. ¿No habrán sospechado del carácter de traducción indirecta según esa comparación y según las lenguas de traducción de Verneuil? ¿No les interesan los antecedentes del traductor ni la identidad de su obra?

No todas las editoriales incluyen el título de la obra original. Algunas mencionan simplemente al autor y el idioma de escritura. Otras incluyen un título abreviado: *Oliver Twist*. Tan solo la traducción de Pollux Hernández (entre las que analizamos), de la editorial Alianza, incluye completo el título original: *Oliver Twist; or The Parish Boy's Progress*, perteneciente a las tres primeras ediciones, aunque es la cuarta edición —la de 1846— la que presenta la estructura definitiva. Por consiguiente, es difícil saber con exactitud, en la mayoría de los casos, qué edición de la obra original fue usada como texto fuente.

En las traducciones originales y directas se menciona el título original, y solo en contados casos se menciona que se trata de una traducción directa. Cuando en una traducción no se mencionan textos intermediarios, se infiere que la traducción es directa. En general, las editoriales no consideran necesario aclarar que la traducción que publican es directa del idioma original, aunque en algunos casos sí lo aclaran, quizá porque han notado que otras editoriales publican traducciones indirectas sin informarlo ni reconocerlo, y por tal motivo deciden indicar expresamente lo que en principio no tendría que ser aclarado, por ser algo obvio y por estar expresado (implícitamente) mediante los datos bibliográficos y la información legal del libro. Son las traducciones indirectas las que tienen la obligación de comunicar explícitamente su carácter y de informar, además del título de la obra original, cuál fue la traducción intermediaria que sirvió como texto fuente y quién es su autor.

Por otro lado, los plagios, que constituyen infracciones a las normas en vigencia de convenios internacionales así como prácticas antiéticas y engaños, mencionan el título de la obra original o afirman que se trata de una traducción directa, lo cual representa dos engaños desde el punto de vista del texto fuente. En primer lugar, las editoriales hacen creer ofrecen una nueva traducción —mas publican falsas retraducciones—. En segundo lugar, hacen creer que se trata de una traducción directa y actual. Las

editoriales son conscientes de lo primero, pues no pueden desconocer sus propias prácticas, pero tal vez desconocen lo segundo (seguramente ni sospechan que plagian traducciones indirectas). Varias editoriales plagian en nombre de la traducción, y plagian además traducciones indirectas, apoderándose de todas sus características, por ejemplo, de las infracciones a la traducción intermediaria, por no reconocer el texto fuente, así como de sus imprecisiones y errores de traducción, calcos, extranjerismos, falsos cognados, omisiones, deformación de grafías de nombre propios, etcétera. Publican plagios de traducciones de más de un siglo, con sus virtudes y defectos, en diferentes épocas y aun en la actualidad, cuando existen traductores experimentados o con formación y práctica profesional y académica, cuando los estudios de traducción han aportado al enriquecimiento de la teoría y de la práctica de la profesión, cuando existen numerosos espacios de discusión y análisis que contribuyen a la formación de traductores capacitados y con más herramientas para enfrentar los problemas lingüísticos de su oficio y para crear traducciones de calidad. Pero algunas editoriales plagian traducciones antiguas que omiten pasajes completos, que a su vez son traducciones de otras traducciones que también omiten muchos fragmentos, y por lo tanto publican textos que no incluyen todos los relatos y reflexiones del autor de la novela original, que omiten pasajes enteros y que acortan capítulos significativamente, y aun así indican que la edición es íntegra.

Por otra parte, en la mayoría de publicaciones las editoriales mencionan el número de edición y la fecha de publicación de la primera edición, incluso las editoriales plagiarias. En contados casos no se menciona el número de edición o la fecha de la primera edición. En algunos casos de traducción original no se informa que la traducción ya ha sido publicada en otra editorial o en otra colección; por consiguiente, podríamos creer que la fecha de la primera publicación de cierta traducción es posterior a la verdadera.

Existen editoriales que respetan los derechos morales del traductor y respetan su autoría, y mencionan la editorial que cede los derechos de reproducción, cuando se trata de una traducción ya publicada; pero en las traducciones indirectas no se respetan los derechos morales del autor de la traducción intermediaria, ya sea el traductor quien no los respete, la editorial o ambas partes. Existen de igual modo editoriales que roban traducciones y las publican con otros nombres de traductores, falsos o incompletos, e incluso sin

nombre alguno, y modifican dolosamente el texto. Informan en la página legal que realizan el depósito que exige la ley, que se prohíbe la reproducción del libro y que la infracción a los derechos que protegen el libro está penada por la ley, pero esos libros son en realidad el ejemplo más cínico de dicha infracción a las normas y de usurpación de los derechos. Esas editoriales no desconocen las leyes, las infringen totalmente con sus prácticas y plagian en nombre de la traducción. Editoriales plagiarias, algunas relativamente nuevas, publican textos clásicos y de literatura universal, que en realidad son copias de traducciones existentes.

### **5.3 Traductores y sus prácticas**

Los traductores que crean traducciones originales contribuyen con su labor a la difusión de obras; buscan comunicar íntegramente el texto fuente y también enriquecen las ediciones con prólogos y notas. Nos ofrecen diversas versiones con sus propias características y estilo, o con novedades y recuperación de elementos de la obra original, como el reflejo de la forma de hablar de los personajes mediante la grafía de las palabras. Hay traductores que buscan reflejar todos los detalles de la novela original y que hacen con su lengua lo que el autor hizo con la suya para formar, o plasmar, la idiosincrasia de los personajes y sus defectos y características manifiestas en el habla. También existen traductores que plagian traducciones o que realizan traducciones indirectas sin respetar los derechos del texto intermediario. En estos casos no se puede deducir simplemente por los datos bibliográficos de la publicación si el traductor es el único responsable de la infracción a los derechos de la traducción intermediaria o si existe complicidad o inducción por parte de las editoriales.

Valentín García Yebra tradujo *Über die Verschiedenen Methoden des Übersetzens* (*Sobre los diferentes métodos de traducir*), del alemán Friedrich Schleiermacher. En la nota del traductor informa lo siguiente: su traducción del ensayo de Schleiermacher fue publicada por primera vez en 1978 en la revista *Filología Moderna*. En 1994, parte de su traducción fue publicada con su autorización, y con mención de su nombre, en la antología *Textos clásicos de teoría de la traducción*. En 1996 se publicó en Barcelona una antología bilingüe con textos sobre traducción. En dicha antología aparece completo el ensayo de Schleiermacher, con numerosos pasajes que coinciden literalmente o casi literalmente con la traducción de García Yebra. En 1999 Éditions du Seuil publicó un libro que contiene el ensayo de Schleiermacher, con traducción francesa de Antoine

Berman. En la contraportada se indica que la primera edición francesa de la traducción de Berman fue publicada en 1985 por Éditions Trans-Europ-Repress, en Mauvezin.

García Yebra halla gran semejanza entre el texto de Berman y el suyo, y afirma: “La semejanza del texto de Berman con el mío era tan grande que se imponía la conclusión de que el notable traductor francés no había traducido a Schleiermacher del alemán sino del español; del español de mi traducción” (2000: 12), e incluye varios pasajes. Después afirma: “A la vista de un texto tan semejante al mío, me entra ahora la duda de si la traductora de Barcelona tendría presente mi traducción o la de A. Berman, once años anterior a la suya” (*ibid.*: 17).

En el capítulo 3 de este trabajo cité algunos pasajes del ensayo de Walter Benjamin “La obra de arte en la época de su reproductividad técnica”, del libro *Conceptos de filosofía de la historia*, en traducción de H. A. Murena y D. J. Vogelmann, publicado por Terramar Ediciones, y había adelantado que seguramente citaba de un plagio. La traducción de Murena y Vogelmann fue publicada en el 2007 en La Plata, pero es en realidad una copia, con ligeras modificaciones, de la traducción de Jesús Aguirre, publicada treinta y cuatro años antes (en 1973) en Taurus Ediciones en Madrid, reimpresa en 1982 y publicada de nuevo, en una primera edición argentina, en 1989, en el libro *Discursos interrumpidos I*, y con el título “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”; “reproductibilidad”, no “reproductividad” —como dice la versión de Murena y Vogelmann—. Murena y Vogelmann copian la traducción y las notas de Jesús Aguirre y realizan someras modificaciones léxicas y de puntuación. Reemplazan vocablos por sinónimos y eliminan el leísmo, por ejemplo; pero reproducen el texto cabalmente, incluso traspasan los mismos errores ortográficos: “exhuberantemente” (pág. 151, nota al pie de página), por ejemplo.

En las traducciones de *Oliver Twist* al francés, en el siglo XIX, también hay un caso de un traductor cuya versión es idéntica a una traducción existente. Se trata de Émile Gigault de La Bédollière. Su texto *Les voleurs de Londres* fue publicado en 1850 por el editor Gustave Barba. En 1841, también Gustave Barba había publicado la traducción *Olivier Twist, ou l'orphelin du dépôt de mendicité*, firmada por Ludovic Benard. Sin embargo, el texto de La Bédollière y el de Benard son idénticos. Ambos textos fueron publicados en la misma editorial con nueve años de diferencia. La Bédollière manipula



el texto: suprime numerosos pasajes y un capítulo entero (entre otras modificaciones); el cambio más evidente es el título. La copia de *La Bédollière* fue publicada de nuevo, en Limoges en 1878, por los editores Eugène Ardant et Cie, con la inclusión en el título del nombre del protagonista: *Olivier Twist, les voleurs de Londres*, con algunas modificaciones de puntuación, con abreviación de algunos párrafos y con la adición de notas del editor. Un recorrido similar experimentó la traducción de la obra de Dickens *Old Curiosity Shop*. Barba la publicó en 1842, con el título *Le marchand d'antiquités*, firmada por el traductor Auguste Jean-Baptiste Defauconpret, y en 1855 la publicó de nuevo, pero a nombre de *La Bédollière*. Una nueva edición revisada de la versión de *La Bédollière* fue publicada en Limoges, en 1879, por los editores Eugène Ardant et Cie. Y otra nueva edición revisada fue publicada, también en Limoges, en 1881 por el editor Charles Barbou. Según Sylvère Monod, la traducción de *La Bédollière* es idéntica a la de Defauconpret<sup>31</sup>.

En cuanto a traducciones indirectas de *Oliver Twist*, para Jean-Michel Massa, Machado de Assis realizó su traducción de *Oliver Twist (Oliveiro Twist [1870])* a partir de la traducción francesa de Gérardin (citado en Camêlo, s.f.: 381). Como hemos demostrado, Verneuil también tradujo *Oliver Twist*, en 1883, a partir de la traducción francesa de Alfred Gérardin. Por otro lado, Carmen Francí (2012) señala semejanzas entre la traducción de Verneuil *La niña Dorrit* (1885) de *Little Dorrit*, de Dickens, y la versión francesa *La Petite Dorrit* de William Little Hughes. J. J. y C. realizó su traducción indirecta de *Oliver Twist* a partir del texto francés de *La Bédollière Les voleurs de Londres*, y la publicó con el título *Los ladrones de Londres* (1857); la semejanza entre ambos títulos es un indicio de su relación. Maria Leonor Machado de Sousa (1999) expresa que el título de la traducción portuguesa de *Oliver Twist (Oliver Twist ou os ladrões de Londres)* publicada entre 1876 y 1878 en *Diário Popular* sugiere que esta fue realizada desde el francés (*Les voleurs de Londres*). No solo en el siglo XIX hallamos traducciones indirectas sin referencia al texto fuente, es decir, a la traducción intermediaria. Enriqueta Sevillano publicó su traducción indirecta de *Oliver Twist* en 1931 en la editorial Juventud, en Barcelona. Su texto fuente también fue la traducción francesa de Gérardin, la traducción al francés autorizada por el autor. Tanto Verneuil como Sevillano tradujeron obras de diversos autores de habla francesa.

---

<sup>31</sup> Gran parte de los datos de traducciones francesas de *Oliver Twist* —y de otras obras de Dickens— y copias consultados en “Les premiers traducteurs français de Dickens” (Monod; 1999: 119-128).

Los primeros traductores de *Oliver Twist* al español, después de Verneuil, copiaron el texto de este último. Alrededor de 1900 (sin fecha en el libro) Manuel Machado (M. Machado en el libro) publicó su copia en Garnier. Las modificaciones del texto de Machado no son muy profundas. Su versión presenta la misma división en 52 capítulos de la traducción de Verneuil (no 53, como en la obra original); y la misma división se aprecia en la copia de Mariano Tirado y Rojas de 1910, publicada en Apostolado de la Prensa, y que presenta modificaciones más significativas al léxico y a la estructura textual. Aunque en el texto de Tirado y Rojas los capítulos XLIV y XLV también se fusionan, en el índice el nuevo capítulo XLIV lleva ambos títulos, mientras que en los textos de Verneuil y Machado ambos títulos solo se conservan al principio del capítulo, mas no en el índice. Lo mismo sucede con otros títulos de capítulos: aparecen abreviados en el índice, en los textos de Verneuil y de Machado, pero completos al inicio de cada capítulo, mientras que Tirado y Rojas incluye los títulos completos en el índice. Habrá cotejado la correspondencia ente los títulos de cada capítulo y el índice.

Varias décadas después se publicó de nuevo un plagio de la traducción de Verneuil, en 1946 (tercera edición), en Buenos Aires, en Editorial Jackson de Ediciones Selectas, firmada por Alfredo Yáñez. En la portada se lee la nota “Traducción del inglés”. No aparecen en los catálogos de bibliotecas nacionales otras obras de este traductor, por tanto, no contamos con mayor información ni sabemos cuáles fueron sus lenguas de trabajo ni qué otras obras tradujo; no podemos deducir si se trata de un traductor verdadero o si es un nombre ficticio creado por la editorial. El libro contiene una nota preliminar que no está firmada, de manera que tampoco podemos afirmar si la nota es del traductor o de la editorial. En los últimos renglones de la nota preliminar se lee: “La versión del libro que se ofrece aquí al público es íntegra y se ajusta exactamente al texto del autor”.

Julio C. Acerete también firmó una traducción de *Oliver Twist* idéntica a una existente (a la de José Méndez Herrera). Además, Acerete incluyó un prólogo en el que habla del autor, de sus obras y de la novela *Oliver Twist*. Su texto fue publicado en Bruguera en 1978, en una edición especial, en la que se indica que la traducción es de 1970. Acerete realiza paráfrasis en varias partes del texto.

Los traductores plagiarios de las traducciones de *Oliver Twist* al español reproducen las traducciones casi intactas, en su gran mayoría, y muchos copian la traducción indirecta de Verneuil. Agregan prólogos, realizan algunas modificaciones mínimas (léxicas y de puntuación, por ejemplo); indican que la traducción es del inglés, que la novela fue escrita en inglés, excepto en la publicación de Manuel Machado, en la que no se menciona de qué idioma se realizó la supuesta traducción ni el título de la obra original, únicamente se menciona al autor. En uno de los plagios, en el de Tirado y Rojas, se realizaron numerosas modificaciones al texto, tanto al léxico como a la sintaxis; hay un cambio notable en la estructura interna de los párrafos que dificulta la detección de este plagio, el cual, sin un análisis detallado, pasaría inadvertido.

Los traductores traducen, pero también los hay que plagian; por tanto, estos últimos no son verdaderos traductores, son plagiadores que suplantán la autoría de las obras, ocultan su contexto histórico y las presentan como nuevas traducciones, como si fueran creaciones intelectuales reales con su propia historia.

#### **5.4 La visibilidad y visibilización de la traducción**

El estado de la traducción exige no solo que la profesión y que las traducciones tengan mayor reconocimiento y un estatus más digno, sino también proteger las traducciones existentes y garantizar sus derechos. Es necesario asimismo comunicar diversos datos pertinentes al contexto de la traducción (como producto) para la construcción y conservación de su historia y para crearle un vínculo más sólido con su autor.

La traducción es muy vista por muchos agentes y con muchos intereses que no siempre son nobles, más bien lucrativos e ilegales. La visibilización de la traducción significa otorgarle un digno estado del reconocimiento de su identidad, de su naturaleza y del tipo de traducción: directa, indirecta, original; porque en numerosas traducciones su naturaleza no es visible y, por tanto, su identidad es débil. Debemos activar normas que visibilicen la naturaleza de las traducciones y que contribuyan a la construcción de su identidad. Además, dichas normas ayudarán a cumplir las normas existentes y, de establecerse, dificultarán notablemente las prácticas plagiarias de los agentes que infringen los derechos de autor, y seguramente en muchos casos podrán evitarlas.

Necesitamos que las traducciones originales sean visibles y permanezcan siendo visibles con el paso del tiempo, que su identidad no sea usurpada y que, en caso de reimprimirse, conserven su identidad, sus derechos, su autoría y su contexto histórico: el aquí y ahora de su origen. También es justo, y necesario, que la naturaleza de traducciones indirectas sea visible. Por normas y por ética la traducción intermediaria debe recibir el reconocimiento como texto fuente, y de igual modo se debe informar sobre su contexto histórico y su autor.

El contexto histórico de un texto es su enmarcación en el espacio y en el tiempo: su fecha y lugar de publicación, año de la primera edición y de las demás ediciones, editorial en la que se publica y, desde luego, su autor. El reconocimiento de una traducción como indirecta permite trazar su recorrido desde la novela original y comprender su carácter de obra derivada de otra obra derivada, con lo cual sabremos que dicha obra puede ser fiel e íntegra con respecto al texto intermediario, y no precisamente con respecto al texto original. Es decir que la traducción indirecta se rige por las características de la traducción intermediaria así como por las decisiones de su autor (del otro traductor). Esta realidad también debe ser visible para el lector y es valiosa para su relación con el texto. Aunque las traducciones indirectas del inglés al español mediante el francés fueron comunes en el siglo XIX, y a principios del XX, en el caso de las traducciones indirectas de *Oliver Twist*, varias de ellas se siguen reimprimiendo o reeditando, y las editoriales podrían y deberían visibilizar la naturaleza de esas traducciones por respeto a la novela original, a la traducción intermediaria, a la identidad e historia de la traducción indirecta y al lector.

Las editoriales son responsables de sus publicaciones y de las características de estas, y deben comunicar toda información pertinente sobre las traducciones, incluido el carácter de traducción indirecta. Con cada nueva edición o reimpresión tienen la oportunidad de hacerlo y de reivindicar los derechos de la traducción intermediaria. Seguramente se desconozca el carácter de una traducción de otra época, pero en caso de verificarse la naturaleza de traducción indirecta, las editoriales tendrían que informarlo públicamente y en las nuevas ediciones y reimpressiones. Para la verificación del carácter de traducción indirecta, podrían crearse comités o grupos de expertos encargados de la correspondiente evaluación y verificación. Todos los interesados podrían informar sobre la naturaleza indirecta de una traducción y realizar la solicitud

de verificación. Por su parte, los organismos oficiales e instituciones de depósito legal deben hacer cumplir el reconocimiento del carácter de traducción indirecta.

De igual modo debe surgir un compromiso común por visibilizar los plagios y evitarlos. Ante todo, deben cumplirse las normas existentes y crearse las que sean necesarias. En cuanto se detecten plagios, los organismos correspondientes (e instituciones de depósito legal) deben informarlo en sus publicaciones o boletines y exigir el retiro del mercado de esos libros, además de aplicar las sanciones establecidas. Asimismo, deben reivindicarse los derechos de la traducción plagiada y debe restituirse su identidad. La detección y verificación de plagios puede ser similar al procedimiento de verificación de traducciones indirectas, en el que puedan participar lectores, público en general y toda persona interesada, y en el que intervengan los organismos oficiales, instituciones correspondientes y comités especializados.

#### **5.4.1 Una nueva política**

Es imprescindible una nueva política para resaltar la visibilidad de la traducción, un conjunto de normas más estrictas para la publicación de toda traducción que reivindique la situación de la traducción y del traductor. Deben exigirse más datos para garantizar la autenticidad de la traducción o la existencia del traductor, o al menos para luchar más firmemente contra los plagios.

Proponemos las siguientes normas y exigencia de datos referentes a la publicación de traducciones (nuevas traducciones, reediciones o reimpressiones) para garantizar el reconocimiento de la labor, para solucionar o combatir el problema del plagio y de la apropiación de derechos, para garantizar que los textos publicados sí sean traducciones originales, para construir la identidad de cada traducción, para la visibilidad y visibilización de la traducción:

1. Con respecto al traductor:
  - a. Nombre completo
  - b. Reseña biográfica
2. Con respecto a la obra original:
  - a. Título completo
  - b. Edición fuente de la traducción
3. Con respecto a la naturaleza de la traducción:

- a. Traducciones directas
- b. Traducciones indirectas
4. Con respecto a la traducción intermediaria (en el caso de traducciones indirectas):
  - a. Datos bibliográficos
  - b. Autor
5. Con respecto a las reimpresiones, nuevas traducciones y ediciones en general:
  - a. Número de edición
  - b. Edición en la colección
  - c. Edición en la editorial
  - d. Secciones (prólogo, introducción, notas, etcétera)
  - e. Modificaciones
  - f. Reivindicación del carácter de traducción indirecta

1. Con respecto al traductor:

- a. Nombre completo:

Se debe incluir el nombre del traductor, y se debe incluir completo, nombre y apellidos, no solo el apellido o la inicial del nombre con el apellido. La falta de inclusión del nombre del traductor es una infracción de las normas y de sus derechos. La inclusión de un nombre incompleto es una práctica sospechosa que pone en duda la naturaleza de traducción original. La autoría no se puede separar de una obra, es un derecho inalienable. La falta de inclusión del nombre del traductor o la inclusión de un nombre incompleto son formas de no reconocer la autoría. Cuando se incluye únicamente el apellido, por ejemplo, no sabemos si el autor de la traducción es un traductor o una traductora ni podremos relacionarlo con otras traducciones; no sabemos de quién se trata.

- b. Reseña biográfica:

Se debe garantizar la existencia del traductor y la autenticidad de su nombre. Con la inclusión de una breve reseña biográfica que acompañe siempre a su nombre en las publicaciones, podemos saber algo, o más, del traductor, conocerlo un poco y comprobar más fácilmente si es real. En la reseña biográfica se debe incluir completo el nombre del traductor, su fecha de nacimiento (y de deceso, si es el caso), lugar de nacimiento, algunas obras y autores traducidos, idiomas de trabajo y otras profesiones.

Estos datos básicos biográficos ayudarán a garantizar los derechos morales del traductor y a constatar la existencia del traductor; también otorgarán mayor visibilidad al traductor y a su obra.

2. Con respecto a la obra original:

a. Título completo:

Algunos libros se conocen por su título abreviado, y en algunos casos el título de la obra original puede variar según la edición. Debe incluirse el título tal cual aparece en la edición que se usó como texto fuente, precisamente para identificar la edición usada como texto de partida para la traducción.

b. Edición fuente de la traducción:

Se debe informar el número de la edición, la editorial, la ciudad y el año, para permitir una precisa identificación de la edición de la cual se deriva la traducción. Con los datos bibliográficos de la edición de partida se puede verificar más fácilmente el carácter de la traducción: si es directa, indirecta, original o si es un plagio, y se podrá evaluar si la versión es íntegra con respecto al texto de origen.

3. Con respecto a la naturaleza de la traducción:

a. Traducciones directas:

Se puede especificar si la traducción es directa de una edición de la obra original y del idioma de escritura de la novela original. Si no se incluye una nota aclaratoria, se deduce y se sobreentiende que la traducción es directa, y bastaría con la inclusión del título de la novela original. Sin embargo, para manifestarlo explícitamente y para que el traductor y la editorial confirmen el tipo de traducción, debería especificarse siempre que la traducción es directa de la mencionada edición de la obra original.

b. Traducciones indirectas:

Cuando se trate de una traducción indirecta, esto debe aclararse, y declararse, en la publicación. Es una característica que hace parte de la identidad de la traducción y es el derecho al reconocimiento de la autoría de la traducción intermediaria. También es información que el lector tiene derecho a saber y que hace parte igualmente de la novela original y de las obras derivadas de esta, directa o indirectamente. No indicar, o no declarar, la naturaleza de traducción indirecta es una infracción de los derechos de autor. Se debe mencionar, además, el idioma desde el cual se traduce.

4. Con respecto a la traducción intermediaria (en el caso de traducciones indirectas):

a. Datos bibliográficos:

Cuando se trate de traducciones indirectas, además de mencionarse el título y al autor de la novela original, deben respetarse los derechos de la traducción intermediaria. Se debe reconocer el texto fuente de la traducción indirecta y consignar los datos bibliográficos de la traducción intermediaria: título completo, edición, año, ciudad y editorial. Toda obra derivada debe informar cuál es la obra de la cual se deriva.

b. Autor:

Se debe reconocer la autoría de la traducción intermediaria y consignar completo el nombre del traductor. Cuando se reconoce una traducción, el nombre del traductor siempre ha de acompañar a su obra. Deben respetarse, por tanto, los derechos morales del autor de la obra derivada que posibilitó la creación de otra obra derivada.

5. Con respecto a las reimpresiones, nuevas traducciones y ediciones en general:

a. Número de edición:

En toda traducción debe constar el número de la presente edición, así como también el número y el año de las ediciones anteriores, desde la primera. Estos datos garantizan que el público ubique la traducción en el tiempo y que sepa en qué año se publicó por primera vez la traducción.

b. Edición en la colección:

Cuando una editorial publica una misma traducción en una colección diferente, no debe borrar la historia de esa traducción. Se debe indicar la edición, o las ediciones, en esa colección, pero también se deben indicar las ediciones en la anterior colección, principalmente la primera edición.

c. Edición en la editorial:

En ocasiones las editoriales publican traducciones que ya han aparecido en otras editoriales que ceden los derechos de reproducción. En esos casos, además de informar cuál es la editorial que cede los derechos, las editoriales deben informar el año de la primera edición en la editorial cedente, así como el número y el año de la edición cedida. Las editoriales también deben mencionar, como en cualquier edición, el número de edición que publican (así como el número y el año de las ediciones anteriores). Si la traducción hace parte del dominio público, la editorial debe aclarar que el número de edición publicado pertenece a esa editorial —puede incluir la nota “primera edición en



esta editorial”, por ejemplo— (para que el público sepa que existen otras ediciones en otras editoriales).

d. Secciones (prólogo, introducción, notas, etcétera):

Además de nombrar al autor de la traducción, se debe nombrar al autor, o a los autores, de las diferentes secciones de la edición, como prólogos, introducciones o estudios preliminares, los cuales deben estar acompañados del nombre de su autor y de la fecha de escritura. Se debe informar asimismo a quién pertenecen las notas al pie de página, si al traductor o al editor.

e. Modificaciones:

Se debe informar sobre todos los cambios, de forma o de contenido, realizados al texto, por ejemplo, actualización de grafías o de léxico. Si en reimpressiones o en nuevas ediciones existen cambios de forma, como divisiones de párrafos, también se debe aclarar. No obstante, las normas establecen que no pueden realizarse modificaciones al texto sin el consentimiento del autor; es el derecho moral, inalienable e imperecedero, a la integridad de la obra. Sobre grafías y expresiones en desuso, pueden aportarse razones para su actualización, aunque también es cierto que las grafías y expresiones originales hacen parte de la época de la traducción y conforman su identidad e historia.

f. Reivindicación del carácter de traducción indirecta:

Cada reimpresión o reedición de una traducción indirecta es una oportunidad para reivindicar su naturaleza de traducción indirecta, cuando no se ha informado antes. Si las editoriales se enteran de que una traducción es indirecta, deben comenzar a indicarlo y a respetar los derechos de la traducción intermediaria.

Las anteriores normas o propuestas buscan visibilizar la traducción, como profesión y como resultado, contribuir al cumplimiento de los derechos de los traductores sobre sus obras, combatir más decididamente el problema del plagio de traducciones e impedir, u obstaculizar, las prácticas antiéticas, dolosas e ilegales contra la traducción. Podemos analizar estas normas, debatirlas, evaluarlas, mejorarlas, ampliarlas, comunicarlas, difundirlas y comenzar a plantearlas, proponerlas o exigir las, individualmente o en grupo, pero siempre como profesionales y con ética, ética por la profesión, por nosotros mismos, por nuestros colegas y por nuestros derechos inalienables.

## Conclusiones

Muchas de las traducciones de *Oliver Twist* en español que circulan y que se reimprimen son en realidad plagios, los cuales se han publicado desde el principio del siglo XX hasta el siglo XXI. Se plagia en nombre de la traducción. No solo se siguen publicando nuevas traducciones de *Oliver Twist*, reediciones y reimpresiones, sino que también se siguen publicando supuestas traducciones que son en realidad copias de traducciones originales existentes. Las editoriales no se imaginan que alguien investigue al verdadero autor de una traducción, y proporcionan datos falsos para enmascarar los plagios que publican. Producen un engaño doble: hacen creer que el texto que publican es original y que pertenece a la época presente. Realizan el depósito legal de la obra para que esta reciba la protección y los derechos que en realidad usurpa e infringe. Se siguen publicando plagios, que transgreden todas las normas, que engañan al público y que mienten al sistema legal y normativo y se aprovechan de su falta de rigurosidad.

Las primeras traducciones de *Oliver Twist* al español, pertenecientes al siglo XIX, son traducciones indirectas que llegaron mediante traducciones francesas, al igual que muchas otras traducciones españolas de literatura inglesa y de obras de Dickens que también experimentaron la mediación del francés. Las traducciones indirectas de *Oliver Twist* están condicionadas, por tanto, por las características de sus textos fuente y por las decisiones de los traductores franceses. Su integridad con respecto a la novela original queda supeditada a dos factores: el primero, la integridad de la traducción intermediaria con respecto a la novela original; el segundo, la integridad de la misma traducción indirecta con respecto a la traducción intermediaria.

La influencia del francés como idioma de difusión en el siglo XIX se extendió también hasta la primera parte del siglo XX, en la que hallamos otra de las traducciones indirectas de *Oliver Twist*. La primera traducción indirecta apareció en 1857 y se realizó a partir de una traducción francesa no autorizada, pero las dos siguientes aparecieron en 1883 y en 1931, cuando ya existía la traducción francesa autorizada por el autor, publicada en 1858, y se realizaron a partir de esta, una versión más íntegra en cuanto al contenido y a la estructura de la obra original. Son estas traducciones indirectas a partir de la traducción francesa autorizada las que han seguido teniendo difusión y se han seguido reimprimiendo o reeditando.

Por otra parte, ninguna de las traducciones indirectas reconoce la traducción intermediaria como texto fuente. Es decir que en ninguna de ellas se respetan los derechos morales de las traducciones francesas. El lector, por tanto, desconoce la naturaleza verdadera de esas traducciones así como parte de su identidad y de su contexto histórico. El incumplimiento de los derechos morales de la traducción intermediaria presenta a la traducción indirecta como directa y oculta el recorrido que esta tuvo hasta llegar a la lengua de destino. Aunque en el siglo XIX no estuvieran bien desarrollados los convenios internacionales sobre derechos de autor y aunque las leyes de cada país no fueran muy elaboradas o detalladas, la falta de reconocimiento de una obra derivada como texto fuente no deja de ser una práctica antiética y opuesta a la deontología y a la dignidad de la profesión, práctica aún presente en el siglo XX y que se sigue reproduciendo en el siglo XXI.

Si las primeras traducciones llegaron mediante el francés, las posteriores se realizaron directamente del idioma de escritura y de ediciones de la novela inglesa que presentaban la estructura definitiva y los cambios definitivos efectuados por el autor. Cuando se empezaron a realizar las traducciones directas, ya existían todas las ediciones de la novela original que presentaban la estructura y los cambios definitivos. Por consiguiente, las traducciones originales directas contienen estructuras y elementos de la novela original ausentes en las traducciones intermediarias francesas y, por supuesto, en las traducciones indirectas.

En la actualidad, las editoriales siguen reimprimiendo traducciones indirectas de *Oliver Twist* de los siglos XIX y XX, pero no se interesan en investigar la historia, la identidad ni la naturaleza de la traducción que publican, pues no reivindican el carácter de traducción indirecta ni los derechos de la traducción intermediaria, por más que haya hechos que indiquen o sugieran que esas traducciones pueden ser traducciones derivadas de versiones francesas. Además del contexto histórico de la traducción, existe el hecho de que los autores de esas traducciones traducían principalmente autores y obras de lengua francesa, incluso para las mismas editoriales que hoy en día reimprimen esas traducciones indirectas de *Oliver Twist*, como es el caso de Editorial Juventud. Por otro lado, no existe en las leyes nacionales ni en los tratados internacionales sobre derechos de autor ninguna estipulación que obligue a declarar la verdadera naturaleza de

esas traducciones o a reivindicar los derechos de las traducciones intermediarias; existe únicamente la obligación ética y moral de cada persona.

La mayoría de los plagios de *Oliver Twist* copian traducciones indirectas, que son las primeras que dieron a conocer la obra en español. A las primeras traducciones de *Oliver Twist* siguieron los primeros plagios, desde los primeros años del siglo XX. Así como la mediación del francés era común en la traducción de literatura inglesa al español en el siglo XIX y a principios del XX, también el plagio de traducciones era común en esa época, y no solo el plagio de traducciones de *Oliver Twist* en español, sino también el plagio de traducciones de *Oliver Twist* y de otras obras de Dickens en francés. Los plagios más recientes de traducciones de *Oliver Twist* en español siguen copiando traducciones indirectas del siglo XIX. Los plagiadores tienden a hurtar textos remotos y se apropian de su autoría. Piensan tal vez que, por ser antiguos, esos textos quedan en el olvido, y que ellos (los plagiadores) podrían ocultar más fácilmente su plagio; pero mientras un texto exista, este puede ser leído, difundido, estudiado o comparado. Tal vez se publiquen traducciones contemporáneas, pero también existen estudios diacrónicos e interés por analizar la recepción de la obra de un autor o la historia de las traducciones de determinada obra o de determinado autor. Cuando se publican traducciones, o supuestas traducciones, con fines meramente lucrativos y avaros, poco importa apoderarse de la propiedad intelectual ajena, poco importa el tipo de traducción que se plagia (su identidad) y su integridad con respecto a la obra original. Los agentes plagiarios seguramente desconocen que plagian traducciones indirectas y que en muchos pasajes y en muchos aspectos esas traducciones no son tan íntegras y no siguen la novela original.

Existen editoriales relativamente nuevas dedicadas a publicar mayormente traducciones de obras clásicas. Así como publican traducciones de *Oliver Twist* y de otras obras de Dickens, publican traducciones de otras obras de literatura universal y de autores de los siglos XIX y XX; y así como publican plagios de traducciones de *Oliver Twist*, seguramente repiten la misma práctica con las demás obras clásicas que publican. Son editoriales a las que no les interesa la difusión de las obras, sino el usufructo económico mediante la usurpación de la propiedad intelectual. Asimismo, editoriales distinguidas y de extensa trayectoria dedican colecciones a la publicación de obras clásicas, entre las cuales publican plagios de traducciones de *Oliver Twist*. Eligen una traducción existente

y antigua, borran su historia e identidad, manipulan el texto y lo presentan como propio. Hurtan cierta traducción según al aquí y ahora, sobre todo por el ahora, por su antigüedad, pero es precisamente el aquí y ahora de los textos uno de los elementos fundamentales que ayudan a determinar la originalidad de un texto y el carácter de reproducción de otro. Sin duda, las traducciones originales de obras clásicas, sobre todo aquellas de mayor antigüedad, tienden a ser blanco de los plagiadores.

El problema del plagio de traducciones puede llegar a ser mucho más común de lo que imaginemos, y quizá leamos plagios, y no traducciones originales, sin saberlo. Debemos prestar especial atención a las traducciones nuevas o recientes de obras clásicas o antiguas, a las publicaciones con datos incompletos o dudosos y a las editoriales que hayan publicado plagios. Son frecuentes los plagios de traducciones de *Oliver Twist* en español. Contando todo el siglo XX y lo que va del siglo XXI, existe un plagio por cada quindenio. Los plagios presentan información falsa o información incompleta; por ejemplo, omiten el nombre del traductor, incluyen un nombre incompleto o incluyen un nombre ficticio. En algunos casos es difícil saber si las editoriales son las responsables de los plagios o de la apropiación de derechos o si los mismos traductores son quienes se apoderan de los trabajos de sus colegas; esto se debe a la falta de rigurosidad en la exigencia de datos para la publicación de traducciones y a la consecuente dificultad para comprobar la existencia del traductor. De igual modo, en el caso de traducciones indirectas es difícil determinar si la falta de reconocimiento del texto fuente es responsabilidad única del traductor o también de la editorial. En el caso de las traducciones indirectas de *Oliver Twist*, sus autores traducían principalmente obras de idioma francés, hecho que sin duda conocían las editoriales.

Los convenios y tratados internacionales sobre derechos de autor se crearon con el fin de garantizar la protección de las obras literarias publicadas en los países firmantes. No obstante, no todas esas normas se cumplen, así como tampoco se cumplen las normas específicas de cada país. Aunque el Convenio de Berna es amplio y detallado, cada país debe fortalecer sus propias normas para garantizar el cumplimiento de las normas estipuladas en los convenios. Los países deben asumir una función más activa y comprometida con la garantía de la protección de las obras literarias, para que sea una garantía verdadera y más eficaz. Para que el compromiso de los países firmantes sea real, deben empezar por hacer cumplir las normas existentes y por no permitir la

publicación de obras (supuestas traducciones) que atenten contra los derechos de autor, ya que en la actualidad, en medio de la existencia y vigencia de normas, siguen apareciendo textos que no cumplen las normas básicas de publicación y que transgreden los derechos básicos y fundamentales de los traductores. Aun así, esas publicaciones presentan el depósito legal exigido por la ley, la cual no verifica el cumplimiento de otras normas esenciales que también exige. Por ende, el depósito legal pasa a ser una simple formalidad o un simple trámite que no regula las publicaciones, simplemente las acepta, sin importar si cumplen o no los requisitos mínimos para una publicación legal y acorde con las normas establecidas sobre los derechos de autor. Como resultado, observamos una infracción flagrante ante las mismas instituciones encargadas de velar por la protección de las obras. El depósito legal termina protegiendo todo tipo de obras, incluso aquellas que usurpan los derechos de obras ya protegidas.

Muchas publicaciones infringen los derechos morales y patrimoniales de autor. Los plagios, al apropiarse de una obra ajena, transgreden el primero de los derechos morales, el derecho a la autoría, y transgreden, por consiguiente, los derechos patrimoniales, aquellos relacionados con los beneficios económicos. Además, los plagios manipulan el texto que copian y lo modifican; es decir que transgreden también el derecho moral a la integridad de la obra. En síntesis, transgreden todos los derechos morales, inalienables, personales e imperecederos, e inherentemente enajenan ilícitamente los derechos patrimoniales. Al usurpar la autoría, menoscaban la reputación del traductor, pues separan su nombre de su obra. No solo los plagios incumplen los derechos de autor; existen traducciones y reimpressiones de traducciones que no reconocen al autor de la traducción, no presentan nombre alguno; por tanto, incumplen los derechos morales.

En publicaciones infractoras y sospechosas, los datos bibliográficos son indicios de plagio y de incumplimiento de los derechos de autor. Son infractoras y sospechosas las publicaciones que presentan datos incompletos; por ejemplo, en las que no aparece el nombre del traductor o aparece incompleto, o las que no presentan fecha o lugar de publicación. Sin embargo, la presentación de datos completos no garantiza que la obra sea original ni que respete los derechos de autor. Muchos de los datos que se presentan son falsos, y debe existir un compromiso común por desenmascarar la infracción de esas ediciones ilegales y por evitarlas. Existen editoriales que infringen los derechos de autor y presentan datos incompletos —no reconocen la autoría de la traducción, por

ejemplo—, pero sí se interesan en agregar secciones, como extensos prólogos o introducciones, redactadas por escritores conocidos, y se aseguran de que el nombre del autor de esas secciones aparezca en varias partes del libro, incluso en la tapa.

Se necesitan normas más estrictas para la publicación de traducciones y la exigencia de más datos que permitan verificar la existencia del traductor y que ayuden a comprobar la autenticidad de la traducción. Pero, ante todo, si en realidad se desea garantizar la protección de los derechos de autor, se deben hacer cumplir las normas existentes. Varias normas se incumplen y varios derechos se infringen por dolo y por negligencia, y además por permisividad. Existen traducciones en la actualidad sin su correspondiente pie de imprenta y sin el nombre de su autor. La falta de reconocimiento del traductor es una forma de apropiarse de la traducción. La falta de control del cumplimiento de las normas existentes permite y facilita la publicación de textos fraudulentos y engañosos. Aunque se hicieran cumplir las normas existentes, se necesitan crear y aplicar normas más específicas y estrictas que contribuyan a una verdadera garantía de la protección de los derechos de autor y que se opongan más firmemente a los delitos contra las obras literarias, contra sus propietarios y contra sus derechohabientes. Es imprescindible la exigencia de información más amplia y detallada para combatir los datos falsos. Con las medidas correspondientes no terminará necesariamente el delito del plagio, pero sí se dificultará en gran medida su enmascaramiento y, sin duda, se facilitará enormemente su desenmascaramiento. Por consiguiente, se garantizará una mayor protección a los derechos de autor y se reducirán las prácticas ilegales contra la propiedad intelectual. La verificación del cumplimiento de las normas y de la presentación de los datos mínimos contribuirá al reconocimiento de la autoría y a la defensa de los derechos sobre las obras literarias, y la exigencia del cumplimiento de normas más estrictas combatirá las ediciones fraudulentas, engañosas y con datos falsos o incompletos.

Todos los plagios de traducciones en español de *Oliver Twist* aplican procedimientos de enmascaramiento y de manipulación y modificación textual similares, en mayor o menor grado. Observamos cambios a nivel morfosintáctico, léxico, de puntuación y de paráfrasis (ampliación o reducción). Entre las modificaciones más ligeras se encuentran cambios al léxico y a la puntuación: reemplazo de vocablos por sinónimos y reemplazo de algunos signos de puntuación por otros (o eliminación de algunos signos). En modificaciones más profundas se hallan además paráfrasis: mecanismos de ampliación

y reducción textual, omisión y adición de elementos oracionales; también se aprecian cambios en la estructura interna de los párrafos: alteración del orden de las oraciones, fusión de algunas oraciones, división de otras y, sobre todo, desplazamiento de complementos circunstanciales. Existen también unos cuantos casos de mayor manipulación textual, en los cuales los plagios no son tan evidentes y se requiere un análisis más detallado para su identificación. Observamos asimismo manipulación de elementos paratextuales: presentación de nombres de traductores falsos o incompletos, adición de notas que afirman que la edición es íntegra y fiel al texto original y que la traducción es del inglés.

Con la detección y verificación de plagios reivindicamos la verdadera autoría de las traducciones víctimas de plagio. Son los nombres de esos autores de traducciones originales los que deberían seguir difundándose; a esos traductores se debe reconocer su labor. Con la identificación de traducciones indirectas reivindicamos los derechos morales de las traducciones intermediarias. Comunicamos cuáles son los textos intermediarios y sus autores que posibilitaron la creación de las primeras traducciones de *Oliver Twist* en español; a esos autores de traducciones intermediarias se debe reconocer su labor cada vez que se publiquen o reimpriman traducciones indirectas.

Los agentes plagiarios se apropian de obras ajenas y las manipulan; transgreden todo tipo de derechos y, además, asignan información falsa a la publicación para enmascarar su plagio, para cometer y ocultar su fraude. Reproducen de manera total traducciones originales, y las modificaciones que realizan no representan nada más que otra infracción a los derechos morales, al derecho a la integridad de la obra. En algunos casos las modificaciones pueden ser más profundas y más numerosas, pero siguen siendo textos que no pueden ser resultado de una operación tan flexible como la traducción y la lengua. El grado de semejanza entre esas versiones y las traducciones originales es altamente elevado, es más que un grado de semejanza, es un grado de unicidad; los textos coinciden en el contenido, en los elementos y en la estructura, y existe entre ellos correspondencia y la conservación de los mismos errores o imprecisiones. La reproducción sigue siendo total, aunque no necesariamente al pie de la letra y aunque en contados casos los procedimientos de enmascaramiento incluyan tomarse la molestia de menoscabar ampliamente la integridad del texto original y de intentar disminuir el grado de similitud entre dos textos que son en realidad uno solo.



Los plagios, como toda mentira, al carecer de autenticidad, se destruyen al ser cotejados con la verdad, con la originalidad. Por más que los agentes plagiarios empleen estrategias de manipulación textual y de enmascaramiento, existen también pruebas de comprobación de plagios y procedimientos para su identificación: el aquí y ahora y la comparación textual. Estas dos herramientas básicas, el aquí y ahora y la comparación textual, permiten identificar el contexto histórico de las traducciones originales, su anterioridad, y posibilitan determinar la posterioridad y el carácter de reproducción y de mentira de la obra falsa. Son herramientas indispensables para enmarcar los textos en el tiempo, para detectar la semejanza entre ellos, para reconocer la originalidad de unos y para descubrir la falsedad de otros con sus deformaciones y modificaciones a la obra original. Aunque el tiempo separe dos textos idénticos y aunque la información falsa intente enmascarar publicaciones ilícitas, el análisis y el cotejo de dos traducciones similares y su comparación con la obra original es un procedimiento fructífero de verificación de obras derivadas originales (traducciones originales) y de obras derivadas falsas (plagios).

Los plagios no conocen la obra original e ignoran la identidad e integridad de la traducción original que copian. Usurpan sus derechos y los menoscaban. Realizan prácticas dolosas, como la aportación de información falsa y la modificación textual, en un intento banal por ocultar su naturaleza, pero son esas mismas prácticas dolosas las que resaltan su falsedad y contribuyen a detectarlos e identificarlos y a revelar su grado de manipulación. Los plagiarios son ilusos, pues se autoengañan, e ignorantes. El autoengaño y la ignorancia son propios de la avaricia, y la avaricia no conoce de normas ni de ética. Necesitamos una nueva política que contribuya a una verdadera protección de los derechos de autor, pero ante todo es necesario hacer cumplir las normas existentes. Ese es el primer paso para no tolerar prácticas antiéticas.

Toda publicación que presente datos incompletos es sospechosa de plagio, irregular y antiética. No reconocer la autoría de una obra es infringir los derechos morales de autor. Por otra parte, son necesarias normas de publicación más estrictas para combatir los datos falsos, los cuales no son tan fáciles de detectar, pero si pueden ser fáciles de inventar, debido en parte a la poca o nula rigurosidad en la exigencia de información. Debe surgir un esfuerzo conjunto por luchar contra los problemas legales de la

traducción, específicamente del plagio, de la publicación de plagios de traducciones, de la infracción a los derechos de autor y de la falta de hacer cumplir dichos derechos, que son también los derechos del traductor, como autor de una obra derivada original. Es un beneficio para todo el público y para la cultura que circulen, se difundan y se protejan productos culturales originales, que se garanticen todos los derechos de la propiedad intelectual.

También existen prácticas éticas de publicación. Hay editoriales que reimprimen traducciones publicadas en otras editoriales y respetan los derechos morales de autor. Informan que la traducción es cedida y reconocen al traductor. También hay editoriales que informan el número de edición que publican, así como las ediciones anteriores, y que reconocen al traductor la autoría de la traducción, de las notas y de los comentarios. Por tanto, respetan los derechos morales, inherentes a la persona, al traductor: su autoría y su reputación. Las traducciones originales y las reimpressiones de traducciones originales que cumplen las normas de publicación contribuyen a la difusión de una obra y a la dignidad de la profesión; permiten que los lectores se sigan acercando a una obra extranjera y reconocen la autoría de la obra derivada.

La traducción merece un estado de mayor reconocimiento y el traductor merece una protección verdadera a su obra y a sus derechos de autor. También el público merece que se garantice en realidad la protección de los derechos de autor para que se conozca la verdadera identidad de una obra, su historia y su autoría. Se deben hacer cumplir las normas existentes, y se necesita una nueva política.

Hacer cumplir las normas existentes y crear nuevas normas, o ampliar las existentes, conlleva dificultades o problemas. Cuando existe un incumplimiento flagrante, significa que los agentes encargados de hacer cumplir las normas no asumen plenamente su función ni son totalmente eficientes en sus responsabilidades, o simplemente no conocen bien la ley; por tanto, se presenta un problema ético-legal. Las instituciones reguladoras y protectoras deben cambiar su actitud frente a su función y a las normas establecidas, y deben adoptar una visión cultural y colectiva de los beneficios de hacer cumplir las normas. Aunque la garantía de la protección de los derechos de autor reivindique derechos individuales, esa garantía beneficia indirectamente a todos los agentes, partícipes y usuarios de la publicación de una obra, ya que se protege un bien

común y un producto cultural. Los demás autores se sentirán motivados a compartir su propiedad intelectual con la tranquilidad de que esta recibirá los derechos otorgados por la ley. El público disfrutará de obras que cumplan con todos los requisitos de publicación y que, por ende, se presumirá que son auténticas. Los agentes plagiarios no podrán realizar sus prácticas dolosas fácilmente y las publicaciones dudosas disminuirán. No obstante, debe producirse un cambio en el comportamiento para que las instituciones del Estado sean de verdad entes protectores y no entes permisivos y, por consiguiente, copartícipes de prácticas que incumplen las leyes del mismo Estado.

Surge asimismo un problema con respecto al tipo y al alcance de las funciones: se requiere investigación. Cuando las instituciones encargadas del depósito de los libros reciben obras con información incompleta, se enfrentan a publicaciones sospechosas y deberían interesarse por comprobar el carácter de esas publicaciones (si son fraudulentas) y por investigar los antecedentes de publicación de esas editoriales (frecuencia de publicación, número de publicaciones presentadas bajo un mismo nombre, otras publicaciones con información incompleta), pero esto, en lugar de reducir las funciones de los entes del Estado, las aumentaría. Por otro lado, la ampliación de las funciones representaría un costo para la protección de los derechos, ya que se necesitaría consultar con expertos y profesionales.

Los problemas para hacer cumplir las normas presentan matices predominantemente ético-legales, actitudinales, cognoscitivos y de valores y comportamiento. El principal problema es ético-legal, pues es responsabilidad del Estado hacer cumplir sus propias normas, y no existe un ente que controle a las instituciones encargadas de hacer cumplir las normas. También es cierto que ante la ineficacia para hacer cumplir ciertas normas y al no identificarse a los infractores no se aplican las sanciones correspondientes, las cuales tendrían que ser más severas.

Por otra parte, la creación de nuevas normas, o la ampliación de normas existentes, presenta el problema inicial del interés y del respaldo, pero posteriormente la creación de nuevas normas dependerá de la discusión y de la aprobación de la propuesta. Aunque una propuesta se convierta en norma, ese proceso requiere tiempo, y los resultados, los beneficios y la eficacia de la norma no se verán de forma inmediata. Después de su aprobación restaría esperar su cumplimiento y que las instituciones correspondientes

verifiquen el cumplimiento. De igual modo, los organismos reguladores o legisladores deben comprender la necesidad de crear nuevas normas no solo para garantizar derechos individuales, sino también para beneficio del público en general y de la cultura mediante una protección más eficaz de la propiedad intelectual y de obras auténticas, las cuales forman parte de la literatura, de un bien común.

El plagio acarrea diversas consecuencias en los ámbitos cultural, social, académico, profesional y personal. El plagio afecta la cultura y la empobrece. Aunque el número de textos aumente, la literatura no se enriquece, pues esas reproducciones no representan ningún aporte ni ofrecen nuevas producciones intelectuales; por el contrario, hurtan la originalidad de las obras y menoscaban su integridad. Se repite una conducta antiética, ilegal y reprochable que atenta contra la producción de textos originales y deteriora un bien común, un producto cultural. Los agentes plagiarios actúan para beneficio propio y desestiman criterios plurales y derechos inalienables. Con esa omisión de toda índole de principios, no se molestan en crear su propio trabajo, pues pensarán que pueden robar el trabajo ajeno. Asimismo, pensarán, como justificación y como reproche a su propia conducta, que no tienen por qué molestarse en crear su propio trabajo si alguien podría robarlo. Ambos pensamientos, razonamientos o actitudes, son deplorables.

Algunas editoriales inescrupulosas buscan realizar publicaciones con la mayor rentabilidad posible al menor costo posible. Les interesa la cantidad y el afán de lucro, pero no la calidad, ni las leyes de derechos de autor ni la difusión de obras. Publican obras de otros idiomas, pero no encargan nuevas traducciones porque escatiman a como dé lugar. Usurpan la propiedad intelectual y presentan a la sociedad obras fraudulentas con el rótulo de originales, íntegras y nuevas. La sociedad, por tanto, desconoce el contexto histórico y la verdadera autoría de los textos que lee. A las librerías y bibliotecas ingresan ejemplares de esas reproducciones ilícitas sin que sean detectadas, y así muchos plagios circulan en la sociedad, y circularán muchos más, puesto que los agentes plagiarios seguramente seguirán repitiendo sus prácticas dolosas.

Los plagios que circulan pueden engañar a los investigadores o a los estudiosos de una materia, ya que dichas personas se basarían en datos falsos y, por consiguiente, sus conclusiones y resultados serían erróneos. La información falsa puede extenderse a otros campos o actividades, como la redacción de artículos y su publicación en

diferentes tipos de obras, a saber, diccionarios históricos, biografías o compilaciones. De igual modo, en bibliografías y en citas se concedería mérito a obras fraudulentas o a autores falsos sin saberlo.

Los plagios deshonran la profesión, deterioran su estado y atentan contra su deontología. Los agentes plagiarios no pueden considerarse verdaderos profesionales; demuestran que desconocen la importancia de la traducción y la contribución de los traductores. El plagio perjudica el mercado laboral y la dinámica de trabajo. Cuando una editorial plagia, elimina la remuneración pecuniaria, pues anula la contratación de servicios y no paga derechos de reproducción. Cuando un traductor plagia en lugar de tener el decoro de ceder el proyecto, impide que un colega íntegro realice ese proyecto fehacientemente y que aporte una obra creativa a la literatura para el beneficio de la comunidad.

Si un plagio es descubierto, el prestigio del traductor se puede arruinar. De igual modo, la imagen y la credibilidad de una editorial pueden decaer o derrumbarse.

Aunque la traducción es esencial para el crecimiento de la literatura y de culturas, y a pesar de los avances respecto de leyes nacionales y convenios internacionales sobre derechos de autor, sigue siendo una profesión poco regulada y subvalorada, llena de fraudes e intrusos, y el plagio es síntoma de ello.

Para investigaciones futuras sobre el plagio de traducciones es útil analizar publicaciones que presenten información incompleta, ya sea con respecto al pie de imprenta o con respecto a la autoría de la traducción. Se puede prestar especial atención a los nombres de traductores o de editoriales que hayan publicado plagios, sobre todo a los nombres de aquellas editoriales que publiquen un número elevado de traducciones en un mismo año bajo la misma autoría. Aunque los estudios futuros pueden centrarse en las numerosas traducciones de una misma obra clásica o de literatura universal que se hayan publicado a través del tiempo, también podrían surgir casos de plagio cuando una obra, sea antigua o no, tenga más de una traducción. Para la detección de plagios es recomendable usar la eficaz herramienta de la comparación textual, la cual permite establecer paralelismos entre diversos textos o la falta de relación entre ellos. Asimismo, el aquí y ahora de los textos contribuye a determinar su contexto histórico; no obstante,

no debemos regirnos exclusivamente por los datos de la fecha y el lugar de cierta publicación, ya que pueden existir ediciones precedentes de una misma traducción en otras colecciones o en otras editoriales que serían las verdaderas primeras ediciones. Por último, es importante estar al tanto de los avances que se puedan producir con respecto a las leyes y tratados sobre derechos de autor y sobre la traducción y con respecto al cumplimiento de las normas.

## Bibliografía

### *Oliver Twist*

Acerete, Julio C. (Traductor). *Oliver Twist*. Barcelona: Bruguera, 1970.

Benard, Ludovic (Traductor). *Olivier Twist, ou l'orphelin du dépôt de mendicité*. París: Gustave Barba, 1841. Disponible en:

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k63474596>

Dickens, Charles. *Oliver Twist*. Filadelfia: Lea & Blanchard, 1839. Disponible en: <https://archive.org/details/olivertwist00dickrich>

----- *Oliver Twist*. Londres: Richard Bentley, 1839. Disponible en:

<https://archive.org/details/olivertwist00bentgoog>

----- (Boz). *Oliver Twist; or, the Parish Boy's Progress*. Londres: Richard Bentley, 1838. Disponible en:

<https://books.google.com.ar/books?id=Vz8JAAAAQAAJ>

----- *Oliver Twist; or, The Parish Boy's Progress*. Nueva York: James Turney, Jr., 1838. Disponible en:

<https://books.google.com.ar/books?id=xHYmAAAAMAAJ>

----- *The adventures of Oliver Twist*. London; Edinburgh; New York: Thomas Nelson and Sons, [s. d.].

----- *The Adventures of Oliver Twist*. London: Chapman and Hall, 1850.

Disponible en: <https://archive.org/details/adventuresofoliv031428mbp>

----- *The Adventures of Oliver Twist*. London: Chapman and Hall, 1858.

Disponible en: <https://archive.org/details/adventuresolive00dickgoog>

----- *The Adventures of Oliver Twist*. London: Chapman and Hall, 1867.

Disponible en: <https://archive.org/details/adventuresolive02dickgoog>

----- *The Adventures of Oliver Twist*. Boston: Ticknor and Fields, 1868.

Disponible en: <https://books.google.com.ar/books?id=R8k6AAAACAAJ>

----- *The Adventures of Oliver Twist; or, The Parish Boy's Progress*.

Londres: Bradbury & Evans, 1846. Disponible en:

<https://books.google.com.ar/books?id=5NcNAAAAQAAJ>

- Echavarri, Luis (Traductor). *Oliverio Twist*. Buenos Aires: Peuser, 1958.
- Folkers Lloyd, A. (Traductor). *El hijo de la parroquia (Oliverio Twist)*. Buenos Aires: Sopena, 1952.
- Gérardin, Alfred (Traductor). *Olivier Twist*. Paris: Hachette, 1858. Disponible en: <https://books.google.com.ar/books/ucm?vid=UCM5324226582>
- Hernández, Pollux (Traductor). *Oliver Twist*. Madrid: Alianza, 2008.
- Izquierdo, Juan (Traductor). *Oliver Twist*. Caseros, Buenos Aires: Gradifco, 2008.
- J. J. y C. (Traductor). *Los ladrones de Londres*. Barcelona: Joaquín Bosch, 1857.
- La Bédollière, Émile Gigault de (Traductor). *Les voleurs de Londres*. París: Gustave Barba, 1850. Disponible en: <https://books.google.com.ar/books?id=kzZBAAAACAAJ>
- (Traductor). *Olivier Twist, les voleurs de Londres*. Limoges: Eugène Ardant et Cie, 1878. Disponible en: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57731190>
- Lafuerza, Gregorio (Traductor). *Oliverio Twist (El Hijo De La Parroquia)*. Buenos Aires: Editorial De Ediciones Selectas, 1962.
- Machado, M. (Traductor). *Oliverio Twist*. París: Garnier Hermanos, [s. f.].
- Méndez Herrera, José (Traductor). *Oliverio Twist*. Madrid: Aguilar, 1946.
- Porrúa, Editorial (sin datos del traductor). *Oliver Twist*. México: Porrúa, 1992.
- Sevillano, Enriqueta (Traductora). *Oliverio Twist*. Barcelona: Juventud, 1950.
- Tirado y Rojas, Mariano (Traductor). *Oliverio Twist ó El hijo de la Parroquia*. Madrid: Apostolado de la Prensa, 1910.
- Torello, M. (Traductor). *Oliver Twist*. Barcelona: Editorial Ferma, 1967.
- Vergara (Traductor). *Oliver Twist*. Barcelona: Círculo De Lectores, 1970.
- Verneuil, Enrique Leopoldo de (Traductor). *El hijo de la parroquia*. Barcelona: Francisco Pérez, 1883.
- (Traductor). *Oliverio Twist*. España: Planeta, 2000.
- Yáñez, Alfredo (Traductor). *Oliverio Twist*. Buenos Aires: W.M. Jackson, 1946.



[sin mención del traductor]. *Las aventuras de Oliver Twist*. Editorial Extremadura, [sin pie de imprenta].

[sin mención del traductor]. *Oliverio Twist*. México, D. F.: John W. Clute, 1967.

[sin mención del traductor]. *Oliverio Twist*. Panamá: Empresas Clute de Panamá, 1967.

### **Bibliografía general**

Aixelá, Javier Franco. Culture-specific Items in Translation. En: Álvarez, Román; Vidal, M. Carmen-África (editores). *Translation, Power, Subversion*. Clevedon: Multilingual Matters, 1996.

*Atti del convegno In difesa dei traslocatori di parole, Editori e traduttori a confronto: 9-10 maggio 1991*. Trieste: Università degli Studi di Trieste, Scuola Superiore di Lingue Moderne per Interpreti e Traduttori in collaborazione con Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Divisione Editoria, 1993.

Ayala, Carlos. Introducción. En: Dickens, Charles; Vergara (traductor). *Oliver Twist*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1970.

Barrero, Eduardo. Derechos de autor y traducción. En: *Actas del IV Congreso Internacional "El Español, Lengua de Traducción para la Cooperación y el Diálogo"* [en línea] del 8 al 10 de mayo de 2008, Toledo. pp. 267-276. [Consultado en mayo de 2013]. Disponible en: [http://cvc.cervantes.es/lengua/esletra/esletra\\_04.htm](http://cvc.cervantes.es/lengua/esletra/esletra_04.htm)

Barthes, Roland. *La mort de l'auteur, Le bruissement de la langue*. Paris: Seuil, 1984, pp. 61-67.

Benjamin, Walter; Aguirre, Jesús (traductor). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En: *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1982.

Benjamin, Walter. Murena, H. A.; Vogelmann, D. J. (traductores). La obra de arte en la época de su reproductividad técnica. En: *Conceptos de filosofía de la historia*. La Plata: Terramar, 2007.

Brodrick, George; Fotheringham, J. (revisión). *The History of England: from Addington's Administration to the Close of William IV.'s Reign 1810-1837*. London: Longmans, Green and Co., 1919.

- Camêlo, Franciano. *Circulação de ficção inglesa no século XIX: O percurso de Oliver Twist da Inglaterra ao Brasil*. pp. 377-386. [Citado en enero de 2013].  
 Disponible en: <http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/Ebooks/Web/978-85-397-0198-8/Trabalhos/34.pdf>
- Derry, John W. *A short history of the nineteenth century in England*. New York: New American Library, 1963.
- Eco, Umberto; McEwen, Alastair (traductor). *Experiences in Translation*. Toronto: University of Toronto Press, 2001.
- Forster, John. *The life of Charles Dickens*. London: Edward Lloyd, [s. f.].
- Foucault, Michel. *Qu'est-ce qu'un auteur, Dits et écrits*. Paris: Gallimard, 1994, pp. 789-821.
- Francí, Carmen. Traducciones, retraducciones y momias de gato (3). De la ¿traducción? de *La niña Dorrit* (I). En: *El Trujamán* [en línea], 2012. [Consultado en junio de 2014]. Disponible en:  
[http://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/diciembre\\_12/19122012.htm](http://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/diciembre_12/19122012.htm)
- García Yebra, Valentín. Derechos morales del traductor. En: *El buen uso de las palabras*. Madrid: Gredos, 2003.
- . Sobre otros derechos de los traductores. En: *El buen uso de las palabras*. Madrid: Gredos, 2003.
- . Sobre los deberes del traductor. En: *El buen uso de las palabras*. Madrid: Gredos, 2003.
- . Nota del traductor. En: Schleiermacher, Friedrich. *Sobre los diferentes métodos de traducir*. Madrid: Gredos, 2000.
- . *Teoría y práctica de la traducción*. Madrid: Gredos, 1997.
- Jaszi, Peter. Toward a Theory of Copyright: The Metamorphoses of "Authorship". En: *Duke Law Journal* [en línea], 1991, vol. 40, n. 2. pp. 455-502. [Consultado en julio de 2013]. Disponible en: <http://scholarship.law.duke.edu/dlj/vol40/iss2/8>
- Low, Sidney; Sanders, Lloyd C. *The history of England: during the reign of Victoria*. New York: Longmans, Green and Co., 1911.
- Marzials, Frank T. *Life of Charles Dickens*. London: Walter Scott, 1887.

- McCarthy, Justin. *The story of the people of England, in the nineteenth century*. New York: G. P. Putnam's Sons, 1899.
- Monod, Sylvère. Les premiers traducteurs français de Dickens. En: *Romantisme* [en línea], 1999, n. 106. *Traduire au xix<sup>e</sup> siècle*. pp. 119-128. [Citado en enero de 2013]. Disponible en: [http://www.persee.fr/issue/roman\\_0048-8593\\_1999\\_num\\_29\\_106](http://www.persee.fr/issue/roman_0048-8593_1999_num_29_106)
- Nida, Eugene A.; Taber, Charles R.; de la Fuente Adáñez, A. (versión española y adaptación). *La traducción: teoría y práctica*. Madrid: Ediciones Cristiandad, 1986.
- Pine, Frank W. Introduction. En: Dickens, Charles. *The Adventures of Oliver Twist*. Nueva York: Macmillan, 1918.
- Pontavice de Heussey, Robert du. *L'inimitable Boz: étude historique et anecdotique sur la vie et l'œuvre de Charles Dickens*. Paris: Maison Quantin, 1889.
- Pope-Hennessy, Una. *Charles Dickens*. Edinburgh: R. & R. Clark, 1947.
- Rees, J. F. *A social & industrial history of England: 1815-1918*. London: Methuen, 1932.
- Reinwald, Charles (editor). *Catalogue annuel de la librairie française pour 1858*. Paris: 1859. Disponible en: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4236894>
- Ribas, María Juana. Estudio preliminar. En: Dickens, Charles; Ribas, María Juana (traductora). *Tiempos difíciles*. Barcelona: Bruguera, 1978.
- Said, Edward. *The World, the Text and the Critic*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1983.
- Saintsbury, George. *A history of nineteenth century literature*. London: MacMillan, 1903.
- Santoyo, J. C. Charles Dickens. En: Lafarga, Francisco; Pegenaute, Luis (editores). *Diccionario histórico de la traducción en España*. Madrid: Gredos, 2009.
- Sousa, Maria Leonor Machado de. Charles Dickens em Portugal. En: *Revista de Estudos Anglo-Portugueses* [en línea], 1999, n. 8. Lisboa: Fundação para a Ciência e a Tecnologia, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, pp. 81-120.

[Consultado en mayo de 2015]. Disponible en:

<http://run.unl.pt/handle/10362/4373>

Steiner, George. Castañón, Adolfo; Major, Aurelio (traductores). *Después de Babel: aspectos del lenguaje y la traducción*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1995.

Swinburne, Algernon Charles. *Charles Dickens*. London: Chatto and Windus, 1913.

Thomson, David. *England in the nineteenth century*. Melbourne: Penguin Books, 1953.

Trapiello, Andrés. Introducción. En: Dickens, Charles; Verneuil, Enrique Leopoldo de (traductor). *Oliverio Twist*. España: Planeta, 2000.

Venuti, Lawrence. *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*. London; New York: Routledge, 1998.

------. *The Translator's Invisibility: A history of translation*. London; New York: Routledge, 1995.

Wilmink, Marieke. *Translation and retranslation A case-study on changing translation norms*. Utrecht: 2012. Tesis de maestría presentada en la facultad de Humanidades de la universidad de Utrecht. [Citado el 25 de mayo de 2013]. Disponible en: <http://dspace.library.uu.nl/handle/1874/252203>

## **Leyes y convenios**

Código Penal de la Nación Argentina, Ley 11179. Aprobado por el Congreso de la Nación Argentina el 30 de septiembre de 1921. [Consultado en julio de 2013]. Disponible en: <http://www.infoleg.gov.ar/infolegInternet/anexos/15000-19999/16546/texact.htm#15>

Convención Universal sobre Derecho de Autor, revisada en París en 1971.

Administrada por la UNESCO. [Citada en agosto de 2013]. Disponible en: [http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL\\_ID=15241&URL\\_DO=DO\\_TOPIC&URL\\_SECTION=201.html](http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=15241&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html)

Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas de 1886.

Administrado por la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual OMPI.

[Consultado en julio de 2013]. Disponible en:

<http://www.wipo.int/treaties/es/ip/berne/>

Ley 11723 de 1933, Régimen Legal de la Propiedad Intelectual. Sancionada por el Senado y la Cámara de Diputados de la Nación Argentina. [Citada en julio de 2013]. Disponible en: <http://infoleg.mecon.gov.ar/infolegInternet/anexos/40000-44999/42755/texact.htm>

Ley 17251 de 25 de abril de 1967 que aprueba la Adhesión a la Convención de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas. Sancionada y promulgada por el presidente de la Nación Argentina. [Consultada en febrero de 2014]. Disponible en: <http://www.wipo.int/wipolex/es/details.jsp?id=87>

Ley 22195 de 17 de marzo de 1980 que aprueba el Convenio que establece la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual, Acta del Convenio de París para la Protección de la Propiedad Industrial y Acta del Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas. Sancionada y promulgada por el presidente de la Nación Argentina. [Consultada en febrero de 2014]. Disponible en: <http://www.wipo.int/wipolex/es/details.jsp?id=118>

Ley 25140 de 4 de agosto de 1999 que aprueba el Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas (Convenio de Berna), el Tratado de la OMPI sobre Interpretación o Ejecución y Fonogramas (WPPT) y el Tratado de la OMPI sobre Derecho de Autor (WCT). Sancionada por el Senado y la Cámara de Diputados de la Nación Argentina. [Consultada en febrero de 2014]. Disponible en: [http://www.wipo.int/wipolex/es/text.jsp?file\\_id=203214](http://www.wipo.int/wipolex/es/text.jsp?file_id=203214)

### **Catálogos y bases de datos**

Agencia Argentina de ISBN. Búsqueda de libros de edición argentina. En línea:

<http://www.isbn.org.ar/web/busqueda-simple.html>

Catálogo de la Biblioteca Nacional de España. En línea: <http://catalogo.bne.es>

Catálogo de la biblioteca nacional de Francia. En línea: <http://catalogue.bnf.fr>

Catálogo de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno de la República Argentina. En  
línea: <http://catalogo.bn.gov.ar>

## Anexos

### 1. Plagios de traducciones de *Oliver Twist*

Plagios de traducciones de <i>Oliver Twist</i>			Traducciones o versiones plagiadas		
Autor	Título	Editorial	Autor	Título	Editorial
M. Machado	<i>Oliverio Twist</i>	Garnier Hermanos (París, hacia 1901)	Enrique Leopoldo de Verneuil	<i>El hijo de la parroquia</i>	Francisco Pérez (Barcelona, 1883)
Mariano Tirado y Rojas	<i>Oliverio Twist ó El hijo de la parroquia</i>	Apostolado de la Prensa (Madrid, 1910)	Enrique Leopoldo de Verneuil	<i>El hijo de la parroquia</i>	Francisco Pérez (Barcelona, 1883)
Alfredo Yáñez	<i>Oliverio Twist</i>	W. M. Jackson (Buenos Aires, 1946, 3ª ed.)	Enrique Leopoldo de Verneuil	<i>El hijo de la parroquia</i>	Francisco Pérez (Barcelona, 1883)
M. Torello	<i>Oliver Twist</i>	Editorial Ferma (Barcelona, 1967)	Enrique Leopoldo de Verneuil	<i>El hijo de la parroquia</i>	Francisco Pérez (Barcelona, 1883)
Vergara	<i>Oliver Twist</i>	Círculo de Lectores (Barcelona, 1970)	Enriqueta Sevillano	<i>Oliverio Twist</i>	Juventud (Barcelona, 1931, 1ª ed.; 1950, 2ª ed.)
Julio C. Acerete	<i>Oliver Twist</i>	Bruguera (Barcelona, 1970; 1978, ed. especial)	José Méndez Herrera	<i>Oliverio Twist</i>	M. Aguilar (Madrid, 1946)
[sin nombre]	<i>Oliver Twist</i>	Porrúa (México, 1982, 1ª ed.; 1992, 4ª ed.)	Gregorio Lafuerza	<i>El Hijo de la Parroquia</i>	Sopena (Barcelona, antes de 1940)
Juan Izquierdo	<i>Oliver Twist</i>	Gradifco (Caseros, Buenos Aires, 2008)	Enrique Leopoldo de Verneuil	<i>Oliverio Twist</i>	Planeta (España, 1988; 2000, ed. especial para La Nación)

## 2. Traducciones indirectas

Traducciones indirectas			Traducciones o textos intermediarios		
Autor	Título	Editorial	Autor	Título	Editorial
J. J. y C.	<i>Los ladrones de Londres</i>	Joaquín Bosch (Barcelona, 1857)	Émile Gigault de La Bédollière	<i>Les voleurs de Londres</i>	Gustave Barba (París, 1850)
Enrique Leopoldo de Verneuil	<i>El hijo de la parroquia</i>	Francisco Pérez (Barcelona, 1883)	Alfred Gérardin	<i>Olivier Twist</i>	Louis Hachette (París, 1858)
Enriqueta Sevillano	<i>Oliverio Twist</i>	Juventud (Barcelona, 1931, 1ª ed.; 1950, 2ª ed.)	Alfred Gérardin	<i>Olivier Twist</i>	Louis Hachette (París, 1858)

## 3. Traducciones directas

Traducciones directas		
Autor	Título	Editorial
A. Folkers Lloyd	<i>El hijo de la parroquia (Oliverio Twist)</i>	Sopena (Buenos Aires, 1941, 1ª ed.; 1952, 2ª ed.)
José Méndez Herrera	<i>Oliverio Twist</i>	M. Aguilar (Madrid, 1946)
Luis Echavarrí	<i>Oliverio Twist</i>	Peuser (Buenos Aires, 1958)
Pollux Hernández	<i>Oliver Twist o las andanzas de un muchacho de la parroquia</i>	Alianza (Madrid, 2005; 2011, 2ª ed., 2ª reimp.)



#### 4. Versiones dudosas

Versiones dudosas		
Autor	Título	Editorial
Gregorio Lafuerza	<i>El Hijo de la Parroquia</i>	Sopena (Barcelona, antes de 1940)

#### 5. Otras publicaciones de *Oliver Twist* no analizadas en este trabajo

Otras publicaciones de <i>Oliver Twist</i> no analizadas en este trabajo		
Autor	Título	Editorial
Gregorio Cantera Chamorro	<i>Oliver Twist o Las andanzas de un pobre hospiciano</i>	Losada (Buenos Aires, 2013; Barcelona: Sagrafic)
Isaac Miller	<i>Oliver Twist</i>	Ediciones Brontes (Santa Perpetua de Mogoda, Barcelona, 2009)
Josep Marco Borillo	<i>Oliver Twist</i>	Alba (Barcelona, 2004)
[sin nombre]	<i>Oliver Twist</i>	Promoción y Ediciones (Madrid, 1985)
José-Félix	<i>Las aventuras de Oliver Twist</i>	Edival ([Valladolid, 1975])
Jesús Sánchez Díaz	<i>Oliverio Twist</i>	Ediciones Paulinas ([Madrid, 1971])
Javier de Zengotita	<i>Oliverio Twist</i>	Rodegar (Barcelona, [1970])
José Antonio Vidal Sales	<i>Oliverio Twist</i>	Bruguera (Barcelona, [1963, 3ª ed.])
R. Ballester Escalas	<i>Oliver Twist</i>	Mateu (Barcelona, [1959])
María Duaygües	<i>Oliverio Twist</i>	Toray (Barcelona, [¿1956?])
Luis Regordosa Peña	<i>Oliverio Twist</i>	Reguera (Barcelona, [1947])
R. Berenguer	<i>Oliver Twist</i>	M. Arimany (Barcelona, [1947])
José María Huertas Ventosa	<i>Oliverio Twist (el hijo de la parroquia)</i>	Molino (Buenos Aires, 1941)
[sin nombre]	<i>El hijo de la parroquia</i>	Lecturas para Todos (Madrid, 1934)
[sin nombre]	<i>El hijo de la parroquia</i>	La Novela Ilustrada (Madrid, [hacia 1910])
[sin nombre]	<i>El hijo de la parroquia</i>	[Antonio Marzo] (Madrid, [sin año])

## 6. Fragmentos comparativos

(I. Novela original - II. Versiones intermediarias francesas - III. Traducciones indirectas - IV. Plagios - V. Traducciones directas - VI. Versiones dudosas)

### a. Nombres de perros

Nombres de perros					
I	<b>Dickens</b>	Trip	Bull's-eye	Pincher	Neptune
II	<b>La Bédollière</b>	Frip	César	<i>Pincher</i>	<i>Neptune</i>
	<b>Gérardin</b>	Trip	Turc	Pincher	Neptune
III	<b>J. J. y C.</b>	Frip	Cesar	Turco	Neptuno
	<b>Verneuil (1883)</b>	Trip	Turco	Pucher	Neptuno
	<b>Verneuil (2000)</b>	Trip	Turco	Pucher	Neptuno
	<b>Sevillano</b>	Trip	<i>Turco</i>	Pincher	Neptuno
IV	<b>Machado</b>	Trip	Turco	Pucher	Neptuno
	<b>Tirado y Rojas</b>	<i>Trip</i>	<i>Turco</i>	<i>Pucher</i>	<i>Neptuno</i>
	<b>Yáñez</b>	Trip	Turco	Pucher	Neptuno
	<b>Torello</b>	Trip	Turco	Pucher	Neptuno
	<b>Vergara</b>	<i>Trip</i>	<i>Turco</i>	<i>Pincher</i>	<i>Neptuno</i>
	<b>Acerete</b>	«Tip»	chucho	«Pincher»	«Neptuno»
	<b>Porrúa</b>	<i>Trip</i>	<i>León</i>	<i>Tigre</i>	<i>Neptuno</i>
	<b>Izquierdo</b>	Trip	Turco	Pucher	Neptuno
V	<b>Folkers Lloyd</b>	Trip	“Ojo de buey”	Pincher	Neptuno
	<b>Méndez Herrera</b>	Trip	chucho	<i>Pincher</i>	<i>Neptuno</i>
	<b>Echavarri</b>	el perro	Claraboya	Pincher	Neptuno
	<b>Hernández</b>	Trip	Certero	Tenaza	Neptuno
VI	<b>Lafuerza</b>	<i>Trip</i>	<i>León</i>	<i>Tigre</i>	<i>Neptuno</i>

b. Nombres de lugares

Nombres de lugares					
I	<b>Dickens</b>	Greenland	“The Green”	Coach and Horses	The Three Cripples
II	<b>La Bédollière</b>	pays de la Jobardière	le Boulingrin	<i>La diligence et les chevaux</i>	<i>Trois Boiteux</i>
	<b>Gérardin</b>	pays des innocents	<i>la place Verte</i>	<i>La diligence à quatre chevaux</i>	Les Trois-Boîteux
III	<b>J. J. y C.</b>	país de la <i>Ganuzá</i>	Boulingrin	« <i>La diligencia y los caballos</i> »	<i>los tres cojos</i>
	<b>Verneuil (1883)</b>	país de los inocentes	la <i>plaza Verde</i>	<i>La Diligencia de cuatro caballos</i>	<i>Los Tres Cojos</i>
	<b>Verneuil (2000)</b>	país de los inocentes	la <i>Plaza Verde</i>	<i>La Diligencia de cuatro caballos</i>	<i>Los Tres Cojos</i>
	<b>Sevillano</b>	país de los cándidos	la <i>plaza Verde</i>	<i>La diligencia de los cuatro caballos</i>	Los «Tres Cojos»
IV	<b>Machado</b>	país de los inocentes	la <i>Plaza Verde</i>	<i>La Diligencia de cuatro caballos</i>	<i>Los Tres Cojos</i>
	<b>Tirado y Rojas</b>	país de los inocentes	<i>Plaza Verde</i>	<i>La diligencia de cuatro caballos</i>	<i>Los Tres Cojos</i>
	<b>Yáñez</b>	país de los inocentes	el «Prado»	<i>Diligencias y Caballos</i>	<i>Los Tres Cojos</i>
	<b>Torello</b>	país de los inocentes	la <i>plaza Verde</i>	<i>La Diligencia de cuatro caballos</i>	<i>Los Tres Cojos</i>
	<b>Vergara</b>	país de los cándidos	la <i>plaza Verde</i>	<i>La diligencia de los cuatro caballos</i>	Los «Tres Cojos»
	<b>Acerete</b>	Groenlandia	La Alfombra	La diligencia de caballos	Los Tres Cojos
	<b>Porrúa</b>	país de los inocentes	«La Verde»	<i>La Silla de Postas</i>	<i>Los Tres Lisiados</i>
V	<b>Izquierdo</b>	país de los inocentes	la Plaza Verde	“La diligencia de cuatro caballos”	Los Tres Cojos
	<b>Folkers Lloyd</b>	país de los inocentes	La Verde	“La diligencia y los caballos”	“Los Tres Lisiados”
	<b>Méndez Herrera</b>	Groenlandia	la plaza Verde	La Diligencia de los Caballos	Los Tres Cojos
	<b>Echavarri</b>	país de los novicios	“El Prado”	<i>Coches y Caballos</i>	<i>Los tres tullidos</i>
VI	<b>Hernández</b>	Verdilandia	«La verde»	La Diligencia y los Caballos	Los Tres Patacones
	<b>Lafuerza</b>	país de los inocentes	«La Verde»	<i>La Silla de Postas</i>	<i>Los Tres Lisiados</i>

c. Varios

		Apodos			Préstamos en la novela original	
I	<b>Dickens</b>	“The artful Dodger”; the Artful Dodger	the Family Pet	Conkey Chickweed; Conkey means Nosey	<i>protégé</i>	<i>sobriquet</i>
II	<b>La Bédollière</b>	<i>fin matois</i> ; le Fin Matois	[omisión]; la bande de Pett	[omisión]	protégé	sobriquet
	<b>Gérardin</b>	<i>rusé matois</i> ; le rusé Matois	la famille Pet; la bande de Pet	Conkey Chickweed; Conkey veut dire long nez	protégé	sobriquet
III	<b>J. J. y C.</b>	<i>fino camastrón</i> ; el Camastron	[omisión]; la banda de Pett	[omisión]	protegido	apodo
	<b>Verneuil (1883)</b>	<i>Truhán</i> ; El astuto <i>Truhán</i>	la familia Pett; la cuadrilla de Pett	Conkey Chickweed; Conkey quiere decir nariz larga	protegido	sobrenombre
	<b>Verneuil (2000)</b>	<i>Truhán</i> ; El astuto <i>Truhán</i>	la familia Pett; la cuadrilla de Pett	Conkey Chickweed; Conkey quiere decir nariz larga	protegido	sobrenombre
	<b>Sevillano</b>	«Perillán»; el astuto Perillán	la familia Pet; la banda de Pet	Conkey Chickweed; Conkey quiere decir nariz larga	protegido	apodo
IV	<b>Machado</b>	<i>Truhán</i> ; El astuto <i>Truhán</i>	la familia Pett; la cuadrilla de Pett	Conkey Chickweed; Conkey quiere decir nariz larga	protegido	sobrenombre
	<b>Tirado y Rojas</b>	<i>Truhán</i> ; el <i>Truhán</i>	la familia Pett; la cuadrilla de Pett	Conkey Chickweed; Conkey — interrumpió Duff— quiere decir nariz larga	protección	sobrenombre
	<b>Yáñez</b>	<i>Truhán</i> ; el astuto <i>Truhán</i>	la familia Pett; la cuadrilla de Pett	Conkey Chickweed; Conkey quiere decir nariz larga	protegido	sobrenombre
	<b>Torello</b>	<i>Truhán</i> ; El astuto <i>Truhán</i>	la familia Pett; la cuadrilla de Pett	Conkey Chickweed; Conkey quiere decir nariz larga	protegido	sobrenombre
	<b>Vergara</b>	«Perillán»; el astuto Perillán	la familia Pet; la banda de Pet	Conkey Chickweed; Conkey quiere decir nariz larga	protegido	apodo
	<b>Acerete</b>	el Astuto Zorro; el	Pet y su familia; la	<i>Napias</i> Chickweed; «napias» quiere decir	«protegido»	conocido por

		Astuto Zorro	familia Pet	«narizotas»		
	<b>Porrúa</b>	el <i>Truhán</i> ; el <i>Truhán</i>	la familia Pett	Conkey Chickweed; Conkey significa <i>Narizota</i>	protegido	sobrenombre
	<b>Izquierdo</b>	“Truhán”; el astuto Truhán	la familia Pett; la cuadrilla de Pett	Conkey Chickweed; Conkey quiere decir nariz larga	protegido	sobrenombre
V	<b>Folkers Lloyd</b>	“el burlador”; Dawkins	la familia Pet	Conkey Chickweed; Conkey significa “narigón”	protegido	apodo
	<b>Méndez Herrera</b>	el <i>Fullero</i> ; el <i>Ladino Fullero</i>	la familia Pet	Napias Chickweed; Napias quiere decir narizotas	<i>protégé</i>	conocido por
	<b>Echavarri</b>	“el trampista ingenioso”; el Trampista	la familia Pet	Conkey Chickweed; Conkey quiere decir narigudo	protegido	sobrenombre
	<b>Hernández</b>	« <i>el Artero Perillán</i> »; el Artero Perillán	el Mimao del Hampa	Napiolas Chickweed; Napiolas significa Narizotas	protegido	alias
VI	<b>Lafuerza</b>	el <i>Truhán</i> ; el <i>Truhán</i>	la familia Pett	Conkey Chickweed; Conkey significa <i>Narizota</i>	protegido	sobrenombre

d. Expresiones de los ladrones, expresiones coloquiales o locuciones

Expresiones de los ladrones, expresiones coloquiales o locuciones								
I	<b>Dickens</b>	“japanning his trotter-cases”: cleaning his boots	prig	young Green	traps	if we hadn't made our lucky	He'll come to be scragged (scragging and hanging were one and the same thing)	fogles and tickers: pocket hankechers and watches
II	<b>La Bédollière</b>	<i>polir les trottins</i> : ciras ses bottes	<i>grinche</i>	<i>jeune lophyte</i> (néophyte)	mouchards	si nous n'avions <i>joué des jambes</i>	y s' f'ra <i>soulever</i> un d' ces quatre matins ( <i>soulever</i> et pendre n'étaient qu'une seule et même chose)	aux <i>toquantes</i> et aux <i>blavins</i> : aux montres et aux mouchoirs
	<b>Gérardin</b>	<i>se faire vernir les trottuses</i> : cirer les bottes	du métier	jeune nigaud	mouchards	si nous n'avions pas déguerpi	Il finira par se faire accrocher (se faire accrocher ou se faire pendre était une seule et même chose)	des <i>toquantes...</i> : des montres et des foulards
III	<b>J. J. y C.</b>	<i>pulimentar sus coturnos</i> : limpió sus botas	<i>hurraca</i>	<i>leofito</i> (neofito)	<i>moscardones</i>	si nosotros no hubiésemos <i>jugado las piernas</i>	Una bonita mañana se hará <i>levantar</i> ( <i>levantar</i> y ahorcar no eran mas que una sola y misma cosa)	á los <i>tictaes</i> y á los <i>pingajos</i> : á los relojes y á los pañuelos
	<b>Verneuil (1883)</b>	<i>hacerse barnizar las trotonas</i> : lustrar las botas	del oficio	joven perillán	espías	si no nos hubiéramos largado	ya acabarás por hacerte colgar (hacerse colgar ó ahorcar era la misma cosa)	<i>sonadores...</i> : relojes y pañuelos
	<b>Verneuil (2000)</b>	<i>hacerse barnizar las trotonas</i> : lustrar las botas	del oficio	joven perillán	espías	si no nos hubiéramos largado	acabarás por hacerte colgar (hacerse colgar o ahorcar era la misma cosa)	<i>sonadores...</i> : relojes y pañuelos
	<b>Sevillano</b>	<i>lustrar las troteras</i> :	del	palomino	«polis»	si no	Este acabará colgado (ser	...: relojes y

		embetunar las botas	oficio			despejamos a tiempo	colgado era lo mismo que ahorcado)	pañuelos
IV	<b>Machado</b>	<i>hacerse barnizar las trotonas</i> : lustrar las botas	del oficio	joven perillán	espías	si no nos hubiéramos largado	ya acabarás por hacerte ahorcar (hacerse ahorcar ó estrangular era la misma cosa)	<i>sonadores...</i> : relojes y pañuelos
	<b>Tirado y Rojas</b>	<i>barnizar las trotadoras</i> : dar lustre á las botas	de los nuestros	muchacho	la policía	si no hubiésemos logrado escaparnos	acabarás por hacerte colgar (hacerse colgar ó ahorcar era la misma cosa)	<i>sonajas...</i> : relojes y pañuelos
	<b>Yáñez</b>	<i>hacerse barnizar las trotonas</i> : lustrar las botas	del oficio	joven perillán	espías	si no nos hubiéramos largado	ya acabarás por hacerte colgar (hacerse colgar o ahorcar era la misma cosa)	<i>sonadores...</i> : relojes y pañuelos
	<b>Torello</b>	<i>hacerse barnizar las trotonas</i> : lustrar las botas	del oficio	joven perillán	espías	si no nos hubiéramos largado	ya acabarás por hacerte colgar (hacerse colgar o ahorcar era la misma cosa)	<i>sonadores...</i> : relojes y pañuelos
	<b>Vérgara</b>	<i>Lustrar las troteras</i> : embetunar las botas	del oficio	palomino	«polis»	si no despejamos a tiempo	Este acabará colgado (ser colgado era lo mismo que ahorcado)	...: relojes y pañuelos
	<b>Acerete</b>	«barnizarse los calcos»: limpiarse las botas	el oficio	ingenuo amigo Oliver	agentes	si no nos largamos	Acabará con el gznate en una cuerda (apretar el gznate y morir ahorcado son una misma cosa)	cosas y más cosas: pañuelos y relojes
	<b>Porrúa</b>	«barnizar las trotonas»: «lustrar las botas»	<i>randa</i>	angelito	espías	si nosotros no hubiésemos <i>ahuecado</i> a tiempo	lleva en derecha a los amorosos brazos de la <i>viuda</i> (abrazarse a la <i>viuda</i> y bailar en la horca era una misma cosa)	<i>sonajeros</i> y <i>sonadores</i> : relojes y pañuelos de bolsillo

	<b>Izquierdo</b>	hacerse barnizar las trotonas: lustrar las botas	del oficio	joven	espías	si no nos hubiéramos largado	acabarás por hacerte colgar (hacerse colgar o ahorcar era la misma cosa)	sonadores...: relojes y pañuelos
V	<b>Folkers Lloyd</b>	“encharolamiento de las cubiertas de sus trotaderas”: lustrarle las botas	ratero	joven inocentón	“cazadores”	si no nos hubiéramos puesto a salvo	colgará como fruto maduro de un árbol (colgar como fruto de un árbol y ser ahorcado eran una misma cosa)	“limpia-ñatas y mata-tiempos”: pañuelos y relojes
	<b>Méndez Herrera</b>	«charolarse los calcorros»: «limpiarse las botas»	randa	cándido	«polis»	si no nos las piramos	Acabará porque le aprieten el gznate (apretar el gznate y ahorcar son una misma cosa)	<i>fazos y pelucos</i> : pañuelos y relojes
	<b>Echavarri</b>	“barnizar las trotonas”: lustrarle las botas	ratero	novicio	policías	si no nos hubiésemos puesto a salvo	Terminarán apretándote el cuello (apretar el cuello a uno y ahorcarlo eran la misma cosa)	moqueros y sonadores: pañuelos y relojes
	<b>Hernández</b>	«laquear las pisantas»: «limpiar las botas»	chorizo	verdecio	maderos	si no nos hubiéramos dao el zuri	Terminará guindao (guindar y ahorcar eran una y la misma cosa)	safos y pelucos: pañuelos y relojes
VI	<b>Lafuerza</b>	«barnizar las trotonas»: «lustrar las botas»	<i>randa</i>	angelito	espías	si nosotros no hubiésemos <i>ahuecado</i> a tiempo	lleva en derecha a los amorosos brazos de la <i>viuda</i> (abrazarse a la <i>viuda</i> y bailar en la horca era una misma cosa)	<i>sonajeros</i> y <i>sonadores</i> : relojes y pañuelos de bolsillo



e. Fragmento inicial del último capítulo

Fragmento inicial del último capítulo		
I	<b>Dickens</b>	The fortunes of those who have figured in this tale, are nearly closed. The little that remains to their historian to relate, is told in few and simple words.
II	<b>La Bédollière</b>	Les destinées de ceux qui ont figuré dans cet ouvrage sont presque fixées, et il ne reste à l'historien que peu de chose à dire.
	<b>Gérardin</b>	Le sort de chacun des personnages qui ont figuré dans ce récit, est maintenant fixé, et quelques lignes suffiront à leur historien pour achever de faire connaître ce qui les concerne.
III	<b>J. J. y C.</b>	Los destinos de los que han figurado en esta obra están ya cuasi fijados, y poco queda que decir al historiador.
	<b>Verneuil</b> (1883)	Fijada ya la suerte de cada uno de los personajes que han figurado en esta verídica historia, pocas líneas bastarán para dar a conocer su respectiva situación.
	<b>Verneuil</b> (2000)	Fijada ya la suerte de cada uno de los personajes que han figurado en esta verídica historia, pocas líneas bastarán para dar a conocer su respectiva situación.
	<b>Sevillano</b>	Como quiera que ya está fijada la suerte de los personajes que han figurado en la presente historia, con pocas palabras acabará de dar cuenta el historiador de cuanto les concierne.
IV	<b>Machado</b>	Determinada y fija ya la suerte de cada uno de los personajes que han formado esta verídica historia, pocas líneas bastarán para dar a conocer su respectiva posición.
	<b>Tirado y Rojas</b>	Definida ya la situación de todos los personajes de esta verídica historia, sólo nos resta dar a conocer su futura suerte.
	<b>Yáñez</b>	Fijada ya la suerte de cada uno de los personajes que han figurado en esta verídica historia, pocas líneas bastarán para dar a conocer su respectiva situación.
	<b>Torello</b>	Fijada ya la suerte de cada uno de los personajes que han figurado en esta verídica historia, pocas líneas bastarán para dar a conocer su respectiva situación.
	<b>Vergara</b>	Como quiera que ya está fijada la suerte de los personajes que han figurado en la presente historia, con pocas palabras acabará de dar cuenta el historiador de cuanto les concierne.
	<b>Acerete</b>	El destino de todos aquellos que han figurado en esta historia se encuentra tocando casi a su fin. Lo poco que a su narrador le queda por decir, puede hacerse en unas pocas y simples palabras.
	<b>Porruá</b>	Toca a su desenlace la suerte de cuantas personas han figurado en esta historia. Lo poco que resta por decir, lo referirá el historiador con breves y sencillas palabras.

	<b>Izquierdo</b>	Fijada ya la suerte de cada uno de los personajes que han figurado en esta historia verídica, pocas líneas bastarán para dar a conocer su respectiva situación.
V	<b>Folkers Lloyd</b>	LOS DESTINOS DE LOS QUE FIGURARON EN ESTA NOVELA PUGNAN POR CUMPLIRSE. LO POCO QUE A SU HISTORIADOR LE QUEDA POR NARRAR, PUEDE SER CONTADO CON ESCASAS Y SENCILLAS PALABRAS [Nota: Estas primeras líneas conforman el título del capítulo en la traducción de Folkers Lloyd]
	<b>Méndez Herrera</b>	El destino de aquellos que han figurado en la presente historia casi toca a su fin. Lo poco que a su historiador le queda por narrar cuéntase en pocas y sencillas palabras.
	<b>Echavarri</b>	Fijada ya la suerte de los personajes principales de esta historia, al autor le bastarán unas pocas palabras para relatar la de los demás.
	<b>Hernández</b>	El destino de todos quienes han figurado en este cuento se halla casi cumplido. Lo poco que le queda por relatar al narrador se dice en breves y sencillas palabras.
VI	<b>Lafuerza</b>	Toca a su desenlace la suerte de cuantas personas han figurado en esta historia. Lo poco que resta por decir, lo referirá el historiador con breves y sencillas palabras.

