



La Shahrazad fantasmática: distorsión y traducción de las *Mil y una noches* en el ámbito hispano

The phantasmatic Shahrazad: distortion and translation of *One Thousand and One Nights* in the Hispanic area

SALVADOR PEÑA MARTÍN

Universidad de Málaga. Av. de Cervantes, 2, 29016, Málaga.

Dirección de correo electrónico: spena@uma.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6475-7390>

Recibido: 6/2/2019. Aceptado: 2/5/2019.

Cómo citar: Peña Martín, Salvador, «La Shahrazad fantasmática: distorsión y traducción de las *Mil y una noches* en el ámbito hispánico», *Hermēneus. Revista de Traducción e Interpretación*, 22 (2020): 271-310.

DOI: <https://doi.org/10.24197/her.22.2020.271-310>

Resumen: Intuitivamente podemos ser conscientes de representaciones relativas a obras literarias que quedan archivadas en el acervo colectivo. De algunas de esas representaciones, nos ofrece constancia documental la prensa en castellano, que, en el caso de las *Mil y una noches*, transmite tres imágenes diferentes de su protagonista, Shahrazad, y, por tanto, de la obra: la mujer sabia, la mujer astuta y la mujer banal. Se examina hasta qué punto tales representaciones tienen fundamento en el texto original de la obra, que se encuadra, en su contexto original árabe islámico, en la prosa miscelánea conocida como *adab*; y asimismo cuál es la base que ofrecen las sucesivas traducciones de la obra al castellano y otras lenguas. Después de clasificar las versiones con arreglo a la imagen que transmiten de la protagonista del libro, se indaga el origen de la representación banal, que se origina en fuentes ajenas al libro y está muy alejada del sentido que la lectura de este permite atribuirle a la obra. Los traductores han desempeñado, en general, un papel secundario en la elaboración y difusión de dicha imagen distorsionada. Se constata, además, que no ha habido, en el ámbito hispano, un discurso unitario sobre las *Mil y una noches*.

Palabras clave: *Mil y una noches*, fenómeno, recepción, orientalismo, estudios de la mujer, traducción, tergiversación, *adab*.

Abstract: We may intuitively be aware of certain representations of literary works, active in collective imaginaries. Some of these representations leave traces in Spanish language newspapers, which, concerning *One Thousand and One Nights*, convey three different images of Shahrazad, the main character, and consequently of the whole work —the wise woman, the sly woman, and the banal woman. The question is whether these representations have a factual basis, on the one hand, in the original text of the work, which is part, in its original Arabic Islamic context, of the genre known as *adab*, i.e. miscellaneous artistic prose, and, on the other, in different translations into Spanish and other languages. After classifying the different versions according to the image of the main character displayed, the origin of the banal representation is

looked for in sources other than the book, provided that the former has nothing to do with the meanings supported by the reading of the latter. We conclude that the translators in general have played a secondary role in the making and transmission of the misrepresentation, and that there has been more than a single discourse on the book in the Hispanic area.

Keywords: *One Thousand and One Nights*, phenomenon, reception, orientalism, women studies, translation, interpretation, misrepresentation, *adab*.

Sumario: 1. Introducción; 2. Shahrazad en la prensa, 2.1. La mujer sabia, 2.2. La mujer astuta, 2.3. La mujer banal; 3. Literaturas orientales, orientalizantes y orientalistas, 3.1. Mujeres bíblicas y erotismo, 3.2. La mujer oriental en la literatura castellana premoderna, 3.3. Mujeres orientales en la literatura dieciochesca, 3.4. Shahrazad vindicada en el siglo XIX, 3.5. Observación final: Shahrazad vindicada en el siglo XX; 4. Shahrazad en las traducciones, 4.1. Traducciones «filológicas», 4.2. La versión de Calcuta, 4.3. La actuación de Galland, 4.4. La impronta de Mardrus, 4.5. La versión de Bulaq; 5. Shahrazad, de la Belle Époque a Hollywood; 6. Conclusiones.

Summary: 1. Introduction; 2. Shahrazad in the press, 2.1. The wise woman, 2.2. The sly woman, 2.3. The banal woman; 3. Oriental, orientalizing and orientalist literatures; 3.1. Biblical women and eroticism, 3.2. Oriental women in pre-modern Spanish literature, 3.3. Oriental women in 18th century literature, 3.4. Shahrazad in 19th century literature, 3.5. Final remark: Shahrazad vindicated in the 20th century; 4. Shahrazad in the translations, 4.1. "Textual" translations, 4.2. The Calcutta edition, 4.3. Galland's stance, 4.4. Mardrus' impact, 4.5. The Bulaq edition; 5. Shahrazad, from la Belle Époque to Hollywood; 6. Conclusions.

*Vrai ou faux, ce qu'on dit des hommes tient
souvent autant de place dans leur vie
et surtout dans leur destinée que ce qu'ils font.*

VICTOR HUGO

1. INTRODUCCIÓN

En el ámbito hispano las *Mil y una noches* (*Noches*, en adelante) se han traducido varias veces y han dado lugar a discursos secundarios. Pero también han pasado a las representaciones colectivas sustentadas por quienes tienen algún conocimiento de la obra, aun sin haberla leído. El presente trabajo se dedica a la delimitación y filiación de esas imágenes compartidas, así como a responder a la siguiente cuestión: dado que veremos que algunas de ellas son distorsionadas y carecen de apoyo en el original, ¿cuál ha sido el papel de los traductores en su elaboración y difusión? Nos serviremos de artículos de prensa contemporáneos, que juzgamos reflejo adecuado de representaciones generales, y donde se ofrecen diversas imágenes de Shahrazad, la protagonista de las *Noches*. Contraponemos las distorsionadas con las que sí se desprenden de la

obra literaria árabe, y pasaremos revista al modo de actuar de los traductores al respecto. Para hallar solución al problema, recurriremos a otros medios, además de la literatura, donde las *Noches* han dejado su impronta, singularmente las artes escénicas, la moda y el cine.

Las *Noches* admiten, y seguramente exigen, un tratamiento fenomenológico, por las manifestaciones tan distintas (a veces contradictorias) gracias a las que la obra ha pasado a la experiencia. Incluso sin tener en cuenta las reutilizaciones de elementos de las *Noches* en otras obras literarias o no, debemos distinguir al menos entre cuatro manifestaciones: 1) el texto original árabe; 2) las traducciones a otras lenguas; 3) los discursos letrados que tratan de desentrañar el sentido de la obra, y 4) las percepciones más o menos fundadas en el original que se han extendido en los imaginarios colectivos. Como texto escrito, las *Noches* representan un caso extremo de inestabilidad filológica, pues no hay modo de decidir cuál de las versiones árabes originales con que contamos sería la más auténtica (Reynolds, 2006). Los traductores han tenido que afrontar ese problema, bien buscando entre manuscritos la huella del original (Jarouche, 2005-2012), bien ateniéndose a la versión árabe publicada que mayor repercusión real tiene en la experiencia de los lectores árabes (Cinca y Castells, 1995). Una vez superada, que no del todo resuelta, esa fase, traductores y lectores de las *Noches* han podido contar con textos secundarios, ya de literatos (Borges, 1993b), ya de investigadores (Kilito, 2015), en los que se ofrecen reflexiones y claves de acceso a la obra. Pero, si damos un paso más y nos situamos en la experiencia de quienes han tenido conocimiento de las *Noches*, no a través de los originales árabes o de sus traducciones, sino de las percepciones activas en imaginarios generales, nos encontraremos con lo que podríamos llamar las *Noches* fantasmáticas, compuestas de imágenes a menudo estereotipadas y distorsionadas, y que son las que nos interesan aquí.

La contraposición entre el sentido (o intención) original atribuido a un texto literario y las (re-)interpretaciones, más o menos tergiversadas, a que ha podido dar lugar no es asunto desconocido. Un caso muy estudiado es el de la «Égloga IV» de Virgilio (70-19 a. C.), cuyo misterioso texto dio lugar a una interpretación cristiana, según la cual el autor romano estaría profetizando el advenimiento de Jesucristo (Arbea G., 1982; Gotoff, 1967). Si en este caso la disonancia entre el sentido original atribuido por el autor y / o su sociedad, de un lado, y, de otro, por sus intérpretes en situaciones históricas distintas, se debe al cambio

que supuso el cristianismo y la necesidad de asimilar a los clásicos paganos; hay otro, también conocido, en que el sentido del texto atribuido por el propio autor y el elaborado por sus intérpretes coinciden en el tiempo y en la formación social. Me refiero a la novela *El Jarama*, de Rafael Sánchez Ferlosio, publicada en 1956. El propio Sánchez Ferlosio (2017: posiciones 10636-38) explica cómo de su intención meramente lingüística (recoger expresiones populares) se pasó a una lectura social y comprometida del texto suscitada por la crítica, en concreto por José María Castellet, a quien Sánchez Ferlosio atribuye, en consecuencia, la «invención» de *El Jarama*.

Lo sucedido con la «Égloga IV» y con *El Jarama* no constituye una excepción en la historia fenomenológica de la literatura. De otras obras se han propuesto asimismo lecturas a partir de determinadas claves, que permiten asignarles, con mayor o menor acierto, sentidos inadvertidos en una lectura inicial. Se ha afirmado, así, que el *Quijote* ofrece al mismo tiempo una crítica radical de la sociedad contemporánea del autor y una predicción de lo que ocurriría en el futuro (Aguilera, 1972), o que la obra de Federico García Lorca entraña un heterodoxo mensaje cristiano (Martín, 2013). Asimismo las *Noches* han dado lugar a una interpretación esotérica según las tesis de la teosofía (Roso de Luna, 1923). Pero en todos estos casos se trata de *lecturas*, esto es, de interpretaciones basadas en la lectura efectiva del texto literario. Mientras que en el caso extremo que nos va a ocupar la percepción de la obra está enfrentada con el contenido del texto, pues probablemente carece del soporte de la lectura de este. Que se hable de los clásicos sin haberlos leído no es extraño, sí el que se extienda una visión de un texto ajena y acaso contraria a este. Es lo que mostraremos que ha ocurrido con las *Noches*, a partir de los rasgos de su principal personaje, la narradora de historias. Las consecuencias pueden ser de amplio y hondo alcance, si admitimos, *mutatis mutandis*, el principio según el cual la «percepción del texto literario traducido depende mucho de la percepción de la obra en general de su autor en el país del idioma al que se traduce» (Karsián, 2002: p. 115).

Una advertencia. La base textual de las *Noches* sobre la que vamos a trabajar son solo traducciones, sin recurrir apenas a originales árabes. En ausencia de una edición crítica fiable para la obra completa, abundan las ediciones árabes comerciales, donde no son raras erratas e intervenciones del editor, y a menudo los traductores solo revelan la recensión de la que parten, y no la edición, si es que no han trabajado con varios textos de partida al mismo tiempo. Afortunadamente los originales árabes de los

pasajes estudiados no nos son imprescindibles. Dado que lo que nos interesa es contraponer el reflejo que las *Noches* han dejado, de una parte, en las traducciones y discursos secundarios, y, de otra, en las representaciones generales, no será preciso confrontar los originales con sus versiones. De cualquier modo, el tomar como objeto de estudio las versiones por sí mismas lo justificó teóricamente, en los estudios de traducción, Toury (2012 [1992]: pp. 17-34), al entender que las traducciones son «facts of a “target” culture».

2. SHAHRAZAD EN LA PRENSA

No es raro que en la prensa en castellano se evoque, con diversos motivos, a Sherezade (o Scheherazade), o Shahrazad, si se prefiere una grafía más fiel al árabe que al francés, la protagonista de las *Noches*. Antes de examinar las apariciones de Shahrazad en la prensa, hemos de responder a la pregunta más general posible acerca de las *Noches*: ¿en qué consiste? O, si preferimos esquivar la visión «nouménica» de la literatura, manteniendo el enfoque fenoménico: ¿cuál es la visión de las *Noches* mantenida por quienes han experimentado sus manifestaciones textuales? Bastará recordar los resúmenes que ofrecen dos interesados en la obra. El primero es el marroquí Abdelfattah Kilito, quien recuerda (2015: pp. 14-15) que el rey Shahriar, después de sufrir una infidelidad, decide desposar cada noche a una joven, a quien mata a la mañana siguiente; tras haber acabado con multitud de ellas, Shahrazad «consigue sacar al rey de su locura contándole historias cuya virtud terapéutica resulta innegable; durante cerca de tres años lo mantiene en vilo, consiguiendo con ello curarle de su resentimiento, de su rencor y, al mismo tiempo, salvar a toda la comunidad». El segundo interesado es Vargas Llosa (2015: p. 106), quien no se aparta mucho en su resumen, aunque, en lugar de insistir en el aspecto terapéutico de los relatos, se centra en el talento de la contadora de historias: «Para librarse de ser degollada como les ocurre a las esposas del terrible Sultán, Scheherazade le cuenta historias (...). Así sobrevive mil y una noche, al cabo de las cuales el Sultán perdona la vida [...] a la eximia narradora». Con la diferencia indicada y sin entrar en detalles, puede asumirse que Kilito y Vargas Llosa representan adecuadamente el discurso letrado sobre las *Noches*, desarrollado a partir de una lectura reflexiva del texto (original o traducido) de la obra.

2.1. La mujer sabia

Dicho discurso se ha abierto camino hasta la prensa, extendiendo la imagen de una Shahrazad «literaria», en un doble sentido, ya que, por un lado, la imagen la han respaldado literatos y, por otro, parte del texto de la obra, según la cual Shahrazad es una mujer inteligente que se ha cultivado con la lectura de libros. No extraña, pues, que el personaje y la obra aparezcan en escritos periodísticos de asunto libresco, como el que publicó el peruano Fernando Iwasaki en un suplemento literario español, donde analiza el impacto de las *Noches* en las letras iberoamericanas (2011). Hallamos asimismo a la Shahrazad sabia en un texto que el escritor y periodista colombiano Alberto Medina publicó en *El Espectador*, de Bogotá, donde se transmite la imagen de una Shahrazad dotada para ejercicios intelectuales (2016: en línea): «Nada más erótico que una larga noche de amor y literatura, una noche con mil amaneceres más uno. Sherezade tiene la virtud de convertir la palabra en magia y la grandeza de salvar con inteligencia y sensualidad el alma de un hombre». La combinación entre el erotismo y la sabiduría en la figura de Shahrazad se ha explotado varias veces en la literatura latinoamericana (Abad Faciolince, 1998; Guebel, 2017).

Pero volvamos a la prensa. La periodista y escritora española Rosa Montero caracterizó recientemente a la protagonista de las *Noches* por su apariencia física y sus dotes intelectuales (2019: en línea): «la bella y muy inteligente hija del visir, Sherezade, se ofrece a pasar la noche con el feroz carnicero (...). Ya saben lo que ocurre: Sherezade le va contando cuentos al monarca, dejando la narración cada amanecer en un punto tan interesante que el rey pospone el asesinato una y otra vez». Esta imagen de una Shahrazad cultivada sirve a la autora para desarrollar su tesis contra la violencia de género, con lo cual la protagonista de las *Noches* se convierte en una suerte de mito del feminismo. La «politización» de Shahrazad la mantiene el argentino Francisco Seminario (2011), quien en el diario *La Nación* elabora un cuento sobre las sociedades árabes de nuestros días, en el que se atribuye a la narradora talento para interpretar la realidad.

2.2. La mujer astuta

La politización de Shahrazad ha tenido otra consecuencia: el uso de la protagonista de las *Noches* como antonomasia del manipulador de la

escena pública, que, valiéndose del relato continuado de historias, consigue sus fines más o menos espurios. Esta imagen de Shahrazad la ha difundido durante la presente década el periodista español Rubén Amón, que contaba con dos precedentes: 1) la columna que, en 1994, dedicó Juan Goytisolo (2011: pp. 276-277) al genocida serbobosnio Radovan Karadzic, «el Sherezade de Pale», según lo llama Goytisolo, que «debe inventar a diario un cuento: promesas de alto el fuego, planes de paz, gestos efímeros de buena voluntad», y 2) el concepto «Scheherazade strategy», que se aplicó a Karl Rove, asesor de George W. Bush, por la supuesta habilidad de aquel para inventar historias (Salmon, 2010: p. 156). De ese mismo esquema, inspirado por el texto de las *Noches*, donde Shahrazad se vale en efecto de historias para conseguir su fin, se vale, pues, Amón para criticar el proceder de distintos políticos españoles. En un primer artículo, y tras afirmar que Pedro Sánchez, el actual presidente del Gobierno español, elude la toma de decisiones fundamentales, Amón (2016: en línea) concluye que se trata de «la vieja historia de Scherezade». Al cabo de unos meses el mismo columnista afirma que Carles Puigdemont, el líder secesionista catalán, «[t]endrá que inventarse un nuevo sueño, como hizo Scherezade para evitar que el gran visir la decapitara» (Amón, 2017a: en línea).

2.3. La mujer banal

Pero hay otra imagen de Shahrazad, del todo ajena al texto de las *Noches*: la de un personaje de rasgos frívolos, relacionados con la seducción. Se trata, de nuevo, de una mujer que puede manipular, pero no con armas cognitivas, sino con el atractivo físico y el adorno y cuidado del cuerpo. La imagen de una mujer sexualizada y amante del lujo se halla en varias columnas de la prensa española. A finales 2017, dos columnistas del diario madrileño *El País* mencionaban a Shahrazad atribuyéndole unos rasgos convencionalmente femeninos (acaso sexistas y erotizados), y lo hacían mostrándose persuadidos de que esa imagen banal no solo se acomoda al personaje, sino que sus lectores la reconocerían de inmediato. Pero es una imagen apócrifa, lejana y hasta contraria a cualquiera de las que se atengan al texto de la obra. Una imagen fantasmática que responde a prejuicios y emociones ajenos a las *Noches*.

El primer caso lo ofrece Boris Izaguirre, presentador y guionista televisivo, así como escritor, de origen venezolano, y muy conocido en

España desde finales del siglo XX. Con motivo de una noticia de la crónica social que afectaba a la familia real inglesa, Izaguirre (2017: en línea) firmaba un artículo que llevaba el intrigante título de «El triunfo de las sherezades». Este no hace referencia a la capacidad de contar historias, ni a la resolución de Shahrazad, ni a su cultura libresca, que es lo que en las *Noches* se refleja, y ni siquiera a su talento y astucia; sino a su aspecto físico. Izaguirre habla de «sherezades» para descalificar a las mujeres que se visten de una manera determinada. El propio columnista lo especifica: «no puedo más con los brillitos y transparencias, ese aire mil y una noches que se ha impuesto en la moda femenina. Es el *dubaicismo* de la estética: intentar que las mujeres parezcan sherezades». Se diría, pues, que, para Izaguirre, uno de los aspectos importantes de las *Noches* como fenómeno son los atuendos que llaman la atención sobre el cuerpo de la mujer por medio de ciertos recursos («brillitos y transparencias»), así como una ostentación de gusto dudoso.

El segundo artículo lo firma de nuevo Amón (2017b: en línea), muy activo durante la crisis territorial del Estado español del último trimestre de 2017, quien, de nuevo sobre este asunto, el catalán, escribió una columna en la que, para referirse al político Oriol Junqueras, y criticando la actuación de los secesionistas catalanes en el marco de las elecciones generales de diciembre de 2017, afirma (con cursivas del propio Amón) que «el independentismo empieza a *masajear* a sus votantes con el relato preventivo del pucherazo», y descalifica la actuación del político catalán aludiendo al «bucle de las posverdades con que Junqueras evoca la danza de Sherezade». Dado que estas son las últimas palabras de la columna y que previamente en esta el periodista no se había referido en absoluto a las *Noches*, es preciso entender de nuevo que las cualidades de Shahrazad como danzarina no solo le parecían a él evidentes, sino que las daba por conocidas entre sus lectores. La burlona identificación entre Junqueras y Shahrazad tiene un aspecto erótico, suscitado por el uso equívoco del verbo «masajear» al comienzo de la cita anterior. Amón e Izaguirre hacen referencia en sus columnas (publicadas con solo dos días de diferencia) a una imagen compartida, y al parecer consabida, de una Shahrazad sexualizada, provocativa, ostentosa, exótica y frívola. No es de extrañar que, para hablar de cirugía estética en Líbano, se recurra una vez más a la protagonista de las *Noches*, como hace la periodista española, corresponsal en Oriente Próximo, Natalia Sancha (2019: en línea) en un texto titulado «Sherezade viaja a Beirut para inyectarse bótox».

La imagen banalizada de Shahrazad, además de extendida y actual, como vemos, ¿tiene algún fundamento en el clásico árabe de donde procede? ¿Dan las *Noches* pie a que nos representemos a su protagonista como un ser banal e hipersexualizado? Si la fuente donde se genera es ajena a las *Noches*, ¿de dónde parte entonces?

3. LITERATURAS ORIENTALES, «ORIENTALIZANTES» Y ORIENTALISTAS

Cabe, desde luego, plantearse si la imagen fantasmática de Shahrazad, en la que se reúnen los rasgos de la banalidad, la ostentación y el mal gusto al servicio de la seducción, puede provenir de expresiones literarias vinculadas al Oriente más o menos «soñado», o «real» (Vinson, 2004).

3.1. Mujeres bíblicas y erotismo

¿Ha podido el orientalismo literario tener algún papel en la construcción de una imagen femenina «oriental» dominada por lo erótico y lo pasivo? La vinculación entre lo sexual y la imagen que de Oriente transmite el llamado orientalismo es una de las más llamativas tesis de Said, quien llega a afirmar, sobre el orientalismo académico (1978: p. 309): «The Middle East is resistant, as any virgin would be, but the male scholar wins the prize by bursting open, penetrating through the Gordian knot (...)». Y es un hecho extendido y fácilmente documentable que el elemento sexual o erótico forma parte de la narración que se ha ido elaborando de lo oriental, tanto en la literatura como en la pintura europea. Baste recordar las escenas, pictóricas o literarias, del baño, en las que una mujer, tratada como objeto erótico, es contemplada por un espectador (implícito o explícito) masculino. En el caso literario la escena la evoca uno de los poemas de las *Orientales* de Victor Hugo (1829: p. 174), el titulado «Le poète au calife», donde el poeta se traviste de poeta oriental que dirige una loa al califa, un varón que tiene la posibilidad de apreciar las bellezas desnudas de las mujeres de su harén:

Tu peux voir folâtrer dans leur bain, entr'ouvert
 Sous la fenêtre où tu te penches,
 Les femmes de Madras plus douces qu'un parfum
 Et les filles d'Alep qui sur leur beau sein brun
 Ont des colliers des perles blanches.

Este elemento erótico se ha cultivado en las literaturas orientalizantes hispanas, desde Rubén Darío, por ejemplo, en su cuento en verso «La cabeza del rawí», de 1884 (Saavedra Molina, 1942: p. 270), hasta escritores mucho más recientes, como el mexicano Ruy Sánchez (2007). Pero es preciso hacer varias precisiones. En primer lugar, lo erótico, que no tiene por qué ser banal o frívolo, está lejos de constituir la esencia de los discursos o narraciones orientalistas; tan es así que en uno de los autores hispanos donde lo oriental y lo miliunanochesco están muy presentes, Jorge Luis Borges, ese elemento apenas tiene presencia. El escritor argentino incluyó en su poemario de 1977, *Historia de la noche*, un poema llamado «Metáforas de *Las mil y una noches*» (Borges, 1993a: pp. 63-64), en cuya copiosa enumeración de elementos de las *Noches* falta por completo lo erótico, mientras que sí hay, en el último verso, una confirmación de la sabiduría de la narradora («Y Shahrazad te contará tu historia»).

De cualquier modo, la conspicua escena del baño, en sus diferentes versiones, siempre con la mujer como objeto involuntario de delectación, que podría pasar por rasgo del orientalismo, no puede asimilarse a la Shahrazad fantasmática y banal, que adopta un papel activo en el uso de su sexualidad. Por otro lado, conviene recalcar que el relato de cómo una mujer es sorprendida contra su voluntad por hombres que miran con lascivia su desnudez no parte de ninguna de las variedades de la literatura orientalizante ni orientalista, sino del corpus de la propia literatura oriental; más en concreto de uno de sus más trascendentes ejemplos, la Biblia. Primero, tenemos la historia de «Susana y los viejos» o «La casta Susana», del Libro de Daniel (13, 15-16), donde puede leerse: «(...) salió ella como los tres días anteriores sola con dos criadas, y tuvo ganas de bañarse en el jardín, porque hacía mucho calor. No había allí nadie, excepto los dos ancianos escondidos y acechándola» (*Sagrada Biblia*, 2016: 1140). La escena fue varias veces representada por Rembrandt y otros pintores de los siglos XVI y XVII en adelante; aunque Susana comenzó a aparecer desnuda, en imágenes plásticas, a partir del siglo XIV (Walker Vadillo, 2012: p. 52). Pero igualmente contamos con la historia de Betsabé, que es observada y deseada por David, según relata el Segundo Libro de Samuel (11, 2): «Una tarde David se levantó de la cama y se puso a pasear por la terraza de palacio. Desde allí divisó a una mujer que se estaba bañando, de aspecto muy hermoso» (*Sagrada Biblia*, 2016: p. 355); episodio plasmado pictóricamente por Cornelis van

Haarlem, verbigracia, en el siglo XVI, aunque hay constancia de su presencia en ilustraciones de libros religiosos desde el siglo IX en la Siria cristiana (Walker Vadillo, 2010: p. 1). La iconografía de las escenas bíblicas de Susana y Betsabé es, desde luego, anterior a la pintura orientalista de las odaliscas. Considérese, además, que el relato de la contemplación a hurtadillas, por un hombre, de mujeres desnudas que se bañan se halla asimismo en otra obra literaria oriental, las *Noches* precisamente, en concreto en la historia de «Hasan el orfebre», tal como se traduce el título en la más reciente versión de la obra (Peña, 2016: pp. 4, 24). Pero es más, la historia de «Susana y los viejos» se recoge asimismo, con algunas variaciones, entre las narraciones hechas por Shahrazad en las *Noches* (Peña, 2016: pp. 2, 415).

Ahora bien, entre las historias (y leyendas derivadas de estas) que ofrece la Biblia también encontramos relatos donde el erotismo femenino se despliega por acción intencionada de la mujer, que, en lugar de ser objeto involuntario de delectación, pasa a convertirse en sujeto consciente de seducción. Dentro de este tipo de mujer astuta y seductora podría encuadrarse a Jezabel, paradigma de mujer idólatra y malvada, quien, según el Segundo Libro de los Reyes (9, 30), al comprender que iba a ser ejecutada, «se pintó los ojos con antimonio, se adornó la cabeza y se asomó al balcón» (*Sagrada Biblia*, 2016: p. 425). Pero en especial a Salomé, la hijastra de Herodes Antipas, que, según el relato de los Evangelios sinópticos, por ejemplo, el de Marcos (6, 14-29), consiguió que su padrastro le cortara la cabeza a Juan Bautista porque «danzó, gustando mucho a Herodes» (*Sagrada Biblia*, 2016: p. 1267). A Salomé (a quien no se nombra en el Nuevo Testamento) le dedicó Oscar Wilde, en 1891, una pieza teatral llamada también *Salome*, donde esta, antes de ejecutar su danza, dice: «I am waiting until my slaves bring perfumes to me and the seven veils, and take from off my feet my sandals» (Wilde, 1967: pos. 539). De ahí procede la «danza de los siete velos» que popularizó la ópera *Salome* de Richard Strauss, de 1905, sobre un libreto del propio compositor a partir de la traducción alemana, por Hedwig Lachmann, de la obra de Wilde. La ópera incluía una pieza orquestal, orientalizante, llamada precisamente «Salomes Tanz der Sieben Schleir» (Strauss, 2017), cuya ejecución pública en los teatros ha podido influir en la construcción de la imagen de la mujer oriental astuta que hace uso de su capacidad seductora recurriendo a su atuendo y a la danza. La imagen la había extendido la representación de Salomé por parte de pintores

vinculados al orientalismo decimonónico, como los franceses Henri Regnault y Gustave Moreau.

3.2. La mujer oriental en la literatura castellana premoderna

Así pues, el elemento erótico, incluidas las variedades sexistas y denigrantes, que son comunes a varios géneros literarios o cinematográficos, algunos tan lejanos de las *Noches* como los relatos de espías situados en el siglo XX, no nos permite extraer conclusiones para nuestra indagación. El siguiente paso sería examinar la imagen de la mujer en las literaturas orientalizantes y orientalistas. ¿Y a partir de dónde hemos de comenzar el recorrido? La aparición de las *Noches* en los sistemas literarios europeos se produjo, gracias a la traducción francesa de Antoine Galland, muy a comienzos del siglo XVIII, en 1704. Podríamos, pues, comenzar en el siglo XVIII si estuviéramos hablando del caso de algún otro país europeo; pero no en el caso del ámbito hispano, cuya tradición literaria ha registrado contactos, movimientos y fabulaciones orientalizantes, ininterrumpidos desde la Edad Media, como ha mostrado, entre otros, Goytisolo (2005), al hablar del mudejarismo literario. Limitémonos a dos ejemplos significativos, donde se muestra cómo la literatura castellana ha desplegado imágenes femeninas muy alejadas de la Shahrazad fantasmática.

A nuestros efectos aquí, bastará con que retrocedamos hasta la Edad de Oro. En primer lugar, para recordar cómo la historia de la península ibérica propició, por diversos motivos (moriscos, judíos, el poder en el Mediterráneo, etc.) interés por documentarse acerca del imperio otomano. De la época de máximo esplendor de este data el anónimo *Viaje de Turquía*, que se publicó a mediados del siglo XVI, en 1557 o 1558 (Núñez Esteban, 1988: p. 335). El libro incluye una sección sobre las mujeres y la vestimenta (*Viaje de Turquía*, 1983: pp. 437-453) donde se presta mucha atención a aspectos domésticos, familiares y sexuales. Se lanzan afirmaciones generales, como la infidelidad de las mujeres casadas o lo abundantes que eran los «buxarrones» entre los hombres casados; se presenta la sociedad turca como una más donde se observan costumbres universales tales como la preocupación de las mujeres por su arreglo físico o la existencia de prostitución. En cuanto al interés por la indumentaria, afecta tanto a hombres como a mujeres y, en efecto, se describe con gran lujo de detalles para ambos géneros. En cuanto a nuestros intereses aquí, lo único que cabe retener es que el libro presenta

un modelo muy señalado de mujer astuta cuando el autor se hace eco de los rumores según los cuales Roxelana, la esposa favorita de Solimán el Magnífico, ejercía un gran poder sobre este gracias a los encantos y hechizos de los que se valía (*Viaje de Turquía*, 1983: p. 438).

En segundo lugar, hemos de tener en cuenta, aunque solo sea a través de un ejemplo, la corriente literaria que podemos encuadrar bajo el rótulo de la «maurofilia» (Martín Corrales, 2004). Así, Lope de Vega (1984: pp. 127-141) ofrece una imagen de mujer muy alejada de la banal en los romances narrativos sobre los amores entre Zaide y Zaida («Gallardo pasea Zaide», «Mira, Zaide, que te digo», «Di, Zaida, ¿de qué me avisas?»), personajes «moros» granadinos que son trasunto del propio poeta y de su amada Elena Osorio (Pedraza Jiménez, 2009: p. 97; Sánchez Jiménez, 2006: p. 26). Esta doble identificación del autor y el objeto de su amor con una pareja de musulmanes no será la última en la historia de la literatura europea. Al caso de Lope de Vega habrá que sumar, más tarde, el de Goethe, quien, en su poemario *West-östlicher Divan*, de 1819, reproduce la ocurrencia del dramaturgo español al identificarse a sí mismo y a Marianne von Willemer con la pareja de Hatem y Zuleika (Robertson, 2016: p. 21). Ni que decir tiene que también aquí nos hallamos ante una concepción de la persona, de lo islámico y de lo femenino totalmente ajena a la que transmiten Izaguirre, Amón y Sancha en sus artículos.

3.3. Mujeres orientales en la literatura dieciochesca

Pero volvamos a comienzos del siglo XVIII, al período entre 1704 y 1717, cuando Galland publica su traducción de las *Noches* al francés (los últimos volúmenes de manera póstuma). Hay cierta tendencia, que parte del propio Said (1978), a adoptar una posición esencialista y ahistórica en lo que se refiere al interés europeo por lo oriental, por lo árabe e islámico en particular. Es necesario, sin embargo, distinguir entre períodos históricos, países y corrientes ideológicas. A comienzos del siglo XVIII lo árabe islámico coincide en buena medida con los límites del imperio otomano, que aún está lejos de su decadencia, por más que sea ese el momento en que comienza la paulatina regresión territorial respecto a la época de Solimán. Recuérdese que el Segundo Sitio de Viena se produjo en 1683, solo dos décadas antes de que Galland se entregara a la labor de verter las *Noches*. A ojos de cualquier europeo culto del período comprendido entre los siglos XVI y XVIII lo «oriental»

no podía ser lo mismo que acabó siendo para Hollywood durante las primeras décadas del siglo XX, cuando Oriente Próximo y el Norte de África están luchando por pasar de la dependencia colonial a la constitución de los distintos Estados nacionales. Estas consideraciones históricas, además de las relativas a las diferencias entre discursos tan dispares como los clásicos de la literatura, de un lado, y, de otro, representaciones debidas al cine comercial o las extendidas en los imaginarios populares, son necesarias para comprender por qué no es la literatura europea orientalizante u orientalista la fuente primordial donde buscar precedentes de la mujer oriental banalizada.

En 1721, solo cuatro años después de que concluyera la publicación de las *Noches* en francés, Montesquieu publica sus *Cartas persas*, donde se incluyen dos cuentos orientales, el segundo de los cuales resulta pertinente para nuestra pesquisa. Gira en torno a una sabia musulmana que cuenta una historia acerca de la igualdad entre los géneros. En la versión del abate Marchena, publicada en 1819, se presenta así al personaje (Montesquieu, 1994: p. 260):

En tiempo del jeque Alí-Kan había una mujer en Persia, llamada Zulema, la cual sabía de memoria todo el sagrado Alcorán, sin que hubiera derviche que mejor que ella entendiese las versiones de todos los santos profetas, no habiendo los doctores árabes escrito cosa tan misteriosa que no comprendiera ella todos sus sentidos. Con todos estos conocimientos reunía cierta amenidad de razón tal que apenas se podía averiguar si quería divertir o instruir a aquellas con quienes hablaba.

Y esta Zulema, que comparte varios rasgos sobresalientes con Shahrazad, defiende la idea de que en el paraíso las mujeres disfrutarán de placeres carnales al mismo título que los hombres, idea que ilustra con un relato acerca de un varón despiadado con sus mujeres. Voltaire, por su parte, en un relato de 1768, «La princesa de Babilonia», y después de presentar a Formosina, la hija del rey de Babilonia por su hermosura física, hace otro tanto con un personaje masculino, «un mozo que parecía una deidad, porque tenía, como después han dicho, el rostro de Adonis sobre el cuerpo de Hércules, hermanando con la gracia la majestad» (Voltaire, 1990, p. 19); de modo que se aparta de la actitud estereotipada del orientalismo como arte donde supuestamente sería solo el cuerpo femenino el que se somete a la contemplación admirada.

Pero el Siglo de las Luces nos reserva aún una obra escrita de gran provecho para nuestro fin aquí. Es un libreto de ópera, de un oscuro poeta italiano, Agostino Piovene (1671-1733), quien, en 1711, esto es, cuando las *Noches* de Galland estaban aún en curso de ser publicadas, publicó una «tragedia para música» que dio lugar a sendas óperas célebres: *Tamerlano*, de G. F. Händel, de 1724, y *Bajazet* (o *Tamerlano*), de A. Vivaldi, de 1735. En el libreto común (Piovene, 1742), se narra cómo Bayaceto I, un sultán otomano del siglo XIV, es hecho cautivo por Tamerlán, que se enamora de la hija de aquel, Asteria. Esta última, el personaje que nos interesa aquí, se ve envuelta en una trama que comparte varios elementos con la de Shahrazad en las *Noches*, ya que incluye el abuso de un poderoso, que acaba ocasiona la muerte, y ante el que trata de oponerse una mujer. Asteria es una mujer sabia y astuta a un tiempo, que, como es lógico, no recibe tratamiento banal alguno en su caracterización sino el propio de una tragedia. Esperar algo distinto del personaje que canta el aria «Svena, uccidi, abbattim atterra» (Vivaldi, 2005) sería un despropósito. Por otro lado, no estará de más recordar que en otra ópera dieciochesca de tema oriental, *Die Entführung aus dem Serail*, de W. A. Mozart, de 1782, el libretista, Gottlieb Stephanie, no otorga parte a las mujeres orientales del serrallo aludido (Mozart, 2015), con lo que no se transmite ninguna imagen, estereotipada o no, de esta.

3.4. Shahrazad en la literatura decimonónica

En este recorrido, breve por razones de espacio, hemos tenido ya ocasión de examinar algunos de los elementos de la imagen de la mujer «oriental» que traslada la literatura decimonónica, gracias a obras de Hugo, Goethe, Wilde y Darío. Pero aún nos falta considerar la aparición de la propia Shahrazad como personaje literario en la prosa narrativa de dos luminarias del XIX, que, casi al mismo tiempo, elaboran dos continuaciones narrativas de las *Noches*. Se trata en ambos casos de relatos en los que la protagonista de estas vuelve a tomar vida como personaje literario. El más antiguo, publicado en 1842, es «La Mille et deuxième Nuit» de Théophile Gautier. Shahrazad acude al literato francés para pedirle un relato porque, en contra de lo que se cree, tras la noche mil una Shahriar sigue esperando que le cuente una nueva historia, y ella no conoce más; el literato accede y le dicta, en francés, una, que Shahrazad escribe al dictado traduciéndola al árabe; finalmente, el escritor da a entender que a Shahriar no le gustó la historia (que se ha

contado en el texto de la narración) y mandó matar a Shahrazad. Aunque la caracterización de esta responde más al modelo de la mujer sabia, por su capacidad para moverse por París en otro siglo y sus dotes como traductora, sí que es cierto que Gautier ofrece una morosa descripción de la apariencia física de esta Shahrazad revivida, así como de su vestimenta, que, de cualquier modo, es la correspondiente a la de una dama rica del imperio otomano en tiempos del escritor (Gautier, 1897: pp. 351-352):

Elle était richement habillée à la mode turque; une veste de velours vert, surchargée d'ornements, serrait sa taille d'abeille (...). Quant à sa figure, elle avait cette beauté régulière de la race turque: dans son teint, d'un blanc mat semblable à du marbre dépoli, s'épanouissaient mystérieusement, comme deux fleurs noires, ces beaux yeux orientaux si clairs et si profonds sous leurs longues paupières teintées de henné (...).

El segundo texto, «The Thousand-and-Second Tale of Scheherazade», se publicó tres años después, en 1845, y se debe a Edgar Allan Poe, quien también juega con la muerte de Shahrazad. Tiene menos interés para nuestro objetivo aquí, ya que no incluye referencia a su aspecto físico, pues solo refleja sus dotes como narradora y sus lecturas, entre las que, humorísticamente se incluye a Maquiavelo (Poe, 2010: p. 270), lo que probablemente hace de esta Shahrazad un ejemplo más de mujer astuta.

3.5. Observación final: Shahrazad vindicada en el siglo XX

El tono paródico de Gautier y Poe contrasta con la revalorización de Shahrazad durante el siglo XX. Me limitaré a recordar dos casos muy señalados, donde el personaje recibe un trato muy lejano de la banalidad. En 1927 se publicó de manera póstuma *Le temps retrouvé*, el último tomo de *À la recherche du temps perdu*, de Marcel Proust, donde el narrador se identifica con Shahrazad en la medida en que el mero hecho de contar sirve para revivir lo perdido (Proust, 2014, pos. 5892):

(...) pero necesitaría muchas noches, tal vez cien, tal vez mil, y viviría con la ansiedad de no saber si el dueño de mi destino, menos indulgente que el sultán Sheriar, por la mañana, cuando interrumpiera mi relato, tendría a bien aplazar mi condena a muerte y me permitiría proseguir la noche siguiente. No es que pretendiese rehacer, en sentido alguno, *Las mil y una noches* (...).

Ya hemos hablado de Borges. Añadamos que una investigadora, Fishburn (2004), ha planteado la hipótesis de que importantes elementos narrativos del relato «Emma Zunz», incluido en *El Aleph*, de 1949, estén profundamente arraigados en las *Noches*. La mera asociación entre dicho personaje, Emma Zunz, y Shahrazad habla, una vez más, de una mujer inteligente, resuelta y astuta, que elabora un plan para afrontar la maldad de un hombre poderoso. Pero incluso aunque Zunz no fuese un trasunto de la narradora oriental, la actitud de Borges, como la de Proust, es ya una vindicación de Shahrazad, en claro contraste con la su imagen degradada en algunos artículos periodísticos.

El examen somero de algunos ejemplos significativos de la literatura oriental, orientalizante y orientalista nos permite afirmar que la Shahrazad banal apenas tiene precedentes literarios. En los textos observados tanto la propia Shahrazad como la mujer oriental en general se presentan más bien como mujeres sabias y a veces astutas. Si acaso podríamos señalar la Salomé de Wilde, pero sobre todo sus derivaciones escénicas o pictóricas, así como la Shahrazad de Gautier como posibles modelos, que a la postre se degradan, de la imagen de la mujer sobremanera atenta a su aspecto físico y su apariencia.

4. SHAHRAZAD EN LAS TRADUCCIONES

Pasemos ahora a considerar las traducciones como posible fuente del erotismo banal de la Shahrazad fantasmática. Antes de entrar en ello, hay que recordar que los lectores de las *Noches* pueden hacerse una idea del carácter, la inteligencia y la habilidad de Shahrazad, así como de ciertos episodios en su vida desde su arriesgado matrimonio con Shahriar, solamente gracias al relato de lo que va sucediendo noche a noche (que es casi en exclusiva la narración de historias). El narrador de la obra, pues, apenas dedica expresamente a la caracterización Shahrazad unas líneas en su presentación del personaje. De ahí que dicha caracterización resulte esencial.

4.1. Traducciones «textológicas»

El texto árabe de las *Noches* ha sufrido, como ya se ha dicho, muchas vicisitudes, lo que ha contribuido, entre otros factores, a que haya diferencias sensibles entre las traducciones. También ello explica la

aparición de versiones a otras lenguas basadas en labores filológicas de los propios traductores, que han indagado en manuscritos para ofrecer en sus respectivas lenguas los textos más genuinos. Entre 1986 y 1987 René R. Khawam publicó en francés su versión de las *Noches*, un ambicioso proyecto consistente en despiezar y reordenar temáticamente los contenidos de la obra con el fin de acercarse a un supuesto original de la obra. Del resultado hay traducción al castellano, donde hallamos el siguiente retrato de Shahrazad (Cantera / Khawam 2007: p. 42)

(...) el visir (...) tenía dos hijas: la mayor se llamaba Sherezade, y la otra, Duniyazade. Sherezade había leído toda clase de libros y escritos, y hasta había estudiado las obras de los sabios y tratados de medicina. Guardaba en su memoria infinidad de poemas y relatos, y había aprendido refranes populares, sentencias de filósofos y máximas de reyes. No contenta con ser inteligente y sabia, aspiraba además a ser cultivada y versada en literatura. Y no le había bastado sólo con leer tantos libros, sino que los había estudiado en profundidad.

Es una caracterización puramente intelectual, acorde con la imagen de la Shahrazad sabia que vimos antes. De la protagonista se nos dice que era inteligente, muy leída y que confiaba en el saber que transmiten los libros. Pero conviene que amplíemos un poco la perspectiva para apreciar el cotexto cercano en que el narrador presenta a Shahrazad. Al comienzo del libro se había introducido a su oponente, el rey Shahriar, a quien Shahrazad ha de transformar valiéndose de sus conocimientos librescos. La caracterización del rey es la siguiente, en la misma versión (Cantera / Khawam 2007: p. 29):

(...) hace mucho tiempo, en el Imperio sasánida hubo dos reyes que eran hermanos cuyos reinos se extendían hasta las islas de la India y la China continental. El mayor se llamaba Shariar; el pequeño, Shazamán. Shariar era un poderoso caballero, un conquistador invencible, a quien no consumía el fuego ni apaciguaba el fulgurante brillo de la hoguera de la venganza, siempre pronto a dar cumplida respuesta si alguien ponía en duda sus derechos (...).

Y el narrador prosigue, ampliando detalles sobre las conquistas y dominios del rey, así como sobre su modo de gobernarlos. En ningún momento se mencionan su aspecto físico o sus aficiones. Salta a la vista el paralelismo buscado entre las dos parejas de hermanos: ellas,

Shahrazad y Duniazad, frente a ellos, Shahriar y Shahzamán, de entre las cuales se destaca, en ambos casos, al mayor en edad. El rey Shahriar es un hombre de acción, un conquistador y gobernante, mientras que su futura esposa es una mujer sabia y culta. El paralelismo se explica porque estamos ante una obra de la literatura árabe premoderna, encuadrada en el género del *adab*, la prosa miscelánea, y en el subgénero de la *munāẓara* o polémica literaria; en concreto la polémica entre la espada y la pluma. Estamos muy cerca, pues, del «discurso que hizo don Quijote de las armas y las letras», en el capítulo XXXVIII de *Don Quijote de la Mancha* (Cervantes, 2009: pp. 394-398). La diferencia con nuestro caso estriba en que, en las *Noches*, vence a todas luces el libro o la pluma (Shahrazad) a la violencia y el ejercicio del poder (Shahriar). Es evidente, pues, que Shahrazad y, por ende, las *Noches* nada tienen que ver, objetivamente, con «los brillitos y transparencias» de Izaguirre, ni con las danzas sugerentes de Amón, ni con la cirugía estética de Sancha. La imagen del personaje, y de la obra en su conjunto, marcada por lo banalmente sexual, lo exótico, lo frívolo, lo lujoso no es fiel al original. En algunas narraciones de las *Noches* aparecen los mencionados elementos, pero junto con otros muchos (la guerra, la traición, la espiritualidad, la denuncia social...), al igual que ocurre en otros grandes clásicos. Pero la sensualidad frívola no es la clave del conjunto.

En la misma corriente «textológica» de Khawam se encuadra otra versión, ahora generada en el ámbito iberoamericano, y en la que el traductor hace las veces de editor para aproximarse a un inexistente original. Me refiero al trabajo del brasileño Mamede Mustafa Jarouche, publicado a partir de 2005. Su versión del pasaje es la siguiente (Jarouche 2005-12: I, p. 49; las cursivas, del original):

Disse o copista: o vizir encarregado de matar as moças tinha uma filha chamada Šahrāzād, mais velha, e outra chamada Dīnārzād, mais nova. Šahrāzād, a mais velha, tinha lido livros de compilações, de sabedoria e de medicina; decorara poesias e consultara as crônicas históricas; conhecia tanto os dizeres de toda gente como as palavras dos sábios e dos reis. Conhecedora das coisas, inteligente, sábia e cultivada, tinha lido e entendido.

Y nada más. Ni descripciones de su atuendo ni observaciones sobre su físico. Las indagaciones filológicas Jarouche lo llevan, pues, a optar por una imagen «desexualizada» de Shahrazad, en consonancia de nuevo con

la imagen previamente ofrecida de Shahriar, donde nada se dice de su aspecto, sino solo de su condición de guerrero y monarca (Jarouche 2005-12: I, p. 39).

4.2. La versión de Calcuta

La coherencia estructural que supone el que se presente a las dos parejas de hermanos (masculina y femenina), y se describa solo a los mayores contraponiéndolos, sin adición de rasgos físicos, como representantes de las letras y las armas, se observa asimismo en las versiones que derivan de la recensión egipcia en su variante Calcuta II (1839), de la que han partido distintos traductores de las *Noches*. Súmese a ello el hecho de que, en la actualidad, la versión comercial árabe más extendida, la de la editorial Dār Ṣādir de Beirut (*Alf layla wa-layla*, 1999) está también muy cerca del modelo de Calcuta II. El resultado, a nuestros efectos aquí, es otra serie de imágenes «desexualizadas» de Shahrazad, presentada solo como mujer sabia. Es lo que ocurría en la más célebre de las versiones inglesas, la de Richard Francis Burton (1821-1890) quien se atiene en líneas generales a la mera caracterización de Shahrazad como letrada (Burton, 1885: I, pp. 14-15). Ya en nuestros días, Lyons (2008: I, p. 7) opta también por Calcuta II en su versión inglesa, donde la caracterización de Shahrazad está exenta de comentarios sexistas y de descripciones de su cuerpo o su atuendo. Otro tanto ocurría en la versión alemana de Littmann (2004 [1953]: I, p. 26), y asimismo en la más reciente versión castellana de las *Noches* (Peña, 2016: I, p. 57):

El ministro tenía dos hijas, la mayor de las cuales se llamaba Shahrazad, y la menor, Duniyazad. La primera, Shahrazad, que tenía leídos tratados, crónicas, vidas de reyes antiguos y noticias de naciones del pasado –mil volúmenes afirmaban que había reunido, acerca de pueblos desaparecidos, de reinos pretéritos y de poetas–, preguntó (...).

La cuestión es, por tanto: si las versiones que hacen gala de autenticidad (textual o fenomenológica) de las *Noches*, presentan a Shahrazad «desexualizada», ¿de dónde proviene la visión frívola y sensual de la protagonista? Vamos a examinarlo, comenzando por las traducciones donde sí se han ofrecido rasgos que podían haber dado pie a la imagen fantasmática.

4.3. La actuación de Galland

Ya se ha dicho que las *Noches* se conocieron en Europa gracias a la traducción francesa que Antoine Galland comenzó a publicar en 1704. El orientalista picardo trabajó a partir de un único manuscrito, incompleto, que se conserva en la Bibliothèque nationale de France y editó Muhsin Mahdi en 1984. Tanto la versión francesa, de Galland, como la reciente edición árabe de dicho manuscrito fueron traducidas al castellano en el siglo XX; de manera que podemos comparar el pasaje que nos interesa. Comencemos por la retraducción de Pedro Pedraza Páez, a partir de la versión francesa de Galland, que se publicó repetidas veces en España durante las décadas centrales del siglo XX (Pedraza y Páez / Galland 1930: p. 13, con cursivas mías):

El gran Visir que, contra su voluntad, era ministro de esta cruel injusticia, tenía dos hijas: la mayor se llamaba Schenarda y Dinarza la más joven. *Esta, no menos bella que su hermana, no poseía, sin embargo, el valor superior a su sexo y el ingenio y la perspicacia de que aquélla estaba dotada.*

Schenarda había leído mucho y poseía una memoria prodigiosa. Había estudiado filosofía, medicina, historia y bellas artes y componía versos mucho mejor que los más celebrados poetas de su tiempo. *Además su belleza era perfecta* y su corazón sólo albergaba los sentimientos más nobles y generosos.

He puesto en cursivas los dos pasajes en los que el fragmento adopta, primero, una postura sexista, y, más tarde, se desliza hacia el terreno del atractivo físico. El pasaje permite abrir una categoría de traducciones «hipersexualizadas», no tanto por su inocente insinuación erótica como por su sexismo. Esta actuación podría, desde luego, justificar, al menos en parte, lo extendido de la imagen sensual de Shahrazad. El original francés, de donde traduce Pedraza, es el siguiente (Galland 2004 [1704]: I, p. 35, con cursivas mías, de nuevo):

Le grand-vizir, qui, comme on l'a déjà dit, était malgré lui le ministre d'une si horrible injustice, avait deux filles, dont l'aînée s'appelait Scheherezade, et la cadette Dinarzade. Cette dernière ne manquait pas de mérite; mais *l'autre avait un courage au-dessus de son sexe*, de l'esprit infiniment, avec une pénétration admirable. Elle avait beaucoup de lecture et une mémoire si prodigieuse que rien ne lui était échappé de tout ce

qu'elle avait lu. Elle s'était heureusement appliqué à la philosophie, à la médecine à l'histoire et aux beaux-arts; et elle faisait de vers mieux que les poètes les plus célèbres de son temps. Outre cela, *elle était pourvue d'une beauté excellente*, et une vertu très solide couronnait toutes ces belles qualités.

Tal fue la carta de presentación de Shahrazad ante los lectores franceses y europeos en general. Y cabe preguntarse hasta qué punto, las adiciones del traductor en un pasaje de tanta importancia dentro de la obra no han podido entorpecer la visión de esta. Y es que no solo añadió Galland de su cosecha la observación levemente sexista: «l'autre avait un courage au-dessus de son sexe» (que Pedraza tradujo, según hemos visto, de manera ambigua, poniendo aún peor las cosas: «de valor superior a su sexo», observación que podría interpretarse como una descalificación general de la mujer), y el ligero trazo de sensualidad: «elle était pourvue d'une beauté excellente». Para apreciar hasta dónde llegan las adiciones de Galland, veamos ese mismo párrafo en la versión castellana contemporánea del manuscrito que este utilizó, fiel a la letra como se estila ahora (Cinca y Castells, 1998: p. 22), y carente por completo de referencias a lo físico:

Sin embargo, un buen día, la hija mayor del visir encargado de ejecutar las sentencias, la ya mencionada Shahrasad, una chica cultivada que había leído libros sobre todos los temas, que se sabía poemas de memoria y que era una gran conocedora de anécdotas e historias protagonizadas tanto por nobles como por plebeyos, dijo a su padre (...).

En suma, Galland, en la primera traducción de las *Noches*, al presentar al personaje principal, que habría de convertirse en una figura cuasi mítica universal, añade los siguientes rasgos, relativos a materia de género, a sus conocimientos y capacidades, y a sus cualidades morales: 1) era mucho más valerosa de lo que suelen ser las mujeres; 2) era extraordinariamente bella; 3) tenía conocimientos de filosofía, medicina y bellas artes; 4) componía buenos poemas; y 5) era muy virtuosa. Hay que entender que Galland estaba siendo fiel no tanto al texto original sino a los patrones de traducción y a los ideales morales de su tiempo y lugar. Con todo, cabe insistir en la pregunta de si no era demasiado arriesgado añadir todos esos rasgos. Consideremos lo relativo a los conocimientos de Shahrazad. En la versión de Galland, y en todas las derivadas de ella, como la

castellana de Pedraza, se añaden conocimientos ajenos a las buenas letras, que sí están en el original; y, mientras que en este se destaca su conocimiento de historias y relatos, la Shahrazad dieciochesca y francesa es experta en otras ramas del saber, como la filosofía. El problema estribaría en que, por un lado, las *Noches* se han percibido a menudo (y seguramente con razón) como una vindicación de la narrativa por sí misma (Montero, 2011; Vargas Llosa, 2015), y el traductor podría estar oscureciendo desde las primeras páginas este probable mensaje. Por otro lado, los conocimientos de filosofía estaban lejos de ser neutros en el marco social donde emergen las *Noches*; en las sociedades islámicas premodernas, en efecto, la filosofía tuvo sus momentos transitorios de gloria, pero por lo general fue excluida del catálogo de las ciencias sustentado por las clases dominantes, especialmente a partir del siglo X en Oriente (Fakhry, 1997: p. 5). Pues bien, todo indica que las *Noches* es una obra tradicionalista, religiosa (Peña, 2018) y complaciente con el poder establecido (Irwin, 2004). Demasiados riesgos para una primera traducción de un clásico, acaso derivados precisamente de que era la primera.

4.4. La impronta de Mardrus

La intervención de Galland sobre la obra no solo entrañó la adición de pasajes inexistentes en el original, sino también lo contrario: la supresión de la poesía y de las escenas escabrosas, dos elementos que con frecuencia coinciden en el original árabe. Esta labor de censura tuvo como consecuencia una suerte de «anticensura» por parte del siguiente traductor francés de las *Noches*, J.-Ch. Mardrus (1868-1949), quien hizo lo que pudo no solo por retener la sensualidad del texto árabe, sino por subrayar lo salaz (Larzul, 2012: p. 144). Aquella versión, publicada en francés entre 1898 y 1904, la retradujo al castellano Vicente Blasco Ibáñez, respetando las intervenciones del traductor francés. En el fragmento que nos interesa he puesto en cursivas los elementos evocadores de lo sexual, y de donde han desaparecido las referencias, introducidas por Galland, a la filosofía y a la virtud de la contadora de historias (Blasco Ibáñez / Mardrus ¿1916?: I, p. 45):

Pero este visir tenía dos hijas *de gran hermosura que poseían todos los encantos, todas las perfecciones y eran de una delicadeza exquisita*. La mayor se llamaba Schahrazada, y el nombre de la menor era Doniazada.

La mayor, Schahrazada, había leído los libros, los anales, las leyendas de los reyes antiguos y las historias de los pueblos pasados. Dicen que poseía también mil libros de crónicas referentes á los pueblos de las edades remotas, á los reyes de la antigüedad y sus poetas. Y era muy elocuente y daba gusto oírla.

El siguiente paso en la historia de las *Noches* en España fue la retraducción de Pedraza y Páez a partir de la versión de Galland, de la que ya hemos hablado, y que se publicó por primera vez en 1930. Hubo que esperar hasta 1954 para que, en México, se publicase la versión de las *Noches* por Rafael Cansinos Assens. Para nuestros efectos aquí, lo que importa es destacar que, si bien tuvo en cuenta (por primera vez en castellano) la variedad de Calcuta II, la versión de Cansinos se une a las traducciones que hemos llamado «hipersexualizadas», pues introduce, al parecer por su cuenta y riesgo (si nos atenemos a su afirmación de haber partido de la recensión egipcia) una consideración sobre la apariencia física de las hijas del visir, que he puesto en cursivas (1954-55: I, p. 420):

Pero tenía el visir dos hijas, *dotadas de belleza y hermosura y gentileza y garbo y de cuerpos bien formados.*

La mayor, su nombre Schahrasad, y la menor, su nombre Dunyazad.

Y había la mayor leído libros e historias y vidas de reyes antiguos y noticias de pueblos pretéritos.

Mil libros dicen que reuniera de los libros de historias, de los libros relacionados con los pueblos antiguos y los reyes pasados y los poetas afamados.

4.5. La versión de Bulaq

Mediado el siglo XX se produjo, al menos en algunos países europeos, un cambio de modelo en la traducción de las *Noches*, del que ya hemos tenido más arriba, al considerar la labor del alemán Littmann. Desde entonces han sido numerosas las versiones que han tendido a respetar la integridad del original. Pero, si bien Littmann y otros traductores más recientes partieron de Calcuta II, como sabemos, la otra opción, que se atenía al original más extendido desde el siglo XIX en los países árabes, consistió en partir de la recensión egipcia, pero no de la variedad, «desexualizada» en cuanto a Shahrazad, de Calcuta II, sino de Bulaq, donde sí se caracterizaba, ya en el texto original árabe, a la protagonista con una escueta información sobre su belleza física (*Alf*

layla wa-layla, 1935: I, p. 5). Se abre con ello una tercera línea que añadir a las traducciones «hipersexualizadas» (Blasco, ¿1916?; Cansinos, 1954-55) y a las «desexualizadas» (Cinca / Castells, 1998; Peña, 2016). Se trataría de una especie de vía intermedia, que llamaré «hiposexualizada», la cual, acaso en menor medida, sigue justificando la imagen sensual, banal, de Shahrazad. Este modelo fue, hasta donde sé, iniciado en la traducción italiana, obra de cuatro traductores (Antonio Cesaro, Virginia Vacca, Costantino Pansera y Umberto Rizzitano) y un coordinador (Francesco Gabrieli), donde hallamos la siguiente versión (de A. Cesaro) del pasaje, con una breve caracterización física de Shahrazad, que es fiel al original árabe de Bulaq y sus derivados (Gabrieli, 2006 [1948]: I, p. 7, con cursivas mías):

Or questo visir aveva due figliole, *belle e leggiadre*, a nome la maggiore Shahrazàd e la minore Dunyazàd; la maggiore aveva letto i libri, le storie, le gesta dei re antichi, e le notizie dei popoli pasati, tanto que si dice avesse raccolto mille libri di storie attinenti alle genti antiche, ai re del tempo que fu, e ai poeti.

Después de la versión de Cansinos, el siguiente paso de las *Noches* en castellano fue la de Juan Vernet, cuya versión del pasaje, donde de nuevo pongo en cursiva lo que nos interesa, es como sigue (Vernet, 2005 [1964]: I, p. 15):

Este visir tenía dos hijas, *ambas muy hermosas*. La mayor se llamaba Shahrazad y la menor, Dunyazad. La primera había leído libros, historias, biografías de los antiguos reyes y crónicas de las naciones antiguas. Se dice que había llegado a reunir mil volúmenes referentes a la historia de los pueblos extinguidos, de los antiguos reyes y de los poetas.

Poco después se publicó la siguiente versión castellana, basada también en Bulaq (Vernet 1965: p. 39), la firmada por Gutiérrez Larraya y Martínez Martín (1965: I, p. 51), donde se produce una inesperada vuelta atrás, con adiciones que recuperan el modelo erotizado de Shahrazad, a lo Mardrus:

Tenía el visir dos hijas *bellas, perfectas, elegantes, delicadas y de espléndidas proporciones*; la mayor se llamaba Sahrazad y la menor Dunyazad. Aquella había leído los libros, las crónicas y las gestas de los antiguos reyes, y las historias de los pueblos pasados. Se dice que había

reunido mil obras de crónicas tocantes a las gentes pretéritas, a los soberanos idos y a los poetas.

Pero fue un episodio efímero. En el siguiente jalón destacado, la versión catalana de la recensión de Bulaq, las traductoras se limitan al dato inespecífico de la belleza de las dos jóvenes, de nuevo en cursivas (Cinca y Castells, 1995, I, p. 8):

Aquest visir tenia dues filles *d'una rara bellesa*. La grand es deia Xahrazad i la petita, Duniazard.

Contaven que Xahrazad era una experimentada lectora, que havia llegit un gran nombre de llibres d'històries, biografies dels reis antics, cròniques de civilitzacions remotes i poesies, moltes poesies.

De modo que las *Noches* han tendido cada vez más, en el ámbito hispano, a una estricta fidelidad que implicaba caracterizar a la protagonista cargando mínimamente las tintas en su sensualidad, movimiento que se registra asimismo en otras lenguas. De hecho, el modelo «hiposexualizado» a partir de Bulaq se plasma en la más reciente traducción francesa de las *Noches*, la de Bencheikh y Miquel, (2005: I, pp. 11-12).

El patrón de mencionar de pasada la belleza de Shahrazad (y a menudo de su hermana) sin entrar en detalles es, por un lado, usual en las adaptaciones juveniles de la obra (Cermeño, 2009: p. 160; Ochoa, 2006: p. 4; Fuentes, 2015: p. 17; Pujadó, 2017: p. 22); y, por otro, el que pone en práctica, en su traducción al castellano, la argentina María Elvira Sagarzazu, quien declara haber trabajado a partir de Burton y de Mardrus (Sagarzazu 2006: p. XI). En su versión leemos una caracterización de Shahrazad y de su hermana con los consabidos adjetivos sobre su apariencia y trato, que he destacado en cursivas (Sagarzazu 2006: pp. 7-8):

Mas el visir tenía dos hijas *bellas y agradables*: la mayor se llamaba Shehrezad y la menor Duniazard. La mayor había leído libros, historias, biografías de reyes antiguos y crónicas del pasado. Decían que poseía en su casa miles de volúmenes relacionados con la historia de pueblos desaparecidos, y que era conversadora, graciosa y elocuente.

5. SHAHRAZAD, DE LA BELLE ÉPOQUE A HOLLYWOOD

Recapitulemos. La pesquisa a través de las versiones hispanas de las *Noches*, ampliada a otras lenguas, nos ha permitido establecer tres categorías. 1) Algunos traductores, los más inquietos por la autenticidad textual, que han trabajado con varios manuscritos, así como quienes han optado por la recensión egipcia de Calcuta II, ofrecen descripciones «desexualizadas» de Shahrazad. 2) Los que han preferido la variante de Bulaq transmiten una imagen levemente sexualizada de la protagonista de las *Noches*, de quien casi solo se aportan datos intelectuales. 3) Hay, por último, un tercer grupo, encabezado por Galland, que ha actuado con mayor libertad, añadiendo rasgos a la caracterización para los que, aparentemente al menos, carecían de apoyo textual; así han actuado, en el ámbito hispano, tanto Gutiérrez Larraya y Martínez, como Cansinos; pero, en especial, Blasco Ibáñez, que seguía a Mardrus.

Y de la versión de Mardrus hemos de partir en la segunda parte de nuestra indagación en busca de las fuentes de la Shahrazad fantasmática, pues, si bien algunos traductores han podido contribuir a la banalización sexualizada de la protagonista, sus intromisiones en el texto no parecen justificar la idea de que la narradora de las *Noches* tuviese la costumbre de bailar (Amón), ni que su atuendo fuera insinuante y ostentoso (Izaguirre), ni que estuviese en extremo pendiente de su apariencia juvenil (Sancha). Con todo, que nos centremos en la versión de Mardrus no quiere decir que les concedamos a la traducción y al traductor una influencia tan determinante en la explicación de los hechos que nos interesan. Un traductor trabaja en un entorno determinado, contra el que habitualmente nada puede hacer. Y es a este entorno al que voy a acudir en busca de nuevas pistas, ya que la indagación en el orientalismo literario no ha dado mucho, según hemos visto de cara a la filiación de la mujer banal; aunque nos ha servido para establecer un punto de comparación y contraste muy significativo. La versión de Mardrus apareció en París entre 1899 y 1904, si bien su impacto se extendió mucho más allá de esta segunda data; como mínimo, habría que señalar una segunda fecha que marca la repercusión del trabajo de Mardrus: el año 1923, cuando se publicó la retraducción inglesa del texto francés, firmada por Edward Powis Mathers (1892-1939); aunque la versión de Mardrus ha seguido siendo influyente después. El retraductor inglés se atiene a su original francés, y como él, pinta a Shahrazad con rasgos que

acentúan su atractivo físico, en lo que hace a «beauty, charm, brilliance, perfection, and delicate taste» (Mathers / Mardrus, 1949 [1923]: I, p. 7).

Si consideramos los dos años indicados, 1899 y 1923, como comienzo y cenit de la influencia de la versión de Mardrus, es manifiesto que, descontado el lapso de la Primera Guerra Mundial, coinciden con dos movimientos de gran relieve cultural que irradiaron desde París: *la belle époque* y *les années folles*, antes y después de la conflagración. Durante la llamada Belle Époque no solo se publicó la versión de Mardrus, sino que se produjo un destacado acontecimiento en la vida social de París, la llamada «Fiesta de la noche mil dos», que organizó el modisto Paul Poiret (1879-1944), conocido como el «rey de la moda», y autor de varias innovaciones en el diseño del atuendo femenino, entre ellas, las de inspiración oriental (Ogliotti, 2007). La mencionada fiesta, que el propio modista describe con detenimiento en sus memorias (Poiret, 2009: pos. 1683-1746), supuso la unión de los tres elementos que vamos buscando en la imagen fantasmática de Shahrazad: lujo, sensualidad y orientalismo. Por otro lado, París vivió, primero en la Belle Époque y luego durante los Años Locos, un acontecimiento señalado: el estreno (1910) y la revisión (1923) del ballet *Shéhérazade*, a partir de la célebre composición de Nicolái Rimsky-Kórsakov, donde a esos tres elementos indicados se unía, evidentemente, la danza (Irwin, 2012).

La Shahrazad degradada que trazan Izaguirre, Amón y Sancha, como reflejo de una imagen difusa y extendida, parece haberse completado. Cabe, con todo, preguntarse si, antes de las innovaciones de la alta costura parisina, de las diversiones de la Belle Époque y de la estética de los Ballets Rusos a comienzos del siglo XX, no existían ya elementos visuales que condujesen a la banalización de Shahrazad como representante de la «mujer oriental». La respuesta es que sí, pero solo en parte. El esencialismo étnico y sexual que conforma la imagen fantasmática de esta se hallaba ya en la pintura orientalista decimonónica, desde «La Grande Odalisque» (1839) de J.-A.-D. Ingres. Sin embargo, y como ya hemos visto, mientras que las odaliscas de la pintura europea orientalista suelen estar desnudas y adoptan una posición pasiva (Mernissi, 2003: pp. 167-188), siguiendo una tradición cuyo origen hemos situado en la Biblia, con Susana y Betsabé, la Shahrazad fantasmática está vestida (con un atuendo insinuante, es cierto) y en movimiento, como corresponde a quien toma iniciativas, cerca, ya lo sabemos, de la Salomé de Wilde y Strauss.

De manera que es mejor partir de Mardrus, de Poiret, de Rimsky-Kórsakov y Michel Fokine, el coreógrafo de la *Schéhérazade* de 1910. Sus visiones de lo miliunanochesco hallaron continuación en Hollywood, donde dos actrices encarnaron a sendas Shahrazads (o quizá mejor, «Sherezades», aquí) alejadas de la genuina: Maria Montez, en *Arabian Nights*, de 1942, de John Rawlins, y, mucho más, Yvonne de Carlo, en *The Song of Scherazade*, de 1947, de Walter Reisch, cuyo personaje principal solo comparte el nombre con la protagonista de las *Noches*; películas ambas estrenadas en versión española con los títulos *Las mil y una noches* (2008) y *Scheherezade* (2014). Estas nuevas «Sherezades» dejaron también su impronta en ámbitos dispares durante las siguientes décadas. Si Maria Montez, en tanto que Shahrazad de Hollywood, acabaría convirtiéndose en referente de lo *camp*, y, por tanto, de la escena gay norteamericana de los años sesenta del siglo XX (Moon 2016: pos. 1206 y ss.); Yvonne de Carlo, precisamente en su carácter de imprecisa Shahrazad, pasó a formar parte del imaginario poético español a finales de esa misma década, cuando la poesía en castellano la incorporó como ideal erótico. Me refiero a dos poemas, de Antonio Martínez Sarrión y de Manuel Vázquez Montalbán. En primer lugar, «el cine de los sábados», de 1967, y recogido en la antología de los Novísimos (Castellet, 2011: p. 91), donde, en el marco de la contraposición entre realidad y fantasía, se suscita la duda acerca de la identidad de Shahrazad, a través de la danza indeterminada que la actriz ejecuta:

maravillas del cine galerías
 de luz parpadeante entre silbidos
 niños con sus mamás que iban abajo
 entre panteras un indio se esfuerza
 por alcanzar los frutos más dorados
 ivonne de carlo baila en scherezade
 no sé si danza musulmana o tango
 (...)

Por su parte, Vázquez Montalbán, en «¿Yvonne de Carlo? ¿Yvonne de Carlo?... ¡Ah! ¡Yvonne de Carlo!», publicado en 1970, para la antología de los Novísimos (Castellet, 2011: pp. 82-83), insiste tanto en dicha contraposición entre realidad y fantasía, como en la «hipersexualización» de la fantasmática Shahrazad danzarina:

El pan era negro o blanco
 el aceite verde lodazal
 caquis los recuerdos

Yvonne de Carlo

Era el technicolor
 en su contorno lila destacaba
 la boca corazón, el busto corazón
 las bragas corazón en la danza
 de Sherezade

(...)

En ambos poemas se pone de manifiesto cómo la sexualización de las *Noches* no tiene que ver solo con la función evasora de la literatura (o meramente al servicio de los instintos), sino que, en situaciones de opresión política, el elemento de una Shahrazad «hipersexualizada» ha podido canalizar una suerte de liberación virtual nada desdeñable, si bien solo de clase, que no de género.

Pero aún nos falta un dato para contestar a la cuestión que nos planteábamos al principio: ¿dónde ha podido generarse esa Shahrazad vestida de brillos y transparencias, que baila (sobre todo, para los hombres, se entiende) y se muestra preocupada por mantener una apariencia juvenil y atractiva? En 2008 se estrenó en Madrid una pieza teatral de Mario Vargas Llosa: *Las mil noches y una noche*, el mismo título que Blasco Ibáñez había utilizado calcando el que llevaba la versión de Mardrus. La versión escrita de la obra (Vargas Llosa, 2009) se publicó acompañada de ilustraciones fotográficas (de Ros Ribas) de la representación, que protagonizaron el propio escritor y la actriz española Aitana Sánchez-Gijón. Esta aparece ataviada con un traje de dos piezas; la superior le dejaba al desnudo parte del torso (desde la cintura hasta el busto), y la inferior eran unos zaragüelles, los pantalones abombados que introdujo Paul Poiret en la moda europea. Las transparencias se descomponen, para este conjunto, en la tela satinada de color rosa intenso y en el desnudo parcial indicado de la actriz (que, además, aparecía descalza); en tanto que los brillos se concentraban en el cinturón adornado con imitaciones de monedas de plata. La Shahrazad de Sánchez-Gijón exhibía, pues, un atuendo que recordaba al de las bailarinas de la danza de vientre, y contrastaba con el atuendo elegante y no erotizado del personaje masculino, que llevaba pantalones largos, camisa y túnica talar. Puede que las imágenes de Aitana Sánchez-Gijón

estuvieran en la memoria de Izaguirre, Amón y Sancha, y de algunos de sus lectores, quienes contaban con suficiente base para reconocer una imagen de Shahrazad, y, por ende, de las *Noches*, sustentada en las sucesivas distorsiones que parten de la «danza de los siete velos» de Wilde y Strauss, del París de la Belle Époque, y continúan en Hollywood. La imagen era tan reconocible que cabría identificar como Shahrazad a la bailarina oriental que, vestida de brillos y transparencias, aparece fugazmente al comienzo del film *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), del español Pedro Almodóvar. Se trata de una escena muy estereotipada que reproduce un sueño de la protagonista. Un maduro seductor se va encontrando con hasta trece mujeres: una andaluza, una monja, una africana, una geisha, una *majorette*, etc.; a la bailarina con atuendo «oriental», que viene en efecto danzando, le dice el seductor: «Mil y una noches no bastarían».

Se funden, así, dos esencialismos: el de género y el de etnia (parodiados por Almodóvar), que no parten de la obra original, y a los que los traductores han contribuido de manera solo limitada.

6. CONCLUSIONES

El examen, a través de la prensa, de las imágenes que de Shahrazad sustenta el difuso acervo popular de las ficciones universales nos ha permitido concluir que hay una Shahrazad fantasmática, con rasgos a veces tan alejados de los que se desprenden de la mera lectura de las *Noches*, que podemos afirmar que estas han resultado gravemente distorsionadas en su percepción general. La degradación banalizada de la protagonista es indicio de que, al menos en algunos sectores del ámbito iberoamericano, el clásico árabe se ha convertido en algo distinto de lo que pretendía ser: un elogio de las letras y del libro. Hemos visto que en alguna columna de prensa se habla de «sherezades» como si fuese un calificativo (como un «quijote», una «lolita», una «cenicienta», un «donjuan»). Se trata de un significante poco usual, pero cuyo contenido da por conocido el columnista, y no denota a una mujer inteligente e ilustrada, sino frívola y sensual.

Dejando a un lado el hecho de que en las *Noches* haya elementos ajenos, singularmente persas, la obra está escrita en árabe y pertenece, en su configuración conocida, a un marco indudablemente islámico. Es, pues, necesario que nos planteemos si la fabricación de la Shahrazad banalizada responde a las distorsiones de lo árabe islámico que a menudo

se denuncian en medios especializados. En el subtítulo de su ya clásico *Covering Islam*, Said (1997) condensaba dicha denuncia: *How the Media and the Experts Determine How We See the Rest of the World*. De lo que hemos visto se desprende que no siempre puede hablarse de imágenes comunes a los medios de comunicación y los expertos. La Shahrazad fantasmática, en especial la más banal, la hallamos en la prensa, sí, pero también en esta hallamos manifestaciones más cercanas al personaje tal como aparece en la obra original, que es la sabia, o la que es fruto de determinadas interpretaciones basadas en esta, que hemos llamado la astuta.

Ha habido, pues, discursos divergentes. La Shahrazad sabia de la obra original y de los especialistas convive en los medios de comunicación (y entendemos que en el imaginario popular) con la Shahrazad astuta y con la Shahrazad banal. Esta última se origina, en limitada medida, en algunos de los originales árabes, pero debe sus rasgos principales y su difusión a la moda, la danza, el cine y el teatro occidentales. Y la Shahrazad banal no se explica apenas por el orientalismo, ya que este, en su versión pictórica decimonónica, sustenta una imagen diferente (pasiva) de la «mujer oriental», originada en la Biblia; en tanto que en sus versiones literarias la imagen que se transmite de la mujer oriental o incluso de Shahrazad tiene más que ver con la sabiduría o la astucia.

Los traductores han desempeñado un papel secundario en la elaboración y transmisión de la Shahrazad fantasmática. Solo los dos primeros grandes traductores franceses han contribuido a ello. Sin embargo, el hecho de que, desde mediado el siglo XX, las versiones se hayan ido aproximando cada vez más al texto árabe, exento o casi exento de dichos rasgos, no ha impedido que en los medios de comunicación hispanos se mantenga hasta nuestros días la imagen distorsionada de Shahrazad, que proviene, principalmente, de representaciones elaboradas en Francia y en Estados Unidos durante la primera mitad del XX.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Fuentes primarias

Alf layla wa-layla (¿1935?), (El Cairo:) al-Maṭba‘a al-Sa‘īdiyya.

Alf layla wa-layla (1999), Beirut: Dār Ṣādir.

Bencheikh, Jamel Eddine y André Miquel (trads.) (2005), *Les Mille et Une Nuits*, París, Gallimard.

Blasco Ibáñez, Vicente y Joseph-Charles Mardrus (trads.) (¿1916?), *El libro de las mil noches y una noche* (versión española de la francesa), Valencia, Prometeo.

Burton, Richard Francis (trad.) (1885), *The Book of the Thousand Nights and a Night*, s. l., The Burton Club.

Cansinos Assens, Rafael (trad.) (1954-55), *Libro de las mil y una noches*, México, Aguilar.

Cantera, Gregorio y René R. Khawam (trads.) (2007 [1986-87]), *Las mil y una noches* (versión española de la francesa), Barcelona, Edhasa.

Cermeño, Luis (adapt.) (2009), *Noches de Oriente*, Bogotá, Norma.

Cinca, Dolors y Margarida Castells (trads.) (1995), *Les mil i una nits*, Barcelona, Proa.

Cinca, Dolors y Margarita Castells (trads.) (1999), *Las mil y una noches*, Barcelona, Destino.

Gabrieli, Francesco (ed.) (2006 [1948]), *Le mille e una notte*, trads. Antonio Cesaro *et al.*, Turín, Einaudi.

Galland, Antoine (trad.) (2004 [1704]), *Les Mille e Une Nuits*, París, Flammarion.

Gutiérrez-Larraya, Juan Antonio y Leonor Martínez Martín (trads.) (1965), *Las mil y una noches*, Barcelona, Vergara.

Jarouche, Mamede Mustafa (trad.) (2005-12), *Livro das mil e uma noites*, São Paulo, Globo.

Lyons, Malcolm C. (trad.) (2008), *The Arabian Nights: Tales of the 1001 Nights*, Londres, Penguin.

Mathers, Edward Powis y Joseph-Charles Mardrus (trads.) (1949 [1923]), *The Book of the Thousand Nights and One Night*, Londres, Routledge and Kegan Paul.

Ochoa, Núria (adapt.) (2007), *Las mil y una noches*, Madrid, Santillana.

Pedraza y Páez, Pedro y Antoine Galland (trads.) (1930), *Las mil y una noches* (versión española de la francesa), Barcelona, Sopena.

Peña Martín, Salvador (trad.) (2016), *Mil y una noches*, Madrid, Verbum.

Pujadó, Miquel (adapt.) (2017), *Las mil y una noches*, Madrid, Anaya.

Sagarzazu, María Elvira (trad.) (2006), *Las mil y una noches*, Buenos Aires, Colihue.

Vargas Llosa, Mario (adapt.) (2009), *Las mil noches y una noche*, Madrid, Alfaguara.

Vernet, Juan (trad.) (2005 [1964]), *Las mil y una noches*, Barcelona, Círculo de Lectores.

Fuentes secundarias

Abad Faciolince, Héctor (1998), *Fragmentos de amor furtivo*, Santa Fe de Bogotá, Alfaguara.

Aguilera, Ricardo (1972), *Intención y silencio en el Quijote*, Madrid, Ayuso.

Amón, Rubén (2016), «La paradoja de Sánchez», *El País*, 6 de septiembre, en https://elpais.com/politica/2016/09/06/actualidad/1473149122_662847.html (fecha de consulta: 19/1/2019).

- Amón, Rubén (2017a), «No digas que fue un sueño», *El País*, 27 de octubre, en https://elpais.com/politica/2017/10/27/actualidad/1509111912_999539.html (fecha de consulta: 19/1/2019).
- Amón, Rubén (2017b), «O victoria o pucherazo», *El País*, 21 de diciembre, en https://elpais.com/elpais/2017/12/20/opinion/1513777968_296244.html (fecha de consulta: 19/1/2019).
- Arbea G., Antonio (1982), «Consideraciones en torno a la interpretación cristianizante de la égloga cuarta de Virgilio», *Revista Chilena de Literatura*, 20, 79-97.
- Borges, Jorge Luis (1993a [1977]), «Historia de la noche (1977)», en *Obras completas, IV*, Barcelona, Círculo de Lectores, pp. 57-97
- Borges, Jorge Luis (1993b [1980]), «Las mil y una noches», en *Siete noches*, en *Obras completas. IV*, Barcelona, Círculo de Lectores, pp. 128-138.
- Castellet, José M.^a (2011 [1970]), *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Península.
- Cervantes, Miguel de (2009), *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Madrid, Santillana.
- Cinca i Pinós, Dolors (2000), «Las mil y una noches: un mito vigente», en Gonzalo. Fernández Parrilla y Manuel C. Feria García (eds.), *Orientalismo, exotismo y traducción*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 209-215.
- Fakhry, Majid (1997), *Islamic Philosophy, Theology and Mysticism*, Londres, Oneworld.
- Fishburn, Evelyn (2004), «Traces of the *Thousand and One Nights* in Borges», *Variaciones Borges*, 17, pp. 143-158.
- Fuentes, Emeterio (trad.) (2015), *Los mejores cuentos para niños de Las mil y una noches*, Madrid, Verbum.

- García Hortelano, Rafael (2017 [1998]), «La forja de un plumífero», en *Ensayos IV: QWERYUIOP*, ed. Ignacio Echevarría, Barcelona, Debate, edición electrónica Kindle, pos. 10468-10817.
- Gautier, Théophile (1897 [1842]), «La Mille et deuxième Nuit», en *Romans et Contes*, París, A. Lemerre.
- Goytisolo, Juan (2001 [1994]), «Las mil y una noches», en *Pájaro que ensucia su propio nido (artículos y ensayos)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, pp. 276-7.
- Goytisolo, Juan (2005), *Los ensayos*, Barcelona, Península.
- Gotoff, Harold G. (1967), «On the Fourth Eclogue of Virgil», *Philologus*, 111, pp. 66-79. DOI: <https://doi.org/10.1524/phil.1967.111.12.66>.
- Guebel, Dabiel (2017), *Tres visiones de las Mil y una noches*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Hugo, Victor (1832), *Orientales et Ballades*, Bruselas, Louis Hauman et compagnie.
- Irwin, Robert (2004), *The Arabian Nights: A Companion (second edition)*, Londres, Tauris.
- Irwin, Robert (2012), «Quelques musiques de *Mille et une nuits*», en Élodie Bouffard y Anna-Alexandra Joyard (dir.), *Les Mille et une nuits*, París, Hazan-Institut du Monde Arabe, pp. 291-306.
- Iwasaki, Fernando (2011), «El uno de la eternidad», *El País / Babelia*, 29 de enero, p. 13.
- Izaguirre, Boris (2017), «El triunfo de las sherezades», *El País*, 23 de diciembre, en https://elpais.com/elpais/2017/12/21/gente/1513876783_694627.html (fecha de consulta: 19/1/2019).
- Karsián, Gaiané (2002), «La percepción de N. V. Gógol en España: la “segunda vida” de sus obras en las traducciones al español», *Hermēneus*, 4, pp. 115-128.

- Kilito, Abdelfattah (2015), *El ojo y la aguja*, trad. Marta Cerezales, Palencia, Menoscuarto.
- Larzul, Sylvette (2012), «De Galland à Mardrus, ou du classicisme à l'esprit fin-de-siècle», en Élodie Bouffard y Anne-Alexandra Joyard (eds.), *Les Mille et une nuits*, París, Hazan-Institut du Monde Arabe, pp. 141-145.
- Lope de Vega (1984), *Poesía selecta*, ed. Antonio Carreño, Madrid: Cátedra.
- Martín, Eutimio (2013), *El 5.º Evangelio: La proyección de Cristo en Federico García Lorca*, Madrid, Aguilar.
- Martín Corrales, Eloy (2004), «Maurofobia / islamofobia y maurofilia / islamofilia en la España del siglo XXI», *Revista CIDOB d'Afers Intenacionals*, 66-67, pp. 39-51.
- Medina López, Alberto (2016), «Viaje al erotismo de *Las mil y una noches*», *El Espectador*, 29 de enero, en <https://www.elespectador.com/noticias/cultura/viaje-al-erotismo-de-mil-y-una-noches-articulo-614734> (fecha de consulta: 19/1/2019).
- Mernissi, Fatema (2003), *El harén en Occidente*, trad. Inés Belaustegui, Madrid, Espasa-Calpe.
- Montero, Rosa (2019), «El momento de Sherezade», en *El País Semanal*, 6 de enero, en https://elpais.com/elpais/2018/12/28/eps/1546011079_239973.html (fecha de consulta: 19/1/2019).
- Montesquieu (1994), *Cartas persas*, trad. José Marchena, Madrid, Alianza.
- Moon, Michael (2016), *Arabian Nights: A Queer Film Classic*, Vancouver, Arsenal Pulp Press, edición electrónica Kindle.
- Núñez Esteban, Gregoria (1988), «La Constantinopla del *Viaje de Turquía*», *Minerva: Revista de Filología Clásica*, 2, pp. 333-352.

- Ogliotti, Eva (2007), «El lujo de las *Mil y una noches* de Paul Poiret», *Revista de Occidente*, 318, pp. 117-135.
- Pedraza Jiménez, Felipe B. (2009), *Lope de Vega: pasiones, obra y fortuna del «monstruo de la naturaleza»*, Madrid, EDAF.
- Peña Martín, Salvador (2018), «Abu Nuwás según Shahrazad y según Pasolini», en Salvador Peña y Juan Jesús Zaro (eds.) *Traducir a los clásicos: entornos y transformaciones*, Granada, Comares, pp. 167-186.
- (Piovene, Agostino) (1742), *Baiazet, Damma per Musica, s. l., s. n.*
- Poe, Edgar Allan (2010 [1845]), «The Thousand-and-Second Tale of Scheherazade», en *The Stories*, Nueva York-Londres: Sterling.
- Poiret, Paul (2009), *King of Fashion*, trad. Stephen Haden Guest, Londres, Victoria and Albert Museum, edición electrónica Kindle.
- Proust, Marcel (2014 [1929]), *El tiempo recobrado*, trad. Carlos Manzano, Barcelona, RBA, edición electrónica Kindle.
- Reynolds, Dwight F. (2006), «A *Thousand and One Nights*: a history of the text and its reception», en Roger Allen y Donald S. Richards (eds.), *Arabic Literature in the Post-Classical Period*, Cambridge University, pp. 270-291 y 445-446. DOI: <https://doi.org/10.1017/CHOL9780521771603.014>.
- Robertson, Ritchie (2016), *Goethe: A Very Short Introduction*, Oxford University Press. DOI: <https://doi.org/10.1093/actrade/9780199689255.001.0001>.
- Roso de Luna, Mario (1923), *El velo de Isis o las mil y una noches ocultistas*, Madrid, Pueyo.
- Ruy Sánchez, Alberto (2007), *La mano del fuego*, Madrid, Alfaguara.

Saavedra Molina, Julio (1942), «El primer libro de Rubén Darío: epístolas y poemas», *Anales de la Universidad de Chile*, 45-46, pp. 269-282.

Sagrada Biblia (2016), Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.

Said, Edward W. (1978), *Orientalism*, Nueva York, Pantheon.

Said, Edward W. (1997), *Covering Islam*, Londres, Vintage.

Salmon, Christian (2010), *Storytelling: La máquina de fabricar historias y formatear las mentes*, trad. Inés Bértolo, Barcelona, Península.

Sancha, Natalia (2019), «Sherezade viaja a Beirut para inyectarse bótox», *El País*, 4 de enero, en https://elpais.com/internacional/2018/12/10/actualidad/1544472236_894439.html (fecha de última consulta: 19/1/2019).

Sánchez Jiménez, Antonio (2006), *Lope pintado por sí mismo: mito e imagen del autor*, Rochester, Tamesis.

Toury, Gideon (2012 [1995]), *Descriptive Translation Studies and beyond*, 2ª edición, Ámsterdam / Filadelfia, John Benjamins. DOI: <https://doi.org/10.1075/btl.100>.

Vargas Llosa, Mario (2015 [1997]), *Cartas a un joven novelista*, Barcelona, Debolsillo.

Vernet, Juan (1965), «Prólogo», en J. A. Martínez Larraya y Leonor Martínez Martín (trads.), *Las mil y una noches*, vol. I, Barcelona, Vergara, pp. 11-39.

Vinson, David (2004), «L'Orient rêvé et l'orient réel au XIXe siècle: l'univers perse et ottoman à travers les récits de voyageurs français», *Revue d'histoire littéraire de la France*, 104, pp. 71-91. DOI: <https://doi.org/10.3917/rhlf.041.0071>.

Voltaire (1990), *La princesa de Babilonia. El toro blanco*, trad. abate Marchena, Madrid, Lípari.

Walker Vadillo, Mónica Ann (2010), «El baño de Betsabé», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 3, pp. 1-10.

Walker Vadillo, Mónica Ann (2012), «Susana y los viejos», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 7, pp. 49-57.

Wilde, Oscar (2012 [1967]), *Salome, s. l.*, Dover, edición electrónica Kindle.

REFERENCIAS FONOGRAFICAS

Mozart, Wolfgang Amadeus (2015), *Die Entführung aus dem Serail*, dir. René Jacobs, Arles, Harmonia Mundi.

Strauss, Richard (2017), *Salome*, dir. Georg Solti, Londres, Decca.

Vivaldi, Antonio (2005), *Bajazet*, dir. Fabio Biondi, s. l., Virgin EMI.

REFERENCIAS VIDEOGRAFICAS

Las mil y una noches (2008 [1942]), dir. John Rawlins, Madrid, Universal Pictures Ibérica.

Mujeres al borde de un ataque de nervios (2009 [1988]), dir. Pedro Almodóvar, Barcelona, Cameo.

Scheherazade (2014 [1947]), dir. Walter Reisch, Madrid, Layons.