

DEPARTAMENTO DE ESTUDIOS SEMÍTICOS
ÁREA DE ESTUDIOS HEBREOS Y ARAMEOS



UNIVERSIDAD DE GRANADA

TESIS DOCTORAL

**«Con todos mis respetos,
¡que te trague la tierra nueve codos como a Coré!»
Intertextualidad bíblica, humor y traducción
en *Blonzende shteren (Estrellas errantes)* de Shólem Aléijem**

Por: **José Luis Galiano Guzmán**

Directores: Dra. Lorena Miralles Maciá y Dr. Joan Ferrer Costa

Programa oficial de Doctorado «Lenguas, Textos y Contextos»

Granada, 2020

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales
Autor: José Luis Galiano Guzmán
ISBN: 978-84-1306-607-3
URI: <http://hdl.handle.net/10481/63691>

*Mejor lo sentían aquellos dos filósofos, aunque gentiles, Heráclito y Demócrito,
de los cuales, el uno dicen que siempre andaba llorando y el otro siempre riendo,
porque veían claro como toda nuestra vida no era otra cosa sino pura vanidad y
miseria.*

Fray Luis de Granada

*ערגעץ וואָגלט ווער אום / En algún lugar alguien deambula
טיף אין שניי אַ פאַרשאַטענער / herido y hundido en la nieve,
און געגנט ניט קיין וועג / no puede encontrar el camino
צו דעם לאַנד דעם פאַרבאַטענעם. / a la tierra, a la tierra prohibida.*

H. Leyvik

Longe é sempre um lugar dentro de mim

Mafalda Veiga

PRESENTACIÓN

Nos fascina escuchar y leer historias. La curiosidad nos lleva a querer saber sobre los otros y comprobar que tenemos alegrías, penas y miedos similares. Al identificarnos con otras personas, nos sentimos más seguros de nosotros mismos. Algunas veces recurrimos a las historias para mofarnos de las vicisitudes ajenas y relativizar las nuestras; otras veces, por el contrario, las virtudes y los valores de los otros nos animan a imitarlos. Siempre han existido personas que han sentido la necesidad de contar y escribir sus historias a los demás. Unas veces son experiencias reales, en otras ocasiones, pura fantasía, o una mezcla de ambas. Compartir historias libera tensiones, expresa la *joie de vivre* o alivia los problemas y el tedio vitales. Se cuentan historias para ayudar y guiar a los demás, o para expresar la angustia y la necesidad de auxilio. En cualquier caso, contar y escuchar historias, escribirlas y contarlas, es más que un entretenimiento, es una introspección en nuestra naturaleza y una interpretación de la realidad que nos rodea. A través de las historias intentamos comprender y dar sentido a la existencia.

Los seres humanos han contado historias desde las pinturas rupestres prehistóricas hasta las redes sociales actuales, pasando por las leyendas, los cuentos infantiles, las tragedias y comedias clásicas, los cantares de gesta o las novelas. Estas últimas, sin duda, constituyen el género literario moderno que mejor expresa y analiza la complejidad del individuo y la sociedad. El novelista responde a la curiosidad del lector ofreciéndole experiencias y perspectivas de la realidad que trascienden al individuo y se universalizan. Así, podemos entender el conjunto de todas las novelas del mundo, actuales y antiguas, como un corpus heterogéneo de lenguas, culturas y pensamientos que nos permite conformar una imagen poliédrica y universal del ser

humano y la sociedad que le rodea. Cada cultura, a través de sus novelas, nos ofrece una visión nueva de lo que significa ser persona. Asimismo, la novela es el género literario que permite al escritor mayor desenvoltura y creatividad, tal como afirma Villanueva Prieto (2006: 9):

La novela es el reino de la libertad, libertad de contenido y libertad de forma, y por naturaleza resulta ser proteica y abierta. La única regla que cumple universalmente es la de transgredirlas todas (...).

Estudiar una novela hace necesario estudiar al contador de historias que la ha escrito, la sociedad a la que pertenece y los tiempos en los que vivió. Un texto concreto puede tratar características universales y atemporales del ser humano. Así ocurre con *Blonzende shteren* y su autor Shólem Aléijem. Se trata de un texto en yídish, marcadamente judío, con referencias constantes a la Biblia y con mucho humor. A pesar de su especificidad cultural, los lectores de cualquier sociedad y época pueden sentirse interpelados e identificarse con los comportamientos, esperanzas y miedos de personajes que son universales en tanto que mundanos e imperfectos.

Esta investigación indaga en lo que *Blonzende shteren* contó a los lectores de entonces y lo que aún cuenta a los lectores actuales mediante las palabras impresas y lo que se vislumbra bajo ellas. Esto se hace mediante el análisis de su proceso de composición y de la época en que se publicó (capítulo I); mediante la pesquisa en la vida de Shólem Aléijem y sus motivaciones para escribir la novela (capítulo II); mediante el estudio de la intertextualidad bíblica presente en la novela y su imbricación con el humor (capítulo III); y mediante la identificación de los problemas de traducción que, una vez superados, nos permitirán leer *Blonzende shteren*, renovada y accesible a nuevos lectores ya bajo el título de *Estrellas errantes*, *Wandering stars*, *Wandersterne*, *Bluzhdayushchiye zvyozdy* o *Étoiles vagabondes* (capítulo IV). Y en todo este proceso la impronta de Shólem Aléijem debe permanecer inalterable.

El título de esta tesis es «*Con todos mis respetos, que te trague la tierra nueve codos como a Coré*»: *Intertextualidad bíblica, humor y traducción en Blonzende shteren (Estrellas errantes) de Shólem Aléijem*. Este título sintetiza tanto la riqueza literaria de la novela como los objetivos que persigue esta Tesis. En *Blonzende shteren* confluyen la intertextualidad bíblica, el humor y las pasiones humanas al compás de la maestría de Shólem Aléijem. La cita entrecomillada del título es una de las que considero más

divertidas y elaboradas de la novela que muestran las referencias a la Biblia, la vis cómica del autor y la rabia de los personajes. Son la intertextualidad y el humor bíblicos los elementos de estudio en los que se sustenta esta investigación. Paradójicamente, el humor y la intertextualidad bíblica hacen de *Blonzende shteren* un texto universal a la vez que complican su traducción. Por eso, se analizan los problemas a los que se enfrenta el traductor y cómo solventarlos. A partir de ahí, esta Tesis deja otros aspectos de la novela abiertos para la investigación.

La lectura de *Blonzende shteren* nos fascinó y nos animó a iniciar su análisis y estudio. En un mundo actual globalizado pero fragmentado, azotado por pandemias físicas y espirituales inquietantes y desconocidas, el mensaje de *Blonzende shteren* sigue vigente: la propia identidad se consolida abriéndose a horizontes más amplios y asumiendo lo diferente. Bajo las diferencias aparentes y los prejuicios hacia los otros existe algo mayor que nos hace semejantes: lo profundamente humano de nuestras grandezas y miserias y el afán por (sobre)vivir. Así lo expresa Guillén (2005: 23s):

Vivimos mundos plurales y el gran enemigo es la simplificación. Ninguna visión tiene total hegemonía sobre el terreno que contempla. Ninguna cultura es monolítica. Ninguno de nosotros es una sola cosa. (...) [Se] buscan realidades humanas más amplias, más generosas, de comunidad entre las culturas, los pueblos y las sociedades.

Esta es la introspección y la reflexión sobre el ser humano y el mundo que Shólem Aléijem ofrece a quien quiera leerlo con una actitud curiosa, libre de prejuicios. La visión crítica pero esperanzada del mundo que ofrece el autor es lo que da sentido y justifica esta Tesis Doctoral.

El descubrimiento de Shólem Aléijem y *Blonzende shteren* fue fruto de la causalidad, o de la casualidad, es difícil saberlo. El camino hacia esta Tesis se inició con mi formación universitaria como traductor e intérprete y mi interés por la Biblia a causa de varios años de estudios teológicos. Buscando un tema para la obtención del Trabajo Fin de Máster en Traducción e Interpretación, los profesores Joan Ferrer Costa y Lorena Miralles Maciá me propusieron trabajar con *Blonzende shteren*, una novela de Shólem Aléijem poco estudiada. El reto de adentrarme en la lengua y cultura yídish, desconocidas para mí, y la lectura de la novela me hicieron decidirme sin más dilación. Gracias a la dirección, generosidad y buen hacer de la profesora Elvira Cámara pude

presentar el TFM *La traducción de culturas errantes: yidish-español-inglés: análisis traductológico comparado de la obra Blonzende shteren de Sholem Aleichem* (2011) con el que finalicé el Máster Universitario en Traducción e Interpretación. A partir de entonces, entendí que era necesario seguir profundizando en *Blonzende shteren*. Tuve la fortuna de poder encauzar este estudio mediante la formación que me proporcionó el plan de doctorado «Lenguas, textos y contextos» de la Universidad de Granada iniciado con los cursos de doctorado (2015/16). Simultáneamente, he podido estudiar yidish gracias a los cursos de eTeacher Yiddish (2016), en colaboración con la Universidad Hebrea de Jerusalén, y la estancia en los cursos de verano del Vilnius Yiddish Institute de la Universidad de Vilnius (2016), becado por la Rothschild Foundation Hanadiv Europe. Durante la elaboración de la presente Tesis ha sido muy valioso el incorporar nuevos conocimientos, enfoques de estudio e ideas a través de centros académicos como el Área de Estudios Hebreos y Arameos de la Universidad de Granada, y las estancias en el Institut für Judaistik de la Universidad de Viena (2017) y el Oxford Centre for Hebrew and Jewish Studies de la Universidad de Oxford (2017). También ha sido enriquecedor compartir avances y reflexiones en los congresos organizados por la Asociación Española de Estudios Hebreos y Judíos (2014, 2017), las Jornadas de Investigadores en Formación de la Escuela Internacional de Posgrado de la Universidad de Granada (2016) y el World Congress for Middle Eastern Studies (WOCMES, 2018). Finalmente, ha sido de gran valor la participación en los proyectos de investigación adscritos al Departamento de Estudios Semíticos de la Universidad de Granada «Lengua y literatura del judaísmo clásico: rabínico y medieval» (FFI2013-43813-P, 2014-2016), «Lengua y literatura del judaísmo rabínico y medieval» (FFI2016-78171-P, 2016-2020) y «Lengua y literatura del judaísmo rabínico y medieval» (PID2019-105305GB-I00, 2020-). Su financiación en algunas actividades ha contribuido al buen término de esta Tesis.

Desde un principio creí en la conveniencia de abordar esta investigación desde la multidisciplinariedad de mi formación: estudios bíblicos, literarios y traducción. Considero que la unión de diferentes perspectivas de estudio aporta mayor flexibilidad, riqueza, consistencia y profundidad a la Tesis. Esa ha sido la intención que me ha movido a investigar. Resultado de la multidisciplinariedad de esta Tesis también ha sido la publicación del artículo «Los gentiles en la novela *Estrellas errantes* de Sholem Aleichem: retratos de *goyim*», publicado en MEAH 67 (2018) pp. 111-140.

En cuanto a los *aspectos formales* de este trabajo, los términos de origen yídish y hebreo aparecen conforme al uso establecido en el ámbito académico en español. Asimismo, los antropónimos y topónimos en yídish siguen las formas en castellano. En el caso de términos, antropónimos o topónimos en yídish no asimilados, se siguen las recomendaciones de transcripción del YIVO¹, aceptadas por los especialistas en yídish en la actualidad, con la excepción de los nombres de los personajes de la novela que se han adecuado a la fonética y/o uso establecido en español. Al final de este trabajo se ofrece un anexo con todos estos términos en yídish y hebreo, su grafía original y su definición.

Preferimos la transliteración «Shólem Aléijem» para שלום עליכם frente a «Schólem Aléijem», ya utilizada con anterioridad en algunas traducciones al español. La primera traducción nos parece más fiel al original en yídish y sigue las indicaciones de transliteración de la Ortografía de la Real Academia Española (2010). En las citas y referencias de otros autores se respetará su propia transliteración.

Los títulos de las obras de Shólem Aléijem, otras obras literarias y revistas en yídish se citarán con su título original en yídish transliterado según las normas del YIVO y su traducción entre paréntesis. En sucesivas referencias se utiliza sólo la traducción para agilizar la lectura. Todos estos títulos se reúnen en un anexo final donde aparecen en yídish y su traducción al español e inglés. En el caso de citas de otros autores se respetará su elección. Las traducciones del texto de *Blonzende shteren* que aparecen en este trabajo son propias para ajustarse lo más literalmente posible al texto yídish y facilitar la comparación entre el texto original y la traducción. Estas traducciones respetan siempre la corrección y naturalidad en español.

Las referencias a la novela בלאַנזענדע שטערען (1913) aparecen normalmente con su transliteración *Blonzende shteren* cuando nos referimos al texto en yídish. Cuando hablamos de las traducciones de la novela, utilizamos *Estrellas errantes* en español y *Wandering stars* en inglés. La citación de fragmentos del texto en yídish se realiza mediante las siglas del título de la novela en yídish (BS) seguidas del número romano correspondiente a los dos volúmenes que la conforman, es decir, BS I / BS II.

Finalmente, deseo destacar que esta Tesis no es únicamente un esfuerzo individual, sino el resultado de la cooperación de personas que han aunado sus voluntades y a las que debo mis *agradecimientos*. No siempre fue fácil compaginar la

¹ <https://www.yivo.org/Yiddish-Alphabet>

realización de esta Tesis con el trabajo de profesor de secundaria y la atención a las personas que quiero. La dedicación que exige mi profesión y la necesidad de estar con mi familia y amigos ha provocado momentos de agobio y desaliento ante el gran número de horas destinadas a escribir, leer, investigar, estar fuera de casa y aprender yídish. En estos años, también hubo momentos de bloqueo e interrupciones por dolencias propias y ajenas. Sin embargo, siempre ha perdurado el deseo de terminar este proyecto. No hubiera sido posible hacerlo sin la posibilidad de trabajar a tiempo parcial que ofrece el programa de doctorado y la Universidad de Granada. Tampoco hubiera sido posible sin el apoyo y ánimo de los que me rodean. Esta Tesis me ha reconfortado la mente y el ánimo, me he retado a mí mismo, he continuado aprendiendo, he practicado la constancia, la concentración y la organización en medio del ruido, no he cedido ante la presión y he relativizado muchos aspectos de la vida que pensaba que eran inamovibles. Se han producido dos reflexiones simultáneas: sobre *Blonzende shteren* y Shólem Aléichem a la vez que sobre mí y el mundo que me rodea. Sobre todo, este trabajo de investigación me ha permitido aunar y dar un nuevo sentido a los años de formación traductológica, literaria y teológica creando algo nuevo. Así se cierran un proyecto y una época de mi vida que espero que abran la puerta a otros muchos proyectos y vivencias.

El apoyo y ayuda de las siguientes personas e instituciones ha permitido sacar adelante este proyecto y quedo agradecido con ellos para siempre:

A los directores de tesis, la Dra. Lorena Miralles Maciá y el Dr. Joan Ferrer Costa, por su generosidad, tiempo y tutela para introducirme en la cultura judía y el yídish.

A la tutora, la Dra. Aurora Salvatierra, por su disponibilidad, profesionalidad y buen hacer en relación a la parte administrativa del programa de Doctorado.

Al Área de Estudios Hebreos y Arameos de la Universidad de Granada por su cercanía y acogida.

Al programa de doctorado «Lenguas, Textos y Contextos» por la formación recibida.

Al proyecto de investigación adscrito al Departamento de Estudios Semíticos de la Universidad de Granada «Lengua y literatura del judaísmo rabínico y medieval»

Presentación

(FFI2016-78171-P) encabezado por su Investigadora Principal, la profesora Carmen Caballero Navas, por su ayuda y apoyo.

Al Dr. José Ramón Ayaso Martínez y al Dr. Abraham Lichtenbaum por sus consejos y facilitarme la investigación.

Al profesor Günter Stemberger por acogerme y facilitarme el acceso a la biblioteca del Institut für Judaistik de la Universidad de Viena.

A la Rothschild Foundation Hanadiv Europe y al Vilnius Yiddish Institute de la Universidad de Vilnius por ayudarme a profundizar en la lengua y cultura yídish.

A la Asociación Española de Estudios Hebreos y Judíos por permitir difundir mi investigación.

Al Oxford Centre for Hebrew and Jewish Studies de la Universidad de Oxford por abrirme las puertas de su biblioteca.

A mis padres, mi familia y mi pareja por enseñarme a vivir, animarme, respetarme, compartir mis agobios y soportar mis ausencias.

ÍNDICE

Presentación	7
Índice	15
Siglas y abreviaturas	17
INTRODUCCIÓN	19
I. EL CONTEXTO DEL AUTOR Y LA NOVELA	27
I.1. Biografía de Shólem Aléijem	28
I.2. Aspectos literarios de <i>Blonzende shteren</i>	35
I.3. Claves históricas y literarias para entender el autor y la novela	48
I.4. Reminiscencias biográficas en <i>Blonzende shteren</i>	73
I.5. Temas, mitemas y «obsesiones»	82
II. LA INTERTEXTUALIDAD BÍBLICA EN <i>BLONZENDE SHTEREN</i>	91
II.1. Intertextualidad, culturema y sus dificultades de aplicación	92
II.2. La Biblia como intertexto	101
II.3. La intertextualidad bíblica en Shólem Aléijem	106
II.4. Clasificación de los culturemas bíblicos de <i>Blonzende shteren</i>	117
III. EL HUMOR Y LA INTERTEXTUALIDAD BÍBLICA EN <i>BLONZENDE SHTEREN</i>	173
III.1. Shólem Aléijem y el humor	174
III.2. La intertextualidad bíblica como fuente de humor	197
III.2.1. La creación del humor mediante culturemas bíblicos	197
III.2.2. Por qué Shólem Aléijem usa el humor bíblico	204

IV. LA TRADUCCIÓN DEL HUMOR BÍBLICO EN <i>BLONZENDE</i>	
<i>SHTEREN</i>	207
IV.1. El lector de <i>Blonzende shteren</i> y el lector de <i>Estrellas errantes</i>	210
IV.2. La intermediación del traductor	213
IV.3. Una propuesta de traducción del humor bíblico de <i>Blonzende shteren</i>	218
IV.4. Reflexión final sobre la traducción del humor bíblico	237
CONCLUSIONES	239
BIBLIOGRAFÍA	245
ANEXOS	255
Anexo I: Primeras páginas del original de <i>Blonzende shteren</i>	255
Anexo II: Términos y nombres propios en yídish	257
Anexo III: Términos del hebreo en yídish	260
Anexo IV: Obras de Shólem Aléijem	261
Anexo V: Zona de asentamiento	263

SIGLAS Y ABREVIATURAS

- BS I *Blonzende shteren*, volumen 1
BS II *Blonzende shteren*, volumen 2
YIVO Yidisher Visnshaftlekher Institut (יידישער וויסנשאַפֿטלעכער אינסטיטוט), Institute for Jewish Research)

Biblia hebrea

Gn	Génesis	Is	Isaías	Pr	Proverbios
Éx	Éxodo	Jr	Jeremías	Ct	Cantar de los Cantares
Lv	Levítico	Ez	Ezequiel	Qo	Qohélet
Nm	Números	Jl	Joel	Lm	Lamentaciones
Dt	Deuteronomio	Am	Amós	Est	Ester
Jos	Josué	Jon	Jonás	Dn	Daniel
Jc	Jueces	Ha	Habacuc	Ne	Nehemías
1Sam	1 Samuel	So	Sofonías	1Cr	1 Crónicas
2Sam	2 Samuel	Za	Zacarías	2Cr	2 Crónicas
1Re	1 Reyes	Sal	Salmos		
2Re	2 Reyes	Jb	Job		

INTRODUCCIÓN

Esta investigación se centra en el estudio de la intertextualidad bíblica y el humor en *Blonzende shteren* de Shólem Aléijem y las dificultades de traducción que presenta. No nos consta la existencia de ningún estudio que aborde el estudio de la novela desde este triple enfoque. Esta Tesis pretende ser una aproximación novedosa que aborde en cuatro capítulos el contexto cultural, histórico y social del autor y de la aparición de la novela, las referencias bíblicas que aparecen en ella, el uso humorístico de tales referencias, las dificultades de traducción que provoca la combinación de intertextualidad bíblica y humor, así como las propuestas para solventarlas.

Blonzende shteren es una obra tardía del autor y posiblemente una de las menos conocidas y estudiadas. De hecho, en relación con el *estado de la cuestión*, las referencias a esta novela en los manuales y artículos son breves y, en bastantes casos, anecdóticas. Tan solo nos constan dos trabajos que tratan *Blonzende shteren* con más detenimiento: uno es el manual de Nahma Sandrow, *Vagabond stars: a world history of Yiddish theater* (1996) y el otro el artículo de Daniela Mantovan «Stelle erranti. Sholem Aleykhem e il teatro yiddish» (2006). Ambos trabajos tratan *Blonzende shteren* en relación con sus adaptaciones teatrales. Sandrow dedica unos párrafos de este monográfico al lugar y la importancia de *Blonzende shteren* en el conjunto de la historia del teatro en yídish y sus representaciones, pero sin entrar de lleno en el argumento o características literarias de la novela. Por su parte, Mantovan se centra en el argumento de la novela, describiendo a los personajes y relacionando la ambientación teatral presente en el texto con la vocación de Shólem Aléijem como dramaturgo. A pesar de la existencia de traducciones en el ámbito hispanohablante, no hemos encontrado demasiados estudios teóricos sobre él ni su obra. La mayor parte de la investigación al respecto se ha llevado a cabo en Rusia, Israel y Estados Unidos. En las últimas décadas, los autores, monografías y artículos que lideran el estudio de Shólem Aléijem y su obra

han surgido en el ámbito anglófono, especialmente en Estados Unidos. Estos se han centrado en la biografía del autor, las características generales de su obra, como el estilo literario o el humor, o los personajes más populares de sus novelas como Tevie, Menájem Mendel o Mótel, en detrimento de otras obras y personajes.

A continuación presentamos las líneas de investigación más importantes y los autores más influyentes actualmente en los que se basa y de donde partió esta Tesis. La mayoría de autores se acerca a Shólem Aléijem desde un enfoque general de su biografía y obra. En menor medida, encontramos otros autores que tratan el humor como un rasgo característico de su estilo literario y, más recientemente, han aparecido investigaciones acerca de la traducción del yídish en general, y de la literatura de Shólem Aléijem, en particular.

Las aproximaciones más relevantes a la obra y biografía de Shólem Aléijem surgieron en la década de los 70 del siglo pasado. Dan Miron, con *Sholem Aleykhem: person, persona, presence* (1975), y Ruth Wisse, con *Sholem Aleichem and the art of communication* (1979), se centran en el juego narratológico que el autor crea en sus novelas y en el que participan el narrador de la novela, Shólem Aléijem como pseudónimo y el escritor como persona real. Los enfoques de estos autores rompieron con la manera más folclórica y simple de entender la obra de Shólem Aléijem hasta entonces.

En la década siguiente, aparecieron autores que trataron los aspectos sociales de las novelas de Shólem Aléijem. Encontramos artículos como «Inventing the shtetl» (1984) de Ruth Gay o «Sholem Aleichem: Mythologist of the mundane» (1988) de David G. Roskies que analizan las circunstancias sociales que provocaron la aparición de novelas como *Blonzende shteren* y que ambientan sus argumentos. Estos autores analizan cómo Shólem Aléijem refleja en sus obras la sociedad judía europea y su tránsito hacia nuevos países de acogida como Estados Unidos. También profundizaron en la imagen literaria que Shólem Aléijem y otros autores en yídish ofrecen del *shtetl*, la población prototípica judía del este de Europa.

La crítica a una interpretación idealizada del *shtetl* en las obras de los escritores en yídish inició una corriente de estudio que permitió reinterpretar de manera radicalmente distinta la imagen de las poblaciones judías europeas. Así ocurre con «Introduction. The shtetl: myth and reality» (2004) de Antony Polonsky, «How Jewish was the shtetl?» (2004) de Ben-Cion Pinchuk o «Maintaining borders, crossing borders: social relationship in the shtetl» (2004) de Annamaria Orla-Bukowska.

En la década final del siglo XX se continuaron estudiando algunos aspectos literarios de Shólem Aléijem relacionados con el papel social del narrador. Destacan la monografía *Classic Yiddish fiction: Abramovitsh, Sholem Aleichem, and Peretz* (1995) de Ken Frieden y los artículos «The role of the storyteller: Sholem Aleichem and Ellie Wiesel» (1993) de David Booth y «Yiddish in the twentieth century: a literature of anger and homecoming» (1998) de David G. Roskies.

Finalmente, en el inicio del siglo XXI, algunos autores han publicado monografías que revisan e integran el estado actual de los estudios sobre Shólem Aléijem y su obra. En *From continuity to contiguity: toward a new Jewish literary thinking* (2010), Dan Miron busca los denominadores comunes de la literatura judía moderna y dedica parte del libro a Shólem Aléijem. *The worlds of Sholem Aleichem* (2013) de Jeremy Dauber es la obra más completa hasta la fecha sobre la biografía, obras, estilo literario y crítica del escritor. En ella también se tratan más extensamente algunos aspectos de *Blonzende shteren* como su génesis literaria, argumento e importancia en el conjunto de la obra del escritor.

El humor de Shólem Aléijem ha sido uno de los componentes de su estilo literario más analizados ya en vida del autor. El estudio de Meyer Wiener, uno de los principales estudiosos de la literatura en yídish durante el siglo pasado, «On Sholem Aleichem's humor» (1941), supuso una ruptura con la forma de entender la comicidad de Shólem Aléijem hasta entonces. En un principio, su humor se entendió de una forma folclórica e incluso naïf, en consonancia con la percepción general de las obras del autor. Sin embargo, Wiener ubicó el humor de Shólem Aléijem en la línea de otros grandes autores europeos y rechazó la idea de que su humor fuera simplemente un entretenimiento y una ficción para la burguesía. Entendía este humor desde una perspectiva más realista y más crítica socialmente: bajo la aparente simplicidad formal de sus obras, Shólem Aléijem pretendía desenmascarar la realidad que vivían los judíos del este de Europa. A partir de Wiener, cambió el paradigma desde el que analizar el humor del escritor.

En las décadas siguientes se analizaron las novelas y personajes desde una perspectiva más social de lo cómico. Un buen ejemplo es «The divine humor of Sholem Aleichem. On his 70th yortsayt» (1986) de Emanuel S. Goldsmith. Relacionado con esto, ya se había iniciado años antes una tendencia en la investigación de Shólem Aléijem que se centraba en la interpretación de su humor como catarsis de las dificultades y sufrimiento del tiempo y la sociedad judía a la que pertenecía el escritor. Encontramos artículos como «Sholem Aleichem and others: laughing off the trauma of history» (1982)

de David G. Roskies o «The dark side of Sholem Aleichem's laughter» (2003) de Dan Miron.

Más recientemente han aparecido investigaciones que siguen esta línea fijándose en novelas y personajes concretos. También se ha avanzado en el estudio de las relaciones del estilo cómico personal del escritor con el humor judío en su conjunto, por ejemplo, con la película documental *Sholem Aleichem. Laughing in the darkness* (2011) de Joseph Dorman o el monográfico *No joke, making Jewish humor* (2013) de Ruth Wisse.

Más investigadores han seguido profundizando en el humor de Shólem Aléijem desde enfoques cada vez más interdisciplinarios y teniendo en cuenta las aportaciones de la lingüística, la traducción o la sociología. Ejemplos de ello son «Laughing Matters: Irony and Translation in 'Der gliklekhster in Kodne'» de Alexandra Hoffman o «Speaking *Tevye der milkhiker* in Translation: Performance, Humour and World Literature» de Jan Schwarz (en Estraiikh *et. al.* [eds.] 2012). En esta línea se enmarca la presente Tesis que se ocupa del caso concreto de *Blonzende shteren*.

No ha sido hasta hace relativamente poco tiempo que surgió el interés por el estudio de las peculiaridades que supone la traducción de las obras de Shólem Aléijem. Esto puede deberse al desarrollo de la Traductología como disciplina independiente en las últimas décadas. En cualquier caso, se nombra a Shólem Aléijem en investigaciones sobre las peculiaridades de traducir el yídish en la actualidad como *Writing in tongues: translating Yiddish in the twentieth century* (2013) de Annita Norich. Sin embargo, la mejor compilación de artículos sobre la traducción de las obras de Shólem Aléijem es la llevada a cabo por los editores Gennady Estraiikh, Jordan Finkin, Kerstin Hoge y Mikhail Krutikov bajo el título *Translating Sholem Aleichem* (2012). Ahí encontramos las aportaciones novedosas de Olga Litvak, Anna Verschik, Alexander Frenkel o Gabriella Safran, entre otros, acerca de la traducción del escritor desde un enfoque multidisciplinar que aúna los estudios literarios, la traductología, la sociología o la literatura comparada. Con esa misma aproximación multidisciplinar, esta investigación profundiza en *Blonzende shteren* teniendo en cuenta a los autores citados.

Bajo la aparente sencillez de la novela hay un texto complejo y polifónico que refleja la riqueza cultural y lingüística en la Shólem Aléijem vivió. El autor utilizó su ingenio y su familiaridad con la Biblia para crear un humor accesible para sus lectores, cargado de referencias a su vida diaria y de críticas más o menos directas a su modo de vida. Así, la **hipótesis** que origina esta investigación es que Shólem Aléijem combina

intertextualidad bíblica y humor en *Blonzende shteren* mediante una serie de recursos literarios y con una intención clara. Este humor basado en la Biblia enriquece el texto pero provoca diferentes problemas de traducción que es necesario analizar para poder solventarlos. Consecuentemente, los **objetivos específicos** que persigue esta Tesis son los siguientes:

1. Identificar y clasificar la intertextualidad bíblica que aparece en *Blonzende shteren*. Esto se realiza mediante unidades de significado cultural y traducción denominadas culturemas.
2. Enumerar los propósitos de Shólem Aléijem al utilizar la intertextualidad bíblica en la novela.
3. Formular las diferentes técnicas mediante las que Shólem Aléijem crea humor a partir de los culturemas bíblicos y sus intenciones al hacerlo.
4. Identificar las dificultades de traducción que origina el humor basado en la intertextualidad bíblica en *Blonzende shteren*.
5. Proponer soluciones de traducción al humor basado en la Biblia presente en la novela.

Además, hay una serie de **objetivos generales** que han ayudado a alcanzar los específicos:

1. Delimitar el contexto histórico y social de Shólem Aléijem y determinar hasta qué punto influye en el proceso de escritura de *Blonzende shteren*. Esta influencia se manifiesta mediante los elementos biográficos y los temas recurrentes del autor presentes en la novela y que determinarán las características del humor.
2. Situar a Shólem Aléijem en el conjunto del humor judío y de la literatura en yídish. Esto permitirá establecer las influencias que recibió el autor y concretar las características de su estilo humorístico.

Alcanzar los objetivos anteriores exige una **metodología** multidisciplinar para el estudio de *Blonzende shteren* que combine principalmente dos campos del saber: los estudios literarios (intertextualidad y humor) y la traductología. De manera auxiliar también hemos recurrido a conceptos y teorías de la tematología, la mitocrítica o los estudios bíblicos. Se han adoptado estas diferentes perspectivas para poder abordar íntegramente la complejidad de la novela y encontrar las relaciones existentes entre Shólem Aléijem, su novela y sus lectores, del original o de sus traducciones.

En primer lugar, se seleccionó el texto original en yídish de *Blonzende shteren* sobre el que trabajar. Escogimos la edición de 1913, editada en Varsovia por la editorial Tsentral, por ser la más antigua a la que hemos accedido y que sigue la idea original de Shólem Aléijem. En dos volúmenes, se trata de un texto ya establecido y revisado por el propio autor. Se ha trabajado sobre esta edición delimitando cuatro capítulos que se centran en determinados aspectos y que siguen una serie de metodologías como se explica a continuación.

En el primer capítulo se contextualizan al autor y la novela temporal y geográficamente. Para ello se hace un recorrido breve por la biografía de Shólem Aléijem y se analiza el proceso genético de la novela, los lectores, el narrador y las traducciones. Estos aspectos se tratan desde las propuestas narratológicas referentes a las tipologías de los lectores y el narrador de autores como Eco (1981) y Villanueva Prieto (2006). A continuación, estudiamos los aspectos históricos y literarios fundamentales que determinaron el surgimiento de la novela y permiten entender el argumento de *Blonzende shteren*: la *yiddishkeit*, el *shtetl*, la Haskalá, la persecución, etc. Tenemos también en cuenta algunos de los principios propuestos por la crítica biográfica (*biographical criticism*), que estudia la experiencia personal del autor y la manifestación en sus obras. Desde esta perspectiva, se buscan referencias personales, sociales y culturales de la vida real del escritor presentes en la novela. Finalmente, con la ayuda de los conceptos y propuestas aportados por la tematología y la mitocrítica, se enumeran los temas y «obsesiones» literarios típicos de Shólem Aléijem que sustentan el argumento de la novela y le dan significado. Esto se lleva a cabo mediante las propuestas de autores como Fátima Gutiérrez Gutiérrez (2012) o de especialistas en el autor como Dan Miron (2000).

El segundo capítulo trata los casos de intertextualidad bíblica que aparecen en *Blonzende shteren*. Empezamos delimitando el concepto de intertextualidad literaria partiendo de autores como Julia Kristeva y Roland Barthes, entre otros, para llegar a una definición propia que se adecue a los objetivos de esta investigación. Asimismo, se recurre al concepto traductológico de culturema como herramienta que nos va a permitir identificar y clasificar el corpus de intertextualidad bíblica de la novela. Es un concepto preciso y flexible que facilita la investigación desde una perspectiva multidisciplinar. A continuación, se examina la importancia del texto bíblico como intertexto en la literatura mundial de todos los tiempos y, concretamente, en la obra de Shólem Aléijem. Se analiza la significación y funciones de la intertextualidad bíblica en *Blonzende shteren*.

Finalmente, se clasifican los culturemas de la Biblia utilizados por Shólem Aléijem en la novela agrupándolos en diferentes categorías: expresiones, personajes y lugares, episodios, etc. Esta categorización facilita el análisis y nos da una imagen general de la intertextualidad bíblica en el texto.

En el tercer capítulo se profundiza en las estrategias literarias seguidas por Shólem Aléijem para crear humor a partir de la intertextualidad bíblica. Se analiza la relación del autor con el humor en general y con el humor judío y en yídish en particular. Se recurre para ello a especialistas como Jeremy Dauber (2013) o David Roskies (1988), entre otros. También se analizan las diferentes interpretaciones del humor del escritor a lo largo del siglo XX hasta la actualidad. A partir de ahí elaboramos nuestra propia interpretación que se aplica al caso de *Blonzende shteren*. Esto permite formular una serie de rasgos definitorios del estilo humorístico de Shólem Aléijem que están presentes en todas sus novelas. Posteriormente, se acota el corpus inicial de culturemas bíblicos de la novela a aquellos que implican el uso del humor. Teniendo en cuenta este corpus, hemos identificado y explicado los diferentes mecanismos literarios mediante los que Shólem Aléijem consigue crear humor a partir de las referencias bíblicas. Se concluye el capítulo exponiendo los propósitos del autor al utilizar este tipo de humor en *Blonzende shteren*. Para ello se tienen en cuenta los aspectos analizados en capítulos anteriores como la biografía, las claves históricas y sociales para entender la novela, los temas recurrentes del autor, el tipo de culturemas bíblicos escogidos y el estilo humorístico del escritor.

El cuarto capítulo de esta Tesis tiene un carácter traductológico. La combinación de intertextualidad y humor enriquece la novela al tiempo que dificulta su traducción. En primer lugar, se comparan las características de los lectores a los que iba dirigida la novela original y las de los lectores de la traducción mediante las propuestas funcionalistas de Katharina Reiss y Hans J. Vermeer (1984) o Christiane Nord (1987). El tipo de lector al que va dirigida la traducción condiciona las decisiones y soluciones de traducción. Tras identificar las características de los lectores de la traducción de *Blonzende shteren*, se proponen soluciones para las dificultades de traducción planteadas. Estas dificultades se clasifican en diferentes categorías como nombres propios, apodos, diferentes registros lingüísticos, etc. Cada una de estas categorías exigen soluciones concretas y diferenciadas que han de ajustarse a las máximas de traducción propuestas por Roberto Mayoral Asensio y Ricardo Muñoz Martín (1997): calidad, cantidad, relación y modo. Estas máximas se basan en las máximas

conversacionales generales propuestas por Paul Grice (1975). El último punto del capítulo recoge, a modo de conclusión, las estrategias generales sugeridas para traducir la novela.

Tras los cuatro capítulos que componen esta Tesis, se presentan las conclusiones finales de la investigación y propuestas de estudio futuras.

I. EL CONTEXTO DEL AUTOR Y LA NOVELA

Como esta investigación adopta una doble perspectiva literaria y traductológica, es necesario conocer al autor del texto, sus intenciones literarias y el contexto en el que surge una obra para entenderla e interpretarla de manera adecuada e integral. Por ello, este primer capítulo tiene un carácter introductorio en el que sustentará posteriormente la investigación acerca del humor, la intertextualidad bíblica y los problemas de traducción de *Blonzende shteren*. Se exponen y analizan las siguientes cuestiones: 1) biografía del autor; 2) aspectos literarios de la novela (su proceso genético, sus lectores, el narrador, sus traducciones y su argumento); 3) claves históricas; 4) reminiscencias biográficas del autor en la novela; 5) temas, mitemas y obsesiones presentes en el texto.

Desde una perspectiva literaria, seguimos a autores como Francisco Javier del Prado Biezma que sugieren centrar el análisis de la génesis de la obra en tres aspectos: 1) la fijación del *statu quo*; 2) el análisis del yo que escribe y 3) el proceso genético de la obra (del Prado Biezma 1983: 30-32). Para la fijación del *statu quo* nos serviremos de la biografía de Shólem Aléijem y las reminiscencias históricas en la novela. Analizaremos al yo que escribe mediante sus obsesiones literarias y las influencias de su tiempo. Finalmente, contextualizaremos *Blonzende shteren* examinando su proceso de creación, su argumento y el tipo de narrador.

Los diferentes autores inciden en la importancia de conocer al autor también desde el punto de vista traductológico con el que finalizaremos el último capítulo de esta investigación. Por ejemplo, según Amparo Hurtado Albir, el traductor literario necesita una «competencia literaria» que le permitirá solventar ciertos problemas de traducción:

Problemas derivados de la sobrecarga estética (de estilo, connotaciones, metáforas, etc.), del idiolecto propio del autor, de la relación con las condiciones

socioculturales del medio de partida, de la intervención de la dimensión diacrónica (la traducción de textos antiguos), etc. (Hurtado Albir 2001:63)

La biografía del autor debe ser tomada en cuenta en la medida en que su experiencia vital se puede ver reflejada de forma más o menos patente en los personajes o la trama. André Lefevere lo expresa de la siguiente forma:

Writers and their work are always understood and conceived against a certain background or if you will, are refracted through a certain spectrum, just as their work itself can refract previous works through a certain spectrum. (Lefevere, A. en Lawrence Venuti 2004: 240)

En la misma línea, George Steiner (1981: 47) apunta: «La familiaridad con el autor [...] allanará la comprensión en cualquier punto [de la traducción]».

I.1. Biografía de Shólem Aléijem

Para la elaboración de este apartado se han consultado la autobiografía inacabada *The great fair* (2000), traducida del yídish *Funem Yarid* (*Regreso de la feria*) por la nieta del escritor, Tamara Kahana; la biografía escrita por su hija Marie Waife-Goldberg, *My father, Sholem Aleichem* (1999); la monografía *The worlds of Sholem Aleichem* (2013) de Jeremy Dauber, uno de los estudios más completos y actualizados sobre nuestro autor; y el documental *Sholem Aleichem, Laughing in the Darkness* (2011) de Joseph Dorman. No es objeto de esta Tesis Doctoral un estudio exhaustivo de su biografía, sino tan sólo apuntar los hechos más destacados de su vida que nos ayuden a entender mejor su obra y aquellos aspectos más determinantes para el análisis del humor y la intertextualidad bíblica en *Blonzende shteren*.

Shólem Aléijem es el pseudónimo del escritor de prosa y humorista en yídish Shólem Rabinovitz. Este pseudónimo es el saludo habitual en yídish, convertido en nombre propio. Literalmente significa «la paz con vosotros». El escritor nació el 2 de marzo de 1859 en Pereyaslav (actualmente Peresyalav-Jmelnitski)², en la orilla izquierda

² En relación con los lugares relacionados con la vida del autor, véase el anexo V.

del río Dnieper, a unos ochenta kilómetros de la actual capital de Ucrania, Kiev. En aquel momento la localidad estaba dentro de los límites de la Rusia zarista, concretamente en la zona de asentamiento donde se dio permiso a los judíos para vivir. Shólem fue el tercer hijo de Menajem-Nojem Rabinovitz, un rico comerciante de madera y cereales, y Jave-Esther. Se le considera uno de los tres grandes escritores clásicos en lengua yídish junto a Shólem Yankev Abramovitz (1836-1917) e Isaac Leib Peretz (1852-1915). Es principalmente conocido por su personaje Tevie, el lechero, protagonista de una serie de historias cortas y que inspiró la película *El violinista en el tejado* (*Fiddler on the roof*, 1971), un exitoso musical en Broadway (1964) y en todo el mundo. Este personaje ha sido clave en la construcción de «lo judío» en nuestra sociedad. Jeremy Dauber así lo reconoce al afirmar que

[...] there's no talking about Yiddish, his language of art, without talking about *Fiddler on the Roof*. There's no talking about *Jews* without talking about *Fiddler*. (Dauber 2013: 3)

En 1861, la familia se trasladó a la pequeña ciudad de Voronkov, a unos 55 kilómetros de Kiev, donde Shólem Aléijem empezó los primeros estudios religiosos en la escuela o jéder. Más tarde, esta ciudad sería satirizada en algunas de sus obras como el *shtetl* o aldea judía arquetípica bajo el nombre de Kasrilevke. Sin embargo, diez años más tarde, su padre fue estafado y volvieron a Pereyaslav, donde Shólem, ya con doce años, empezó a ayudar en la posada que la familia regentaba. Al año siguiente la madre murió de cólera y el padre se volvió a casar. Esta muerte y la mala relación con su madrastra marcaron en su niñez.

Entre 1873 y 1876 realizó sus estudios de educación secundaria en el *gymnasium* ruso de Pereyaslav con la ayuda de una beca. Durante estos años compuso su primera creación literaria, un glosario de las maldiciones que su madrastra usaba diariamente y en el que Shólem ya mostraba su maestría para encarar la adversidad con humor. También en esta época empieza a escribir novelas bíblicas en hebreo siguiendo el estilo de Abraham Mapu (1808-1867), el autor preferido de su padre. Tras graduarse con mención especial en el *gymnasium* en 1876, Shólem Rabinovitz se hizo profesor particular de ruso, hebreo y otras asignaturas, tanto en Pereyaslav como en las poblaciones de los alrededores. Al año siguiente fue contratado como profesor privado de Olga, la hija del rico comerciante Elimelej Loyev. Pasados dos años, este lo despediría

al darse cuenta del enamoramiento entre alumna y profesor. Casi al mismo tiempo, se empiezan a publicar sus primeras obras en hebreo en el popular periódico de Varsovia *Ha-Zefirah* («La época»).

En esta época Rabinovitz consiguió el cargo de *obshchestvenny ravvin* o rabino nombrado por el gobierno³ en la ciudad de Lubny, años durante los que continuó escribiendo en hebreo para diferentes periódicos. Gracias a un artículo, su antigua alumna Olga lo localizó, y en mayo de 1883 se casaron en Kiev en contra de la voluntad de su padre. Sin embargo, pronto se reconciliaron y Elimelej Loyev convenció a Rabinovitz para que dejara su cargo y se instalara en su finca de Sofiyevka, donde podría seguir con su actividad literaria sin ningún tipo de preocupación económica.

Desde muy joven se siente atraído por el movimiento de la Haskalá⁴ o Ilustración judía que se había iniciado a finales del siglo XVIII y pretendía integrar a los judíos en las sociedades donde vivían y mejorar su formación en historia, tradición y estudios judíos. En 1881 apareció el periódico *Dos Yidishe Folksblat* («El Periódico Popular Judío») en San Petersburgo. Este era en su momento el único diario en yídish, lo que animó a Shólem a escribir su primera historia en esta lengua, *Tsvey shteyner* (*Dos piedras*), fechada en 1883. Una historia posterior publicada el mismo año en este periódico fue firmada por primera vez con el pseudónimo Shólem Aléijem ya que criticaba a algunos líderes judíos locales. Aunque inicialmente adquirió este pseudónimo de manera temporal, acabó por perpetuarlo ya que se dio cuenta de que su humor e ironía podía molestar a ciertos sectores. Además, prefirió ocultar su actividad literaria en yídish a su propia familia, especialmente a su padre ya que, por entonces, el yídish se consideraba una simple jerga para nada comparable al hebreo, la lengua literaria sagrada, ni a las diferentes lenguas habladas en los países donde vivían los judíos asquenazíes. No hay que olvidar que en el idioma familiar era el ruso. Finalmente, pasó a la posteridad con el nombre literario de Shólem Aléijem.

En noviembre de 1883, la joven pareja se traslada a Belaya Tserkov (actual Bila Tserkva), al sur de Kiev, donde Shólem trabajó como inspector en las explotaciones azucareras del judío millonario Israel Brodsky. Después de dejar este trabajo, él y Olga permanecieron en la misma ciudad sostenidos económicamente por su suegro Loyev. En los primeros años de la década de los 80, escribió algunos artículos satíricos breves para

³ Cargo administrativo dependiente del gobierno ruso para tratar asuntos judíos como el registro de población, solicitudes, etc.

⁴ Trataremos este movimiento y su influencia en Shólem Aléijem más adelante en el apartado I.3.2.

el diario *Dos Yidishe Folksblat* a los que él no daba demasiado valor, pero que fueron la base de su maestría posterior en los monólogos, la ironía y los fragmentos epistolares que lanzaron a la fama a sus futuras novelas.

En 1884 nació Ernestine, la primera de los seis hijos de la pareja. En 1885 murió Loyev y nuestro autor heredó una importante fortuna que le hizo embarcarse en negocios especulativos en la ciudad de Kiev. Es a partir de este momento cuando surgen sus primeras publicaciones independientes y las primeras críticas favorables de su obra en el ámbito ruso: *Dos meserl (La navaja)* y *Di veltreyze (La vuelta al mundo)* publicadas en 1886 y 1887 respectivamente.

Coincidiendo con el traslado de la familia a Kiev en 1888 para dedicarse al negocio bursátil, Shólem Aléijem aumenta su obra en yídish con la publicación de *Shomer mishpet (El juicio de Shomer)* y *Sender Blank un zayn gezindl (Sénder Blanc y su familia)*. En estas novelas se critica aquella literatura fantasiosa de dudoso valor moral que no refleja de manera realista la vida judía, así como la vulgaridad e insensibilidad de la plutocracia judía, tema que será recurrente en sus obras posteriores, incluida *Blonzende shteren*. Sin embargo, su gran logro en estos años de 1888-89 fue la edición de *Di Yidishe Folksbibliotek (La Biblioteca Popular Judía)*, una antología de los mejores textos y autores en lengua yídish recogidos en dos volúmenes. Este gran proyecto pudo iniciarse gracias a la fortuna heredada de su suegro. En dicha obra, el autor hace incluso un llamamiento a la mejora de la ortografía de la lengua siguiendo ciertos patrones del alemán. Esta obra provocó gran interés y se consideró un punto de inflexión en el desarrollo de la literatura en yídish. Sin embargo, no faltaron tampoco los que criticaron la intención de Shólem Aléijem de elevar a literaria una lengua cuyo único valor residía en ayudar a instruir a las masas ignorantes. Desafortunadamente la muerte del autor truncó la finalización del proyecto.

En 1888, muere su padre, el cual siempre había sido un amante de la literatura hebrea y había albergado la ilusión de que su hijo llegara a ser importante en este campo. Paradójicamente, la desaparición de la figura paterna impulsó al hijo a convertirse en escritor en yídish. En octubre de 1890, cuando estaba preparando el tercer volumen de *Di Yidishe Folksbibliotek*, Shólem Aléijem perdió toda su fortuna a causa de la quiebra de la bolsa y la familia tuvo que huir de los acreedores viajando a Odesa, Chernivtsi, Viena y París. Pudo volver a Rusia al año siguiente y reemprendió sus negocios bursátiles con la ayuda de su suegra. Durante 1891 no escribió en yídish y volvió a hacerlo en ruso. Al año siguiente, en 1892, hizo una recopilación de sus escritos en yídish

bajo el título *Kol Mevaser tsu der Yidisher Folksbibliotek (El heraldo de la Biblioteca Popular Judía)*.

En mayo de 1893 la familia se trasladó a Kiev donde Shólem empezaría a escribir la serie de historias de Tevie, uno de sus personajes más conocidos, basado en la figura real del lechero de la dacha de Boyarka donde pasaba las vacaciones. Un momento importante en la vida de Shólem Aléijem fue su asistencia al primer Congreso Sionista de Basilea en agosto de 1897. Su interés por la causa sionista había empezado ya en 1888 al unirse al movimiento *Hovevei Zion* («Los amantes de Sión»).

Durante los primeros años del siglo XX, nuestro autor sostenía a su familia básicamente con su trabajo como escritor, especialmente para periódicos de San Petersburgo y Varsovia. De hecho, en 1903 abandonó todos sus negocios. En este mismo año revisa los, hasta ese momento, cuatro volúmenes de su obra que la editorial Folksbildung de Varsovia deseaba publicar bajo el título *Ale verk fun Shalom Aleichem (Obras completas de Shólem Aléijem, 1913)*. En el año 1905 se produjeron en Kiev tres días de pogromos contra judíos y socialistas. Con anterioridad a estos, Shólem ya había reflexionado en sus escritos sobre la tensión reinante y, finalmente, tras la experiencia vivida, la familia decide trasladarse a Lemberg (la actual Lvov ucraniana) perteneciente por aquel entonces a la Galitzia austriaca. Además, temía que sus sátiras políticas tuvieran consecuencias nefastas para su familia o él mismo en ese ambiente social y políticamente tan crispado. Perdió el contacto con sus editoriales y, posteriormente, dejó a su familia en Ginebra e inició un viaje como conferenciante por Galitzia, Rumanía, París y Londres, ya que dependía económicamente de sus conferencias. Con motivo de estos viajes pudo también pisar su Rusia natal de nuevo.

En 1906 hace su primera visita a los Estados Unidos, a Nueva York, donde es muy bien recibido tanto por la prensa en yídish como en inglés, hasta el punto de que el grupo *Hearst* le ofreció un lucrativo contrato por dos obras de teatro en yídish. Sin embargo, las obras fracasaron y Shólem no consiguió ni una crítica favorable ni el interés de la prensa en yídish. Enfadado volvió a Ginebra. Esta mala experiencia con el teatro en Nueva York se refleja en la temática y el argumento de *Blonzende shteren*. En agosto de este mismo año participa en el octavo Congreso Sionista en La Haya. Fue por esta época cuando se le diagnosticó tuberculosis.

En 1909 celebró su quincuagésimo cumpleaños y también los 25 años de creación literaria. Por tal motivo, un comité de autores consiguió los derechos de autor de sus obras, con lo que se aseguró unos ingresos permanentes. Durante este periodo sus

obras empiezan a publicarse en ruso con grandes elogios por parte de la crítica. Entre 1909 y 1913 la familia pasó el tiempo en diferentes centros médicos de reposo europeos debido a los problemas de salud del escritor. Durante este periodo se prepararon para su publicación los 16 volúmenes de la edición jubilar de sus obras completas *Ale verk: yubileum oysgabe (Obras completas: edición jubilar)*, 1909-1915. En agosto de 1911 asistió al décimo Congreso Sionista en Basilea. En ese mismo año empezaron a publicarse las primeras traducciones hebreas de su obra de la mano de su yerno, Isaac Dov Berkovitz.

En la primavera de 1914 Shólem Aléijem volvió a realizar una gira de conferencias por Rusia y ciudades europeas como Varsovia. Al finalizar dicha gira, se tomó unas vacaciones en la costa báltica de Alemania. Sin embargo, pronto tuvo que huir al iniciarse la Primera Guerra Mundial ya que, al ser ruso, se le consideraba un enemigo. Permaneció varios meses en Copenhague, enfermo y sin recursos financieros. Tan pronto como pudo, toda la familia embarcó hacia Estados Unidos, donde el escritor fue recibido con entusiasmo. Sin embargo, el hijo mayor Misha tuvo que quedarse en la capital danesa por estar enfermo de tuberculosis. Esto entristeció al autor enormemente. Sin ingresos desde Europa, Shólem se ganó la vida dando conferencias y escribiendo para la prensa yídish de Nueva York. Coincidiendo con estas circunstancias, se le diagnosticó diabetes, pero debido a su precaria situación financiera no pudo pasar el invierno en el sur del país tal y como le aconsejaron sus doctores. La muerte de Misha el 19 de septiembre de 1915 en Copenhague fue una experiencia traumática para Rabinovitz, que decidió reescribir su testamento. Al año siguiente tuvo que iniciar otra gira de conferencias forzado por su situación económica, a pesar de que su salud había empeorado notablemente.

En 1916 se mudó al Bronx, donde murió el 13 de mayo también a causa de la tuberculosis. Su funeral fue multitudinario y fue enterrado en la Honor Row del cementerio Mount Carmel de Queens, en Nueva York. Del reconocimiento que tenía como escritor deja clara prueba el comentario de Sandford Pinsker:

Indeed, when Shalom Aleichem died – in the New York City of 1916 – more than one hundred fifty thousand people attended his funeral, proof, should any be required, of the special relationship between a Yiddish author and his audience. (Pinsker 1991: 30)

Después de su muerte su popularidad aumentó no solo entre los lectores de yídish, sino también gracias a las traducciones, especialmente al ruso, inglés y hebreo. La reputación literaria de Shólem Aléijem creció enormemente en los años veinte y treinta del siglo XX debido a la buena recepción de su obra por parte de los principales críticos de la época.

I.2. Aspectos literarios de *Blonzende shteren*

I. 2. 1. Proceso genético de la obra

Blonzende shteren fue ideada por Shólem Aléijem como el final de una trilogía compuesta por otras dos novelas relacionadas con el mundo artístico y teatral: *Stempenyu* (*Stémpeniu*, 1888) y *Yosele Solovey* (*Yósele, el ruiseñor*, 1899). Según Dauber (2013:235), la novela ayudó al autor a «settle some old scores with the American theater industry that had treated him so badly». Como hemos visto anteriormente, la experiencia teatral del autor en su primera visita a Nueva York no tuvo éxito; frustración que el autor plasmó en *Blonzende shteren* con cierta inquina hacia la industria teatral americana en yídish.

Debido al frágil estado de salud de Shólem Aléijem, la novela se escribió durante varios años en los que estuvo convaleciente largas temporadas en diferentes sanatorios en Nervi (Italia), la Riviera francesa, durante el invierno, y en Suiza y St. Blasien en la Selva Negra alemana, durante el verano. En un principio, el autor deseaba publicar la novela mediante una serie de episodios en algún periódico ruso para asegurar su visibilidad en Rusia ya que se encontraba fuera del país. Sin embargo, esto no fue posible. Con dificultad consiguió un primer contrato con el periódico en yiddish de Varsovia *Der Moment* («El momento»). Cuando este rotativo decidió dejar de publicar los capítulos de la novela, Shólem Aléijem tuvo un segundo contrato con el periódico en yiddish también de Varsovia *Haynt* («Hoy»). *Blonzende shteren* fue publicada en estos dos periódicos por capítulos entre los años 1909 y 1911. Como un solo volumen con dos partes, la novela aparece publicada en yídish en Nueva York en 1912 (editorial Jewish Press Pub. Co.) y Varsovia en 1913 (editorial Tsentral). En esta investigación trabajamos con esta última edición tal y como se encuentra disponible en la biblioteca digital Yiddish Book Center.

Todo este proceso de génesis de la novela se ha de entender desde el espíritu ilustrado de la Haskalá del que el escritor era seguidor. *Blonzende shteren* surge del deseo de escribir en yídish para llegar a las masas de lectores y mejorar su educación.

Tony Kushner lo describe de la siguiente manera en el prólogo a la última traducción de la novela al inglés (Aleichem 2009: xvii):

Aleichem's novel, as is evident in the modern openness in its pages, is a product of the Haskalah, the Jewish Enlightenment that began in the eighteenth century and flourished in the nineteenth.

I. 2. 2. Los lectores

Cuando un novelista escribe, anticipa en su mente un tipo de lector determinado teniendo en cuenta aspectos como su lengua, su edad, su cultura, etc. A este tipo de lector, Eco (1981: 80) lo denomina «lector modelo» y lo define como una estrategia textual más del autor que permite al lector entender la obra

a través de la selección de los grados de dificultad lingüística, de la riqueza de las referencias y mediante la inserción en el texto de claves, remisiones y posibilidades, incluso variables de lecturas cruzadas (Eco 1981: 85).

Cuando Shólem Aléijem escribió *Blonzende shteren*, sus lectores modelo eran aquellos judíos, bien europeos o emigrados a América, que dominaban el yidish como lengua de comunicación y que compartían la vivencia y conocimiento de la vida y cultura judías en el este de Europa, es decir, la llamada *yiddishkeit* a la que dedicaremos un apartado más adelante. Así los describe Sandford Pinsker:

And too, there is a special sense in which Sholom Aleichem's audience shared in not only the world view of Yiddishkeit, but also in the peculiarly multilingual qualities of that world. (...) Sholom Aleichem's "givens" make for intriguing comparisons, for not only could he assume that his readers were familiar with Hebrew (the language of Torah), Aramaic (the language of Talmud), Yiddish (the language of shtetl), and Russian (the language of their adopted country), they actually were. (Pinsker 1991: 30)

I. 2. 3. El narrador

Desde el punto de vista narrativo, *Blonzende shteren* tiene gran complejidad. El argumento se va desarrollando mediante géneros diversos: la narración propiamente dicha de un narrador omnisciente, monólogos, epístolas, canciones populares y escenas escritas en forma de diálogo de un guion teatral. El narrador se dirige constantemente en segunda persona a un lector explícito, lo que dinamiza la lectura, apela directamente a quien lee la novela y le invita a ser partícipe de los hechos narrados. De esta manera, como afirma Villanueva Prieto (2006: 35-36), el lector implícito «es inmanente al texto, pues pertenece a él, sin que su función sea tan sustantiva como la del narratario, pues este lector implícito aparece por pura invocación del autor implícito».

En toda la producción literaria de Shólem Aléijem, hay una distinción clara entre el escritor Rabinovitz, el pseudónimo Shólem Aleichem que encubre a la persona real y el narrador implícito de la novela que cuenta, juzga y se implica en lo que se narra. Estas tres figuras se corresponden con lo que Eco (1981:88) denomina autor como «estilo reconocible», como «puro papel actancial» y como «intervención de un sujeto ajeno al enunciado» respectivamente. De hecho, los lectores a quien iba dirigida originalmente la novela, y nosotros en la actualidad, tendemos a confundir al escritor como persona real con el pseudónimo. Sin embargo, el propio autor lo dejaba claro en su autobiografía:

I have therefore chosen a special form of autobiography — that of a biographical novel. And so I shall speak of myself in the third person; that is, I Sholom Aleichem, the Writer, shall relate to you the true lifestory of Sholem Aleichem, the Man. (Aleichem 2000: 4)

Asimismo, estudiosos como Dan Miron inciden en que

this authorial aspect of Sholem-Aleykhem is certainly essential to his function in the stories. It should, however, be separated from the actual authorial activity of Sholem Rabinovitsh. (Miron 2000: 136)

Así, al escritor hay que diferenciarlo de un pseudónimo que engloba, un «estilo reconocible» (Eco 1981: 88), o «un modo constante de percibir o ensoñar el cosmos

[...], al otro [...], a su escritura» (del Prado Biezma 1983: 28), o una referencia para los lectores e incluso cierta relación afectiva ente ellos y el escritor.

Finalmente, *Blonzende shteren* tiene su propio narrador que relata, juzga y prejuiza a los personajes, adelanta acontecimientos, arbitra las relaciones entre personajes y juega con los tiempos de la narración adelantando y recordando hechos. Este narrador, distraído y despreocupado, no es Rabinovitz, ni tan siquiera Aléijem, aunque constantemente señale hacia ellos si sabemos leer entre líneas.

Como veremos, esta compleja trama de actores narrativos ha de ser tenida en cuenta al tratar el humor, la ironía y su traducción en la novela. Veremos quién se esconde detrás de quién, quién habla por quién y cómo el autor utiliza un pseudónimo y un narrador omnisciente con una función determinada.

I. 2. 4. Las traducciones

Al hablar de los diferentes aspectos literarios de *Blonzende shteren*, es necesario hacer una referencia a sus traducciones. Los trasvases a otras lenguas universalizan la obra y dan a conocer a un autor, que, de otra forma, quedaría relegado un círculo de lectores más restringido, más aún cuando se trata de una lengua cada vez menos hablada como el yídish. Sin duda, el traductor produce un texto nuevo, fruto de su esfuerzo y creatividad. Sin embargo, al ser fiel a la obra original y las intenciones de su autor, consideramos que es una expansión y transmisión de la misma novela, es decir, es un producto nuevo pero imposible de desligar del texto primigenio. Al afirmar esto, nos apoyamos en algunos elementos de la teoría del polisistema literario del teórico israelí Itamar Even-Zohar (1939 -). En sus escritos (1990) se concibe la literatura como un polisistema dinámico, complejo y heterogéneo compuesto por subsistemas que interaccionan y evolucionan, en gran medida, gracias a las aportaciones de las traducciones. Los diferentes subsistemas literarios se enriquecen con las aportaciones de los otros. En este sentido, las traducciones de *Blonzende shteren* entran a formar parte del sistema literario en español, en inglés, en ruso y otras lenguas desde el yídish. Esta transferencia incluye elementos culturales, sociales y económicos en diferentes grados. Por ello, es necesario referirnos a las traducciones cuando abordamos un estudio literario de *Blonzende shteren*. Volveremos sobre esto en el capítulo IV de esta Tesis al abordar la traducción del humor.

A diferencia de otras novelas de Shólem Aléijem, esta no ha sido muy traducida. Por una parte, en español solo nos consta una traducción que lleva por título *Estrellas errantes*, realizada en Argentina en 1969 por Bernardo Kolesnicoff y Mario Calés. Se trata de una traducción abreviada en ciertos fragmentos y, debido a su relativa antigüedad, no siempre resulta fácil para un lector actual.

En inglés existen dos traducciones de la obra: una es de 1952, realizada por Frances Butwin en Estados Unidos; la otra es de Aliza Shevrin en 2009. Ambas llevan como título *Wandering stars*, siendo la más actual de Shevrin más meticulosa y cercana al lector contemporáneo.

I. 2. 5. El argumento de *Blonzende shteren*

La edición de *Blonzende shteren* de 1913 fue publicada en dos partes. La primera, 84 capítulos, se inicia en el *shtetl* ficticio de Holeneshti, en Besarabia (actuales Moldavia y Ucrania), desde donde los protagonistas recorren regiones de Europa del Este. La segunda parte, 77 capítulos y un epílogo, supone la salida del ámbito del *shtetl* y la apertura a culturas modernas y cosmopolitas: Londres y América, concretamente Nueva York. Editorialmente, cada parte se publicó en un volumen diferente.

El texto narra un viaje que al mismo tiempo es una narración de los cambios que se producen en los protagonistas desde que son niños hasta su madurez. Desde este punto de vista, se puede considerar una novela de aprendizaje o iniciación. Pocas publicaciones recogen el argumento de la novela, y las que lo hacen, lo tratan brevemente (p. ej. Dauber 2013: 233ss.). Más numerosas son las referencias en Internet, especialmente reseñas a la traducción de Aliza Shevrin (2009)⁵. Hemos optado por presentar un resumen de la novela propio y más detallado que atiende a los intereses de nuestra investigación y facilita la localización de las escenas y ejemplos. Previamente, presentamos una lista de los personajes principales, por orden de importancia

- Réisel: hija única del cantor del *shtetl* y cuyo nombre artístico es Rosa Spivak.

⁵ P. ej. <http://www.mendeley.com/blog/?p=625> [consultado el 23/09/18] o <https://www.theglobeandmail.com/arts/books-and-media/wandering-stars-by-sholem-aleichem/article4275046/> [consultado el 23/09/18].

- Léibel: hijo del judío más rico del *shtetl* y cuyo nombre artístico es Leo Rrafalesco.
- Shólem Méier: miembro destacado de la compañía de teatro judío.
- Albert Chupak: director de la compañía de teatro judío. Junto con Shólem Méier usará a Réisel para crear una nueva compañía.
- Hóltsmaj: miembro de la compañía que utilizará a Léibel para fundar su propia compañía. A veces adopta la forma Hóltzman para encubrir su origen yídish y simular que procede del alemán o del inglés.
- Bréindele «la cosaca»: artista de la compañía de Leo Rrafalesco también llamada irónicamente Madame Cherniak.
- Beni Rafalóvich: padre de Léibel.
- Beilke: madre de Léibel y esposa de Beni Rafalóvich.
- Leie: madre de Réisel y esposa del cantor.
- Henrieta Shvalb: *prima donna*, pareja artística de Leo Rrafalesco.
- Jaim Itsik Shvalb: hermano de Henrieta Shvalb.
- Nísel Shvalb: hermano de Henrieta y Jaim Itsik Shvalb.
- Marcella Embrij: artista que protege a Rosa Spivak mientras estudia en el conservatorio de Viena.
- Sore Broje: madre de Hóltsmaj.
- Slatke: hermana de Hóltsmaj.
- Anshel: hermano de Léibel e hijo de Beni Rafalóvich.
- Sison veSimje: apodado Simje «Alegría»: empleado de Beni Rafalóvich.
- Guétsel ben Guétsel: director del teatro judío estable de la ciudad de Lémberg.
- Doctor Levois: apodado «Leviatán», mecenas de la compañía de teatro.

Primera parte de *Blonzende shteren*: el *shtetl* y Europa

La novela empieza con la desaparición simultánea de la joven Réisel, hija del modesto cantor de Holeneshti y del joven Léibel Rafalóvich, hijo del judío más rico del *shtetl* (caps. 1 y 2). Todos los habitantes están conmocionados. La narración vuelve al pasado y describe la llegada de la compañía de teatro judío al pequeño pueblo y el amor secreto de los dos jóvenes (caps. 3 al 10). También se describe con humor a los pobladores del *shtetl*, su expectación ante la llegada de la compañía de teatro y los entresijos entre sus

componentes. Shólem Méier, miembro de la *troupe* y apodado «la plaga», oye a Réisel cantar y queda maravillado. Poco después, él y el director del teatro yídish, Albert Chupak, van a visitar al cantor y, aprovechando la ocasión piden escuchar cantar a su hija. El director, emocionado, explica a los padres que la niña tendría un futuro mejor como artista en la compañía, pero la propuesta no gusta a Leie, la madre de Réisel, que se siente ofendida y echa a los visitantes de su casa (caps. 11-14).

Aparece entonces Hóltsmaj, un miembro de la compañía de vida miserable y que realiza las más variadas funciones para sobrevivir. Léibel lo conoce y, apenado, le lleva comida que roba en casa. A causa de las sospechas de la abuela, su padre lo descubre y lo castiga con unos azotes. Léibel se siente enojado y humillado, e imagina que lo mejor sería simular su propia muerte para, de esta forma, hacer sufrir a su familia (caps. 15-22). Leie prohíbe a su hija que vuelva a pisar el teatro mientras que Hóltsmaj va engatusando a Léibel para que se haga actor y se vaya con la compañía. Al mismo tiempo que esto ocurre, el enamoramiento de los dos jóvenes va en aumento. Una noche se declara un incendio en la calle donde vive el cantor, la «calle de Dios», y todo el mundo va a ayudar a apagarlo. En medio de la confusión, Shólem Méier aprovecha para convencer a Réisel de que huya con la compañía de teatro. Léibel le confía a Réisel su propósito de marcharse del *shtetl* (caps. 23-30). La compañía termina su estancia en Holeneshti y Réisel también decide irse con ellos (caps. 31-36). Finalmente, los jóvenes deciden huir escondidos en los carromatos de la compañía de teatro pero, para sorpresa de ambos, al dejar atrás el *shtetl*, el carro de Léibel y Hóltsmaj toma una dirección y el de Réisel, con Chupak y Sholem Méier otra (caps. 37 y 38).

En este punto la narración vuelve al inicio de la novela, al momento de la desaparición de los jóvenes. El bufonesco policía gentil de Holeneshti intenta averiguar qué hay tras la desaparición de los jóvenes a través de diferentes testigos y queda claro que han huido con la compañía de teatro (caps. 39-41). Beni Rafalóvich, el poderoso y rico padre de Léibel, envía a su contable Simje Alegría y a su otro hijo Anshel a buscarlos y traerlos de vuelta. Salen hacia la frontera rumana pero no los encuentran en la ciudad de Jussy. Allí les dicen que la compañía se fue a Bucarest y hacia allí se dirigen (caps. 42-44). Al llegar a esta ciudad, los personajes aprecian la diferencia entre la vida en el *shtetl* y la gran ciudad. En Bucarest Léibel recibe su nuevo nombre artístico: Leo Rafalesco. Él y Hóltsmaj empiezan a conocer la animada vida artística y noctámbula de la ciudad, al igual que hacen Simje Alegría y Anshel mientras los buscan. Pero Anshel, más que buscar a su hermano, derrocha el dinero que le va mandando su padre. Una

noche, Rafalesco ve a su hermano en un club y para evitar que lo encuentre, Hóltsmaj y él deciden irse rápidamente hacia Budapest. Posteriormente se trasladan a Bucovina y a Lémberg, capital de Galitzia.

Aprovechando la creciente fama de Leo Rafalesco, ahora apodado el «joven artista de Budapest», Hóltsmaj decide crear una nueva compañía que va de ciudad en ciudad. En Lemberg traban amistad con el director de la compañía de teatro judío estable de la ciudad, Guétsel ben Guétsel (caps. 45-48). Nuevos personajes van incorporándose a la historia: la bella *prima donna* Henrieta Shvalb y su estúpido hermano Jaim Itsik Shvalb, el mecenas doctor Levois y Bréindele, apodada «la cosaca», que ya había conocido a Hóltsmaj y Rafalesco en Holeneshti (caps. 49-56). A través de Bréindele, Rafalesco conoce la suerte de Réisel: la muchacha es ahora una artista exitosa bajo el nombre de Rosa Spivac. Se había formado en el conservatorio de Viena bajo la protección de la gran artista Marcella Embrij y ya había abandonado la compañía de Chupak y Shólem Méier, que estaban arruinados. Estas noticias hacen que Rafalesco recobre la felicidad y la esperanza de encontrarse con su amada (caps. 57-59).

Hóltsmaj sospecha que Guétsel ben Guétsel quiere arrebatarse a su joven estrella Rafalesco, a la vez que él empieza a pensar la manera de quitarle al director del teatro de Lémberg a su *prima donna* Henrieta Shvalb. Finalmente, Hóltsmaj consigue arrebatársela y huye junto a sus actores hacia Viena para crear una nueva compañía en la que las estrellas serán Henrieta Shvalb y Rafalesco (caps. 60-66).

En Viena, Rafalesco tiene dos grandes ilusiones: encontrar a Réisel, convertida en Rosa, y visitar al gran artista Sonenthal. Pero una vez en la ciudad, Bréindele no le lleva hasta Réisel y lo engaña diciéndole que está en otras ciudades. Por otra parte, la visita a Sonenthal es un fracaso porque el artista no los recibe (caps. 67 y 68). Deciden asistir al espectáculo de Sonenthal y, aunque a la mayoría les decepciona, a Rafalesco le emociona. Tras el espectáculo, Sonenthal sólo permite que Rafalesco lo visite pero éste declina la invitación, lo que desconcierta a Hóltsmaj porque es la primera vez que el muchacho no le hace caso. En efecto, la actitud de Rafalesco ha ido cambiando conforme ha ido ganando fama (caps. 69-71).

Un día Beni Gorgl, el apuntador de la compañía, propone que empiecen a representar la serie de obras de teatro sobre Uriel Acosta. Esto entusiasma a Rafalesco y proporciona grandes éxitos a la compañía por los pueblos por donde van actuando. Bréindele, que está enamorada de Hóltsmaj, urde un plan para asegurar el matrimonio entre Rafalesco y Henrieta Shvalb (caps. 72 y 73). Hóltsmaj decide que su madre Sore

Broje y su hermana Slatke se unan a la *troupe* para sacarlas de esta manera de la miseria. Sin embargo, él acaba avergonzándose de sus formas y ropas pueblerinas. Además, con la llegada de estas dos nuevas componentes, Bréindele se decepciona al darse cuenta de que ha dejado de ser el centro de la vida de Hóltsmaj (caps. 72-75). Se le ofrece a Slatke trabajo como actriz en la compañía, pero la anciana Sore Broje se opone rotundamente y finalmente sólo accede a que sea así si su hija antes contrae matrimonio. A Slatke le gusta Rafalesco, pero él sigue pensando únicamente en Réisel. Mientras esto ocurre, la compañía llega a Chernóvitz, la capital de Bucovina. (caps. 76-77).

Un día llega un telegrama desde Londres en el que Nísel, hermano de Jaim Itsik y Henrieta Shvalb, invita a la compañía a ir a Londres en busca de una mejor vida con la condición de que Rafalesco vaya con ellos. Camino de Londres, Simje Alegría por fin encuentra a Léibel, llamado ahora Rafalesco, tras haber seguido durante mucho tiempo la pista de las actuaciones de la compañía. Simje le cuenta a Rafalesco cómo han cambiado las cosas desde que huyó de Holeneshti: la ruina de su padre y la muerte de su madre le afectan enormemente. A raíz de esta situación, Beni Rafalovich, el padre de Rafalesco, se había convertido en un fanático religioso abandonando los asuntos de sus haciendas y posesiones. Sin embargo, Simje también le da la buena noticia de que ahora Réisel es una acaudalada y reconocida artista llamada Rosa que ha hecho ricos a sus padres en Holeneshti. Y lo más importante, ella está en Londres, precisamente hacia donde se dirige la compañía (caps. 78-84).

Segunda parte de *Blonzende shteren*: de Londres hacia el Nuevo Mundo

La segunda parte se inicia con la compañía de teatro yídish ya en el barrio londinense de Whitechapel, zona con una importante población judía. Allí reside mister Clámer, un judío parlanchín, propietario de un restaurante y que, casual y misteriosamente, posee unas cartas de Rosa dirigidas a Rafalesco. En ellas la joven explica sus peripecias desde que salió de Holeneshti: cómo escapó y deambuló con la compañía por Rumanía y otros países acompañada del director Chupak y su protector Shólem Méier; su éxito como Rosa Spivac; la aparición de Stélmaj y su talentoso hijo el violinista Hérshel, artísticamente Grisha, y el encuentro con la famosa cantante Marcella Embrij. Así es como las dos compañías, la de Rosa y Grisha por un lado, y la de Rafalesco y Henrieta, por otro, coinciden en Londres (caps. 1 y 2).

A Hóltsmaj no le gustan ni Londres ni Nísel Shvalb. Sin embargo, la relación de este con Rafalesco es muy buena. Nísel es un agente teatral, charlatán y dicharachero,

que siempre está pensando en hacer negocios, ya sea dejando la gestión del teatro judío a cristianos o intentando publicar un periódico judío que nadie está dispuesto a comprar (caps. 3-6). Nísel invita a Rafalesco a visitar a un cantor judío de gran talento musical, el jazán de Lomza, y su pobre y numerosa familia. Rafalesco queda asombrado y se pregunta cómo no hay un mecenas que saque a esa familia de la miseria. A raíz de esto, Nísel le cuenta la historia de Stélmaj y su hijo Grisha. Rafalesco, al oír estos nombres cae en la cuenta de que están con Réisel y decide buscarlos. Mientras, el negocio teatral en Londres de Nísel Shvalb no acaba de funcionar y decide que tienen que irse a hacer fortuna a América (caps. 7-9).

Bréindele «la cosaca», que está ya en Estados Unidos, decide vengarse de Hóltsmaj y escribe a Henrieta Shvalb y Rafalesco animándoles a irse a Nueva York, donde hay más oportunidades. De esta forma pretende quitarle a Hóltsmaj sus dos estrellas. En su carta a Rafalesco, Bréindele le miente al asegurarle que en breve también llegará a Nueva York Rosa Spivak procedente de París. Mientras pasea por Londres, Rafalesco ve un cartel anunciando la actuación de Rosa Spivak y Grisha Stélmaj dos o tres meses antes. Esto le provoca ansiedad por reencontrarse con ella y le hace estar huraño y callado (caps. 10-12). Nísel continúa pensando cómo llevarse la compañía teatral a Nueva York. Finalmente encuentra la solución al aceptar míster Clámer ser socio capitalista. Hóltsmaj se entera de que le van a arrebatarse a Rafalesco para irse a América y se enfada con los hermanos Shvalb por haberlo llevado a ese negocio sin futuro. Hóltsmaj se culpa a sí mismo por no haber estado más espabilado ante lo que estaba ocurriendo. También su hermana Slatke ve con pena cómo no puede conquistar a su amor Rafalesco (caps. 13-16).

La salud de Hóltsmaj empeora y los médicos le aconsejan guardar cama debido a la tuberculosis. De esta forma, los componentes de la nueva compañía Clámer, Shvalb & Cie embarcan hacia Nueva York sin Hóltsmaj, que se queda enfermo en cama en Londres con Slatke y su madre Sore Broje. Rafalesco se entristece por dejarlos atrás mientras que los hermanos Shvalb se alegran por ello ya que así se facilitaba la boda de Henrieta con Rafalesco. Todos confabulan y dan por hecho esta boda menos Rafalesco, que no está seguro de lo que siente por Henrieta y sigue sin olvidar a Réisel/Rosa (caps. 17-21).

Tras una atormentada travesía desembarcan en la isla de Ellis. Encuentran dificultades para superar el control de aduanas, especialmente la familia del cantor de Lomza, al que habían conocido en Londres y convencido para viajar con ellos. Nísel

Shvalb consigue salvar la situación y pueden finalmente encontrarse con sus conocidos en Nueva York. Entre ellos está Bréindele que había ido al puerto a recibir al grupo y, en especial, a Rafalesco (caps. 22-25). Los personajes comprueban de primera mano la animación y gran actividad del teatro yídish en Nueva York así como los *moishe* de Nueva York, es decir, la audiencia poco refinada que asistía a cualquier obra de teatro sin importarle su calidad. Ante esta situación, empiezan a plantearse cómo hacerse un hueco en esta animada vida cultural judía. Henrieta y el cantor de Lomza conquistan los escenarios rápidamente gracias a sus voces y a las estratagemas de Nísel Shvalb. En cuanto a Rafalesco, se le crea una falsa y magnífica biografía para insertarlo en la escena artística neoyorquina y se le anuncia en el periódico (caps. 26-31). Mientras se ultima el contrato teatral de Rafalesco, surgen las envidias de los empresarios teatrales ya asentados en la ciudad que planean boicotear a la nueva estrella, pero Rafalesco sólo piensa en encontrar a su amada Rosa (ahora llamada Rosalie) que vive en la aristocrática Quinta Avenida.

La novela nos muestra en este momento una serie de cartas entre Rosa y varios personajes que nos desvelan sus andanzas: la búsqueda de Rafalesco por parte de Rosa; el ascenso a la fama de Grisha Stélmaj; la visita de Rosa a su madre en su *shtetl* natal y la muerte de su padre y de los padres de Rafalesco a causa de la pena; y la mala situación económica de Albert Chupak que pide dinero a Shólem Méier (caps. 32-44).

El tiempo pasa y la fama cambia la vida de los protagonistas en Nueva York. Rafalesco, obsesionado por encontrar a Rosa y harto de que Bréindele le niegue su ayuda, decide buscar a su amada por sí mismo. Pero Bréindele acude a Nísel Shvalb para, a espaldas de Rafalesco, apresurar su boda con Henrieta. Mientras, Leie, la madre de Rosa que apareció en los primeros capítulos en el *shtetl*, llega a Nueva York. Por su parte, Rosa y Grisha deciden casarse y Stélmaj, para celebrarlo, propone que vayan todos juntos a una representación de teatro judío con una nueva estrella, un tal Rafalesco de Bucarest. También Rafalesco y Henrieta deciden casarse, alegrando enormemente a la familia. En este punto, se sobreentiende que Rafalesco consiente en casarse por despecho ya que Rosa no le ha contestado a una carta que le había escrito (caps. 45-56).

Llega el día de la actuación de Rafalesco a la que asiste Rosa. Todo el público espera ansiosamente su representación, con la que deja fascinada a la audiencia por su espléndida interpretación de Uriel Acosta. Rosa también se emociona y sólo cuando habla con Henrieta, que estaba al lado de su palco, se da cuenta de que Rafalesco es Léibel y, emocionada, decide ir a verlo (cap. 57-62). Sin embargo, Rosa y Grisha salen

corriendo del palco cuando se hace pública su presencia allí ya que no querían que se les viera en un teatro judío. Ante el jaleo que se oye, Rafalesco pregunta desde el camerino la razón de tanto alboroto y su peluquero le comunica que Rosa Spivak estaba allí. Rafalesco se queda conmocionado y cuando se dispone a salir corriendo, ve a Henrieta burlarse de Rosa y Grisha. Rafalesco siente rabia y no comprende por qué Rosa se ha marchado del teatro si lo ha reconocido. Poco después, Shólem Méier vuelve a Londres para llevar a Nueva York a Sore Broje, Slatke y su bebé (que suponen que es de Rafalesco) para que este cumpla con sus deberes como padre y, al mismo tiempo, sacar algún provecho de la situación (caps. 57-67).

Al llegar a la Gran Manzana, Shólem Méier entra en el camerino de Rafalesco y le anuncia tanto su paternidad como que Slatke está en Nueva York. El artista, conmocionado por lo sucedido, le dice a Shvalb que no piensa casarse con su hermana, a la que considera estúpida, y Shvalb se enfada y amenaza con llevarlo a los tribunales. Más tarde, Rafalesco hace balance de la situación y piensa en casarse con Slatke para resarcirla por haberla abandonado con Hóltsmaj enfermo en Londres. Es en este momento cuando recibe una carta de Rosa en la que ella le explica que no ha contestado a sus cartas porque su empresario no se las entregaba y el porqué de salir corriendo del teatro. Además, le pide que la busque en una dirección para poder hablar a solas (caps. 68-71). Por su parte, Shólem Méier y Bréindele se reencuentran y se cuentan todo lo sucedido en el tiempo que no se habían visto (caps. 72 y 73).

Mientras come en un restaurante judío, Shólem Méier piensa que su mejor opción quizá sea casarse con Slatke para sentar finalmente la cabeza. Más tarde se encuentra casualmente con Rafalesco en el metro y allí le convence de que él se casará con Slatke para hacer una buena obra, pero que será el actor quien mantenga a su hijo ya que tiene dinero. De esta forma, Shólem Méier consigue urdir su artimaña para sobrevivir en América (cap. 74-76). Por fin llega el ansiado encuentro entre Rosa y Rafalesco en el jardín zoológico. Han pasado los años y ya no se reconocen como los adolescentes enamorados que fueron, sus circunstancias son otras y su amor e inocencia han desaparecido. Sin embargo, pasan la noche hablando a la luz de las estrellas sobre su infancia y Holeshty (cap. 77).

El epílogo final contiene cinco cartas entre los principales personajes. En ellas se cuenta que Henrieta se casó con un rico en Johannesburgo tras romper su compromiso con Rafalesco, y que Rosa y Grisha también rompieron su relación. A pesar de ello, todos mantienen su amistad y se han convertido en ricos artistas. Leie, la madre de Rosa

volvió al *shtetl* de Holeneshti y Shólem Méier a Londres. Rosa sigue siendo una artista errante que ya no cree en el amor ni en el mundo.

Este es el final ideado por Shólem Aléijem para el público ruso. Sin embargo, la obra tiene un final diferente, pensado para el público americano, en el que Rosa y Rafalesco unen sus vidas en Nueva York y se dedican a reformar el teatro en yídish (Dauber 2013: 234).

I. 3. Claves históricas y literarias para entender al autor y la novela

Una vez que hemos revisado la biografía de Shólem Aléijem y antes de abordar el estudio particular del humor, la ironía y la intertextualidad bíblica en la novela, es fundamental analizar aquellos aspectos históricos y literarios que han influido en *Blonzende shteren* según fue escrita y ha llegado hasta nosotros.

Tras la creatividad, imaginación y ficción con la que el autor desarrolla su obra, se refleja de manera más o menos velada, tanto su propia historia, sus experiencias personales y vitales como su forma de entender el mundo y la historia, su pensamiento y la visión de la realidad de la sociedad de su tiempo. La influencia del autor en su obra es el objeto de estudio de la denominada crítica biográfica (*biographical criticism*). Esta disciplina se basa en la crítica historiográfica para analizar las relaciones tanto de la vida del autor como de la sociedad de su tiempo con una obra determinada. Esta teoría empezó a aplicarse ya desde la antigüedad clásica y llega hasta las teorías de interrelación entre arte y sociedad propuestas contemporáneamente por el *New Historicism* de Stephen Greenblatt⁶ (1943-). Esta forma de analizar una obra literaria ha sido objeto de múltiples críticas que son objeto de este trabajo. Sin embargo, proporciona instrumentos de análisis útiles para la consecución de los fines que se propone esta Tesis.

Aplicando las directrices de la crítica biográfica a Shólem Aléijem y su producción literaria, se hace necesario estudiar *Blonzende shteren* a la luz del contexto geográfico, histórico, social y cultural en que surgió. En este marco teórico, Frank H. Ellis (1896-1979) defiende rotundamente «the relation between a written work and the biographical experiences of the writer» (1951: 971). En la misma línea, Francisco Abad Nebot afirma:

En verdad el autor real llega a transparentar el escenario histórico-social en el que vive, pero lo mismo que hemos dicho que sería ingenuo creer que no lo hace, resultará asimismo torpe pensar que lo hace directamente: estamos en un discurso literario y por tanto nos lo transmitirá de manera oblicua (si vale decirlo así), mediante el registro artístico en el que opera, de modo connotativo y no unívocamente denotativo. (Abad Nebot 2002: 32)

⁶ Véase GREENBLATT, Stephen (1982), en la introducción al *Poder de las formas del Renacimiento inglés* (2000); *Towards a poetics of culture* (1987) y *Practising New Historicism* (2000).

También los especialistas en la obra de Aléijem inciden en la necesidad de tener en cuenta el contexto histórico y social del autor al estudiar su obra. Por ejemplo, Ruth R. Wisse (1979: 178) destaca que nuestro autor «[...] was writing during an exceptionally turbulent period of Jewish history» e incide en “the cultural complexities of the society he describes».

Desde este punto de vista, desarrollamos a continuación las seis claves históricas y literarias que consideramos esenciales para estudiar *Blonzende shteren*: 1) la *yiddishkeit* y el *shtetl*; 2) la Haskalá; 3) el jasidismo; 4) la persecución, la presión y los pogromos; 5) la huída; y 6) el reír en la adversidad. Volveremos a ellas posteriormente ya que determinan la función del humor y la ironía, así como de la intertextualidad bíblica en la novela.

I.3.1. La *yiddishkeit* y el *shtetl*

Shólem Aléijem nació, creció y vivió durante su vida la *yiddishkeit* y este es el contexto cultural que recrea *Blonzende shteren*. Nos referimos con este concepto a la cultura judía de lengua yídish desarrollada en el centro y este de Europa, y que convivió con los gentiles en los diferentes países y regiones de esas zonas del continente. La *yiddishkeit* empezó a fraguarse en la Edad Media y florece hasta finales del siglo XIX, cuando se inicia su desintegración a causa de la persecución, la masacre y la huida de los judíos de Europa.

El núcleo de la *yiddishkeit* es el *shtetl*, la pequeña ciudad o pueblo donde transcurría la vida de los judíos europeos. En realidad, la palabra *yiddishkeit* quiere decir literalmente «judaísmo» ya que es una derivación de la palabra del propio yídish *yid* (judío). Este concepto engloba una serie de elementos culturales: la lengua yídish, la fe judía tradicional entendida y practicada desde formas más conservadoras como el jasidismo hasta expresiones más laxas, una forma de cocinar y comer, supersticiones, tradiciones, música, humor, etc. Esta investigación se contextualiza en la época que va desde mediados del siglo XIX a principios del XX, precisamente cuando la *yiddishkeit* tiene que afrontar y asumir la modernidad cultural, política y religiosa imperante que, por otra parte, contribuirá a su desaparición. Esta *yiddishkeit* inestable y decadente es la que Sholem Aléijem recrea en *Blonzende shteren*.

Dan Miron (1996: x) afirma que la cultura yídish europea fue destruida una generación antes de que pudiera haber conseguido un reconocimiento general en occidente. Tenemos numerosos testimonios de la época y fuentes documentales y literarias que nos muestran cómo era la vida de estos judíos. Curiosamente, las interpretaciones posteriores de la *yiddishkeit* principalmente en Estados Unidos, la extinta Unión Soviética e Israel la han desvirtuado numerosas veces. Ya sea por razones políticas o sentimentales, se produjo una dulcificación e idealización de la *yiddishkeit* como un hogar perdido, cuna de todos los valores y bondades de la vida judía. Esta imagen ha sido alentada por la literatura y la investigación, y tan sólo en las últimas décadas se viene haciendo una revisión crítica. En este sentido, Amos Oz y Fania Oz-Salzberger afirman:

En la Europa del Este surgió la ya mencionada *Yiddishkeit*, campechana e íntima. Hoy resulta tan nostálgica como unas viejas zapatillas. Huele a comidas de Sabbat, a libros amarillentos, a rabino de barba plateada y a alguna tía de lengua afilada. Puesto que las palabras tienen sabores, podemos asegurarles que el sabor de *Yiddishkeit* es el opuesto al sabor a «judaísmo», incluso si en el diccionario las definiciones de ambos términos se solapan. (Oz y Oz-Salzberger 2015: 168)

Como hemos dicho, la *yiddishkeit* giraba en torno al *shtetl*. El origen de estas poblaciones se remonta a los siglos XIII y XIV, cuando los primeros judíos fueron invitados por los reyes polacos y lituanos a sus territorios como comerciantes, banqueros, prestamistas y acuñadores de moneda. Durante los siglos posteriores hasta el XVIII, la nobleza y los terratenientes de la Mancomunidad de Polonia-Lituania fomentaron el asentamiento de más población judía, sobre todo para revitalizar la economía en general y el comercio de grano en particular. Como muestra Antony Polonsky (2004:14), alrededor del año 1500 había, en los territorios citados, unos 24.000 judíos en aproximadamente 85 *shtetlej* (plural de *shtetl*). Este número se incrementó a 350.000 a mediados del siglo XVII y un siglo después un tercio de los judíos del mundo vivían allí. Menos de una cuarta parte estaban en grandes ciudades como Cracovia, Vilnius o Lublin; la mayoría de ellos residían en pequeñas ciudades y pueblos controlados por la nobleza local. Entre 1772 y 1795 la Mancomunidad polaco-lituana desapareció y sus territorios se distribuyeron entre Prusia, Austria y Rusia. La mayoría de la población judía y los *shtetlej* en los que

vivían quedaron bajo la administración rusa y Catalina II, la Grande, decidió crear una zona de asentamiento especial donde tener controlados a los judíos: una franja que ocupaba desde el Mar del Norte hasta el Negro. Precisamente, en uno de estos *shtetlej*, Voronko, pasó su infancia Shólem Aléijem, que le servirá posteriormente de modelo para sus novelas.

El *shtetl* juega un papel central en la literatura yídish de mayor esplendor, a la que pertenece nuestro autor. La pequeña ciudad judía aparece en *Blonzende shteren* y otras obras literarias de autores yídish de la época como un centro judío puro y refugio de los valores tradicionales frente a la modernidad. Como afirma Miron:

[...] the image of the classical shtetl was determined [by the author's intention] to create an ideal Jewish world, and island of unadulterated Jewishness. [...] Sholem Aleichem constructed a small Jewish state. Though tiny and weak, this statelet was completely autonomous. (citado en Ben-Cion Pinchuk 2004: 110)

Hay en esta cita un detalle que nos pone en alerta: la intención del autor. Como ha señalado la crítica literaria de las últimas décadas, lo que se consideraba un reflejo fiel del *shtetl*, no es más que una imagen, un mito literario que necesita ser revisado y cuestionado, y que difiere considerablemente del que existió históricamente. Estudiosos como Dan Miron (2000), Ruth Gay (1984) o Antony Polonsky (2004), entre otros, han puesto subrayado esta diferencia y están desarrollando la corriente crítica más influyente actualmente en referencia a la literatura yídish de la época dorada. Veamos a continuación algunos aspectos de la misma.

Polonsky, por ejemplo, encuentra tres problemas principales a la hora de acceder a la pequeña ciudad judía histórica y real desde la literatura: 1) «villages of very different types are indiscriminately lumped together»; 2) «non-Jews are hardly present in it, or, if they are, appear in highly stereotypical form»; y 3) la imagen literaria del *shtetl* «is highly abstract and ideologically driven» (2004: 4, 5 y 10 respectivamente). Si desarrollamos brevemente estos tres problemas, vemos que, en efecto, en las obras literarias se equiparan como *stetlej* desde el pequeño pueblo de Voronko donde Shólem Aléijem creció hasta ciudades de tamaño considerable como Brody, un importante puerto franco bajo el dominio del imperio austro-húngaro (actualmente en Ucrania) y uno de los principales focos de la Haskalá o Ilustración judía. La cuestión de la presencia de los no judíos, de los *goyim*, en el *shtetl* continúa siendo un tema de polémico. En

general, los estudiosos admiten, con matices, que la pequeña ciudad judía tenía una naturaleza plural ya que era un centro comercial y social y, de ningún modo, se puede considerar que fuera exclusivamente judío. De hecho, los documentos históricos y mapas nos muestran los *shtetlej* bien planificados, donde los edificios públicos cristianos y judíos, e incluso los fieles de una y otra religión, son vecinos y conviven de manera pacífica a pesar de las épocas de conflicto y persecución⁷. También las diferencias sociales y políticas entre los judíos eran evidentes: jasídicos, *maskilim* (ilustrados), sionistas, socialistas, ricos, pobres, trabajadores, campesinos, etc. Por último, en la imagen literaria del *shtetl* influyen aspectos tan variados como los recuerdos de la infancia del autor, la voluntad de eliminar la presencia de determinados grupos como la burocracia rusa, los cristianos o el origen polaco de las localidades. Estos son tan solo algunos de los muchos factores en los que los críticos se centran en sus obras. En cualquier caso, la población judía del *shtetl* era una sociedad conservadora y mayoritariamente cerrada en sí misma. Diane y David Roskies (citados en Polonsky, 2004: 10) la describen como una *kehillah kedoshah*, es decir, una «comunidad santa» reflejo de la Jerusalén en la diáspora.

Además de la propia intención de los escritores en yídish, también hay que analizar la posterior recepción e interpretación de sus obras. Estas ocurrieron en la Unión Soviética, Israel y Estados Unidos principalmente. Gay (1984: 1) enfatiza la importancia de la imagen literaria del *shtetl* como aglutinador de los judíos en Estados Unidos. A lo largo de los años se fue creando en el Nuevo Mundo una nostalgia, una imagen de paraíso perdido que provocó el olvido de la pobreza y miseria de la que sus antecesores habían huido. Esta nueva imagen es la que se reflejó en las producciones teatrales y cinematográficas del siglo XX como, por ejemplo, *The fiddler on the roof*, musical estrenado en 1964 en Nueva York con libreto de Joseph Stein y basado en el personaje de la serie de historias *Tevie el lechero* de Shólem Aléijem, que tanto gustó al público y tanta influencia ha tenido posteriormente en la difusión de la imagen casi idílica del *shtetl*. En realidad, en el transcurso de pocas décadas se produjo un cambio en la mentalidad de los judíos americanos: desde el rechazo de un pasado miserable a su idealización.

⁷ A este respecto son muy ilustradores los trabajos de Annamaria Orla-Bukowska (2004) e Israel Bartal (2006).

Por su parte, Shólem Aléijem explora el *shtetl* en su obra desde una doble perspectiva. Por un lado, intenta escribir desde dentro, como si fuera un habitante más. Es el escritor que se enorgullece y celebra el ambiente judío del pueblo que le ve nacer y crecer. Por otro lado, su espíritu ilustrado, formación y conocimiento del mundo le permiten reconocer la pobreza, la ignorancia y las amenazas de la modernidad frente a ese pequeño mundo judío, apareciendo entonces el escritor más crítico que llega a lo sardónico. En palabras de Ruth Gay:

[Sholem Aleichem] wrote the language of the world he was describing but with an oddly distancing effect. His education, his wordliness, his objectivity created the separation that gave his writing its ultimate sardonic bite. [...] He was a sympathetic but nonetheless impartial observer. (Gay 1984: 4)

La mejor manera de apreciar esta doble vertiente es acudir a sus obras. En *The great fair*, Shólem Aléijem nos cuenta su infancia en Voronko (a la que llama Kasrilovka), mezclando una imagen histórica del *shtetl* con sus recuerdos y su fantasía. El escritor se alegra y enorgullece de la pequeña ciudad refiriéndose a sí mismo en tercera persona como «el héroe» en los primeros capítulos:

What does interest me is the little village of Kasrilovka – or Voronko – because no other town has so impressed itself upon my hero's mind as that blessed Kasrilovka – Voronko, and no other city in the world has endeared itself to him to such an extent that he cannot, nor ever will, forget it. (Aleichem 2000: 6)

Sin embargo, en *Blonzende shteren*, Shólem nos muestra la otra cara del *shtetl*: la pequeña ciudad pobre cuyas casas de madera arden fácilmente, con habitantes curiosos y aburridos de la rutina, descritos con ironía y para los que la llegada del teatro yídish es un motivo de fiesta. La ausencia de posibilidades, la miseria de la ciudad y la falta de libertad individual provocan la huída de los protagonistas para convertirse en artistas: una imagen de la emigración histórica desde el *shtetl* hacia nuevas y mejores posibilidades, en este caso en Estados Unidos. Sin embargo, al final de la novela, los protagonistas echan de menos su infancia en su *shtetl* natal, ahora casi idealizado.

Es clave ser consciente de este juego entre realidad histórica y ficción al que Shólem Aléijem juega para poder discernir lo verdaderamente histórico y autobiográfico de la ficción. Así expresa esta dualidad Dauber:

[Sholem Aleichem] was replacing ritual and observance with ritualized acts of memory writing and observation; casting the old days and the old country as passing if not past, setting the shtetl in a fine and folksy utopian world, he was offering the recollection of that world as its own substitute. (Dauber 2013: 131)

I.3.2. La Haskalá

Uno de los cambios culturales que marcó la vida de Sholem Aleichem fue la Haskalá o Ilustración judía. De hecho, la motivación de su obra en yídish surge de ella. La Haskalá (del hebreo *sekhel*, «razón, intelecto») fue un movimiento ilustrado, de emancipación social y política dentro de las comunidades judías europeas que se inició en el s. XVIII y floreció durante el XIX. Se produjo paralelamente al movimiento de la Ilustración que se expandió por toda Europa y estuvo influenciado por este. Se considera a Moisés Mendelsohn (1729-1786) el promotor inicial de la Haskalá en Alemania. A los ilustrados judíos se le llamó *maskilim*. Poco a poco este movimiento se extendió hacia el este hasta alcanzar, ya más tardíamente, Rusia, Polonia y Lituania. Mendelsohn y sus seguidores pretendían armonizar la religión y las tradiciones judías con la modernidad y las sociedades que les rodeaban. En la práctica, suponía una mayor participación en la vida social de los países de los que eran ciudadanos. También supuso una modernización del sistema educativo tradicional judío al crearse escuelas libres donde los judíos podían aprender, por ejemplo, alemán, ciencias, geografía, historia, etc. (Romero Castelló y Macías Kapón 2005: 93). Se trataba de dejar atrás el mundo del gueto para mostrar el potencial judío a las sociedades a las que pertenecían. Para las comunidades judías europeas, este movimiento cultural supuso «la apertura a los países europeos, el renacimiento tardío a la cultura profana, y el oscurantismo del ghetto y de la tradición hermética de las comunidades, muy numerosas en este momento, de Alemania y Rusia» (Varela Moreno, 1992: 29).

Sin embargo, esta apertura a la modernidad no se produjo de la misma manera en todas las comunidades ni fue aceptada por igual por los diferentes grupos judíos. La Haskalá fue entusiasta y rápidamente asimilada en Alemania, pero su arraigo fue menor en países como Rusia, Lituania o Polonia debido a la inexistencia de una clase social influyente que contactara con los gentiles y al miedo de los judíos sencillos a la destrucción de su tradición y normas ancestrales (Varela Moreno, 1992). El ilustrado judío fue incluso perseguido o menospreciado por las propias comunidades judías de estos países. Figuras tan relevantes como Elijah, Gaón de Vilna, y su escuela en Lituania no alcanzaron una influencia especialmente importante en otras regiones.

Como explica José Ramón Ayaso Matínez (2010: 116), dos de estos grupos ultraortodoxos, que han llegado hasta nuestros días y que fueron muy críticos con la Haskalá, son los *jasidim* y sus adversarios, los *mitnaggedim* (seguidores de las tradiciones rabínicas lituanas). El jasidismo surgió como un movimiento piadoso del s. XVIII que intentaba una renovación de la vida religiosa y social judía. Para ello se sirvió de la creación de una extensa literatura en yídish fácilmente accesible para la población y recurrió a la mística y las emociones. De esta forma, el jasidismo se convirtió en un movimiento popular de masas entre los judíos de Europa del Este. Los *jasidim* entendieron la Haskalá como una amenaza para la fe y la tradición. Con la literatura como arma, *maskilim* y *jasidim* se enfrascaron en una disputa que, de alguna forma, ha ido evolucionando hacia el amplio abanico de posturas ultraortodoxas, ortodoxas y laicas del judaísmo actual. De hecho, el anhelo de acercamiento a la sociedad cristiana y sus lenguas como el alemán o el ruso, hizo que muchos *maskilim* abandonaran el estudio del Talmud e incluso «abrió el camino para que muchos [ilustrados judíos] deseosos de ser admitidos en la sociedad cristiana, se asimilaran o convirtieran» (Romero Castelló y Macías Kapón, 1995: 93).

Actualmente existen diversas perspectivas sobre la Haskalá. Adam Sutcliffe (2012: 116) sostiene que la Haskalá no se puede considerar un movimiento único ni unívoco. Observa que la Ilustración judía supuso una fuerza externa de cambio, pero ni las actitudes fueron uniformes ni la forma de llevarla a la práctica fue ordenada. Cita a Spinoza para defender que ya hubo «ilustrados» judíos anteriores y fuera de un contexto religioso. Desde otra perspectiva, Encarnación Varela Moreno (1992: 43) expone las dos principales posturas que diferentes autores han adoptado tras analizar la relación entre la Haskalá y los autores de la época: por una parte, los que consideran que las tendencias

asimilacionistas destruyeron el carácter judío y, por otra parte, los que entienden que aquellos autores fueron leales al judaísmo.

Este movimiento ilustrado judío influyó en Shólem Aléijem. Nuestro autor pertenecía a una culta familia burguesa judía con influencia jasídica pero totalmente asimilada a la lengua y cultura rusas. Así pues, no es de extrañar que su padre mostrara un interés particular por las aspiraciones de la Haskalá. Como hemos visto en su biografía, los años de formación de Shólem coincidieron con el reinado del zar Alejandro II (1818-1881) que relajó las duras leyes contra los judíos y facilitó que su padre le proporcionara una educación más secular y rusificada que la normal para otras familias judías. Aunque recibió educación primaria en un jéder judío tradicional, la educación secundaria la realizó en el *gymnasium* ruso local. De hecho, según afirma Dauber (2013: 26): «By his midteens, Sholem was reading the most advance literature, poetry, and philosophy of the Hebrew Haskalah». Gracias a esta formación se sintió fascinado por autores rusos como Gógol, Gorki, Turguénev o Chéjov y, a través de las traducciones al ruso, tuvo acceso a los principales autores del canon literario occidental como, por ejemplo, Shakespeare, Goethe, Dickens, Heine o Cervantes⁸. Todo este bagaje literario influenciará su obra. Un momento importante de su vida, culturalmente hablando, fue la mudanza a Kiev. Allí entró en contacto con los grandes maestros de la tradición ilustrada judía y los que recientemente se habían interesado en la literatura yídish. Kiev también supuso dejar un mundo profundamente judío para entrar en otro profundamente ruso.

De esta forma, su formación y su innato interés literario lo introdujeron desde muy joven en las nuevas ideas ilustradas judías. Sin embargo, también desde joven se debatirá entre su ser judío y la atracción de la modernidad representada por el secularismo, el socialismo y comunismo, etc. Estos fueron algunos de los sentimientos contradictorios que marcaron su vida y obra; contradicciones, por otra parte, propias también de sus coetáneos debido a las circunstancias socio-culturales «esquizofrénicas» del periodo histórico que les tocó vivir (Miron, 1975: 21). Como escritor imbuido en los principios de la Haskalá, Shólem Aléijem empezó escribiendo en hebreo, con una orientación clásica y manifestando su gran familiaridad con el texto bíblico. Dauber (2013: 26) señala la influencia que tuvo en sus primeros textos el *Amor a Sion* (אהבת ציון) de Abraham Mapu. Los *maskilim* necesitaban una lengua de cultura en la que

⁸ La referencia a Cervantes es clara en su autobiografía inacabada *The great fair* (2000: 109): «And, after leaving the houses [...] one sees giants motioning with huge arms. [...] on approaching them, one realizes they are only windmills.»

expresarse y eligieron el hebreo frente al yídish, ya que consideraban que este último no era más que un dialecto corrupto, propio de las masas iletradas y relacionado con «la ortodoxia [...], el atraso, la superstición y la irracionalidad» (Paul Johnson 2010: 498) o la lengua en la que se imprimían libros piadosos para las mujeres (Miron en Pinsker 1991: 25). Así, la ilustración judía optó claramente por revivir el hebreo.

Sin embargo, Shólem Aléijem pronto se dio cuenta de que el hebreo (o incluso el ruso) no eran el medio más adecuado para poder llegar a un gran público judío que vivía y sentía en yídish. Por esta razón, recurre a la prensa en yídish con un doble objetivo: elevar el estatus de esta lengua como medio de cultura, literatura y comunicación; y llegar al máximo número de lectores de una comunidad judía dispersa y fragmentada. Surgieron con estos propósitos *Dos Yidishe Folksblat* y *Di Yidishe Folksbibliotek*, a los que ya nos hemos referido anteriormente, que cimentaron la nueva tradición literaria en yídish. Según Miron (1975:6), el estatus del yídish rápidamente mejoró durante la década de los años ochenta del siglo XIX. Sin embargo, Shólem Aléijem no renegó en ningún momento del hebreo. Al contrario, su espíritu ilustrado siguió considerándolo una lengua de cultura y digna de resurgimiento. En definitiva, nuestro escritor deseaba contestar a la pregunta de cómo ser judío en aquellos tiempos modernos, cómo adaptarse a la modernidad sin perder la continuidad con la tradición judía (Dorman, 2013).

Shólem Aléijem muestra en su autobiografía inacabada *The great fair* su interés por la formación secular cuando, por ejemplo, habla de la preocupación de su padre por encontrarle el maestro más apropiado y entiende positivo que el docente Monish «knew Bible, he had more than a nodding acquaintance with Hebrew 57nterr [...] and Talmud [...] and wrote Russian magnificently» (Aleichem 2000: 134). Unas cuantas páginas más adelante, recuerda con júbilo y admiración a los primeros alumnos judíos que acudieron a una escuela rusa: «In Pereyaslov, these were the pioneers, the first swallows, so to speak, of the enlightenment, the only two Jewish children in a Russian school» (Aleichem 2000: 138).

I.3.3. El jasidismo

Hemos señalado en el apartado anterior que Shólem Aléijem nació en el seno de una familia judía de tradición jasídica. A partir del siglo XVIII, el jasidismo fue

alcanzando popularidad entre las comunidades judías de Europa del Este, creando una nueva forma de entender y vivir el judaísmo, que ha pervivido hasta nuestros días. Unos breves apuntes sobre este movimiento nos ayudarán a entender su influencia en nuestro autor.

Israel ben Eliezer (1700-1760), nacido en Ucrania y conocido como Baal Shem Tov, concibe una nueva forma de entender el judaísmo que se distancia de la tradición rabínica centrada en el estudio del Talmud. Tras su muerte, sus discípulos continúan expandiendo las enseñanzas de su líder espiritual y se denominan *jasidim*, es decir, piadosos. Este nuevo movimiento pone el énfasis en la piedad espontánea y la alegría para vivir el judaísmo. Rechazan el papel predominante del estudio y la actividad intelectual de la tradición sustituyéndolos por la vida comunitaria, el canto, el baile, el éxtasis y un misticismo basado en la Cábala y la tradición judía. Según Varela Moreno (1992: 21s), el éxito de este movimiento en países como Polonia y Lituania, se debió a 1) la influencia de los movimientos cabalistas y pseudomesiánicos de Shabbetai Zvi y Jacob Frank; 2) la libertad (a la vez que mayor ascetismo) que ofrecía este nuevo movimiento carismático frente al autoritarismo de los líderes de las comunidades; 3) el impacto físico y emocional de las masacres de Jmielnicki en Polonia en 1648-49. Teniendo en cuenta este contexto, es fácil entender el rápido crecimiento del jasidismo entre poblaciones judías pobres y vejadas que buscaban un consuelo espiritual.

Como afirma Ayaso Martínez (2010: 99), el jasidismo es un movimiento popular, antierudito, antiascético y alegre que busca la redención de los fieles por la mediación de un líder o *tzadik* carismático. Julio Treballe Barrera (2005: 54s) destaca como principios básicos de este movimiento: el énfasis en la piedad individual frente a la comunitaria; los componentes mesiánicos que aseguran una redención inminente; la búsqueda del acercamiento a Dios mediante un contacto emocional y directo; y la mística en la simplicidad de cada acto de la vida diaria.

El jasidismo consiguió que los fieles tuvieran más protagonismo en el gobierno de las comunidades y que se enfatizara el valor de la ética individual. Además, figuras como el rabino, hasta ese momento tan importantes, perdieron influencia y se convirtieron poco a poco en meros maestros o estudiosos de la Ley. Curiosamente, el movimiento paralelo de la Haskalá también facilitó cambios similares aunque desde presupuestos muy distintos. No solo los *maskilim* ilustrados se opusieron virulentamente al jasidismo, sino que ya antes, desde sus inicios, los *jasidim* alarmaron a las autoridades

rabínicas por lo que parecía un movimiento separatista y rupturista con la tradición, y heterodoxo por sus escarceos cabalísticos.

Volviendo a Shólem Aléijem, su relación con el jasidismo nos interesa especialmente por el modelo de cuento literario que este movimiento utilizaba y cómo influyó en nuestro autor. En palabras de Joan Ferrer Costa:

El cuento [jasídico] es un elemento fundamental de la espiritualidad jasídica, puesto que narrar permite vestir los pensamientos religiosos más profundos, aleja el sufrimiento y permite –bajo el aspecto de la simplicidad y la humildad – adquirir una comunión más grande con Dios. (Ferrer Costa 2014: 892)

Debido a su función didáctica y religiosa, este tipo de narración en yídish y hebreo, adopta un estilo claro, sencillo y familiar. La tradición del cuento jasídico se inicia de manera oral con historias y leyendas acerca de los *tzadikim* y posteriormente se escriben añadiendo elementos milagrosos, fantásticos, cabalísticos e imaginativos. Ferrer Costa (2014) destaca al rabí Najmán de Breslav (1772-1810) como uno de los autores más representativos e influyentes de este género⁹.

La influencia de estos cuentos en la moderna literatura yídish es decisiva como sucede en *Blonzende shteren*. Shólem Aléijem, debido al hogar en que creció y su formación, estaba totalmente familiarizado con este tipo de narraciones. Dauber cita unas palabras de unas cartas del escritor en las que reconoce su experiencia vital no sólo en relación con el jasidismo sino con muchos otros grupos judíos de la época:

A whole chain of movements and our communal life and communal activists: Hasidim, mitnagdim, assimilationists, nationalists, Chovevei Zion, Zionists, Territorialists, Socialists– everything that I myself have lived through. Not invented, but living people. (Dauber 2013: 265)

En sus memorias *The great fair*, Shólem Aléijem refiere su relación con el jasidismo durante su niñez. Su tío paterno, Reb Pinney, un jasid asiduo de la familia de Shólem, es descrito de manera humorística por su forma típica de vestir, por ser extrovertido y receloso de la educación secular rusa, ignorante de cualquier saber científico y por relativizar la importancia de la lectura de la Biblia por parte de sus hijos. El autor apunta

⁹ Véase la edición de Ferrer Costa, Joan y Sidera Casas, Jordi de *Contes cabalistics* de Nahman de Bratslav (2017).

intencionadamente que en casa de su tío Pinney era difícil encontrar papel o tinta. El autor también nos ofrece una descripción humorística del éxtasis religioso de un conocido jasid de su abuelo llamado Moshe Yossi. Shólem presencia este éxtasis en compañía de su abuelo que se encontraba un poco borracho y era un conocido jasid también:

How does one dance with the Divine Spirit? Moshe Yossi held one corner of his kerchief, leaving the other free to be held by the Divine Spirit. He wheeled around and twirled, as one does with a bride; he executed all sorts of steps, forward and back, left and right, again forward and back, again left and right... His head was thrown back; his eyes were shut; and a happy smile floated on his face. He snapped his fingers and sang, louder and louder each time [...]. The faces of the Pereyaslov orphans [Shólem Aléijem y hermanos] burned with shame, but Grandfather was oblivious of everything. (Aleichem 2000: 219)

Posiblemente el escritor exagerara o jugara con la *vis* cómica de la escena, pero nos muestra cómo la espiritualidad jasídica le era bien conocida utilizándola como material literario. En esta autobiografía relata algunos episodios de su infancia al modo del cuento jasídico, mezcándolo con elementos imaginativos y misteriosos. Son muy ilustrativos los relatos de Shmulik el huérfano, Feigeleh la bruja o el duende o *hobgoblin* (Aleichem 2000: 13ss., 51ss. Y 55ss. Respectivamente).

¿Cómo compagina Shólem Aléijem las influencias jasídica e ilustrada? No cabe duda de que Shólem tuvo contacto y estuvo influenciado en mayor o menor medida por todas las posturas ideológicas, políticas y religiosas judías del momento. Esto se manifiesta en su obra adoptando de cada uno de estos grupos elementos útiles para su propósito ilustrado. Así, el género literario del cuento jasídico le sirvió para acercarse al gran público judío. En realidad, el conflicto entre Haskalá y jasidismo se pragmatiza y adopta tintes positivos. En palabras de Pinsker (1991: 18): «The conflicts that resulted – secularist against mystic, and traditionist against them both – set the stage for the development of Yiddish literature». Y esto es aplicable a la trayectoria vital y literaria individuales de Shólem Aléijem. En este sentido, compartimos la visión de Ferrer Costa (2014: 892) de que en los autores en yídish de esta época confluyeron, por una parte, el estilo y la reflexión de la Haskalá y, por otra parte, la creatividad e imaginación de la literatura jasídica. Shólem Aléijem es un buen ejemplo.

I.3.4. Persecución, presión y pogromos

Las localidades donde nació y creció Shólem Aléijem pertenecían al imperio ruso zarista y se encontraban dentro de los límites de la «zona de asentamiento¹⁰» (*Pale of Settlement*) especialmente creada para confinar a la población judía. Esta demarcación tuvo su origen en la partición de Polonia en 1772 bajo el reinado de Catalina II de Rusia, cuando una gran cantidad de judíos pasaron a residir en territorio ruso. Además de esta zona, también se añadieron los territorios turcos anexionados por el imperio zarista hasta el Mar Negro. Surgió así una extensa franja de territorio que abarcaba desde Polonia y Lituania en el Mar Báltico hasta Crimea, incluyendo regiones históricas como Besarabia, Podolia y Volinia, en las actuales Moldavia, Rumanía, Ucrania y Bielorrusia. El estado zarista, que siempre consideró a los judíos como extranjeros, pretendía que todos estuvieran dentro de estos límites, entre otras razones, para poblar las desoladas estepas de estas regiones. También se aplicaron una serie de medidas de control sobre la población judía: los comerciantes únicamente podían ejercer su trabajo dentro de los límites de la zona de asentamiento; había restricciones en el acceso a la educación (especialmente la superior) y a la función pública; además, existía un servicio militar obligatorio de 31 años llamado cantonismo que los niños judíos iniciaban entre los 8 y los 12 años. Obviamente, estas condiciones imposibilitaban el progreso de la población judía pues la recluía en los numerosos y atrasados *shtetlej*, aferrados a la familia y a las tradiciones judías como vías de escape y resistencia.

Si se examinan las cifras que ofrece Cavero Coll (2011: 170), es fácil comprender la magnitud de lo que el imperio ruso denominaba el «problema judío»: en la Rusia zarista, según el censo realizado entre diciembre de 1896 y enero de 1897, residían 5.215.000 judíos, es decir, un 4,19% de la población rusa y casi la mitad de los judíos del mundo en ese momento. Un 94% de ellos vivían en la zona de asentamiento y los 2,4 millones de personas que vivían en las zonas urbanas de esta demarcación disparaban los porcentajes: 55% de los habitantes de las ciudades bielorusas, 50% de las lituanas y 38% en el caso de las polacas.

¹⁰ Romero Castelló y Macías Kapón (2005: 117) prefieren «cerco de residencia», Cavero Coll (2011: 149-151) «zona de residencia» o «zona de asentamiento». Anibal Leal opta por «asentamiento acotado» en la traducción de la obra de Paul Johnson (2010: 526). Véase el anexo V.

Las políticas de los distintos zares hacia los judíos fueron muy duras, aunque con diferencias. Shólem Aléijem sólo conoció Rusia bajo el régimen de los tres últimos zares antes de su derrocamiento en la revolución: Alejandro II (que reinó de 1855 a 1881), Alejandro III (de 1881 a 1894) y Nicolas II (de 1894 a 1917). Sin embargo, ya antes del nacimiento del escritor, Nicolas I en su mandato entre 1825 y 1855 llevó a cabo una política antijudía muy dura. Alejandro II suavizó las condiciones de vida de los judíos en el contexto de modernización del país según describen Romero Castelló y Macías Kapón:

El servicio militar se redujo a 5 años, se les permitió el ingreso en las escuelas superiores y en la universidad, así como el ejercicio de la jurisprudencia y de la medicina. A los artesanos y mercaderes pudientes se les permitió desplegar su actividad en todo el país; se confió a los judíos la creación de la banca rusa; y a algún judío distinguido, como Samuel Poliakov, que unió el este y el oeste de Rusia por ferrocarril, se le concedió un título nobiliario. (Romero Castelló y Macías Kapón 2005: 118)

Los mandatos de Alejandro III y Nicolás II, sin embargo, supusieron el retroceso y empeoramiento de las condiciones de vida de los judíos, especialmente con las Leyes de Mayo, claramente antijudías, y los violentos pogromos que poco hicieron por evitar estos zares. Los primeros pogromos premeditados por parte de una multitud en la Rusia zarista se pueden remontar a los años 1821 y 1859 en la ciudad de Odesa. Sin embargo, fue durante los años 1881 y 1882 cuando el que sería ministro, Plehwe, organizó las primeras persecuciones importantes en el sur de Rusia tras el magnicidio de Alejandro II. Aunque entre los revolucionarios que perpetraron el atentado no había judíos, el creciente ambiente antisemita fue suficiente para iniciar la persecución en ciudades como Kiev, Varsovia, Balta y numerosos *shtetlej*. Según Joseph Roth:

Tales pogromos tenían la intención de aterrorizar a los jóvenes judíos revolucionarios. Pero la chusma a sueldo, que no quería vengarse de atentados sino simplemente saquear, asaltó las casas de los ricos judíos conservadores, en los que no estaban puestas las miras. (Roth 2008: 114)

En 1903, bajo el mandato de Nicolás II, la violencia antijudía volvió a surgir con virulencia en los pogromos de Kishinev (actual Chisinau, capital de Moldavia, con 50

mueritos y 500 heridos) y los posteriores de Gómel u Odesa. Si bien muchos intelectuales rusos denunciaron estos ataques, la mayoría de ellos, que con tan buenos ojos veían la Haskalá, quedó impasible ante tanta atrocidad. En medio de este ambiente tan hostil y pese a las restricciones, algunos judíos consiguieron prosperar, recurriendo al soborno en numerosas ocasiones, por ejemplo, para conseguir el acceso de los hijos a la educación secundaria. Pero como era inútil intentar defenderse y la situación empeoraba, la única solución fue huir.

¿Cómo vivió Shólem Aléijem esta situación de persecución? ¿Determinó de alguna forma su obra? Recordemos que el autor pertenecía al grupo de población judía de clase media-alta, culta y asimilada a la lengua y cultura rusa. Su padre era un rico comerciante de grano y madera; Shólem trabajó para el magnate judío del azúcar en Rusia Israel Brodsky; su matrimonio con Olga le convirtió en el heredero de la fortuna del padre de ella y, a pesar de sus fracasos como hombre de negocios, pudo dedicarse a operar en el mercado bursátil. Esta situación social y económica le permitió vivir cómodamente durante algunos periodos de su vida, aunque en otros pasó graves dificultades para poder mantener a su familia. Sin embargo, podemos afirmar que ya desde niño vivió y fue consciente de las consecuencias de ser judío en la Rusia zarista de su tiempo. Esta consciencia y la propia persecución y presión se acrecentarían, como veremos a continuación, conforme su vida iba transcurriendo.

En su autobiografía *The great fair* (2000), Shólem Aléijem hace una clara descripción de la presión a la que estaban sometidos los escasos estudiantes judíos en la escuela secundaria. Hay que tener en cuenta que su periodo de formación coincidió con el proceso de liberalización y suavización de las leyes referentes a los judíos bajo Alejandro II. En el capítulo 30 describe el ingreso de los dos primeros niños judíos en la escuela rusa estatal de Pereyaslav. Aunque al principio sus compañeros los veían como seres extraños, no tardaron en hacerse amigos, iguales entre iguales, eso sí, tras restregarle grasa de cerdo en la boca y golpearlos. Lacónicamente Shólem Aléijem añade: «The poison of anti-semitism had not yet touched them» (Aleichem 2000: 139). Estas páginas las escribió muchos años después de haber huido de Rusia y haber presenciado las secuelas de los pogromos. Más adelante, en el capítulo 54, nuestro autor describe su propia entrada en la escuela rusa del condado pese a las críticas de los sectores más ortodoxos de su familia paterna y a no poseer aún un buen nivel de ruso. Sin embargo, el director y el padre llegaron fácilmente al acuerdo de que no asistiría a clase los sábados ni a las clases de religión como una concesión por el hecho de ser judío.

Es entonces cuando Shólem añade una frase que revela claramente cómo la situación de los judíos cambió a peor de manera gradual en Rusia desde su infancia hasta el momento en el que escribe: «[...] for in those days Jews were able to win concessions [...]» (Aleichem 2000: 264). Finalmente, describe el furor que causó en la población que él, el hijo de Rabinovitz, consiguiera una beca del estado para continuar sus estudios. Por ley, esta beca ofrecía mantenimiento total del estudiante por parte del gobierno pero, según expresa Shólem Aléijem: «However, since he was a Jew, all he would get was a cash prize amounting to about one hundred and twenty rubles a year» (Aleichem 2000: 267). Lamentablemente nunca terminó su autobiografía. De haberlo hecho, tendríamos un testimonio muy valioso de cómo vivió la presión y la persecución como adulto.

Por otra parte, nuestro autor vivió con asombro y tristeza la gran ola de pogromos que siguieron al magnicidio de Alejandro II, el zar que había relajado la presión sobre los judíos. El pogromo de Kishinev del 6 y 7 de abril de 1903 afectó enormemente al escritor. Ya desde tiempo atrás el periódico local, el *Bessarabian*, venía acusando falsamente a los judíos de diferentes crímenes, pero el hallazgo de un niño cristiano asesinado por un familiar hizo extenderse el rumor de que los judíos lo habían matado para fines rituales. Esto fue más que suficiente para hacer explotar el pogromo. Aparte de los innumerables daños materiales, cuarenta y nueve judíos murieron y cientos fueron heridos. Pero a diferencia de los pogromos de la década anterior, escritores como Tólstoi o Gorki denunciaron la violencia desatada (Dauber 2013: 142-143). Y también Shólem Aléijem decidió actuar pidiendo la colaboración de los escritores rusos en un gran proyecto literario en yídish. Se trataba de realizar una antología de textos yídish o traducciones al ruso a fin de obtener fondos para las víctimas de Kishinev. Consiguió contribuciones y el apoyo financiero e ideológico de, entre otros, Tólstoi, Chejov o Korolenko y autores yídish como Abramovitch, Frishman, Ravnitski, Spektor, etc. Pidió también un rechazo por escrito de estos autores a las atrocidades del pogromo. El resultado de esta cooperación fue *Hilf: a Zamlbuch fir Literatur un Kunst* («Ayuda: una antología de literatura y arte»), una antología a la que Shólem Aléijem contribuyó con una historia sobre el sufrimiento de los niños mostrando la impotencia frente a la depredación antisemita. Shólem escribe en una carta a Ravnitski:

one of the most useful and necessary things for Jews now is to make the nations acquainted with the Jews and their situation, which can be achieved only by
64nterruptir our literary work in toto. (en Dauber 2013: 147)

En los escritos de estos años se incrementan las descripciones de los pogromos. Encontramos imágenes aterradoras, por ejemplo, en la novela *In shturem* (*En la tormenta*, 1913). Otra consecuencia de los pogromos que se refleja en la obra de Shólem Aléijem y también en *Blonzende shteren* es el interés por el tema de las masas judías que huyen de Europa hacia Estados Unidos con el problema de la desaparición de su cultura tradicional y la asimilación de la modernidad. Esta temática surge de su experiencia en los pogromos de 1905 que Shólem Aléijem vivió en primera persona junto a su familia en Kiev. Dauber transcribe las palabras del autor a un amigo en una carta mientras se estaba desarrollando el pogromo:

[The] cry that Jews should be attacked—and so it began, from all sides. Soldiers arrived and we were relieved: certainly they would help us. And indeed they helped, but not us; they helped to assault, rob, steal, attack. Before our eyes and the eyes of the world they helped to shatter windows, doors, locks, and line their pockets. Before the eyes of our children they beat Jews to death, wives and children, and cried: money! Give up your money! (Dauber 2013: 162)

Ante tal tensión, la familia decide salir del imperio zarista en diciembre 1905 y, tras cruzar la frontera, se asientan en Lemberg (actual Lvov, por entonces en la Galitzia austriaca). Desde allí Shólem Aléijem irá a Ginebra, Londres y Berlín en los siguientes meses. Sólo en 1908 volverá a la zona de asentamiento ucraniana y bielorrusa para dar una serie de conferencias durante tres meses. Para 1911 Shólem Aléijem está convencido de que eran muchos en Rusia los que deseaban un gran pogromo contra los judíos amparándose en los falsos rumores de asesinatos rituales, apoyados en numerosas ocasiones por la prensa. Desilusionado, enfermo y cansado, en 1914 vuelve a Nueva York y abandona definitivamente Europa.

Los pogromos consiguieron debilitar el optimismo de Shólem Aléijem en la posibilidad de transformación de la sociedad rusa, una ilusión que había albergado durante décadas y que ahora se derrumbaba con grandes dosis de escepticismo y tristeza. Según se expresa en el documental de Joseph Dorman (2013), los pogromos supusieron el final de una Haskalá judía naíf. Shólem definió los pogromos como «the ruination of Russian Judaism» (Dauber 2012: 163). Era el momento de elegir una de las opciones

que se habían ido gestando durante años de persecución y violencia: la emigración a América, el Sionismo o la revolución. Pero esto ya es materia para el siguiente apartado.

I.3.5. La huida

Ante el empeoramiento de sus condiciones de vida, los judíos rusos y del resto de Europa Oriental habían ido contemplando durante décadas una serie de opciones posibles para huir a territorios más amables. El historiador húngaro Viktor Kárady en su libro *Los judíos en la modernidad europea* (2001, citado en Cavero Coll 2011: 175) muestra cuatro posibilidades: 1) muchos judíos intentaron asimilarse mediante el apoyo a los movimientos nacionales emergentes en la época, bien en movimientos socialistas o comunistas, bien aferrándose al capitalismo; 2) otros se aferraron al judaísmo más ortodoxo; 3) se crearon organizaciones judías para intentar conseguir la autodeterminación cultural dentro de su propio país de residencia; 4) otros se adhirieron al sionismo político, es decir, la creación de un estado judío propio.

El sionismo político agrupó a una serie de distintos sionismos surgidos durante el siglo XIX, incluyendo y superando al ya antiguo y tradicional de carácter religioso. Hubo proyectos que apuntaban a esta nueva concepción que promulgaban el asentamiento y la vuelta a la agricultura como medio de subsistencia en regiones del sur de Rusia, Argentina o Palestina. Los proyectos rusos y argentinos no tuvieron mucho éxito y los de Palestina, aunque modestos, sirvieron para cimentar el futuro estado de Israel. Se considera fundador del sionismo político al escritor húngaro Theodor Herzl (1860-1904) con la publicación en 1896 de su obra *El Estado Judío*. En esta obra Herzl se muestra convencido de que la solución judía había de pasar por la vuelta a Palestina. En un principio, los judíos europeos que gozaban de una vida más acomodada mostraron una actitud pasiva, un tanto escéptica. Sin embargo, los grupos judíos de Europa Oriental como *Hovevei Zion* y los numerosos intelectuales acogieron la iniciativa con ilusión y expectación. Los congresos sionistas posteriores impulsaron y afianzaron la idea de Herzl. El primero de ellos se celebró en Basilea en 1897, en el que se fundó la Organización Sionista Internacional y se marcaron como objetivo la creación en Palestina de un hogar para el pueblo judío amparado por la comunidad internacional.

La situación en Europa del Este empeoraba rápidamente y cada vez más judíos emigraban hacia Europa Occidental, Australia, Nueva Zelanda, Sudáfrica y,

especialmente Argentina y Estados Unidos. Si atendemos a los datos ofrecidos por Johnson (2010: 537), la primera gran oleada migratoria a Estados Unidos se produjo entre 1881 y 1882. A partir de esa fecha se calcula que cada año emigraban entre unos cincuenta mil a sesenta mil judíos. Solamente en Rusia, ciento diez mil judíos salieron en 1891 y ciento treinta y siete mil en 1892. Entre los años 1905 y 1906 más de doscientos mil judíos dejaron el imperio zarista a causa de los pogromos graves y continuos. No obstante, esta salida de población judía no disminuyó su número en Europa, sino que simplemente absorbió el crecimiento demográfico natural. Como veremos a continuación, se produjo un cambio importante de población judía de un continente a otro, lo que determinaría el curso de la historia universal.

La presencia judía en Estados Unidos creció rápidamente y surgieron grandes comunidades urbanas como las de Nueva York, Cincinnati, Chicago o Detroit. Los judíos se adaptaban sin grandes dificultades al nuevo país y, sobre todo, se sentían seguros. El efecto llamada entre familiares y amigos fue importante. Roth lo describe de la siguiente manera:

Ese primo de América constituye la última esperanza de toda familia judeo-oriental [...] Ciertamente ya no tiene un nombre tan judío como el que tenía en casa. Habla inglés, es ciudadano estadounidense, sus trajes son cómodos [...] Pero se le reconocerá (Roth 2008: 105).

Esta descripción revela la rápida asimilación al modo de vida americano. De hecho, los primeros judíos llegados a Estados Unidos llevaron consigo las maneras judeoalemanas optimistas, discretas y liberales. Este primer cuarto de millón de judíos cultos, reformistas y acomodados al estilo de vida americano tenían poco que ver con los dos millones que llegaron entre 1881 y 1914 (Johnson 2010: 544-545). Estos últimos procedían de las clases más pobres europeas, eran en su mayoría incultos, sólo hablaban yídish y seguían un judaísmo ortodoxo o jasídico. Esta diferencia llegó en un primer momento a asustar a los propios judíos cultos y, de hecho, provocaría reacciones antisemitas en algunos sectores de la población estadounidense. Son precisamente estas oleadas posteriores de judíos pobres, hablantes de yídish y encerrados en su propio mundo las que Shólem Aléijem describe en *Blonzende shteren*. Sin embargo, su entrada en Estados Unidos no era siempre fácil: tenían que superar los cupos establecidos por las autoridades, las trabas fronterizas de entrada en el país y, finalmente, el periodo de

cuarentena. Estas masas judías se asentaron en zonas superpobladas como el Lower East Side neoyorquino y se convirtieron en mano de obra barata en el sector textil. Sin embargo, poco a poco las comunidades judías se fueron haciendo oír y respetar, publicaron grandes periódicos en yídish y muchos ejercieron profesiones liberales y se hicieron grandes empresarios y comerciantes como las familias Goldman, Levi Strauss o Guggenheim.

¿Cómo afectó esta situación a Shólem Aléijem y cuál fue su respuesta? ¿Se reflejaron estas décadas de inestabilidad e incertidumbre en su obra? En su biografía podemos encontrar una respuesta.

Con anterioridad a los pogromos de Kiev de 1905, Shólem Aléijem muestra interés por el movimiento sionista. Del 29 al 31 de agosto de 1897 acudió al Primer Congreso Sionista que se celebró en la ciudad suiza de Basilea. Al año siguiente, se unió al movimiento sionista *Hovevei Zion* creado por Leon Pinsker en 1884 como respuesta a los pogromos ocurridos en el Imperio Ruso zarista. En menos de un año ya se encontraba liderando la delegación de esta organización en Kiev. En 1889, nuestro autor invitó a uno de los principales líderes sionistas, Abraham Menahem Mendel, a participar en el segundo volumen de la *Folksbibliotek* para dar noticia del bienestar de los colonos judíos establecidos en Palestina. Un año más tarde publicó la historia *Zelig mekhanik* («Zelig mechanic», 1890) sobre un sastre judío y con un claro mensaje propagandista sionista. El mismo objetivo persiguió con *Meshiekhs tsaytn: a tsienistisher roman* (*Tiempos mesiánicos: una novela sionista*, 1890) y el ensayo *Oyf vos badarfn yidn a land, ¿Por qué necesitan los judíos un país?*, 1898) donde defendía que el antisemitismo se superaría cuando los judíos tuvieran su propio estado en Palestina. Con la aparición de *El Estado Judío* de Theodor Herzl en 1896, el movimiento sionista cobró fuerza, lo mismo que el optimismo de Shólem Aléijem. En este contexto, hay dos temas que surgen recurrentemente en sus obras: el papel de la mujer judía y la necesidad de una sólida formación cultural e histórica judía para afianzar el sionismo. Para Shólem Aléijem había una conexión fundamental entre sionismo y renacimiento cultural (Dauber 2013: 113), lo que nos lleva de nuevo a las inquietudes ilustradas del autor que ya constatamos anteriormente.

El caso Dreyfus en Francia, con su sentencia antisemita que escandalizó a grandes sectores de intelectuales de Europa a partir de 1898, fue otra decepción tanto para nuestro escritor como para otros sionistas destacados como Herzl (Dauber 2013: 136). Finalmente, los pogromos de Kishinev y especialmente los de octubre de 1905

vividamente personalmente por el autor y su familia en Kiev provocaron la huida de la familia hacia Lemberg en la Galitzia austriaca, como ya se refirió en el punto anterior. Una vez en Galitzia y lejos de sus editores, Shólem Aléijem subsistió dando conferencias en esta región, así como por Rumanía, París y Londres. Mientras, su familia se quedó en Ginebra.

El 20 de octubre de 1906 llega por primera vez a Estados Unidos, a Nueva York. Allí es recibido con gran expectación tanto por la prensa en yídish como en inglés. Fue aclamado por todos como el «Mark Twain judío», pero él quiere además ser el autor teatral «judío» que elevase el teatro yídish americano al nivel europeo. Su fama era tal que incluso Hearst le ofreció un gran contrato con su periódico, pero tanto este como la experiencia en el teatro fueron un fracaso. Desanimado y golpeado por la realidad una vez más, vuelve a Ginebra a principios del verano de 1907. Unas semanas más tarde, en el mes de agosto, asiste al Octavo Congreso Sionista de La Haya como delegado por Nueva York. Este congreso será importante ya que en él conoce en persona al que será su amigo Jaim Najmán Bialik, el gran poeta hebreo también interesado por la cuestión sionista. Sus impresiones acerca de este congreso, para él caótico y desorganizado, fueron publicadas ese mismo año en *Ayndrukn fun tsionistn kongress (Impresiones de un congreso sionista, 1884)*.

Los pogromos hacen a Shólem Aléijem mucho más escéptico y descreído frente a cualquier ideología y posibilidad de cambio social; incluso su sionismo, aunque entusiasta, se fue atemperando y empezó a dudar de sus posibilidades reales de éxito. Desde 1884, año en el que ya publicaba textos claramente sionistas en el *Folksblat*, veía en Palestina una opción válida, pero con matices:

[...] the solution depends on unified, communal action – which he [Sholem Aleichem] knew to be an unrealistic possibility. From the very beginning of his career, Sholem Aleichem's rueful realism provided ironic counterbalance to his rampant optimism. (Dauber 2013: 47)

Desde el punto de vista literario, se iban imponiendo en él las soluciones estéticas y humorísticas como las únicas posibles para los problemas judíos. La muerte de Herzl en julio de 1904 supuso para él aún más desaliento y escepticismo en referencia a los objetivos sionistas. Una actitud más comedida, incrédula e irónica se hace patente en la novela serializada entre 1907 y 1908 en prensa *Der mabl (La inundación, publicada en*

libro en 1913), en la ya citada *In shturem*, en *A khasene on klezmer* (*La boda sin músicos*, 1909), en *Motl Peyse dem khazns* (*Las aventuras de Motel, hijo de Peisi el cantor*, 1907) y las historias de Tevie el lechero. Más tarde desarrollaremos cómo aparece el sionismo y la huida a América en *Blonzende shteren*.

Todavía en Europa, Shólem Aléijem asiste al Décimo Congreso Sionista de Basilea en 1911, un congreso caracterizado por el tono conciliador entre las diferentes facciones de este movimiento. Muchos los congresistas pretendieron comprar una villa para Shólem en Jaffa, cerca de Tel Aviv, ya que era por todos sabido que necesitaba sol y buena temperatura para paliar su enfermedad. Sin embargo, finalmente se desechó la idea por la falta de un sanatorio de recuperación en aquella región. Shólem Aléijem, no obstante, mostró su frustración en una de sus cartas al decir que estaba celoso de Bialik

that he merited to go to the land of Israel, and I do not. And God knows if I will be able to be there, because I depend now on myself and not on circumstances but on doctors (carta a su amigo Ben-Ami del 21 de marzo de 1909, en Dauber 2013: 221).

Sin embargo, en 1914, iniciada la Primera Guerra Mundial y expulsado de la costa alemana, embarca enfermo, desilusionado y nostálgico hacia Estados Unidos, a donde llega en diciembre. Aún así, como Gay (1984: 348) afirma:

Sholom Aleichem, too, believed that *golus* came to an end in America [...] the end of physical misery that crushed the lives and spirits of the Jews in the shtetl.

I.3.6. Reír en la adversidad

Afrontar la adversidad con humor fue la respuesta personal y vital de Shólem Aléijem a los acontecimientos históricos que acabamos de exponer. Esta actitud es fundamental para entender sus obras y una de las causas de su popularidad y universalidad. Cuando hablamos de dificultades en su vida nos referimos tanto a su momento histórico como a su vida privada y familiar; ambos estrechamente ligados.

Según vimos en su biografía, Shólem Aléijem conoció la miseria de habitar en la zona de asentamiento, las trabas para acceder a la formación superior, vivir legalmente en las grandes ciudades rusas, así como las persecuciones y los pogromos, la ruina

económica, y, finalmente, el fracaso editorial y teatral. Su vida familiar también estuvo marcada desde niño por la tragedia: la muerte de su madre a causa del cólera poco después de su *bar mitzvah*, la mala relación con su madrastra, las desavenencias con la familia de su mujer, la muerte de su hijo, la desmembración de la familia con la huida a Estados Unidos y su propia enfermedad. Aunque el escritor tuvo una posición privilegiada en la sociedad y disfrutó de momentos de bonanza, fue consciente de los problemas y amenazas que sufrían los judíos europeos e intentó implicarse en la búsqueda de soluciones desde su obra y desde su activismo social y político.

No obstante, tanto en su vida personal como en su obra, muestra siempre una sonrisa ante la desgracia y la adversidad. Este humor ante la tragedia se manifestará a veces cándido e inocente, otras veces sarcástico y resignado, pero siempre ingenioso e incluso mordaz. Siempre queda un atisbo de esperanza en medio de la desolación. Aunque parte de esta actitud ante la vida se debe a su propio carácter, hay conexiones con modelos culturales judíos que el autor adquirió por su educación y tradición.

Por ejemplo, la transmisión de la historia del pueblo judío de generación en generación ha creado un discurso de la destrucción y el éxodo siempre con la esperanza en un Mesías y en el futuro. Como afirma Saul Bellow (citado en Sandford Pinsker 1991: xi), «71 Interrump peoples tend to be witty». Esto es evidente en la literatura yídish, donde existe una extensa tradición humorística. Otro ejemplo dentro de esta misma tradición es la figura recurrente del *schlemiel*, un personaje inepto y torpe al que la mala suerte le juega siempre malas pasadas en la vida. Shólem Aléijem recurre a este arquetipo literario con personajes tan famosos en sus novelas como Menachem Mendl o Albert Chupak de *Blonzende shteren*. Por último, se encuentran los modelos bíblicos como la salida de Egipto o la resignación de Job. A este tercer caso se refiere David Booth al afirmar que con Shólem Aléijem este paradigma bíblico llega a su fin, pues ya no da respuestas al mundo moderno:

A cycle emerges from the Biblical response to catastrophe, beginning with the redemption from Egypt. [...] Sholem Aleichem's stories demonstrate that he believes this traditional model no longer functions (Booth 1993: 300).

En sus novelas, Shólem Aléijem tiene la capacidad de transformar la tragedia en humor. Esta habilidad literaria nos hace reír cuando, por ejemplo, los vecinos y amigos del pueblo van a expulsar a Tevie de su casa durante el pogromo y educadamente le piden

permiso para romperle al menos una ventana para guardar las apariencias (Sholem Aleichem, 1987: 121s.). También en *Blonzende shteren* encontramos numerosos ejemplos que analizaremos más adelante en relación con el humor y la ironía en la novela¹¹. Nada mejor que las propias palabras de Shólem Aléijem para ilustrar esta disposición ante la vida:

Years later, after the notorious bloody program in Kishinev, Sholem Aleichem would come under attack for publishing light and comic stories at such a serious time; he responded by pleading a particular constitution that “when it comes to writing, it may be that no matter how tragic the subject, the scenes I see, through tears, make me laugh ... What shall I do, when laughing is a kind of illness for me, God save us, from childhood on?” (Dauber 2013: 83)

Tevye, who’s always lived in the village among Gentiles in peace and tranquility, is faced with the specter of a pogrom against him – not particularly out of animus, but because of the infernal logic of bureaucracy: “A pogrom is a pogrom, and if the village council has voted to have one, then that’s what must be.” (Dauber 2013: 274)

También es famosa y contundente la cita del autor ofrecida por Amos Oz y Fania Oz-Salzberger (2015: 195): «Por muy mal que te vayan las cosas, debes seguir viviendo, aunque eso te mate».

¹¹ Véase el capítulo III.2.

I.4. Reminiscencias biográficas en *Blonzende shteren*

Al leer *Blonzende shteren*, se advierten frecuentemente semejanzas entre la biografía de Shólem Aléijem y el argumento. Los personajes y su historia son contemporáneos al autor y este se inspira en los acontecimientos de su vida. Esto es recurrente en otras novelas del escritor que también reflejan la realidad y muestran su experiencia vital. ¿Qué persigue Shólem Aléijem al inspirarse en la realidad que le rodea? Encontramos tres razones principales: 1) identificarse con los lectores; 2) hacer el texto creíble y 3) dotar a la novela de un marcado carácter social.

En primer lugar, el autor busca la complicidad de los lectores al utilizar en la novela elementos que les son familiares y cotidianos. La aparición de hechos y personajes contemporáneos al escritor le permite identificarse con los lectores y estos, a su vez, con lo que se narra. Para los lectores de *Blonzende shteren*, las referencias a personajes y hechos reales les hacía la lectura más atractiva, cercana e interesante. Por ejemplo, la mención de grandes artistas de la época como Sonnenthal o Patti permite comprender la miseria y fragilidad de los actores de la compañía de teatro judío con la consecuente mezcla de risa y pena en los lectores. Desafortunadamente, algunas de estas referencias son desconocidas para el lector contemporáneo, lo que puede dificultar el efectismo de algunos pasajes y dar la sensación de texto anticuado. Esta referencia a lo real enriquece una novela en la que el narrador encubre al autor implícito Shólem Aléijem que, a su vez, recurre a las experiencias vividas por la persona real Shólem Rabinovitz. Así, Dauber (2013: 101s.) afirma que Shólem Aléijem «from the beginning had built his own literary identity by playing games with the thin line between the actual and the imaginary, the real person and the invented persona (...)». La identificación como herramienta literaria es explicada por Andrew Bennet y Nicholas Royle (2004: 19): «Literary texts can generate powerful feelings of identification, not only between reader and character but also, perhaps more enigmatically between reader and author».

En segundo lugar, Shólem Aléijem hace la historia creíble y se muestra veraz ante los lectores. Las situaciones que se describen en la novela son cotidianas, simples, podían pasarle a cualquiera de los lectores. Los personajes son descritos con los vicios y virtudes de cualquier persona de la época. La cotidianeidad es parte del estilo

humorístico del escritor pues se inspira en lo que ve y escucha cada día. Lo reconoce el propio Shólem cuando 74nterrumpir sobre su propia capacidad de escribir «in every time, every place, in all sorts of circumstances: in a salon, a kitchen, a train compartment, a restaurant, even traveling with a coachman or lying in bed» (Dauber 2013: 97). Así, *Blonzende shteren* no es una mera ficción, sino del día a día de un «nosotros judíos» en nuestro «aquí y ahora». Este compromiso del autor por ser auténtico y creíble es denominado por Sheila E. Jelen como «rhetoric of sincerity» (2011: 223). Según esta autora, esto se debe a su carácter de escritor realista en una lengua no vernácula como el hebreo, y por ser artista en una lengua vernacular como el yídish.

En tercer lugar, la veracidad de lo que se cuenta hace de *Blonzende shteren* un medio de crítica social. Recurrir a experiencias personales, personajes y hechos reales permite al autor denunciar las condiciones de vida de los judíos de la época, así como sus actitudes, incluidas las de los lectores. La novela refleja la problemática judía entre tradición y modernidad, la persecución, las diferencias sociales entre judíos y la inestabilidad social. Anna Halberstam-Rubin afirma:

Whether we are talking of crowded conditions in the villages of the Pale, poverty, oppression from the surrounding population, or conflict among various groups within the community — Sholom Aleichem brings the social situation to life by showing us how these problems affected the people in their daily lives. (Halberstam-Rubin 1989: 131)

La referencia a la realidad como medio de identificación, credibilidad y crítica social es un rasgo definitorio del estilo literario de Shólem Aléijem. Paradójicamente, el escritor hace la realidad ficción para conseguir que la ficción se haga realidad. Estas transformaciones entre ficción y realidad van más allá de un mero costumbrismo, realismo o folclorismo. Implican una reinterpretación consciente de lo real para que el lector reflexione sobre el mundo y lo que está sucediendo. Por esto, sería simplista entender *Blonzende shteren* como un mero reflejo de la experiencia vital del autor y de su época. Consideramos que las circunstancias personales, sociales y culturales del autor influyen en la novela y han de ser tenidas en cuenta aunque no por ello determinen totalmente la comprensión del texto. A esto se refiere Abad Nebot (2002: 32) al afirmar que «la obra de arte existe en sí pero no sólo en sí». Huímos de posiciones más polarizadas como las del *New Criticism*, las de Roland Barthes con su teoría de la

«muerte del autor» o las de Michel Foucault al deconstruir los atributos clásicos del autor¹². Todos ellos relativizan la presencia del autor en la obra o que el significado del texto dependa de la intención del autor, la respuesta del lector o las circunstancias históricas en que se inscribe la obra. En el lado opuesto, como respuesta a lo anterior, el *Cultural Criticism*¹³, al que ya nos referimos anteriormente, subraya la relación entre los factores culturales y políticos del autor y su obra.

Hemos clasificado las reminiscencias presentes en *Blonzende shteren* en tres grupos: personales, sociales y culturales. A cada reminiscencia le sigue entre paréntesis la parte de la novela en la que se encuentra (parte I o II) seguida del capítulo (en números arábigos).

I.4.1. Reminiscencias personales

Se recogen en este apartado todos aquellos hechos, lugares y personajes que en *Blonzende shteren* recuerdan a episodios de la biografía del escritor.

En primer lugar, los personajes de la novela se sitúan en los espacios que el propio Shólem Aléijem recorrió a lo largo de su vida: el *shtetl* (I, 1-39), algunas capitales y regiones europeas como Bucarest, la Galitzia austriaca, Viena o Londres (I, 40- II,20) y Nueva York (II, 21-77). En esta novela, el *shtetl* de Holeneshti, de donde los protagonistas son y parten, cumple las mismas funciones literarias y simbólicas de Kasrilevke, el *shtetl* prototípico utilizado por Shólem Aléijem en otras de sus obras. Ambas localidades encarnan características del Voronko real donde el autor creció.

Rosa y Leo, los enamorados protagonistas de la novela, proceden de familias judías de diferente estatus social: él es el hijo del judío más rico del *shtetl*, adinerado y negociante; ella, sin embargo, es la única hija del modesto cantor de la sinagoga de la localidad (I,1-3). Esta relación nos recuerda a la propia del escritor. Shólem conoció a su esposa Olga al ser contratado como su tutor por el adinerado padre de esta. En ambos casos, tanto el literario como el real, estas relaciones fueron difíciles de aceptar debido a la diferencia social y a que se iniciaron de manera secreta (I, 3-10).

La novela recrea la vida de los actores y sus compañías de teatro. A lo largo de toda la obra, las referencias y descripciones del mundo de la farándula (en sentido

¹² Véase Barthes, Roland (1987), Foucault, Michel (1985) y Thompson, Ewa Majewska (1971).

¹³ Véase Berger, Arthur (1995).

positivo y negativo) son constantes (por ejemplo I, 15 y I, 80). El fracaso de la compañía de teatro judío en Londres (II, 7-9) y las dificultades iniciales para abrirse camino en el bullicioso negocio teatral en Nueva York (II, 32-44) nos recuerdan al fracaso inicial de Sholem Aleichem como dramaturgo en su primera estancia en Nueva York (1906-1907). Las críticas a la compañía en diferentes periódicos neoyorquinos son positivas y negativas (II,57), al igual que las recibidas por Shólem Aléijem en Nueva York e influidas, asimismo, por los intereses económicos de los diferentes rotativos. A pesar de la decepción y el trauma personal que supuso esta primera experiencia teatral americana, el autor nunca abandonó su pasión por el mundo del teatro. Como veremos más adelante, las referencias a actores y obras del teatro yídish son constantes a lo largo del texto.

La enfermedad y la muerte son dos realidades que nos llevan de la novela a la biografía del autor. La madre de Léibel muere debido a la pena causada por la huida del hijo (I, 81). El título de este capítulo es *Di mame geshtorben* («La madre muerta»). También la madre de Shólem Aléijem murió rápidamente por el cólera cuando él era un niño. Esta pérdida le provocó una gran tristeza y la aparición en su vida de una madrastra que lo trató mal lo marcó gran parte de su vida. El hecho de que se dedique un capítulo de la novela a la muerte de la madre del protagonista y su pesar podría reflejar la importancia de este suceso para el autor. En cuanto a la enfermedad, la tuberculosis cobra un papel dramático tanto en la ficción como en la vida real. En *Blonzende shteren* Hóltsmaj, el mísero miembro de la compañía que convenció a Léibel para huir del *shtetl*, cae enfermo y muere posteriormente de tuberculosis en Londres sin poder partir para América (II, 20). En la vida real, Shólem Aléijem sufrió tuberculosis desde 1906 y posteriormente también se la diagnosticaron a su único hijo varón, Misha. Ambos morirían de esta enfermedad, el hijo en septiembre de 1915 y en menos de un año, mayo de 1916, el padre. La inclusión en la novela de la enfermedad podría estar motivada por sufrirla ambos durante la redacción de la obra además de estar extendida en la época. Muy clara nos parece otra referencia de la novela: el personaje Hóltsmaj reflexiona sobre su enfermedad y piensa en la recomendación de los médicos de que vaya a lugares con aire puro y sol tibio como Suiza o Italia (II,16). Como ya vimos, Shólem Aléijem pasó largas temporadas de su vida en estos países para reponerse de la enfermedad (Nervi en Italia, Ginebra y Montreux en Suiza) antes y durante la redacción de *Blonzende shteren*.

I.4.2. Reminiscencias sociales

Con «reminiscencias sociales» nos referimos a hechos, movimientos políticos e ideológicos, personajes y lugares mencionados en la novela que se corresponden con los que realmente existieron en la época en la que Shólem Aléijem vivió y que eran bien conocidos por los lectores a los que se dirigía *Blonzende shteren*.

Los personajes de la novela se mueven en ambientes plurilingües: los judíos hablan en yídish entre ellos y en la lengua local con los gentiles que los rodean (ruso, rumano, alemán, inglés, etc. dependiendo de donde se desarrolle la acción). El hebreo se reserva para las citas bíblicas, talmúdicas, etc. Estas lenguas se mezclan en los diálogos de la novela con naturalidad creando situaciones hilarantes en numerosas ocasiones (por ejemplo, I, 32 o II, 24). También Shólem Aléijem vivió en varias lenguas simultáneamente desde su infancia. En la casa paterna se hablaba el ruso, el hebreo y el yídish. Su formación académica en la escuela secundaria fue en ruso; con Olga y sus hijos se comunicaba también en ruso; empezó a escribir en hebreo, pero pronto se decantó por el yídish y, a lo largo de su vida se desarrolló en zonas donde se hablaba el rumano, el alemán, el francés, el italiano y, finalmente, en Estados Unidos, el inglés.

La novela refleja, además, algunos de los posicionamientos religiosos y políticos que existían entre los judíos del este de Europa y Estados Unidos. Hay referencias al jasidismo (por ejemplo, en II, 39 se pone en boca de la protagonista una canción jasídica o la danza jasídica en el escenario en I, 17). La familia de Sholem Aléijem era de tradición jasídica y el autor la conocía bien. Por su parte, su padre se abrió a la influencia ilustrada y secular de la Haskalá. Desde un punto de vista político, son numerosas las referencias al sionismo. Se habla, con humor algunas veces, de la barba a lo Theodor Herzl (II, 1, 14, 17, 21, 22 y 24), el fundador del sionismo moderno, que lucía una barba larga y copiosa. Claramente sionista es la referencia a Palestina como Eretz Yisroel (I, 34). En la vida real, ya mencionamos el interés de Shólem Aléijem por este movimiento y su asistencia a diferentes congresos sionistas (Basilea en 1897, La Haya en 1906 y de nuevo Basilea en 1911. Marie Waife-Goldberg, nieta del autor, describe en la biografía de su abuelo cómo éste organizó alguna velada sionista en casa (Waife-Goldberg 1999: 23ss). Con los años, el escritor fue perdiendo la confianza en este movimiento como algo

realizable hasta dirigir la mirada hacia América como la nueva Sion. Este cambio se refleja en la novela con claridad. *Blonzende shteren* también hace referencia a otras *Siones*: Buenos Aires (II, 5), a donde el encargado de la compañía manda cartas con la intención de abrir el negocio entre la comunidad judía de esta ciudad (II, 5); y Johannesburgo que también se contempla como lugar a donde trasladar a la compañía y, a donde de hecho, se va a vivir la actriz que se le quería imponer a Rafalesco como esposa de conveniencia y que termina casándose con otro (II, 5 y epílogo, carta 3).

I.4.3. Reminiscencias culturales

Las «reminiscencias culturales» engloban todos aquellos aspectos de índole cultural que vivió el autor y que eran compartidos por los lectores de la época en el ámbito geográfico donde la novela se publicó y leyó. Las referencias al ambiente cultural salpican la novela prácticamente en todos los capítulos. Valgan a modo de ejemplo las siguientes:

a) Referencias a obras de teatro en yídish, sus personajes, actores y dramaturgos (I, 17, 27, 48, 56, 70 y 80; II, 2, 13, 27, 31 y 59): *Shmendrik* (comedia de 1877 de Abraham Goldfaden); *Tsingitang* (personaje de *Shulamis oder bas yerusholayim*, también de A. Goldfaden, con fecha de publicación incierta); *Kuni-Lemel* (obra de Goldfaden de 1880); Pappus (personaje de *Bar Kokhba* de Goldfaden, 1909); Selikel (personaje de la opereta *Blimele*, de Joseph Lateiner y Sigmund Mogulesko, 1909); Uriel Acosta¹⁴ (personaje clásico del teatro yídish, representado por los más afamados actores del teatro en yídish); Bréindele Cossack (Kozak, en yídish, obra de teatro en yídish de Goldfaden, estrenada en 1887)¹⁵; Jacob Michailovitch Gordin (1853-1909, dramaturgo ruso-americano); Zalmon Libin (1872-1955, dramaturgo ruso-americano); Sigmund Fainman (1862-1909, actor nacido en Besarabia); Yosef Lerner (1847-1907, intelectual, crítico y escritor ruso, gran activista de la Haskalá); Pavilion Theater (teatro londinense en el barrio de Whitechapel, construido en 1828 y aún existente en el East End de la ciudad, donde Shólem Aleichem localiza las representaciones del teatro judío en

¹⁴ Este personaje cobra un simbolismo especial en la novela al identificarse con Rafalesco, el protagonista de la novela junto a Rosa. Al igual que Uriel Acosta, Rafalesco busca ser fiel a sus orígenes y tradición judía al tiempo que intenta integrarlos en el secularismo y modernidad que vive. Véase Galiano Guzmán 2018: 130s.

¹⁵ El personaje principal de esta obra es una mujer que ha llevado al suicidio a cinco maridos. El argumento se centra en el sexto, que se casa con ella pensando que ella será diferente con él, pero termina suicidándose también (Adler, Jacob 1999: 102). Shólem Aléijem utiliza este nombre para una de las actrices de la compañía que es caracterizada como ruda, egoísta y manipuladora.

Londres); teatro de Lemberg (teatro aún existente en la actual ciudad ucraniana de Lviv y al que frecuentemente acudió nuestro autor cuando se encontraba en la ciudad).

b) Referencias a cantores judíos (II, 5, 9 y 39): Nissi Belzer (1824-1906, nacido en Besarabia y conocido como Nissan Spivak, apellido que Sholem Aléijem otorga a la protagonista cuando adopta su nombre artístico: Rosa Spivak); Pinie Minkowski (1859-1924, nacido en Ucrania); Gershon-Yitskhok Sirota (1874-1943, nacido en Rusia, conocido como el *Carusso judío*); Yankev Pavlovich Adler (1855-1926, actor ucrano-americano, una de las grandes figuras de todos los tiempos del teatro en yídish).

c) Referencias a artistas, dramaturgos, personajes y obras no judíos o no pertenecientes al escenario judío (I, 12 y 63; II, 2, 3, 5, 12 y 28): Adelina Patti (1843-1919, soprano nacida en España de padres italianos, considerada la mejor prima donna de su época); Marcella Sembrich (1858-1935, relevante soprano polaca que desarrolló su carrera en Europa y estados Unidos, referida en la novela como Marcella Embrij); Adolf von Sonnenthal (1834-1909, actor austrohúngaro, de padres judíos pero estrella en los escenarios europeos no judíos); Sara Bernhardt (1844-1923, reputada actriz de teatro y cine francesa); Richard Strauss (1864-1949, compositor y director de orquesta alemán); *Electra* (ópera de R. Strauss, estrenada en 1909); Gerhart Hauptmann (1862-1946, dramaturgo alemán); Henrik Ibsen (1828-1906, dramaturgo noruego); Heinrich Heine (1797-1856, poeta y ensayista alemán, en la novela aparece una referencia humorística a la novela satírica *El señor de Schnabelewopski* (1834), en el que se basó Wagner para su ópera *El holandés errante* de 1841); Nelly Melba (1861-1931, famosa cantante de ópera italiana); Otelo y Desdémona (personajes de la tragedia *Otelo* de Shakespeare, escrita alrededor de 1603, en la novela se hace una referencia humorística a la escena en que Otelo mata a la joven).

d) Personajes influyentes (I, 74; II, 2, 5, 9, 12, 13, 28, 31): John Davison Rockefeller (1839-1947, empresario e industrial estadounidense, una de las mayores fortunas de la época); la familia Rothschild (dinastía europea de origen judeoalemán con una importante tradición como banqueros); Carmen Sylva (1843-1916, pseudónimo literario de Isabel de Wied, novelista y reina consorte de Rumanía); Guillermo II (1859-1941, último káiser del Imperio Alemán y rey de Prusia, en la novela se hace referencia al estilo de su bigote); Emperador Francisco José I (1830-1916, emperador de Austria desde 1848 hasta su muerte); Jmelnitsky (1595-1657, general cosaco que firmó el tratado de Pereyaslav, ciudad natal de Shólem Aléijem, referencia humorística); reina de

Inglaterra (se refiere a la reina Victoria, 1819-1901, referencia humorística al *queen's English*).

e) Otras reminiscencias culturales (II, 5 y 48): Hester Street (calle en el Lower East Side de Nueva York que era el centro del barrio judío asquenazí en la época de Shólem Aléijem y, en la novela, por el que no se le permite a Rosa Spivak pasear para no descubrir su origen judío); «La isla de las lágrimas» (nombre irónico en la novela para Ellis Island, donde estaba situado el control que tanto los personajes de la novela como el propio autor tuvieron que pasar, no sin dificultades, para acceder a estados Unidos); Vera Violetta (doble referencia humorística, por una parte, al perfume de la casa Roger & Gallet, lanzado en 1894, y que usan el director del teatro judío y otro miembro de la compañía, y por otra parte, a una opereta estrenada en Broadway entre noviembre de 1911 y febrero de 1912); arenque de Kerch (ciudad portuaria de la península de Crimea); vino de Besarabia.

Finalmente, hay dos episodios de *Blonzende shteren* que llaman la atención porque recuerdan de manera muy directa a la biografía de Shólem Aléijem y dejan ver el uso de la experiencia propia para crear ficción. En el primero de ellos, se inicia un fuego en el *shtetl* y, en medio del desconcierto Shólem Méier, miembro de la compañía de teatro, aprovecha para convencer a Réisel de que huya con ellos (BS I, 26 y 27). La joven, que está también inflamada de resentimiento con su familia por haberle regañado, verá la oportunidad de escapar. Poco después, durante el incendio, Léibel encuentra a Réisel y, mientras los habitantes del *shtetl* se apresuran a apagar el fuego, ellos se dan su primer beso y entienden que su destino está unido (BS I, 30). En *The great fair*, la autobiografía de Sholem Aleichem, el autor describe en tercera persona cómo conoció a su mejor amigo de la escuela la noche del incendio:

Elie, who was Sholom's friend all through school. They became acquainted the night of the fire. A fire in a small town is a spectacle; it is a free show, which affords a highly interesting aggregation of all kinds of characters in all sorts of situations, both comic and sad. (...) The two boys run hand-in-hand across the market place towards the firemen. Sholom learns that his friend is called Elie and that he is the son of Dodi, the scribe. (Aleichem, 2000: 269s)

Tanto en la ficción como en la novela, el incendio marca un punto de inflexión en la vida de los personajes y del autor, ya que se relaciona con la aparición de alguien que cambia o influencia sus vidas.

El segundo episodio que llama la atención por su similitud con la biografía del escritor es la aparición del niño violinista prodigioso. En *Blonzende shteren* se cuenta la historia de Stélmaj y su hijo Hershele (BS II, 2). En el seno de una familia paupérrima el niño aprendió a tocar el violín genialmente. Un noble de la región oye hablar de él y le pide a Stélmaj que lo lleve a su presencia. El noble queda maravillado y esto hará que Hershele se haga famoso yendo a actuar hasta San Petersburgo. Finalmente, entra en la compañía de teatro judío como violinista bajo el nombre artístico de Grisha llegando a ser el prometido de Rosa Spivak. Marie Waife-Goldberg narra en la biografía de su padre (1999:141-142) los veranos que pasaban en una dacha de Boyarka (a una hora de tren de Kiev). Uno de esos veranos, el padre de un niño de la zona pidió a Shólem Aléijem organizar una velada para mostrar el talento de su hijo con el violín. El escritor no lo dudó y aceptó la proposición. Años más tarde, este niño se convirtió en un gran violinista que alcanzó fama por toda Europa bajo el nombre de Mischa Elman.

También el autor tuvo en su infancia una experiencia negativa cuando su amor idílico Rose prefería la compañía de Chaim Fruchstain, el único niño de Pereyaslav que hablaba francés y tocaba el violín. En *The great fair* (2000: 162) lo describe así: «It was bliss mingled with pain — pain because it was not he [Shólem] who was playing the violin while Rose played the piano». Aparte de en *Blonzende shteren*, la figura del violinista es protagonista en otras novelas de nuestro autor ya referidas como *Stempenyu, una novela judía* o *Tevie el Lechero*.

I.5 Temas, mitemas y «obsesiones»

Para finalizar esta parte introductoria, nos ocupamos de una serie de temas que articulan *Blonzende shteren*. Adoptamos el enfoque de la tematología y más concretamente de la mitocrítica, disciplinas que nos ofrecen una serie de conceptos y herramientas de análisis literario para nuestro estudio. En los años 60 del siglo pasado, Charles Mauron (1899-1966) hablaba de metáforas obsesivas que se repiten en la obra de un autor y que crean mitos literarios personales en el conjunto de su obra en *Des métaphores obsédantes au mythe personnel: introduction à la psychocritique* (1962). Este autor postulaba un sistema de análisis y comprensión del texto literario que incide en los elementos sociológicos y psicoanalíticos. Anteriormente Gilbert Durand (1921-2012) había señalado la importancia del imaginario social como un ámbito superior de las ideas que cohesionan la sociedad en *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* (1960). En este imaginario están presentes las marcas esenciales de una época histórica, que se reflejan en la literatura de ese tiempo. Para Durand (en Fátima Gutiérrez Gutiérrez 2012: 59), los mitos que mantienen el imaginario colectivo suponen «la búsqueda del tiempo perdido y, sobre todo, un esfuerzo comprensivo de reconciliación con un tiempo eufemizado y con la muerte vencida o transmutada en aventura paradisiaca». Esto nos conduce a uno de los pilares de esta Tesis que defiende que *Blonzende shteren* en su conjunto y el uso del humor y la intertextualidad bíblica específicamente buscan ofrecer una respuesta literaria al autor y los lectores originales ante unos acontecimientos personales e históricos adversos.

Actualmente Juan Herrero Cecilia (2006: 65) diferencia entre mito literario como el establecido originalmente por un autor (u obra literaria, añadimos nosotros) y mito literalizado, una vez reelaborado dentro de un texto literario diferente. Desde esta perspectiva, Shólem Aléijem reinterpreta mitos ya existentes y los establece en sus obras literalizándolos en contextos diferentes. Como afirma Juan Senís Fernández (2008: 587ss.), el mito entra en la literatura reescribiéndose y, a su vez, se enriquece con nuevos significados.

Los diferentes autores que tratan la tematología y la mitocrítica utilizan una serie de conceptos (tema, tópico, motivo, mito, mitema, etc.) que no están definidos claramente, se solapan en sus atribuciones o son entendidos de manera diversa. En esta

investigación seguimos la síntesis de Fátima Gutiérrez Gutiérrez y su definición de *mitologema*, *mito* y *mitema* (2012:67), que aplicaremos a *Blonzende shteren*:

- a) Mitologema es «toda pregunta que se plantea el hombre, carente de respuesta desde el positivismo científico» y que, según Durand se reduce a los misterios de la vida, la muerte, el amor y el sufrimiento.
- b) Mito es el «relato simbólico que intenta dar respuesta a uno o varios mitologemas y que está compuesto por mitemas». Gutiérrez Gutiérrez diferencia cuatro tipologías a las que pueden responder los mitos y de las que nos interesan especialmente tres: 1) heroica, que explica la construcción del ser humano como individuo; 2) literaria, que surge de un texto literario fundador y las características arquetípicas de sus protagonistas (nos será útil al tratar la intertextualidad bíblica) y 3) cultural, que fija los mitos subyacentes a una determinada época.
- c) Los mitemas son «unidades mínimas y redundantes de significación» que conforman el mito.

Si aplicamos todo lo expuesto anteriormente a la producción literaria de Shólem Aléijem, nos encontramos con mitemas (o ideas-metáforas obsesivas) que se repiten a lo largo de sus obras. Estos mitemas que detallaremos a continuación aparecen frecuentemente en la literatura universal de todos los tiempos, pero nuestro autor los aplica a su momento histórico, su experiencia personal y los dota de su impronta artística. Tampoco son exclusivos de *Blonzende shteren* ya que se tratan recurrentemente en otras obras del autor con diferentes matices y, en todos los casos, son parte fundamental del argumento de las novelas. En el caso concreto de *Blonzende shteren* son indispensables para entender el argumento y determinan, como iremos viendo, la manera de comprender el humor y la intertextualidad bíblica en la novela, así como la forma de traducirla.

También encontramos en la novela tópicos literarios universales como el *ubi sunt*, el gran teatro del mundo, la vida como un sueño o el tiempo pasado fue mejor (por ejemplo, cuando se describe la decepción del encuentro entre una Rosa y un Rafalesco que nada tenían que ver con los niños que se enamoraron en el *shtetl* (BS II, 77); o cuando Rosa Spivak escribe a su madre afirmando que la dicha y el amor no son más que un sueño, un ideal (BS epílogo, carta 5). Aquí nos centraremos en aquellos mitemas que dan a la novela un significado diferenciador y propio del autor. En esta construcción de significado, los diferentes mitemas interaccionan y se complementan. Los presentamos como pares de contrarios ya que, tal como afirma Gutiérrez Gutiérrez

(2012:60), el mito se rige por la lógica de la contradictorialidad. Además, Shólem Aléijem caracteriza a los personajes de la novela con la dualidad, la elección y la dicotomía que, según defendemos, él mismo vivió en su vida. Los pares de mitemas que analizamos son los siguientes: 1) destrucción versus salvación; 2) deseo versus realidad; 3) destino versus libertad individual; 4) judíos versus los otros; 5) exilio versus hogar.

I.5.1 Destrucción versus salvación

La vida de Shólem Aléijem, como hemos visto, estuvo marcada por el sufrimiento, la enfermedad, la muerte y la huida. Todas estas formas de destrucción también aparecen en *Blonzende shteren*. La novela se puede entender como una lucha continua de los personajes por sobrevivir a la destrucción que supone el dejar los valores familiares y comunales de la tradición del *shtetl*, la lucha contra la pobreza, etc. La salvación ante estas situaciones, que parecían ser la huida, el amor, la fama y América, resultan ser insatisfactorias. De hecho, la novela termina con personajes que se sienten medio salvados y medio destruidos al mismo tiempo. Este tipo de finales «abiertos» y un tanto frustrantes son comunes en la obra del autor. Basten como ejemplo *Stempenyu*, en donde el violinista termina siendo un próspero comerciante pero infelizmente casado con su esposa Freydl); *Tevie, el lechero*, que acaba siendo expulsado del *shtetl* a causa de la represión zarista y sus hijas terminan diseminadas por el mundo, alguna casada incluso con un *goy*; *Ayznban-geshikhten (Relatos ferroviarios, 1911)*, donde cada historia corta termina abruptamente sin un final definido; o *Menakhem Mendel (Las aventuras de Menajem Mendel, 1911)*, cuyo protagonista es el prototípico *luftmensch* que falla en sus negocios una y otra vez y le hacen huir a Estados Unidos en busca de no se sabe qué y dejando a su mujer en el *shtetl*.

Blonzende shteren sigue el modelo propuesto por Dan Miron (2000: 1-48) en relación con los autores clásicos yídish de finales del siglo XIX y principios del XX como Shólem Aléijem, Peretz o Abramovitch. Este modelo identifica tres submetáforas relacionadas con la imagen del *shtetl* y sus habitantes en las novelas de estos autores:

- 1) fuego: recuerda a la destrucción del Primer y Segundo Templo, y supone un cambio radical en la vida del *shtetl*, es el inicio de la destrucción que dará lugar a la diáspora;

2) *galut*: reminiscencia de los diferentes éxodos judíos y metáfora del desarraigo y la alienación;

3) el forastero o visitante: presencia disruptiva en el *shtetl* que recuerda a la ayuda mesiánica necesaria para superar la catástrofe y la decadencia.

Estas tres submetáforas son fácilmente reconocibles en la novela. Réisel y Léibel deciden huir la noche en que se produce un incendio en la Calle de Dios (I, 26). La desaparición de los jóvenes rompe el estado originario del *shtetl* y supone el comienzo del sufrimiento de los protagonistas y su familia (fuego). A continuación, empieza el éxodo por Europa en busca de la fama y un lugar en el mundo. Durante este segundo periodo empieza el desarraigo físico y moral de los personajes en relación con el *shtetl* y los valores tradicionales judíos (*galut*). Finalmente, se produce la llegada del teatro yídish y Nueva York surge como símbolo del encuentro con los otros y la posibilidad de éxito (visitante o forastero).

En Shólem Aléijem, cuando los personajes se enfrentan a un mundo desconocido para ellos, el lenguaje puede ser un medio de destrucción (Roskies 1999: 182). Pero al mismo tiempo la palabra es un medio de salvación cuando los personajes increpan, gritan y maldicen para luchar contra las fuerzas de destrucción que suponen la confrontación con nuevos tipos de sociedad (pp. 143-144). El lenguaje como salvación frente a la destrucción en Shólem Aléijem alcanza su cumbre con el humor. Ya hemos tratado el tema de la risa en la adversidad anteriormente. En palabras de Jeremy Dauber:

Laughter and tears, inextricably bound: it would be a central part of Sholem Aleichem's legacy through his lifetime and the century after his death. (Dauber 2013: 28)

I.5.2. Deseo versus realidad

Esta dicotomía de mitemas recorre *Blonzende shteren* de inicio a fin así como el resto de la producción literaria de Shólem Aléijem. Encontramos una tensión entre lo que los personajes quieren ser y lo que realmente alcanzan. Esta inadecuación vital se muestra en estereotipos típicamente yídish como el descuidado y quijotesco *luftmensch* (literalmente «hombre de aire») Menahem Mendl o Hóltsmaj en *Blonzende shteren*; el pesado, inquisitivo e irritante *nudnik* («cotilla») como algunos pasajeros de *Relatos*

ferroviarios o Bréindele «la cosaca» en *Blonzende shteren*; o el tonto y frecuentemente desafortunado *schlemiel* («incompetente, pardillo») o *schmuck* («imbécil») que son Motl, el hijo del cantor, o Henrieta Shvalb en *Blonzende shteren*. Pocos personajes de nuestro autor alcanzan sus deseos completamente lo que, en algunos casos, da lugar a personalidades y ambientes mediocres que son proclives a deslealtades y luchas feroces por sobrevivir a cualquier precio.

Como ya hemos observado, la confrontación entre deseo y realidad también fue una constante en la vida de Shólem Aléichem. Nuestro autor no sólo enfrentó los problemas que la realidad le presentaba como mejor supo y pudo, sino que la tomó como inspiración para su ficción. Sidra DeKoven Ezrahi (2000: 114) destaca la importancia que nuestro autor da a la realidad y objetividad como manera de sustentar la imaginación, escapar de la presión de la historia e intentar conservar una cultura yídish en peligro.

I.5.3. Destino versus libertad individual

Otra cuestión que aborda la novela es si los personajes eligen su propio destino o si está predeterminado. Léibel pertenece a una familia rica y al huir del *shtetl* se rebela contra lo que de él se espera socialmente. Por su parte, Réisel también rompe con la tradición y el papel que le corresponde por su condición social y como mujer. La huida de ambos simboliza la búsqueda de la libertad personal frente a las convenciones sociales que les constriñen. Sin embargo, al final de la novela Réisel, ya convertida en la famosa Rosa Spivak mira hacia atrás y se abandona al destino como si su lucha por cambiar de vida y su transformación personal no hubieran servido de nada. Ella afirma: «Estoy sola de nuevo en mi gloria y éxito, de nuevo viviendo una vida errante de gitana. Mi destino es deambular durante mucho, mucho tiempo» (BS II, epílogo, quinta carta). La novela termina algunas líneas después y deja al lector el mensaje de que todo está escrito y, de que a pesar de todos los esfuerzos, el destino no se puede cambiar.

El resto de personajes que giran alrededor de los protagonistas también luchan por salir de la miseria material y moral en la que han nacido y a la que parecen predeterminados. En un intento de burlar al destino recurren a la manipulación y el engaño para alcanzar la riqueza, la fama y sus intereses. Es significativo, por ejemplo, que Bréindele «la cosaca» se haga llamar Madame Cherniak para disfrazar su vida mediocre. La tensión que crea esta lucha por romper con el destino caracteriza el

lenguaje rudo de los personajes que maldicen, ironizan y se ríen de la realidad, muchas veces utilizando la intertextualidad bíblica como veremos posteriormente.

Si atendemos a sus biógrafos, también Shólem Aléijem vivió esta dicotomía entre destino y libertad personal. Su hija nos cuenta que «his belief in fate, bordering on superstition was a psychological factor» aunque, a pesar de ello «his optimistic nature tended to cling to the last shed of hope» (Waife-Goldberg, 1999: 310).

I.5.4. Judíos versus los otros

La dicotomía judíos versus los otros está presente en la literatura judía de todos los tiempos y es fundamental para entender la producción de Shólem Aléijem en general y *Blonzende shteren* en particular¹⁶. Como hemos visto anteriormente, el escritor poseía una visión ilustrada del mundo que le hacía entender la relación con los no judíos como positiva y necesaria. Observamos que la relación de «sus judíos» con el mundo gentil le preocupaba doblemente (Waife-Goldberg, 1999: 279): por una parte, temía la pérdida de los valores judíos tradicionales; por otra, creía necesaria la apertura a la modernidad.

Esta tensión entre lo judío y lo otro, entre tradición y modernidad, se refleja con claridad en *Blonzende shteren*. Esta dicotomía la expresa con rotundidad Stélmaj cuando le dice a Rosa abnegadamente (BS II, 43): «No somos más que judíos en medio del mundo. (...) Un gentil (*goy*) es un gentil y un judío es un judío». En la novela, los personajes se van abriendo paulatinamente al contacto con los otros: desde el ambiente casi exclusivamente judío del *shtetl* Holeneshti hasta el Nueva York multicultural dominado por los cristianos. En este transcurso, las confrontaciones con los otros se van intensificando y, una vez más, se manifiestan mediante el humor y la ironía, muchas veces con base en el texto bíblico.

En *Blonzende shteren* y otras novelas de Shólem Aléijem los *goyim* aparecen frecuentemente como seres fríos que se aprovechan de la indefensión del judío (por ejemplo, el empresario inglés Mr Hatchkins). El gentil provoca recelo de la parte del judío, pero paradójicamente se le necesita para la supervivencia. En definitiva, se puede entender como un reflejo de los sentimientos del propio autor que temía la asimilación como una pérdida de los valores y la cultura judíos y, al mismo tiempo, entendía este

¹⁶ Véase Galiano Guzmán 2018.

proceso como una forma de pervivir y encontrar un refugio. La dicotomía y el choque de valores entre lo judío y lo otro está simbolizada claramente en la novela y en la biografía de nuestro autor por el *shtetl* y América.

I.5.5. Exilio versus hogar

La dicotomía exilio versus hogar también recorre *Blonzende shteren* y otras novelas de Shólem Aléijem, y es un reflejo de su vida. La hemos dejado para el final porque entendemos que esta dicotomía comprende a las cuatro anteriores y es central en el imaginario judío, que muestra en su literatura una y otra vez la *galut* como huida, y la época mesiánica como esperanza, salvación y hogar. Como hemos visto, el autor vivió en un constante movimiento de un lugar a otro y sufrió la huida y la búsqueda de un hogar que le llevó desde Europa a Nueva York. América le era una esperanza ambigua: veía en ella un hogar, «un nuevo hogar para los hijos judíos» (*a naye velt far yiddishe 88nterr*) (DeKoven Ezrahi 2000: 122), pero a su vez, una especie de rendición ya que, hasta sus últimos años, sintió que volver a Rusia hubiera sido el verdadero retorno al hogar (Waife-Goldberg 1999: 254 y 274).

En *Blonzende shteren* los personajes huyen de la miseria, del ostracismo y de ellos mismos hacia un supuesto futuro mejor. En busca de la salvación, los personajes van cambiando sus principios y su manera de entender la realidad, intentando adaptarse a las sociedades nuevas que comparten valores diferentes. Aparentemente los protagonistas de la novela consiguen un hogar en América pero, al encontrarlo, han perdido por el camino la verdadera salvación representada por la familia, la tradición, el amor verdadero, etc. Así lo entiende Réisel en la novela, ya que se ve condenada a seguir errando aunque goce de fama y riqueza.

Desde un punto de vista literario, Shólem Aléijem reinventa el éxodo, reflexiona sobre él de una manera secularizada (DeKoven Ezrahi 2000:15) y lo convierte en eje de casi toda su producción. América se convierte en la salvación tras la huída del *shtetl* pero, una vez establecidos en el nuevo hogar, el *shtetl* es mitificado como un paraíso perdido. Entendemos este proceso como un reflejo más del mundo contradictorio que el autor vivió. En cualquier caso, uno de los grandes méritos de Shólem Aléijem es, según DeKoven Ezrahi (2000: 104), hacer de la «story of the journey to America (...) the most

affirmative of Sholem Aleichem's writings and (...) the most mobile and open-ended of the fictions of his generation».

Shólem Aléijem buscó un sentido a una realidad fragmentada y muchas veces amenazante. Este sentido o más bien la falta de él lo expresó mediante la palabra, en boca de los personajes de sus obras. De esta manera el autor continúa la tradición judía del lenguaje:

La continuidad judía ha girado siempre alrededor de palabras pronunciadas y escritas, de un laberinto de interpretaciones, debates y descuerdos en constante expansión, así como de un singular marco de relaciones humanas. (Oz y oz-Salzberger 2014: 17)

Independientemente del sitio donde se pronuncien o escriban, el verdadero hogar de Shólem Aléijem va a ser la palabra y, como afirma Sidra DeKoven Ezrahi (2000: 11), cualquier biblioteca se convierte en un «Israel» en busca de la verdad.

II. LA INTERTEXTUALIDAD BÍBLICA EN *BLONZENDE SHTEREN*

El lector de *Blonzende shteren* percibe desde el inicio de la novela un uso reiterado de referencias más o menos explícitas al texto bíblico. Dichas referencias subyacen en muchos de los diálogos de los personajes, las situaciones narradas o las imágenes presentadas por el autor. En esta segunda parte de la investigación estudiamos el uso de la intertextualidad bíblica en la novela desde una perspectiva descriptiva y analítica que responde a la pregunta: ¿por qué y cómo recurre Shólem Aléijem al texto bíblico? Para ello, abordamos los siguientes apartados:

- 1) En el primer apartado, se definen los conceptos de intertextualidad literaria y culturema, se señalan sus características según las diferentes teorías lingüísticas y literarias, y su aplicación en esta Tesis.
- 2) El segundo apartado se centra en la intertextualidad bíblica y su importancia en la literatura universal.
- 3) El tercer apartado describe la influencia y el uso del texto bíblico en la literatura de Shólem Aléijem.
- 4) El cuarto y último apartado enumera y analiza los casos de intertextualidad bíblica en *Blonzende shteren*.

II.1. Intertextualidad, culturema y sus dificultades de aplicación

Para estudiar la presencia e influencia de la Biblia en *Blonzende shteren* recurrimos a los conceptos de intertextualidad y de culturema como herramientas de análisis. El concepto de intertextualidad proviene de la Teoría de la Literatura y el de culturema de la Traductología. A pesar de pertenecer a disciplinas diferentes, en esta Tesis se utilizan de manera complementaria. La intertextualidad nos permite identificar la presencia del texto bíblico en la novela y discernir hasta qué punto se trata de referencias implícitas y veladas o explícitas y directas. La intertextualidad bíblica se manifiesta en los elementos lingüísticos concretos, precisos y delimitados textualmente que son los culturemas. Así, el culturema es la unidad de análisis mínima de la intertextualidad bíblica en esta investigación. A continuación exponemos brevemente la definición de ambos conceptos, sus características, su desarrollo y su aplicación en este trabajo.

EL CONCEPTO DE INTERTEXTUALIDAD

El lector reconoce en *Blonzende shteren* bastantes expresiones, frases o estilos que le recuerdan a otros textos. Estos ecos literarios son reconocidos dependiendo de factores como el bagaje cultural del lector o el grado de coincidencia entre los textos. Este hecho provoca que el lector tenga presentes diferentes textos en una sola lectura. Graham Allen (2000:1) afirma que

the act of reading, theorists claim, plunges us into a network of textual relations. To interpret a text, to discover its meaning, or meanings, is to trace those relations. Reading thus becomes a process of moving between texts.

Allen considera que la intertextualidad es un elemento fundamental para entender la literatura en particular y la cultura en general (Allen 2000:7). Pero, ¿en qué consisten estas relaciones entre textos?, ¿a qué nos referimos exactamente cuando hablamos de intertextualidad?

En este trabajo, entendemos intertextualidad literaria como la presencia en mayor o medida explícita de un texto literario en otro, provocada consciente o inconscientemente por el autor del último y que busca la complicidad de los lectores para los que originalmente está destinado el texto. Esta definición recoge una serie de características que los lingüistas han ido complementando con los años y que presentamos brevemente a continuación.

Los investigadores señalan que los autores clásicos ya eran conscientes de la existencia de una influencia entre textos. Tal es el caso de Quintiliano (c. 35- c. 95) y sus *argumentorum sedes* («asientos del argumento») o Aristoteles (384 a. C. – 322 a. C.) y el concepto de *topos* que «en tanto que lugar común o estereotipado que se encuentra en varios textos a la vez, constituye una estructura argumentativa» (Camarero Arribas 2008: 28). Sin embargo, no es hasta el siglo XX cuando surge el concepto de intertextualidad y un estudio sistemático sobre él. Allen (2000) establece sus orígenes en los estudios de Saussure (1857-1913) y Bajtín, aunque no hablan como tal de intertextualidad. Saussure llega a la conclusión de que el signo no significa nada por sí mismo, sino en su relación con otros signos. Saussure inaugura la semiología como la ciencia encargada de «estudiar la vida de los signos en el seno de la vida social» (Saussure 1972: 43). Esta nueva visión del signo originó el «giro lingüístico» del que surgiría el Estructuralismo. Por su parte, Bajtín (1895-1975) crítica a Saussure por intentar generalizar las estructuras y relaciones lingüísticas y, en cambio, subraya el dialogismo y la heteroglosia (participación de diferentes voces y perspectivas en el discurso) como elementos lingüísticos que imposibilitan una concepción unitaria, autoritaria y jerárquica de la sociedad, el arte y la vida (Allen 2000: 30). Desde esta concepción general, Bajtín entiende la novela como el género literario por excelencia donde confluyen los diferentes discursos sociales, es decir, tiene una naturaleza polifónica (Bajtín 1995: 88-89). Las aportaciones de ambos lingüistas prepararon el camino para la aparición del concepto de intertextualidad.

Fue Julia Kristeva (1941-) quien acuñó el término «intertextualidad» en la época del postestructuralismo de mediados de los años 60 del siglo pasado. Trasladó a Francia la noción bajtiana de dialogismo en su artículo de 1967 «Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman»¹⁷, incluido posteriormente en su obra *Semiotiké* (1969). Kristeva concibió

¹⁷ Originalmente publicado en *Critique*, nº 239, 438-465, se encuentra en Kristeva 1969: 143-173.

el texto como algo dinámico y heterogéneo, abierto a otros textos y no cerrado en sí mismo (Martínez Fernández 2001: 57). Lo expresó así:

Tout texte se construit comme un mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. À la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique se lit, au moins, comme 94nterr (Kristeva 1969: 145s.).

En la concepción de Kristeva, el texto asume un carácter social en el que no sólo hay una relación con textos anteriores, sino que la palabra pertenece simultáneamente «au sujet de l'écriture et au destinataire» (Kristeva: 1969: 145).

Lo anterior significa que *Blonzende shteren* no es un texto totalmente original de Shólem Aléijem, sino que su creatividad y originalidad surgió y se impregnó de otros textos anteriores y contemporáneos al autor, entre los que está la Biblia. Explicitados en la novela en mayor o menor grado, siempre eran conocidos por el autor y sus lectores, y compartidos en el acervo cultural de todos ellos.

A partir de Kristeva numerosos autores han desarrollado el concepto de intertextualidad y se han centrado en sus diferentes aspectos. Roland Barthes (1915-1980) recoge las tesis de Kristeva y las lleva hasta el extremo al afirmar que

Tout texte est un intertexte; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variable, sous des formes plus o moins reconnaissables; les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues. Passent dans le texte, distribués en lui (...). L'intertextualité, condition de tout texte, quel qu'il soit, ne se réduit évidemment pas à un problème de sources ou d'influences; l'intertexte est un champ général de formules anonymes, dont l'origine est rarement réparable, des citations inconscientes au automatiques, donnés sans guillemets (Barthes 1968: 1013-1017).

A pesar de las críticas por el carácter taxativo de sus afirmaciones¹⁸, Barthes introduce algunos elementos novedosos. La cita anterior destaca el carácter esencial de la intertextualidad en la escritura, la importancia de los textos no sólo pasados sino también contemporáneos y la cuestión de la intencionalidad o inconsciencia del autor al recurrir

¹⁸ Véase Martínez Fernández 2001: 59 que señala entre los críticos de Barthes a Ruprecht, Angenot o Riffaterre.

a otros textos. También influyente fue su concepto de la «muerte del autor». Según Barthes, la figura del autor es una figura capitalista que sirve para simplificar al atribuir una obra a un nombre cuando, en realidad, lo importante es el texto como resultado de una determinada época histórica y no su creador (Allen 2000: 71ss).

Las aportaciones de Barthes nos hacen reflexionar sobre la intencionalidad del autor de *Blonzende shteren* a la hora de incluir referencias a otros textos. Se puede interpretar como un recurso literario totalmente consciente o una acción menos planificada surgida naturalmente de su bagaje cultural, inspiración y manera de escribir. Trataremos esta cuestión con más profundidad en el próximo capítulo. Además, las tesis de Barthes aplicadas a nuestra investigación nos recuerdan las diferencias entre el Shólem Aléijem autor y narrador frente al Shólem Rabinovitz que se oculta tras él. De hecho, el pseudónimo y el estilo literario a él asociado parece haberse impuesto a la persona en muchas ocasiones.

Gérard Genette (1930-2018) se aproxima al concepto de intertextualidad desde el estructuralismo (*Palimpsestos*, 1982). Entiende el término intertextualidad de manera más restrictiva que los autores citados anteriormente y lo considera uno de los cinco tipos de transtextualidad. Estos cinco tipos son (Genette 1989: 9-14): 1) la intertextualidad entendida como «una relación de copresencia entre dos o más textos»; 2) la paratextualidad, menos explícita y que define la relación de un texto con otro (su paratexto) mediante referencias a títulos, prefacios, epílogos, etc.; 3) la metatextualidad o la relación «que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo (convocarlo) e incluso (...) sin nombrarlo»; 4) la hipertextualidad o «toda relación que une un texto B (hipertexto) a un texto anterior A (al hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario»; 5) la architextualidad, el tipo de transtextualidad más abstracto e implícito y que define como los «tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios, etc. del que depende cada texto singular». Además de esta clasificación, Genette innova al diferenciar entre un concepto amplio y otro restringido de intertextualidad no excluyentes. El concepto amplio entiende la intertextualidad como la «huella de discursos anteriores, (...) como escritura traspasada por otros textos» (Martínez Fernández 2001: 63). Este tipo de intertextualidad coincide con la concebida por Kristeva o Barthes. La intertextualidad restringida engloba las citas, los préstamos y las alusiones cortas que son «un ejercicio de escritura y de lectura que implica la presencia de fragmentos textuales insertos (injertados) en otro nuevo texto del que forman parte» (Martínez Fernández 2001: 63).

La distinción de Genette permite distinguir en *Blonzende shteren* casos de intertextualidad bíblica más manifiesta y directa en los que, por ejemplo, se comparan situaciones de la novela con episodios bíblicos por las actitudes de los personajes, y otros casos en los que es más velada mediante un simple título o un comentario. Shólem Aléijem presupuso que estos casos de intertextualidad «amplia» era reconocida por el lector sin más necesidad de aclaraciones. En la mayoría de las ocasiones el escritor utilizó en la novela referencias bíblicas más claras o «restringidas», en las que indica incluso su origen bíblico.

Michael Riffaterre (1924-2006) parte también desde el paradigma estructuralista y afirma que «the words of the text signify not by referring to things, but presupposing other texts» (Riffaterre 1980: 228). Su estudio aporta dos nuevas dimensiones de la intertextualidad: por una parte, incide en el aspecto hermenéutico de la subjetividad del lector y, por otra, diferencia conceptual y funcionalmente entre «intertexto» e «intertextualidad» (Camarero Arribas: 2008: 31). En primer lugar, la intertextualidad tiene un carácter hermenéutico pues está regida por la lectura y la subjetividad del lector, por lo que le corresponde a él identificar el intertexto mediante su memoria y competencia (Riffaterre 1978: 4-6) Para ello, el lector reconoce una matriz, es decir, una palabra, sentencia o frase que no tiene por qué estar en el texto pero que representa el núcleo del sistema semiótico del texto. Esta matriz se define como

hypothetical, being only the grammatical and lexical actualization of a structure, a word, phrase or sentence unit which does not necessarily exist in the text itself but which represents the kernel upon which the text. (Riffaterre 1978: 19)

En segundo lugar, el autor diferencia entre la intertextualidad como la «web of functions that constitutes and regulates the relationship between text and intertext» (Riffaterre 1991: 57) y el intertexto como

a corpus of texts, textual fragments, or text-like segments of the sociolect that shares a lexicon and, to a lesser extent, a syntax with the text we are reading (directly or indirectly) in the form of synonyms, or even conversely, in the form of antonyms. In addition, each member of this corpus is a structural homologue of the text (Riffaterre 1984: 142).

Es decir, la intertextualidad es el proceso que regula y gobierna la lectura e interpretación del texto. El intertexto, por su parte, es el texto o conjunto de textos que evoca la memoria del lector al leer una obra o pasaje de esta. La aplicación de estas consideraciones de Riffaterre a *Blonzende shteren* nos lleva a reflexionar sobre el hecho de la necesidad del reconocimiento y la interpretación correcta del texto literario por parte del lector para captar la intención del autor al utilizar la intertextualidad. Esta relación, que podemos denominar hermenéutica, entre autor y lector se complica cuando nos referimos al lector actual de la novela, separado del autor no solo en el tiempo y el espacio, sino por diferentes culturas. Abordaremos esta cuestión más adelante.

Los autores anteriores han establecido los fundamentos de lo que actualmente entendemos por intertextualidad literaria, cada uno subrayando ciertos aspectos o desde puntos de vista diferentes. Posteriormente han surgido otros enfoques sobre la intertextualidad más novedosos y actuales desde perspectivas como el postcolonialismo, el feminismo o la postmodernidad como, por ejemplo, Homi K. Bhaba, Annette Kolodny o Fredric Jameson (Allen 2000: 164, 144 y 182 respectivamente). No profundizaremos en estas teorías ya que nos alejaría del objetivo de nuestra investigación. Las aportaciones de los autores «clásicos» expuestas anteriormente son suficientes para la definición de intertextualidad que hemos propuesto, es decir, la presencia en mayor o medida explícita de un texto literario en otro, provocada consciente o inconscientemente por el autor del último y que busca la complicidad de los lectores para los que originalmente está destinado el texto.

Nuestra definición de intertextualidad, sin embargo, suscita una serie de dificultades:

1) Hemos optado por el término «presencia de un texto en otro» porque es lo suficientemente amplio para abarcar desde una cita textual hasta una leve alusión. A veces, la referencia al texto es clara mientras que en otras ocasiones es tan sutil que puede incluso pasar inadvertida para su lector o estudioso. En este sentido, Antonio Mendoza Fillola (1994: 40) señala la diferencia entre un intertexto «explícito» y otro «implícito». El primer tipo es, por ejemplo, la cita, que viene marcada por una nota a pie de página, comillas o cursiva y es fácilmente reconocible. El segundo tipo, sin embargo, no aparece marcado y su reconocimiento depende del lector. Más adelante, cuando abordemos el análisis de la intertextualidad en *Blonzende shteren*, estableceremos los tipos de intertextualidad encontrados según su grado de explicitación (alusión,

referencia, etc.) y cómo se consigue (adaptación del original, reescritura, ampliación, imitación de un estilo o género, etc.)

2) Hablamos de una acción provocada «consciente o inconscientemente» por el autor. Habrá que analizar en cada caso si hay una intencionalidad autorial detrás de la intertextualidad y su motivo. Daniel Bergez, Violaine Geraud y Jean-Jacques Robrieux (en Camarero Arribas 2008: 45) distinguen entre intertextualidad «voluntaria o provocada» e «involuntaria o no deseada en principio» y que, añadimos nosotros, surge de forma espontánea a partir del bagaje cultural y social del autor. También habrá que analizar en *Blonzende shteren* hasta qué punto Shólem Aléijem buscó la intertextualidad bíblica y sus motivos para hacerlo.

3) La «complicidad» de los lectores es fundamental para que la intertextualidad surta efecto. Esta complicidad supone que tanto el autor como el lector comparten un conocimiento cultural previo del texto al que se hace referencia. Asimismo, supone un contexto social (geográfico, histórico, lingüístico, etc.) que permite identificar las posibles modificaciones de la referencia intertextual o su utilización humorística, crítica, etc. La recepción de la intertextualidad por parte del lector es un aspecto que trataremos con más profundidad en la última parte de este trabajo, donde nos ocupamos de los problemas de traducción de la intertextualidad y el humor en *Blonzende shteren*. Por ahora, basta con afirmar la importancia de que el lector posea la necesaria «inventiva interpretativa» y «espíritu lúdico» para poder reconocer la intertextualidad (Camarero Arribas 2008: 46). Desde el punto de vista del lector, las aportaciones de María Moog Grünwald (citada por Martínez Fernández 2001: 66s.) son esclarecedoras. Esta autora aúna todos los aspectos que el lector debe poseer para captar o no la intertextualidad en lo que denomina «horizonte de expectativas», es decir, «los presupuestos bajo los cuales un lector recibe una obra» (Moog Grünwald 1984: 72). Según su teoría, este horizonte puede ser literario, cuando el conocimiento que se espera del lector es implícito a la obra leída; o extra-literario (llamado «horizonte de la praxis vital»), cuando el conocimiento depende de la experiencia vital del lector (Moog Grünwald 1984: 72). Finalmente, en el caso de que el lector no reconozca el juego intertextual, hay que buscar las interferencias que provocan tal disfunción¹⁹. Como veremos en la última parte de este trabajo, se puede deber a la falta de conocimiento o experiencia vital comunes entre autor

¹⁹ Con el término «interferencia» nos referimos a los problemas de recepción y comprensión del juego intertextual por parte del lector. No debe confundirse con el mismo término utilizado por Itamar Even-Zohar en su Teoría de los Polisistemas para referirse a la relación dinámica e intercambio de elementos entre sistemas literarios diferentes. Véase Even-Zohar 1978.

y lector, a su pertenencia a diferentes sistemas culturales o sociales o a su lejanía temporal o geográfica.

EL CONCEPTO DE CULTUREMA

Este término tiene su origen en la 99nterrumpiría y es definido por Christiane Nord como «a social phenomenon of a culture X that is regarded as relevant by the members of this culture and, when compared with a corresponding social phenomenon in a culture Y, is found to be specific to culture X» (Nord 1997: 34). Desde esta perspectiva traductológica, el culturema se refiere a un elemento cultural específico de una cultura que al aparecer en un texto puede ocasionar problemas de traducción para otra cultura. Autores posteriores como Lucía Luque Nadal han desarrollado el concepto de culturema y han precisado más sus límites:

cualquier elemento simbólico específico cultural, simple o complejo, que corresponda a un objeto, idea, actividad o hecho, que sea suficientemente conocido entre los miembros de una sociedad, que tenga valor simbólico y sirva de guía, referencia, o modelo de interpretación o acción para los miembros de dicha sociedad. Todo esto conlleva que pueda utilizarse como medio comunicativo y expresivo en la interacción comunicativa de los miembros de esa cultura (Luque Nadal 2009: 97).

Según esta misma autora, el culturema no tiene que pertenecer a una sola cultura, país o lengua y tiene una estructura compleja (Luque Nadal 2009: 94). Así, al hablar de culturema no nos referimos simplemente a una palabra, expresión u objeto; sino a un elemento cultural complejo que tiene una tradición, es significativo para una sociedad o conjunto de sociedades y es recurrente en la lengua oral y escrita, incluida la literatura. Ya que una sociedad recurre continuamente a los culturemas, estos son susceptibles de ser reinterpretados y actualizados conforme la sociedad cambia, y sirven de inspiración, símbolos y metáforas en la literatura²⁰.

Desde esta perspectiva, consideramos culturema bíblico todo elemento cultural cuyo origen está en la Biblia que aparece en *Blonzende shteren* bajo la forma de

²⁰ En este sentido, culturema y mitema (véase el apartado I.5) comparten elementos comunes y se pueden entender, desde nuestro punto de vista, como formas diversas y complementarias de abordar un mismo fenómeno.

segmento textual delimitable (expresiones, 100nterrumpirí, topónimos, etc.), que manifiesta la influencia directa del texto bíblico en la novela y que cumple una intención literaria prevista por Shólem Aléijem. Así, el culturema bíblico se convierte en la unidad de análisis fundamental en el estudio de la intertextualidad bíblica en *Blonzende shteren*.

II.2. La Biblia como intertexto

Si aplicamos la definición previa de intertextualidad al caso concreto de la Biblia, entendemos intertextualidad bíblica como la presencia más o menos explícita de la Biblia en otro texto, provocada conscientemente o inconscientemente por el autor del último y que busca la complicidad de los lectores para los que originalmente está destinado el texto. A continuación ponemos de manifiesto la importancia de la Biblia como intertexto de otras obras literarias y cómo se manifiesta esta intertextualidad en ellas.

Blonzende shteren no existiría como novela sin la influencia de la Biblia. La intertextualidad bíblica recorre toda la novela y el lector únicamente comprende el valor literario del texto y el mensaje de Shólem Aléijem si capta las referencias al Tanaj. El escritor reinterpreta los personajes y los episodios bíblicos dándoles nuevos significados en situaciones nuevas y, muchas veces, totalmente ajenas al carácter sagrado del texto. Como vimos anteriormente, la Biblia como intertexto de *Blonzende shteren* es una herramienta literaria para crear humor y crítica social. Pero la intertextualidad bíblica no es exclusiva de las novelas de Shólem Aléijem, ni tan siquiera de los autores judíos y cristianos. Su influencia va más allá.

Se acepta universalmente que la Biblia es uno de los libros más traducidos y leídos y, por lo tanto, más influyentes, al menos en Occidente. Esta influencia no se debe únicamente a su carácter de texto canónico y sagrado para algunas comunidades, sino también a su envergadura literaria. En este sentido es muy recurrente la frase que Heinrich Heine (1797-1856) apuntó en 1830 al referirse al texto bíblico:

Sunrise and sunset, promise and fulfilment, birth and death—the whole drama of humanity—are contained in this one book. It is the Book of Books (en Sivan 1973: 218).

Desde la perspectiva de la antigua *Weltliteratur* o su versión actualizada en el siglo XXI, *World Literature*, la Biblia juega un papel fundamental y fundacional. Bajo el concepto de *World Literature*, David Damrosch entiende que una obra literaria solo está viva «whenever, and wherever, it is actively present within a literary system beyond that of its original culture» (Damrosch 2003: 4). Este autor también destaca la relevancia de una

obra en relación con su «mode of circulation and of 102nterru» (Damrosch 2003: 5). Con esta definición de la «literatura del mundo»²¹ la Biblia se convierte en un texto universal al superar la cultura hebreo-judía que la originó y por haber entrado en un sistema de circulación y lectura que, como veremos, lleva siendo reinterpretado y actualizado durante siglos.

Desde el punto de vista de la Teoría de los Polisistemas de Itamar Even-Zohar también podemos justificar el papel central de la Biblia como texto literario. Este teórico parte del formalismo ruso y el estructuralismo de la Escuela de Praga y concibe la literatura como un sistema dinámico y heterogéneo compuesto por diferentes subsistemas que contienen, a su vez, diferentes niveles: desde el folletín hasta la poesía. Este conjunto de subsistemas se interrelaciona con otros sistemas siguiendo los dictados socioeconómicos, ideológicos e históricos de cada sociedad (Even-Zohar 1991: 9-44). En esta relación dinámica entre sistemas literarios, se plantean una serie de oposiciones binarias:

- 1) «canonized vs non-canonized», entendiéndose como canonizados aquellos textos literarios y normas (modelos y textos) que se aceptan como legítimos por los círculos dominantes de una cultura y que la comunidad convierte y preserva como parte de su herencia histórica (p.15).
- 2) «central vs peripheral», siendo lo central el núcleo de textos y reglas que rigen la producción textual y ostenta, en ese sentido, el poder frente a lo periférico (pp.17s).
- 3) «static vs dynamic», dependiendo si el texto canonizado se entiende como producto final o es fuente de posteriores textos (pp.19s).
- 4) «primary vs secondary», dependiendo de si la actividad literaria genera una ampliación, reestructuración e innovación del repertorio textual existente (primario) o, por el contrario, fosiliza y consolida tal repertorio (secundaria) (pp. 20-22).

Si se analiza el texto bíblico desde los presupuestos anteriores, aparece como un corpus canonizado, central, dinámico y primario. Canonizado y central porque durante siglos se lleva considerando como texto fundacional de la cultura occidental junto con la herencia literaria y filosófica greco-latina. Además, debido a la globalización, su conocimiento e influencia se ha extendido a otras culturas como la china (Xiaochuan

²¹ Claudio Guillén utiliza este término junto con *Weltliteratur*, véase su definición, críticas y teorías actuales en Guillén 2005: 61-70.

2015: 55-57), de igual modo que textos de otras religiones y culturas se han incorporado al sistema literario occidental: pensemos en *Versos satánicos* (1988) de Salman Rushdie o la influencia del *haiku* en autores como Basil Hall Chamberlain (1850-1935) o Juan Ramón Jiménez (1881-1958)²². La Biblia es, asimismo, un texto dinámico porque está siendo constantemente revisado, traducido y principalmente porque es fuente de inspiración continua para nuevos textos de todo tipo. *Blonzende shteren* es un ejemplo de este hecho al tiempo que ilustra el carácter de la Biblia como texto primario que permite ampliar e innovar los diferentes sistemas literarios. Pero, ¿cómo se manifiesta el influjo de la Biblia y a qué se debe su importancia?:

a) A lo largo de la historia, el texto bíblico se ha utilizado para cimentar y justificar discursos religiosos, políticos, morales o, en general, discursos de poder. Por ejemplo, la Biblia ha contribuido a configurar la cultura europea, la identidad judía o, tal como afirma James S. Bielo (2009: 6), a justificar la prosperidad material (pensemos en el judaísmo y el cristianismo, especialmente ciertas confesiones protestantes). En este sentido, diferentes instituciones (iglesias, estados, etc.) han promovido el texto bíblico y figuras históricas relevantes han sido influenciadas por él. Como ya señalamos, las referencias a la Biblia en *Blonzende shteren* suponen una continuidad con la tradición literaria judía y permite a Shólem Aléijem dirigirse a sus lectores con un principio de autoridad y ejemplaridad debido al carácter fundamental de la Biblia en la cultura judía.

b) La Biblia ha calado en la cultura popular. Sus géneros literarios, sus diferentes libros, personajes, episodios y lenguaje son parte del acervo cultural de una gran parte de la humanidad. Es un texto imprescindible para las tres religiones monoteístas. Además, la educación judía y cristiana han contribuido a la incorporación del texto bíblico en la cultura popular, el lenguaje y, obviamente, la literatura. Basta con citar el «benjamín» de la familia en español, la «Adam's 103nter» en inglés, el «être pauvre comme Job» en francés o la influencia de la traducción de la Biblia de Lutero en el desarrollo del alemán. Curiosamente, algunos libros, pasajes y personajes bíblicos han tenido más éxito mientras que otros han sido ocultados, tal y como afirma Laura Copier et al. (2010: 189s): Adán y Eva (Gn 1-5), el Libro de Job o el Cantar de los Cantares han alcanzado una popularidad muy superior a la sedición de Coré, Datán y Abirón (Nm 16), Samgar (Jc 3, 31) o muchos pasajes del Levítico. Al mismo tiempo, hay que señalar el mayor desconocimiento de la cultura bíblica que está generando la secularización en

²² Véase Chinchillas 2006: 13 y Santos Escudero 1975: 12-15.

sociedades tradicionalmente unidas a este texto. Precisamente este carácter popular de la Biblia es el que permite a *Blonzende shteren* ser cercano y familiar para el lector. Los judíos a los que iba dirigida la novela se reían con un humor basado en sus textos sagrados, en personajes y situaciones asimiladas culturalmente y populares desde la infancia.

c) La Biblia aborda cuestiones fundamentales para el ser humano: el bien y el mal, la verdad y la mentira, la salvación y la condena, la fidelidad y la traición, etc. Desde este punto de vista, Eliezer Schweid afirma que

it [the Bible] takes positions with respect to these questions that are arrived at from a lofty perspective that embraces all times, but not in the generalizing way of philosophy, rather out of an empathic entering into the inner being of flesh-and-blood human beings, enabling us to see their here-and-now existence (Schweid 2009: 30).

Según el autor, el texto bíblico sigue vigente. Es posible reinterpretarlo siglo tras siglo para que responda a las preguntas de generaciones de diferentes espacios y tiempos. Los autores y géneros bíblicos conforman una visión vital que es comprensible y útil para sociedades muy dispares. Shólem Aléijem aprovecha la introspección bíblica sobre la humanidad y la divinidad para reflexionar en *Blonzende shteren* y sus otras novelas sobre la naturaleza, aspiraciones y vicios humanos. La intertextualidad bíblica le permite apelar al lector y hacerle pensar sobre la existencia, su aquí y ahora.

d) Como el texto bíblico se reinterpreta constantemente, sigue siendo influyente socialmente y es una fuente inagotable de temas, imágenes, historias y personajes tanto para la cultura popular como la literatura. Copier (2010: 194) utiliza la imagen de «caja de herramientas cultural» (*cultural toolbox*) que inspira y dinamiza la cultura no solo desde un punto de vista religioso, sino también secular. La Biblia puede leerse identificando diferentes estratos de significado, desde las interpretaciones más literales a otras más metafóricas o simbólicas. Por esta razón *Blonzende shteren* constituye una recreación novedosa del texto bíblico, al tiempo que las alusiones a la Biblia hacen la novela más compleja literariamente.

e) En consecuencia, los autores de cualquier época histórica encuentran en el texto bíblico una cantera de materiales literarios (personajes, estilos, caracterizaciones, etc.) que facilitan la elaboración de sus obras. También permite el enriquecimiento de

II. La intertextualidad bíblica en *Blonzende shteren*

las obras mediante alusiones, simbolismo, expresividad y emotividad, tal y como afirman Nataliya Panasenko y Mária Sestáková (2013: 194). Este es el caso de la novela que nos ocupa.

II.3. La intertextualidad bíblica en Shólem Aléijem

La intertextualidad bíblica en las obras de Shólem Aléijem es recurrente. Para entender el uso de referencias al texto bíblico en sus novelas es necesario analizar el contexto literario y lingüístico en el que se escriben. Como ya se señaló en su biografía, Shólem Aléijem empieza su carrera literaria en un momento en el que los intelectuales judíos se debaten entre el hebreo y el yídish como lengua literaria y de cultura. La creciente influencia del sionismo hacía ineludible la pregunta de cuál de las dos debería ser la lengua nacional de los judíos: la *mame-loshn*, el yídish hablado en el día a día, o el hebreo como *lashon ha-kodesh*, es decir, la lengua sagrada de la Torá. Ken Frieden (1995: 169) refleja esta dicotomía al definir el yídish como la lengua de la vida diaria, de lo mundano, del mercado, frente al hebreo como la lengua del estudio, de lo sagrado y la oración y, de la tradición rabínica.

Desde un punto de vista literario, la tradición de escribir en hebreo estaba consolidada: desde el propio texto bíblico, la poesía hebrea medieval hasta Asher Zvi Hirsch Ginsberg (1856-1927), más conocido como Ajad Ha'am (Miron 2010: 88 y 7), incluyendo los contemporáneos a Shólem Aléijem como Abraham Mapu (1808-1867) o Yehudá Loeb Gordon (1830-1892). También existe una tradición literaria en yídish que se remonta a los ejemplos didácticos, las gestas, las traducciones, las simplificaciones y las adaptaciones de la Torá en el norte de Italia, Suiza y Alemania durante la Edad Media, la literatura semi-secular de novelas de amor y aventura (Miron 2010:7) hasta llegar a Isaac Leib Peretz a finales del siglo XIX y principios del XX.

Los escritores de la Haskalá, entre ellos Shólem Aléijem, se debaten ante ambas tradiciones. Peretz, adalid del uso del yídish, incluso defendía traducir a esta lengua textos fundacionales como la Biblia y otros textos medievales en su afán de hacerlos más accesibles a una población cuya lengua materna no era el hebreo, sino el yídish. La Biblia ya había tratado temas como el humanismo, las emociones o la racionalidad (Miron 2010: 59). La Haskalá²³ vuelve a estos temas intentando romper con la tradición rabínica pero, paradójicamente, volviendo a un nuevo biblicismo o neo-biblicismo, más secular y acorde a las ideas modernas. Así, los *maskilim* de la ilustración judía vuelven a las

²³ Véase el apartado I.3.2

fuentes hebreas, especialmente a la Biblia, para usar sus modelos, géneros y estilo. Esta paradoja creó una tensión literaria como afirman algunos especialistas:

The founding fathers of the new literature, rebelling against the rabbinical tradition they challenged, could not adopt any style other than that of the Bible. Their choice was motivated not only by aesthetic preferences. Consciously and unconsciously it was a political and a philosophical choice, and as such it also was the right choice (Miron 2019: 94s).

This story illustrates the basic problem that confronted modern Yiddish and Hebrew writers. Abramovitsh required the literary models of the Bible and post-biblical Hebrew writing, but he was also compelled to resist their influence (Frieden 1995: x).

Este neo-biblicismo que surgió de la Haskalá influyó las obras literarias de Shólem Aléijem y de otros autores contemporáneos que escribían tanto en hebreo como en yídish. ¿Qué pretendían entonces Shólem Aléijem y sus coetáneos al recurrir a la intertextualidad bíblica?:

a) Continuación y ruptura con la tradición

Estos autores continúan la tradición bíblica de la literatura judía desde un enfoque diferente que busca una ruptura con la tradición rabínica clásica. Recurriendo al texto bíblico «the new writers defined not only their Jewish legitimacy, but also their Jewish modernity» (Miron 2010: 192). Es decir, la ruptura con lo anterior es, al mismo tiempo, la afirmación de que son parte de una misma tradición literaria: la judía.

Como hemos visto, Shólem Aléijem conocía la Biblia perfectamente por su formación religiosa tradicional. Este conocimiento era común, con mayor o menor profundidad, a los lectores a los que iban dirigidas sus novelas, ya que pertenecían a la misma tradición religiosa. También los lectores judíos estaban acostumbrados a la literatura en yídish tradicional, rica en referencias bíblicas. Este vínculo cultural común entre autor y lector hacía funcionar la complicidad que surgía del uso de la intertextualidad bíblica. El mérito de Shólem Aléijem fue saber reinterpretar la tradición en sus obras combinándola con la modernidad de forma natural. Frieden lo expresa de la siguiente manera: «Sholem Aleichem does not take sides in this confrontation, instead giving voice to both tradition and its contemporary challenges» (Frieden 1995: 169).

Las historias de Tevie el lechero, sin duda el personaje más conocido de Shólem Aléijem, muestran claramente la continuidad-ruptura con la tradición mediante el uso de la intertextualidad bíblica. El mundo tradicional del *shtetl* ruso en el que vive Tevie se está desmoronando y sus hijas representan los cambios que impone la modernidad al casarse por amor y desafiar los planes paternos: Tzeitel, la hija mayor, decide casarse enamorada con un sastre judío honrado pero pobre, rechazando el matrimonio con un rico carnicero que Tevie había acordado; Hodel se enamora de su preceptor, también pobre, además de revolucionario radical que desvirtúa las enseñanzas de la Torá; finalmente, Java se casa con un ucraniano no judío por el rito cristiano ortodoxo. Mientras esto ocurre, Tevie se aferra al cumplimiento obsesivo de la tradición judía al mismo tiempo que se queja de su desdicha. Su discurso es acorde a sus creencias ya que Shólem Aléijem pone en su boca citas de las Escrituras y del Midrás constantemente. El problema es que tales citas están equivocadas o mal expresadas. De esta forma, el autor sigue la tradición bíblica rompiendo con ella al mismo tiempo. Esta aparente contradicción se refuerza lingüísticamente contraponiendo la solemnidad de los textos religiosos en hebreo y arameo a la cotidianeidad del yídish:

By making Tevye an incessant quoter in Hebrew and Aramaic, he situates him in relation to the dominant traditions of Judaic literacy. Hence Tevye's monologues masterfully combine the inflections of oral speech with the intricacy of intertextual allusions (Frieden 1997: 10).

En el caso de *Blonzende shteren*, la intertextualidad bíblica aparece desde los primeros capítulos y es una constante hasta el final. Shólem Aléijem utiliza las referencias bíblicas para marcar la dicotomía entre tradición y modernidad. En los primeros capítulos, que ambientan la vida tradicional del *shtetl*, las referencias a la Biblia son más frecuentes y se refieren a personajes y pasajes bíblicos tan significativos como אדם (Adán, BS I, 4), בראשית (Génesis, BS I, 6), מצרים (Egipto, BS I, 9) o גן-עדן (Edén, BS I, 10). En este sentido, el capítulo 32 de la primera parte de la novela (Aleichem 1913: 124-127) es muy significativo a la hora de reflejar la tradición. En ese capítulo Shólem Aléijem recurre a las referencias bíblicas y religiosas para describir de forma idílica la tarde tradicional de un sábado, horas antes de que los protagonistas huyan del *shtetl*. Réisel piensa con melancolía cómo va a echar de menos esta vida que se presenta perfecta y tranquila, en consonancia con una tradición milenaria. Se hace referencia al «Dios de Abraham, de

Isaac y de Jacob» (פון יצחק און פון יעקב) (Ex 3,6) o «No temas, mi siervo Jacob» (אל תירא עברי יעקב) (Jr 30,10 y 46,27). Una vez que los personajes salen del *shtetl*, las referencias bíblicas adquieren un mayor grado de ironía y humor, y marcan el contraste con el mundo moderno. Así ocurre, por ejemplo, cuando los personajes encuentran en Bucarest una sala de fiestas llamada Paradiso y deciden «descender» a la Gehena, es decir, entrar a la sala. El texto en yídish juega de manera magistral con «Paradiso» (פאַראַדייז, paraíso), Jardín del Edén (גן-עדן, Gn 1-3) y «Gehena» (גיהנום), originado en Jr 7,31 entre otros) (BS II: 178-180). Ya en la segunda parte de la obra, en suelo americano, el uso de la intertextualidad bíblica disminuye, pero se sigue utilizando para marcar el choque entre la tradición que representa el texto sagrado y la esperanza de cambio y modernidad. Valga como ejemplo el episodio en el que la compañía de teatro llega en barco a Nueva York, símbolo de modernidad y de esperanza de una vida mejor. La llegada al puerto después de una travesía accidentada es descrita como una «nueva creación» (Gn 1-2), el trabajo de Dios, (גאָטס ווערק, BS II: 125). Sin embargo, varios capítulos antes se echaba la culpa de los problemas de los personajes a la perversión de la ciudad de Londres y se la maldecía mediante una imagen indirecta al fuego purificador bíblico: «La culpable es esta ciudad, ojalá ella arda» (שולדיג איז אין דעם) (פערברענט זאָל זי ווערען די דאָזיגע שטאָדט, BS II: 276).

b) Perspectiva secularizada de la Biblia

Shólem Aléijem y otros escritores en yídish recurren al texto bíblico desde una perspectiva secularizada. Las referencias, los modelos, los géneros y los conceptos bíblicos les sirvieron de cantera literaria e inspiración. En este proceso despojaron a la Biblia de su sacralidad y la adaptaron a las circunstancias de los lectores de la época reflejadas en las novelas. Este proceso fue exitoso porque los lectores encontraban un lenguaje, personajes, episodios y modelos que ya les eran familiares. En este sentido, Miron habla de un uso de las citas y referencias bíblicas que resultan en una interpretación «deconstructiva» del texto original (Miron 2010: 195).

Shólem Aléijem recurre a la Biblia como un elemento inspirador para la creación de una nueva literatura en yídish. Según Frieden, la cita bíblica le permitió «overcome one of the main obstacles that confronted nineteenth-century Yiddish authors. Early Yiddish fiction lacked literary models, because Hebrew dominated the textual landscape» (Frieden 1997: 10). En las obras de Shólem Aléijem, la intertextualidad bíblica se inserta en contextos inesperados, fuera del ámbito religioso cultural, en la vida

diaria con sus decepciones y esperanzas, tristezas y alegrías. Las referencias bíblicas se utilizan para reír, llorar, maldecir o expresar rabia. La secularización del lenguaje bíblico llama la atención y provoca divertimento en el lector:

Jews would find this funny because they would recognize the discrepancy between the profanity of the times and the Biblicism of the language, whereas we readers, whoever we are, should realize that Sholem Aleichem is trying to play with language in such a way that events change as the language in which they are reported changes (Roskies 1999: 168).

Volviendo a uno de los personajes más estudiados de Shólem Aléijem, Tevie, ya hemos señalado que usa las citas bíblicas, inexactas muchas veces, para ilustrar o enfatizar sus preocupaciones y problemas cotidianos. Es un buen ejemplo de secularización del lenguaje religioso. Algunos autores van más allá y ven en las novelas de Shólem Aléijem una expresión secularizada del relato bíblico. Por ejemplo, Roskies afirma que «the daily life of Eastern European Jews stood as commentary on biblical life» (Roskies 1999: 164) o «Sholem Aleichem, through Tevye, replayed the whole history of biblical and exilic Israel on Mother Russia's unredeemed soil» (Roskies 1998:4). Consideramos que *Blonzende shteren* también se puede interpretar como una secularización o adaptación del relato bíblico a los tiempos modernos. Léibel y Réisel se enfrentan a la tradición que supone el *shtetl* e inician una «diáspora» que los lleva a encontrar la «salvación», una nueva vida en otro continente. Sin embargo, una vez allí y conseguida la fama, les falla el amor que inicialmente les movió. Según afirma Tony Kushner en el prólogo a la traducción al inglés de *Wandering Stars* (Aleichem 2009: xix): «In a Jewish novel, however, an inconclusive conclusion has for its readers an awful, heartrending familiarity: still we are not saved (...) for Leo and Rosa, for us, there will ever be wandering».

En esta historia de salvación que es *Blonzende shteren*, el lenguaje bíblico se seculariza. Observamos este efecto literario cuando Shólem Aléijem recurre a la Biblia en situaciones tan mundanas que raya lo grotesco. Veamos un par de ejemplos. En el capítulo 84, Holtsmaj maldice a un miembro de la compañía de la siguiente manera: «¡Bastardo, que te salgan tantos granos en la lengua como perforaciones de matzá han hecho los judíos desde que estaban en Egipto (Ex 12:8, אַרְוִיסְגַּעגַּאָנְגַּען פֿון מִצְרַיִם) hasta este Pésaj! (היינטיגען פֿסח)». En el capítulo 51 de la segunda parte, se describe a Bréindele la

Cosaca, irónicamente llamada Madame Cherniak, con los brazos cruzados sobre sus pechos que en vez de «las dos gacelas de la Sulamita del Cantar de los Cantares» (Ct 7:1 entre otras) (די צוויי גאַזעלען, ואָס ביי דער שולמית פון שיר-השירים) eran dos almohadas bien rellenas (BS II, 265).

c) La deconstrucción del texto bíblico

Mediante la integración de lo secular en lo sagrado aparece el humor y la ironía, y se deconstruye el texto de la Biblia. Se ironiza y se parodian los géneros, los personajes y los episodios de la Biblia. La sátira como recurso literario aparece claramente en los tres autores clásicos de la literatura en yídish, entre los que se encuentra Shólem Aléijem:

Abramovitsh, Sholem Aleichem, and Peretz specialized in irony and parody, as when they portrayed Mendele the Bookseller's mock-prayers, Tevye the Dairyman's mock-quotations, or Chasidic disciples' mock-piety. Abramovitsh takes his ironic starting-point from liturgical contexts and veers sharply toward satire. Sholem Aleichem initially parodies the "most interesting novels" of his day but employs social satire when he condemns corruption among the Russian-Jewish bourgeoisie or the unprincipled businessmen of New York. (...) Yiddish authors appropriate aspects of Judaic literary history, including biblical and Talmudic language as well as folk traditions. From Abramovitsh's early Mendele narratives to Peretz's Chasidic tales, the three canonical authors reexamine literary and social norms (Frieden 1995: 331).

La intertextualidad bíblica en estos autores no era sólo una cuestión estética o puramente literaria, sino que también refleja el cambio social. La relectura irónica de la tradición literaria y social va más allá de la Biblia. Tanto Shólem Aléijem como Abramovitsh, por ejemplo, recurren a la literatura europea para, tal como afirma Frieden (1995: x y 111), escribir sendas versiones del *Don Quijote* de Cervantes desarrolladas en ambientes judíos²⁴.

No profundizaremos ahora en este punto ya que el próximo capítulo de esta Tesis se dedica a la ironía y el humor en *Blonzende shteren*. Tan solo apuntaremos el papel tan

²⁴ Según Frieden, *Don Quixote mi-Mazepevke (Don Quijote de Mazepevke)* de Shólem Aléijem fue escrito en fecha indeterminada pero influenciado en cualquier caso por la lectura de *Masa'ot Binyamin Ha-Shelishi (Los viajes de Benjamín III)* de Abramovitsh, publicado en 1878.

relevante que la ironía, la sátira y el humor desempeñan en la literatura en yídish, en general, y en Shólem Aléijem, en particular. La intertextualidad bíblica aparece frecuentemente en esta intención jocosa de los autores en yídish. La relación entre el humor y la ironía con la lengua yídish es conocida y constante. Obviamente, esta relación se manifiesta en su literatura como señala Frieden:

Yiddish writers employ irony, satire, and parody. (...) Often using irony, their satires of social norms go hand in hand with parodies of literary forms. Parody, in particular, was integral to the rise of Yiddish fiction. As latecomers to modern literature, Yiddish writers were obliged to rework prior traditions, from the Bible and rabbinic commentaries to contemporary Russian narrative (Frieden 1995: x)

Así, una de las funciones del uso del humor en las obras literarias en yídish de finales del siglo XIX y principios del XX era cuestionar la tradición y las normas sociales imperantes frente a la modernidad que se iba imponiendo entre la población judía tanto del este de Europa como la que emigraba a América. Pero hay otra realidad que justifica el uso del humor y la ironía: la ira. Roskies (1998: 9, 11) insiste en el hecho de que el humor y la ironía son los instrumentos mediante los que la rabia y la indignación se manifiestan en la literatura en yídish.

En el caso de Shólem Aléijem comprobaremos que el humor bíblico de sus obras, frecuentemente convertido en ironía, es una forma de sobrellevar la difícil situación histórica y social de los judíos. Cuando el autor llega hasta lo grotesco, trata de «undermine the conventional pathos of the situation» (DeKoven Ezrahi 2000: 121). Al analizar el humor en *Blonzende shteren*, comprobaremos que la vis cómica es relevante en aquellos episodios donde los personajes se sienten más perdidos o en tensión, como el viaje por las ciudades europeas o el viaje y llegada a América. Al final, cuando los personajes se dan cuenta de que sus sueños no se han cumplido, el humor y la ironía son el reflejo de una «utopia unmasked» (DeKoven Ezrahi 2000: 208) y una negación de una «threatening reality» (p. 287, n. 53).

d) Un corpus secular paralelo al sagrado

Algunos especialistas como Murray Baumgarten (1982), David G. Roskies (1998), Theodore Weinberger (1998) o Sidra DeKoven Ezrahi (2000) defienden que la influencia de la Biblia en las obras literarias de esta nueva literatura en yídish (y en

hebreo) las convierten en una especie de corpus secular sustituto del texto sagrado. Las citas, temas y patrones bíblicos se recrean en un contexto literario que quiere dar respuestas a los problemas de los lectores. Esto no significa que se nieguen o se sustituyan los esquemas rabínicos tradicionales, sino que se complementan y actualizan. El lector, al reconocer la intertextualidad bíblica, se siente identificado con los personajes, su cultura y sus circunstancias. A su vez, el autor utiliza la intertextualidad para conectar con sus lectores. Al leer a los escritores judíos modernos, entre ellos Shólem Aléijem, Baumgarten afirma que descubrimos una vez más «reclaiming the world of the Bible, with its anguish and terror of selfhood in the face of a mindless history» (Baumgarten 1982: 12). La intertextualidad bíblica de las obras literarias evoca historias, patrones y esperanzas ante una realidad difícil. Roskies (1998: 1) entiende la literatura en yídish desde principios del siglo XX como «a 113nterrumpi of anger and homecoming», es decir, una literatura que sigue los mismos patrones y mensajes del texto bíblico. Weinberger habla de la literatura en yídish como «providing for secular Jews a substitute for Torah» y una «Torah of humanity (human learning)» (Weinberger 1998: 235s.). Este mismo autor enumera las tres características definitorias de la literatura en yídish como «secular scriptures» (p. 237): a) ofrece respuestas a cuestiones existenciales básicas; b) forja un universo con significado para los lectores judíos a quien van dirigidas las obras; c) reflejan la voz de la gente. Finalmente, Weinberger (p. 238) y DeKoven Ezrahi (2000:22) entienden la Biblia como un código de memoria y una guía de la *galut*, de la diáspora judía. La literatura moderna en yídish también asume la función de fijar la memoria y servir de guía en la diáspora real que sufrieron los judíos del este de Europa a caballo entre el siglo XIX y XX. Desde nuestro punto de vista, la intertextualidad bíblica hace de esta literatura una metáfora de la vida como *galut* para cualquier lector aunque no sea judío ni contemporáneo a Shólem Aléijem. En suma, desembocamos de nuevo en la Biblia como constante en la literatura judía y mundial. En palabras de Amos y Fania Oz:

En este sentido, la Biblia va dejando atrás su categoría de sagrada escritura. Su esplendor en tanto que literatura trasciende la disección científica, así como la lectura devocional. Conmueve y apasiona de un modo comparable a las grandes creaciones literarias, de Homero unas veces, en ocasiones de Shakespeare, de Dostoievski en otras (...). Es también, por supuesto, un libro que dio nacimiento a otros innumerables libros. Es como si la Biblia hubiera escuchado y obedecido el

mandamiento que ella misma atribuye a Dios, el de «creced y multiplicaos». Por consiguiente, incluso si los científicos y los críticos tuvieran razón y el antiguo Israel no hubiera erigido palacios ni presenciado milagros, su producción literaria no dejaría de ser palaciega y milagrosa a la vez. Y decimos esto en un sentido absolutamente laico (Oz y Oz-Salzberger 2015: 21).

En la primera parte de esta investigación ya se mostró cómo la biografía del autor influyó de manera más o menos manifiesta en sus novelas. *Blonzende shteren* no es una excepción ya que las experiencias y vicisitudes de Shólem Aléijem y sus contemporáneos se reflejan en los personajes de la novela. El texto sigue la estructura bíblica de destrucción, huida y salvación, entendida como búsqueda de un hogar²⁵. Los lectores se identifican con los miedos, alegrías y problemas de los personajes y, en la narración de este deambular por Europa hasta llegar a América, Shólem Aléijem inserta regularmente citas bíblicas que hacen de la novela una versión «secular» y paralela a la del texto sagrado. Por ejemplo, se monta un teatro improvisado en un establo del *shtetl* que, al quedarse a oscuras al inicio de la obra teatral, es comparado con gran algarabía por el público con la oscuridad de una de las plagas de Egipto (Éx 10: 21-29): «¡Oh, oh, oh, oh! ¡Lo mismo que en Egipto!» (אַקוראַט ווי אין מצרים!) (BS I: 35s.). Esta misma imagen de las tinieblas de Egipto se repite en el capítulo tercero de la segunda parte (BS: II, 47) para describir la ciudad de Londres. En este contexto, la rabia de Hóltsmaj se expresa mediante una maldición sobre la ciudad: «Que [Londres] se convierta en una pieza de sal como lo hizo una vez la esposa de Lot» (סײַצאל ווערען פון איהר אַ שטיק זאַלץ, ווי) (פון לוט׳ס ווייב איז אַמאַל געוואָרען Gn 19:26).

Por todo ello, autores como Emanuel S. Goldsmith (1986: 400) afirman que las obras de Shólem Aléijem entran a formar parte de la tradición de la Torá gracias a su gran influencia y su fuerte dimensión espiritual

e) Plurilingüismo y disglosia

La convivencia del yídish como lengua del día a día y el hebreo como lengua sagrada se va a manifestar en las obras literarias en yídish como plurilingüismo y disglosia. Esta mezcla lingüística se enriquece con la presencia de las lenguas propias de cada zona del este de Europa: alemán, ruso, polaco, etc. Según Miron (2010: 95), el plurilingüismo

²⁵ Véase el apartado I.5.

era inevitable y deseado por los autores como expresión de la riqueza y complejidad social en la que vivían insertas las poblaciones judías.

El plurilingüismo es una constante en la obra de Shólem Aléijem. Tanto él como la sociedad judía a la que perteneció vivían con el hebreo como lengua litúrgica, el yídish como lengua materna y al menos la lengua del país europeo donde residían para comunicarse con los otros. En el caso de Shólem Aléijem, esta lengua fue el ruso. Los personajes de sus novelas también habitan un mundo regido por la diglosia. Cualquiera de estas lenguas se considera como propia en una cultura constantemente entre dos mundos, vacilante entre lo propio y lo ajeno, entre la tradición y la modernidad. En este sentido, tanto la palabra de los textos canónicos como las de la comunicación cotidiana se convierten en «homeland» para los judíos (DeKoven Ezrahi 2000, 11). Shólem Aléijem dota a Tevie de un yídish salpicado de citas bíblicas y rabínicas en hebreo y arameo que sorprende por la disparidad y conjunción de los registros formal e informal. La maestría lingüística del autor llega a combinar en el discurso de Tevie lo religioso con lo profano de manera que sus referencias a la Escritura llegan a parodiar la jerga socialista de su tiempo (Frieden 1995: 211).

Blonzende shteren sigue este patrón al mezclar lenguas. El discurso en yídish está salpicado de palabras y expresiones del hebreo, ruso, alemán o inglés, entre otras lenguas. Además del ejemplo de Edén y Paradiso referidos en el apartado a) de esta sección, mostramos ahora otro caso especialmente interesante ya que en un par de líneas aún la intertextualidad bíblica en hebreo, el yídish y el ruso. En el capítulo 50 de la segunda parte (BS II: 257), Méier Stélmaj quiere agasajar a Rosa comprándole la joya que ella desee:

<p>הָאָט — “דושינקע! עד חצי המלכות!” איהר געזאָגט אויף לשון-קודש פֿאַר גרויס פֿרייד און פֿערטייטשט אויף יודיש: “דאָס טעלערל פֿונם הימעל!”...</p>	<p>— ¡Querida! ,¡hasta la mitad del reino! — le dijo él a ella en la lengua sagrada con gran gozo y le dijo en yídish: —¡el cielo si hace falta!</p>
---	---

El texto original empieza con el vocativo דושינקע (*dushinke*), un término ruso utilizado en yídish para apelar a una mujer de manera cariñosa («querida»). A continuación utiliza la cita bíblica עד חצי המלכות («hasta la mitad de mi reino») que hace referencia a las palabras del rey Asuero a la reina Ester (Est 5, 3 y 7, 2) ofreciéndole lo que ella deseara. El resto de la frase está en yídish. Por una parte, este ejemplo ilustra la naturalidad con

la que se utilizaba el plurilingüismo en la sociedad judía a la que perteneció Shólem Aléijem. Por otra, es un ejemplo relevante que muestra la diferencia entre el hebreo como «lengua sagrada» frente al yídish como lengua materna en la conciencia lingüística del escritor y los lectores.

En conclusión, Shólem Aléijem utiliza la intertextualidad bíblica en *Blonzende shteren* como recurso literario para:

- a) contextualizar la novela dentro de la tradición literaria judía que recurre a la Biblia como inspiración al mismo tiempo que rompe con esa misma tradición y marcar una nueva relación con el texto sagrado;
- b) dotar al texto bíblico de una perspectiva secular que no pretende ser irrespetuosa o desprestigiar su sacralidad, sino responder a las cuestiones vitales del autor y los lectores;
- c) deconstruir el texto bíblico para dar lugar al humor y la ironía;
- d) hacer de la novela y el conjunto de sus obras un corpus que responda a los interrogantes, esperanzas y miedos de los lectores a los que iban destinados; en este sentido, la novela es parte de un corpus secular paralelo al sagrado;
- e) reflejar el plurilingüismo y la disglosia inherente a la sociedad judía de aquella época al utilizar el hebreo como lengua sagrada frente al yídish (y otros idiomas) como lengua de los asuntos mundanos.

II.4. Clasificación de los culturemas bíblicos de *Blonzende shteren*

Mostramos en este apartado los casos de intertextualidad bíblica presente en *Blonzende shteren* a través de los culturemas que se refieren directamente a la Biblia hebrea, a alguno de los libros que la componen o a su contenido (personajes, episodios, expresiones, etc.). Por tanto, este trabajo excluye otros culturemas y referencias que aparecen en la novela y que son propios de la literatura rabínica (talmúdica y midrásica), el Nuevo Testamento o el inmenso corpus cultural judío de oraciones, plegarias o canciones que se inspiran en el texto bíblico.

Esta concreción de lo bíblico en nuestro trabajo se debe a dos razones. La primera de ella es restringirnos a lo los rabinos de la Antigüedad entendían como libros sagrados o «que manchan las manos»:

La lectura o uso de las Escrituras exige purificarse. Es significativo que la expresión «manchar las manos» se usa en el lenguaje rabínico en relación con los libros tenidos por sagrados (canónicos, en la terminología cristiana). Todo libro que «mancha las manos» se considera sagrado y obliga a determinadas purificaciones. (Pérez Fernández, Treballe Barrera y Sánchez Caro 2006: 79)

La segunda razón es delimitar un corpus que, de no hacerlo, excedería los límites previstos para una investigación de este tipo. Por eso, las referencias a la literatura rabínica o cultural judía y al Nuevo Testamento que también aparecen en *Estrellas errantes* se reservan para posteriores investigaciones. En la novela encontramos los siguientes culturemas bíblicos divididos en seis categorías:

A. EXPRESIONES BÍBLICAS

A.1 Sison veSimje

A.2 Boruch hashem

A.3 Amén

A.4 Galut

A.5 Dichoso el varón

A.6 A tu diestra delicias para
siempre

A.7 Bendice alma mía

A.8 Tierra de Israel

- | | |
|--|-------------------------------------|
| A.9 Perezcáis en el camino,
pues si inflama pronto
su cólera | A.16 Hijos de Israel |
| A.10 ¿Por qué se alborotan
las naciones? | A.17 Poder creador |
| A.11 Cual escudo le circuyes
de benevolencia | A.18 Vuélvenos |
| A.12 Entre lobos | A.19 Amar al extranjero |
| A.13 Sea su nombre borrado | A.20 Dios es mi testigo |
| A.14 ¡Lejos de mí! | A.21 Guardián de Israel |
| A.15 Siete años | A.22 Escucha Israel |
| | A.23 Hasta la mitad de mi
reino |
| | A.24 La voz del novio y la
novia |

B. PERSONAJES Y LUGARES BÍBLICOS

- | | |
|---------------------|--------------------|
| B.1 Adán | B.6 Leviatán |
| B.2 Jardín del Edén | B.7 El rey Salomón |
| B.3 La Sulamita | B.8 Moisés |
| B.4 El Mesías | B.9 Caín |
| B.5 Amán | |

C. EPISODIOS BÍBLICOS

- | | |
|---|---|
| C.1 El sexto día de la
Creación | C.8 El sacrificio de Isaac |
| C.2 Los prodigios y la salida
de Egipto | C.9 Putifar y José |
| C.3 La venta de José | C.10 Balaam y su burra |
| C.4 En el monte Sinaí | C.11 La mujer de Lot |
| C.5 Moisés ante Faraón | C.12 La división del Mar
Rojo |
| C.6 Jacob y la (supuesta)
muerte de José | C.13 La parábola del pobre y
la corderilla |
| C.7 David y la muerte de
Absalón | C.14 Coré |

D. CULTURA MATERIAL BÍBLICA

D.1 El Árbol de la Ciencia

D.3 La trompeta y el shofar

D.2 Santo de los Santos

D.4 La menorá

E. REGULACIONES, LEYES Y FIESTAS DE INSTITUCIÓN BÍBLICA

E.1 Sábado

E.4 Pésaj

E.2 Sucot

E.5 Yom Kippur

E.3 Kosher

E.6 Purim

F. REFERENCIAS A LA BIBLIA O ALGUNO DE SUS LIBROS

F.1 Torá

F.3 Cantar de los Cantares

F.2 *Tehilim*

F.4 Bíblico

A cada culturema se le asigna una referencia alfanumérica para que puedan ser citados en los capítulos posteriores de un modo más práctico y rápido. Asimismo, se indica junto a cada uno de los culturemas la página de la edición original de *Blonzende shteren* donde aparecen para poder ser localizados más fácilmente. Cada culturema se presenta según aparece en el contexto de la novela en yídish, acompañado de nuestra propia traducción a español. Finalmente, se añade un comentario que permite entender mejor el culturema en el contexto de la novela. Sólo se citan los textos más representativos a los que se refiere cada culturema. Aquellos culturemas que se repiten a lo largo de la novela se citan una sola vez aunque explicitando todos los fragmentos en que aparecen. Si varios culturemas de diferentes grupos están unidos en un mismo párrafo o episodio de la novela, se muestran todos ellos bajo la categoría que consideramos predominante y se indica a qué otro grupo pertenecen. Para facilitar la lectura, se indica en **negrita** el culturema en todos los textos que se presentan. Los términos en hebreo utilizados por Shólem Aléijem se muestran tal cual aparecen en la novela. En algunos casos, el yídish los traslitera o se pronuncian de manera diferente aún conservando la grafía hebrea.

A. EXPRESIONES BÍBLICAS

Entendemos por «expresiones bíblicas» aquellas fórmulas propias del lenguaje de la Biblia que aparecen reiteradamente (p. ej. *amén*), son usadas en episodios muy representativos (p. ej. «el canto del esposo y la esposa») o han pasado a la lengua cotidiana (p. ej. *boruch hashem*). Por cualquiera de estas causas son familiares para el lector. Este reconocimiento se produce porque, tal como afirma John Sawyer: «In addition to using special languages and language varieties, a sacred text, like any other piece of literature, is normally written in a style considered appropriate for its purpose» (2012: 129). Los culturemas en los que nos fijamos en este apartado pertenecen a este lenguaje, vocabulario y estilo propios de la Biblia.

A.1 Sison veSimje (BS I, 13)

<p>דער דאָזיגער בחור הייסט שמחה, נאָר רופען רופט מען איהם “ששון ושמחה”. נישט דעריבער ווייל ער איז אַזאַ פּרייליכע בריאה, נאָר אדרבה – טאַקי ווייל דער בחור איז בטבע איין אומעטיגער בחור, אַ מרה- שחורה'ריגער, אַ פּערשלאָפּענער.</p>	<p>Este joven se llama Simje, solo que le llaman Sison veSimje. No porque él sea una criatura alegre, sino al contrario, porque realmente el muchacho es por naturaleza un chico triste, melancólico, adormilado.</p>
---	---

Mediante la ironía y la antítesis, Shólem Aléijem juega con la expresión bíblica *Sison veSimje* (regocijo y alegría) y el nombre del personaje para destacar la timidez y tibieza de su carácter. Simje (o Simche) es un nombre propio judío frecuente. Al nombre del personaje se le añade *sison ve* para crearle un apodo que coincide con las palabras del texto bíblico. El autor mantiene la palabra en hebreo con lo que hace notar su origen bíblico.

Sison veSimje aparece en los textos proféticos y el libro de Ester. En Jr 33, 11 se refiere al júbilo por la restauración de Jerusalén y se compara con las voces alegres de la boda, la voz del novio y de la novia, y las voces de alegría y júbilo de los que llegan de nuevo al Templo que fue saqueado y destruido. El profeta da esperanza al pueblo para el futuro.

Esta expresión tiene un significado parecido en Is 35,10 y 51,11. En ambos casos, se trata de un himno que celebra la promesa de Dios de restaurar Jerusalén, y la alegría y el gozo de los redimidos, los que fueron deportados a Babilonia. En el primer caso, contrasta con Is 34 en el que se anuncia el juicio contra las naciones que se oponen al plan de Dios, específicamente Edom. El profeta transmite un mensaje entusiasta y esperanzador.

En Est 8,17 *Sison veSimje* se refiere a la alegría y regocijo de los judíos ante el nuevo decreto de Asuero que repara los daños producidos por Amán. Esta actitud favorable a los judíos se debe a la intervención de Ester y Mardoqueo. Este versículo cuenta cómo la alegría inundaba las ciudades a donde iba llegando el nuevo decreto.

A.2 Boruch hashem

A.3 Amén (BS I, 66s)

<p>“ערשטען קום איך דיר צו מעלדען פון מײן וואָהל בעפונדען, אַז איך בין, ברוך-השם, פאַלקאָם געזונד, ווי איך ווינש אײך פון טיעפען האַרצען און שטענדיג, צו יעדער צײט פון אײך צו הערען — אמן. — האָסט דו געשטעלט, קאַטעקעל, דאָס וואָרט אמן?”</p>	<p>“En primer lugar puedo informarles de que me encuentro bien, así como de que, bendito sea el Nombre, estoy bastante bien de salud, lo que yo les deseo desde lo más profundo de mi corazón ahora, en todo momento sé de vosotros, amén”.</p> <p>—¿Has puesto la palabra amén, gatito?</p>
--	---

Este fragmento pertenece a una misiva que Hóltsmaj dirige a su madre y hermana y que pide a Léibel que le escriba. En un momento determinado, Hóltsmaj deja de dictarle y le pregunta a Léibel si ha escrito la palabra *amén* para finalizar la frase. Se dirige a él con un registro muy familiar («gatito») que contrasta con *amén* y *boruch hashem* que pertenecen a un registro más formal y recuerdan al ámbito litúrgico. *Amén* vuelve a aparecer en BS II: 128; 259 con una función parecida. Por otra parte, en BS II: 221 se lee «América es, *boruch hashem*, un país libre». En ambos casos, Shólem Aléijem utiliza la expresión yídish de origen hebreo dejando clara su procedencia bíblica y subrayando la contraposición con el lenguaje más familiar de la carta.

Boruch hashem es una expresión bíblica que se utiliza en el día a día de los judíos como agradecimiento y reconocimiento de Dios. Denis Prager (2018: 188) señala que en la Biblia la expresión aparece en boca de tres no judíos curiosamente: Noé (Gn 9, 26); Eliezer, un sirviente de Abraham (Gn 24,27); y Jetro, el sacerdote madianita (Éx 18,10). El uso de *boruch hashem* es significativo también en Sal 18,20 y 28,6.

Amén es una palabra hebrea que significa «122nterrumpir», «que conste». Se utiliza prolijamente en la Biblia para concluir una oración y afirmar que algo es digno de confianza. En el texto que nos ocupa, se utiliza trasladando su uso litúrgico a un texto profano como es una carta, lo que llama la atención del lector. En el texto bíblico, *amén* aparece con un carácter claramente litúrgico, por ejemplo, en Dt 27,15-26 ó Nm 5,22. La función de conclusión de una oración o himno aparece claramente en Sal 41,14. Sin embargo, en textos como Jr 28,6 *amén* funciona como fórmula que afirma algo que ha de suceder con certeza y la confianza en las acciones de Dios.

A.4 Galut (BS I, 126)

“וואָס וועט דעמאָלט זיין?”	«¿Qué sucederá entonces?»
“קאָניעץ למר גלותנו”	«Terminará nuestra galut »

Estos dos versos pertenecen a una canción mesiánica que Réisel cantaba con su padre y que ella recuerda con nostalgia antes de huir del *shtetl*. Mediante esta referencia, Shólem Aléijem anticipa la *galut* personal de la protagonista a partir de este momento: dejar su hogar y su familia y el deambular por Europa hasta llegar a América, la nueva «tierra prometida». El término *galut* aparece de nuevo en BS II: 295 cuando se dice que Madame Cherniak ya conocía «el sabor del exilio» (דעם טעם פון גלות). El autor insiste en el carácter de *galut* que sustenta el argumento de la novela: los personajes abandonan su hogar y son estrellas que yerran (como afirma el título) por diferentes lugares en busca de una salvación que creen encontrar en Nueva York. Junto a este peregrinar, se produce la *galut* más importante, la interior, la lucha de cada personaje por encontrar su sitio en el mundo²⁶.

²⁶ Véase el apartado I.5.1 Destrucción versus salvación.

En la Biblia, el término *galut* tiene un carácter religioso que lo distingue de otros términos como diáspora, exilio o cautiverio, que pueden tener tintes políticos. Para Howard Wettstein (2002: 47-56), este término supone, en primer lugar, estar fuera del hogar de manera involuntaria. Esta situación de desarraigo marca el texto bíblico: desde Adán y Eva expulsados del Edén hasta la destrucción del Segundo Templo en el año 70 de nuestra era pasando por la salida de Abraham de Ur o el exilio en Babilonia. Encontramos גלות frecuentemente en los textos proféticos de Is 20,4; 45,13; Jr 24,5; 29,22; Ez 33,21; 40,1, entre otros. Para los profetas, la *galut* adquiere una doble dimensión: es la consecuencia del alejarse de Dios pero, al mismo tiempo, es una forma de expiación que da esperanza al pueblo. Volviendo a la novela y su protagonista Réisel, podemos decir que la salida del *shtetl* es dolor y desarraigo, pero también la única forma de encontrarse a ella misma. Aléijem utiliza el término hebreo y consigue mantener todas sus connotaciones: desde el sentido bíblico hasta el más personal referido al personaje de Réisel.

A.5 Dichoso el varón

A.6 A tu diestra delicias para siempre

A.7 Bendice alma mía

A.8 Tierra de Israel (BS I, 133)

<p>אשרי האיש — אז אך און וועה איז צום בעל-עגלה! — ענטפערט איהם אָב שמעון— דוד מיט אַ פסוק פון תהלים (...) אז אָט-אָט ווער ניט האָפּען קיין פינגער, האָט שמעון— דוד אַ מאַך געטאָן מיט דער האַנד און אויסגעלאָזט מיט אַ פסוק פון תהלים: — בימינך נצח — מיט'ן קאָפּ אין דער ערד! (...) און פון דאָרטען איז — "ברכי נפשי הללויה — קאָן ער שוין פאָהרען אָפּילו מיט אַ שליטען קיין ארץ-ישראל"...</p>	<p><i>Dichoso el varón</i> — ¡Oh! ¡Pobre cochero! — le responde Shomen Dovid con un versículo de los <i>Tehilim</i>. (...) Cuando al momento se quedó sin dedos, hizo Shomen Dovid un gesto con la mano y finalizó con un versículo de los <i>Tehilim</i>: - <i>y a tu diestra delicias para siempre</i> – con la cabeza dentro de la tierra! (...) y desde allí, — <i>bendice alma mía, aleluya</i>— puede</p>
--	---

ir él incluso en trineo hasta la **tierra de Israel**”.

En este episodio Shomen Dovid, el cochero encargado de transportar las cosas de la compañía de teatro, conversa con Beni, el padre de Léibel. Beni, que considera despreciables a los actores, se interesa por su trabajo como transportista. Shólem Aléijem nos avisa de que Beni adapta su lenguaje al del operario y que este tiene un idiolecto en el que mezcla versículos de los *Tehilim* (Salmos) con maldiciones y un lenguaje vulgar. Shomen Dovid cita los Salmos con inexactitud y los transforma según lo que quiere decir. Así, el cochero se queja de lo duro de su trabajo, contando con los dedos todas las vicisitudes que tiene que pasar. Cuando se queda sin dedos para contar profiere una maldición. Le han contratado para transportar los enseres de la compañía de teatro y, fuera de eso, lo demás no le importa: en lo que a él le concierne, ¡que se vaya el director de la compañía de teatro en trineo a la tierra de Israel!

El fragmento es un conglomerado de citas más o menos exactas de los Salmos en hebreo mezclados con un yídish vulgar. Shólem Aléijem consigue así una imagen cómica, incluso irónica. La primera referencia, «dichoso el varón», pertenece a Sal 1,1 y es bien conocida por ser el versículo que abre este libro bíblico. Tiene un carácter sapiencial que marca los dos caminos que se pueden elegir: el de los impíos o el de los que acatan la ley de Dios. Esta dicha es la misma de 1Re 10,8; 2Cr 9,7 o Jb 5,17 que es la del hombre que escoge el camino recto. En Dt 33,29 el dichoso es Israel ya que Dios lo protege. Shólem Aléijem rompe la solemnidad y optimismo de este versículo con la queja inmediata del cochero por su mala fortuna.

La segunda referencia es Sal 16,11: «a tu diestra delicias para siempre». Este versículo subraya la dicha de sentirse protegido por Dios. La imagen de protección a la derecha de Dios es la misma que aparece en Pr 3,16. Sin embargo, Aléijem rompe drásticamente el carácter sapiencial del versículo al poner en boca del cochero su desdicha: *con la cabeza dentro de la tierra*. La tercera referencia a los Salmos es Sal 103,1 y 104,1, versículos bien conocidos que introducen las muchas bondades de Dios y el esplendor de la creación respectivamente. Por tercera vez se rompe la solemnidad de los versículos al insertarlos en el discurso malhumorado del cochero que mandaría al director de la compañía en trineo a la tierra de Israel.

Esta última referencia, *Eretz Yishroel*, evoca diferentes realidades. Por una parte, como referencia bíblica, aparece en 1Sam 13,17; 2Cr 2,16 y Ez 47,18; 40,2 y tiene un

carácter geopolítico, *grosso modo* los reinos de Judá e Israel. Sin embargo, el término «la tierra de Israel» ya había adquirido otra dimensión política en la época de Shólem Aléijem a causa del sionismo. Este movimiento dotó al término bíblico de connotaciones políticas nuevas. El autor se interesó y participó activamente en el movimiento sionista tal como hemos visto²⁷. Por ello, en boca del cochero, la tierra de Israel se puede entender como el lugar donde ya muchos judíos habían decidido establecerse (la primera y segunda *aliyot* se produjeron a finales del siglos XIX y principios del XX) y era un tema de conversación cotidiano en la época de Shólem Aléijem.

En cuanto a Salmos (*Tehilim*), véase el culturema F.2.

A.9 Perezcáis en el camino, pues se inflama de pronto su cólera

A.10 ¿Por qué se alborotan las naciones?

A.11 Cual escudo le circuyes de benevolencia_ (BS I, 136s)

<p>ווי אַ גענעראַל איז געשטאַנען איבער די בעלי-עגלות שמעון-דוד און געקאַמאַנדעוועט, געבייזערט זיך און געהאַקט מיט שטיקער תהלים, אויסגעמישט מיט מאַלדאַוואַניש לשון: הער נאָר, די "קאַלבוֹן", דו "בלאַסטאַמאַס" איינער, על- פּן יאַבדו דרך — האַלט אַיין דעם וואַגען, וואַרום אַט האַפּסט דו אַ פּליקע אין פּיסק אַריין, פּי יבער פּמעט אפּו — וועט דיר אַראַב די נאַז! (...) דערהערט דאָס שמעון-דוד, צושרייט ער זיך אויף אַ קול: — למה רגשו גויים — וואָס האַט איהר זיך צורעדט פּון עסעניש, ממזרים? אַט וועל איך אַיך געבען אַ פּאַמניאַק, וועט אַיך זיין בצנה רצון תעטרנו — מיט אַ דישעל אין האַלז אַריין!</p>	<p>Como un general permanecía entre los cocheros Shomen Dovid y les ordenaba, se enfadaba y hablaba con trozos de los <i>Tehilim</i> mezclados con lenguaje moldavo: Escucha, tú «<i>calbun</i>», tú «<i>blastamas</i>», que perezcáis en el camino, sujétalo al carro, ¿por qué no te das un golpe en los morros, que se inflame la cólera de Dios, que se te caiga la punta de la nariz? (...) Oyendo esto Shomen Dovid, gritó él: — ¿por qué se alborotan las naciones?— ¿por qué estáis hablando de comida, bastardos? ¡Yo os daré bebida, como escudo le</p>
---	---

²⁷ Véase I.3.5 La huida.

circuirás de benevolencia, con el
palo del carromato en el cuello!

Este fragmento es una continuación del anterior (A.8) y sigue los mismos esquemas literarios. Shomen Dovid, el cochero encargado del transporte de los enseres de la compañía está organizando el traslado y le grita e insulta a los porteadores mezclando citas de los Salmos. El autor continúa recreando una escena cómica al utilizar juntos un registro vulgar y otro culto, y al mezclar el yídish, el hebreo y los insultos en moldavo (rumano). *Calbun* y *blastamas* son insultos que quieren decir «estúpido» y «maldito». Este plurilingüismo refleja la realidad social del entorno en el que el autor vivió²⁸.

Las referencias son a Sal 2,1 («¿por qué se alborotan las naciones?»); 2,11 («que perezcaís en el camino / que se inflame la cólera de Dios»); 5,12 («como escudo le circuirás de benevolencia»). Son referencias fácilmente reconocibles por los lectores judíos que Shólem Aléijem adapta a la situación. En el contexto bíblico, los dos primeros versículos se refieren al alboroto ocasionado por la subida al trono de un nuevo monarca y a la cólera divina cuando no se acata su voluntad. Sin embargo, en la novela se despojan de esta significación y se refieren al enfado del cochero por la torpeza de los trabajadores y la confusión de la situación. Sal 5,12 se refiere a la protección que Dios otorga a quien sigue sus mandatos pero, en este caso, se contrapone a la agresividad y amenazas del cochero hacia los porteadores.

En cuanto a la referencia a los *Tehilim* (Salmos), véase el culturema F.2.

A.12 Entre lobos (BS I, 204)

<p>”צו פיעל עולם ארום יאט, — טראכט זיך האָלצמאַן. — אַבלאַזען איהם אַליין צווישען אַזוי פיעל וועלף-אַקטיאָרען איז געפעהרליך“...</p>	<p>«Demasiada gente alrededor” — piensa Hóltsmaj. —Dejarlo solo entre tantos actores-lobos es peligroso...»</p>
---	--

²⁸ Véase II.3 e) Plurilingüismo y disgllosia

En este episodio, Hóltsmaj ve a demasiada gente de la compañía de teatro intentando influir en las decisiones de Rafalesco, lo que le incomoda ya que quiere ser el único en manejar a su antojo al chico.

La imagen de peligro al estar rodeado de lobos es recurrente entre los profetas. Ez 22, 27 compara a los magistrados corruptos de Jerusalén que buscan enriquecerse con estos animales. También en So 3,3 el profeta califica a los jueces de Jerusalén como lobos nocturnos que destrozan a su presa y Ha 1,8 incide en el carácter maligno y nocturno de los lobos.

Shólem Aléjjem utiliza el yídish y no el hebreo como en otras ocasiones, posiblemente porque la referencia no es textual, sino que recoge una imagen bíblica mezclada con otra popular que ya encontramos en Esopo, por ejemplo. La imagen del lobo como amenaza también está presente en la cultura popular yídish como atestiguan refranes que aconsejan no meter la cabeza en la boca del lobo, que previenen del peligro de que el juez de la oveja sea un lobo o que previenen de que por muy domesticado que esté un lobo, siempre mirará al bosque²⁹.

A.13: Sea su nombre borrado (BS I, 224)

<p>ניין, קיינער קען ניט אזוי שטשוּפּאַקען, ימח שמו, ווי זי קען איהם...</p>	<p>No, nadie conocía tan bien a Chupac, ¡sea su nombre borrado!, como ella (Madame Cherniak) lo conocía.</p>
--	--

En este episodio, Madame Cherniak maldice con todas sus fuerzas a Chupak cuando hace una retrospectiva de los malos momentos que ha pasado trabajando con él en la compañía de teatro.

Se trata de una maldición recogida en la Biblia en Dt 9,14; 29,19 donde Dios amenaza ante Moisés con borrar el nombre de su pueblo por su perversión o, en la alianza de Moab, promete borrar el nombre del hombre terco de corazón. En Éx 17,14 y Dt 25,19

²⁹ *Shtek nit dem kop tsum volf in moyl arayn* («No metas la cabeza en la boca del lobo»), *Vos ken vern fun di shof az der volf iz der rikhter?* (¿Qué será de la oveja si el lobo es el juez?), *Hodeve a wolf vi lang, kukts er als in vald arayn* («Por mucho tiempo que crie un lobo, él mira siempre hacia el bosque»). www.yiddishwit.com. [11/05/2019]

esta maldición se relaciona con borrar la memoria de Amalec, pueblo considerado enemigo de Israel tradicionalmente.

Es la maldición por excelencia para los judíos y se utiliza contra los que son considerados sus enemigos. Por ejemplo, es muy popular en Purim al referirse a Amán. Ha pasado al yídish con la misma ortografía que en hebreo por lo que no podemos diferenciar si Shólem Aléijem la está utilizando en hebreo o el yídish. Es tan frecuente en yídish que se ha formado el adjetivo *yemakh-shmoynik* (ימה-שמוניק), derivación creada mediante el sufijo eslavo -ik. Este adjetivo peyorativo significa «despreciable» o «canalla» según recoge el diccionario de Weinreich (2012).

A.14 ;Lejos de mí! (BS I, 257)

<p>אָ מפה דאַרף עמיצער פון די אַקטיאָרען וויסען, וויפיעל די דירעקציע פערדיענט, אָדער וויפיעל, חלילה, זי דערלייגט.</p>	<p>Ninguno de los actores debe saber cuánto gana la dirección o cuánto, ¡lejos de mí!, pierde.</p>
---	---

Esta expresión se puede traducir en español por «lejos de mí» u otras fórmulas similares como «Dios me libre» aparece en una de las cláusulas del contrato que Hóltsmaj y Shvalb firman en un café de Viena para crear una compañía de teatro como socios. En este contrato se plasma que Shvalb aporta a su hermana Henrieta como prima donna, y Hóltsmaj al galán Leo Rafflesco. Las cláusulas del contrato están redactadas imitando el estilo formal y mercantil de este tipo de documentos, pero el lector advierte que son cláusulas abusivas para los actores y a favor de ambos socios, que serán los directores asociados de la nueva compañía. El uso inesperado de la expresión cotidiana חלילה se contrapone y queda fuera de lugar en medio del lenguaje formal utilizado en el contrato. Esto crea una situación humorística en la novela y el lector reconoce claramente la sorna implícita.

En la Biblia encontramos esta expresión frecuentemente, p. ej. Gn 44,7 («¡Lejos de tus servidores haber hecho cosa semejante!»); Jos 24,16 («¡Lejos de nosotros el abandonar a Yahveh para servir a dioses extraños!»); 1Sam 12,23 («¡Lejos de mí el pecar contra Yahveh!») o 1Cr 11,19 («¡Líbreme mi Dios de hacer tal!»). En todos los casos se repite la misma estructura y tiene la función de garantizar que una acción se va a hacer

o se va a evitar. Se expresa el deseo del cumplimiento de la voluntad divina. La expresión ha pasado al yídish coloquial con un sentido más prosaico: desear que algo no suceda.

A.15 Siete años (BS I, 295)

די מאַדאַם טשערניאַק נעבען האָט געפיהלט, אַז איהרע זיבען יאָהר האָבען זיך געענדיגט.	La pobre Madame Cherniak presentía que sus siete años (buenos) se habían acabado.
---	--

En el capítulo 75 de la primera parte de la novela, la madre y la hermana de Hóltsmaj se unen a la compañía de teatro. Todos quedan prendados por la belleza y dulzura de Slatke, lo que provoca los celos de Henrieta Shvalb y Madame Cherniak. Es en este contexto en el que el narrador nos describe el temor de la actriz a ser relagada en los escenarios por la frescura y juventud de la recién llegada. El texto en yídish dice «años», pero no menciona «buenos». Sin embargo, el contexto deja clara la referencia a un periodo de bonanza que que llega a su fin.

«Siete años» despierta en el lector referencias diversas al texto bíblico. La más conocida popularmente es Gn 41, donde se narra la interpretación de los sueños del Faraón: las siete vacas y espigas gordas son el periodo de siete años de abundancia a las que siguen las siete vacas flacas y las espigas marchitas de los años de miseria. Pero los periodos de siete años recuerdan también a otros pasajes bíblicos: Gn 29,18 y 30 relata cómo Jacob se ofrece a servir a Labán durante dos periodos de siete años; en Dt 31,10 Moisés manda a los sacerdotes que la Ley sea leída al pueblo cada siete años; los años sabáticos y el jubileo vienen marcados por siete veces siete años (49) según Lv 25,8 y Dt 15,1; según Jc 6,1 la dominación de los madianitas dura siete años a los que siguen cuarenta de paz; 1Re 6, 38 afirma que el Templo se construyó en siete años; en 2Re 8,1-6 Eliseo advierte a la sunamita de que huya y habite con los filisteos para evitar la hambruna de siete años, tras la cual vuelve a su hogar.

Así, este comentario de Shólem Aléijem a los siete años recuerda el sentido bíblico de ciclo cerrado, como finalización y cumplimiento de una época. Además, en una novela que trata sobre la incerteza del porvenir de los personajes, esta referencia alude al *fatum*, a la cuestión de si nuestro futuro es incierto o estamos predestinados. El

hecho de que la referencia aparezca en yídish y no en hebreo nos revela el carácter popular de la expresión que ha calado en el lenguaje cotidiano.

A.16 Hijos de Israel (BS II, 120)

פון אַלע פּאַסאַזשירען (...) קיינער האָט זיך אַזוי ניט געערגערט, קיינער איז ניט געווען אַזוי אויפגערגט-נערוועז, אַזוי אומגליקליך משוגע, ווי אונזערע אחינו בני ישראל.	De todos los pasajeros (...) ninguno tenía más prisa por salir, ninguno estaba tan nervioso, tan increíblemente loco, como nuestros hermanos hijos de Israel .
---	---

Este fragmento pertenece a una descripción con tono humorístico que describe las prisas por desembarcar en Nueva York de los componentes de la compañía de teatro tras una travesía atlántica larga y llena de penalidades. Shólem Aléijem, al utilizar la expresión en hebreo, provoca una disonancia mayor con la situación cómica que se está describiendo en yídish.

Esta expresión bíblica engloba metonímicamente a los judíos. El origen del nombre Israel («el que lucha con Dios») lo encontramos en Gn 32, 29 cuando Dios cambia el nombre de Jacob por el de Israel tras una lucha entre ambos. Tras la lucha es bendecido por Dios, de ahí que la denominación Israel sea relevante. Tuvo doce hijos de los que surgirían las respectivas doce tribus bíblicas, los hijos de Israel. La expresión בני ישראל es bien conocida ya que aparece en Éx 1,1 al enumerar los hijos de Jacob que entraron con él en Egipto. La referencia a la salida de las tribus hebreas de Egipto la encontramos en Jc 19,30 y en 20,1-2 donde se convoca a los hijos de Israel para la guerra. Ya con el sentido de pueblo lo encontramos, entre otras en Gn 46, 8; Lv 10,11; Jos 5,2; 1Cr 27,1 o Ne 2,10.

A.17 Poder creador (BS II, 125)

און פול זענען געוואָרען אַלעמענס הערצער מיט דאַנקבאַרקייט צו דער געטליכער	Y mucho se alegraron los corazones de todos con agradecimiento a la
--	--

<p>נאַטור און מיט בעגייסטרונג צו דער אייביגער מעכטיגקייט, וואָס האָט בעשאַפּען אַזאַ גרויסע, אַזאַ שענע, אַזאַ ליעבע, זיסע וועלט. זיי האָבען מוחל געווען דעם ים, מוחל געווען מיט'ן גאַנצען האַרצען, און האָבען אויסגעשאַטען אַלע ווידעראַמאָל אויפ'ן אויבערדעק פון שיף, ווידעראַמאָל גענומען בעטראַכטען און בעוואַנדערן גאַטס ווערק, וווידעראַמאָל געווען קאַנטעט, אויפגעלייגט און צופרידען, גלייך ווי גאַרניט געווען.</p>	<p>divina naturaleza y con admiración al poder eterno, que ha creado un mundo tan grande, bello, adorable y dulce. Ellos perdonaron al mar, lo perdonaron de todo corazón y subieron todos a la cubierta del barco, contemplaron y admiraron la obra de Dios, contentos y satisfechos como si nada hubiera pasado.</p>
--	--

Tras desembarcar en Nueva York, la trupe admira la grandeza de la nueva tierra a la que han llegado, dan gracias a Dios y dan por buenas las penalidades sufridas.

En este caso, las expresiones usadas recuerdan a la imagen bíblica del poder creador divino. Aunque Shólem Aléijem utiliza términos en yídish, es evidente la referencia a imágenes recogidas en los libros del Génesis, Jonás, los Salmos o los Profetas, todas ellas familiares para los lectores de la novela, y que podemos englobar bajo la 131 Interrumpirí hebrea *ma'aseh Bereshit*, es decir, la obra de la creación. A partir de la descripción de Gn 1, los diferentes libros bíblicos reinciden en el poder de Dios y la grandeza de su obra. La referencia al mar y la tierra firme en la cita de la novela recuerda a la apelación al Dios del cielo, creador del mar y la tierra en Jon 1,9. Los Salmos también reinciden en el poder de Dios y la divinidad de la naturaleza, incluido el ser humano: Sal 33,6; 90,2; 121, 1-2; o 139, 13-14. También los diferentes profetas insisten en el poder creador de Dios y su eternidad: Is 45,18; Jr 32,17 o Am 9,6.

A.18 Vuélvenos (BS II, 134)

<p>עס האָט שוין געהאַלטען דערביי, אַז מע זאָל איהם אָבפיהרען צו יענע, וואָס האַלטען ביים פּסוק "השיבנו נאָאָד".</p>	<p>Él (el cantor de Lomza) decía que debieran llevarlo con los que recitaban el versículo «vuélvenos para atrás».</p>
---	---

Tras el desembarco en Nueva York, todos deben pasar el control de fronteras. El cantor de Lomza es interrogado, se pone nervioso al no dominar la lengua y se queda estancado. En este momento afirma que debieran llevarlo con los que recitan el versículo «vuélvenos para atrás», es decir, negarle la entrada al país, mandarlo de vuelta a Europa. Nos encontramos ante uno de los episodios más divertidos y, al mismo tiempo, más difíciles de traducir de la novela.

Para los lectores de Shólem Aléijem las reminiscencias bíblicas de la expresión hebrea *hashiveinu* («vuélvenos») eran claras debido a su uso en la Biblia y en la liturgia, por ejemplo, de la mañana del sábado. Se alude a Lm 5,21 y Sal 60,1; 80,7; 80,19 y 85,4, entre otros. En su contexto bíblico, esta expresión muestra el deseo de vuelta a Dios tras la caída y destrucción de Jerusalén, la deportación de parte de la población y las malas condiciones de los que se quedan. El texto bíblico interpreta el desastre acontecido como consecuencia del alejamiento de los judíos de Dios. Culturalmente, es una exhortación a no alejarse y volverse hacia Dios.

La expresión *hashiveinu* es utilizada junto con la palabra rusa *nazad* (נאַזאַד «atrás, de vuelta»). Esta combinación de palabras también era conocida para los lectores coetáneos a la publicación de la novela ya que, tal y como señala Vivienne Lachs (2016: 109), *hashiveinu nazad* era una canción muy popular perteneciente a la ópera *Der yidisher Faust* (fecha desconocida) de Abraham Goldfaden (1840-1908). Shólem Aléijem juega con las diferentes connotaciones de la expresión culta en hebreo («volvamos / haznos volver») y su combinación con la palabra rusa informal («para atrás») que reitera el significado de *hashiveinu*, para que las palabras del personaje en esta situación surtan un efecto humorístico.

A.19 Amar al extranjero (BS II, 160)

(...) איין שבה מוז מען אויף זיי נאָכדערצעהלען, אַז דעם אַלטען פּסוק פּון אונזער אַלטען חומש: “וּאָהַבְתֶּם אֶת הַגֵּר” — איהר זאָלט לייעב האָבען דעם פרעמדער, ווייל איהר זענט אַליין געווען פרעמדע — דעם דאָזיגען פּסוק פּערגעסען זיי קיינמאָל	Una alabanza se les debe dar a ellos (los judíos americanos), como el antiguo versículo de nuestros antiguos cinco Libros de Moisés: « Ama al forastero » — vosotros debéis amar al forastero porque
---	--

נִיט אױן װעלען נִיט פֿערגעסען, אפֿילו װען זײ זאָלען װערען אױסגעגרינט אױפֿין געלסטען אױפֿן.	vosotros fuisteis forasteros — este versículo, ellos (los judíos americanos) nunca lo olvidan ni lo olvidarán, incluso si se habitúan a modas extranjeras.
--	--

En este párrafo, el narrador reflexiona sobre la vida de los judíos en América y elogia el hecho de que se adaptan a la nueva cultura sin olvidar sus raíces y sin abandonar sus negocios.

Según dice el texto, el mandato de «amar al extranjero» aparece en la Biblia en los cinco Libros de Moisés (חומש, *Jumesh*, la Torá), concretamente en Dt 10,19 y Lv 19,34. En estos libros, se exhorta a amar al extranjero como muestra del amor y temor del pueblo a Dios. La consideración hacia el extranjero también se recoge en Éx 22,21; Dt 23,7 y Ez 47, 22-23. La referencia en la novela a este mandato es una reinterpretación de estas citas bíblicas. En ellas, el extranjero es vecino de los judíos o habita entre ellos, pero en la novela la perspectiva es diferente, ya que son los judíos los que van a habitar entre los *goyim* americanos³⁰.

Aunque la referencia bíblica está en hebreo, al utilizar el término *Jumesh*, Shólem Aléijem se refiere concretamente a la traducción literal de los cinco primeros libros de la Biblia al yídish. Dicha traducción era leída sobre todo por las mujeres o en el ámbito educativo (Weinreich 2008: A441 y Margoshes 2008: 50). Con relación a *Jumesh*, véase el culturema F.1.

A.20 Dios es mi testigo

a) BS I, 214

(...) איצט קען איך נִיט גאָט אִיז מײַן אײדעס מער װי אַ פֿיפֿציקער.	(...) ahora no puedo (enviar), Dios es mi testigo , más de cincuenta.
---	---

b) BS I, 216

(...) גאָט אִיז מײַן עֵדוּת, אַז איך װאָלט דיר איצט אױך נִיט געשריבען, װאָרום פֿל—	(...) Dios es mi testigo , que no quiero tampoco escribirte ahora, ya
---	---

³⁰ Véanse los apartados I.5.4 Los judíos versus los otros y I.5.5 Exilio versus hogar.

זמן דו ביזט אין דעם ברויט, דאַרף מען ניט שטערען.	que ahora estás bien, para no molestarte.
---	--

Esta expresión, usada por Shólem Aléijem con el hebreo transliterado en yídish (איידעס) en la primera cita y en hebreo (עדות) en la segunda, aparece en sendas cartas: la primera de Albert Chupak a Shólem Méier en la que le promete enviarle dinero y ponerlo al día de los acontecimientos; y la segunda, de Lea a su hija Réisel, en la que le dice que no quiere atribularla con sus cartas ya que está viviendo una época con muchas preocupaciones. En ambos casos, la expresión «Dios es mi testigo» es una fórmula utilizada para dar veracidad lo que se dice. Es una fórmula muy utilizada en yídish de manera coloquial.

En la Biblia, cuando se pone a Dios por testigo, se reafirma lo dicho por el hablante, al igual que en la novela. Por ejemplo, en 1Sam 12,5 Samuel pone a Dios por testigo ante el pueblo de que no se ha llevado nada; en Jc 11,10 los ancianos de Galaad prometen a Jefté que actuarán como este les ha dicho y ponen a Dios por testigo; o en Jr 29,23 el mismo Dios se constituye en testigo de la infidelidad de su pueblo.

A.21 Guardián de Israel

A.22 Escucha, Israel (BS II, 255)

זי האָט נאָר אַ זיפּץ געלעבען, איבערגעמישט אַ בלעטעל אין קרבן—מנחה און גענומען זאָגען שטילערהייר און גיך און מיט אַ ניגון: — שומער ישראל שמור שארית ישראל ראל יאבד ישראל האומרים שמע ישראל.	Ella dio un suspiro, pasó la página de su libro de oraciones, y recitó suave y rápida la oración: <i>Guardián de Israel</i> , vigila al resto de Israel y no olvides a los que proclaman <i>Escucha Israel</i> .
---	---

En este episodio, el autor hace coincidir el rezo de la esposa del cantor con la presencia de Stélmaj, cuya barba es muy rala. Cuando la esposa del cantor repara en los escasos pelos que le quedan, empieza a rezar la oración del *Shema* con una intención satírica manifiesta: pide a Dios que guarde al resto de Israel, es decir, el poco vello que resta en la barba de Stélmaj. El carácter cómico de la escena se consigue mediante la antítesis entre la solemnidad del 134nterrum y la banalidad de la situación.

Ambas referencias se encuadran en oraciones muy conocidas que comparten su origen bíblico. «Guardián de Israel» aparece transcrito en yídish y pertenece al Sal 121,4. La imagen del guardián es similar a la del pastor del pueblo, que lo guía y protege, tal como aparece en otros Salmos (23, 3-4; 66,9; 80,2, etc.). A diferencia de los malos guardianes de Is 65,10 que se descuidan y duermen, Dios está siempre atento a su rebaño, a su pueblo. Por su parte, «Escucha Israel» pertenece a Dt 6, 3-4 y es una de las plegarias más definitorias del judaísmo. Se ha convertido en la exhortación monoteísta y la expresión de religiosidad judías por excelencia. Expresa un mensaje permanente a lo largo de la Biblia: escuchar a Dios es seguir sus mandamientos.

A.23 Hasta la mitad de mi reino (BS II, 257)

<p>הָאֵט — “דושינקע! ער חצי המלכות!” איהר געזאגט אויף לשון-קודש פֿאַר גרויס פרייד און פערטייטשט אויף יודיש: “דאָס טעלערל פֿונ'ם הימעל!”</p>	<p>«¡Querida! ¡Hasta la mitad del reino!» — le dijo él a ella en la lengua sagrada (hebreo) con gran gozo y continuó en yídish: «¡el cielo si hace falta!»</p>
--	--

Una vez más, Shólem Aléijem juega con la combinación yídish/hebreo para crear un comentario divertido. Shólem Méier no sabe cómo agasajar a Rosa para verla contenta y complacida. Para ello está dispuesto a derrochar el dinero que sea necesario comprándole las joyas y caprichos que se le antojen a la joven estrella. Es en este contexto cuando él le refiere las palabras del rey Asuero a la reina Ester: pide lo que desees que todo te lo daré. Es relevante que el autor mantenga las referencias en hebreo, cuyas palabras eran familiares a los lectores de la novela a causa de la lectura anual de la Meguilá de Ester en la fiesta de Purim.

En el libro de Ester, el rey persa Asuero escucha la petición de la reina Ester de salvar a los judíos al tiempo que desoye a Amán, el primer ministro del rey que desea acabar con ellos. Mardoqueo, primo y padre adoptivo de Ester, es nombrado primer ministro por Asuero en lugar de Amán, que es ajusticiado. En concreto, la expresión «la mitad de mi reino» aparece en Est 5,3; 5,6 y 7,2. En estos versículos, Asuero promete reiteradamente a su esposa judía complacer sus deseos, incluso hasta otorgarle la mitad de su reino.

A.24 La voz del novio y la novia (BS II, 283)

<p>עד הויב אויף מיין טאָאָסט און לאַז אויס מיט די ווערטער פון שלמה המלך: קול חתן וקול פלה — הודריי פיר מיסטער ראַפאַלעסקאַ! הורריי פיר מים הענריעתאַ שוואַלב!! הורריי!!!</p>	<p>Alzo mi brindis y termino con las palabras del rey Salomón: la voz del novio y la voz de la novia. ¡Hurra por el señor Rafflesco! ¡Hurra por la señora Henrieta Shvalb! ¡Hurra!!!</p>
--	--

En este episodio, Mister Klammer propone un brindis por Rafflesco y Henrieta Shvalb al anunciarse oficialmente su compromiso, una noticia que sorprende a los componentes de la compañía de teatro. De hecho, Rafflesco no mostraba interés por Henrieta y se trataba de una relación concertada por el director de la compañía y el hermano de Henrieta sin contar con los dos jóvenes.

Según sus propias palabras, Mister Klammer introduce el brindis con las expresiones atribuidas al rey Salomón en Ct 2,8 y 2,14. Ahí el novio y la novia, el amado y la amada, se deleitan al escuchar sus voces. Una primera lectura muestra el carácter jovial y sensual del texto, pero el judaísmo hace una interpretación más espiritual en la que el amado es Dios y la amada su pueblo. Sin embargo, estas palabras también pertenecen al profeta Jeremías. Así, Jr 7,34; 16,9; 25,10 y 33,11 muestran las voces del novio y de la novia en un contexto menos optimista que el Cantar de los Cantares. El profeta afirma que Dios hará desaparecer las voces de alegría, la voz del novio y de la novia, es decir, no habrá casamientos, debido al agravio de su pueblo, a que no lo escucha. En realidad, Jeremías anuncia una catástrofe inminente si el pueblo no se vuelve de nuevo hacia Dios y se convierte.

Este mensaje profético nos devuelve al argumento de la novela. El brindis de Mister Klammer anuncia el fracaso en el que terminará el compromiso entre los dos artistas ya que no es sincero ni sentido. Como ya hemos visto, Rafflesco también debe «convertirse», encontrarse a sí mismo y el sentido de su vida para alcanzar la felicidad.

Para la referencia al rey Salomón, véase el culturema B.7.

B. PERSONAJES Y LUGARES BÍBLICOS

Este grupo de culturemas está formado por personajes y lugares mencionados en la Biblia que han pasado a ser patrimonio de la cultura universal. Algunos de ellos son más familiares para el judaísmo o el cristianismo, otros han sido asimilados por el imaginario de la llamada «cultura globalizada». Tanto los personajes como los lugares de la Biblia adquieren un carácter metafórico de las diferentes situaciones humanas que los convierten en arquetipos: Adán (el origen de la vida), Caín (el pecado y la culpa), el Jardín del Edén (la inocencia primigenia), Leviatán (el mal), etc. Gianfranco Ravasi describe así este carácter simbólico de la Biblia:

El símbolo es ese misterioso desconocido mediante el que asignamos a la realidad concreta un “más allá” por el valor trascendente (...). En él se produce una torsión por la que se parte de un significado contingente y se procede hacia un sentido superior y eterno (Ravasi 2013: 6).

Este carácter simbólico se mantiene en *Blonzende shteren*, siendo una de las razones por las que Shólem Aléijem utiliza estas referencias.

B.1 Adán (BS I, 21)

<p>אַפּנים, ווי איך זעה אַרויס, האָט אדם הראשון נאָך קיינמאָל קיין שבת ניט געהאַלטען?</p>	<p>Por lo que veo, aparentemente, ¿Adán, el primero, nunca respetó aquí el sábado?</p>
---	--

Cuando la compañía de teatro judío llega al *shtetl* de Holeneshti, se quedan asombrados del aspecto desastroso, desodernado y mísero de la localidad. Ante esta visión, el director de la compañía hace el comentario anterior para dar a entender que nunca ha habido orden en el pueblo.

Shólem Aléijem utiliza el término «el primer hombre» (אדם הראשון, *137nte harishon*), de donde surgió el nombre propio Adán como primer ser humano creado por Dios. Este término aparece pocas veces en la Biblia, p.ej. en Jb 15,7 en donde se habla de un primer ser humano creado, aunque no se refiere necesariamente a Adán. Sin

embargo, en el Talmud es una expresión muy recurrente referida al Adán Bíblico, p. ej. *Berajot* 58^a; *Avodah Zarah* 8^a:7; *Bava batra* 14b:12; entre otros. Aunque lo hemos incluido como una referencia bíblica, es razonable pensar que el escritor la utilizara con el sentido talmúdico. La expresión evoca la antigüedad, un lugar o, en este caso, una situación inmutable desde el principio de los tiempos. La ficción, en este caso, se corresponde con la realidad ya que, como hemos visto, el *shtetl* era una población estancada en el tiempo donde los cambios se producían muy lentamente.

En relación con la referencia a שבת (shabat, sábado), véase el culturema E.1.

B.2 Jardín del Edén

a) BS I, 37

אין גן-עדן | En el **jardín del Edén**

b) BS I, 178-180

<p>שפאצירענדיג, האָבען זיי פערבלאָנזשעט אויף דער שענער גאָס "סטראַדאַ פאַרעמאַגאַשאַי" און דערזעהען פאַר זיך אַ מורא'דיג גרויסע לאַמטערנע מיט גרויסע עלעקטרישע אותיות: "פאַראַדיזאַ".</p> <p>פאַראַדיזאַ? — פאַראַדיז איז, דאַכט מיר, די טייטש גן-עדן? (...) און ביידע האָבען זיך אַראַפּגעלאַזט אין גן-עדן אַריין ... מיר זאָגען "אַראַפּגעלאַזט", ווייל אַריינטרעטען אין גן-עדן אַריין אין נישט אַזוי גרינג. אידער מע קומט צו צום גן-עדן, מוז מען פריהער דורכגען שבעה מדורי גיהנם.</p> <p>(...) וויבאַלד אַזוי, טאָ לאַמיר זיי איבערלאַזען דאָ אין דעם בוקאַרעשט, לאַזען זיי זיך רוהען אין "גן-עדן", און מיר וועלען זיך פאַהרען ווייטער.</p>	<p>Paseando, llegaron (Léibel y Hóltsmaj) a la bonita calle Poremogashoi y vieron ante ellos un gran letrero luminoso aterrador con grandes letras: «Paraíso».</p> <p>¿Paraíso? —¿No es Paraíso, pienso yo, el jardín del Edén? (...) Y ambos descendieron al jardín del Edén... Decimos «descendieron» porque entrar en el jardín del Edén no es fácil. Antes de entrar se deben atravesar las siete puertas de la Gehena (...). Así pues, dejémoslos en Bucarest, dejémoslos en el Edén y nosotros continuemos viajando.</p>
--	--

Este culturema aparece por primera vez como el título del capítulo 9 de la primera parte. Es humorístico porque en este capítulo se describe cómo los habitantes del *shtetl* se

sienten como en el paraíso, en el jardín del Edén, al asistir a la representación de la obra del teatro judío. Se subraya la simpleza de unos habitantes que se asombran y están ansiosos por un espectáculo que les saca de la rutina. La segunda vez que aparece en la novela, Shólem Aléijem nos presenta a Hóltsmaj y Léibel paseando por Bucarest cuando, de repente, encuentran una sala de fiestas llamada «Paraíso» y deciden entrar en ella. Allí Léibel verá por primera vez la supuesta vida despreocupada y alegre del mundo del espectáculo. En este caso se contraponen la actitud todavía inocente de Léibel con la supuesta maldad (el letrero del local es «aterrador») y vida licenciosa de una sala de fiestas de una gran ciudad y la picaresca de Hóltsmaj. El autor evoca esta antítesis entre inocencia y malicia evocando una amalgama de imágenes bíblicas y populares (jardín del Edén, Gehena y Paraíso).

El jardín del Edén es el único culturema que aparece como tal en la Biblia. Es descrito en Gn 2 como un jardín donde Dios establece a Adán y Eva. Desde un punto de vista religioso y como metáfora cultural es el lugar de la inocencia, donde el ser humano aún no ha conocido el pecado ni el mal (representados por su propia desnudez). El término «paraíso» tiene raíces persas y griegas y fue adoptado por el cristianismo en la traducción de la Biblia denominada Septuaginta. En el imaginario popular cristiano se ha ido transformado en el lugar celestial donde van las almas de los justos difuntos, frente al infierno, subterráneo, donde van los pecadores. El jardín del Edén es descrito como un lugar físico y determinado, mientras que el paraíso es más abstracto, entre un lugar y una situación del alma. Finalmente, el narrador habla de las «siete puertas de la Gehena». Este término aparece en la Biblia (Jos 15,8; 2Re 23,10; Ne 11,30, etc.) pero no lo hemos considerado como un culturema bíblico de la novela. Esto se debe a que en el texto sagrado Gehena se entiende como lugar geográfico, un valle a las afueras de Jerusalén. Sin embargo, en la novela es un sinónimo de infierno, una interpretación de este término producto de la reelaboración y las creencias populares. En la literatura bíblica Gehena ya posee connotaciones infernales por ser el lugar de sacrificios humanos primero, y de la quema de los desechos de la ciudad posteriormente. Sin embargo, son los comentarios rabínicos y el imaginario popular los que la identifican con el infierno. Shólem Aléijem parece haber tomado la referencia a las siete puertas de la Gehena de una imagen cabalística popular entre los lectores. Según afirma Simcha Paull (2019: 213s), el *Zohar* presenta la Gehena como un lugar con siete estancias para los diferentes tipos de pecadores y siete puertas que gobierna el ángel Duham.

Shólem Aléichem aúna en este pasaje diferentes culturemas con una gran variedad de connotaciones. Tienen una procedencia diferente pero todos pertenecían al imaginario popular de la época. Al utilizarlas, el escritor enfatiza las distintas culturas entre las que sus personajes y lectores se movían.

B.3 La Sulamita

a) BS I, 44

<p>איז זיך רייזעל געזעסען ביים אָפענען פענסטער, זאָס איבער איהר בעט, אַ האַלב-נאַקעטע נאָך, מיט נישט- פערפלאַכטענע האָר, מיט אַ נאָדעל-פּאָדעם פערנייהט אַ צוטרענטע נאָט פון אַ קאָפטעל און געזונגען פון "שולמית" דאָס שענע ליעדער מיט'ן שענעם מאָטיוו, וואָס זי האָט געהערט אין טעאָטער.</p>	<p>Réisel estaba sentada en su cama junto a la ventana abierta, medio desnuda, con el pelo sin recoger, y con una aguja enhebrada cosía una costura descosida de una camisa y cantaba la bonita cancioncilla de la "Sulamita" con un tono hermoso que ella había oído en el teatro.</p>
---	---

b) BS I, 105

<p>איך שטעל מיר פאַר דיין ערשטער אויפטריט ביי אונז אויף דער ביהנע אין דער ראַלע פון "בלימעלע", אָדער "שולמיט", אָדער "שבת קודש".</p>	<p>¡Te imagino en tu primera aparición ante el público en el papel de "Blímele", en "Sulamita", o en "Santo Sabbat"!</p>
--	--

c) BS II, 265

<p>די מאַדאָם טשערניאַק (...) אַרויפגעלייגט ביידע האַלבנאַקעטע הענד אויף איהר הויכער ברייטער רייכער ברוסט, וואָס האָט אויסגעזעהען אינטערן גאַרסעט, אויב ניט אַזוי ווי די צוויי גאַזעלען, וואָס ביי דער שולמית פון שיר-השרים, נאָר ווי צוויי אונטערגעבעטע קאָפענקישעלעך אודאי.</p>	<p>Madame Cherniak puso sendos brazos semidesnudos sobre sus pechos altos, anchos y robustos que se salían de debajo del corsé, no como las dos gacelas de la Sulamita del Cantar de los Cantares, sino como dos almohadas bien rellenas.</p>
---	--

Hay tres referencias a este personaje bíblico en la novela: a) el título de una canción popular; b) un papel de una obra de teatro; c) el personaje del libro del Cantar de los Cantares (*Shir Hashirim*). En el primer y tercer caso Shólem Aléijem utiliza el término

hebreo, con ת (tav). Sin embargo, en la segunda referencia, ya que se refiere a una obra de teatro en yídish, emplea la ortografía de esta lengua y escribe el término con ט (tet). El episodio a) tiene lugar poco después de que la compañía de teatro judío haya llegado al *shtetl*. Shólem Méier Murávich queda asombrado por la belleza y la voz de Réisel al verla tras la ventana y decide engatusarla para que forme parte de la compañía. Réisel es presentada con una sensualidad comparable a la de la Sulamita en la Biblia y es «cortejada» por Shólem Méier a la manera del rey Salomón. No por casualidad, Shólem Aléijem pone en boca de la chica una canción titulada «Sulamita». En b) Shólem Méier halaga a Réisel al decirle lo bien que lo haría representando el papel de prima donna en una obra en yídish llamada «Sulamita». Finalmente, el episodio c) adquiere un tono jocoso al contraponer la belleza y delicadeza de la Sulamita, de sus pechos, con la rudeza (física y moral) y rotundidad de Madame Cherniak, componente de la compañía de teatro.

La Sulamita aparece en Ct 6,13 y podría ser también la Sunamita de 1Re,1-3. La elección de este personaje por Shólem Aléijem no parece casual. Réisel, al igual que el personaje bíblico, se presenta como una mujer joven y bella que llama la atención de un hombre más «poderoso», el director de la compañía, una reinterpretación del rey Salomón. Réisel y la Sulamita tienen un origen modesto y ambas son fieles a sus principios: la Sulamita es fiel a su amado y Réisel busca ser fiel a ella misma. Siguiendo este modelo de personaje, Shólem Aléijem contrapone la Sulamita del Cantar de los Cantares (ahora Réisel) con la fealdad y la falta de principios de Madame Cherniak, una mujer manipuladora y que se acerca a los otros personajes buscando su propio beneficio. El autor crea así a la protagonista y la antagonista de la novela.

Hay que señalar, finalmente, que Shólem Aléiejem aclara a los lectores en c) que la Sulamita es un personaje del Cantar de los Cantares a pesar de su popularidad. La referencia al Cantar de los Cantares se analiza en el culturema F.3 más adelante.

B.4 El Mesías

a) BS I, 126

דאָס ליעד הייסט "משיח" און זינגען דאָרף מען דאָס האַלב אויף יודיש, האַלב אויף גוייש.	La canción se llama « Mesías » y debe cantarse mitad en yídish, mitad en la lengua de los gentiles (ruso).
--	---

b) BS I, 127

“ווער זשע וועט דאס זיין?” / “נאַש משיח צדקנו”	¿Quién será pues (quien nos libere)? / Nuestro Mesías , nuestro justo.
---	---

c) BS II, 69

די לאַנדאַנער יודישע אַריסטאָקראַטיע מיטן לאַרד רויטשילד בראש, (...) האָבען אפילו ניט אַריינגעשמעקט אין ווייטשעפעל-טעאַטער, ווי זיי האָבען ניט אַריינגעשמעקט ביז אַהער און וועלען ניט אַריינשמעקען אַהין ביז משיח וועט קומען.	La aristocracia judía londinense con Lord Rothschild a la cabeza, (...) ni siquiera aparecieron por el teatro de Whitechapel, como ellos nunca habían aparecido en ese lugar y no aparecerán allí hasta que el Mesías llegue.
---	--

Las referencias a) y b) pertenecen a un mismo episodio de la novela en el que Réisel, la tarde antes de huir del *shtetl*, recuerda con nostalgia su niñez y sus costumbres judías, entre ellas esta canción sabática que cantaba con su padre. Como se señala en la novela, la canción se cantaba mitad en yídish y mitad en ruso, de ahí que en b) se mezclen ambas lenguas en la expresión *nash* («nuestro», en ruso), *mašiah tzadiknu* («mesías nuestro justo», en hebreo). Es un ejemplo más de la poliglosia característica de Shólem Aléijem y los lectores a los que se dirigen sus novelas. El caso c) juega con la ironía y describe la decepción de la compañía al comprobar que ningún judío aristócrata londinense asistiría a las funciones de teatro judío tal y como había imaginado Nísel Shvalb. Esto suponía un fracaso del espectáculo, y era la gota que colmaba el vaso para abandonar Europa y lanzarse a buscar fortuna en Estados Unidos.

El término «Mesías» aparece en la Biblia (p. ej. Dn 9, 25-26; Sal 105,15; Lv 4,3) con diferentes significados que no incluyen la connotación mesiánica con que lo utiliza Shólem Aléijem en la novela y que sólo fue elaborada por el judaísmo más tardíamente (Miralles Maciá 2004: 95s)³¹.

Los elementos mesiánicos de este culturema en la novela son patentes. En a) y b) la canción popular canta a un libertador de los judíos que mezcla su carácter divino con rasgos políticos ya que llevará al pueblo a la tierra de Israel en los días presentes.

³¹ La figura del Mesías y su desarrollo se trata también en Miralles Maciá 2004 y 2006.

Sin embargo, en c) encontramos un Mesías escatológico y que vendrá al final de los tiempos. Los tiempos mesiánicos cobran un nuevo significado al referirse a los personajes de la novela: tanto Réisel, en particular, como la compañía de teatro, en su conjunto, buscan no solo un futuro, una manera de sobrevivir y un lugar donde habitar, sino también encontrar su propia identidad en un mundo en transformación.

B.5 Amán (BS I, 194)

<p>אַז עס קומט איהם אויס צו שפיעלען אַ רשע, אַ טיראַן, אַדער אַזוי אַ באַנדיט, איז ער געפעהרליך. (...) ניט אומזיסט פלעגט ער האַבען אַזאַ ערפאַלג אין דער ראַלע פון המנ'ען, בעת ער האָט נאָך געשפיעלט, ניט היינט געדאַכט, מיט די פורים—שפיעלער.</p>	<p>Cuando le tocaba representar (a Jaim Itsik) a un villano, a un tirano o a un bandido, él era terrible. (...) Por algo solía él tener tal éxito en el papel de Amán, cuando actuaba, en el pasado, con los actores de Purim.</p>
--	---

En este fragmento, el narrador describe a Jaim Itsik y destaca con intención satírica el histrionismo de sus actuaciones. Su forma de andar, sus caras y gestos provocaban la risa del público incluso cuando interpretaba papeles dramáticos. La exageración de sus ademanes le hacía popular cuando interpretaba al enemigo de los judíos por excelencia, Amán, en las representaciones satíricas de la fiesta de Purim.

El personaje de Amán aparece en el libro de Ester. Alto funcionario del rey persa Asuero, sentía gran odio por Mardoqueo ya que este se resistía a rendirle los honores debidos a su cargo y por esa razón quería destruir a los judíos. Sin embargo, debido a la intervención de la reina Ester, él y sus hijos fueron los que murieron miserablemente. Respecto a Purim, consúltese el culturema E.6.

B.6 Leviatán (BS I, 206)

<p>רופט איהם אַב איינער פון די אַרטיסטען אויף אַ זייט און רוימט איהם אַיין אַ סוד אויפ'ן אויער, אַז דאָס איז דער דאָקטאָר</p>	<p>(A Hóltsmaj) lo llamó aparte uno de los artistas y le murmuró en secreto al oído que este es el doctor Levois,</p>
---	---

לעווויס, וואָס זיי, די אַקטיאָרען, האָבען איהם אַ נאָמען געגעבען "דאָקטאָר לויטן".	al que los actores le habían dado el nombre de «doctor Leviatán ».
---	--

Al llegar a la ciudad de Lemberg, la compañía busca a un mecenas que financie el montaje de la obra en el teatro municipal. Aparece entonces el doctor Levois, un hombre rico y amante del teatro judío al que intentarán convencer para que patrocine el espectáculo. Los actores bromean con su apellido y lo llaman «Leviatán» por su carácter seco y malhumorado.

Leviatán es el nombre dado en la Biblia a un monstruo marino, representación del mal y el caos. En Is 21,1 es representado como una serpiente grande y huidiza a la que Dios castigará. También aparece en Jb 3,8 y 41,1; o en Sal 74,14 y 104,26, entre otros.

En la obra de Shólem Aléijem se encuentran frecuentemente personajes que son apodados con nombres referidos a personajes negativos de la Biblia. Por ejemplo, en *El convoy* (מיט'ן עטאַף, *Mit'n etap*, 1903), p. ej. el inspector gubernamental Agamemnon Afogagenovitsch es llamado Amán Ivanovitch por su intransigencia hacia los judíos.

B.7 El rey Salomón

B.8 Moisés

a) BS I, 218

—נישטאָ קיין אייביגע זאָך אונטער דער לבנה, ווי דאָן פּעדראָ זאָגט.	— No hay ninguna cosa eterna bajo la luna, como dice Don Pedro.
—יאָלד! וואָסער דאָן פּעדראָ? דאָס האָט גאָר געזאָגט משה רבינו.	— ¡Idiota! ¿Qué Don Pedro? Eso lo dijo ciertamente Moisés , nuestro maestro.
—קעהרסט מיינען — שלמה המלך? לאַז זיין שלמה המלך. קינדער, צו דער אַרבייט! די נאַכט שטעהט ניט.	— ¿Quieres decir el rey Salomón ? — Dejemos que sea el rey Salomón . ¡Chicos, a trabajar! La noche no se para.

b) BS I, 335

אַמערה, קוק בעסער, ווי דו טראָגסט שלמה המלכים שטוהל — אַרויסטראָגען זאָל מען דיך!	Entonces, mira bien cómo traes el trono del rey Salomón — ¡que te saquen a ti así!
---	---

c) BS II, 136

איהר זענט דאך עפיס א יוד א חכם! א	¡Es usted un judío sabio! ¡Un rey
שלמה המלך!	Salomón!

La conversación de la escena a) tiene lugar al final de la fiesta celebrada tras haber conseguido el mecenazgo del doctor Levois (Leviatán) para la representación en el teatro de Lemberg. La mezcla sin sentido de personajes bíblicos y literarios con citas populares crea un diálogo cómico. El autor muestra la incultura de algunos de los actores y su intento por aparentar tener educación y clase, lo que en escenas como esta resulta cómico. En b) Hóltsmaj maldice a un porteador de los enseres de la compañía que transporta de cualquier manera una silla a la que denomina como trono del rey Salomón. Finalmente, en c), la mujer del cantor de Lomza compara la sabiduría de Nísel Shvalb con la del rey Salomón ya que les ha ayudado con su ingenio a superar las trabas del control fronterizo al desembarcar en Nueva York.

Nos encontramos ante dos de los personajes principales y más conocidos del texto bíblico. El personaje de Moisés aparece a lo largo de la Biblia aunque su vida se narra en lo que los judíos llaman precisamente los Cinco Libros de Moisés (*jumesh*), la Torá. Aquí aparece como «nuestro maestro» (*rebbinu*), epíteto frecuente para referirse a este personaje. Al ser un referente de la tradición y la sabiduría, cualquier cita popular es de su autoría, según piensa uno de los personajes del diálogo. La vida del rey Salomón se narra en 1Re y 2Cr. Es un prototipo de sabio en el imaginario colectivo y se le atribuye la autoría de los libros bíblicos de Qohélet, Proverbios y Cantar de los Cantares.

Llama la atención la referencia a Don Pedro. Es difícil saber de quién están hablando los personajes pero podría tratarse del Don Pedro de *Much Ado About Nothing* de Shakespeare; el rey don Pedro de Lope de Vega o incluso el propio Calderón de la Barca; o el rey portugués famoso por su romance con la noble gallega Inés de Castro. La referencia a cualquiera de estos personajes muestra el bagaje literario y cultural de Shólem Aléijem.

B.9 Caín (BS II, 382)

און עס דאַכט זיך איהם אויס, אַז עמיצער שעפטשעט איהם אין אויער אַריין שטילערהייט: —קין! —קין! —קין! (...) אַלס מענש איז ער אַ פּערברעכער, אַ קין, אַ קין!...	Y él (Rafalesco) se imagina que alguien susurrándole al oído en voz baja: —¡Caín!, ¡Caín!, ¡Caín!... (...) Como persona es él débil, ¡un Caín, un Caín!
---	---

El autor utiliza la referencia al personaje de Gn 4 que es un prototipo universal de maldad y traición. Este episodio tiene lugar casi al concluir la novela y en él, Rafalesco va hacia el jardín zoológico de Nueva York para encontrarse finalmente con Rosa, Rafalesco reflexiona sobre su propia vida, sus ambiciones e ideales y se siente como un «Caín»: ha jugado con los sentimientos de Slatke, se siente un artista insignificante rodeado de falsos aduladores que siempre han intentado sacar provecho; en resumen, siente que su vida ha sido una farsa y una traición a sí mismo.

C. EPISODIOS BÍBLICOS

Como en el caso del apartado anterior, también los episodios bíblicos son culturemas compartidos por diferentes culturas. Asimismo, estas narraciones tienen un carácter simbólico y ejemplar fácilmente identificable. Shólem Aléijem aprovecha este carácter arquetípico para insertar este tipo de culturemas en *Blonzende shteren*. Los lectores de la novela se identificaban doblemente: por una parte, con las situaciones vividas por los personajes de la novela y, por otra, con los episodios bíblicos con los que se les relaciona.

Entendemos por episodios aquellas narraciones más breves o acciones parciales dentro de un libro bíblico que se leen o entienden popularmente como relatos breves con entidad propia. Serían comparables, desde este punto de vista, a las fábulas o cuentos breves. Normalmente implican varios lugares, personajes y/o una serie temporal de acciones.

C.1 El sexto día de la Creación (BS I, 21)

<p>דאָ האָט ער דערזעהען אַ ליידיגע סטאַדאַלע, אַ שטאַל אַ מורא'דיגע, אַ ברייטע, מיט איין אַיזערנעם דאַך: — אָט די סטאַדאַלע האָט גאָט בעשאַפּען מששת ימי בראשית פאַר אַ יודישער טעאַטער! — האָט ער אַ זאָג געטאָן צו זיך אליין און איז אַריין אין הויף אַריין.</p>	<p>Entonces él vio un patio vacío, un gran establo vacío con un techo de hierro: — Este establo lo creó Dios el sexto de los días de la creación para un teatro judío — se dijo a sí mismo y entró.</p>
---	--

Tras llegar la compañía de teatro al destartalado *shtetl* de Holeneshti, su director busca un lugar apropiado para la representación teatral. Le ofrecen un establo grande en la casa del judío más rico de la localidad. Al ver la precariedad de la estancia el director pronuncia las palabras anteriores, ironizando sobre la idoneidad del lugar.

Este culturema se refiere al relato de la Creación según Gn 1. En el sexto día es cuando Dios da por concluida su obra y se complace al ver que todo está bien. El director de la obra hace una broma en este sentido al contraponer la perfección de lo creado según el relato bíblico con la imperfección del lugar. Resulta irónico que un establo parezca haber estado predestinado a ser sede para un teatro judío desde el principio de los tiempos.

Aunque la Creación se trata en el culturema A.17 (el poder creador), consideramos que deben considerarse por separado ya que allí se hablaba de un conjunto de imágenes que evocan el poder divino creador, mientras que aquí se hace referencia concreta a la sucesión de días de Gn 1. De hecho, Shólem Aléijem utiliza una expresión en hebreo que recuerda al texto bíblico y que es un texto familiar para cualquier judío.

C.2 Los prodigios y la salida de Egipto

a) BS I, 35s

<p>פלוצים הייבען אָן איינגעלאָשען ווערען די לאַמפּען און אין טעאַטער ווערט פינסטער. אַ סימן, אַז אָט באַלד וועט זיך עס אַנהויבען... און עס לאָזען סײַ הערען</p>	<p>De repente empezaron a apagar las luces y el teatro se quedó a oscuras. Esto era señal de que iba a empezar pronto y se escuchaban diferentes</p>
--	---

- | | |
|--|--|
| <p>פּערשידענע קולות פון פּובליקום: — אָ אָ אָ
אָ! — אַקוראַט ווי אין מצרים!</p> | <p>voces del público: —¡Oh, oh, oh, oh!
—¡Igual que en Egipto!</p> |
| b) BS II, 47 | |
| <p>אַריינגעגאַהרען אין לאַנדאָן איז מיטען
בייטאַג, האַבען זיי געטראָגען אַ מוראדיגע
פּינסטערניש, ווי אין מצרים.</p> | <p>Al llegar a Londres a mediodía, ellos
(la compañía) encontraron una
oscuridad temible, como en Egipto.</p> |
| c) BS I, 224 | |
| <p>אַלעמאַל, אַלעמאַל קומט צו איהם אַ פּריש
ווייב, קומען זאָל אויף איהם פּרעה'ס
שלעק.</p> | <p>Todo el tiempo, todo el tiempo
venían a él (Chupak) mujeres
nuevas, así le vengan todos los
males del Faraón.</p> |
| d) BS I, 335s | |
| <p>”וויפיעל לעכעלעך ס'איז אויסגעשטופעלט
געוואָרען אין אַלע מצות פון דער וועלט,
זינט די יודען זענען אַרויסגעגאַנגען פון
מצרים ביז היינטיגען פּסח. — אַזוי פיעל
פּרישטישקלעך זאָלען זיך דיר זעצען, ממזר,
אויף דער צונג!”</p> | <p>Tantos agujeros se han hecho en
todos los matzos del mundo desde
que los judíos salieron de Egipto
hasta este Pésaj, ¡así tantos granos te
aparezcan en la lengua, bastardo!</p> |

Los fragmentos anteriores nos remiten a Éx 7-13 donde se narran los prodigios (plagas, para el cristianismo) de Dios para forzar al Faraón a liberar a los israelitas y el origen de la tradición de comer panes ácidos (matzos) como memorial de tal liberación.

En a), los habitantes del *shtetl* esperan con expectación el inicio de la obra de teatro y se asombran cuando todo se queda a oscuras al empezar la representación. Esa oscuridad que tanto admira al público es comparable con la de Egipto. El narrador muestra con sorna la poca familiaridad con el teatro de los habitantes del *shtetl*. La misma imagen es utilizada en b) al llegar la compañía a Londres y encontrar un tiempo nuboso y gris que acentúa la sensación de extrañeza y hostilidad en los personajes. En el caso c) se trata de una maldición de Madame Cherniak sobre Chupak por considerarle un inútil y un mujeriego que ha vivido a costa de ella y de Rosa. En d) encontramos otra maldición basada en la costumbre judía de comer pan ácimo instituida al salir de Egipto

y que se ha mantenido hasta nuestros días. En a) y b) Shólem Aléijem utiliza «oscuridad» en yídish (*finster/finsternish*), lo que muestra que el pasaje bíblico de Egipto se relacionaba fácilmente con este término en el imaginario colectivo.

Para la referencia a Pésaj, véase el culturema E.4.

C.3 La venta de José

C.4 En el monte Sinaí (BS I, 76)

<p>נאך דעמאָלט, ווען ער האָט נאָך גאָר נישט געוואוסט אָפילו, צו ס'איז פאָרהאָן ערגיין אַ טעאַטער אויף דער וועלט, האָט ער שוין מיט זיינע חברים געשפיעלט "מכירת יוסף", "יציאת מצרים", "אויפ'ן באָרג סיני", וכדומה אַזעלכע זאַכען פון חומש, וואָס זיי אַליין טאַקי אין חדר האַבען צוגעטראַכט.</p>	<p>Incluso antes de que él (Léibel) supiera que había teatro en el mundo, ya había representado con sus amigos «La venta de José», «La salida de Egipto», «En el monte Sinaí» y otros pasajes de los Cinco [Libros de Moisés], que realmente ellos solos habían practicado en el jéder.</p>
--	---

En este fragmento, el autor describe el entusiasmo con que Léibel cuenta a Hóltsmaj sobre los pasajes bíblicos que representaba cuando era alumno en la escuela primaria judía. Léibel considera que ahí está el germen de su actitud y vocación teatral.

La venta de José por sus hermanos y su llegada a la corte del Faraón como esclavo se narra en Gn 37. «En el monte Sinaí» es una referencia a Éx 19 y 34 donde se narra la subida de Moisés para encontrarse con Dios y la entrega de las Tablas de la Ley.

Este fragmento muestra la importancia del aprendizaje de la Torá y el Talmud en el jéder, un aprendizaje que añadía las representaciones teatrales a la repetición y memorización de los textos. Curiosamente, Shólem Aléijem nombra los pasajes en hebreo, la lengua en la que se aprendían los textos en un jéder y cómo los transmite la tradición. Sin embargo, utiliza «En el monte Sinaí» (*oyfn berg sini*) en yídish.

Con relación a «la salida de Egipto», véase el culturema C.2 y para «los Cinco [Libros de Moisés]», el F.1.

C.5 Moisés ante el Faraón (BS I, 76)

<p>”מײן נאָמען איז משה בן עמרם... איך בין געשיקט געוואָרען צו דיר, אדוני קעניג, פונ'ם יודישען גאָט, דער גאָט פון אברהם, יצחק ויעקב, וואָס זיין נאָמען איז אהיה אשר אהיה, אַז דו זאָלסט אַרויסלאָזען זיינע יודעלעך פון דיין לאַנד, פון מצרים. וואָנעט איז דער שיעור? וואָס האָסט דו צו זיי? וואָס פייניגסט דו זייערע לייבער?!</p>	<p>Mi nombre es Moisés ben Amram. Me envía a ti, señor rey, el Dios de los judíos, el Dios de Abraham, Isaac y Jacob, cuyo nombre es <i>Soy</i> <i>el que soy</i>, para que dejes ir a sus judíos de tu tierra, de Egipto. ¿Dónde está el límite? ¿Qué tienes contra ellos? ¿Por qué maltratas sus cuerpos?</p>
--	--

Léibel continúa recordando las representaciones teatrales en el jéder y recita ante Hóltsmaj el papel de Moisés ante el Faraón, un texto que aún recuerda de su infancia.

Este monólogo se basa en Éx 5, donde se narra la primera entrevista de Moisés con el Faraón para que deje marchar al pueblo. El fragmento combina el yídish coloquial con expresiones típicamente bíblicas como «Dios de Abraham, Isaac y Jacob» (דער גאָט פון אברהם, יצחק ויעקב, p. ej. Éx 3:6; 1Cr 29,18) o «Soy el que soy» (אהיה אשר אהיה, p. ej. Éx 3:14). Estas expresiones bíblicas aparecen parcial o totalmente en hebreo con lo que Shólem Aléijem muestra origen bíblico. Ambas fórmulas son fundamentales y están conectadas en la tradición judía. Según la Biblia y la tradición, la alianza entre Dios y el pueblo de Israel se inicia cuando Dios revela su nombre («soy el que soy»). Esta alianza pasa de generación en generación en las personas de Abraham, al que promete convertirlo en una gran nación (Gn 12,1-3); su hijo Isaac (Gn 26,3-4); y, finalmente, Jacob, hijo de Isaac, (Gn 28,13-15). Así, «Dios de Abraham, Isaac y Jacob» es una de las fórmulas tradicionales judías que marcan la continuidad de la elección divina y posteriormente la identidad judía. Esto nos lleva una vez más a los personajes de la novela, que intentan encontrar su camino e identidad entre dos mundos: el tradicional y religioso del *shtetl* frente al moderno y laico americano.

Desde el punto de vista del argumento, es significativo que el autor ponga en boca de Léibel este pasaje bíblico en este momento. El muchacho está dolido por el duro castigo impuesto por su padre tras robar comida para los actores de la compañía de teatro. Léibel ve a su padre como una figura excesivamente autoritaria y ve en la huida con la compañía la manera de escapar de él. Así se produce un paralelismo entre el relato

bíblico y la vida real (ficcionalada en la novela): unos personajes avasalladores (el Faraón / el padre de Léibel) y otros que buscan la libertad (los judíos / Léibel).

El personaje de Moisés se trata en el culturema B.8.

C.6 Jacob y la (supuesta) muerte de José

C.7 David y la muerte de Absalón (BS I, 91)

<p>ער וועט זיך ניט וועלען טרייסטען, אַזוי ווי יעקב אבינו, בעת מע האָט איהם געבראַכט דאָס פערבלוט־יגטע העמדעל אין געזאַגט, אַז יוסף זיין זוהן איז פערצוקט געוואָרען פון אַ חיה אין פעלד... אָדער אַזוי ווי דוד המלך, בעת מט האָט איהם אָנגעזאַגט די גוטע בשורה, אַז זיין געליעבטער זוהן אבשלום איז געשטאַרבֿען.</p>	<p>No se le podía consolar, al igual que nuestro padre Jacob cuando le trajeron la camisa ensangrentada y le dijeron que su hijo José había sido devorado por un animal en el campo... o como el rey David cuando le comunicaron la noticia de que su amado hijo Absalón había muerto.</p>
--	--

Una vez más, Shólem Aléijem crea un paralelismo entre los pasajes bíblicos y la ficción de la novela. Beni, el padre de Léibel, se siente afligido por la desaparición de su hijo y su dolor es comparado con el de Jacob por la muerte de su hijo José (Gn 37,31-34) o la aflicción de David por la muerte de Absalón (2Sam,18). Jacob fue engañado por sus otros hijos en cuanto a la muerte de José, ya que, en realidad lo vendieron y le presentaron a su padre una túnica de su hijo manchada con sangre animal para hacerle creer que había sido despedazado por una fiera.

La expresión hebrea *avinu* referida a Jacob en hebreo («יעקב אבינו», «nuestro padre Jacob») también se utiliza con Abraham y Moisés tradicionalmente. Al igual que «Dios de Abraham, Isaac y Jacob», es una fórmula tradicional de continuidad no sólo en un sistema de creencias sino también identitaria.

C.8 El sacrificio de Isaac (BS I, 142)

<p>יִצְחָק, בַּעַת אַבְרָהָם אַבִּינוּ הָאֵט אִיהֶם גַּעפִּיהֶרֶט צו דער עֶקְדָה, הָאֵט גַּעוויס נישט בַּעראַרפֿט אַזוי ציטערן, ווי עס הָאֵט גַּעציטערט אונזער יונגער העלד נעבען, זיצענדיג יענעם שבת-צו-נאַכטס אין וואָגען מיט זיין פֿריינד הָאַצמאַך.</p>	<p>Isaac, mientras nuestro padre Abraham lo conducía al sacrificio, no debió haber temblado tanto como temblaba nuestro pobre joven héroe (Léibel), sentado aquel sábado por la noche en el carromato con su amigo Hóltsmaj.</p>
---	--

Llega el sábado por la noche, el momento pactado para que Léibel y Réisel huyan del *shtetl* con la compañía de teatro. Cada uno de los jóvenes va en una carreta diferente con parte de la compañía. Léibel va sentado junto a Hóltsmaj, asustado y excitado por la huida.

El autor compara el temor del joven con el de Isaac en Gn 22, cuando es llevado al sacrificio por su padre Abraham siguiendo el mandato divino. La exageración al comparar el temor de ambos personajes otorga cierta comicidad a la escena dentro de su dramatismo. Detrás de la comparación entre personajes y episodios tan diferentes, hay cierto paralelismo del que Shólem Aléijem se sirve. Tanto en el pasaje bíblico como en la novela, los protagonistas actúan fuera de la lógica, dejándose llevar por la incertidumbre de lo desconocido. Sin embargo, los resultados de esta confianza son diferentes en cada caso: mientras que Dios evita el sacrificio de Isaac y premia la fidelidad de Abraham, en el caso de Léibel, no solo es separado de Réisel, sino que será el inicio de una vida marcada por el fracaso personal (a pesar de su éxito como artista).

La referencia a la Biblia es explícita ya que el autor utiliza la palabra hebrea עֶקְדָה (pronunciada en yídish *akeyde*) que es la utilizada en el texto sagrado y por la tradición para referirse al sacrificio de Isaac en concreto. Cuando se habla de sacrificio en general, el yídish opta por otros términos de origen hebreo como קרבן (*korbn*) u אָפּער (*ofer*).

C.9 Putifar y José (BS I, 199)

<p>ווי אַ בין אַרום האַנג, ווי אַ פליג אַרום אַ ליכט, ווי אַ פלעדערמויס אין אַ וואַרעמער זומער-אָווענד, האָט זי געזשומעט און געשעמעריט איהם אין די אויגען. אומזיסט, אומזיסט! עס האָט זיך ווי איבערגעזחזרט די אַלטע-אַלטע געשיכטע פון פּוּטִיפֶרע מיט יוֹסֶפֶן, נאָר נישט אַזוי איינפאַך, ווי עס ווערט דערצעהלט אין חומש, ווייל הענריעטאַ שוואַלב איז דאָך ניט געווען פּוּטִיפֶרע, און ראַפּאַלעסקאַ איז ניט געווען יוֹסֶף הצדיק...</p>	<p>Como una abeja en la miel, como una mosca en una lámpara, como un murciélago en una tarde cálida de verano, ella (Henrieta) revoloteaba y flotaba ante sus ojos (de Rafflesco). ¡Pero era todo en vano! Era como se cuenta en la historia antiquísima de Putifar con José, pero no tan simple como se cuenta en los Cinco [Libros de Moisés], porque Henrieta Shvalb no era Putifar, ni Rafflesco era el justo José.</p>
--	--

Este episodio describe los intentos en vano de la actriz Henrieta por llamar la atención de Rafflesco para conseguir enamorarlo. Sin embargo, el actor no repara en ello ya que está abstraído pensando en Rosa.

Se trata de una referencia al episodio bíblico de Gn 39,7-20. Ahí se narra cómo la mujer de Putifar, dueño de José, intenta seducir insistentemente a su esclavo. Ante la negativa de este a traicionar a su amo, la mujer de Putifar lo acusa falsamente de intentar violarla y es enviado a prisión. Posteriormente ganará el favor de Faraón al interpretar sus sueños. Shólem Aléijem insiste en que el caso de Henrieta y Rafflesco no es tan simple como el episodio bíblico porque en el argumento de la novela intervienen más factores que complican la situación.

En referencia a los Cinco Libros de Moises (חומש, *jumesh*), véase el culturema F.1.

C.10 Balaam y su burra (BS I, 273s)

<p>ער האָט איהם נאָר נאָך אַ מאָל אַ קוק געגעבען אין די אויגען אַריין מן הצד און איז</p>	<p>Él (Hóltsmaj) lo miró (a Rafflesco) aún una vez más a los ojos de soslayo</p>
--	--

<p>נבהל ונשתומם געוואָרען. אין דער מינוט האַט האַלצמאַן בעדאַרפט פיהלען כמעט דאָס אייגענע, וואָס בלעם האַט אַמאָל געפיהלט, בעת זיין אייזעל האַט אונטער איהם מיט אַמאָל בעקומען לשון און אַנגעהויבען רעדען ווערטער ווי אַ מענש.</p>	<p>y le entró pánico y se asombró. En ese momento Hóltsmaj debió sentirse casi lo mismo que cuando una vez a Balaam su burra adquirió lenguaje y empezó a hablar palabras como una persona.</p>
---	--

Rafalesco y Hóltsmaj esperan encontrarse con el gran cantor Sonnenthal en el teatro estatal de Viena, pero este no los atiende. Esta actitud enfada a Rafalesco que, además, se siente desanimado por no encontrar a Réisel y también molesto y cansado ya que todos intentan manipularlo y acercarse a él para conseguir sus propios beneficios. Por ello, cuando Hóltsmaj insiste en ver a Sonnenthal, Rafalesco se niega y le contesta desairado. El representante siente un escalofrío porque es la primera vez que el joven artista le lleva la contraria y se da cuenta de que el carácter del chico se ha fortalecido. La sorpresa y estupor de Hóltsmaj es comparada con la del personaje bíblico de Balaam cuando escuchó a su burra hablar.

El episodio de Balaam y su burra se narra en Nm 22,21-33. Balac, rey de Moab, ante el avance de los israelitas, pide al profeta Balaam que los maldiga. Cuando este va camino de hacerlo, un ángel invisible se interpone en su camino con una espada en la mano. La burra de Balaam percibe la presencia del ángel y se para. El profeta golpea a la burra para que siga caminando pero el animal empieza a hablarle e increparlo por los golpes que le está dando. Finalmente, el ángel se hace visible y ordena a Balaam bendecir a los israelitas, lo que enfurece al rey Moab.

Una vez más Shólem Aléijem va más allá de la mera comparación con el texto bíblico y reinterpreta el culturema en el contexto del argumento de la novela. Al igual que Balaam, Hóltsmaj no ve parte de la realidad, no se da cuenta de lo que está sucediendo hasta que se hace explícito mediante una respuesta airada o unas palabras inesperadas. Por su parte, Rafalesco advierte el riesgo, en su caso el deterioro de su vida, al igual que la burra advierte la espada del angel invisible.

C.11 La mujer de Lot (BS II, 47)

<p>ס׳זאַל ווערען פון איהר אַ שטיק זאַלץ, ווי פון לוט׳ס ווייב איז אַמאָל געוואָרען.</p>	<p> ¡Que se haga una pieza de sal como una vez le sucedió a la mujer de Lot!</p>
--	--

Cuando Hóltsmaj y la compañía llegan a Londres, la suerte no les sonríe, los negocios fracasan y, además, siempre hace un tiempo gris y desapacible. En un momento determinado, Hóltsmaj no aguanta más y maldice la capital británica deseando que le pase lo que a la mujer de Lot.

Esta maldición rememora el relato bíblico de Gn 19, 15-26 en el que Lot y su familia huyen de Sodoma para evitar el castigo de Dios sobre la ciudad a causa de la iniquidad de sus habitantes. Aunque se les había advertido que no miraran hacia atrás en su huida, la mujer de Lot lo hizo y quedó convertida en una pieza de sal.

Como ocurre con las otras maldiciones que los personajes de *Blonzende shteren* profieren, este caso también se basa en imágenes bíblicas muy llamativas e incluso chocantes que provocan en el lector extrañeza y divertimento a partes iguales.

C.12 La división del Mar Rojo (BS II, 136)

<p>ביי דער פרוי אַרויסבעקומען אַ סענט, הערט איהר, איז פּקריעת ים-סוף!</p>	<p> Sacarle un centavo de esta mujer, escuche usted, es como dividir el Mar Rojo.</p>
---	---

La trupe llega al control de aduanas tras desembarcar en el puerto de Nueva York. La mujer del cantor de Lomza es detenida por un oficial por su apariencia. Empiezan a interrogarla, pero como no hablaba inglés, Nísel Shvalb acude en su ayuda. Este habla con gracejo al oficial para intentar ablandarlo y alaba el carácter ahorrador de la mujer y lo buena madre y ama de casa que es. Es en este contexto cuando afirma lo difícil que es que la mujer desperdicie un solo centavo.

Se trata de una referencia a Éx 14. Como en otras ocasiones, Shólem Aléijem ha optado por utilizar la expresión en hebreo (*kries ya' msuf*) en vez de la traducción al yídish porque se trata de un texto muy familiar en la liturgia y la tradición.

En cuanto a «hijos de Israel» (בני-ישראל), véase el culturema A.16.

C.13 La parábola del pobre y la corderilla (BS II, 217)

<p>ער עליו – השלום האט אַלץ געטענהײט און געבראַכט אַ אַרעמאָן מיטײַן שעפעלע, וואָס געשריבען אין די הייליגע ספרים.</p>	<p>(...) él (tu padre), que en paz descanse, se quejaba de todo y recordaba la parábola del pobre con la corderilla que está escrita en los libros santos.</p>
---	---

Este culturema se encuentra al final de la novela. Han pasado los años desde la huida del *shtetl* de Holeseshti, el padre de Réisel, el cantor, ya ha muerto apenado por la ausencia de su hija y Leie, la madre, ahora vive mejor gracias al éxito y el dinero de su hija. En una carta a Réisel, Leie echa la vista hacia atrás con nostalgia y recuerda cómo su marido sentía rencor hacia la compañía de teatro porque consideraba que le habían robado a su hija, al igual que la parábola del pobre y la corderilla.

Tal parábola aparece en 2Sam 12,1-6. En ella, el profeta Natán le explica al rey David el caso de un hombre rico que toma la corderilla del pobre para hacer un banquete. El rey David se escandaliza por ello y Natán le dice que la parábola se aplica al propio rey que se ha adueñado injustamente de Betsabé matando a su marido legítimo, Urías, el hitita. De nuevo Shólem Aléijem no solo menciona el texto bíblico sino que, además, lo asocia con el argumento de la novela. En este juego intertextual el autor consigue sorprender al lector con una interpretación inédita de la conocida parábola.

En la carta, la madre de Réisel afirma que la parábola aparece en los libros sagrados (*heilige seferim*). La expresión es mitad yídish, mitad hebreo, y la referencia es imprecisa. Lógicamente, Leie parece referirse a la Tanaj, a la que pertenece 2Sam, pero también puede interpretarse como una alusión más general al conjunto de libros sagrados para el judaísmo, lo que incluiría también al Talmud. En el primero de los casos, esta

expresión también podría considerarse como un culturema referido a la Biblia en sí misma.

C.14 Coré (BS II, 387)

<p>דאַרפסטע זיך ניט באַגראָבען דאַרטען ווי קייראַך ניין איילען אין דער ערד ווי עס ווינצשט דיר פון טיפען הערצען מיט אַכטענקספּאַל.</p>	<p>No crees que deberías enterrarte allí como Coré nueve codos en la tierra como te lo deseo desde lo más profundo de mi corazón con todos mis respetos.</p>
--	---

Esta referencia forma parte del título de la presente investigación. La escogimos por ser un ejemplo muy completo de maldición y humor combinados con un personaje bíblico. Al final de la novela los distintos personajes se intercambian cartas y en ellas descubrimos cómo les fue la vida tras el encuentro de Rosa y Rafalesco. En este caso, Shólem Méier maldice en una misiva a Albert Chupak ya que el primero quería casarse con Slatke, pero ésta finalmente decidió hacerlo con Rafalesco por la intermediación de Rosa, a la que Chupak había descubierto en el *shtetl* muchos años atrás. En realidad, se trata de un razonamiento rocambolesco que contribuye a la comicidad de la maldición.

Coré aparece en Nm 16,1-40; 26,9. Ahí se narra cómo Coré, junto a Datán y Abiram se rebelaron contra Moisés y Aarón cuestionando su liderazgo. Moisés los convoca al día siguiente frente al Tabernáculo para comprobar a quién escoge Dios. Ante el pueblo, Moisés afirma que si Coré, Datán y Abiram mueren de muerte natural, entonces él no es el elegido. En ese momento la tierra se abre y se traga a Coré, a toda su gente y sus posesiones, mostrando, de esa forma, el designio divino.

D. CULTURA MATERIAL BÍBLICA

Bajo este título se agrupan aquellos objetos, reales o legendarios, que aparecen en los relatos bíblicos con una relevancia social, religiosa o cultural especial. Los pocos que aparecen en *Blonzende shteren* tienen un carácter cultural y están relacionados con las principales tradiciones judías.

Hemos escogido el término «cultura material» siguiendo la clasificación de elementos culturales propuesta por Peter Newmark (1988: 103). Este autor incluye bajo esta denominación los objetos, creaciones y artefactos propios de una determinada cultura. Otros autores como Birgit Bödeker y Katrin Freese prefieren el término *realia* y lo definen así:

(...) konkrete Einheiten, die an eine Kultur und/oder an einem geographischen Raum gebunden sind, also: Gegenstände und Konzepte, die mit kulturellem Handlungen zusammengehängen, politische, wirtschaftliche, soziale und kulturelle Institutionen (Birgit Bödeker y Katrin Freese 1987: 138).

Aunque asumimos ambas definiciones, las entendemos de manera más restrictiva al ceñirnos únicamente a objetos. Otros tipos de *realia*, según la definición de estos autores, nosotros los hemos incluido en «expresiones y lenguaje bíblico» o «regulaciones, leyes y fiestas con base bíblica».

D.1 Árbol de la Ciencia (BS I, 260)

<p>אַזוי האָט (...) האַלצמאַן (...) מיט זיין שותף שוואַלב (...) בעסער אַוועקלאָזען זיך צוריק אויף דער פּראָווינץ, איבער די קליינע שטעטלעך אינעם געבענשטען גאַליציע, בוקאַווינע, רומעניע, וואו יודען האָבען נאָך נישט גענאַשט פּונעם עץ-הדעת, וואו דאָס פּובליקום לויפט זיך נאָך צונויף אַנקוקען יודישע אַקטיאָרען, ווי מע לויפט זיך צונויף, אַ שטייגער, קוקען אויף אַ בער, אַ עלעפּאַנט אָדער אויף אַ מאַלפּע...</p>	<p>De esta forma, Hóltsmaj (...) decidió con su socio Shvalb (...) que era mejor regresar de vuelta a provincias, a los pequeños pueblos de la bendita Galitzia, Bucovina, Rumanía, donde los judíos aún no habían probado del Árbol de la Ciencia, donde el público se reunía para ver a los actores judíos como se reúnen para ver un oso, un elefante o un mono...</p>
--	--

Hóltsmaj y su socio Shvalb se encuentran en Viena con la compañía y buscan un local adecuado para instalar el teatro. Sin embargo, pronto se desengañan al comprobar que los judíos de esta ciudad desdeñan el teatro yídish y prefieren bien los grandes artistas o

el cabaret. Por esta razón deciden que es mejor volver a las poblaciones rurales del este de Europa donde los judíos aún no conocen los grandes espectáculos de la gran ciudad y los actores son acogidos con una mezcla curiosa de admiración y desprecio.

Shólem Aléijem recurre a una metáfora basada en los relatos de Gn 2,9 y Gn 3. El autor bíblico narra cómo Dios dispuso el Árbol de la Ciencia en medio del jardín del Edén tras la creación del hombre y a mujer, y les advirtió que no probaran sus frutos pues, de hacerlo, morirían. Adán y Eva desobedecen este mandato seducidos por la serpiente y, tras probar los frutos del árbol, se dan cuenta de que están desnudos. Dios los maldice y los expulsa del jardín del Edén. Este árbol de la Ciencia representa la conciencia del bien y del mal que permite al ser humano desarrollarse y llegar a su plenitud de conocimiento, alcanzar su esencia divina.

Estos relatos bíblicos eran muy conocidos por los lectores de Shólem Aléijem, quien utiliza el término hebreo y condensa todo el episodio en una metáfora. Equipara el probar el fruto del Árbol de la Ciencia con el saber distinguir entre un buen y un mal espectáculo teatral. A diferencia de los judíos vieneses, los habitantes del *shtetl* no tenían ni las posibilidades de asistir a una obra de teatro de calidad y, en la mayoría de los casos, tampoco la formación para apreciarla ni el dinero para pagarla. Tenían que conformarse con las representaciones modestas de compañías teatrales ambulantes de dudoso talento. Con la ironía implícita en el párrafo, el autor expone y critica algunos aspectos negativos de la vida en el *shtetl*: 1) a los judíos de este tipo de pequeñas y medianas poblaciones les faltaba cultura y formación, lo que les hacía vivir en el ostracismo; 2) aparte de los acontecimientos religiosos y tradicionales, el acceso a otros actos culturales era reducido y no siempre bien valorado; 3) los actores judíos de las compañías ambulantes eran vistos con una mezcla de emoción y desdén: emoción porque venían de fuera, traían algo nuevo y especial que suponía salir de la rutina diaria; y desdén porque se les miraba con recelo socialmente por su vida ambulante y poco convencional.

D.2 Santo de los Santos (BS II, 109)

<p>אָרײַנגעפֿיהרט זי צו זיך אין זײַן קדשי-קדשים אַרײַן, אַנטפלעקט פֿאַר איהר זײַן הייליגען-הייליגען סוד.</p>	<p>(...) y (Rafalesco) la llevó (a Slatke) a su Santo de los Santos, le reveló su más sagrado secreto.</p>
--	---

Durante la travesía en barco hacia Nueva York, Rafflesco se siente mal y permanece en la cama. Entre mareos y sudor piensa en Réisel, pero es Slatke la que lo acompaña y cuida. Ella está enamorada de Rafflesco pero él, al reposar su cabeza en el regazo de la chica, se sincera y le confiesa que no puede corresponderle porque tiene otro amor secreto, que es la causa de su dolor. Sin embargo, no le confiesa que se trata de Réisel, ahora convertida en Rosa Spivak.

Shólem Aléijem opta por la imagen del Santo de los Santos como metáfora del lugar donde Rafflesco guarda sus secretos, el interior más íntimo donde residen sus sentimientos. El *kodshe kodoshim* aparece, entre otros, en Éx 26,31-34; 2Cr 3,8-14; Ez 41,3-4 para referirse a la parte más sagrada primero del Tabernáculo y, posteriormente, del Templo de Jerusalén. Para el judaísmo, ahí residía la presencia de Dios. Solamente el sumo sacerdote tenía acceso a este lugar una sola vez al año, el Día de la Expiación o Yom Kipur para presentar incienso y la sangre de los animales sacrificados.

D.3 La trompeta y el shofar (BS II, 41)

בהצוצרות וקול שופר | Trompeta y el sonido del shofar

Este culturema da título al capítulo 6 de la segunda parte de la novela. En este capítulo se describe cómo la ciudad de Nueva York vuelve a llenarse de gente y vida tras las vacaciones de verano. La agitación y el barullo invaden las calles de la ciudad y, entre los judíos, el ambiente también se anima al acercarse las fiestas de Rosh Hashaná, el año nuevo judío. Es también la época en que se inician los estrenos en los teatros judíos de la ciudad.

En la Biblia, la trompeta y el shofar aparecen frecuentemente y simbolizan el miedo y el asombro del pueblo así como el poder divino en momentos decisivos. Normalmente, este sonido se asocia también al sentimiento de congregación. Así, estos instrumentos aparecen, p. ej., para anunciar la presencia de Dios (Éx 19,16; Jc 6,34; Za 9,14), para celebrar un día de fiesta (Lv 23,24; 2Cr 13,8); en la batalla (Jos 6,1-20; 2Sam 2,28; Jr 4,19); para congregar al pueblo (1Sam 13,3; Jl 2,15); o como instrumento de alabanza (Sal 150,3; Is 27,13).

Shólem Aléijem juega con la contraposición de realidades: por una parte, la trompeta y el shofar de la tradición, por otra, el bullicio de la gran ciudad americana. El

punto de unión entre ambas es el alboroto y la sensación de asombro y sobrecogimiento que producen en el individuo. El autor seculariza nuevamente los culturemas bíblicos. Ya no es la presencia y poder divinos los que congregan y apabullan al pueblo, sino la grandeza de la ciudad y el dinamismo de su sociedad, incluida la judía.

D.4 La menorá (BS II, 114)

צווישען אַלע פּיעסען איז אַלע יודישע טהעאַטערע אויף די עזער יום-טוב שיינט אַרויס די "מנורה" מיט אַזאַ העלען ליכט (...)	Entre todas las piezas en todos los teatros judíos en este Yom Kipur, brilla con luz propia <i>La menorá</i> (...)
---	--

El narrador describe la gran actividad del teatro yídish en Nueva York y su éxito. Enumera las diferentes obras que se están representando en esta temporada y, entre ellas, destaca una con el título de *La menorá*.

Este candelabro de siete brazos, central en el culto judío, se describe por primera vez en Éx 25,31-40. Acompaña al arca de la Alianza según las instrucciones de Dios a Moisés. Es un objeto significativo en la tradición judía a través de los siglos, convirtiéndose incluso en símbolo sionista en el s. XIX o el emblema del estado de Israel desde 1948. Shólem Aléijem juega con los términos menorá y brillar para crear una dilogía. Podríamos entrever en esta dilogía una expresión del éxito no sólo del teatro judío en Nueva York, sino de la nueva vida para los judíos en América, al afirmar que la menorá (ya no como obra de teatro, sino como símbolo) brilla, está encendida.

Esta referencia en particular, y *Blonzende shteren* en general, reflejan el hecho histórico del florecimiento del teatro yídish en América en la época en que la novela fue escrita. Esto se produjo debido a la llegada masiva de judíos procedentes del este de Europa³². Por otra parte, se pone en evidencia la conexión entre teatro y sinagoga no sólo por los elementos culturales que aparecen en las obras, sino por el carácter representacional que suponen ambas instituciones. Según Lee Shai Weissbach:

³² Así lo refleja Nahma Sandrow (1996: 85): «At the turn of the century, while Yiddish theater was expanding in New York, there was also Yiddish theater wherever Jews were settling: in Canada, South America, South Africa, and Australia. In Europe there was theater in Russia, Rumania, Galicia, in Budapest, Vienna, Paris, and even Istanbul, as well as, of course, in London. And it was not uncommon for a Yiddish actor to have played in all those places — and not along a neat geographical route, but constantly crosscrossing».

Indeed, in considering the physical 162nterrumpi of a synagogue, it would be difficult to overemphasized the performative elements of worship and the many features that religious services have in common with traditional theatrical representations. Both commonly involve ritualized and symbolic behavior, for example, as well as embodied performance of written texts and the use of costumes and props (Weissbach 2003: 30).

De hecho, muchos de los arquitectos de sinagogas eran también los artífices de los teatros y utilizaban en ambas construcciones elementos similares. Sirva como ejemplo la restauración de la gran sinagoga de Viena por el arquitecto Wilhelm Stiassny que creó un espacio elíptico que recuerda a un teatro con los palcos y la cúpula central.

Shólem Aléijem utiliza el término יום-טוב, es decir, festividad, para referirse a Yom Kipur, que se ha mencionado unas líneas antes. Aquí hemos optado por traducirlo por Yom Kipur para hacer más comprensible el culturema. En cuanto a Yom Kipur, véase el culturema E.5.

E. REGULACIONES, LEYES Y FIESTAS DE INSTITUCIÓN BÍBLICA

En este epígrafe se recogen los culturemas referidos a reglas y fiestas que tienen su origen en la Biblia, se mencionan o se describen en ella (p. ej. Pésaj/Pascua, Sabbath/Sábado o kosher). Se han descartado regulaciones, leyes o fiestas que, aún basándose en la Biblia, no mantienen una relación directa con el texto, son de institución rabínica o se desarrollaron siguiendo concepciones teológicas y culturales más tardías en el judaísmo.

E.1 Sábado (BS I, 21)

אָפּנים, ווי איך זעה אַרויס, האָט אדם הראשון נאָך קיינמאָל קיין שבת ביט געהאַלטען?	Por lo que veo, aparentemente, ¿Adán nunca respetó aquí el sábado ?
--	---

Como expusimos en el culturema B.1 sobre Adán, estas palabras pertenecen al director de la compañía cuando llegan al *shtelt* de Holeneshti y ven la desorganización y el estado desvencijado de la población.

Etiológicamente el origen del Sábado o Sabbath se encuentra en Gn 2,1-3. Es el séptimo día, en el que Dios descansa una vez acabada toda la creación y comprobado que todo estaba bien. Por esta razón lo declara día santo. En la Torá se legisla su observancia de este día repetidamente: Éx 20,8-11; Lv 23,3; Dt 5,12-15; o Nm 15,32-36, entre otros.

Las palabras que Shólem Aléijem pone en boca del director de la compañía son ingeniosas. Aluden al significado etiológico del Sábado, que no se ha respetado nunca en Holeneshti, porque, a diferencia de la creación, ni es perfecto ni está terminado como se puede constatar por su aspecto desgarbado. El propio hecho de no respetar el día santo es un signo de desorden, del desequilibrio no solo de las construcciones, sino de las tensiones de sus habitantes, algunas de las cuales se irán descubriendo a o largo de la novela. La referencia a Adán nos lleva al principio de los tiempos, es decir, a una realidad que siempre ha sido así, endémica y con difícil solución. Como ya hemos visto, a los pocos días de este episodio se declara un fuego en el *shtetl*, precisamente la noche que Réisel y Léibel toman la decisión de huir. Así, el incendio se convierte en símbolo de ruptura con el ostracismo, de purificación, de búsqueda de un equilibrio, de un Sabbath que nunca ha existido.

E.2 Sucot (BS I, 67)

זאָל מיר אָלי דער מלמר פאַר איינוועגס שרייבען, ווען האָב איך יאָהר- צייט. פאַראַיאָהרען איז אויסגעקומען אַקוראַט דער דריטען טאָג חול-המוער סוכות.	(...) pidamos a Elie el maestro que ponga de paso en la carta cuándo es el aniversario de la muerte de papá; el año pasado cayó exactamente el tercer día de la fiesta de <i>Sucot</i> .
---	--

Este es un fragmento de una carta de Hólstmaj a su madre en la que le pide que le haga saber el aniversario de la muerte de su padre tras preguntarle a Elie, el escriba del *shtetl*. Sólo sabe que el año anterior cayó el tercer día de Sucot.

Sucot o la fiesta de los Tabernáculos está regulada en Lv 23,33-44; Dt 16,13-17 y Nm 29,12-40. Son ocho días en los que se conmemoran los cuarenta años que los israelitas pasaron en el desierto y se celebra la cosecha en el mes de Tishrei (septiembre u octubre). Como muestra este fragmento de la novela, los judíos utilizaban su propio calendario para determinar las fechas de las fiestas religiosas, aunque siguieran el gregoriano en los demás ámbitos de la vida. Eran estos días festivos los que marcaban la actividad a lo largo del año.

El hecho de que Hólstmaj pida a su madre que el maestro escriba en la carta la fecha del aniversario de la muerte del padre nos indica que se trataba de una mujer iletrada que necesitaba ayuda para leer y escribir una misiva. Esto era algo común entre los habitantes del *shtetl*, especialmente entre las mujeres judías, a pesar de la existencia en muchos de ellos de un jéder también para niñas. No sólo muchas mujeres judías solían ser analfabetas en aquella sociedad, también lo eran los campesinos eslavos e incluso algunos nobles.

El culturema «hijos de Israel» (בני-ישראל) se trata en A.16.

E.3 Kosher (BS I, 132)

<p>בעני ווייסט אליין ניט פארוואָס, נאָר ווי אַ פֿשר'ער יוד האָט פֿיינט חזיר, אַזוי האָט ער פֿיינט אַט די הונגעריגע "לאַפעטוטניקעס" (דאָס מיינט ער די אַקטיאָרען).</p>	<p>Beni no sabía en absoluto por qué, tal como un judío kosher odia el cerdo, así odia él a estos hambrientos “avariciosos” (él se refiere a los actores).</p>
---	---

La compañía de teatro se instala en un establo cedido por Beni, el padre de Léibel. Los actores interrumpen la rutina diaria de los negocios de este judío adinerado y le ocasionan gastos. Además, el mundo de la farándula era visto con desconfianza y desdén por la población. Todo esto provoca odio en Beni hacia los actores.

Dt 14,8 y Lv 11,1-8 regulan los animales que no se pueden comer, entre ellos el cerdo pues, aunque tiene la pezuña unglada y hendida, no rumia. Sin embargo, al decir «judío kosher», el narrador deja claro ¹⁶⁴interrumpiría¹⁶⁴ que no todos los judíos eran estrictos en cuanto a esta prohibición. La carne de cerdo era la principal proteína en muchas zonas empobrecidas del este de Europa donde estaban asentados los judíos. Más

que el grado de necesidad, era el nivel de asimilación en la sociedad circundante lo que permitía, con más o menos reparos, comer cerdo. Así, era más fácil que un judío asimilado de Varsovia comiera cerdo normalmente a que lo hiciera un judío de un pequeño *shtetl* lituano o ruso. De hecho, muchos de estos judíos asimilados de clase media-alta no deseaban ser confundidos con los empobrecidos judíos observantes y hablantes de yídish de las zonas rurales.

La expresión «como un judío kosher odia el cerdo» aparece dos veces más en *Blonzende shteren* (BS I, p. 297 y BS II, p. 8) con la misma función. En el primer caso se usa para señalar el odio de Sore Broje, la madre de Hóltsmaj por el mundo teatral; y en el segundo, la aversión que un propietario de un restaurante judío en Londres siente por su negocio.

E.4 Pésaj (BS I, 126)

<p>ווער וועט אַרויסגנב'ענען ביי איהם פסח דער אפיקומן פון אונטער דעם קישען?</p>	<p>¿Quién le robará a él (su padre) el afikomán de Pésaj de debajo de la almohada?</p>
--	---

La tarde antes de huir del *shtetl*, Réisel recuerda con nostalgia los buenos momentos de las fiestas judías en familia que dejará atrás. Uno de esos recuerdos gratos es la búsqueda del afikomán en Pésaj, la Pascua judía. Durante la celebración del ritual del Séder la noche de Pésaj³³, se divide medio trozo de pan ácimo o matzóz en dos. Uno de esos trozos de matzóz, llamado afikomán, se deja aparte para comerlo después de la comida. En algunas familias, el padre de familia esconde el afikomán en algún lugar de la casa para que los niños lo encuentren. Cuando lo hacen, los niños son recompensados con dinero o golosinas. Aparte de su valor cultural, el afikomán es una manera de mantener a los niños despiertos durante la celebración del Séder e inculcarles el valor de la familia y la tradición.

Pésaj es la festividad judía más importante y antigua, que conmemora la liberación de Egipto. Se celebra anualmente durante siete días a partir del día 14 de Nisán (finales de marzo o principios de abril). Junto a la celebración de la libertad, sirve

³³ La tradición del Séder se establece mucho después del periodo bíblico.

también como fiesta de la primavera, ya que coincide con las primeras cosechas de cereal. Encontramos alusiones a esta festividad en Éx 12; Nm 9; Dt 16,1-8. Durante la monarquía, Salomón celebra esta fiesta según 1Re 9,25; 2Cr 8,13; 35,1. Con la reforma de Josías se comienza a transformar en fiesta de peregrinación a Jerusalén como narra 2Re 23,21-23. A lo largo de la historia y también en tiempos de Shólem Aléijem, Pésaj se ha convertido en uno de los símbolos de identidad judía. Este significado profundo de Pésaj es lo que provoca nostalgia en Léibel cuando se dispone a abandonar su hogar, a iniciar su propio éxodo personal.

Pésaj y matzó también aparecen juntos en el culturema C.2 que hemos tratado con anterioridad.

E.5 Yom Kipur (BS II, 221)

<p>אָמעריקאַ איז, ברוך-השם, אַ פריי לאַנד, נאָך פרייער ווי לאַנדאָן. יעדער טוט זיך דאָ, וואָס ער וויל. קומט ימים-נוראים, לויפט איינער אין שוהל אַריין דאַוונען, און דער אַנדערער געהט אַרבייטען אין שאַפּ. יום- כּפּוּר, למשל, צו פּל-נדרי, בעת איינעם ווילט זיך וויינען אויף די יעלות, פּערגלודט זיך דעם צווייטען דוקא געהן אויף אַ באַל, "יום-כּפּוּר-באַל" הייסט עס דאָ.</p>	<p>América es, bendito sea el Nombre, un país libre, aún más que Londres. Cada uno hace lo que quiere. Cuando llegan los «días terribles», uno va corriendo a la sinagoga a rezar, el otro va a trabajar a la tienda. En Yom Kipur, por ejemplo, en el momento del Kol Nidre, mientras uno quiere llorar con los <i>ya'ales</i>³⁴, el segundo va precisamente a un baile, el «baile de Yom Kipur» lo llaman.</p>
---	---

Méier Stélmach escribe a un amigo contándole sus impresiones positivas sobre la vida en Nueva York. En este fragmento describe la agitación de los judíos durante los días anteriores a la festividad de Yom Kipur o Día de la Expiación.

³⁴ El culturema *ya'ales* es interesante porque se refiere a la oración de Yom Kipur que se inicia con las palabras *Ya'aleh koleinu* («que se alcen nuestras voces»). *Ya'ales* es una forma verbal que Shólem Aléijem pluraliza para referirse a la oración y enfatizar el carácter humorístico. Es un efecto parecido a «rezar el Credo» o «rezar Credos» donde la primera palabra, una forma verbal, denomina a toda la oración.

Esta festividad está regulada en Lv 16,29-30 y Nm. 29,7-11. Es el día más sagrado del judaísmo en el que se obtiene el perdón y absolución de los pecados de todo el año. Se celebra el décimo día del mes de Tishrei (septiembre u octubre) mediante el ayuno y la oración. Los diez días anteriores a Yom Kipur, desde Rosh Hashaná (año nuevo), son llamados los «días terribles» (ימים-נוראים, *yamim noraim*). Kol Nidre es la primera oración que se recita en Yom Kipur y expresa la expiación ante Dios por el incumplimiento de los votos religiosos durante el año precedente. Los *ya'ales* es una expresión utilizada en la liturgia de Yom Kipur (*ya'aleh tahanumenu*) y otras festividades (*ya'aleh veyuvo*) y que aquí funciona como una metonimia de asistir a los servicios en la sinagoga.

Shólem Aléiejem escribe un párrafo lleno de ironía, especialmente cuando habla de un «baile de Yom Kipur», contraponiendo el carácter reflexivo y de introspección que caracteriza a esta festividad con la alegría y relajación de un baile. Una vez más, el autor muestra a los personajes perdidos entre dos culturas. En el *shtetl* la observancia de los «días terribles» y Yom Kipur se daba por sentada por las convicciones personales y la presión social. Sin embargo, en Nueva York esta presión se atenúa al mismo tiempo que las costumbres al encontrarse en una sociedad más plural y abierta. Asimismo, el ritmo tradicional marcado por las festividades religiosas cede ante una vida regida por el trabajo y bullicio de una gran ciudad.

E.6 Purim (BS I, 194)

<p>אַז עס קומט איהם אויס צו שפיעלען אַ רשע, אַ טיראַן, אָדער אַזוי אַ באַנדיט, איז ער געפעהרליך. (...) ניט אומזיסט פלעגט ער האַבען אַזאַ ערפאַלג אין דער ראַלע פון המנ'ען, בעת ער האָט נאָך געשפיעלט, ניט היינט געדאַכט, מיט די פּורים—שפיעלער.</p>	<p>Cuando (a Jaim Itsik) le tocaba representar a un villano, a un tirano o a un bandido, él era terrible. (...) Por algo él solía tener tal éxito en el papel de Amán, cuando actuaba, en el pasado, con los actores de Purim.</p>
---	---

Este episodio ya lo tratamos anteriormente al referirnos al culturema «Amán» (B.5). Ahora nos ocupa la referencia a la fiesta de Purim, que aquí aparece en el sintagma «actores de Purim».

La inclusión de Purim en este grupo de culturemas se ha realizado con ciertas reservas ya que se considera una fiesta rabínica junto con Janucá. No es instituida como un mandato directo de Dios en la Torá e incluso, en la antigüedad, algunos rabinos dudaban del carácter inspirado del libro de Ester³⁵. Para el propósito de nuestro trabajo, consideramos que aparece en un libro bíblico al tratarse de una fiesta instituida por Mardoqueo según se recoge en Est 9,17-32.

Purim, o la fiesta de las Suertes, se celebra el 14 del mes de Adar (febrero o marzo) y se conmemora la liberación de los judíos en Persia en el s. V a.C. Este día tiene un carácter alegre y carnavalesco en el que los niños se disfrazan, se dan regalos, se hacen bromas y se es caritativo. Esta festividad está íntimamente ligada con las representaciones de Purim (פורימשפיל, *Purimshpil*) tradicionales entre los judíos asquenazís desde el siglo XVI. Se trata de una dramatización cómica, normalmente del libro de Ester, en la que se integran teatro, baile, canto, imitaciones y disfraces.

F. REFERENCIAS A LA BIBLIA O ALGUNO DE SUS LIBROS

En este último apartado, hemos agrupado todas las referencias al texto bíblico, a las partes en que se divide o a alguno de sus libros. Son pocos los culturemas de este tipo que aparecen en *Blonzende shteren* aunque su mención evoca en el lector múltiples connotaciones debido al gran peso cultural de estos textos. En muchos casos aparecen nombrados por el autor para aclarar que son los libros donde aparecen los personajes o episodios bíblicos mencionados en la novela.

F.1 Torá

a) BS I, 61

איהר דאַרפט זיך זעצען צו דער אַרבייט, ווי זאָגט איהר: תורה איז די בעסטע סחורה, ראַזינקעס מיט מאַנדלען... זייט געזונד און האָט אַ גוטען שליטוועגס.	Usted debe sentarse a trabajar, como dicen: la Torá es la mejor mercancía, <i>pasas y almendras</i> ... que le vaya bien y buen viaje.
---	---

³⁵ Véase Pérez Fernández, Miguel; Treballe Barrera, Julio y Sánchez Caro, José Manuel 2006: 90.

b) BS I, 178

ביי לייבעל ראפאלעסקאן איז האצמאך, אדער האצמאך, א גאט, און האצמאך ווארט — א תורה.	Para Léibel Rafflesco es Hóstmach, o Hóltsmaj, un dios, y la palabra de Hóltsmaj la Torá .
--	---

En a) Shólem Méier se despide de los padres de Réisel ya que el cantor debe seguir trabajando en sus asuntos litúrgicos, en la Torá. En realidad, aunque los progenitores de la chica lo despiden educadamente, se han ofendido por la invitación de Shólem para que Réisel se una a la compañía de teatro a causa de su voz tan talentosa. El director de la compañía se va decepcionado por no haber conseguido convencerlos y por eso su comentario es sarcástico. En b) Hóltsmaj y Rafflesco acaban de llegar a Bucarest donde el primero le enseña al segundo los espectáculos y la diversión de la gran ciudad. El muchacho está deslumbrado y se deja guiar ciegamente por los consejos y decisiones de su mentor.

La Torá se refiere a los cinco primeros libros de la Biblia (Gn, Éx, Lv, Nm, Dt), también denominados los cinco libros de Moisés o la Ley de Moisés. En yídish asimismo se les denomina *Jumásh* (del hebreo חמש «cinco»), especialmente cuando está impreso en forma de libro, frente al Sefer Torá, es decir, en forma de rollo. Encontramos estas denominaciones en los culturemas A.19 y C.9. Sin embargo, la Torá también se entiende en un sentido más amplio como el compendio de la ley oral y escrita, todo el conjunto de enseñanzas de la tradición judía. En este sentido incluye el Tanaj e incluso el Talmud.

Shólem Aléijem utiliza Torá en a) en su sentido más amplio: el estudio de la tradición oral y escrita es para el judío lo más valioso. Este es el sentido de «la Torá es la mejor mercancía», dicho que Sharon Elswit (2012: 32) menciona como uno de los más típicamente judíos. Los propios textos bíblicos utilizan esta misma imagen en Pr 3,13-19 para expresar el valor supremo de la Torá entendida como sabiduría y conocimiento. La profundidad de estas palabras desaparece inmediatamente cuando el autor pone en boca de Hóltsmaj las palabras infantiles de la popular canción de cuna yídish *pasas y almendras*. Es la forma que tiene el personaje de cortar una conversación que no le interesa e irse (lo que se refuerza con las palabras «adiós y buen viaje» con que termina el fragmento). Con la interrupción brusca de la conversación y el contraste «Torá» versus «pasas y almendras», Hóltsmaj acusa sutilmente al cantor de estar perdiendo el tiempo con sus estudios y sus liturgias mientras que él le está ofreciendo algo práctico, un modo de ganarse la vida para su hija, que los padres desprecian.

Claramente, su forma de ver el mundo como artista es totalmente contraria a la visión de un cantor de sinagoga.

En b), el autor entiende la Torá en un sentido más restrictivo: la Torá es la palabra de Dios y, por lo tanto, la Ley. La tradición entiende que los cinco primeros libros de la Biblia fueron revelados directamente a Moisés en el monte Sinaí. La traducción de תורה por «ley» puede dar una imagen falseada del sentido que este término tiene en la tradición judía. La Torá no es solo un compendio de normas y regulaciones, sino también una guía para vivir según la voluntad divina y, consecuentemente, llevar una vida plena. La condición de la ley como sabiduría/conocimiento que orienta la vida queda reflejada en Thomas Krüger (2003: 11-12):

Wenn das Gesetz im Pentateuch als Offenbarung Gottes verstanden wird, wird damit sowohl seine Einsichtigkeit als auch seine Unerschwinglichkeit für die menschliche Vernunft festgehalten. Das Gesetz ist eine —durch Tradition vermittelte — Vorgabe für die menschliche Lebensführung und Lebensorientierung, die immer wieder neu ver, interpretiert und angewendet werden muss (...).

Así, cuando Shólem Aléijem presenta los binomios Hóltsmaj/Dios y palabra/ley vuelve a incidir una vez más en la gran dicotomía que recorre la novela: tradición frente a modernidad. El estilo de vida que Leíbel empieza a descubrir en Bucarest se opone frontalmente al ritmo lento, religioso y tradicional del *shtetl*. En consecuencia, también se produce una inversión de la autoridad, ya que ahora es la palabra de Hóltsmaj y no la de Dios la que prevalece.

Finalmente, hay una referencia en la que uno de los actores menciona que posee un Sefer Torá (סייפערטיירע), un rollo de la Torá (BS II, 215).

F.2 *Tehilim*

a) BS II, 265

די איבעריגע חבריא — האָט האַלצמאַן	El resto de la trupe —decidió
אַבגע'פסק'ענט — איז נישט קליין צו זיצען	Hóltsmaj— no es pequeña para
אין דער היים און חלעפטשען תהלים.	sentarse en casa y recitar <i>tehilim</i> .

b) BS II, 269

<p>”קליין תהלים“ רופט מען דאָס ביי אונז און מיינען מיינט מען, פערשטעהט זיך, אַ קערטעל.</p>	<p>«<i>Tehilim</i> menores» se llama a eso entre nosotros, que significa, entiéndase, jugar a las cartas.</p>
--	---

En a), todos los componentes de la compañía están esperando para visitar al prestigioso cantante Sonnenthal en su camerino tras la actuación. Ante tanto barullo, Hóltsmaj decide que sólo los directores y los actores principales visitarán al artista (que al final les da largas) y al resto de la trupe los manda jocosamente a «recitar *tehilim* (salmos)», es decir, desaparecer. En b) el autor también utiliza el culturema humorísticamente al describir cómo algunos miembros de la compañía se reúnen algunas tardes en la casa del cantor de Lomza en Nueva York para tomar té y echar unos «*tehilim* menores», es decir, jugar a las cartas.

Anteriormente hemos visto que los culturemas A.5 al A.11 son expresiones bíblicas típicas de los *Tehilim* que Shólem Aléijem utiliza para construir diálogos cómicos que mezclan lenguaje bíblico con el yídish más vulgar. Además de estar en hebreo, el autor señala explícitamente que son expresiones tomadas de los *Tehilim* y que conforman el idiolecto de Shomen Dovid, el cochero que transporta los enseres de la compañía. Aparte de su función literaria humorística, el insertar estas citas de los salmos nos muestra una sociedad en la que lo religioso está insertado en la vida diaria y en la que los textos litúrgicos son tan familiares que se bromea con ellos y se mezclan con el lenguaje y los asuntos cotidianos.

F.3 Cantar de los Cantares (*Shir Hashirim*, véase el culturema B.3)

Este libro bíblico aparece asociado al personaje de la Sulamita cuando se compara la rudeza de Madame Cherniak con la belleza y sutileza del personaje bíblico. Aunque en la propia introducción del texto se menciona a Salomón como su autor, tal autoría es fruto de la tradición.

Shólem Aléijem menciona este libro una vez y a la Sulamita tres en *Blonzende shteren*. Encontramos ciertos paralelismos entre el Cantar de los Cantares y la novela: 1) las protagonistas de ambos, la Sulamita y Réisel, son bellas y luchan por ser consecuentes; 2) la relación en ambos textos se da entre un hombre de buena posición

(el rey Salomón / Léibel, hijo de un rico) y una mujer humilde (campesina / hija del cantor de la sinagoga); 3) los argumentos de ambos relatos se basan en la búsqueda del ser amado que aparece y desaparece y que se sustenta en un amor ideal. Es en este tercer punto donde encontramos la diferencia entre las dos historias. En el caso del Cantar, el empeño de los amantes termina con el triunfo del amor. Sin embargo, en *Blonzende shteren*, el tiempo y las experiencias vitales diferentes de los enamorados erosionan sus sentimientos y todo queda en amistad.

F.4 Bíblico (BS II, 145)

אַ פּיעסע, וואָס זאָל ענטהאַלטען עכט- ביבלישע מאָטיווען.	Una pieza (teatral) que tendría auténticos motivos bíblicos .
---	---

En este caso el culturema se refiere a la Biblia en forma adjetival (ביבלישע). Tras llegar a Nueva York, los actores empiezan a pensar en las características que debe tener una obra de teatro judío para triunfar en esa ciudad. Llegan a la conclusión de que, entre esas características, debe estar la temática bíblica. Es la única referencia de la novela que se deriva del término grecolatino «Biblia», ya que en los casos analizados, Shólem Aléijem opta por términos hebreos para denominar al Tanaj o alguna de sus partes (Torá, *Jumásh*, *Tehilim*, etc.).

En definitiva, todos estos culturemas bíblicos eran familiares para los lectores de Shólem Aléijem, ya fuera por su formación religiosa, por la liturgia o por la tradición popular. El autor utiliza en *Blonzende shteren* intertextos muy conocidos. La intertextualidad bíblica en *Blonzende shteren* se adapta al tipo de personajes y situaciones que presenta el autor. El ambiente que recrea la novela es el de una compañía de teatro judío que deambula por el mundo y los personajes son, en su mayoría, supervivientes de la miseria, el desarraigo y el rechazo social. La intertextualidad bíblica cobra fuerza cuando los personajes muestran su desesperanza, su rabia, su alegría y euforia, en resumen, cuando el autor describe a los personajes mediante sus sentimientos más íntimos.

III. EL HUMOR Y LA INTERTEXTUALIDAD BÍBLICA EN *BLONZENDE SHTEREN*

Según hemos visto en el cap. II, Shólem Aléijem utiliza de manera humorística una gran parte de los culturemas bíblicos que aparecen en *Blonzende shteren*. Ni toda la intertextualidad ni todo el humor de la novela se basan en la Biblia. Sin embargo, la cantidad de culturemas bíblicos que el escritor utilizó y la frecuencia con que se sirvió de ellos los convierten en un elemento fundamental para analizar y entender el texto. La combinación de la intertextualidad y los culturemas bíblicos como recurso literario para crear humor en *Blonzende shteren* es lo que denominaremos «humor bíblico» a partir de ahora. A ello dedicamos este capítulo.

El capítulo se divide en dos apartados: en el primero se analizan las influencias literarias y sociales del humor de Shólem Aléijem, así como sus características; el segundo analiza la manera en que el escritor utiliza los culturemas bíblicos para crear humor y qué objetivos perseguía al hacerlo. Para ilustrar el humor bíblico en *Blonzende shteren*, nos remitimos a los ejemplos clasificados en el cap. II.

III.1 Shólem Aléijem y el humor

III.1.1 Humor judío, humor en yídish y humor universal

Shólem Aléijem se considera uno de los autores fundamentales del canon literario en yídish y el humorista más sobresaliente en esta lengua. Sin embargo, la especificidad de su humor dificulta su clasificación y suscita las siguientes preguntas: ¿existe la categoría «humor judío»? ¿Existe un estilo humorístico característicamente yídish? ¿Es el humor de Shólem Aléijem especial o es equiparable al de cualquier otro autor de cualquier época, cultura o ámbito geográfico?

No corresponde a esta Tesis determinar qué es humor, especialmente ante la gran cantidad de definiciones, teorías y aproximaciones existentes. En nuestro caso, seguimos la propuesta de Isabel Ermida. Según esta autora, el humor se puede entender desde una doble perspectiva. La primera, más restringida, entiende el humor desde la filosofía y la ética, definiéndolo como «the faculty of causing laughter or amusement» (Ermida 2008: 3). Así, el humor se entiende como algo positivo y bueno por naturaleza. Desde una segunda perspectiva más amplia, el humor es sinónimo de «lo cómico», es decir, «‘humor’ replaces ‘the comic’ and is regarded as a neutral term, which admits both positive and negative meanings» (Ermida 2008: 3). Esta perspectiva engloba tipos de humor más críticos, o incluso malintencionados, como la sátira o la ironía. Aparte de esta diferenciación, la mayoría de teóricos coinciden al subrayar que el humor es una actitud vital, una forma creativa de responder a la realidad (p. ej. Rafael Núñez Ramos 1984: 269; Paul McDonald 2012: 16).

Ahora bien, ¿existe un humor típicamente judío? Hay discrepancias entre los diferentes autores. Algunos como Pinsker (2002: 240-241), McDonald (2012: 98) o Oz y Oz-Salzberger (2015: 195-196) defienden una tradición humorística propiamente judía ya presente en la Biblia, el Talmud y la literatura rabínica que se manifiesta en las culturas sefardíes y askenazíes, y llega hasta la actualidad. De manera contraria, otros autores como Elliot Oring no encuentran en la Biblia una conciencia distintiva de humor ni piensan en los rabinos como seres predispuestos al humor (Oring 1983: 264-265). Este autor entiende el humor judío como una conceptualización moderna de finales del siglo XIX cuando el humor se convierte en signo de una humanidad civilizada de la que

los judíos quieren formar parte como pueblo (p. 265). Ruth Wisse se sitúa en una posición intermedia al defender que las raíces del humor judío se encuentran en la Biblia y el Talmud (Wisse 2013: 22), pero que «Jews became known for their humor only starting with the Enlightenment» (p. 21). Sin embargo, todos coinciden en la existencia de elementos definitorios del humor judío:

- a) La conexión con una historia de sufrimiento y opresión (Oring 2013: 266; Pinsker 2002: 232, Oz y Oz-Salzberger 2015: 196).
- b) El carácter defensivo («patológico» en palabras de Oring 2013: 268) del humor judío.
- c) La tendencia hacia lo trascendente al interrogar a Dios ante la muerte, el sufrimiento, el exilio y la desesperación (Oring 2013: 267; Pinsker 2002: 241-242), lo que es una «irreverente reverencia» (Oz y Oz-Salzberger 2015: 196).
- d) El reírse de uno mismo como individuo y como pueblo («self-laceration» en Pinsker 2002: 242; Wisse 2013: 87; Oz y Oz-Salzberger 2015: 195;).
- e) La aceptación de lo absurdo, lo incomprensible y lo ilógico (McDonald 2012: 98) como forma de tratar asuntos serios, dar una respuesta vital ante una realidad adversa y encontrar una catarsis o solución terapéutica.

El humor yídish va inevitablemente unido al judío. Sin embargo, ha sido tanta la vitalidad y desarrollo del primero durante los siglos XIX y XX que difícilmente se entiende hoy en día la comicidad judía sin referirnos al yídish. Los principales autores humorísticos judíos modernos escogieron esta lengua para sus obras. La concepción del yídish como lengua cómica subsiste hasta nuestros días como uno de sus rasgos definitorios. Ahora bien, ¿es el yídish una lengua cómica por naturaleza? ¿A qué se debe esa imagen? Las lenguas son primordialmente medios de comunicación y ninguna se caracteriza por ser más o menos cómica que el resto. Todas poseen funciones humorísticas para expresar la broma, la ironía o la sátira, cuando el hablante así lo desea. Tampoco se puede afirmar que la morfología, el vocabulario o la sintaxis de una lengua sean más «divertidos» que los de las demás: en todas hay registros formales e informales, vocabulario considerado soez y malsonante, y recursos lingüísticos para expresarse de manera irónica y satírica.

Entonces, ¿por qué se cree que el yídish es una lengua proclive al humor? Posiblemente se debe a la confusión entre la lengua hablada cotidianamente por los judíos askenazíes del este de Europa con el estilo literario establecido en esta lengua por diferentes autores (entre ellos, Shólem Aléijem). Así lo expresa Miron (1996: 68s): «

(...) a literary technique (parody) is confused with grammar and syntax. The idea of the language is unconsciously identified with that of a certain style, which is not only literary but, one might say, histrionic as well». Es decir, el yídish literario ha eclipsado en parte al yídish de los hablantes creando el prejuicio de que es una lengua humorística. Esta confusión es paradójica si tenemos en cuenta que los literatos en yídish de la Haskalá pretendían mostrar la vida real, escribir desde el interior de la vida judía, no ser meros espectadores externos. Este afán de fidelidad a la realidad incluía a la lengua también, al yídish. Sin embargo, el trasvase del discurso cotidiano a la literatura resultó, en bastantes casos, en cierta exageración y deformación.

Recordemos algunos aspectos ya vistos en la primera parte de este trabajo y que nos ayudan a entender esta aparente contradicción. La literatura y el humor en yídish contemporáneos a Shólem Aléijem responden a una coyuntura social y cultural complicada. Los autores reaccionan a esta situación mediante un humor que frecuentemente roza lo grotesco, y que se recrea en lo absurdo e ilógico de la realidad. En palabras de Miron (1996: 67) se trata de una «aesthetics of ugliness», caracterizada por un estilo oral y simple que recuerda a la literatura infantil (p. 69) y dirigido a masas de población poco cultivadas. A esto se suma la desacralización humorística de la Biblia y de cualquier aspecto de la cultura judía tal como afirma David G. Roskies:

Yiddish parody was ubiquitous and inescapable. It marked the fault lines of Jewish modernity, the tortuous path of Jewish emancipation and counteremancipation, whether in Poland or across the ocean in North America. It marked both ends of the cultural spectrum — demotic and highbrow — and through its promiscuity, it targeted those aspects of Jewish culture that were most untouchable, sacred, secret. (Roskies 2004: 111)

No hay que olvidar que la creatividad humorística de los literatos en yídish como Shólem Aléijem se nutre de otras fuentes. Hay tres influencias definitorias en el humor en yídish moderno, según Wisse (2013: 48s): 1) la Haskalá con su crítica y sátira social; 2) el jasidismo con su gusto por la comedia mordaz; 3) los *mitnaggedim*, que desde el tradicionalismo y recurriendo al ingenio rabínico atacaban a los dos movimientos anteriores. Cabe señalar, finalmente, que el humor en la literatura en yídish cierra su época clásica y de esplendor en el periodo de entreguerras, momento a partir del que los literatos en yídish tienden a buscar respuestas a la opresión y la masacre en textos más

poéticos, introspectivos y existenciales. Ejemplos de este punto de inflexión en la literatura en yídish fueron los *Sweatshops poets*³⁶ en Estados Unidos y *Di Linke*³⁷ en la Unión Soviética, que criticaron la situación del proletariado judío, o el grupo *Yung Vilne*³⁸ en Vilna que trató la tensión entre modernidad y tradición, la persecución o las condiciones del proletariado.

Todas estas particularidades del humor judío en general y del yídish en particular, no lo excluyen del humor que podemos denominar «universal». Al contrario, enriquecen el bagaje literario y cultural de la humanidad y comparten las características fundamentales de otros «humores» pertenecientes a otras culturas y épocas: encontrar un sentido al aquí y ahora, reírse de las contradicciones propias y ajenas e intentar dar sentido al sufrimiento. Al tratar asuntos tan serios para el ser humano, el humor de la literatura en yídish es comprensible para los lectores de otras épocas y culturas, incluida la nuestra. Prueba de la universalidad del humor en yídish son autores tan conocidos y traducidos como Solomon Ettinger (1802-1856), Shólem Yankev Abramovitsh (1836-1917, conocido como Mendele Mojer Sforim, el vendedor de libros), Isaac Leib Peretz (1852-1915) o Isaac Bashevis Singer (1902-1991, premio Nobel de Literatura en 1978), entre otros. El más popular de todos ellos es Shólem Aléijem, cuyo estilo humorístico abordamos en el siguiente apartado.

III.1.2 Influencias y características del humor de Shólem Aléijem

Las características del humor judío en yídish expuestas anteriormente son aplicables a la producción literaria de Shólem Aléijem. Sin embargo, su estilo particular lo diferencia del resto de autores y justifica su popularidad. En este apartado trataremos, en primer lugar, las influencias literarias que tuvo el autor, y posteriormente abordaremos las características de su humor.

Su genio literario se nutre de una serie de tradiciones, movimientos y autores anteriores o contemporáneos a él. Como ya hemos señalado en secciones anteriores, su afición a la lectura le pone en contacto con los autores judíos y no judíos más importantes

³⁶ Destacan Morris Rosenfeld (1862-1923), Morris Winchevsky (1856-1932), David Edelshtat (1866-1892) y Joseph Bovshover (1873-1915).

³⁷ Moyshe Olgin (1878-1939) y Moyshe Nadir (1885-1943), entre otros.

³⁸ Chaim Grade (1910-1982), Leyzer Volf (1910-1943), Shmerke Kaczerginski (1908-1954) y Avrom Sutzkever (1913-2010), entre otros.

del canon literario. En *The great fair*, su autobiografía, hace referencia a la lectura de las traducciones rusas de Cervantes, Dickens o Swift, cuyas descripciones, humor y sátira llamaron su atención. También se refiere a los alemanes Goethe y Heine, de los que afirma que cambiaría los tormentos de Werther y los cantos de *Las noches florentinas* por el canto alegre y esperanzador del joven judío enamorado de la hija del cantor o la alegría en la sinagoga de la noche Simjat Torá (Aleichem 2000: 295). Aquí ya encontramos la tendencia a relacionar la literatura con la descripción alegre de la realidad. Durante los tres años que fue tutor de Olga, su futura esposa, leía junto a ella cada noche las obras de los autores mencionados anteriormente, además de Shakespeare, Tólstoy o Schiller (Waife-Goldberg 1999: 70). Con estas lecturas iba conformando su propio estilo.

Los escritores rusos contemporáneos, que vivían una época de gran creatividad, fueron fundamentales en su formación como escritor. Ya en el *gymnasium* quedó cautivado por la popularidad de Tólstoy, la maestría de Pushkin y Lermontov, la incipiente fuerza revolucionaria de Gorki o las descripciones de una sociedad decadente de Andréiev y Chéjov. Sobre todo, se sintió fascinado por la vis cómica de algunos de ellos:

In Russian 178nterrupti the names of Gogol and Turgenev will live forever, for the former was a satirist and the latter a humorist, and both were great poets. Our poor Yiddish 178nterrupti, too, has its humorist (Abramovitsh) and its satirist (Linetski) — of course, on a smaller scale. (crítica escrita por Shólem Aléijem en 1884, citado por Miron 1996: 28)

De todos ellos sentía predilección por Nikolái Gógol (1809-1952). De él aprendió la técnica del *skaz*, es decir, la narrativa escrita que imita el discurso oral de un personaje mediante su dialecto o idiolecto. Esta forma de caracterizar a los personajes era común en la literatura rusa, pero Gógol adquirió una gran maestría en su uso. Como veremos posteriormente, Shólem Aléijem utilizará el *skaz* en sus obras, incluida *Blonzende shteren*, como forma de crear humor. Asimismo, la influencia del escritor ruso parece clara en el *leitmotiv* más conocido de Shólem y su concepción del humor: reír en medio de las lágrimas. Como señala Dauber (2013: 28), el escritor judío parece inspirarse en *Almas muertas* (1842) de Gógol en unas notas personales en las que, hablando sobre este autor ruso, profiere su teoría del humor. La semejanza entre ambas citas es evidente:

<p>And for a long time still I am destined by a wondrous power to walk hand in hand with my strange heroes, to view the whole of hugely rushing life, to view it through laughter visible to the world and tears invisible and unknown to it!</p>	<p>And long after, apparently, I with this wonderful power was destined to walk hand in hand with my peculiar characters, and to observe the great tumultuous life through open laughter and concealed, hidden tears.</p>
<p>(Nicolái Gógol, <i>Dead souls</i>, vol.1, cap. 7)</p>	<p>(Shólem Aléijem, citado de manera abreviada en Dauber 2013: 28 y por completo en Frieden et al. 2011: 234)</p>

Sin embargo, será Abramovitsh (Mendele Mójer Sforim) la gran influencia en el humor de Shólem Aléijem. Lo consideraba el gran humorista y «querido abuelo» (*libhortzik zeyde*) de la literatura en yídish, según el propio Shólem se refiere a él en la introducción de su novela *Stempenyu*. Ambos se conocieron personalmente en 1888 y la amistad surgió inmediatamente. Al parecer Shólem Aléijem quedó impresionado por la brillantez y sabiduría de Abramovitsh, y este por la fresca, humor y ganas de cambiar el mundo del joven escritor (Frieden et al. 2011: 226). Shólem asimiló y cultivó la vena satírica y crítica social de Abramovitsh, suavizada mediante el humor, así como la inclusión del hebreo bíblico en el discurso en yídish de los personajes. El realismo y la teatralidad de varios autores en yídish también le influyó como, por ejemplo, el lituano Ayzik Meyer Dik (1807-1893, conocido por el pseudónimo Amad), el polaco Solomon Ettinger, el ucraniano Yitskhok Yoyel Linetski (1839-1915) y el también polaco Moishe Arn Shatskes (1825-1899), entre otros. Shólem Aléijem alabó sus descripciones de las difíciles condiciones de vida de los judíos europeos. El escritor también conoció la obra de otros autores en yídish más innovadores, como el prosista Isaac Leib Peretz o el poeta Hayim Najmán Bialik (1873-1934). Como afirma Roskies (1988: 33), estos autores buscaron innovar la tradición judía de la Biblia, el Talmud, los romances medievales o las historias de Najmán de Bratslav. Shólem Aléijem también acude a estas fuentes pero, a diferencia de ellos, lo hace desde una perspectiva secular y contemporánea de las formas de expresión populares judías.

Desde el punto de vista de los movimientos sociales judíos de la época, ya nos referimos en el primer capítulo a la influencia de la Haskalá, el jasidismo y los *mitnaggedim* en el desarrollo literario de Shólem Aléijem. Wisse (Wisse 2013: 48s)

defiende que el humor judío moderno se nutre de elementos de estos tres movimientos. Su propuesta es válida para el caso concreto de Shólem. Estos movimientos dotan a su humor de crítica social, ironía y el ingenio tradicional de jugar con las palabras.

En cuanto al estilo humorístico de Shólem Aléijem, los críticos y especialistas en su obra ya intentaron definir sus principales características aún en vida del autor. Desde entonces han proliferado diversas interpretaciones que tienen puntos en común y difieren en otros aspectos. Debido a la cantidad y diversidad de estudios sobre Shólem Aléijem de los que disponemos actualmente, presentaremos brevemente las diferentes posturas y la evolución de la crítica literaria que ha tratado y sigue ocupándose de sus novelas y obras de teatro. Conforme el estudio y la crítica han ido profundizando en la figura de Shólem, se aprecia una evolución desde posturas más simplistas en la primera mitad del siglo XX hasta análisis más complejos enriquecidos por los avances en lingüística, teoría de la literatura y 180nterrumpiría.

Cuando Shólem Aléijem murió no era especialmente conocido fuera del ámbito judío. Su obra empezó a divulgarse en dos focos: Estados Unidos y la Unión Soviética, mediante las respectivas traducciones en inglés y ruso. Aunque la recepción e interpretación de los textos fue diferente en estas dos sociedades tan dispares en su ideología, política y economía, en ambos casos se asumió inicialmente la imagen de un autor «optimista, sincero, humilde y alegre» (Dauber 2013: 323). Los propios líderes e intelectuales judíos habían propiciado y transmitido esta imagen. Esta caracterización un tanto simplista y dulcificada de Shólem Aléijem pudo surgir de una lectura superficial de sus escritos. Así, algunos pasajes de *Blonzende shteren* muestran una atmósfera idílica y folclórica. Esto ocurre, por ejemplo, cuando se inicia la novela describiendo un *shtetl* judío impoluto y en el que parecen reinar la felicidad y la perfección entre sus habitantes (BS I, caps. 1-3). Lo mismo ocurre cuando sorprendemos a Réisel melancólica pensando en la vida sencilla y tradicional que está a punto de perder al huir con la compañía de teatro (BS I, cap. 32); o cuando los personajes llegan a Nueva York y la vista de la ciudad les asombra como si de una nueva creación bíblica se tratara (BS II, cap. 23). Sin embargo, en una lectura más profunda, percibimos que este optimismo y simplicidad inicial es el punto de partida y el origen de los problemas y tensiones de los personajes. Además, Shólem Aléijem desequilibra continuamente esta armonía y felicidad aparentes mediante el humor (a veces bíblico) y la sátira. Parece un aviso del autor de la fragilidad del optimismo presente y la facilidad con que llega la desgracia.

Las primeras traducciones en el ámbito anglosajón fueron historias para niños y se subrayó la simplicidad y el exotismo más que el valor literario. Las obras de teatro basadas en Shólem Aléijem florecieron en Estados Unidos. Como afirma Dauber (2013: 335), las compañías presentaban a Shólem Aléijem al nivel de Shaw, Gorky o Ibsen, pero tanto el público como la crítica demandaban el humor y las imágenes populares tradicionales. La II Guerra Mundial provocó un cambio de actitud. Ante la devastación en Europa y el incremento de las comunidades judías en América, la nostalgia idealizó los textos de Shólem Aléijem como testigos de un mundo extinto pero caracterizado por la 181nterrumpirí. El humor presente en ellos se interpretaba como esperanzador, tierno, pero en ningún caso malicioso o crítico. Esto se apoyaba en los muchos pasajes aparentemente idílicos, optimistas y folclóricos presentes en las obras de Shólem Aléijem como los ejemplos de *Blonzende shteren* que acabamos de señalar.

Dauber (p. 240) ve en la aparición del libro *The world of Sholom Aleichem* (1943) de Maurice Samuel (1895-1972) el inicio de este proceso de idealización. Las traducciones de Shólem Aléijem al inglés aumentaron rápidamente. En este ambiente destacó la voz discordante de la periodista y autora Midge Decter (1927-) que negaba la pretendida simpleza y dulzura de un autor que consideraba mucho más complejo y ambiguo. Para ella «the folklorization of Sholem Aleichem and his world, that is, was a response to deep-seated American Jewish desires and neuroses» (citado por Dauber, p. 348). Otros especialistas empezaron a innovar la interpretación del estilo y del humor del escritor. Por ejemplo, Uriel Weinreich (1926-1967), autor del conocido diccionario yídish-inglés, alertó de una «sentimentalización» excesiva. Por su parte, Joseph Stein (1912-2010) señaló el carácter universal de los personajes, más allá del hecho de ser judíos. Esto abrió el estudio del humor de Shólem Aléijem a nuevas interpretaciones.

En la Unión Soviética los judíos se encontraban con un país totalmente diferente y el yídish, convertido en lengua oficial de los judíos rusos desde 1919, gozaba de un momento de bonanza. Desde la victoria de la revolución, el humor de Shólem Aléijem se interpretó «para subrayar la bancarrota ideológica del estilo de vida pre-revolucionario» (p. 327). Importaba más subrayar el carácter anticapitalista del autor que su estilo popular. En este contexto aparecen los trabajos de Meyer Wiener (1893-1941, también Meir Viner) en los que interpreta el humor de Shólem Aléijem como una muestra del fracaso del sistema capitalista. Así, personajes cómicos como Motl fueron encumbrados a símbolos de la revolución. Volviendo a *Blonzende shteren*, observamos que es posible identificar la degradación moral de los personajes con su asimilación de

valores occidentales, concretamente estadounidenses. Lo que para los críticos americanos era optimismo y nostalgia, para los soviéticos era crítica social. Desde esta óptica, también puede entenderse la novela como una denuncia de la opresión del débil por parte del fuerte, en este caso representada por los diferentes mecenas teatrales o las autoridades de Nueva York, entre otros.

Sin embargo, la censura y la represión no tardaron en aparecer en la Unión Soviética. Dauber presenta el ejemplo de una representación teatral de *Blonzende shteren* en 1927 que fue prohibida por «idealiz[ing] the pathological and decadent mood of the decaying bourgeoisie and populariz[ing] covert prostitution and debauchery» (p. 330). Algunas voces denunciaron esta manipulación de Shólem Aléijem. Uno de ellos fue el poeta Itzik Feder (1900-1952) que afirmó: «We find here none of the lyrical irony which is the essence of Sholem Aleichem's writings. Sholem Aleichem is not a sentimentalist. His works do not simply evoke 'tears', he portrays a way of life which provokes laughter—laughter through tears» (p. 331). Junto a cierta infantilización de la obra del autor, su humor continuó siendo sovietizado como muestran las palabras de Aleksander Fadéyev (1901-1956) en Moscú, el 19 de abril de 1939: «Sholem Aleichem found scathing words, full of disdain and sarcasm, aimed at the bourgeoisie and plutocracy» (citado por Estraiikh et al. 2012: 74). En las últimas décadas soviéticas y con la llegada de la *perestroika*, la figura y el humor de Shólem Aléijem se convirtieron en parte de la cultura rusa y se estudian desde nuevas perspectivas.

El análisis del humor bíblico de *Blonzende shteren* nos muestra una serie de rasgos definitorios del estilo cómico de Shólem Aléijem. A diferencia de la opinión de los primeros críticos del escritor, nos encontramos ante un humor nada naif y no tan optimista como parece a simple vista. Es un humor que surge de la incertidumbre vital y crítico con una realidad adversa; es un humor transido de nostalgia y desilusión a la vez que esperanzado; es un humor que imita la vida de las personas reales en su día a día pero que busca respuestas trascendentes; es, finalmente, un humor deseado y planeado por Shólem Aléijem. Las características del humor bíblico que desarrollamos a continuación surgen de la investigación de *Blonzende shteren* pero son aplicables al resto de obras del autor. En muchos casos, a través del estudio de la novela llegamos a puntos de vista similares a los de especialistas como Dauber, Wisse, Roskies o Estraiikh, entre otros. Estas coincidencias nos confirman una serie de rasgos definitorios de la obra de Shólem Aléijem. Estos rasgos se manifiestan con mayor o menor intensidad y de

diferente manera en cada obra, pero son constantes en el desarrollo y evolución del estilo humorístico del escritor. A continuación, exponemos detalladamente cada uno de ellos.

a) El humor como tensión vital

La mayoría de los personajes de *Blonzende shteren* actúan movidos por las pasiones. Esto provoca que las relaciones estén marcadas por la tensión y la necesidad de sobrevivir. Sholem Aléijem crea episodios marcados por el miedo, la frustración y la incertidumbre derivadas de la persecución, la huida, el desarraigo y el trauma: los personajes viven entre la tradición y la modernidad, entre la persecución en su hogar y las promesas de salvación en otra cultura, entre la miseria presente y la anhelada riqueza que nunca llega. La inclusión del humor bíblico en estos episodios cumple una doble función. En primer lugar, pone de relieve las desavenencias entre los personajes, y entre ellos y su existencia. El escritor enfatiza la tragedia convirtiéndola en comedia. En segundo lugar, el humor bíblico sirve de catarsis para superar, o al menos asumir, la desgracia, la frustración y la infelicidad. Así, el lector se encuentra ante situaciones inicialmente cómicas que derivan en sátira, ironía y tragicomedia.

La tensión vital se manifiesta mediante el humor en la novela de diferentes formas. Encontramos personajes agobiados o con prisa cuando los «hijos de Israel» son los más desesperados por desembarcar en Nueva York tras una travesía difícil y el anhelo de una vida mejor (A.16); cuando el cantor de Lomza se ve atrapado por las autoridades de migración, se pone nervioso, teme ser devuelto y recita «vuélvenos de vuelta» (A.18); cuando se insiste en el carácter ahorrador de la mujer del cantor para mostrar sus cualidades de buena esposa y facilitar su entrada en América (C.12). El humor de la novela nos muestra también a personajes invadidos por el miedo: Léibel, en su huida del *shtetl*, está tan aterrorizado como Isaac cuando es llevado al sacrificio (C.8); Hóltsmaj siente pavor de dejar a Léibel (Rafalesco) sólo entre tantos actores-lobo (A.12) o cuando este empieza a rebelarse ante sus órdenes y se siente como la burra de Balaam (C.10); Madame Cherniak se aterroriza al pensar que sus «siete años buenos», es decir, su época de esplendor, ya han pasado (A.15). Finalmente, el humor bíblico acentúa las pasiones de los personajes. Shólem Méier se entrega a Rosa ofreciéndole «hasta la mitad de» su «reino» (A.23); Léibel adora a Hóltsmaj como a un dios y sus palabras como si fueran la Torá (F.1. c); Beni, el padre de Léibel, odia a los actores profundamente, como un judío kosher el cerdo (E.3); los personajes se maldicen continuamente ya sea utilizando los *Tehilim* (A.5-A.11), ya sea deseándose que su nombre sea borrado (A.13), que les

sobrevengan todos los males de Faraón (C.2.c), que se formen forúnculos en la lengua (C.2.d), pidiendo que se convierta en sal como la mujer de Lot (C.11) o que se los trague la tierra como a Coré (C.14).

La tensión, angustia y nerviosismo permanentes de los personajes refleja los problemas, temores y traumas del propio autor y de la sociedad judía a la que pertenecía. Varios autores apuntan en esta dirección. Goldsmith habla de las contradicciones internas de la vida judía en aquella época: «the contradictions which Sholom Aleichem points out and utilizes to make us laugh are the contradictions inherent in Jewish life» (Goldsmith 1986: 397). Lo mismo opina Wisse (2013: 25) al referirse a las paradojas, cicatrices y convulsiones de la vida judía como bases para el humor. Esta autora también propone sustituir la clásica «laughter through tears» por «laughter through fears» (p. 45) como medio de superar el miedo y la inseguridad mediante el humor. Para DeKoven Ezrahi (2000: 207), la comicidad es la forma de responder a la discrepancia entre lo ideal y la realidad, entre los anhelos y la frustración. Así, el humor de Shólem Aléijem adquiere una función terapéutica al intentar salvar y explicar la decepción. Es capaz incluso de bromear sobre los graves pogromos que presenció y tras los que perdió la esperanza en una solución para los judíos rusos. Evita las descripciones de los pogromos y sus víctimas, y los presenta en «an oddly light-hearted, almost humorous manner» (Meyer Wiener, *Vegn Sholem-Aleykhems humor*, citado por Alexandra Hoffman 2012: 204) Esta reacción ante la violencia, que algunos críticos han entendido como desentenderse de la realidad, se comprende mejor como una forma de intentar asumir mediante el humor una realidad que nos supera. En este sentido, Roskies (1999: 182) entiende que Shólem Aléijem sustituye la explicación teológica por la risa. Hoy en día, la teoría del humor como válvula de presión (Morreall 2009: 15) explica esta necesidad de reírse para atenuar y liberar las tensiones o los conflictos no resueltos.

b) Un humor realista y crítico

El humor bíblico en *Blonzende shteren* no rehúye las tensiones humanas porque se inspira en la realidad y la refleja. En manos de Shólem Aléijem la imagen cómica de la realidad encubre una crítica social aparentemente mesurada pero contundente. Desde *Tevie* hasta *Blonzende shteren*, pasando por *Motel* o *Menájem Méndel*, las obras de Shólem Aléijem describen no solo la vida judía diaria con humor, sino sobre todo, las inquietudes, preocupaciones y anhelos de los judíos en una realidad hostil. El choque entre realidad y aspiraciones personales y sociales se refleja frecuentemente mediante

una ironía con la que el autor critica el mundo, la sociedad y también las actitudes de los judíos representados en los personajes literarios.

Blonzende shteren abunda en estos casos de ironía. Normalmente la crítica la realiza el narrador de la novela, que encubre al autor. Se reprocha la actitud de algunos personajes la timidez y apocamiento de Simje Alegría (A.1); la rudeza física y moral de Madame Cherniak al compararla con la delicadeza de la Sulamita (B.3. c); o la frialdad del Doctor Levois o Leviatán para con los actores (B.6). La ironía es más sutil, y quizás por ello más dolorosa, cuando se trata de la miseria del *shtetl*. En este caso, son los propios personajes los que enjuician: el director de la compañía piensa abatido si Adán alguna vez respetó un sábado en Holeneshti (B.1); o si el establo donde se representará la función teatral estaba predestinado para el teatro judío desde la Creación (C.1). Los habitantes del *shtetl* tampoco escapan a la reprobación cuando el narrador señala su falta de formación y sensibilidad ya que aún no han probado los frutos del Árbol de la ciencia (D.1). Se ironiza asimismo con las diferencias sociales entre los judíos de Londres, ya que la aristocracia no irá a ver una obra de teatro en yídish hasta la llegada del Mesías (B.4.c). Los rápidos cambios de costumbres los judíos en América tampoco escapan a la suspicacia del narrador cuando habla de la diversión y bailes el día de Yom Kipur (E.15). Otras veces, la ironía es igual de mordaz aunque referida a asuntos más livianos: la mujer del cantor pide al «Guardián de Israel» que cuide los cuatro pelos que le quedan a Stélmaj en la barba (A.22) o se hace referencia a la tacañería de la mujer del cantor de Lomza ya que sería más fácil dividir el Mar Rojo que sacarle un céntimo (C.12).

La ironía basada en los culturemas bíblicos de *Blonzende shteren* se centra principalmente en las actitudes de una sociedad judía decadente que se mueve entre dos culturas. Shólem Aléijem cuestiona los cambios de valores de esta sociedad en plena transformación con unas costumbres que intentan mantenerse en espacios culturales y geográficos diversos. Esto provoca desorientación, desarraigo y la búsqueda de algo que pueda considerarse hogar. En plena 185nterrumpi, como afirma Goldsmith (1986: 398), «Sholem Aleichem confers “185nterrum of territoriality” on the homeless Jewish people». Es decir, no solo describe la realidad, también aporta sus textos como jalón al que aferrarse mientras se conforman nuevas realidades. En algunos de sus artículos, el propio Shólem desdeñaba una literatura alejada de la realidad y ensalzaba a los escritores fieles a ella:

In both articles, literary judgement was passed according to the criteria of a primitive “realism”. Sholem Aleichem branded Shaykevitch³⁹ a *romanmakher* (“fabricator of novels”) and a writer of *shund* (“trash”) because instead of the reality of Jewish life, his novels were filled with facile daydreams, improbable fabulae, and sentimental happy endings. He praised Abramovitch, Linetski, et al. for remaining loyal to reality, which in the case of Eastern European Jews meant poverty. (Miron 1996: 29)

La observación de una realidad que no es agradable lleva al autor a criticarla y el humor será la herramienta para hacerlo. En palabras de Frieden (2011: x), en los personajes de Shólem Aléijem «humor softens and disguises the implicit social criticism». La crítica no suele ser directa, sino que el lector la descubre en la interacción entre los hechos y palabras de los personajes. Así, Miron (2003: 17) propone una lectura en tres estadios: el primero, superficial, es cómico; el segundo, más profundo, deja vislumbrar la tragedia (miedo o dolor); en el tercero, las emociones derivan en hostilidad (conflicto). Hemos comprobado que esta hostilidad se muestra como ironía en Shólem Aléijem. Es difícil distinguir entre humor e ironía, y marcar sus límites. Es la intención crítica y reprochable lo que determina el carácter irónico de muchos de los culturemas bíblicos utilizados en *Blonzende shteren*. En este sentido Ermida (2008: 13) distingue entre humor e ironía: el primero interpela y duda de la realidad, mientras que la segunda juzga el mundo con una intención moralizante o de censura que va más allá del simple sarcasmo. El juicio que Shólem Aléijem hace mediante los comentarios de los personajes o los del narrador es definido por DeKoven Ezrahi (2000: 207 y 288) como «utopia unmasked» o «grim humor», esto es, un humor desalentador que se enfrenta a la realidad tal y como es, evitando ensoñaciones o falsas expectativas. Este realismo crítico tamizado por el humor o la ironía es lo que llevó a Roskies a utilizar el título «laughing off the trauma of history» en uno de sus artículos sobre el humor de Shólem Aléijem (1988).

Blonzende shteren coincide con otras novelas al presentar un humor que surge de la observación de la realidad y la sociedad circundantes de manera espontánea, es decir, tal como lo observa el autor (frente a un humor más «preparado» que se basa en la fantasía). Morreall denomina antisocial a este tipo de humor literario por su carácter

³⁹ Nahum Meir Shaykevitch (1849-1905), novelista y dramaturgo en yidish, bieloruso y conocido por el pseudónimo Shomer.

crítico y hostil hacia la sociedad en su conjunto o ciertos aspectos de ella (Morreall 2009: 4 y 83s.).

c) Un humor desencantado y nostálgico

Una visión realista y crítica del mundo puede desembocar en desencanto y nostalgia por un pasado idealizado o futuribles que nunca ocurrirán. El optimismo vital de Shólem Aléijem parece ir disminuyendo con el paso de los años y los dramas sociales y familiares que le toca vivir. Esto se refleja en sus obras de manera que el escepticismo más o menos manifiesto de los primeros escritos se acentúa en novelas tardías como es el caso de *Blonzende shteren*.

El humor optimista y folclórico que los críticos literarios resaltaban en un principio va cediendo ante una comicidad más amarga. Al inicio de *Blonzende shteren* encontramos personajes ilusionados y esperanzados por la posibilidad de un futuro mejor. Sin embargo, al final están rotos, perdidos y desencantados. La frustración y la impotencia se manifiestan mediante un humor despechado, irónico y enfadado con altas dosis de execración, insulto y maldición. Esta última es relevante en la novela como hemos visto: se utilizan los Salmos para imprecicar a los transportistas del atrezo de la compañía (A.5-A.11), se desea que aparezcan tantas llagas en la lengua como agujeros de matzos se han hecho desde la salida de Egipto (C.2.d), o se pide que el otro desaparezca bajo tierra como Coré (C.14).

El argumento va desarrollando unos personajes y unas situaciones que hacen reír pero con un sabor agri dulce que se va intensificando. Como afirma Hoffman, es un humor «where pain and pleasure are intermixed, offering discomfort rather than catharsis» (2012: 153) y donde «the tragic irony comes out despite, finally, all attempts by the author to gild bitter pill with humour, to weaken through humour the horror represented» (p. 157).

Sin embargo, la esperanza nunca llega a desaparecer del todo. El humor ayuda a superar las situaciones difíciles y alivia las preocupaciones en la vida real y la literaria. Junto a la ironía, el sarcasmo y las maldiciones, los protagonistas de las novelas de Shólem Aléijem se aferran obstinadamente a sus ideales y luchan por mantener sus valores. De nuevo encontramos cierto quijotismo en «héroes» como Tevie, Motel y Ménajem Mendel. El primero se resiste a una modernidad que tambalea la tradición judía, el segundo hace de la orfandad un acicate para triunfar en la vida, y el tercero nunca pierde la esperanza a pesar de los continuos fracasos por enriquecerse. De modo

similar ocurre con los dos «héroes» de *Blonzende shteren* Réisel y Léibel. Ellos intentan mantenerse íntegros, esperanzados y fieles a sus aspiraciones entre personajes secundarios que intentan aprovecharse de su talento y sobrevivir sea como sea. Shólem Aléijem marca esta diferencia entre los protagonistas y el resto de personajes describiéndolos de manera diversa. Réisel y Léibel tienen rasgos más dramáticos y rara vez se ven envueltos en situaciones cómicas. Sin embargo, el resto de personajes son pasionales y protagonizan las situaciones cómicas. Especialmente fructíferos en este sentido son Hóltsmaj y Madame Cherniak. Su histrionismo, malicia y sagacidad les hacen protagonizar algunas de las situaciones más divertidas en las que surge el humor bíblico (p. ej. A.13; A.15; B.1; B.3. c); C.10 o C.11). Pero bajo la comicidad de estos episodios subyace el pesimismo y el desencanto provocado por una realidad dura y adversa. En el caso de Hóltsmaj, el lector pasa del divertimento a la nostalgia y la pesadumbre cuando el narrador describe cómo ha de quedarse en Londres enfermo, perdiendo así a su pupilo Léibel.

Dauber (2013: 5) opina que la esperanza de Shólem Aléijem se muestra en el optimismo con los que trata a los niños y los amantes. En el caso de *Blonzende shteren*, basta con pensar en la inocencia e ilusión por el futuro con los que Réisel y Léibel son descritos mientras están en el *shtetl*. Conforme la novela avanza, solo su amor y el deseo de reencontrarse aparecen como sentimientos esperanzadores en medio de unos personajes dominados por la codicia, el engaño y la miseria moral. Otros autores ponen de relieve la melancolía presente en los finales abiertos de las novelas y cuentos cortos de Shólem Aléijem. Meyer Wiener (1941: 50) subraya la ausencia de finales felices en las obras del escritor y lo entiende como una tragedia que no se resuelve, que no tiene límites. Sin embargo, la nostalgia también se puede interpretar, en muchas de sus historias como un resquicio para la esperanza o, al menos, una superación del infortunio.

El final de *Blonzende shteren* es un buen ejemplo que ilustra lo anterior. El autor escribió dos versiones diferentes. Una primera, más acorde al gusto de los lectores americanos, en el que Leo Rafalesko y Rosa Spivak se reencuentran y dedican su vida juntos a reformar el teatro judío. La segunda versión, para la edición rusa, es un final abierto y más melancólico en el que los dos artistas se encuentran fugazmente en el jardín zoológico sin posibilidad de una vida futura juntos. El propio autor justificó este segundo final con su característico realismo y 188nterrumpirí: «Never, never when we meet someone we have long awaited, do we find what we expected» (citado en Dauber 2013: 234). La carta de Rosa Spivak a su mecenas Marcella Embrij con que concluye el epílogo

de la novela es nostálgica pero la artista, al menos, se ha encontrado a sí misma finalmente:

«Aparentemente no hay felicidad aquí en la tierra. Solo existe el esfuerzo por encontrarla. Pero la felicidad en sí no es más que un sueño, una fantasía. (...) Estoy destinada a vivir esta vida errante durante mucho tiempo. (...) Así ha sido hasta ahora y así será siempre». (BS II: 394s).

d) Un humor teatral y mimético

Unos personajes enfadados con el mundo y despechados son caracterizados con un humor enérgico y franco que roza lo bufónico frecuentemente. El humor sirve de válvula de escape a las tensiones personales y sociales de los personajes. La contundencia de las palabras dibuja los movimientos faciales y el lenguaje corporal es fácil de imaginar incluso cuando no hay descripción. Esto, unido a la intención de imitar el estilo oral de los hablantes de yídish, conforman lo que llamamos un «humor teatral». Precisamente, este carácter escénico permite adaptar las novelas de Shólem Aléijem al teatro fácilmente. No es casualidad que el conocimiento y predilección del autor por el teatro le llevara a escribir tres novelas ambientadas en la bohemia artística: *Blonzende shteren*, *Yosele Solovey* y *Stempenyu*.

Blonzende shteren abunda en ejemplos de la teatralidad e imitación en el humor. El lenguaje corporal juega un papel importante cuando una simple mirada de reojo acrecienta la comicidad de los ruegos al «Guardian de Israel» para que salve los pelos restantes de una barba rala (A.21). Es fácil imaginar la cara de estupefacción de Hólstmaj cuando se la describe sencillamente como la que debió tener Balaam cuando escuchó hablar a la burra (C.10). Igualmente, imaginamos los aspavientos, tumulto y comentarios de los habitantes de Holeneshti, emocionados y apiñados en el teatro, comparando la oscuridad del inicio del pase con las tinieblas en Egipto (C.2). El narrador muestra a Shólem Méier agasajando a Réisel prometiéndole la mitad de su reino, como Asuero a Ester (A.23). La vivacidad de la escena permite al lector visualizarla en su mente incluyendo los gestos de cada uno de los personajes.

Por otra parte, la imitación del yídish «de la calle» es patente cuando se insulta o se maldice, mezclando lenguas como el moldavo y el ruso (A.5-A.11; C.14), cuando se juega con las palabras mezclando lo divino y lo profano para denominar *Tehilim* menores a jugar a las cartas, o cuando se introducen dichos y cancioncillas populares para cortar

una conversación sin más explicaciones («pasas y almendras» en F.1.a) Además del humor basado en la intertextualidad bíblica, hay otros ejemplos de oralidad como herramienta humorística en *Blonzende shteren*. Valgan como ejemplos el uso de diminutivos y fórmulas cariñosas (קאָטעקעל, «gatita» BS I: 67; מוטער־כען, «madrecita» BS II: 394), expresiones de rabia (אַ מפה זיי, «que les caiga una plaga» BS II: 393; אַ דונער איז מיר, «que me parta un rayo» BS I: 11; ממזר, «bastardo» BS I: 72), u oraciones que mezclan el hebreo sagrado con el yídish más vulgar como en la siguiente versión del *Kol Mekadesh*:

פל-מקדש — ציפקעלע מיין ווייב,	Todo el que santifica, Tsípkele, esposa mía
שביעי — דער שלאַק זאָל דיך טרעפען,	el séptimo día, ¡que te encuentre la plaga!
פראוי לו — היינטיגע נאַכט!...	Apropiadamente quien, ¡esta misma noche!...
(BS I: 50)	

La rima y la onomatopeya (unidas a la sátira) también tienen su lugar en el humor de la novela, p. ej., cuando Hóltsmaj presume de las canciones que le han hecho famoso como artista:

איך בין מיר אַ חסד'על,	Soy un jasadín ⁴⁰ ,
אַ לוסטיגע בריאה,	una criatura ocurrente ⁴¹ ,
איך בין מיר אַ חסד'על,	soy un jasadín,
גאָר אהן אַ פנייה;	despreocupado completamente;
איך בין מיר אַ חסד'על,	soy un jasadín,
אַ חסדאַק —	un jasadón —
און איך זינג מיר:	y canto simplemente:
האַפ-טשין-טשאַק! —	¡hop – chin – 190nt!
(BS I: 73)	

La oralidad cómica llevada al extremo la encontramos en aquellos casos que podemos denominar «charlatanería absurda». Así, los actores mantienen un diálogo sin sentido en el que discuten el origen de la cita «nada nuevo bajo la luna», fórmula ya de por sí un tanto sorprendente pues esperaríamos «bajo el sol». Los personajes la atribuyen al rey Salomón, Moisés o un tal Don Pedro indistintamente (B.7-8). Otro ejemplo de

⁴⁰ Hemos traducido «jasidín» como diminutivo de jasad. No confundir con el plural *jasidim*.

⁴¹ Utilizamos «ocurrente» con el sentido de «divertido» para mantener la rima.

charlatanería es la segunda carta del epílogo de la novela (BS II: 386s). La escribe Shólem Méier y va dirigida a Chupac. Gráficamente no presenta ni un signo de puntuación. Esto, unido a la sucesión de ideas inconexas y la acumulación de nombres propios, dificulta su lectura a la vez que da la impresión de perorata. La manera de escribir del remitente, su idiolecto, lo retrata como un personaje nervioso y resentido. De hecho, la despedida de la postdata es la maldición basada en el culturema de Coré (C.14) que ya vimos anteriormente y en el que se desea que se lo trague la tierra.

En la vida real, Shólem Aléijem ya imitó el yídish cotidiano en su recopilación de las maldiciones proferidas por su madrastra. Este reflejo de la lengua cotidiana 191Interrumpir «his ability to mimic the widest swath of an increasingly diverse Jewish society» (Dauber 2013: 22). Los diálogos entre personajes de la misma o diferente clase social, entre judíos y *goyim*, entre hombres y mujeres, niños y adultos ocasionan lo que Roskies (1999: 182) denomina un choque entre lenguaje y vida. De este choque surgen situaciones cómicas llenas de malentendidos y sátira. Como afirma Wiener (1941: 45s), Shólem Aléijem busca describir las emociones de los personajes verbalmente y con detalle.

La oralidad de los diálogos y monólogos agiliza los textos y les imprime frescura y espontaneidad. La búsqueda de confusiones, juegos de palabras, impropiedades, frases cortadas y silencios ayudan a Shólem Aléijem a crear humor. La respuesta rápida, el insulto y la maldición se convierten en armas potentes de ataque y defensa verbales. El estilo oral, el idiolecto y la mezcla de idiomas caracteriza a cada personaje tanto como sus acciones. Wisse (2013: 60) señala la dureza con la que el autor trata a aquellos personajes que pretenden esconder o renegar de su *yiddishkeit* modificando su forma natural de hablar. En *Blonzende shteren*, Hóltsmaj o Albert Chupak quieren igualar sus registros lingüísticos al de las clases acomodadas, al de los ricos y cultos mecenas o al de los grandes artistas, para ganarse su confianza. Al intentar esconder su acento yídish o hablar un alemán o inglés que no dominan, los malentendidos y los errores los dejan en evidencia ante el narrador y el lector, que no pueden sino reír de su torpeza lingüística.

El estilo oral muestra toda su efectividad en la locuacidad de los personajes, que frecuentemente se convierte en charlatanería cómica. Autores tan lejanos en el tiempo como Wiener (1941: 50) y DeKoven Ezrahi (2000: 207) apuntan a la charlatanería (*garrulousness*) como un rasgo humorístico fundamental. El primero considera que enfatiza los matices trágicos e ilógicos de los personajes o el argumento; y la segunda como elemento caracterizador de su atrocidad. Para DeKoven Ezrahi (p. 121), la

facundia de los personajes ayuda a socavar las pasiones, el *pathos*, mediante lo histriónico y lo grotesco, creando así una sensación de teatralidad.

La teatralidad del humor de Shólem Aléijem ejemplifica varias de las teorías contemporáneas del humor expuestas por Morrell: 1) la teoría de la incongruencia (2009: 9) que permite al humor irracional romper las expectativas y esquemas mentales del lector provocándole un efecto placentero; 2) la teoría del *disengagement* (pp. 28ss, o de la «desconexión», podríamos traducir de manera informal) que permite identificarse con la comicidad para olvidar momentáneamente y suavizar las tensiones y problemas; 3) la teoría del humor como experiencia estética (pp. 70ss), en la que nos dejamos llevar por la creatividad del humor y se disfruta de él sin más, la diversión por la diversión. Estas características dotan a las obras de Shólem Aléijem de elementos teatrales y, en algunos pasajes, nos parece estar presenciando una obra de teatro.

e) Un humor transcendente

El humor de Shólem Aléijem va más allá de lo cómico y nos ofrece claves para entender la realidad. Detrás del humor de los personajes y las situaciones que viven, están las pasiones humanas que llevan a la destrucción y los valores salvíficos. Todos los personajes de *Blonzende shteren* se agarran a la vida y la supervivencia como si vivieran un naufragio. El humor funciona como bote salvavidas. Cada cual encara la realidad de la mejor forma posible: Réisel y Léibel se mueven por el amor y mantienen sus valores, especialmente ella, en medio de un mundo degradado; Stélmaj Méier y Hóltsmaj, en su afán de poder, se traicionan y son capaces de cualquier cosa por enriquecerse; Madame Cherniak manipula y se aprovecha de los demás en su propio beneficio sin ningún tipo de escrúpulos; Beilke, la madre de Réisel, sufre la ausencia de su hija y espera su regreso con resignación; Henrieta Shvalb actúa con parvedad; los productores de la compañía, p. ej. el Doctor Levois, son fríos y sólo piensan en el dinero; los artistas consagrados como Sonnenthal ningunean a una simple compañía de teatro judío, o bien los ayudan a triunfar, como en el caso de Marcella Embrij con Réisel. También Shólem Aléijem trasciende las pasiones de los personajes mediante los comentarios y juicios de valor del narrador cuando, por ejemplo, afirma que es ridículo pensar que la aristocracia judía vaya a dignarse a asistir a una simple representación de teatro judío (B.4); cuando señala lo difícil que es sacarle un centavo a Madame Cherniak (C.12) o que los habitantes del *shtetl* son tan incultos que aún no han probado los frutos del Árbol de la Ciencia (D.1).

Algunos autores ya han señalado este carácter trascendente o reflexivo del humor de Shólem Aléijem. Goldsmith (1986: 393) lo denomina «la risa filosófica de Shólem Aléijem». Para convertir al humor en una reflexión profunda sobre el ser humano, el autor recurre a los patrones cómicos yídish clásicos. Lo que podemos denominar «*commedia dell'arte yídish*» incluye al *schlemiel* (el incompetente o tonto), el *schlimazel* (al que todo le sale mal), el *schmuck* (el idiota), el *schnorrer* (el gorrón). Todas estas figuras se encarnan en los diferentes personajes de *Blonzende shteren* o aparecen conjuntamente en algunos de ellos. Por ejemplo, Henrieta Shvalb se deja manejar por unos y otros como prototipo de *schlemiel*, a Hóltsmaj nada parece salirle bien como buen *schlimazel*, el cantor de Lomza es retratado como un *schmuck* al desembarcar en Nueva York, y la mayoría no dejan de ser *schnorrer* que buscan aprovecharse de la situación y de los demás para sobrevivir (Shólem Méier, Chupak o Madame Cherniak). En definitiva, detrás de cada una de las pasiones negativas de los personajes, risibles en un primer momento, el lector reconoce el valor por asirse a la vida, lo que provoca compasión.

En las novelas de Shólem Aléijem en general y en *Blonzende shteren* en particular, el argumento se desarrolla por el *pathos* que mueve a los personajes. Esto es una herencia literaria de la Antigüedad clásica que llega hasta nuestros días. En este sentido, Wiener (1941: 43) señala:

Sholem Aleichem's comical-ironic pathos is immeasurably more realistic and more humane. Its deepest assumption is a faith in the progress of the human race, a hope for a better, more intelligent social order. He exhorted his readers to strive hopefully, not to submit to the obstacles before them, but to grasp hold of life.

Wiener se refiere a los personajes cómicos de Shólem Aléijem, zarandeados por las pasiones, como individuos que hacen reflexionar sobre la existencia y lo trascendente. Continúa ejemplificando esto con la referencia a otro modelo literario universal e igualmente trascendente, Don Quijote:

Don Quixote is a fool, a shlimazl, a dreamer, a maniac, but it cannot be denied that apart from these comic elements of his character, there are qualities that command respect. In his crazy actions we catch glimpses of "heroic" passions, and in his

striving we can see, as in a crooked mirror, something approaching lofty goals and spiritual concerns. (Wiener 1941: 52)

La trascendencia del humor de Shólem Aléijem y el carácter prototípico de sus personajes universalizan al autor y le otorgan un lugar propio en la literatura mundial. Los lectores identifican su propia realidad con la de la novela y asumen los prototipos, positivos y negativos, que en ella aparecen. Wiener (1941: 47) ya señaló la existencia de estos prototipos y, más recientemente, Wisse llega al punto de equiparar a los protagonistas de las novelas de Shólem Aléichem con los modelos bíblicos: «His comic protagonists Menahem-Mendel, Sheyne-Sheyndl, and Tevye the Dairyman became national prototypes like the biblical Abraham, Ester, and Job» (Wisse 2013: 46). Desde esta perspectiva entendemos que el texto se mitologiza, como señala Roskies (1988: 41): «In this way Sholem Aleichem introduced a Jewish mythic component as a tragic subtext to a comic folktale plot».

Finalmente, el carácter trascendente del humor de Shólem Aléijem también se adecua a las teorías contemporáneas del humor. Así, Morrell (2009: 115) señala que la trascendencia del humor es una de sus virtudes morales que permite ir más allá de lo personal e identificarse con los otros, aceptar sus defectos así como ser perseverante y valeroso en la vida.

f) Un humor consciente

Shólem Aléijem fue llamado el «Mark Twain judío» y, como hemos comprobado, su humor ha alcanzado reconocimiento mundial. La maestría literaria tiene mucho de ingenio personal y también de trabajo constante. El estilo humorístico del autor se desarrolló con los años cultivando su talento de manera consciente. Fue comprendiendo la naturaleza del humor y la función de la risa gradualmente. En cada una de sus novelas y obras de teatro decidía qué quería transmitir, cuáles serían los personajes y el argumento, cómo los caracterizaría y la manera en que haría reír a sus lectores.

Ya hemos visto en el apartado anterior cómo Shólem Aléijem se involucra en el humor de *Blonzende shteren* a través de los juicios y comentarios del narrador. Esto ya nos muestra la intencionalidad de su vis cómica. Otras veces la autoconciencia humorística de deja ver en la agudeza y mordacidad de los personajes, como cuando el director de la compañía de teatro afirma que Adán no respetó nunca el sábado en

Holneshti (B.1), cuando se compara de manera burlona la robustez de Madame Cherniak con la delicadeza de la Sulamita (B.3.c) o se denomina *Tehilim* menores a jugar a las cartas (F.2. b). En todos estos casos, y los demás que hemos analizado, hay un esfuerzo por parte del autor por crear un humor apropiado a la situación y con un mensaje más o menos explícito para el lector. Este mensaje puede ser crítica social, una reflexión sobre la realidad de la novela o la de los lectores o, simplemente, el deseo lúdico y relajante de hacer reír.

En sus propios escritos, Shólem Aléijem reflexiona sobre el humor y su forma personal de crearlo. Es consciente de la función «salvadora» del humor cuando escribe:

It's an ugly, evil world. I say to you that just to spite the world one must not cry. If you want to know, this is the true source, the real reason for my usually good mood, for my "humor", as they call it. Just to spite the world — only laugh, only laugh! (en I. D. Berkowitz, *Undzere Rishoynim*, Tel Aviv, 1966, vol. 4, p. 168, citado por Goldsmith 1986: 395)

El cuento (del sastre embrujado) empezó muy alegre, y concluyó, como la mayoría de las historias, *joy vey!*, muy triste... Y como sabéis que el autor del cuento nunca perdió la esperanza y que odia las historias tristes y prefiere mejor las alegres, y porque lo conocéis y sabéis que él odia las moralejas y no es lo suyo, — por lo tanto, se despide alegremente, riendo, y desea a los judíos y a todas las personas del mundo que rían y no lloren. La risa es sana. Los médicos la prescriben. (Sholem Aleichem 1981: 56).

En otras ocasiones reflexiona sobre el yídish como herramienta para crear humor y las técnicas para hacer reír al lector, como sucede en el siguiente fragmento:

Our Yiddish provides more material for satire than other languages. That is due to the technique of the language: a sideways wink, a parenthetical remark, a nickname, a hyphen—and the sentence is already satirical and forces a smile from the reader. In addition, the language can imitate everybody's manner of speaking (and almost every Jew has his own manner of speaking), and it can also imitate everybody's gesticulations (hand-waving, shrugging and leg-shifting in talk; and where can you find a Jew who talks without throwing about his arm and twisting his whole body?)

(«In the Junkheap — Among the raps» en *Dos Sholem Aleykhem bukh*, p. 326, citado por Miron 1996: 68).

Finalmente, el autor es consciente de su tendencia irrefrenable a interpretar con humor cualquier suceso de su alrededor, independientemente de su seriedad:

When it comes to writing, it may be that no matter how tragic the subject, the scenes I see, through tears, make me laugh... What shall I do, when laughing is a kind of illness for me, God save us, from childhood on? (citado en Dauber 2013: 83)

III.2 La intertextualidad bíblica como fuente de humor

Una vez estudiada la relación de Shólem Aléijem con el humor, la segunda parte de este capítulo se centra en la comicidad expresada mediante culturemas bíblicos en *Blonzende shteren*. Concretamente, este apartado examina dos cuestiones diferentes pero relacionadas. En primer lugar, se analizan los mecanismos literarios mediante los que el autor consigue crear humor utilizando los culturemas bíblicos. En segundo, se exponen los objetivos que perseguía el escritor al utilizar el humor bíblico en *Blonzende shteren*. Ambas cuestiones nos permiten profundizar en el estilo literario de Shólem Aléijem, así como entender sus propósitos y la respuesta que esperaba por parte de sus lectores.

III.2.1 La creación del humor mediante culturemas bíblicos

Shólem Aléijem utiliza un gran número de recursos literarios para dotar a *Blonzende shteren* de un marcado carácter humorístico. Los culturemas bíblicos es uno de los recursos más destacados en la novela. Se utilizan de maneras diversas para crear humor. Se exponen a continuación los diferentes mecanismos usados por el autor.

a) El culturema en un contexto erróneo o inesperado

Muchos casos de humor se basan en la aparición de un culturema bíblico en un contexto comunicativo inesperado para el lector o en una situación ajena al lenguaje bíblico. Así ocurre cuando un «amén» litúrgico aparece en una pregunta informal junto al apelativo cariñoso «gatito» (A.3). Esta transgresión del lenguaje es más patente cuando las referencias bíblicas aparecen en hebreo (*lashon hakodesh*, «la lengua sagrada») en medio de una conversación en yídish (*mame loshe*, «la lengua materna cotidiana»). Las dos lenguas marcan dos registros lingüísticos antagónicos: el hebreo, el formal y el yídish, el informal. Lo mismo sucede cuando el cochero empieza sus frases con citas de los Salmos y las termina con maldiciones y lenguaje soez (A.5-A.11) o cuando se introduce inopinadamente una fórmula religiosa en medio de contrato mercantil (A.14). Otras veces se produce una identificación de algo sagrado con lo mundano, como cuando se le llama «*Tehilim* menores» a jugar a las cartas (F.2.b); cuando el «Guardián de Israel»

debe velar por los pelos de una barba (A.21-22); el Jardín del Edén es un club (B.2); o se comparan los pechos de la Sulamita y de Madame Cherniak (B.3.c). Lo que hace reír al lector en estos casos es el uso de un registro lingüístico vulgar de manera inesperada junto a culturemas asociados al registro formal de la esfera cultural o sagrada.

En algunas ocasiones, el culturema bíblico y la situación en la que se utiliza chocan frontalmente caracterizando a la situación rasgos tragicómicos. Así ocurre cuando el cantor de Lomza recita el «vuélvenos» de los Salmos ante la posibilidad de que lo manden de vuelta a Europa (A.18). En este caso el lector es sorprendido por la contraposición entre el biblicismo del lenguaje con lo profano y secular de las acciones de los personajes. La forma de expresión y el contenido se contraponen.

Las teorías modernas sobre el humor explican este fenómeno. Así, Ermida (2008: 84) basa su teoría del humor en lo que ella denomina guiones semánticos (*semantic script*). Un guion semántico (al que nosotros hemos llamado contexto) se activa o es evocado por la aparición de una determinada palabra. Los diferentes guiones representan el conocimiento que un hablante tiene de una pequeña parte del mundo y pueden ser: 1) culturales o enciclopédicos (compartidos por un mayor número de personas); 2) restringidos (compartidos por un grupo más o menos amplio); c) individuales (determinados por las experiencias subjetivas y personales de cada uno).

Desde este punto de vista, en *Blonzende shteren* encontramos un «guion bíblico» que oscila entre lo cultural (los culturemas bíblicos son conocidos mundialmente) y lo restringido (estos culturemas contienen connotaciones particulares en la cultura judía). El humor surge al jugar Shólem Aléijem con los límites: los culturemas bíblicos adoptan un carácter individual al aplicarse a las situaciones concretas de los personajes. En esta ruptura de los límites, del contexto considerado lógico para un culturema bíblico, es donde aparece el humor.

b) Juicios de valor del narrador o los personajes

Shólem Aléijem da su opinión, critica y emite juicios de valor bien a través del narrador, bien a través de los comentarios y opiniones de los personajes. Entendemos por juicio de valor aquellas consideraciones o evaluaciones sobre la realidad basadas en las creencias, mentalidad, valores o forma de vida de un individuo o colectividad. Así, el juicio de valor tiene un carácter subjetivo claro. En el caso de *Blonzende shteren*, el humor surge de la disparidad entre la realidad y la valoración que de ella se hace. El

escritor provoca lo cómico al manifestar con ironía su desacuerdo con aspectos que se consideran equivocados o que deberían cambiar.

Se critica la pobreza del *shtetl* nombrando a Adán (B.1) y el incumplimiento del sábado (E.1). Los miembros de la compañía se quejan de las condiciones en las que tienen que actuar al ver un establo desvencijado que parece destinado a un teatro improvisado desde el sexto día de la Creación (C.1). El narrador ironiza directamente con frecuencia sobre diferentes aspectos: el desinterés de los ricos judíos londinenses por el teatro judío, al que no irán hasta «la venida del Mesías» (B.4.c); la frialdad del productor Dr. Levois, que mediante una paronomasia, pasa a ser el Leviatán (B.6); la sorpresa de un personaje cuando se le lleva la contraria por primera vez y su expresión es como la de Balaam ante la burra parlante (C.10); el ahorro de la mujer del cantor de Lomza, a la que es más difícil sacar un céntimo que dividir el Mar Rojo (C.12); la incultura de los habitantes del *shtetl*, que nunca han saboreado los frutos del Árbol de la Ciencia (D.1); o la impertinencia de los actores a los que se les manda a casa a rezar *Tehilim* para que no molesten (F.2.a).

En los ejemplos anteriores los juicios de valor del autor van más allá del argumento de la novela. Tras el humor se encuentra una crítica clara al mundo real de aquella época: las desigualdades sociales entre los judíos, la avaricia de los productores teatrales, la manipulación de los artistas, la dificultad de abrirse a la modernidad de muchos judíos y su falta de formación. El humor ayuda a Shólem Aléijem a expresar el desajuste entre lo que debiera ser y lo que es. Se trata, en realidad, de una inadecuación entre el lenguaje y la vida.

c) Antítesis

Shólem Aléijem también utiliza la antítesis como herramienta para dotar a *Blonzende shteren* de humor. Se trata del uso de un culturema bíblico junto a un término, idea o descripción que aparentemente lo contradice, provocando en el lector una extrañeza que le parece divertida y ocurrente. Ermida (2008: 70) denomina a esto «irregularidad lógica». En todos los casos de antítesis en la novela, el autor ironiza con las actitudes de los personajes, llegando frecuentemente al sarcasmo.

En primer lugar, encontramos antítesis basadas en juegos de palabras. Así, Simje, empleado del padre de Léibel, es apodado «Sison veSimje» (gozo y alegría) precisamente por ser un personaje taciturno y falto de ánimo (A.1), lo contrario de lo que expresa su nombre. Cuando Léibel llega a la gran ciudad de Bucarest desde el *shtetl*,

Hóltsmaj lo lleva a un club de fiestas llamado Paraíso y el muchacho descubre que es equivalente al Jardín del Edén (B.2). En esta sala de fiestas precisamente la inocencia primigenia es lo que falta. Es la visita a este Paraíso tan particular lo que marca el punto de inflexión para Léibel en el argumento de la novela. A partir de ahora, el muchacho irá poco a poco haciéndose adulto y conociendo la maldad del mundo que le rodea. Muy desconcertante para el lector es la referencia a un «baile de Yom Kipur» al que algunos judíos asisten en Nueva York (E.5). En este caso se contraponen la alegría de un baile con el carácter introspectivo y de arrepentimiento que tiene esta celebración. De hecho, con esta antítesis Shólem Aléijem pretende mostrar el cambio cultural y desarraigo que muchos judíos experimentaron al llegar a América desde la tradicional Europa.

En segundo lugar, observamos antítesis basadas en la disparidad entre dos realidades que se contraponen. Así, el narrador afirma que Hóltsmaj es un dios para Léibel y su palabra la Torá (F.1.b). Esta asociación llama la atención del lector por lo imposible de la comparación: la imperfección del ser humano nunca puede estar al nivel de la perfección de Dios y su Palabra. Esta antítesis es más patente para el lector una vez que ya conoce todos los defectos del personaje de Hóltsmaj. Otro caso es cuando mister Klamer brinda por Rafalesco y Henrieta citando las palabras del profeta «la voz del novio y la voz de la novia» (A.24). Estas palabras, que en principio auguran alegría, enmascaran una realidad menos esperanzadora y que el lector ya sabe: la pareja no tiene ningún futuro y su relación está viciada desde el principio ya que él sigue enamorado de Rosa.

d) Imitación del lenguaje oral

Ya hemos señalado en III.1.2 que Shólem Aléijem utiliza en sus novelas el estilo literario del *skaz* o imitación del lenguaje oral, típico de la literatura rusa. El autor aúna el *skaz* y la intertextualidad bíblica en *Blonzende shteren* como un mecanismo literario cómico más. Esta oralidad que caracteriza a los personajes se basa en un lenguaje directo, con intervenciones, preguntas y respuestas rápidas que recuerdan a la lengua hablada. Además, hay otros elementos mediante los que el autor recrea dicha oralidad: 1) el idiolecto de algunos personajes, 2) el plurilingüismo, 3) el uso de insultos y maldiciones, 4) la inserción de refranes, canciones populares y términos inventados.

El idiolecto del cochero Shomen Dovid se caracteriza por la utilización continua de citas de los Salmos para terminar las frases (A.5-A.11). Estas citas a veces están relacionadas con el contenido de la frase y otras veces no. Esto, junto con su manera de

hablar directa y enojada, provoca la risa. También risible es el idiolecto lleno de insultos y maldiciones de personajes como Shólem Méier cuando escribe una carta igual que si estuviera hablando y se despide con el deseo de que el destinatario se entierre nueve codos bajo tierra como Coré (C.14), eso sí, con todo el respeto posible.

La mezcla de lenguas también define esta oralidad humorística, sobre todo en hebreo y yídish. Hay cabida también para los insultos en rumano dirigidos a los portadores de los aperos de la compañía (A.9). Estos insultos se mezclan con el yídish y las citas de los Salmos en hebreo. De igual forma, el cantor de Lomza cita brevemente un Salmo medio en hebreo, medio en ruso cuando encuentra dificultades para entrar en Nueva York (A.18).

Otros ejemplos de lenguaje oral son un refrán referente a la Torá unido a una cancioncilla popular para terminar bruscamente una conversación que no interesa (F.1.a), o la invención de términos como «actores-lobos» (A.12), que dotan de comicidad a los comentarios de los personajes.

Shólem Aléijem lleva la oralidad del lenguaje al límite en *Blonzende shteren* mediante las maldiciones que los personajes profieren frecuentemente (A.5 al A.11, A.13, B.7 b), C.2 c) y d); C.11 y C.14). Mediante ellas, es escritor retrata a sus personajes, no solo en *Blonzende shteren*, sino en todas sus obras. Al utilizar la maldición como recurso literario, el escritor aúna dos tradiciones: la bíblica y la de la cultura yídish. Por una parte, tal como sostiene Sicre Díaz al hablar de los géneros literarios de la Biblia, «al ámbito sapiencial pertenecen también la *bendición* y la *maldición* (...)» (Sicre Díaz 2014: 248). Brent Sandy también considera la maldición como un género literario en el ámbito de la profecía bíblica y la literatura apocalíptica y que está influenciado por las literaturas del antiguo Próximo Oriente (Sandy 2004:105). Por otra parte, el yídish se caracteriza por la facilidad y creatividad de sus hablantes para maldecir. Según Michael Wex (2005: 117s), la palabra *klole* («maldición» en yídish) va unida a una actitud típica de los hablantes de esta lengua que es la de *kvetch*, es decir, el quejarse, lamentarse y echar la culpa a otros por la mala suerte. Esto lleva a la maldición de personas, cosas o situaciones que frecuentemente aparece en la novela, provocando episodios hilarantes e irónicos⁴². Pero esto ya es materia del siguiente capítulo: el humor en *Blonzende shteren*.

⁴² Los estudiosos y críticos de la obra de Shólem Aléijem, y él mismo en su autobiografía, señalan la facilidad de su madrastra para proferir maldiciones e insultos en yídish diariamente. De hecho, el joven Shólem, con su característica observación, recopilo todos ellos en un diccionario, considerado el inicio de su actividad literaria. Así lo expresa la hija más joven del escritor, Marie Waife-Goldberg (1999: 39-40): «The stepmother possessed

e) Parodia de episodios bíblicos

En numerosas ocasiones, Shólem Aléijem crea situaciones humorísticas mediante parodias de episodios bíblicos. Es decir, los personajes recrean escenas o mantienen monólogos o conversaciones que claramente recuerdan a la Biblia. Esta relación con el texto sagrado se acentúa al usar culturemas bíblicos. A veces, el narrador explicita el pasaje bíblico parodiado. Entendemos parodia según la siguiente definición Pere Ballart Fernández:

(...) al poner subrepticamente en contacto la obra con otro texto cuya identidad el lector debe inferir en la anécdota, tono o estilo de aquello que lee, plantea un deliberado conflicto entre ambas escrituras, casi siempre con una resolución cómica —y un incremento de sentido— a favor del texto parodiante. (Ballart Fernández 1994: 353)

Son varios los casos en que el narrador deja claro el episodio bíblico que se parodia. Por ejemplo, cuando los «hijos de Israel» (la compañía de teatro) desembarcan en Nueva York, el narrador afirma que llegan con la misma ilusión e ímpetu que a la tierra prometida (A.16); en ese contexto, el llegar a América se compara con una nueva creación y manifestación del poder divino (A.17); cuando el cantor de Lomza tiene problemas para superar el control de pasajeros en Nueva York, Shólem Aléijem recurre a las palabras de los Salmos con las que el pueblo de Israel se queja por la amenaza de la idolatría extranjera y pide a Dios que los vuelva de nuevo hacia Él (A.18); Rafalesco y Henrieta recuerdan a la historia de la mujer de Putifar y José (C.9), aunque el narrador deja claro que no se parecen para nada a los personajes de la Biblia; finalmente, Hóltsmaj se asemeja en su sorpresa a Balaam, no porque la burra sea terca y hable, sino porque Rafalesco desobedece y se muestra rebelde a sus palabras (C.10).

an inexhaustible supply of colourful curses which she delivered without great vehemence. They rolled off her tongue as naturally as breathing and in many interesting and diverse ways—by words or idea association, or by alliteration, or by rhyme. For example, if she were giving a child something to eat, she would say, “Eat, may the worms eat you,” or serving a drink, it would be, “Drink, may leeches drink your blood.” Or if shushing them, “Silence, may you be silenced forever!” There might be a rush of rhymes: ague-plague, sicken-stricken, peak-pine-and-break-your-spine. The young Sholom conceived the idea of collecting and arranging these gems in a sort of lexicon of abuse. (...) He entitled his lexicon “The Glib Tongue of a Stepmother». Esto podría haber servido de inspiración al escritor en sus obras al poner en boca de sus personajes maldiciones e insultos.

En otras ocasiones, no se explicita el relato bíblico parodiado, aunque queda claro por las palabras de los personajes o el narrador. Así, Shólem Méier utiliza la promesa del rey Asuero a Ester al prometerle a Réisel hasta la mitad de su reino (A.23); en su compromiso, Rafalesco y Henrieta son vitoreados alegremente con «la voz del novio y la voz de la novia» (A.24), lo que, como ya hemos visto, anticipa el fracaso de la pareja al igual que el profeta Jeremías hace en referencia a Israel; y Réisel se convierte en la nueva Sulamita cuando el director de la compañía se queda asombrado al verla cantar y peinarse en la ventana, medio desnuda (B.3.a).

Las parodias del texto bíblico que Shólem Aléijem utiliza en *Blonzende shteren* cumplen una función más allá de la del mero divertimento. Por una parte, hacen de la novela una reinterpretación o deconstrucción secular de la Biblia. Por otra, los personajes se convierten en prototipos de los problemas y las pasiones humanas, al igual que ocurre con los personajes bíblicos a los que parodian. Desde este punto de vista de identificación de los lectores con los personajes, el humor en la novela se convierte frecuentemente en tragicomedia.

f) Humor absurdo

Shólem Aléijem también recurre al mecanismo cómico del absurdo o lo surrealista. Aunque en muchos de los ejemplos anteriores se observa un cierto sinsentido, hay un caso claro cuando los personajes discuten la autoría de una cita ya de por sí mal citada. Unos piensan que lo dijo el rey Salomón, otros que Moisés, y un tercero, que un tal Don Pedro (B.7). El carácter surrealista de la conversación es enfatizado por la rapidez y brevedad de las intervenciones de los distintos personajes y lo irracional de sus preguntas y respuestas, recordando a lo que llamaríamos un diálogo de besugos. En este caso, la irracionalidad y la incoherencia del diálogo es lo que provoca la risa en el lector. El contrapunto a tanta insensatez viene de la mano del narrador que subraya la poca inteligencia de los personajes, o al menos su poca formación. El empleo del sinsentido no es ajeno a la tradición humorística judía como ya hemos visto en este capítulo.

III.2.2 Por qué Shólem Aléijem usa el humor bíblico

Una vez analizados los mecanismos usados en *Blonzende shteren* para crear humor mediante los culturemas bíblicos, este último apartado se dedica a dilucidar qué persigue el autor con este humor bíblico. Es una cuestión compleja ya que no podemos ponernos en el lugar de Shólem Aléijem ni él ha dejado su testimonio al respecto, según nos consta. Sin embargo, en este punto de la investigación nos aventuramos a suponer sus motivaciones.

1) Reflexionar sobre la vida

Blonzende shteren, obra tardía en la vida de Shólem Aléijem, se publica por primera vez de manera serializada entre 1909 y 1911. Durante este periodo, el autor pasa temporadas en diferentes sanatorios europeos. A pesar de ello, es una época tranquila y sin penurias económicas. Esto le permite a Shólem Aléijem escribir más sosegadamente y reflexionar sobre su experiencia. Su humor también había adquirido para entonces la profundidad propia de toda una vida dedicada a la literatura.

Así, el humor con base bíblica de *Blonzende shteren* refleja la visión del mundo del escritor, sus valores, miedos y (des)esperanzas. La comicidad se convierte en un ejercicio de reflexión sobre el mundo y de retrospección sobre su propia vida.

2) Expresar los propios miedos y superar el escepticismo

El humor de la novela, en general, y el basado en la Biblia, en particular, es una manera de superar los temores y no dejarse llevar por la desilusión. Como ya se analizó, el humor es la válvula de escape en una vida agitada por el éxito y el fracaso, la enfermedad, la huida, etc. El tiempo hizo a Shólem Aléijem más escéptico y la risa se convirtió en el mayor corrector de esta situación.

3) Divertir al mayor número posible de lectores

Blonzende shteren es producto de la Haskalá y, por tanto, el autor deseaba que la novela fuera accesible al mayor número posible de lectores. Estos lectores eran tanto las masas de judíos con poca formación como aquellos cultivados. Todos ellos encontraban en el humor un aliciente para leer la novela y en la intertextualidad bíblica un elemento

identitario aglutinador, una conexión con la tradición. El propio autor se mostraba, de esta manera, parte de esa tradición.

El autor quería llegar también a los lectores no judíos, especialmente rusos (Dauber 2013: 239). El humor basado en la Biblia era accesible a estos lectores con formación ortodoxa o católica que consideraban la Biblia como parte de su identidad religiosa. Literariamente, hacer reír al lector responde a las funciones prácticas y estéticas definitorias del género novelístico.

4) Identificarse con los lectores y estos con los personajes

Blonzende shteren quiere mostrar la vida de los judíos de esa época tanto en el *shtetl* como en América. El humor con base bíblica apunta a las preocupaciones, conflictos y anhelos de personajes parecidos a los de los lectores. De esta forma, el escritor crea una red en la que él se identifica y solidariza con los lectores al tiempo que les permite identificarse con las actitudes prototípicas positivas y negativas de los personajes. Son los personajes secundarios los que encarnan las pasiones con comicidad, mientras que los valores de los protagonistas se tratan de manera más dramática.

Los prototipos que encarnan los personajes crean una «mitología de lo mundano» como desarrolla Roskies en su artículo (1988). Estos prototipos permiten que el humor de *Blonzende shteren* sea accesible a los lectores de cualquier tiempo y cultura. En este sentido, Shólem Aléijem crea con esta novela y sus otras obras literarias un «panteón» o, como ya hemos señalado, una «comedia dell'arte» yídish.

5) Animar a los lectores en tiempos difíciles

Los lectores a quienes iba dirigida la novela originalmente vivieron unas circunstancias históricas convulsas. El humor combinado con la intertextualidad bíblica mitigaba la incertidumbre de una realidad impredecible y no siempre inteligible. *Blonzende shteren* invita a reírse de uno mismo y de la sociedad como forma de desbloquear el miedo. Ante lo imprevisible y desconcertante de la vida, la novela surge como una alternativa secular a la Biblia, un «mockering-pilgrimage» (DeKoven Ezrahi 2000: 61) que sirve de guía vital a los lectores.

6) Retar al lector a trascender el presente

El autor invita a no dejarse llevar por la desilusión del presente. A pesar de la desesperanza, queda el coraje (como el de los personajes) y un resquicio para el

optimismo en el futuro (América puede llegar a ser un hogar agradable). En esto consiste el carácter redentor del humor, más aún cuando se sustenta en las referencias bíblicas. Además, el humor busca romper los esquemas preestablecidos del lector y abrirle a nuevas maneras de entender la realidad y mejorarla. El lector puede reinventarse de la misma manera que los personajes y el propio autor lo intentan hacer.

7) Criticar las contradicciones de una sociedad en transición

La ironía de los personajes y el narrador son la respuesta a las paradojas de una sociedad que vive entre lo tradicional y lo moderno, entre Europa y América, entre la piedad y el progreso. La novela es una tragicomedia en la que la comunidad, la familia y el individuo se diluyen. Se busca sobrevivir sea como sea, y esto conduce a actitudes que el narrador y el lector comprenden, pero reprochables éticamente. El humor mitiga las heridas personales y sociales que esto ocasiona.

8) Formar lectores críticos

En su afán ilustrado, Shólem Aléijem pretende dar a los lectores herramientas que les permitan ser críticos ante el mundo, que adquieran conciencia de lo que están viviendo. El humor y la intertextualidad bíblica de *Blonzende shteren* van más allá del propio entretenimiento. Tienen un carácter pedagógico que no huye de la cara negativa de la realidad y muestra el esfuerzo necesario para superar el presente. El escritor da claves, mediante el humor y la ironía, para analizar el mundo y buscar soluciones a las dificultades. La tradición (representada por lo bíblico) permite lo cómico y se cuestiona a sí misma. El autor invita a los lectores a superarla mediante nuevas formas de entender el mundo.

IV. LA TRADUCCIÓN DEL HUMOR BÍBLICO EN *BLONZENDE SHTEREN*

Blonzende shteren es una de las novelas menos traducidas y, consecuentemente, más desconocidas de Shólem Aléijem. Aunque ha sido traducida a muchas de las lenguas con mayor número de hablantes, no hay tantas ediciones como en el caso de otras obras del autor como, por ejemplo, la serie de historias de Tevie el lechero o Menajem Mendel. Solo nos constan dos traducciones al inglés de *Blonzende shteren* (realizadas por F. Butwin, 1952 y A. Shevrin, 2009) con el título *Wandering stars*, y una al español (M. Kolesnicoff y M. Calés, 1969) como *Estrellas errantes*. La traducción al inglés de 2009 supuso una traducción completa y actualizada en esa lengua. En el ámbito hispanohablante, sin embargo, no se ha vuelto a traducir la novela en las últimas décadas.

Es precisamente la necesidad de adecuar la novela a los lectores contemporáneos y de seguir dando a conocer a un autor universal como Shólem Aléijem lo que justifica las nuevas traducciones de *Blonzende shteren*. Uno de los objetivos de esta investigación es contribuir a proponer soluciones para abordar una traducción de la novela. Para ello, en este apartado identificamos los principales problemas de traducción originados por la utilización de culturemas bíblicos para crear humor y profundizamos en la manera de solventarlos. Las conclusiones a las que se llegan son extrapolables a otros textos del autor y al conjunto de su obra. Sin duda, el proceso traductor se dificulta cuando tratamos la comicidad y un estilo tan personal como el de Shólem Aléijem. Utilizamos el español como ejemplo de lengua de llegada para ilustrar con ejemplos las dificultades de traducción de *Blonzende shteren*. Sin embargo, las soluciones y métodos propuestos pueden ser válidos para una traducción a cualquier otra lengua. Llegar hasta la reflexión traductológica no hubiera sido posible sin el trabajo de los capítulos anteriores, centrado

en los contextos social e histórico del autor y la novela, así como aquellos aspectos literarios relacionados con la intertextualidad bíblica y el humor.

Las traducciones de las obras de Shólem Aléijem a diferentes lenguas suelen incluir una introducción, notas del traductor y glosarios finales. La mayoría inciden en la dificultad para traducir no solo a este autor, sino el yídish en general. El recurso de las notas del traductor y los glosarios finales muestran las dificultades encontradas en el proceso de traducción al tener que aclarar al lector ciertas realidades culturales o términos. En cuanto a *Wandering stars*, Aliza Shevrin (Aleichem 2009: xxi-xxii) señala la dificultad de traducir al inglés la oralidad de un yídish que se mezcla con el ruso, el alemán o el inglés. Esta traductora, además, opta por anexas al final de la novela un glosario con términos específicamente judíos y en yídish que el lector moderno puede desconocer. Bernardo Kolesnicoff y Mario Calés (Aleichem, 1969) prefieren incluir numerosas notas a pie de página en las que aclaran o traducen términos culturales judíos y expresiones en hebreo, yídish, ruso, inglés o alemán, probablemente desconocidas para el lector en español. Shevrin, en su traducción al inglés de la novela *Marienbad* de Shólem Aléijem (Aleichem 1982: 9-19), destaca la dificultad que supone para el traductor seguir un yídish lleno de localismos y dialectismos que ni los diccionarios recogen o las diferencias entre los idiolectos de los personajes masculinos y femeninos. En la traducción al español de la narración breve *El sastre embrujado*, José Andrés Alonso de la Fuente (Aléijem 2017: 15-17) destaca el juego de autotraducción provocado por Aléijem entre el hebreo, más solemne y elevado, y el yídish, menos sofisticado. Finalmente, Frances Butwin (Aleichem 1983: xi-xix) se resigna a la pérdida de significados y simplificaciones que la traducción requiere para hacer accesibles los textos en yídish a los lectores en inglés.

Los ejemplos anteriores muestran las dificultades de traducción inherentes a la carga cultural del yídish en las obras literarias. Sin embargo, partimos de la base de que traducir el yídish no es imposible ni es más difícil que otra lengua. Por una parte, esta *mame loshn* (lengua materna) ha llegado a nuestros días tan impregnada de significados históricos, culturales y sentimentales, que a veces es difícil centrarse en el autor y el texto obviando las interpretaciones que de él se han hecho. En el caso de las traducciones al inglés, Annita Norich (2013: 11) afirma que «contemporary audiences are considerably more sentimental about the culture of Yiddish than even its more active practitioners were». Por otra parte, la dispersión geográfica de los hablantes del yídish

ha originado tal riqueza dialectal que, unida a la influencia de otras muchas lenguas, puede dificultar la traducción.

En el caso de *Blonzende shteren* estamos ante una novela escrita por un autor judío para lectores judíos hace poco más de un siglo, en una lengua cada vez menos hablada y en unas circunstancias sociales e históricas determinadas. ¿Cómo conseguimos hacer accesible el texto a los lectores del siglo XXI?; ¿cómo tratar la intertextualidad bíblica y el humor de la novela cuando los lectores del original y de la traducción son tan dispares? ¿Qué problemas de traducción surgen y cómo superarlos? Dar respuesta a estas cuestiones es uno de los objetivos del presente capítulo. No es nuestro propósito evaluar las traducciones existentes de *Blonzende shteren* ya que no es la finalidad de esta investigación. Tampoco somos exhaustivos en las cuestiones traductológicas generales que atañen al texto ya que se requeriría otro tipo de investigación. Pretendemos reflexionar sobre las principales dificultades de traducción que surgen cuando el humor y la intertextualidad bíblica aparecen unidos. Proporcionaremos algunas directrices generales que permitan solventar estas dificultades a modo orientativo, ya que cada traducción, cada traductor y las circunstancias que los rodean son únicas. Si acudimos al texto bíblico en busca de una metáfora, el traductor es como Jacob luchando con el hombre misterioso (Gn 32, 25-33) para descubrir su identidad, en este caso, luchando con el texto del que se quiere desvelar su significado.

IV.1. El lector de *Blonzende shteren* y el lector de *Estrellas errantes*

Como toda novela, *Blonzende shteren* actúa como nexo entre el autor y los lectores a los que se dirige el texto (a los que denominamos «lectores originales») en un determinado momento histórico. Las características de estos lectores están presentes en la mente del escritor y determinan su escritura. A lo largo de esta investigación hemos ido analizando cómo Shólem Aléijem y las circunstancias sociales e históricas de sus lectores confluyeron en la creación de la novela: Shólem Aléijem refleja en *Blonzende shteren* su situación y la de las multitudes de judíos de la época. El humor sirve de válvula de escape y la intertextualidad bíblica actúa como identidad y guía ante la incertidumbre. Al mismo tiempo, la novela supone una reflexión crítica sobre la época y la sociedad en las que está ambientada y muestra un posicionamiento más o menos encubierto del autor ante la realidad. Los lectores originales de *Blonzende shteren* tenían la formación necesaria para entender el humor con base bíblica de la novela: 1) eran judíos cuya lengua materna era el yídish y convivían con otras lenguas como el ruso o el moldavo; 2) vivían las mismas circunstancias sociales e históricas que describe la novela; 3) compartían con el autor una educación, cultura y tradición religiosas judías con gran preeminencia del texto bíblico.

Un lector europeo del s. XXI que lea una traducción de la novela por curiosidad o divertimento es muy diferente al lector original: 1) no es probable que tenga un conocimiento de la lengua yídish ni, en general, de las expresiones rusas o moldavas que aparecen en el texto (las inglesas y alemanas son más ampliamente conocidas); 2) las circunstancias sociales e históricas son diferentes; 3) el conocimiento del texto bíblico y las tradiciones judías es menor en una sociedad más secularizada que la de Shólem Aléijem; en cualquier caso, dependerá de si se ha recibido una formación judía o cristiana o, simplemente, del grado de cultura bíblica que se posea. Así, cualquier intento de traducción de *Blonzende shteren* debe ser precedido por un análisis del lector al que va dirigida (en adelante «lector meta») y las circunstancias que lo rodean. Las características del lector meta condicionan el modo y las técnicas de traducción, especialmente cuando nos referimos a la intertextualidad bíblica reflejada en los culturemas y al humor asociado a estos.

Diferentes teorías traductológicas defienden la necesidad de un análisis de las obras y los lectores originales y meta antes de embarcarse en una traducción. Son explícitos al respecto algunos modelos funcionalistas. Katharina Reiss y Hans J. Vermeer (1984: 96) afirman que «die Dominante aller Translation ist deren Zweck», es decir, la finalidad (o *escopo*) de una traducción es lo que rige las decisiones que el traductor toma. Estos autores afirman que hay que considerar la función del texto para los lectores origen y meta, así como el contexto sociocultural del texto en las culturas de partida y llegada (p. 148). Por su parte, Christiane Nord (1997: 41-142) también señala los conocimientos y expectativas del lector de la traducción entre una serie de factores extratextuales que hay que tener en cuenta junto con las circunstancias del emisor (en este caso el autor), su intención al escribir, el medio por el que se transmite la obra, el tiempo y el lugar de producción y recepción, el motivo de la aparición del texto y su función textual. A estos factores extratextuales, Nord suma una serie de elementos intratextuales a valorar: el tema, el contenido (léxico, connotaciones, etc.), las presuposiciones del autor respecto al receptor, las macro- y microestructuras gramaticales (p. ej. distribución en capítulos, géneros textuales, etc.), los elementos no verbales (p. ej. ilustraciones), la sintaxis y las marcas suprasegmentales que dan determinado tono al texto.

Los modelos traductológicos anteriores nos ofrecen una serie de factores que el traductor ha de examinar para tomar las decisiones oportunas. Con el español como ejemplo de lengua meta, exponemos a continuación algunos de estos factores que son fundamentales a la hora de plantearse una traducción de *Blonzende shteren* hoy en día:

	<i>Blonzende shteren</i> (texto original)	<i>Estrellas errantes</i> (traducción)
Finalidad de texto	Entretener e ilustrar a los judíos askenazís de principios del s. XX.	Dar a conocer un autor y una obra clásicos de la literatura en yídish a los lectores de principios del s. XXI.
Motivo de la aparición del texto	Encargo de un periódico Completar una trilogía de obras ambientadas en el mundo artístico.	Interés del público o de una editorial en la obra concreta y/o su autor, en general.
Función textual	Narrativa, novela.	Narrativa, novela.
Presuposiciones del autor /	Judío Entiende el yídish	Lector no necesariamente judío. No entiende el yídish (de ahí la necesidad de la traducción).

traductor respecto al lector	Familiarizado con la cultura judía y el texto bíblico. Conocimiento mínimo de lenguas del entorno (ruso, moldavo, etc.).	No necesariamente familiarizado con la cultura judía y el texto bíblico. En general, sin conocimiento de otras lenguas utilizadas en la novela (ruso, moldavo, etc).
Conocimientos y expectativas del lector	Autor famoso que merece ser leído. Buen humorista.	Puede variar desde un desconocimiento total del autor y la obra hasta lector asiduo de su obra.
Intención del autor / traductor	Reflejar la vida judía en Rusia y Estados Unidos, y los problemas y expectativas de los askenazíes en ese momento histórico.	Hacer accesible el texto yídish a lectores que de otra manera no podrían conocerlo. Ser lo más fiel ⁴³ posible al texto original.
Medio de publicación	Primero por capítulos en un periódico. Posteriormente como novela en dos partes.	Libro.
Lugar y tiempo de producción / recepción	Varsovia, 1913	Ámbito hispanohablante, principios del s. XXI

Los aspectos expuestos en el cuadro anterior constatan que las mayores diferencias entre original y traducción son la finalidad de ambos textos, los motivos de su aparición, las presuposiciones del autor y el traductor respecto a sus lectores, los conocimientos y expectativas de los lectores del original y la traducción, las intenciones de Shólem Aléijem y del traductor, y los lugares y tiempos de producción y recepción de ambos textos. Estas diferencias determinan las acciones concretas del traductor para lograr su objetivo. En el caso concreto de la intertextualidad y el humor bíblico, los lectores de la traducción necesitarán algún tipo de explicación o ampliación de los culturemas judíos y bíblicos para entenderlos, habrá que aclararles los juegos de palabras y bromas sin romper el ritmo de la narración, será necesario reflejar en la traducción los diferentes idiolectos y lenguas utilizadas en el original y, finalmente, habrá que introducir al lector contemporáneo en la mentalidad y circunstancias del autor y de los judíos de hace un siglo para comprender mejor el mensaje de la novela y lo que se desea transmitir. Estos aspectos se desarrollan detalladamente en el apartado IV.3.

⁴³ Tratamos más adelante en este capítulo el concepto de «fidelidad» o «equivalencia» en la traducción.

IV.2. La intermediación del traductor

Conforme los hablantes de yídish han ido disminuyendo, la obra de Shólem Aléijem ha sido más accesible al gran público mediante traducciones. Estas han permitido revalorizar al autor y dar a conocer muchas de sus obras menos conocidas (Norich 2013:16), convirtiéndolo en un clásico de la literatura universal. Es posible leer a este autor en numerosas lenguas, pero por las razones históricas que ya comentamos anteriormente, el mayor volumen de traducciones lo encontramos al ruso, español, francés, y, sobre todo, inglés. Los traductores se convierten así en mediadores lingüísticos y textuales entre distintas culturas, naciones y tiempos históricos. Su principal tarea es hacer accesible un texto, una novela en este caso, a unos lectores de un tiempo y geografía determinados.

La adaptación a dichos lectores convierte las traducciones literarias en productos perecederos que necesitan una actualización continua. Al leer las traducciones de *Blonzende shteren* al inglés de Batwin en 1952 y al español de Kolesnikoff y Calés en 1969 percibimos cierto desfase en el lenguaje y la apariencia física de las novelas. A esto se suman las peculiaridades de las variantes americanas de estas lenguas utilizadas por los traductores (estadounidense y argentina) que pueden resultar menos familiares para un lector europeo. La actualización más reciente de *Blonzende shteren* para el mundo anglosajón la llevó a cabo Aliza Shevrin con su traducción de 2009. En el ámbito literario en español no existe una reedición de la novela de la que tengamos constancia. En otras lenguas ni tan siquiera existe una traducción del texto.

En cualquier caso, la traducción de una novela en general y de *Blonzende shteren* en particular siempre lleva inherente un grado de interpretación o modelación del original por parte del traductor. No nos referimos con esto a una manipulación maliciosa o interesada de la novela o a una mala praxis traductora (también posibles, por otra parte). La elección de ciertas expresiones, optar por determinadas soluciones a problemas traductológicos en detrimento de otras, las ambigüedades del original o cómo se imagina a los personajes y las situaciones el traductor conlleva diferentes traducciones de un mismo texto. A su vez, la traducción volverá a ser interpretada e imaginada de tantas maneras diferentes como lectores tenga.

Para evitar que la traducción se convierta en un producto totalmente ajeno al texto original, el traductor debe plantearse ciertos presupuestos. En primer lugar, debe considerar qué elementos del texto han de reflejarse irrenunciablemente en la traducción sean cuales sean los lectores meta. En el caso de *Blonzende shteren* es necesario mantener el género, estilo y formato de una novela, su argumento y personajes, los mensajes explícitos e implícitos que el autor quiere comunicar, así como unos rasgos estilísticos del autor mínimos, que en nuestro caso incluyen la intertextualidad bíblica y el humor. La Traductología denomina «invariable traductora» a este mínimo que se tiene que conservar en todo caso para poder hablar de traducción. Amparo Hurtado Albir (2001:239s) expone que este concepto incluye tanto el fondo como la forma del texto, su carácter verbal y contextual, su función y su finalidad.

Respetar la invariable traductora posibilita que al comparar el texto original de *Blonzende shteren* con una traducción podamos decir que son equivalentes, en otras palabras, que la traducción es fiel al texto de origen. No se ha de entender la equivalencia o fidelidad traductora como algo absoluto y único a lo que aspirar, sino como una relación relativa y flexible que dependerá de la función de la traducción. Por ejemplo, la última traducción al inglés de *Blonzende shteren* de Aliza Shevrin es equivalente o fiel al original, pero también lo sería una adaptación para niños de la novela en forma de cómic o la edición yídish-español comparativa y literal palabra por palabra para el uso filológico. En algunos de estos casos la adaptación y omisión de partes del original está justificada sin que ello afecte a la equivalencia entre textos. De entre las múltiples definiciones de los traductólogos, nos parece esclarecedora la diferencia entre equivalencia formal y dinámica que Eugene Nida (1964: 159s) realiza. Para él, la equivalencia formal precede al mensaje en sí, a su forma y contenido, dando más importancia a la correspondencia con el mensaje original que a la naturalidad en el lenguaje meta. En los ejemplos anteriores, sería el caso de la traducción con fines filológicos. Por su parte, la equivalencia dinámica se fija en el efecto comunicativo, es decir, que la reacción del receptor de la traducción sea lo más parecida a la del receptor del texto original. Es el caso de la traducción de Shevrin.

Tanto la invariable como la equivalencia traductora han de estar regidas por una serie de normas que garanticen la calidad de la traducción. Andrew Chesterman (1997: 64-70) distingue entre *product* o *expectancy norms* y *process* o *production norms*. Las «normas de expectación» se refieren a lo que los lectores esperan que sea una traducción y están regidas por lo que la tradición o la costumbre considera una traducción. Así, la

traducción de *Blonzende shteren* debe ser una novela en formato papel o electrónico, entendible por los lectores a los que va dirigida, y de una extensión y contenido similar al original. Las «normas de producción» incluyen: 1) la responsabilidad ética del traductor de ser leal al autor que traduce, a quien le encarga la traducción y a los lectores; 2) el afán del traductor de que la traducción sea de la mayor calidad comunicativa posible (clara, veraz, relevante, etc.) para el lector; 3) el logro por parte del traductor de una semejanza o relación clara entre el texto original y la traducción. Al ejemplificar estas normas con *Blonzende shteren*, el traductor debe mantener la intención, el estilo y el mensaje de Shólem Aléijem en la novela, así como mostrar claramente y hacer entendible la intertextualidad bíblica y el humor sin desvirtuar o alejarse demasiado del texto en yídish.

Cuando veamos las dificultades concretas de traducción de los culturemas bíblicos y el humor en *Blonzende shteren* en el apartado siguiente, constataremos que el traductor debe mediar en la tensión que se produce al intentar mantener los elementos de la lengua yídish y su cultura, y el hacerlos accesibles y entendibles al lector de la traducción. El papel del traductor entre la lengua de partida y la de llegada ha sido motivo de reflexión desde la Antigüedad Clásica hasta nuestros días: Cicerón⁴⁴ (106-43 a.C.), Maimónides⁴⁵ (1135-1204), Fray Luis de León⁴⁶ (1527-1591), José Cadalso⁴⁷ (1741-1782), Johann W. von Goethe⁴⁸ (1749-1832) o los traductólogos bíblicos como Eugene Nida (1914-2011) y Charles Taber (1928-2007)⁴⁹, entre otros muchos, han planteado diferentes opiniones y técnicas de encontrar un equilibrio entre las disparidades de las lenguas y culturas de origen y llegada. Algunos optan por la adecuación u orientación hacia la lengua original, mientras que otros optan por la aceptación u orientación hacia la lengua de la traducción. En otras palabras, desde un punto de vista cultural, la traducción se sitúa en una escala que va desde la exotización, en un extremo, hasta la domesticación, en el otro. El texto se exotiza cuando se mantienen los términos, culturemas o estructuras de la lengua de origen y si no son claros para el lector, se le explican mediante notas a pie de página, glosarios, etc. La traducción supone una

⁴⁴ En *De optimo genere oratorum* (46. a.C.) plantea la posibilidad de la traducción literal frente a la libre.

⁴⁵ En una carta a Ibn Tibbon (1199) aconseja que el traductor explique y clarifique el pensamiento del original adaptándolo a la lengua de llegada.

⁴⁶ En *Traducción literal y declaración del libro de los Cantares de Salomón* (1561) distingue entre *trasladar* (ajustarse al texto original) y *declarar* (traducir más libremente para hacer entender al lector).

⁴⁷ En *Las cartas marruecas* (1789) critica las traducciones que no se adaptan a la naturaleza de la lengua española.

⁴⁸ En *Westöstlicher Divan* (1818) distingue varias formas de traducción dependiendo del grado de acercamiento a la lengua de origen o a la de traducción.

⁴⁹ En *Theory and practice of translation* (1969) incidieren en la importancia de los elementos socioculturales de la lengua meta al traducir los textos bíblicos.

domesticación cuando se optan por culturemas equivalentes en la cultura meta, términos más universales, etc. En el primer caso se busca conservar en la traducción los elementos propios de la cultura de partida, consiguiendo un texto más marcado culturalmente. En el segundo caso, la lectura será más cómoda para el lector de la traducción, pero se perderán parte de las peculiaridades culturales del texto original.

Shólem Aléijem hace de *Blonzende shteren* una unidad literaria con sentido en sí misma mediante la coherencia y cohesión textuales. El traductor, como mediador lingüístico y cultural, también debe mantener ambas en la traducción. La coherencia y la cohesión reflejan, y hacen comprender al lector la lógica, el mensaje y la intención literaria del escritor tanto en el texto original como en su traducción. Además, son los elementos literarios que permiten a los diferentes lectores realizar diferentes recreaciones de la novela en su imaginación. ¿Cómo se consiguen la coherencia y la cohesión en *Blonzende shteren*? La coherencia de la novela se basa en su unidad temática: la huida, el mundo del espectáculo y la búsqueda de la felicidad. Estos temas se ilustran con una serie de campos semánticos propios que van apareciendo y repitiéndose a lo largo del texto. Uno de estos campos semánticos es la intertextualidad bíblica que recorre la novela y en la que se centra esta investigación. Además, existe una estructura interna lógica basada en los espacios y tiempos en los que se mueven los personajes y suceden las acciones. Villanueva Prieto (2006: 42) denomina cronotopo a estas relaciones e implicaciones espacio-temporales que hacen coherente el mundo que se narra. Por otra parte, la cohesión de *Blonzende shteren* la encontramos en la relación correcta entre enunciados desde un punto de vista léxico y gramatical. Esta relación se basa en la referencia, los conectores textuales, la puntuación, las elipsis, las repeticiones y las sustituciones a lo largo del texto. El estilo humorístico es uno de los factores que cohesionan el texto, precisamente jugando con referencias ambiguas o inesperadas y elipsis o repeticiones que buscan sorprender al lector intencionadamente. Para que una traducción de *Blonzende shteren* sea exitosa, el traductor debe considerar la intertextualidad bíblica como parte esencial que aporta coherencia y el humor como elemento indispensable para la cohesión del texto traducido.

Finalmente, el traductor de la novela tiene que plantearse su grado de visibilidad en el texto traducido. Entendemos el concepto de visibilidad en un doble sentido: por una parte, la neutralidad (o falta de ella) del traductor a la hora de reflejar su estilo, ideología o creatividad en la traducción; por otra parte, la intervención mediante añadidos físicos como notas a pie de página, explicitaciones, notas del traductor, etc. En

cuanto al primer sentido, el traductor manipula de manera más o menos consciente y profunda el texto original. Teniendo en cuenta al lector de la traducción, se puede cambiar el estilo, mostrar cierta ideología, suprimir términos o ideas políticamente incorrectos, suavizar expresiones malsonantes, machistas, racistas o xenófobas. Sin embargo, el traductor puede optar también por intentar ser lo más neutral posible mostrando estos elementos como aparecen en la novela. Sin duda, algunos de los valores e ideas que imperaban en la época de Shólem Aléijem y que se reflejan en la novela son llamativos para nuestra sociedad: así ocurre, por ejemplo, con las alusiones irónicas a los pechos de Madame Cherniak (B.3.c) o algunas de sus actitudes que podrían ser interpretadas como machistas hoy en día. Desde nuestro punto de vista, la traducción debe reflejar fielmente la mentalidad y el humor del autor y la época para ofrecer una imagen del mundo lo más cercana posible a la que ideó Shólem Aléijem. Según afirma María del Carmen África Vidal Claramonte:

Traducir ya no es, ni mucho menos, un acto inocente, sino que puede modificar las modas literarias de la cultura término, su política cultural, etc.; puede alterar el canon de una cultura o la imagen que se tiene de otra sociedad. (Vidal Claramonte 1998: 54)

Con relación al sentido del visibilidad del traductor entendido como la adición de elementos físicos en el texto, el traductor debe considerar hasta qué punto prefiere «invadir» el texto con notas aclaratorias, glosarios, introducciones, anexos, etc. u opta por un texto más «limpio» pero cuya lectura es más opaca o con unos tintes culturales menos marcados al recurrir a términos y culturemas más generales o, incluso, leves alteraciones o eliminación de texto para hacerlo más accesible al lector. Todas estas decisiones harán de la traducción, según sea el caso, un texto más exótico o domesticado.

IV.3. Una propuesta de traducción del humor bíblico de *Blonzende shteren*

Este apartado aborda las dificultades de traducción que presenta el humor bíblico de *Blonzende shteren*. La función humorística de la intertextualidad bíblica en la novela funciona gracias al contexto en el que se encuentra. Este contexto lo conforma, por una parte, el argumento de la novela y, por otra, una serie de temas y campos semánticos en los que surgen los culturemas bíblicos y que hay que considerar para encontrar soluciones de traducción satisfactorias. No sería efectivo el estudio de culturemas aislados de su contexto.

Como cada situación traductora es única y responde a unas circunstancias comunicativas concretas, es necesario determinar el encargo de la traducción, es decir, los objetivos y características que deberá tener el texto traducido. El traductor planifica y guía su trabajo a partir de este encargo de traducción. En nuestro caso, partimos de una situación muy general: suponemos que la novela ha de ser traducida para un lector actual del que desconocemos su familiaridad con el texto bíblico y la cultura judía. La realidad no es muy diferente, ya que el traductor que recibe un encargo de traducción de una editorial, por ejemplo, no siempre dispone de un perfil de lector determinado y ha de moverse entre generalidades y suposiciones. Así, expondremos diferentes soluciones de traducción suponiendo diferentes grados de conocimiento bíblico y de cultura judía.

Las soluciones para los problemas de traducción, sin embargo, no sólo dependen del lector, sino de otros factores como el mencionado encargo de traducción, la estética o las características del propio traductor como su intuición, su estilo, su acervo cultural y lingüístico, su destreza y su experiencia. A pesar de la variedad de factores que influyen en una traducción, hay unas reglas mínimas que han de ser respetadas para que el texto resultante cumpla su función en la nueva situación comunicativa. Estas normas generales mínimas son válidas para toda traducción y, en nuestro caso, para la traducción del humor bíblico en *Blonzende shteren*. Paul Grice (1975) propuso cuatro máximas conversacionales que aseguran la eficiencia de todo acto comunicativo y que se basan en la cantidad, la calidad, la relación (o pertinencia) y el modo de comunicación. Partiendo de ellas, Roberto Mayoral Asensio y Ricardo Muñoz Martín (1997: 155) concretan las siguientes máximas aplicadas a la traducción:

IV. La traducción del humor bíblico en *Blonzende shteren*

Máxima de calidad (veracidad, fundamento)	<ul style="list-style-type: none">• Evitar cognados engañosos (falsos amigos)• Mantener el nivel del original en la medida de lo posible• Mantener tanto color local como sea posible sin perjudicar la comprensión
Máxima de cantidad (economía)	<ul style="list-style-type: none">• Adecuar la cantidad y el tipo de información a la pertinente en razón del intercambio• Reducir al mínimo la redundancia en la información ya conocida• Mantener solamente las distinciones culturales relevantes en la cultura término (CT)
Máxima de relación (pertinencia)	<ul style="list-style-type: none">• Asegurarse la identificación de los segmentos del texto original (STO) cuando sea pertinente
Máxima de modo (claridad, orden, exactitud)	<ul style="list-style-type: none">• Facilitar al máximo la información de comprensión nueva• Expresarse con concisión• Evitar la incoherencia cultural al mezclar elementos de la cultura origen (CO) y la cultura meta (CM)

Aunque cada culturema ha de ser tratado específicamente en su contexto, la solución concreta para su traducción debe respetar estas máximas y encuadrarse en el plan general del traductor para la novela. Los problemas de traducción referentes al humor bíblico en *Blonzende shteren* se han clasificado en esta investigación en varias categorías en pro de la claridad. Cada categoría incluye culturemas con dificultades y soluciones de traducción similares: 1) los nombres propios y apodos de los personajes; 2) el contraste de registros lingüísticos; 3) la denominación de los libros bíblicos; 4) las maldiciones; 5) el plurilingüismo; 6) el contraste entre el lenguaje y la situación; 7) los nombres de los personajes bíblicos; 8) los nombres de las festividades. Tras la exposición de cada una de estas categorías, una reflexión final resumirá las principales ideas.

1. NOMBRES Y APODOS DE LOS PERSONAJES

En *Blonzende shteren* encontramos dos casos de nombres y apodos de los personajes: Simje (שמחה) y Sison veSimje (ששון ושמחה, A.1), y doctor Levois (דאָקטאָר לעווויס) y doctor Leviatán (דאָקטאָר לויטן, B.6). En ambos casos Shólem Aléjjem deriva un mote a partir del nombre propio con una intención irónica que hace referencia al carácter de los personajes.

En el primer caso, se juega con el significado de un nombre propio generalizado en yídish, Simje, que significa «alegría». Este nombre se amplía añadiéndole delante «Sison ve» y alude a una expresión bíblica popular, *Sison veSimje*, que quiere decir «júbilo y alegría» y que es usada en yídish de manera popular. La ironía reside en la contraposición de un mote que expresa gozo con el carácter callado, apocado y afligido del personaje. En el segundo caso, el autor juega con la similitud fonética entre el apellido Levois y el popular monstruo bíblico Leviatán para satirizar el carácter tan adusto, intratable y poco amable del personaje, uno de los mecenas de la compañía de teatro.

Un lector que conoce la expresión judía y la referencia bíblica no tiene problemas para captar la ironía que subyace tras los motes. Sin embargo, para un lector no familiarizado con estas expresiones, el efecto cómico pasa inadvertido y los apodos le causan extrañeza. Así, el traductor se encuentra ante el reto de hacer comprensible el humor de manera concisa, manteniendo la intertextualidad bíblica y el sabor judío, y siendo pertinente con la situación narrativa en que aparecen. En el caso de Sison veSimje, es el propio narrador quien explica la ironía y el juego de palabras al afirmar que el personaje tiene este alias «no porque él sea una criatura alegre, sino al contrario, porque realmente el muchacho es por naturaleza un chico triste, melancólico, adormilado» (Aleichem 1913: 13). El lector no familiarizado con la expresión hebrea intuye que se opone de alguna forma al concepto de tristeza, pero aún así, la ironía no queda clara al no explicitarse el significado de la expresión. Por su parte, en el caso del doctor Levois/Leviatán el traductor tiene la ventaja de que el texto deja claro que el primero es un apellido y el lector identifica al segundo como una metáfora del mal en el imaginario popular. La ironía es clara incluso si el lector no reconoce el origen bíblico del apodo ya que el significado de Leviatán se ha instalado en el acervo popular dejando atrás su origen.

Así, la traducción de Levois/Leviatán no parece plantear mayores dificultades más allá de una transliteración consistente de Levois y el uso de la fórmula establecida en esta lengua para el culturema bíblico, es decir, Leviatán. Otra traducción del culturema rompería las máximas de traducción al romper la norma aceptada y establecida entre los lectores. Además, el culturema Leviatán mantiene en la cultura de llegada las mismas connotaciones que en la de partida con lo que el traductor no debe explicitar nada. Sin embargo, en el caso de Sison veSimje, las soluciones de traducción son más problemáticas. No parece una solución adecuada domesticar el texto traduciendo *Júbilo y alegría* ya que se rompe la máxima de calidad traductora al perderse el sabor cultural judío. Además, el antropónimo masculino Alegría podría causar extrañeza ya que se rompe la máxima de modo al mezclar elementos de ambas culturas y no respetarse la adecuación y la aceptabilidad en la lengua meta. Otra solución sería traducir por Simje, un nombre propio judío asumido en español y traducir el apodo literalmente por Alegría, con lo que quedaría Simje Alegría. De esta forma, la ironía queda clara sin necesidad de más explicitaciones, pero se pierde el carácter bíblico de la expresión en el original. El traductor hace prevalecer la comprensión por parte del lector en detrimento de mostrar la intertextualidad. Una tercera solución es el nombre y el apodo transliterados en cursiva (*Simje veSimje*) e incluir una nota a pie de página, o remitir al lector a un glosario final donde encuentre su traducción. La utilización de la cursiva se justifica como modo de llamar la atención del lector ante una expresión intertextual que tiene un significado propio. De esta forma, se cumplen las máximas de calidad, cantidad, relación y modo al mantener el «exoticismo» judío, al ajustarse a la cantidad de información del original, al enfatizar el segmento del texto original y al expresarse con concisión. La desventaja de esta solución es que obliga al lector a interrumpir el ritmo de la lectura e invade, aunque levemente, la información ofrecida por el autor. No nos parecería una solución adecuada incluir una paráfrasis explicativa o información entre paréntesis en el cuerpo del texto. Además de entorpecer la lectura, rompería las máximas de calidad al no mantener el nivel del original e invadirlo, la de cantidad al no adecuarse la cantidad y tipo de información con el género literario de la novela, y la máxima de modo al no ser conciso.

2. CONTRASTE DE REGISTROS LINGÜÍSTICOS

El humor bíblico de *Blonzende shteren* se basa, frecuentemente, en el uso conjunto del lenguaje bíblico (registro culto) y el lenguaje coloquial (llegando incluso a un registro vulgar). El lector encuentra inesperadamente la vis cómica de Shólem Aléijem cuando las expresiones bíblicas en hebreo se mezclan entre la conversación en yídish y los temas mundanos de las conversaciones de los personajes. Se producen cuatro confrontaciones que se complementan: registro culto versus registro coloquial, hebreo versus yídish, estilo escrito versus estilo oral y contexto religioso versus mundano. En realidad, el autor incumple las máximas comunicativas de pertinencia y modo (claridad, exactitud, etc.) para sorprender al lector y provocar la risa mediante combinaciones inesperadas. Es un juego literario en el que se rompe la coherencia dislocando una expresión de su contexto habitual para crear situaciones ilógicas.

El mejor ejemplo lo encontramos en los versículos al azar de los *Tehilim* (los Salmos) que un personaje usa constantemente mezclados con increpaciones, insultos y maldiciones (A.5-A.11):

Dichoso el hombre... Oh, pobre cochero; ¡y a tu diestra delicias para siempre con la cabeza dentro de la tierra!

Y desde allí, —*bendice alma mía, aleluya*— puede ir él incluso en trineo hasta la tierra de Israel.

Que perezcaís en el camino, sujétalo al carro, ¿por qué no te das un golpe en los morros, que se inflame la cólera de Dios, que se te caiga la punta de la nariz?

Oyendo esto Shomen Dovid, gritó él: —*¿por qué se alborotan las naciones?*— ¿por qué estáis hablando de comida, bastardos? ¡Yo os daré bebida, *como escudo le circuirás de benevolencia*, con el palo del carromato en el cuello.

En nuestra traducción, hemos señalado en cursiva los segmentos textuales bíblicos en hebreo aún cuando en el original no hay diferencia tipográfica entre los segmentos en yídish y aquellos en hebreo. Los versículos funcionan como complemento inicial o final de otra frase coloquial en yídish y Shólem Aléijem juega con los significados de los términos entre el discurso culto y el coloquial: *delicias* con la cabeza bajo tierra, golpe que *inflame la cólera de Dios*, *se alborotan*

las naciones hablando de comida, *la benevolencia circuye como un escudo* con el palo al cuello.

Es el propio narrador quien avisa, unas líneas antes, de que esta forma de hablar es propia del personaje, es decir, es su idiolecto. Tanto el personaje como los lectores originales de *Blonzende shteren* diferenciaban espontáneamente la formalidad del hebreo y el coloquialismo del yídish. Igualmente les parecía cómico el sacar de su contexto cultural los versículos de los *Tehilim*. Sin embargo, esta distinción de estilos y situaciones comunicativas no tiene por qué ser necesariamente inmediata en el receptor de la traducción. De hecho, si el lector meta no está familiarizado con el texto bíblico, más que humor, sentirá extrañeza. El traductor se encuentra ante un cuádruple desafío: hacer comprensible el humor, marcar las diferencias de registros y lenguas, enfatizar la oralidad del episodio, y construir un idiolecto distinguible para el personaje. Solo así podrá reflejar en la traducción la intención humorística y comunicativa de Shólem Aléijem.

El narrador facilita la labor traductora al anunciar en el propio texto que el personaje intercala fragmentos de los *Tehilim*⁵⁰ en su discurso, con lo que el lector ya queda avisado y sabe de dónde proceden. El traductor debe ser cuidadoso con los registros lingüísticos: culto para los versículos bíblicos y coloquial para el resto del texto. Así, se puede contar con una traducción popular de los Salmos ya que utiliza formulaciones ya establecidas y su registro culto evoca de inmediato un estilo religioso formal. Más difícil es reflejar en la traducción el uso conjunto de hebreo y yídish. Si el traductor opta por transliterar los versículos bíblicos en hebreo, se gana en exotización del texto, queda claro que se trata de otra lengua (que no todos los lectores reconocerán como hebreo), pero se pierde el humor, al menos en parte, al no estar claro el significado de las expresiones. De esta forma, no se cumpliría la máxima de modo que exige claridad. Nos parece más apropiado marcar los versículos de la Biblia en cursiva para hacer consciente al lector del contraste existente en el texto original con el yídish cotidiano. Esta acción respeta la máxima de relación o pertinencia que aconseja enfatizar este tipo de diferencias si están presentes en el texto original. El traductor podría explicitar la información aportada por el narrador añadiendo «en hebreo» tras afirmar que el personaje mezcla versículos de los *Tehilim*. Esto reforzaría el uso de la cursiva, la diferencia

⁵⁰ Respecto al uso de *Tehilim* o Salmos, véase el siguiente apartado: Denominación de los libros bíblicos.

de registros lingüísticos y facilitaría la comprensión del humor al lector. Finalmente, en cuanto a la oralidad del episodio, la traducción debe recurrir al uso de signos de exclamación, interrogación, puntos suspensivos y términos coloquiales y vulgares para alejarse del estilo formal y marcar la diferencia del idiolecto del personaje.

Hay otros ejemplos de contraste de registros en *Blonzende shteren*. En «Bendito sea el Nombre» (ברוך-השם, A.2) y «amén» (אמן, A.3) la diferencia con el contexto no es tan marcada ya que son dos expresiones bíblicas que han pasado al lenguaje cotidiano en yídish. El tono cómico viene dado por el hecho de tratarse de una carta familiar, con un registro muy coloquial que se finaliza al igual que una plegaria religiosa, utilizando «amén». Además, este término aparece junto a la expresión de cariño «gatito» (קאָטעקעל) que termina de romper la ya de por sí extraña solemnidad que estas expresiones bíblicas aportan a la misiva. En esta ocasión, los distintos registros también coinciden con la diferenciación entre el hebreo para las expresiones formales y el yídish para las informales. Estos culturemas no presentan una dificultad especial de traducción ya que ambos mantienen en español un carácter religioso con las mismas funciones que en yídish. Tanto «bendito sea el Nombre», como especialmente «amén», son fórmulas establecidas en la lengua meta y con funciones similares en la lengua de origen. En el caso de «Bendito sea el Nombre», el traductor podría optar por una fórmula establecida en español como «alabado sea Dios» o «gracias a Dios», pero el sabor judío se disolvería y tampoco parece necesario tal sustitución, ya que la expresión hebrea traducida es comprensible para el lector meta.

El tercer caso de mezcla de registros lingüísticos ocurre con el culturema «lejos de mí» (הלילה, A.14). Es una expresión en hebreo que aparece inopinadamente en un contrato laboral con unas condiciones sui géneris. Además del carácter excéntrico del contenido del contrato, el uso de esta fórmula bíblica aporta una nota de humor y espontaneidad en el estilo formal y preestablecido de un contrato. Al no ser una expresión conocida para el lector en español, el traductor puede optar por traducirla como «lejos de mí» escrito en cursiva para enfatizar su carácter peculiar. También se puede optar por realizar un préstamo y transliterarla, aclarando su significado en una nota a pie de página o en un glosario. Finalmente, está la solución de buscar una fórmula con la misma función en la lengua de llegada, como por ejemplo, «Dios me libre». En los dos primeros casos se trata de

soluciones más exotizantes que procuran reflejar el texto original más fielmente. La última propuesta opta por domesticar el término, facilitando la lectura, pero corre el riesgo de perder el carácter judío inherente al culturema.

3. DENOMINACIÓN DE LOS LIBROS BÍBLICOS

La mención de la Biblia o alguno de sus libros aparece en varios casos relacionados con el humor y la intertextualidad en *Blonzende shteren*. Así ocurre en los ejemplos citados en el apartado anterior donde se afirma que un personaje utiliza versículos o se rezan los *Tehilim* (A.5-A.11, F.12). Otras referencias a libros bíblicos aparecen en episodios de la novela en los que se afirma que un mandato o personaje aparece en el *Jumésh* o Cinco Libros de Moisés (A.19, C.3-4 y C.9); en otra ocasión se habla del personaje de la Sulamita del *Shir Hashirim* o Cantar de los Cantares (B.3.c); finalmente aparece la Torá o la Ley, con el sentido de los cinco primeros libros de la Biblia (F.1).

Como ya expusimos, Shólem Aléijem crea humor y desacraliza de alguna forma el texto sagrado en su conjunto o alguno de sus libros. Por ejemplo, se llega a denominar el jugar a los naipes como «recitar *Tehilim* menores» (F.2.b) o, yendo aún más lejos, se compara la palabra de Hóltsmaj con la Torá y la obediencia de Rafalesco a los mandatos de Hóltsmaj se equipara a la del practicante judío (F.1.b). Es difícil para el traductor expresar con palabras en el texto meta toda la significación y lo llamativo que resultó para el lector original judío la magnitud de tal comparación. En efecto, la desacralización de un texto sagrado cobra más fuerza en el caso del Tanaj, ya que ha constituido una de las principales fuentes de la tradición judía, y de su continuidad y cohesión en tiempos y espacios muy diferentes durante siglos (Oz y Oz-Salzberger 2015: 20s). Cuando Shólem Aléijem bromea con la Biblia, lo que está haciendo es replantearse, ver desde otra perspectiva, criticar y relativizar ciertos aspectos de la propia identidad e historia. Esto, que para el lector original de *Blonzende shteren* es patente, se puede perder en el proceso de traducción, especialmente si el lector no está familiarizado con la cultura judía. La tarea del traductor se complica aún más en una sociedad mucho más laica que la del autor y en la que la Biblia, y otros textos considerados tradicionalmente sagrados, han perdido su centralidad cultural. El traductor se

enfrenta a un problema de traducción que subyace a las palabras: debe reflejar una desacralización basada en creencias y actitudes. El bajage cultural de cada lector sobre el judaísmo es determinante para alcanzar un grado mayor o menor de profundidad en la lectura. Para facilitar a todos los lectores un mejor acceso al significado profundo de la novela en este y otros sentidos, una buena solución sería la inclusión de un prólogo inicial de la traducción en donde se expongan estas cuestiones.

En cuanto a la denominación de los libros bíblicos que aparecen en la novela, se nombran con el término hebreo habitual según el yídish los haya asimilado: *Tehilim*, *Jumésh*, *Shir Hashirim* y Torá. Estas denominaciones, sin embargo, no son siempre reconocibles para todos los lectores. Para un lector europeo actual parecería más conveniente referirse a Salmos, los Cinco Libros de Moisés o Pentateuco, Cantar de los Cantares y Biblia o, incluso, la Ley. Así, el traductor se encuentra ante dos soluciones: mantener la nomenclatura transliterada o traducirlos. En el primer caso, el resultado será un texto meta más exotizante que busca mantener tantos elementos culturales como sea posible sin perjudicar a la comprensión (máxima de calidad), mantener las distinciones culturales en la cultura meta e identificar los segmentos del texto original (máxima de cantidad y pertinencia) y, sobre todo, evitar la incoherencia cultural al mezclar elementos de la cultura origen y la meta (máxima de modo). En el segundo caso, se facilita la lectura al lector mediante un texto más domesticado pero que desvirtúa el original. Por esto, no parece aconsejable mantener las denominaciones hebreas y, si se considera necesario a causa del eventual desconocimiento del lector, se añaden notas a pie de página o un glosario final.

En cualquiera de los casos expuestos, el contexto en el que aparecen estos culturemas deja claro que se refiere a un libro o un texto sagrado. El obstáculo principal que puede encontrarse el lector es identificar de qué libro se trata.

4. MALDICIONES

Shólem Aléijem pone en boca de los personajes de *Blonzende shteren* maldiciones constantemente. Algunas de ellas se utilizan junto a la intertextualidad bíblica para hacer reír al lector. Así sucede en los culturemas ya analizados en el apartado

segundo, en los que una sarta de maldiciones se inicia con citas de los *Tehilim* en un ingenioso juego de registros lingüísticos (A.5-A.11). Otras maldiciones son más estereotipadas en hebreo, como «¡sea su nombre borrado!» (מִמָּוֶה שְׁמוֹ, A.13). La mayoría, sin embargo, surgen de la creatividad del autor: en un caso se desea que salgan tantos forúnculos en la lengua como agujeros de matzos se han hecho desde la salida de Egipto (C.2.d); en otro que una persona se convierta en pieza de sal como la mujer de Lot (C.11); y en otro, se expresa el deseo por carta de que la tierra trague al destinatario al igual que a Coré en el episodio bíblico (C.14).

Traducir las maldiciones de la novela no supone un problema traductológico más allá de algunos culturemas concretos que aparecen y que trataremos más adelante. Las maldiciones existen en todas las lenguas y siguen unos patrones semánticos, gramaticales y funcionales similares. Además, su estructura simple y su vocabulario vulgar, incluso soez, son fácilmente equiparables en la lengua de llegada. El reto al que se enfrenta el traductor es reflejar en la traducción la fuerza e importancia de las maldiciones que se profieren en *Blonzende shteren*. No se trata de las palabras en sí, sino de la carga cultural que subyace tras ellas. El lector judío en yídish apreciaba tras las maldiciones una tradición y una manera de hablar que va más allá de la mera expresión de la malicia y la rabia. Existe toda una tradición de maldiciones en la Biblia y el Talmud. La maldición en la Biblia es, como afirma Donna Shai (1978: 41), «a weapon in the mouth of the wronged or oppressed which when just and deserved may be fulfilled by God». En cuanto al Talmud, subyace una creencia arraigada en el poder de la palabra proferida (p. 41). Esta tradición refuerza la superstición popular de la efectividad real de la maldición. Y es esta creencia popular por la que se dejan llevar los personajes irascibles y llenos de pasiones de *Blonzende shteren*. Shai (p. 40) entiende la maldición en el ámbito judío tradicional como una acción correctora de las relaciones sociales cuando alguien o algo se sale de la norma establecida. El traductor difícilmente podrá transmitir esta tradición a un lector occidental y moderno que considera las maldiciones algo superficial, fruto de la superstición y, en el contexto de la novela, simple humor propio de personajes que viven al límite.

A causa de su reiteración y expresividad en *Blonzende shteren*, las maldiciones adquieren en la novela un papel fundamental que el traductor no puede obviar. Nos atrevemos a decir que constituyen un subgénero literario en el conjunto

del texto. Tanto es así que su uso caracteriza el idiolecto de un personaje determinado, como ya explicamos anteriormente, aparte de servir de marcador de las malas relaciones entre algunos personajes. Este carácter especial de las maldiciones convendría explicarlo en la introducción o prólogo de la traducción o en una nota del traductor para permitir al lector captar el significado profundo de estas expresiones en la novela.

Desde un punto de vista gramatical, Shólem Aléijem introduce las maldiciones mediante imperativos o utilizando el verbo modal «לֵאָמַר + infinitivo». Muchos idiomas, por ejemplo el español, poseen fórmulas establecidas similares: se pueden traducir como imperativos o las expresiones «que + subjuntivo» y «ojalá que + subjuntivo» entre signos de exclamación, como normalmente se hace en yídish (aunque en su caso solo con exclamación al final de la frase). Traductológicamente, la forma de las maldiciones no presenta dificultades. No es así en el caso del contenido.

Aparecen en la novela tres culturemas que pueden ser problemáticos para el traductor. El primero es אֶרֶץ-יִשְׂרָאֵל, «tierra de Israel» (A.5-A.8). Esta traducción nos parece la más apropiada al ser un préstamo del hebreo y excluir cualquier connotación política más propia de la actualidad que de la época del autor. El segundo y tercer culturema son «matzos» y «Pésaj» (C.2.d). En cuanto a «matzos», se dificulta la comprensión del humor implícito en la maldición si no se conoce su significado. La ironía reside en la identificación del número de agujeros hechos a los matzos a lo largo de la historia con el número de forúnculos que se desea que aparezcan en la lengua. En este caso sería necesaria una perífrasis explicativa del tipo «pan ácimo tradicional de la fiesta de Pésaj o Pascua que se agujerea para evitar que suba al cocerse». Esta inclusión interrumpiría el ritmo de la narración, dificultaría el efecto humorístico y quedaría ajena al texto. Así, la solución más adecuada nos parece una nota explicativa a pie de página en la que se explican estos términos, o la existencia de un glosario final en el que el lector acceda a esta información. En cuanto al uso de Pésaj o su formulación establecida en español, Pascua, remitimos al apartado 8 de este capítulo en el que tratamos la traducción de los nombres de festividades.

5. PLURILINGÜISMO

Los personajes de *Blonzende shteren* hablan en yídish pero intercalan frecuentemente palabras y expresiones de otras lenguas de uso cotidiano: hebreo, ruso y moldavo. Conforme el argumento se desarrolla y los personajes cambian de lugar, se suman el alemán y el inglés⁵¹. Como ya hemos subrayado anteriormente, este plurilingüismo en la novela es reflejo de la sociedad en la que vivía el autor, con sus diferentes grupos y estratos en continua interacción. Traducir un texto en el que se combinan diferentes lenguas a otra lengua meta supone adoptar soluciones traductológicas como las que proponemos a continuación.

Aunque Shólem Aléijem utiliza todas estas lenguas para crear humor en *Blonzende shteren*, el inglés y el alemán nunca aparecen unidos a la intertextualidad bíblica, como sí ocurre con el hebreo, el ruso y el moldavo. Cada idioma está relacionado con determinados personajes y situaciones. Así, se convierte en un sociolecto diferente dentro de la novela. Los personajes consideran el inglés y el alemán como lenguas de cultura y avance social y, por esta razón, las utilizan cuando quieren alardear, impresionar a su interlocutor o esconder su origen social humilde y poco cultivado. En muchas ocasiones, el autor provoca la risa del lector cuando los personajes utilizan estas dos lenguas de manera incorrecta y en situaciones inapropiadas.

El caso del hebreo es diferente. Es la lengua judía culta por excelencia, además de sagrada. Shólem Aléijem ironiza mediante el contraste entre la formalidad del hebreo bíblico, y la cotidianeidad y vulgaridad del yídish. La alternancia en el discurso entre hebreo bíblico y yídish conforma el idiolecto del cochero Shómen Dovid (A.5-A.11). Pero el uso del hebreo bíblico en *Blonzende shteren* es fundamental en la creación de un sociolecto judío, aspecto a considerar a la hora de traducir. Una de las soluciones posibles para marcar esta diferencia es el uso de la cursiva en las expresiones bíblicas para destacarlas del resto del discurso. En algunos casos, el narrador nos anuncia la alternancia de lenguas cuando, por ejemplo, el propio autor nos avisa de que Shólem Méier utiliza «la lengua sagrada», es decir, el hebreo, al dirigirse a Rosa: «¡Hasta la mitad de mi

⁵¹ El uso de términos en otras lenguas como el polaco y el ucraniano son recurrentes en las obras de Shólem Aléijem. Algunas palabras, p. ej., *pan/pani* (señor/a en polaco) se insertan en los diálogos en yídish de forma fluida y natural muy frecuentemente.

reino!» (A.23). Gracias a esta referencia del narrador, el lector identifica más fácilmente el culturema bíblico perteneciente al libro de Ester.

El moldavo (rumano) aparece esporádicamente cuando el narrador avisa de que el cochero mezcla términos moldavos (A.9). Aparecen los insultos «calbun» y «blastamas» en boca de este personaje. Aunque no se informa del carácter imprecatorio de estas palabras, queda claro que lo son por el tono y el contexto. En este caso, el traductor puede imitar a Shólem Aléijem advirtiéndole que son palabras en moldavo y dejándolas entre comillas o cursiva, sin necesidad de traducirlas porque lo importante no es el significado concreto del insulto sino el hecho de serlo. El moldavo se asocia a un sociolecto bajo, inculto y bruto.

Finalmente, encontramos algunos casos de humor bíblico en el que el ruso entra en juego. Antes de reproducir una cancioncilla, el narrador advierte que debe cantarse «mitad en yídish, mitad en la lengua de los gentiles» (B.4), es decir, en ruso. En la traducción, para hacer visible el uso de las dos lenguas, también nos parece una buena solución recurrir a la cursiva para marcar los segmentos en ruso. En otras ocasiones, la tarea del traductor se dificulta. Así, en el caso del cantor de Lomza, dice un versículo de la Biblia en la que inserta una palabra en ruso (A.18). El narrador advierte de que es un versículo bíblico pero no avisa al lector de la aparición de un término en ruso. Sin embargo, para los judíos que leían *Blonzende shteren* era una expresión rusa cotidiana que oían y utilizaban diariamente: *nazad* («atrás, hacia atrás»). Al unirse a una expresión culta en hebreo, la risa estaba asegurada. En la traducción, sin embargo, se pierde parte del humor si la expresión se traduce literalmente: «Vuélvenos hacia atrás». En español mantiene cierta gracia, no por el contraste de registro culto/familiar o la combinación de lenguas, sino por la reiteración de significado del verbo y el adverbio. El traductor puede optar por diferentes soluciones. La primera es dejar la parte en ruso, «Vuélvenos *nazad*», pero podría ser incomprensible para el lector, con lo que se rompe la máxima de calidad. La segunda solución es dejar la expresión rusa en cursiva y añadir una nota a pie de página en la que se traduce. Sin embargo, así se puede perder la comicidad y el ritmo de lectura. Desde nuestro punto de vista, una solución más plausible es perder el sabor ruso pero enfatizando el contraste de registros: «Vuélvenos *p'atrás*». Es obvia la pérdida de exotismo en el texto aunque se salvaguarda la intención jocosa prevista por el autor. A veces, el traductor tiene

que decantarse por sacrificar ciertos elementos textuales a favor de otros si no se pueden mantener todos ellos.

6. CONTRASTE ENTRE LEGUAJE Y SITUACIÓN

Gran parte del humor de *Blonzende shteren* basado en la intertextualidad bíblica se logra al referir fragmentos, personajes o episodios del texto sagrado en medio de las situaciones mundanas que viven los personajes. Shólem Aléijem hace reír al lector contrastando la solemnidad propia del lenguaje bíblico en una situación banal o señalando la semejanza entre un episodio o cita bíblica y las vivencias de los personajes.

Así ocurre en cuando los «Hijos de Israel» desembarcan en Nueva York como si hubieran llegado a la Tierra Prometida (A.16); cuando se pide la intercesión del «Guardián de Israel» y se reza el «Escucha Israel» por los pocos pelos que quedan en la barba de Stélmaj (A.21-22); al prometérselo cualquier capricho a Réisel con las palabras del rey Asuero a Ester: «¡hasta la mitad de mi reino!» (A.23); cuando el «Jardín del Edén» es una sala de fiestas que será para Léibel el principio de su infierno personal (B.2); al comparar la robustez de los pechos de Madame Cherniak con la delicadeza de los de la Sulamita (B.3.c); cuando se achaca el descuido del *shtetl* a que «fue creado el sexto día de la Creación» (C.1); cuando la oscuridad del teatro recuerda a los espectadores la de Egipto (C.2.a); en el momento en que Léibel está tan asustado en su huida del *shtetl* como «Isaac ante el sacrificio» (C.8); cuando Hóltsmaj se queda tan sorprendido ante la reacción de Léibel como Balaam cuando escuchó hablar a su burra (C.10); cuando sacar un céntimo a un personaje es «tan difícil como separar el Mar Rojo» (C.12); al comparar la poca formación de muchos judíos con «no haber probado los frutos del Árbol de la Ciencia» (D.1); al contrastar la alegría de un baile con la tristeza de Yom Kipur (E.5); y cuando jugar a los naipes se denomina «*Tehilim* menores» (F.2).

Una vez más, el problema al que se enfrenta el traductor no es únicamente traducir el contenido, sino mantener el contraste entre la situación que se narra y el lenguaje bíblico utilizado. Para ello la cursiva puede ayudar a marcar los fragmentos textuales bíblicos en el caso de oraciones o expresiones desconocidas

para el lector. Así, se podría optar por transcribir aquellas expresiones en hebreo que pudieran ser más familiares para el lector contemporáneo, como *Shema Israel*. Sin embargo, otros culturemas bíblicos como «Guardián de Israel» o «¡Hasta la mitad de mi reino!» no parecen tan reconocibles para un lector medio. En pro de la coherencia, nos parece mejor solución traducir estas expresiones como se conocen en la lengua meta, haciéndolas coincidir con las que encontramos en las traducciones más populares de la Biblia.

Junto a los culturemas bíblicos que hemos clasificado bajo esta categoría, aparecen otros de tipo cultural. En un pasaje se afirma que el personaje habla en la «lengua sagrada» (לשון-קודש, A.23). Para el lector judío la referencia al hebreo es clara. Sin embargo, para un lector no familiarizado con la cultura judía podría ser necesario sustituir esta expresión simplemente por «hebreo», o explicitar mediante una paráfrasis, p. ej. «la lengua sagrada, es decir, el hebreo». En otro caso, el juego entre Jardín del Edén y Paraíso no supone una dificultad para el lector contemporáneo (B.2). Sí lo sería el término *gehena*, que podría sustituirse por «infierno» para una comprensión mejor del lector, aunque se produce una incoherencia cultural al mezclar elementos de la cultura origen y meta, rompiendo la máxima de claridad. Además de introducir una idea cristiana extraña al texto judío, le quita parte de su exotismo y sabor cultural.

El culturema del sexto día de la Creación (C.1), no presenta en principio dificultades de traducción aparentemente importantes. Sin embargo, para entender el chiste que Shólem Aléijem pretende es necesario un mínimo de bagaje bíblico. El sexto día es cuando Dios termina de crear el universo. Así, el establo desvencijado donde se representará la función es como si se hubiera creado ya con desgana, con cansancio, en último lugar, de ahí su mal estado. Esta ironía que el lector judío capta inmediatamente puede ser más oscura para el lector de la traducción no avezado en el texto bíblico. Aunque el contexto ayuda, es difícil para el traductor compensar el desconocimiento del lector si no es mediante una nota a pie de página. Otro tipo de explicitación sería demasiado intervencionista y rompería el ritmo natural de la lectura.

Cuando se menciona «el baile de Yom Kipur» (E.5), también se puede perder el humor a causa del desconocimiento del lector de las fiestas judías. Es irónico que se vaya a un baile precisamente en uno de los días más importantes para un judío, cuando impera una atmósfera de expiación y reflexión sobre los

pecados. La aparición de otros culturemas como *Kol Nidrei* y *ya'ales* contribuyen a dificultar la comprensión del lector. Pensamos que en este caso el traductor podría añadir más información simplemente mediante una perífrasis explicativa como «la oración del *Kol Nidrei*» y «la oración de *ya'aleh*» o «la ceremonia en que se recitan los *ya'ales*». De manera complementaria, se puede recurrir a una nota a pie de página o un glosario final donde se expliquen con más detalle estos culturemas.

7. NOMBRES DE PERSONAJES BÍBLICOS

La mayoría de los nombres de personajes bíblicos que aparecen en la novela unidos al humor están tan asumidos culturalmente que no presentan mayores dificultades de traducción. Casi todos ellos son personajes conocidos popularmente y el contexto de la narración deja claro el humor incluso si el lector no está familiarizado con los episodios bíblicos que protagonizan. El traductor debe asegurarse de utilizar la traducción habitual en cada lengua. En español encontramos: Moisés (A.19, B.8, C.4, C.5); la Sulamita (B.3); Amán (B.5, E.6); el rey Salomón (B.7); Caín (B.9); Faraón (C.2.c, C.9); José (C.3, C.6, C.9), Abraham, Isaac y Jacob (C.5, C.6, C.8), rey David y Absalón (C.7); Putifar (C.9), Balaam (C.10), la mujer de Lot (C.11); Coré (C.14). Para los lectores judíos de *Blonzende shteren* eran personajes muy conocidos y nos atrevemos a afirmar que casi todos ellos también lo son para la mayoría de los lectores contemporáneos, incluso si su conocimiento del texto bíblico es limitado.

El rey Salomón y Caín se han convertido en arquetipos de la sabiduría y del mal respectivamente en el acervo cultural occidental. Esto facilita la labor del traductor ya que cumplen la misma función literaria y humorística tanto en el yídish del texto original como en la traducción. Igual de popular es el personaje de Adán. En este caso, Shólem Aléiejem utiliza la fórmula común en hebreo אדם הראשון. Nos encontramos ante varias posibilidades: a) traducir literalmente: «el primer hombre»; 2) ampliar un poco más la información de la expresión: «Adán, el primer hombre»; 3) o eliminar la segunda parte de la expresión ya que el bagaje cultural del lector lo sobreentiende: «Adán». Cualquiera de estas tres soluciones nos parece

adecuada. La elección de una u otra dependerá del criterio del traductor para esa traducción en concreto.

Para un lector no familiarizado con el texto bíblico, los personajes de Amán (B.5) y Coré (C.14) pueden ser desconocidos. En estos casos, sin embargo, la traducción no es difícil ya que el propio narrador enfatiza la maldad del primero y el hecho de que a Coré se lo tragó la tierra. Una mención especial merece el personaje del pobre y su corderilla (C.13). El texto no explicita la razón por la que el padre de Réisel recordaba esta parábola tras la huida de la chica. Sin conocer el texto, el lector no acaba de comprender la referencia. Por esto, parece conveniente una nota del traductor a pie de página explicando la referencia a la parábola en la que a un hombre pobre se le sustrae su corderilla y que se aplica al rey David por quitar la mujer a Urías.

8. NOMBRES DE FESTIVIDADES

Shólem Aléijem menciona varias festividades judías en la novela que aparecen unidas a comentarios y episodios jocosos. Todas ellas aparecen según se denominan en yídish, que en la mayoría de los casos coincide con la forma hebrea o varían ligeramente: שבת, Shabes (B.3 y E.1); פסח, Pésaj (C.2.d); סוכות, Sucot (E.2 y E.4); יום-כפור, Yom Kipur (E.5); פורים, Purim (E.6).

Aparte de los nombres en yídish y hebreo, estas festividades se traducen a otras lenguas a menudo con otras denominaciones, igualmente aceptadas, pero que son descriptivas para un lector no familiarizado con el judaísmo. A saber, en el caso del español:

Shabes	Sábado
Pésaj	Pascua, Pascua judía
Sucot	Fiesta de las Cabañas o de los Tabernáculos
Yom Kipur	Día de la Expiación
Purim	Fiesta de las Suertes

El traductor puede optar por exotizar el texto conservando las denominaciones en yídish o hebreo, o bien facilitar la lectura utilizando las traducciones establecidas

en la lengua de llegada. Se ha de considerar hasta qué punto el nombre de la fiesta es determinante en la comprensión del humor o, por el contrario, con saber que es una festividad es suficiente. Entendemos que lo primero ocurre en *Blonzende shteren* en el caso de Shabes, Pésaj y Yom Kipur. Hay que sopesar las ventajas e inconvenientes de la domesticación y exotización en cada caso. En cuanto a Sucot y Purim, lo importante es que son festividades judías y no es necesaria su traducción.

Al mantener Shabes frente a Sábado, el traductor subraya el carácter sagrado y festivo del día, que es en lo que se basa la comicidad de estos culturemas. Al traducir por Sábado, aunque se haga en mayúscula, un lector desconocedor de la cultura judía podría pensar simplemente en un día más de la semana y perder el trasfondo cultural y humorístico del episodio. Algo similar ocurre con Pésaj. Mantener la denominación en yídish permite conservar el sabor judío, aunque puede dificultar la comprensión de algunos lectores. Al traducir por Pascua puede confundirse con la festividad cristiana. Una solución intermedia es Pascua judía, que es clara y explícita para el lector. El caso de Yom Kipur merece un análisis particular: en la novela el humor se consigue si se conoce en qué consiste la fiesta o, al menos, que es una festividad con un carácter triste, reflexivo y de expiación. Se habla de un «baile de Yom Kipur», hecho contradictorio e imposible para un judío practicante. Si traducimos por Día de la Expiación, el lector capta más fácilmente la paradoja aunque no conozca la festividad. En todos estos casos, se puede optar por una nota a pie de página o un glosario final donde aclarar estos términos y su uso en la novela. Por el contexto, queda claro siempre que se trata de festividades.

En el caso de Sucot y Purim, saber en qué consisten estas fiestas no afecta significativamente a la comprensión del texto por parte del lector. El traductor puede explicitar la información, si lo considera necesario, añadiendo «fiesta de» Sucot o «fiesta de» Purim. Sin embargo, esto no deja de ser una redundancia innecesaria para quien conoce estos culturemas. El lector agradecerá la información de que el padre del personaje murió un día de la fiesta de Sucot o que un personaje actuaba en las fiestas de Purim, referencias que no impiden la comprensión de la situación o el humor implícito.

Hay una referencia a יום-טוב, es decir, «día festivo» o «festividad» (D.4). El autor se refiere concretamente a Yom Kipur, mencionado unas líneas antes. En

pro de la claridad se puede sustituir por Yom Kipur o, si el traductor no ve necesaria tal reiteración, mantener el término «festividad». Asociado a Pésaj, aparece *afikoman* (E.4, trozo de pan ácimo o matzo típico de Pésaj). El lector puede no llegar a entender completamente por el contexto esta referencia. Sería aconsejable explicar su significado en una nota a pie de página o en un glosario final. Como en otras ocasiones, traducir el término mediante una explicación más o menos breve rompería el ritmo de la narración, traicionaría al texto original y quitaría exotismo al texto.

IV.4. Reflexión final sobre la traducción del humor bíblico

Traducir el humor bíblico de *Blonzende shteren* significa traducir un rasgo definitorio del estilo literario de Shólem Aléijem y, por lo tanto, hay que hacerlo de manera consistente y reflexiva. Teniendo en cuenta lo expuesto en este capítulo, proponemos las siguientes soluciones generales de traducción:

a) La traducción del humor bíblico sigue las directrices generales establecidas por el traductor para el conjunto de la novela consiguiendo un texto coherente y cohesionado. Tales directrices deberían tener en cuenta la idiosincrasia del autor y de la novela, así como el contexto histórico y sociocultural de ambos. Por otra parte, habría que considerar al lector a quien va dirigida la traducción y las circunstancias en que se edita.

b) Los culturemas bíblicos son usados de manera humorística en el contexto en el que aparecen. Por ello, no pueden traducirse de manera aislada, sino según la situación comunicativa a la que pertenecen. Sólo así se conseguirá un texto meta comprensible y con la misma función humorística que el original.

c) El humor bíblico es definitorio del estilo literario de Shólem Aléijem y su traducción ha de ser muy cuidadosa. Es un humor que surge del gran bagaje cultural, religioso y vital del autor, lo que no siempre será posible reflejar en la traducción. Se trata de un humor marcado por la oralidad, la vivacidad de los diálogos, la ironía, la tradición judía y bíblica, y el desencanto. Estos rasgos proporcionan al texto su carácter cultural judío y han de preservarse en la traducción en la medida de lo posible.

d) El humor bíblico en *Blonzende shteren* cumple un papel literario mediante el que Shólem Aléijem lanza una serie de mensajes al lector. Al traducir, hay que tener presente la intención literaria de Shólem Aléijem y evitar interpretaciones erróneas, reduccionismos o manipulaciones del texto, siendo conscientes de que siempre es inevitable cierto grado de reinterpretación y «agresión» al original. En este sentido, la traducción de *Blonzende shteren* debe seguir siendo lo que nosotros consideramos una «pequeña épica cotidiana judía con tintes jocosos» tal como es el original.

e) El proceso de traducción del humor bíblico del yídish a otra lengua se caracteriza por la falta de estabilidad y la tensión que esto produce en el traductor: hay un salto cultural, temporal y geográfico; el tipo de lectores del original y la traducción difieren enormemente; y el carácter local y judío del texto de partida ha de compatibilizarse con una traducción más universal. El traductor debe mediar en esta tensión siendo fiel al original, al tiempo que permite al lector el acceso al texto en yídish.

f) Traducir es actualizar, revalorizar y dar a conocer una obra, su autor y su cultura. El traductor se encuentra con el desafío y la grandeza de hacer lo local universal y de situar, en este caso, a *Blonzende shteren* y Shólem Aléijem en el canon literario personal de los lectores y de la literatura mundial. La existencia de cierta tradición traductora de Sholem Aléijem ayuda al traductor contemporáneo que, a su vez, entra a formar parte y enriquecer dicha tradición. Esto se tha de tener en cuenta al abordar una nueva traducción de *Blonzende shteren*, sin olvidar que los textos traducidos son generalmente productos perecederos sujetos a los límites del tiempo, el lugar y las sociedades para las que se publican.

CONCLUSIONES

Esta Tesis empezó con el análisis socio-histórico y literario de Shólem Aléijem y su novela *Blonzende shteren*, continuó con la intertextualidad bíblica y el humor presentes en el texto y ha terminado presentando propuestas de traducción para las dificultades que el humor bíblico origina. En este recorrido hemos ido profundizando poco a poco en la novela para conseguir una comprensión lo más integral posible de la obra.

La experiencia vital de Shólem Aléijem y su contexto social e histórico determinaron la creación (el proceso genético) de *Blonzende shteren*, así como su publicación y argumento. Los aspectos que influyeron decisivamente en la novela fueron la situación social de los habitantes del *shtetl* y la cultura de la *yiddishkeit*; los movimientos judíos de la época como la Haskalá con su espíritu ilustrado y el dinamismo e influencia social del jasidismo; la mala experiencia del autor con el mundo teatral en América; los pogromos, la persecución, la necesidad de huir y el reír ante la adversidad como forma de supervivencia. Se trata de una novela tardía en la que el autor expresa su desengaño y la nostalgia por los tiempos y lugares del pasado. Esto provoca la aparición de temas y «obsesiones» recurrentes no sólo en *Blonzende shteren* sino en otras novelas de Shólem Aléijem. Estos temas se presentan en la novela como pares de contrarios: destrucción / salvación, deseo / realidad, destino / libertad individual, judíos / los otros y exilio / hogar. Eran temas que también interesaban a los lectores a los que iba dirigida *Blonzende shteren*.

El escritor anticipó en su mente el tipo de lectores a los que se dirigía y adecuó su ingenio y herramientas literarias a ellos. Él mismo se inmiscuye en la narración bajo la forma de un narrador implícito. Esto complica el esquema narrativo al distinguir tres agentes diferentes: el autor Rabinovitz, el pseudónimo Shólem Aléijem y narrador propiamente dicho. La distinción entre los tres no siempre es clara al mezclarse los

elementos autobiográficos con lo puramente ficcional. El escritor se oculta tras la persona literaria Shólem Aléijem que es quien en realidad interviene en la novela a través del narrador. Este juego narrativo se enriquece al combinarse con la intertextualidad bíblica. Teniendo en cuenta lo anterior, hemos llegado a las siguientes conclusiones:

1) La intertextualidad bíblica en *Blonzende shteren* aparece bajo la forma de unidades textuales y culturales que hemos denominado culturemas. La referencia a la Biblia no es un hecho aislado en Shólem Aléijem, sino que continúa una tradición literaria judía. Los elementos bíblicos son recurrentes también en el resto de novelas del autor. Además, la intertextualidad bíblica adopta en Shólem Aléijem un estido propio y distintivo. Paradójicamente, el escritor continúa la tradición bíblica superándola y quebrantándola mediante un uso humorístico peculiar de los culturemas bíblicos. Además, adopta una perspectiva secularizada de la Biblia, reinterpreta el texto sagrado deconstruyéndolo y proponiendo nuevas lecturas y contextos inesperados. De esta forma, la novela se constituye en un corpus secular paralelo al sagrado. El plurilingüismo y la disglosia entre yídish y hebreo, principalmente, y con otras lenguas en menor medida, se unen a la intertextualidad bíblica produciendo un choque de registros lingüísticos que reflejan la oralidad del yídish y la amalgama cultural de las sociedades judías de la época, tanto en Europa como América. Los casos de intertextualidad bíblica que aparecen en *Blonzende shteren* provienen de numerosos libros de la Biblia y son muy variados: expresiones, personajes y lugares, episodios, cultura material, regulaciones, leyes, festividades y referencias a los propios libros.

2) Gran parte de la intertextualidad bíblica en *Blonzende shteren* tiene un carácter humorístico. Esto complica la comicidad de la novela ya que el lector debe poseer cierto conocimiento de la Biblia para entender el humor. Hay casos de humor bíblico más accesibles porque utilizan culturemas ya asimilados por la cultura y el acervo populares. En otros, sin embargo, el humor no se capta si el lector no tiene un conocimiento de la Biblia más profundo. A través del humor bíblico, Shólem Aléijem pretende conectar con un lector con quien comparte una tradición. El autor utiliza lo cómico y lo irónico para reflexionar sobre el mundo en el que vive y criticar situaciones y vicios tanto de la sociedad judía como de la gentil. El humor bíblico que Shólem Aléijem crea en *Blonzende shteren* lleva su marca personal y cobra sentido en el contexto en el que surgió la novela. Sin embargo, adquiere dimensiones y características universales aplicables a otras culturas y épocas: el humor como expresión y remedio de la tensión vital, como reflejo y crítica de la realidad, un humor desencantado y nostálgico de un pasado que

llega a idealizarse, como teatro, parodia y mimesis de la realidad; en definitiva, un humor premeditado por Shólem Aléijem y trascendente, ya que ofrece claves y valores para entender una realidad adversa. Además de divertir, el autor también pretendía mantener el optimismo y la esperanza de sus lectores en un futuro mejor al tiempo que creaba en ellos una conciencia crítica para entender y evaluar las circunstancias en las que vivían.

3) Este humor aparentemente simple en su forma, pero complejo en su fondo, no surge de la nada a pesar de la maestría e imaginación del autor. Arraiga en la tradición humorística judía que llega hasta la Biblia y que en los tiempos del autor se manifestaba principalmente en la crítica y sátira social de la Haskalá, la mordacidad del jasidismo y el ingenio rabínico de los *mitnaggedim*. Aún con su impronta personal, el humor bíblico de *Blonzende shteren* comparte con el humor judío en general las siguientes características: un humor determinado por una historia de sufrimiento y opresión; con un carácter defensivo; con tendencia hacia temas trascendentes como la muerte, el sufrimiento o el exilio; con un carácter catártico a través del reírse de uno mismo como individuo, pueblo y sociedad; y aceptando el componente absurdo, incomprensible e ilógico de la realidad y la existencia. Shólem Aléijem aúna los culturemas bíblicos y el humor mediante una serie de estrategias literarias: la aparición de un culturema en un contexto erróneo o inesperado; el uso de un culturema para expresar juicios de valor del narrador o los personajes; mostrar la antítesis entre registros lingüísticos, ideas o conceptos; la imitación del lenguaje oral; la parodia de episodios bíblicos y la utilización del absurdo.

4) La importancia del humor con base bíblica en *Blonzende shteren* afecta a su traducción en gran medida. El más de un siglo que nos separa de su publicación hace necesaria una actualización del texto en sus traducciones. Trasvasar la novela a otra lengua y a las sociedades actuales se ve dificultado por las diferencias entre los lectores de la obra original y los de las traducciones, así como el componente cultural inherente al texto, del que el humor bíblico es una parte fundamental. Las principales diferencias entre los lectores actuales y los que leían *Blonzende shteren* en yídish son: un conocimiento menor del texto bíblico y las traducciones judías; el desconocimiento del yídish, el hebreo y la familiaridad con otras lenguas como el ruso o el moldavo; y sus circunstancias sociales e históricas. Por todo lo anterior, el traductor es un intermediario lingüístico y cultural que debe determinar la invariable traductora, es decir, el mínimo necesario para poder afirmar que la traducción es fiel al original y se rige por el encargo de traducción y su propósito. En el proceso de traducción de *Blonzende shteren* el

traductor ha de seguir las normas de producción y las máximas de traducción. Las primeras comprenden la responsabilidad ética del traductor de ser leal, la consecución de la mayor calidad comunicativa y el mantener la intención, estilo y mensaje de Shólem Aléijem. Las segundas incluyen la máxima de calidad (que la traducción sea veraz y fundamentada); la máxima de relación (que la traducción sea pertinente); la máxima de modo (que el texto resultante sea claro, ordenado y exacto); y la máxima de cantidad (eliminar la redundancia y adecuar la cantidad y el tipo de información de la traducción). En relación con esta última máxima, el traductor de *Blonzende shteren* ha de plantearse su grado de visibilidad en la traducción, entendiéndola desde una doble perspectiva: su neutralidad y la manera de aclarar al lector conceptos y elementos culturales desconocidos que dificulten la comprensión del texto. Nos referimos a la presencia de notas del traductor, notas a pie de página, glosarios, etc. Estas «invasiones» del texto dependerán del encargo de traducción y de las decisiones particulares del traductor.

Nuestra propuesta para la traducción de *Blonzende shteren* aboga por mantener el exotismo cultural de la novela intentando evitar en la medida de lo posible aquellos elementos que puedan interrumpir una lectura sosegada por entretenimiento, tal y como corresponde a una novela. Esto no significa que no haya que recurrir a notas a pie de página, glosarios u otros medios de explicitación de la información cuando la comprensión por parte del lector se pueda ver comprometida. Cada tipo de culturema involucrado en el humor bíblico requerirá una forma diferente de explicitación. En cualquier caso, el traductor debe mostrar siempre el humor del original y su origen o relación con la Biblia. Para ello se han de seguir las directrices generales establecidas por el traductor de *Blonzende shteren*: tener en cuenta las características de los lectores a quien va dirigida la traducción; traducir los culturemas bíblicos conforme al contexto comunicativo en el que se insertan; mantener la vivacidad, oralidad y estilo humorístico propio de Shólem Aléijem; respetar la intención del autor, evitando interpretaciones erróneas, reduccionismos o manipulaciones; facilitar al lector de la traducción el salto cultural, temporal y geográfico respecto al original; y ser consciente de que se entra a formar parte y enriquece una tradición que comprende *Blonzende shteren* y sus traducciones.

Esta Tesis Doctoral abre un amplio abanico de posibilidades de investigación para el futuro debido a su enfoque multidisciplinar sobre la novela *Blonzende shteren* de Shólem Aléijem. Hay tres campos principales de investigación: la intertextualidad, el humor y la traducción, que se pueden abordar de manera aislada o conjunta.

Desde el punto de vista de la intertextualidad, existen otros tipos referencias y culturemas en la novela que no se han tratado en este trabajo: la intertextualidad de la literatura rabínica y cultural judía, del Nuevo Testamento o de la literatura occidental. Shólem Aléijem recurre a multitud de culturemas provenientes de este corpus de obras y los introduce en la novela con una intención determinada y con ingenio literario.

En cuanto al humor, se pueden estudiar otros tipos de humor presentes en la novela, diferentes al bíblico, basados en elementos como las diferencias de clase social, los idiolectos de los personajes, las diferencias entre judíos y *goyim*, los casos en los que se usa humor neutro frente a los casos de ironía o sátira. Es también interesante estudiar la relación entre el humor de *Blonzende shteren* y otras novelas del autor para encontrar rasgos comunes o la transformación de la comicidad a lo largo de su carrera literaria. Asimismo se puede profundizar en las relaciones entre el estilo humorístico de Shólem Aléijem y la tradición humorística judía y en yídish.

Finalmente, desde el punto de vista de la traducción, se puede profundizar e iniciar nuevos estudios que continúen lo realizado en esta Tesis. Así, es pertinente investigar los problemas de traducción provocados por ciertos rasgos del estilo literario de Shólem Aléijem como la oralidad, el plurilingüismo, el uso de dialectos e idiolectos por parte de los personajes u otros tipos de intertextualidades diferentes a la bíblica. También consideramos interesante iniciar una investigación acerca de la difusión y conocimiento de Shólem Aléijem en el ámbito hispanohablante o su influencia en otros literatos posteriores.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes primarias

- ALEICHEM, Sholem (1913). *Blonzende Shteren*. Varsovia: Tsentral. Descargado del Yiddish Book Center en www.yiddishbookcenter.org.
- (1952). *Wandering stars*. Trad. Frances Butwin. New York: Crown.
- (1981). *Der farkishefter shnayder*. Tel Aviv: Y.L. Pertz Farlag.
- (1982). *Marienbad*. Trad. Aliza Shevrin. New York: Putnam.
- (1983). *Favourite tales of Sholom Aleichem*. Trads. Julius Butwin y Frances Butwin. New York: Avenel Books.
- (1987). *Tevye the dairyman and The railroad stories*. Trad. Hillel Halkin. Nueva York: Schocken.
- (2000). *The great fair. Scenes from my childhood*. Trad. Tamara Kahana. Nueva York: Sholom Aleichem Family Publications, RVW.
- (2009). *Wandering stars*. Trad. Aliza Shevrin. New York: Viking.
- ALÉIJEM, Shólem. (1969). *Estrellas errantes*. Trad. Bernardo Kolesnicoff y Mario Calés. Buenos Aires: Acervo Cultural.
- ALÉIJEM, Shólem (2017). *El sastre embrujado*. Trad. José Andrés Alonso de la Fuente. Madrid: Ardicia.
- NAHMAN DE BRATSLAV (2017). *Contes cabalísticos*. Ed. Y trad. Ferrer Costa, Joan y Sidera Casas, Jordi. Barcelona: Fragmenta.
- SAGRADA BIBLIA (2015). Ed. Y trad. Cantera, F. e Iglesias, M. 3ª ed., 4ª imp. BAC: Madrid.

WAIFE-GOLDBERG, Marie (1999). *My father, Sholom Aleichem*. New York: RVW.

WEINREICH, Uriel (2012, reimp.). *Modern English-Yiddish Yiddish-English dictionary*. Nueva York: YIVO Institute for Jewish Research.

Fuentes secundarias

ABAD NEBOT, Francisco (2002). *Teoría de la novela y novela española*. Madrid: UNED

ADLER, Jacob (1999). *A life on stage, a memoir*. Trad. Lulla Rosenfeld. Nueva York: Knopf.

ALLEN, Graham. (2000). *Intertextuality*. London: Routledge.

AYASO MARTÍNEZ, José Ramón (2010). *Dos mil años de historia del pueblo judío. Entre la Tierra de Israel y la Diáspora*. Córdoba: El Almendro.

BALLART FERNÁNDEZ, Pere (1994). *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Quaderns Crema.

BAUMGARTEN, Murray (1982). *Modern Jewish writing*. Cambridge: Harvard University Press.

BAJTÍN, Mijaíl (1995). *Estética de la creación verbal*. Trad. Tatiana Bubnova. México: Siglo XXI.

BARTAL, Israel (2006). «Imagined Geography. The shtetl, myth, and reality». En S. Katz (ed.), *The shtetl: New Evaluations (1)*, pp. 179-191.

BARTHES, Roland (1968). Texte (théorie du). En *Encyclopaedia Universalis*, XV, pp. 1013-1017. Paris.

——— (1987). «La muerte del autor». En *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, pp. 65-82.

BENNET, Andrew y ROYLE, Nicholas (2004). *Introduction to literature, criticism and theory*. 3rd ed. Harlow: Pearson Longman.

BERGER, Arthur (1995). *Cultural Criticism: a primer of key concepts*. London: Sage.

BIELO, James S. (2009). «Encountering Biblicism». En Bielo, J. S. (ed.), *Social life of Scriptures: cross-cultural perspectives on Biblicism*, pp.194-204.

- BÖDEKER, Birgit y FREESE, Katrin (1987). «Die Übersetzung von Realienbezeichnungen bei literarischen Texten: Eine Prototypologie». En *Textcontext* 2, (3), pp. 137-65.
- BOOTH, David (1993). «The role of storyteller: Sholem Aleichem and Ellie Wiesel». En *Judaism: A Quarterly Journal of Jewish Life and Thought*, 42 (3), pp. 298-312.
- CAMARERO ARRIBAS, Jesús. (2008). *Intertextualidad. Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*. Barcelona: Anthropos.
- CAVERO COLL, Juan Pedro (2011). *Breve historia de los judíos*. Madrid: Nowtilus.
- CHESTERMAN, Andrew (1997). *Memes of translation*. Amsterdam: John Benjamins.
- CHINCHILLAS, Abraham. (2006). *Tráeme la noche (haikus)*. Pachuca: Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo.
- COPIER, Laura, KOOIJMAN, Jaap y VANDER STICHELE, Caroline. (2010). «The Bible as pre-text in popular culture». En Wainwright, Elaine M. y Culberston, Philip L. (eds.), *Bible in/and popular culture: creative encounter*, pp. 189-195.
- DAMROSCH, David. (2003). *What is World Literature?* Princeton: Princeton University Press.
- DAUBER, Jeremy (2013). *The worlds of Sholem Aleichem*. Nueva York: Schocken.
- DEKOVEN EZRAHI, Sidra, 2000, *Booking Passage. Exile and homecoming in the modern Jewish imagination*. Berkeley: University of California Press.
- DENMAN, Hugh (2007). *Sholem Aleichem*. En Skolnik, F. y Berenbaum, M. (eds.). *Encyclopaedia Judaica*, 2ª ed., vol.18. Detroit: Macmillan Reference USA, pp. 378-389.
- DORMAN, Joseph (dir.) (2013). *Sholem Aleichem. Laughing in the darkness*. [DVD]. Nueva York: Riverside Films.
- ECO, Umberto (1981). *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Trad. Ricardo Potchar. Barcelona: Lumen.
- ELLIS, Frank H. (1951). «Gray's Elegy: The Biographical Problem in Literary Criticism». En *PMLA* 66 (6), pp. 971-1008.

- ELSWIT, Sharon (2012). *The Jewish story finder. A guide to 668 tales. Listing subjects and sources*. Jefferson: McFarland and Company
- ERMIDA, Isabel (2008). *The language of comic narratives. Humor construction in short stories*. New York: Mouton de Gruyter.
- ESTRAIKH, Gennady; FINKIN, Jordan; HOGE, Kerstin y KRUTIKOV, Mikhail (eds.) (2012). *Translating Sholem Aleichem. History, politics, and art*. Oxford: Legenda.
- EVEN-ZOHAR, Itamar (1978). *Papers in historical poetics*. Tel Aviv: Porter Institute.
- (1990). «Polysystem Studies». En *Poetics Today. International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication*, 1990, 11, (1), pp. 1-268.
- FERRER COSTA, Joan (2014). La literatura en yidis. En G. Seijas (ed.), *Historia de la literatura hebrea y judía*, pp. 875-899. Madrid: Trotta.
- FOUCAULT, Michel (1985). *¿Qué es un autor?* México: Universidad Autónoma de Tlaxcala.
- FRIEDEN, Ken, GORELICK, Ted y WEX, Michael (1995). *Classic Yiddish fiction: Abramovitsh, Sholem Aleichem, and Peretz*. Albany: State University of New York Press.
- (1997). *A century in the life of Sholem Aleichem's Tevye*. New York: Syracuse University Press.
- GALIANO GUZMÁN, José Luis (2008). «Los gentiles en la novela *Estrellas errantes* de Sholem Aleichem: retratos de goyim» en *Miscelánea de estudios árabes y hebraicos. Sección de hebreo*, vol. 67, pp. 111-140.
- GAY, Ruth (1984). «Inventing the shtetl». En *American Scholar*, 53, pp. 329-249.
- GENETTE, Gérard. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Trad. Celia Fernández Prieto. Taurus: Madrid.
- GOLDSMITH, Emanuel S. (1986). «The divine humor of Sholom Aleichem. On his 70th Yortsayt». En *Judaism*, vol. 35, n^o 4, Fall, pp. 391-401.
- GRICE, Herbert Paul. (1975) «Logic and Conversation». En Cole, Peter y Morgan, Jerry L. (eds.), *Syntax and Semantics 3: Speech Acts*, pp. 41-58.
- GUILLÉN, Claudio (2005). *Entre lo uno y lo diverso*. Barcelona: Tusquets.

- GUTIÉRREZ GUTIÉRREZ, Fátima (2012). *Mitocrítica. Naturaleza, función, teoría y práctica*. Lleida: Milenio.
- HALBERSTAM-RUBIN, Anna (1989). *Sholom Aleichem: the writer as a social historian*. New York: Peter Lang.
- HERRERO CECILIA, Juan (2006). «El mito como intertexto: la reescritura de los mitos en las obras literarias». En *Çédille. Revista de estudios franceses*, nº 2, pp. 58-76.
- HOFFMAN, Alexandra (2012). «Laughing matters: irony and translation in ‘Der gliklekhster in Kodne’». En Estraiikh, Gennady; Finkin, Jordan; Hoge, Kerstin y Krutikov, Mikhail. (eds.), *Translating Sholem Aleichem. History, politics, and art*. Oxford: Legenda, pp. 150-164.
- JELLEN, Sheila E. (2011). Ethnopoetics in the Works of Malkah Shapiro and Ita Kalish: Gender, Popular Ethnography, and the Literary Face of Jewish Eastern Europe. En Jellen, Sheila; Kramer, Michael y Lerner, Scott (eds.), *Modern Jewish literatures, intersection and boundaries*, pp. 213-236.
- JOHNSON, Paul (2010). *La historia de los judíos*. Trad. Anibal Leal. Barcelona: Zeta.
- KRISTEVA, Julia (1969). *Semiotikè. Recherches pour une sémanalyse*. París: Seuil.
- KRÜGER, Thomas (2003). «Gestz und Weisheit im Pentateuch». En Fisher, I. et al. *Auf den Spuren der Schriftgelehrten Weisen*. Berlin: de Gruyter, pp. 1-12.
- HURTADO ALBIR, Amparo (2001). *Traducción y traductología*. Madrid: Cátedra.
- LACHS, Vivienne (2016). *Yiddish poetry and popular song of London, 1884-1914: anglicization, transnationalism and cultural controversy*. Royal Holloway: University of London [Tesis doctoral].
- LUQUE NADAL, Lucía. (2009). «Los culturemas: ¿unidades lingüísticas, ideológicas o culturales?». En *Language design: journal of theoretical and experimental linguistics*, 11, pp. 93-120.
- MANTOVAN, Daniela (2006). «Stelle erranti. Sholem Aleykhem e il teatro yiddish». En Bertolone, P. y Quercioli L. (eds.). *Café Savoy. Teatro yiddish in Europa*, pp. 101-112.
- MARGOSHES, Joseph (2008). *A world apart: a memoir of Jewish life in nineteenth century Galicia*. Boston: Academic Studies Press.

- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique. (2001). *La intertextualidad literaria*. Madrid: Cátedra.
- MAYORAL ASENSIO, Roberto y MUÑOZ MARTÍN, Ricardo (1997). «Estrategias comunicativas en la traducción intercultural». En Fernández Nistal, P. y Bravo, J. M. (coords.). *Aproximaciones a los estudios de traducción*, pp. 143-192.
- MCDONALD, Paul (2012). *The philosophy of humour*. Penrith: HEB.
- MENDOZA FILLOLA, Antonio. (1994). *Literatura comparada e intertextualidad*. Madrid: La Muralla.
- MIRALLES MACIÁ, Lorena (2004). «Un Mesías en los escritos rabínicos: de los “días del Mesías” al Mesías con características y nombres propios». En *Collectanea Christiana Orientalia (CCO)*, ISSN 1697-2104, nº 1, pp. 95-118.
- (2004). «La figura del mesías según los historiadores judeo-helenísticos Filón de Alejandría y Flavio Josefo». En *Sefarad: Revista de Estudios Hebraicos y Sefardíes*, año 64, nº. 2, pp. 363-395.
- (2006). «El Mesías en tiempos del NT» en *Reseña bíblica: Revista trimestral de la Asociación Bíblica Española*, nº 50, ejemplar dedicado al mesianismo en la Biblia, pp. 39-49.
- MIRON, Dan (1975). *Sholem Aleykhem: Person, Persona, Presence*. Nueva York: YIVO.
- (1996). *A traveler disguised. The rise of modern Yiddish fiction in the nineteenth century*. New York: Syracuse University Press.
- (2000) *The image of the shtetl and other studies of modern Jewish literary imagination*. New York: Syracuse University Press.
- (2003) «The dark side of Sholem Aleichem’s laughter». En *Derekh Judaica Urbinatensia*, nº1, pp. 15-55. Descargado de www.ceeol.com/search/article-detail?id=158434
- (2010). *From continuity to contiguity: towards a new Jewish literary thinking*. Stanford: Stanford University Press.
- MOOG GRÜNEWALD, María. (1984). Investigación de las influencias y de la recepción. En M. Schmeling (ed.). En *Teoría y praxis de la literatura comparada*. Barcelona: Alfa, pp. 69-100.

- MORREALL, John (2009). *Comic relief: a comprehensive philosophy of humor*. Malden: Wiley-Blackwell.
- NEWMARK, Peter (1988). *A Textbook of Translation*. New York: Prentice Hall.
- NIDA, Eugene (1964). *Toward a science of translating*. Leiden: E.J. Brill.
- NORD, Christiane. (1997). *Translating as a purposeful activity. Funtionalist approaches explained*. Manchester: St. Jerome Publishing.
- NORICH, Annita (2013). *Writing in tongues: translating Yiddish in the twentieth century*. A Samuel and Althea Stroum Book. Seattle: University of Washington Press.
- NÚÑEZ RAMOS, Rafael (1984). «Semiótica del mensaje humorístico». En Garrido Gallardo, Miguel Ángel (ed.). *Teoría semiótica. Lenguajes y textos hispánicos, vol. I de las Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo*, pp. 269-276.
- ORING, Elliot. (1983). «The people of the joke: on the conceptualization of a Jewish humor». En *Western Folklore*, vol. 42, n° 4 (oct. 1983), pp. 261-271.
- ORLA-BUKOWSKA, Annamaria (2004) «Maintaining borders, crossing borders: social relationships in the shtetl». En Antony Polonsky (ed.), *Polin. Studies in Polish Jews*, vol. XVII, pp. 171-195.
- OZ, Amos y OZ-SALZBERGER, Fania (2015). *Los judíos y las palabras*. Trads. Jacob Abecasis y Rhoda Henelde Abecasis. Madrid: Siruela.
- PANASENKO, Nataliya y SESTÁKOVÁ, Mária. (2013). «Biblical motifs and allusions in the short stories by Ray Bradbury». En *International Journal of Humanities and Social Sciences*, vol. 3, n° 11, pp. 191-211.
- PAULL, Simcha. (2019). *Jewish views of the afterlife*. Londres: Rowman & Littlefield.
- PÉREZ FERNÁNDEZ, Miguel, TREBOLLE BARRERA, Julio y SÁNCHEZ CARO, José Manuel (2006). *Historia de la Biblia*. Madrid: Trotta.
- PINCHUK, Ben-Cion (2004). «How Jewish was the shtetl?». En Antony Polonsky (ed.), *Polin. Studies in Polish Jews*, vol. XVII, pp. 109-118.
- PINSKER, Sandford (1991). *The schlemiel as metaphor. Studies in Yiddish and American Jewish fiction*. Carbondale: Southern Illinois University Press.

- (2002). «Didja hear the one about the rabbi and the priest?, or why Jewish humor is more than Jewish jokes». En *The Princeton University Library Chronicle*, vol. 63, n. 1-2, pp. 232-249.
- POLONSKY, Antony (2004). «Introduction. The shtetl: myth and reality». En Antony Polonsky (ed.), *Polin. Studies in Polish Jews*, vol. XVII, pp. 3-23.
- DEL PRADO BIEZMA, Francisco Javier (1983). *Cómo se analiza una novela*. Madrid: Alhambra.
- PRAGER, Denis (2018). *The rational Bible. Exodus: God, slavery and freedom*. Washinton: Regnery.
- RAVASI, Gianfranco (2013). *¿Dónde estás, Señor? Símbolos del espacio en la Biblia*. Estella: Verbo Divino.
- REISS, Katharina y VERMEER, Hans J. (1984). *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Tübingen: Niemeyer.
- RIFFATERRE, Michael. (1980). «Interpretation and undecidability». En *New Literary History* 12 (2), pp. 227-242.
- (1978). *Semiotics of poetry*. Bloomington: Indiana University Press.
- (1991). «Compulsory reader response: the intertextual drive». En Worton, M. y Still, J. (eds.), *Intertextualities: theories and practices*, pp. 56-78.
- ROMERO CASTELLÓ, Elena y MACÍAS KAPÓN, Uriel (2005). *Los judíos de Europa*. Madrid: Alianza Editorial.
- ROSKIES, David G. (1982). «Sholem Aleichem and others: laughing off the trauma of history». En *Prooftexts*, vol. 2, n^o1 (January), *Catastrophe in Jewish literature*, pp. 53-77.
- (1988). «Sholem Aleichem: Mythologist of the mundane». En *AJS Review*, vol. 13, n^o1/2 (spring/autumn), pp. 27-46.
- (1998). «Yiddish in the twentieth century: a literature of anger and homecoming». En *Yiddish language and culture: then and now*, pp. 1-16.
- (1999). *Against the apocalypse. Responses to catastrophe in modern Jewish culture*. New York: Syracuse University Press.
- (2004). «Major trends in Yiddish parody». En *The Jewish quarterly review*, vol. 94, n^o1 (winter), pp. 109-122.
- ROTH, Joseph (2008). *Judíos errantes*. Trad. Pablo Sorozabal. Barcelona: Acantilado.

- SANDROW, Nahma (1996). *Vagabond stars: a world history of Yiddish theater*. New York: Syracuse University Press.
- SANDY, Brent (2014). *Profecía bíblica y literatura apocalíptica*. Trad. Raimundo J. Ericson. El Paso: Mundo hispano.
- SANTOS ESCUDERO, Ceferino. (1975). «¿Influjo japonés en los haikús y wakas de Juan Ramón Jiménez?». En *La estafeta literaria*, n° 573, pp. 12-15.
- SAUSSURE, Ferdinand de (1972). *Curso de lingüística general*. Trad. Amado Alonso. Buenos Aires: Losada.
- SCHWEID, Eliezer. (2009). *The philosophy of the Bible as foundation of Jewish culture: philosophy of Biblical narrative*. Boston: Academic Studies Press.
- SENÍS FERNÁNDEZ, Juan (2008). «Mito y literatura: un camino de ida y vuelta». En Herrero Cecilia, Juan *et al.* (coords.), *Reescritura de los mitos en la literatura: estudios de mitocrítica y literatura comparada*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- SICRE DÍAZ, José Luis (2014). *Introducción al Antiguo Testamento*. 2ª ed., 3ª imp. Estella: Verbo Divino.
- SIVAN, Gabriel. (1973). *The Bible and civilization*. Nueva York: Quadrangle.
- STEINER, George (1981). *Aspectos del lenguaje y la traducción*. Trad. Adolfo Castañón y Aurelio Major. México: Fondo de cultura económica.
- SUTCLIFFE, Adam (2012). «Enlightenment/Haskalah: What's in a Name?». En *The Jewish Quarterly Review*, 102 (1), pp. 113-130.
- SAWYER, John (1999). *Sacred languages and sacred texts*. Routledge: Londres.
- SHAI, Donna (1978). «Public cursing and social control in a traditional Jewish community». En *Western Folklore*, vol. 37, n° 1 (Jan), pp. 39-46.
- THOMPSON, Ewa Majewska (1971). *Russian formalism and Anglo-American New Criticism*. The Hague: Mouton.
- TREBOLLE BARRERA, Julio (2005). *Los judíos hoy*. Córdoba: El almendro.
- VARELA MORENO, Encarnación (1992). *Historia de la Literatura Hebrea Contemporánea*. Barcelona: Mirador.
- VENUTI, Lawrence (2004). *The translator's invisibility. A history of translation*. London: Routledge.

- VIDAL CLARAMONTE, María del Carmen África (1998). *El futuro de la traducción. Últimas teorías, nuevas aplicaciones*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim.
- VILLANUEVA PRIETO, Darío (2006). *El comentario del texto narrativo: cuento y novela*. Madrid: Mare Nostrum.
- WEINBERGER, Theodore (1998). Yiddish literature as secular Jewish Scripture. The world of Irving Howe. En *Yiddish language and culture: then and now*. Omaha: Creighton University Press, pp. 233-245.
- WEINREICH, Max (2008). *History of the Yiddish language, vol. II*. Nueva York: YIVO Institute for Jewish Research.
- WEISSBACH, Lee Shai (2003). «The architecture of the *bimah* in American synagogues: framing the ritual». En *American Jewish History, vol. 91, n° 1, Jews and Performance (March 2003)*, pp. 29-51.
- WETTSTEIN, Howard (2002). *Diasporas and exiles: varieties of Jewish identity*. Berkeley: University of California Press.
- WEX, Michael (2005). *Born to kvetch. Yiddish language and culture in all its moods*. New York: St. Martin's Press.
- WIENER, Meyer (1941). «On Sholem Aleichem's humor». En *Prooftexts, vol. 6, n° 1, Sholem Aleichem: the critical tradition (January 1986)*, pp. 41-54.
- WISSE, Ruth R. (1979). *Sholem Aleichem and the art of communication*. Syracuse, Nueva York: Syracuse University.
- (2013). *No joke, making Jewish humor*. Princeton: Princeton University Press.
- XIAOCHUAN, Ren. (2015). «The literary interpretation of the influence of The Bible». En *Studies in Literature and Language, vol. 11, n° 5*, pp. 53-57.

ANEXOS

Anexo I

Primeras páginas del original de *Blonzende shteren* (Varsovia, 1913).

שלום-עליכם.

בלאָנזענדע שטערען ♦

אַ ראָמאַן אין צוויי טיילן.



ערשטער טייל:

אַקטִיאָרען.

אַלע ווערק פון
שלום-עליכם
15-טער באַנד.

פּערקויף ביי פּערלאַגס-געזעלשאַפט „צענטראַל“, וואַרשאַ.

וואַרשאַ — תרע"ד.

קאפיטעל איינס .

אַרויסגעפלוויגען דאָס פייגעלע .

זונטאָג פֿאָר — סוף זומער איז דאָס געווען — האָט זיך לאה די חזנ'טע אויפגעחאָפּט פֿריהער פֿאַר אַלעמען אין שטוב. זי האָט זיך דער-מאַנט, אַז ס'איז היינט זונטאָג, אַ מאַרקטאָג. געחאָפּט אַ קוק אין פענס-טער און דערזעהען, אַז ס'איז שוין גרויסער טאָג, האָט זי אַ זאָג גע-טאָן צו זיך אַליין: „אוי, אַ מפה איז מיר!“ ... אין דער גיך זיך אָנגעטאָן, אָבגעגאַסען נעגעלוואָסער, אַיינגעשלונגען דעם „מודה-אני“, געחאָפּט דעם קויש און אַוועק מיט אַזאַ מין אימפעט, גלייך ווי איהר איז געשטאַנען אָנצוועהרען גאָט ווייסט וואָס פֿאַר אַ יאָריד .

אין דרויסען איז געשטאַנען אַ מחיה'דיגער פֿריהמאָרגען. די זון האָט זיך אויפגעחאָפּט מיט אַ היץ און מיט אַ ברען און האָט בעגאַסען האָלענעשטי מיט איהרע גינגאַלדענע שטראַהלען. ווי אַ פיש אין וואַ-סער, האָט זיך לאה די חזנ'טע געפיהלט, אַז זי איז געקומען אין מאַרק אַריין. און אַ מאַרק האָט זיך אין האָלענעשטי אויסגעשטעלט — אַ מורא'דיגער! די מאַלדאָוואַנעס האָבען אַרויסגעפיהרט מילכיגס פון זייערע שאָף, גרינצייג און גאַרטענוואַרג פון זייערע באַקטשיס אָהן אַ שיעור. פֿאַפעשויעס (מאַאיס), גרינע אוגערקעס בזיל-הזול. היינט ציבעלקעס און קנעבעלעך און שאר ירקות. פון די אַלע מינים האָט לאה די חזנ'טע אַיינגעהאַנדעלט צו ביסלעך אַ פולען קאָשיק. און פיש האָט איהר גאָט צוגעשיקט — אַ פֿשר'ע מציאה! עס האָט זיך איהר אַפילו ניט גע'חלומט קיין פיש. נאָר זיי זענען איהר ווי אַקעגען געקומען. מאַלט אַיך פיש — סע רעדט זיך נאָר אַזוי „פיש“! קלייניטשקע פישעלעך, פלאָט-וויצעס, ביינדלעך, קיי און שפיי, נאָר אַזוי וואָלוועל, אַז ס'איז, כ'לעבען, אַ חרפה אויסצוואַגען: קיינער וועט גאָר ניט וועלען גלויבען!... יאָ, לאה די חזנ'טע האָט געהאַט אַ גליקליכען מאַרק. פֿונ'ם איינאונ-

Anexo II: Términos y nombres propios en yídish

Hobgoblin: הַעֲבֹגְבֵלִין: duende o espíritu pequeño y feo que causa problemas.

Jéder: חדר, escuela elemental tradicional judía.

Luftmensch: לופטמענטש, «hombre de aire», persona desconectada de la realidad y de las preocupaciones por ganarse la vida.

Moishe: משה, aparte del nombre propio, persona judía en general, un judío cualquiera, fulano.

Nudnik: נודניק, persona cotilla y entrometida.

Schlemiel: שלימיל, personaje inepto y torpe, con mala suerte. Es un personaje prototípico en la literatura en yídish.

Shmuck: שמאָק, persona estúpida o repulsiva, imbécil. Literalmente significa «pene».

Shtetl (pl. *shtetlej*): שטעטל/שטעטלעך, villa o pueblo de Europa Central y del Este con numerosa población judía.

Yid: ייד, judío.

NOMBRES PROPIOS

Albert Chupak: אַלבערט טשופאַק, nombre de uno de los componentes de la compañía.

Anshel: אַנשעל, nombre de uno de los personajes.

Beilke: בייַליקע, nombre de la madre de Léibel, protagonista de la novela.

Beni Rafalóvich: בעני ראפאלאָוויטש, nombre del padre de Léibel, protagonista de la novela.

Bréindele «la Cosaca»: בריינדעלע קאָזאַק, nombre de una de las actrices de la compañía.

Doctor Levois: דאָקטאָר לעוויס, nombre de uno de los personajes de la novela.

Guétsel ben Guétsel: געצעל בן געצעל, nombre de uno de los personajes de la novela.

Henrieta Shvalb: הענריעטאַ שוואַלב, nombre de una de las actrices de la compañía.

Hóltstmaj / Hóltzman: האָלצמאַן/האָלצמאַן, nombre de uno de los miembros de la compañía.

Jaim Itsik Shvalb: חיים-איציק שוואַלב, nombre de uno de los componentes de la compañía.

Léibel: לייבעל, nombre del protagonista masculino de *Blonzende shteren*.

Leie: לאַה, nombre de la madre de Réisel, protagonista de la novela.

Marcella Embrij: מאָרטשעלאַ עמברייך, nombre de una cantante de ópera, personaje de la novela.

Nísel Shvalb: ניסעל שוואַלב, nombre de uno de los componentes de la compañía.

Réisel: רייזעל, nombre de la protagonista femenina de *Blonzende shteren*.

Shólem Méier: שלום-מאיר, nombre de uno de los miembros de la compañía de teatro.

Shólem Aléijem: שלום עליכם, saludo típico en yídish y pseudónimo del escritor Shólem Rabinovitz.

Sison veSimje: שישון-וישמחה, Simje «Alegría», nombre y apodo de uno de los personajes.

Slatke: זלאַטקע, nombre de la hermana de uno de los personajes.

Sore Broje: שרה ברכה, nombre de la madre de uno de los personajes.

Tevie: טביה, uno de los personajes más populares creados por Shólem Aléijem.

Anexo III: Términos del hebreo en yídish

Bar mitzvá: בר מצווה, «hijo del mandamiento». Ceremonia en la que el varón judío de 13 años ya se considera preparado para cumplir los mandamientos (mitzvot) de la Torá, y por tanto maduro religiosamente.

Goy (pl. *goyim*): גוי/גויים, gentil, no judío.

Haskalá: השכלה, «sabiduría, erudición», Ilustración judía.

Hovevei Zion: חובבי ציון, «los amantes de Sion», movimiento sionista desde finales del s. XIX a principios del XX.

Jasid (pl. *jasidim*): חסיד/חסידים, seguidor del jasidismo. Procede del término hebreo חסד «piedad».

Jazán: חזן, cantor de la sinagoga.

Kehillah kodoshah: קהילה קדושה, «comunidad santa», metáfora de la sociedad judía del *shtetl* como Jerusalén en el exilio.

Maskil (pl. *maskilim*): משכיל, ilustrado judío.

Mitnaggedim: מתנגדים, «los que se oponen», judíos tradicionales que se opusieron al movimiento jasídico.

Sekhel: שכל, «razón, intelecto», origen de la palabra Haskalá.

Tehilim: תהילים, los Salmos. Pronunciado [tilim] en yídish.

Torá: תורה, pronunciado [toyre] en yídish.

Tzadik (pl. *tzadikim*): צדיק/צדיקים, «justo», líder carismático de una comunidad jasídica.

Anexo IV: Obras de Shólem Aléijem

Ordenadas por año de publicación, empezando por la más antigua.

צוויי שטיינער (1883): *Tsvey shteyner, Dos piedras.*

אינדרוקן פֿון אַ ציוניסט קאָנגרעס (1884): *Ayndrukn fun a tzionist congres, Impresiones acerca de un congreso sionista.*

דאָס מעסערל (1886): *Dos meserl, La navaja.*

די וועלטרייזע (1887): *Di veltreyse, La vuelta al mundo.*

שימר משפט (1888): *Shomer mishpet, El juicio de Shomer.*

סענדער בלאַנק און זײַן געזינדל (1888): *Sender Blank un zayn gezindl, Sénder Blanc y su familia.*

די ידישע פֿאָלקסביבליאָטעק (1888-1889): *Di Yidishe Folksbibliotek; La Biblioteca Popular Judía.*

אלע ווערק פֿון שלום עליכם (1903): *Ale verk fun Shalom Aleikhem, Obras completas de Shólem Aléijem.*

אלע ווערק יובל אויסגאבע (1909-1916): *Ale verk: yubileum oysgabe, Obras completas: edición jubilar.*

סטעמפעניו (1888): *Stempenyu, Stémpeniu.*

יאסעלע סאלאוויי (1889): *Yosele Solovey, Yósele, el ruiseñor.*

אַ ציעניסטטישער ראָמאַן (1890): *Meshiekhs Tsaytn: A Tsienistisher Roman*; *Tiempos mesiánicos: una novela sionista*.

פֿאַלקסביבליאָטעק פֿל מבסר צו דער ידישער (1892): *Kol Mevaser tsu der Yidisher Folksbibliotek*, *El heraldo de la Biblioteca Popular Judía*.

איוף וואָס באַדאַרפֿן יידן אַ לאַנד? (1898): *Oyf vos badarfn yidn a land?*, *¿Por qué necesitan los judíos un país?*

מאָטל פֿיסי דעם חזנס (1907) *Motl Peyse dem khazns*, *Las aventuras de Motel, hijo de Peisi el cantor*. Inconclusa y publicada en dos partes, la primera en 1907 y la segunda tras la muerte de Shólem Aléijem en 1916.

אַ חתונה אָהן כליזמר (1909): *A khasene on klezmer*, *Una boda sin músicos*.

איזנבאַן-געשיכטען (1911): *Ayzenban-geshikhten*; *Relatos ferroviarios*.

מנחם-מענדל (1911): *Menakhem Mendl*; *Las aventuras de Menajem Mendel*.

בלאָנזענדע שטערען (1913): *Blonzende shteren*; *Estrellas errantes*.

אין שטורעם (1913): *In shturem*, *En la tormenta*. Publicada anteriormente en prensa durante 1907 y 1908 bajo el nombre דער מבול, *Der mabl*, *La inundación*.

פונעם יאָריד (1915): *Funem yarid*, *Regreso de la feria*.

Anexo V: Zona de asentamiento

(Tomado de Martin Gilbert, *The Routledge Atlas of Jewish History*, 2007

Se añade la numeración)



1. **Pereyaslav:** Lugar de nacimiento Shólem Aléijem. Actualmente Pereyaslav-Jmelnitski.
2. **Voronkov:** Residencia durante su infancia.
3. **Lubny:** Ciudad donde ocupó el cargo de rabino gubernamental.
4. **Kiev:** Ciudad donde se casó con Olga y residencia familiar temporal a partir de 1888.
5. **Finca de Sofiyevka:** Propiedad del padre de Olga donde vivió temporalmente.
6. **Belaya Tserkov:** Residencia temporal mientras trabajó para Israel Brodsky. Actualmente Bila Tserkv.

