



TEATRO Y TRADUCCIÓN

Francisco Lafarga, Roberto Dengler (ed.)

Teatro y traducción

Francisco Lafarga, Roberto Dengler (ed.)

Primera edició: març de 1995

Disseny de la coberta: Eumo Gràfic

© Dels autors respectius

© De les característiques d'aquesta edició: F. Lafarga i R. Dengler

© D'aquesta edició:

Universitat Pompeu Fabra. Plaça de la Mercè, 10-12. 08002 Barcelona

Imprès a Romanyà/Valls. C. Verdaguer, 1. 08786 Capellades

Dipòsit Legal: B-12.057-1995

ISBN: 84-7859-915-0

NOTA PRELIMINAR

És una satisfacció i un orgull, en el sentit més positiu de la paraula, que aquest llibre sigui la primera publicació científica en el camp dels estudis de traducció patrocinada per la Universitat Pompeu Fabra.

També és una satisfacció poder expressar aquestes paraules preliminars en una llengua que és la de molts de nosaltres, amb independència de l'emprada pels autors dels estudis que s'inclouen aquí.

Aquesta és una obra col·lectiva, amb participació de professors i investigadors de nombroses universitats pròximes i llunyanes, i amb una polifonia de veus —no parlem de traducció?— que és part de la seva riquesa. Té encara un altre mèrit: el de ser, en el conjunt de la bibliografia espanyola, la primera publicació plural a l'entorn de qüestions d'ordre històric, literari, lingüístic i interpretatiu de la traducció teatral.

F. L.

Teatro y traducción

PRESENTACIÓN

En los últimos diez años han proliferado en distintas Universidades españolas los encuentros en torno a la traducción. Del coloquio sobre *Teatro y traducción*, celebrado en Salamanca en octubre de 1993, proceden las comunicaciones que forman este volumen.

El tema de dicho coloquio lo determinaron, en parte, los trabajos que llevan a cabo los miembros del proyecto de investigación «El teatro francés en España: bibliografía, géneros, temas», dirigido por F. Lafarga, y también la idea de que la traducción teatral puede y debe ser objeto de una reflexión específica.

Bien es verdad que al ser el primer coloquio sobre las relaciones entre teatro y traducción, los organizadores no quisimos imponer ningún tipo de límites temáticos ni epistemológicos. Eso implicaba un posible riesgo: la dispersión de enfoques y de contenidos podía actuar en perjuicio de cierta coherencia deseable en cualquier reunión de carácter científico. La impresión que pudimos percibir ya al confeccionar el programa del coloquio, luego el interés, la atención continua que manifestaron los numerosos asistentes al mismo, y ahora la configuración que cobra este volumen de colaboraciones nos confirman que tal riesgo no existió o, más bien, quedó superado por la calidad de las comunicaciones.

De los trabajos presentados en el coloquio se deduce, y esperamos que así lo refleje este libro, que el teatro —tal vez con más énfasis que otras producciones literarias— establece con la traducción una compleja red de interrelaciones no siempre fáciles de desentrañar.

Abrió el coloquio Julio-César Santoyo con una intervención cuyo título —«Reflexiones, teoría y práctica de la traducción dramática: panorama desde el páramo español»— explica por sí solo la necesidad de un encuentro como el de Salamanca. El recorrido del profesor Santoyo terminó con unas palabras alentadoras a la vista de los recientes trabajos e iniciativas en este campo; no cabe duda que las comunicaciones presentadas en Salamanca van en ese sentido y justifican tal optimismo.

A lo largo de tres jornadas muy plenas se sucedieron oradores procedentes de distintas Universidades españolas (Alicante, Complutense, Barcelo-

na, Granada, La Laguna, Las Palmas, Lleida, Oviedo, Pompeu Fabra, Salamanca, Santiago, UNED, Valencia y Valladolid) y extranjeras (Bolonía, Messina, Oporto, París III y Saint-Étienne).

Se abordaron los aspectos más generales de la traducción teatral, desde los conceptos de adecuación y aceptabilidad hasta la idea de modelo de traducción, con la consiguiente visión y significación de la traducción en la historia, los problemas del texto traducido y de su recepción, de su público, los cuales a su vez dan lugar a estudios con matices netamente lingüísticos o con implicaciones de carácter literario. Dentro de un enfoque contrastivo, han merecido también la atención de algunos participantes los problemas del paso de un lenguaje a otro, con la adaptación teatro-cine y novela-teatro.

Como quiera que era natural que el coloquio recogiera fundamentalmente «estudios sobre...», para no perder de vista que el teatro es, ante todo, experiencia vivida por el autor (y/o el traductor), el actor y el público, el broche final de estas actas lo constituye la experiencia propia del traductor.

El lector de este libro encontrará aquí la visión, necesariamente plural, que conlleva la producción teatral y su traducción como trasvase de culturas que intentan fundirse más allá de las barreras lingüísticas, sociales y culturales que las separan. Ese es, por lo menos, el deseo de sus editores.

No concluiremos esta presentación sin expresar nuestro agradecimiento a todos aquellos que hicieron posible que el coloquio se realizara y que este libro salga a la luz. A los autores de las comunicaciones, por la calidad de sus trabajos y el entusiasmo con que aceptaron nuestra invitación; al Ministerio de Educación y Ciencia y a la Junta de Castilla y León por las subvenciones que concedieron; a la Universidad de Salamanca (Cursos Extraordinarios) por la organización administrativa y práctica del coloquio; a la Universitat Pompeu Fabra por su contribución a la edición de las actas.

F. L. / R. D.

I
ALGUNAS CONSIDERACIONES
GENERALES

Reflexiones, teoría y crítica de la traducción dramática. Panorama desde el páramo español

Julio César Santoyo

Siempre existe el peligro de exagerar, pero sin miedo a hacerlo cabría decir en nuestro caso que desde el siglo XVIII hasta hoy mismo en España ha abundado mucho más el teatro traducido que el de producción original, o por lo menos, a fuer de objetivos, que uno ha sido tan abundante como otro. Hablando en términos generales, y no sólo de teatro, Mesonero Romanos ya decía en 1840 que «nuestro país, en otro tiempo tan original, no es en el día otra cosa que una nación traducida»; para añadir a renglón seguido que «los literatos, en vez de escribir de su propio caudal, se contentan con traducir novelas y dramas extranjeros».¹ Cuatro años antes, en 1836, Larra recordaba que «la traducción fue entre nosotros una necesidad: careciendo de suficiente número de composiciones originales, hubo que abrirse la puerta al mercado extranjero, y multitud de truchimanes con el Taboada en la mano y valor en el corazón se lanzaron a la escena española».²

No parece que ciento cincuenta años después hayan cambiado mucho las cosas. Quizá, en todo caso, se han acentuado las tintas en los últimos tiempos. Raquel Merino establecía así el 'estado de la cuestión' en la comunicación que presentó en mayo de 1993 en las III Jornadas Internacionales de Historia de la Traducción:

El teatro de autores extranjeros [...] ha sido una constante en la vida teatral española de la segunda mitad de este siglo. No se entendería nuestra historia teatral en esta época sin la presencia constante y significativa de obras extranjeras, en su mayoría escritas originalmente en inglés. Un repaso a los datos correspondientes a las obras más representadas cada año... nos demuestra que [...] en años claves como 1958, 1960, 1972 o 1982 el número de obras extranjeras más sobresalientes de la temporada [...] era igual al de obras españolas. En 1961, 1971, 1973, 1978 o 1984 el número de obras extranjeras superó al de obras españolas.

1. Julio-César Santoyo, *Teoría y Crítica de la Traducción: Antología*, Bellaterra, Universidad Autónoma de Barcelona, 1987, p. 169.

2. *Ibid.*, p. 166.

El análisis de las carteleras teatrales en la prensa diaria confirma punto por punto estas palabras de Raquel Merino. Si retrocedemos diez años, por ejemplo, hasta la semana del 8 de octubre de 1983, encontraremos que en Madrid (según la correspondiente sección de *El País*) estaban entonces en cartel estas seis obras: *Antes del desayuno*, de O'Neill, *Informe para una academia*, de Kafka, *Criatura*, de Griffiero, *La tempestad*, de Shakespeare, *La chica del asiento de atrás*, de Bernard Slade, y *La vida del rey Eduardo II de Inglaterra*, de Marlowe-Brecht. Si desde allí volvemos a la actualidad y tomamos la página de teatro del periódico *ABC* del pasado viernes, 15 de octubre de 1993, encontraremos que todo el teatro al que allí se alude es teatro extranjero, y por lo tanto traducido: *La estación*, de Umberto Marino, en versión de Fermín Cabal y dirección de Jaime Chávarri; *Marat-Sade*, que próximamente pondrá en escena el Centro Dramático Nacional; *A puerta cerrada*, de Sartre, y *La doble inconstancia*, de Marivaux, en sendos montajes de Miguel Narros; *La loba*, de Lillian Helleman, que el próximo día 22 se estrena en el teatro Marquina; y el monólogo *El cerdo*, del francés Raymond Cousse, que el actor Juan Echanove estrenó el pasado 30 de septiembre en el Lope de Vega de Sevilla. No hay en esa página la menor alusión a teatro de producción nacional.

Siendo esto así (y no hay razones para dudar ni de los críticos ni de la información de los periódicos), lo que sí sorprende considerablemente es que tal abundancia de teatro traducido a lo largo de casi trescientos años no haya generado paralelamente un corpus abundante de reflexión teórico-crítica. Es como si durante trescientos años se hubieran estado fabricando motores y nadie hubiese escrito un solo tratado de mecánica general. Somos una de las naciones en las que más teatro se ha traducido y que, sin embargo, menos ha reflexionado sobre el tema de la dramaturgia traducida. Bien es cierto (y ésa es nuestra única excusa válida) que esta reflexión es fenómeno todavía muy reciente en la historia cultural de Occidente: tan reciente que en un cómputo generoso no cuenta aún con treinta años, y en un cómputo estricto ni siquiera alcanza quince.

Los primeros síntomas de interés teórico por la traducción escénica se detectan en Europa en la década de los 60, y en particular en las páginas de la revista *Babel*, órgano oficial de la Federación Internacional de Traductores: sendos artículos (brevísimos) de Hartung, Hamberg y Braem en 1965 fueron seguidos en 1968 y 1969 por otros tres, breves también, de Mounin («La traduction au théâtre»), de Levi («Die Übersetzung von Theaterstücken») y de Hamberg («Some Practical Considerations Concerning Dramatic Translation»). Sigue después un largo silencio de diez años, a lo largo de todos los 70. El hielo volvió a romperse en 1980, esta vez definitivamente,

y en tan sólo cinco años, entre el 80 y el 85, se establecieron las primeras bases perdurables de reflexión teórica sobre la traducción dramática. A 1980, efectivamente, corresponden las 13 páginas del capítulo («Translating Dramatic Texts») que Susan Bassnett dedicó al tema en su breve *Translation Studies* (Londres, Methuen, pp. 120-132), en el que ya señalaba lo que por otra parte era evidente: que el teatro era en ese momento un área por demás olvidada en los estudios de traducción («It is also quite clear that theatre is one of the most neglected areas [in TS]» (p. 120). Ese mismo año, 1980, Ortrun Zuber-Skerritt compilaba el primer volumen íntegramente dedicado a la traducción teatral, *The Languages of Theatre*, centrado por primera vez «on drama translation» (p. xiii), y con un subtítulo de por sí revelador: *Problems in the Translation and Transposition of Drama*. Al año siguiente, 1981, George E. Wellwarth incluía su ensayo «Special Considerations in Drama Translation» en un volumen compilado por Marilyn Gaddis Rose y publicado en Nueva York, *Translation Spectrum: Essays in Theory & Practice*. De igual manera Malcolm Griffiths escribía su «Presence and Presentation: Dilemmas in Translating for the Theatre», uno de los estudios incluido por Theo Hermans en el volumen *Second Hand: Papers on the Theory and Historical Study of Literary Translation*, publicado en Amberes en 1985.

Un año antes, en 1984, L. Anderson escribía en italiano su «Pragmatica e traduzione teatrale»,³ coincidiendo así en la fecha con la edición de un segundo volumen compilado por Ortrun Zuber-Skerritt, *Page to Stage: Theatre as Translation*, publicado esta vez por la editorial Rodopi, de Amsterdam, y que contenía una nueva colectánea de dieciocho estudios sobre traducciones y transposiciones teatrales.

Desde 1985, y una vez despertado el interés por el tema, la cascada de estudios ha sido incesante. Han vuelto a aparecer trabajos del propio Zuber-Skerritt (*Meta* 33/4, 1988), de Brisset (*Target* 1, 1989) o de Van der Broeck (*Linguistica Antwerpiensia*, 1986), además de la compilación de artículos hecha por H. Scolnicov y P. Holland en 1989 y publicada por Cambridge University Press bajo el título de *The Play out of Context: Transferring Plays from Culture to Culture*. Conviene también recordar, por lo que respecta a Francia, que los Sextos Encuentros de Traducción Literaria (*Sixièmes Assises de la Traduction Littéraire*), celebrados en Arles en 1989, se centraron en el tema «Traduire le théâtre».

Los teóricos de la traducción en Canadá, Estados Unidos, Gran Bretaña, Bélgica, Holanda y Francia han ido así, muy poco a poco, adentrándose

3. En *Lingua e Letteratura* 2 (1984), pp. 224-235.

como pioneros en este nuevo territorio, hasta hace bien poco inexplorado, del vasto continente de los Estudios de Traducción.

¿Y en España? ¿Qué ha ocurrido mientras tanto en nuestro país? Precisamente la pregunta que hoy traigo a este coloquio salmantino sobre Teatro y Traducción es ésta: ¿hay en España una reflexión similar sobre la naturaleza y condición de la dramaturgia traducida, una especulación en profundidad sobre ese fenómeno tan particular que llamamos «traducción dramática», una teoría, en fin, del Teatro en Traducción?

La respuesta inicial es clara y breve: no la hay; todavía no. Es más: todo indica que hasta el día de hoy el tema de la traducción dramática no ha despertado mucho interés en este país: de hecho, y aunque se han celebrado en los últimos años más de diez reuniones científicas sobre traducción (en Granada, Ciudad Real, León, Cáceres, Madrid, Castellón, Almuñécar, etc.), y aunque estén también a punto de celebrarse las de Soria y Las Palmas, ninguna de ellas —salvo ésta de Salamanca— ha abordado ni central ni marginalmente el teatro traducido; tan sólo en alguna de ellas ha sido tratado incidentalmente.

Y, sin embargo, paradójicamente, en España se ha escrito mucho sobre traducciones teatrales: mi limitada bibliografía personal sobre el tema (que se ciñe a tesis, tesinas, libros y artículos publicados en revistas científicas de los últimos veinte años) incluye más de 300 títulos, de todo tipo y condición. ¿Cómo se resuelve, entonces, esa aparente paradoja? ¿De qué trata lo que hasta ahora se ha escrito en este país sobre teatro en traducción?

La respuesta, de nuevo, es muy breve: trata de traducciones teatrales, no de la traducción teatral. Y la diferencia aquí entre singular y plural no es sólo un pequeño accidente gramatical, sino el resumen de la enorme distancia que separa dos conceptos y formulaciones aparentemente tan similares. En efecto, mientras en el primer caso —las traducciones teatrales—, se atiende a lo particular (a uno o a varios textos traducidos, títulos determinados y traductores con nombre y apellido), en el segundo caso —la traducción teatral— se prescinde en principio del texto concreto para atender preferentemente a una especulación sobre la especificidad del texto teatral per se, una reflexión que resulte pertinente no sólo a la traducción de un texto dramático cualquiera, y en cualquier idioma, sino a la traducción incluso del *factum* escénico en toda su integridad.

Por todo ello, la paradoja antes citada se resuelve con facilidad: un análisis somero de esa producción española tan abundante nos da una tipología muy concreta que, a grandes rasgos, podría distribuirse en los siguientes apartados:

1. Estudios bibliográficos
2. Estudios bio-bibliográficos
3. Estudios histórico-contrastivos
4. Estudios filológicos
5. Críticas y denuncias
6. Reseñas en prensa periódica

Permítanme que detalle brevemente cada uno de estos seis apartados:

1. Están en primer lugar los estudios de carácter estrictamente bibliográfico, como los dos volúmenes de Francisco Lafarga *Las traducciones españolas del teatro francés (1700-1835)*,⁴ o como el «Repertorio de obras francesas estrenadas en Madrid en versión castellana entre 1948 y 1975» de Amalia C. de Valderrama;⁵ a su vez dos ejemplos bien conocidos en el ámbito de la Filología Inglesa son la *Bibliografía shakespeariana en España* de Ángeles Serrano⁶ y la «Bibliografía de las traducciones españolas de Shakespeare» de Aránzazu Usandizaga y Rosa M^a Martínez.⁷

A estos trabajos de bibliografía pura y dura (que no han sido muchos, y que se centran sobre todo en el teatro francés y algo menos en el inglés) deben añadirse otros muchos, en los que su condición de «ensayo» no disfraza suficientemente su auténtica naturaleza bibliográfica. Tal es el caso del artículo de J. A. López Férez «En torno a la historia de las traducciones de Eurípides al español»⁸ o el que yo mismo escribiera en 1987, «Dramaturgos contemporáneos de Shakespeare: Traducciones españolas».⁹

2. Como ampliaciones puntuales de esta sección, están en segundo lugar los que he denominado estudios bio-bibliográficos, muy abundantes en nuestra producción académica, tanto en tiempos pretéritos como en los actuales, centrados fundamentalmente por un lado en la personalidad y por otro en la producción del traductor escénico elegido. No escasean los ejemplos, pero sólo a guisa informativa mencionaré tres títulos: a) «Pablo de Olavide, traductor y adaptador de obras dramáticas y narrativas francesas»

4. Vol. I, *Bibliografía de impresos*, vol. II, *Catálogo de manuscritos*, Barcelona, Univeridad de Barcelona, 1983 y 1988, respectivamente.

5. *Estudios de investigación franco-española* 2 (1989), pp. 213-229.

6. Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos, 1983.

7. *Cuadernos bibliográficos* 38 (1979), pp. 213-244.

8. En J. C. Santoyo et al. (ed.), *Fidus interpres. Actas de las I Jornadas Nacionales de Historia de la Traducción*, León, Universidad de León, 1989, vol. II, pp. 321-328.

9. En Rafael Portillo (ed.), *El teatro de Shakespeare y su época*, Madrid, Cátedra, 1987.

de Ángel Raimundo Fernández;¹⁰ b) «Pompeu Fabra, traductor teatral» de Josep Miracle;¹¹ y c) «Luis Astrana Marín, traductor de Shakespeare» de Gilda Calleja.¹²

3. Similar en parte al anterior, aunque de horizonte más dilatado, sigue en tercer lugar el grupo (amplísimo) de los estudios histórico-contrastivos. Su planteamiento general, de carácter eminentemente empírico, incluye aspectos relativos al momento y ocasión de la traducción, original dramático del que deriva, tipo de traducción y/o adaptación, influencia e impacto en el polisistema dramático meta, formas de adaptación o de manipulación lingüístico-textual, biografía del traductor (si es el caso), etc. A este esquema completo, o bien a algunas partes del mismo, responden multitud de artículos, tesinas y hasta tesis sobre teatro traducido, típicos productos todos ellos de la erudición académica, sin que esta calificación cuente en absoluto en menoscabo suyo: todo lo contrario. A medio camino entre la literatura comparada y el análisis contrastivo-diferencial, estos estudios tratan de plasmar, en resumidas cuentas, los contrastes que dos textos dramáticos, uno original y otro traducido, ofrecen al análisis, y de estudiar el marco histórico, literario y personal en que se produjo la traducción. La estructura del esquema apenas difiere de unos a otros trabajos, y tanto da que se hable de teatro español en versiones extranjeras como de un texto extranjero vertido a cualquier lengua española (aunque en este último caso las preferencias, casi al cien por cien, se han venido centrando en cuatro ámbitos lingüísticos bien definidos: el grecolatino, el francés, el inglés y el alemán). Como ejemplos típicos de estudios que, en mi opinión, caen directamente dentro de este tercer grupo propongo al curioso lector bien la ponencia de A. San Miguel presentada al coloquio calderoniano que tuvo lugar aquí mismo, en Salamanca, en 1985, bajo el largo título de «Calderón, paradigma en la Alemania del siglo XIX: trasfondo y contexto de las traducciones de los autos sacramentales de Eichendorff y Lorinser»;¹³ bien un artículo de trece páginas que el año pasado publicamos Trinidad Guzmán y yo en la revista *Livius*, con el título de «Moratín, traductor de Thomas Otway: *Venice Preserved*».¹⁴

10. En Hugo Dyserinck et al. (eds.), *Europa en España / España en Europa. Simposio internacional de Literatura Comparada*, Barcelona, PPU, 1990, pp. 93-104.

11. En *Estudis escènics* 28 (1986), pp. 149-162.

12. En J. C. Santoyo et al. (eds.), *Fidus interpres, op. cit.*, vol. I, 1988, pp. 333-339.

13. En A. Navarro González (ed.), *Estudios sobre Calderón. Actas del Coloquio Calderoniano, Salamanca 1985*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1988.

14. *Livius* 1 (1992), pp. 187-200.

4. Un cuarto grupo, ni mucho menos tan numeroso como el anterior, lo forman los estudios de naturaleza eminentemente filológica, que de hecho poco o nada tienen que ver con la traducción teatral, y mucho en cambio con el análisis lingüístico o interlingüístico. Tal es el caso del artículo de Benjamín García Hernández «Plauto, *Amph. [El anfitrión]*, 867-868: Solución semántica de una cuestión de traducción y de crítica textual», publicado en la revista *Habis*,¹⁵ o mejor aún el que Juan Vicente Martínez Luciano titula «El término «time» en *Macbeth*: su traducción».¹⁶ En este último ejemplo, las primerísimas líneas ilustran ya suficientemente el tipo de intereses que mueven estos estudios:

Con relativa frecuencia la crítica ha utilizado la recurrencia de una palabra determinada, en una obra literaria, para analizar así algún aspecto de especial interés, o bien para arrojar algo de luz sobre el significado de dicha obra [...]. En el caso que nos ocupa, la frecuente aparición del término «time» en *Macbeth* nos ha hecho pensar que el mismo método podría ser utilizado para ilustrar alguno de los problemas con que un traductor puede enfrentarse al intentar trasvasar de una lengua a otra un término aparentemente 'fácil de traducir'. (p. 87)

El propio autor del artículo reconoce explícitamente que «no pretendemos entrar aquí en la teoría general sobre la traducción de textos teatrales» (p. 88).

5. El quinto grupo de estudios, sin duda el más reivindicativo, viene constituido por las críticas y denuncias de malos tratos a que se ven muchas veces sometidos los textos escénicos durante su proceso de trasvase a otro idioma: nadie ha puesto últimamente tanto afán en este censurable aspecto de las versiones dramáticas como Raquel Merino, que, además de un buen puñado de artículos sobre el tema,¹⁷ defendió en la Facultad de Letras de Vitoria, en 1992, una tesis doctoral, cuyo título ya es suficientemente explícito: *Teatro inglés en España: ¿Traducción, adaptación o destrucción? Algunas calas en textos dramáticos*.

15. *Habis* 15 (1984), pp. 117-124.

16. En M. A. Conejero (ed.), *En torno a Shakespeare. II*, Valencia, Instituto Shakespeare, 1982, pp. 87-96.

17. Entre otros: «*Un hombre para la eternidad: ¿una traducción para la eternidad?*» en Félix Rodríguez González (ed.), *Estudios de Filología Inglesa: Homenaje al Dr. Pedro J. Marcos Pérez*, Alicante, Universidad de Alicante, 1990, pp. 199-207; y «Profesión: Adaptador» *Livius* 1 (1992) pp. 85-97.

6. Están además, como sexta y última categoría, las reseñas publicadas en prensa periódica: noticias generalmente someras de una traducción teatral, de condición efímera como el mismo vehículo en que aparecen (diario, semanario, revista, etc.) y que, dada su limitada extensión, no desarrollan sino un aspecto impresionista, bastante superficial, del tema que tratan, que suele centrarse en la representación escénica de determinada obra traducida, muy rara vez en su texto. Aunque el número de tales reseñas es considerable, apenas si media docena han dejado alguna huella en el pensamiento crítico español. Un caso típico pueden ser los muchos artículos sobre teatro (traducido o no) que viene publicando desde hace años el dominical *Blanco y Negro*, firmados en años pasados por Fernando Lázaro Carreter y en la actualidad por Jaime Siles. Uno de los más recientes (3 de octubre de 1993), sobre la versión que Vicente Molina Foix ha hecho de *El mercader de Venecia*, de Shakespeare, es suficiente ejemplo: apegado a los detalles empíricos de su puesta en escena en el teatro María Guerrero, Jaime Siles no despega desde ellos a consideraciones de mayor trascendencia teórica; si alguna hay, queda limitada al germen de una brevísima reflexión marginal, como cuando hace el siguiente limitadísimo comentario:

El mercader de Venecia que se repone ahora en el María Guerrero es tanto obra de Shakespeare como de Vicente Molina Foix. Al decir esto quiero indicar que la traducción de una obra [dramática] tiene, como la Ley, espíritu y letra; que quien traduce adapta, pero también adopta; y que hay traducciones que son verdadera creación.

* * *

Después de este repaso a los seis apartados hasta ahora descritos (que hablan, sí, y mucho, de traducciones teatrales, pero no de la fenomenología particular de la traducción de teatro; que son por lo tanto básicamente empíricos y nada teóricos o especulativos; que van siempre directamente apegados a un título o a un autor concreto...), ¿qué otra cosa de sustancia se ha escrito en España sobre la traducción de teatro?

Casi nada. Apenas un páramo de vegetación escasa y enteca, en el que hasta un ermitaño tendría dificultades para sobrevivir. Porque ni siquiera es todo lo que parece: en 1985, por ejemplo, *Cuadernos de Traducción e Interpretación*, la excelente revista de la EUTI de la Universidad Autónoma de Barcelona, publicaba una entrevista de 21 páginas con Carmen Serrallonga, bajo un título bien prometedor: «De la traducción teatral». ¹⁸ Quien haya

leído la entrevista habrá comprobado que trata de todo menos del tema propuesto: de las 38 preguntas (y respuestas), no más de 4 hacen referencia a traducciones dramáticas; en ningún caso a la traducción dramática, cuyos problemas, formas y peculiaridades ni siquiera se plantean o discuten. Otro tanto ocurre con la ponencia de Manuel Ángel Conejero, «Traducir el teatro», presentada en el Primer Simposio Internacional sobre el Traductor y la Traducción, celebrado en Madrid en 1980: cuando uno consulta las actas,¹⁹ se encuentra con un reducido resumen de media página que poco o nada le dice al lector interesado.

De hecho, cuando acabamos de cerner con cuidado todo lo que en España se ha escrito sobre la traducción escénica *stricto sensu*, en el cedazo apenas si nos quedan tres o cuatro muestras de especulación pura (sin base en un texto determinado) o aplicada (con base en él). Puede haberseme pasado por alto algún título, pero tampoco creo que sean muchos, por la sencilla razón de que bien pocos son los que han teorizado, en el sentido más amplio del término, sobre esta parcela de los estudios transléxicos. En mi opinión (y es cierto que puedo equivocarme, como cualquier mortal) en este capítulo sólo vamos a encontrar cuatro contribuciones que merezca la pena destacar:

1) la de M. Á. Conejero, conocido traductor de Shakespeare, que en 1983 publicó el libro *La escena, el sueño y la palabra* (Valencia, Instituto Shakespeare), cuyos dos capítulos iniciales, ambos bajo el epígrafe de «Traducir la traducción» (I y II) plantean unos apuntes de teoría general, si bien demasiado esquemáticos, de la traducción teatral;

2) un artículo mío de 1989 (disculpen la inmodestia) titulado «Traducciones y adaptaciones teatrales: Ensayo de tipología», publicado en el nº 4 de la revista *Cuadernos de Teatro Clásico* (1989). El tema monográfico de aquel número versaba sobre 'Traducir a los Clásicos', y en mi caso centré el análisis en la doble condición y teleología del texto teatral, en las dos estrategias mayores de traducción dramática (la de «lectura» y la de «escenario») y en la compleja tipología que deriva de ambas estrategias y que incluye, además de la traducción, las versiones, traslados, transliteraciones, adaptaciones, refundiciones, plagios y demás;

3) un artículo de Ángel Luis Pujante, en el mismo número de esa revis-

18. Nº 5-6, pp. 159-179.

19. *Primer simposio internacional sobre el traductor y la traducción*, Madrid, APETI, 1982, p. 261.

ta, titulado «Traducir el teatro isabelino, especialmente Shakespeare», en el que, con ejemplos propios y ajenos de distintas traducciones (Pujante es un avezado traductor de Shakespeare) va ilustrando la particular problemática de traducir teatro, cualquier teatro, sobre todo el del período isabelino;

4) y finalmente Raquel Merino, que el pasado año defendió en Vitoria la tesis doctoral antes mencionada, *Teatro inglés en España: ¿Traducción, adaptación o destrucción?*, cuyas setenta primeras páginas (a punto de entrar ahora en imprenta) son un magnífico compendio de teoría sobre el tema que hoy nos ocupa. Entre las varias aportaciones de esta tesis a los estudios transléxicos aplicados al texto dramático cabe destacar el hallazgo de la réplica como unidad de análisis contrastivo: algo en mi opinión muy importante para los estudios que han de seguir.

* * *

Precisamente en el segundo párrafo de la introducción a su tesis, Raquel Merino ya reconoce que «el ‘desolado’ panorama que presenta nuestro país en lo referente al campo de los estudios de traducción se agrava, si cabe, con la práctica inexistencia de trabajos sobre la traducción de textos dramáticos». Quizá fue pensando en esa cita de la Dra. Merino como surgió en mí el subtítulo de esta ponencia: «Panorama desde el páramo español». Porque, como se ha visto, el cuadro que acabo de dibujar recuerda bien, si no un desierto desolado, cuando menos un páramo castellano.

Lo cierto es que en este ámbito concreto de los estudios transléxicos queda mucho por hacer: ni mucho menos se ha dicho todavía la última palabra (tal vez ni siquiera la primera) sobre un tema que está atrayendo cada vez más atención nacional e internacional, y la prueba es esta misma reunión académica que hoy se inicia.

Yo espero (y qué menos se puede esperar) que este Coloquio salmantino, nacido con vocación de frontera, represente todo un hito en los estudios españoles de traducción teatral; que sirva de punto de inflexión y de línea divisoria entre el «antes» y el «después». Espero también que a partir de este momento, con las bases que en esta reunión se establezcan, se eche a andar por un camino ya nuevo, y pueda hablarse de *Salamanca-93* como momento referencial «antes del cual» y «a partir del cual»; sobre todo «a partir del cual». Con el programa de este Coloquio en la mano, hay esta misma mañana varias ponencias que, por el tema que abordan en sus títulos, resultan de lo más prometedoras: Adecuación y aceptabilidad en la traducción de textos dramáticos, El traductor como intermediario en el pro-

ceso de creación de una obra teatral, De la práctica a la teoría de la traducción, El modelo de traducción y el traductor, etc. Espero por ello que, de la misma forma que el volumen *From Page to Stage*, de Zuber-Skerritt, es cita obligada para cuantos han trabajado este tema desde la fecha de su publicación, las actas de este Salamanca-93 se conviertan en referencia también obligada en toda próxima reflexión teórica sobre ese fenómeno literario, lingüístico y sobre todo cultural de la dramaturgia traducida.

Mis mejores deseos, en fin, para esta nueva Facultad salmantina de Traducción en este su primer acto público, su «presentación en sociedad», podríamos decir. Y puesto que un profesor de esta Universidad, Alonso de Madrigal *el Tostado*, fue, ya en la primera mitad del siglo XV, el mejor teórico de la traducción que este país ha conocido hasta bien avanzado el siglo XX, que esta andadura se inicie y perdure bajo su patronazgo intelectual.

Adecuación y aceptabilidad en la traducción de textos dramáticos

Albert Ribas

En 1960 Edmond Cary escribía: «La seule traduction digne de ce nom d'une pièce de théâtre est la traduction livresque, la version injouable. Pour peu que le texte produit soit lisible et théâtralement acceptable, ce n'est plus de la traduction». ¹ Con ello expresaba de forma paradójica su oposición a la aporía a la que se veía abocada la teoría de la traducción por el cientifismo reduccionista de algunas posiciones extremas que planteaban la traducción como una simple ecuación de equivalencia entre dos sistemas lingüísticos. El tono tajante de la afirmación tenía su origen en la polémica que oponía Edmond Cary a Andrej V. Fedorov, ² y que era en el fondo el del enfrentamiento entre dos concepciones distintas de la traducción: la traducción como arte y la traducción como ciencia.

La dicotomía entre arte y ciencia surge con el advenimiento de la lingüística y de sus métodos, que propone a la traducción un nuevo modelo epistemológico, frente al antiguo *arte de la traducción* que no pretendía formular un marco teórico propio. Para dar por buenas las tesis de Fedorov, según las cuales la lingüística era el único método de vertebrar científicamente la traducción, habría que dar por supuesto que la traducción es una operación exclusivamente lingüística, y, como argumenta Cary, la traducción —a pesar de tener por objeto enunciados lingüísticos— no es una operación exclusivamente lingüística. ³ No puede serlo, al menos, en el sentido estrecho de la lingüística de Fedorov, que en su deseo de sentar las bases científicas de la traducción, propugna la existencia para la misma de leyes

1. Edmond Cary, «La traduction totale» *Babel* VI,3 (1960), p. 111.

2. El punto de partida de la polémica fue el libro de Andrej V. Fedorov, *V vedenie v teoriiju perevoda* (Moscú, Izdatel'stvo literatury na inostrannyh jazykach, Biblioteka filoloa, 1953) del que en 1958 publicó una nueva versión en la que matizaba un tanto su cientifismo. Existe una traducción francesa de esta última versión: *Introduction à la théorie de la traduction*, Bruselas, École Supérieure de Traducteurs et d'Interprètes, 1968. En «Théories soviétiques de la traduction» (*Babel* III,4, 1957, pp. 179-190) Edmond Cary hacía una síntesis de sus posiciones.

3. Georges Mounin matiza el pensamiento de Cary al observar que en vez de decir que la traducción *no* es una operación lingüística sería preferible decir que *no* es una operación *exclusivamente* lingüística: «C'est la vieille idée des traducteurs gréco-latins, que pour traduire le *sens*, il ne suffit pas de connaître les mots, mais qu'il faut aussi connaître les choses dont

objetivas, válidas siempre, independientemente del país, de la época, de los géneros y de los lectores. ¿Cómo explicar entonces que el modo de traducir —las leyes lingüísticas que rigen el paso de una lengua a otra— pueda variar en función del público, del tipo de texto, del género y de la finalidad de la traducción? Si la traducción fuera una operación exclusivamente lingüística, ninguno de estos elementos la modificaría; si la modifican, es porque son parte constitutiva de la traducción, que es, por lo tanto, una operación *sui generis* de naturaleza lingüística y extralingüística. En otras palabras, la traducción literaria es una operación literaria y la traducción teatral una operación teatral.

La noción de equivalencia entendida de forma simplista no puede explicar todo lo que ocurre al traducir. Rosa Rabadán en su excelente libro *Equivalencia y traducción* (León, Universidad de León, 1991) lo pone de manifiesto y, al definirla como la «noción fundamental de la disciplina transléfica, de carácter dinámico y condición funcional y relacional, presente en todo *binomio textual* y sujeta a *normas* de carácter socio-histórico» (p. 291), la habilita para explicar mejor la compleja naturaleza de la traducción. En la equivalencia así entendida el traductor, además de regirse por las normas que regulan el paso sistemático de una lengua a otra, se sitúa en un margen de negociabilidad entre la adecuación a las normas del polisistema en que se encuentra el texto de partida y la aceptabilidad impuesta por las normas del polisistema de llegada al que va dirigida su traducción.⁴ Esta doble exigencia de adecuación al original y de aceptabilidad para el receptor hace de la traducción de textos teatrales un caso particular en el que las dificultades de orden socio-histórico que hay que salvar exigen a menudo, para que el texto traducido sea representable, el recurso a soluciones tan arriesgadas que pueda cuestionarse —como observaba Cary en la frase antes citada— que el resultado sea propiamente una traducción.

La traducción de textos teatrales comparte con la traducción poética, si se las compara con la traducción de otros tipos de textos, unos requeri-

parle le texte; la vieille idée d'Étienne Dolet, qui réclamait du traducteur non seulement la connaissance de la langue étrangère, mais celle du «sens et matière» de l'ouvrage à traduire. C'est l'idée —partiellement juste on le voit— qui pousse Edmond Cary à soutenir que la traduction *n'est pas* une opération linguistique (alors qu'il aurait raison s'il disait : *n'est pas* une opération *seulement* linguistique); mais qu'elle est une opération sur des faits liés à tout un contexte culturel (il aurait donc plus raison de dire : une opération sur des faits à la fois linguistiques et culturels, mais dont le point de départ et le point d'arrivée sont toujours linguistiques.)» [*La cursiva es del original*] (Georges Mounin, *Les problèmes théoriques de la traduction*, París, Gallimard, 1963, p. 234).

4. Véase Gideon Toury, *In Search of a Theory of Translation*, Tel Aviv, Tel Aviv University, 1980.

mientos mayores de aceptabilidad a las normas de recepción: tradición dramática, escenográfica, gustos del público, etc., en el caso del teatro, y métrica, convenciones retóricas, etc., en el caso de la poesía. Con frecuencia estas exigencias conducen en el teatro y en la poesía a soluciones que pueden parecer contradictorias con las normas de adecuación al original y, por ello, es frecuente que el término *versión* o *adaptación*, en vez del de *traducción*, se emplee para justificar el resultado de estos compromisos con las normas de recepción. Esta precaución terminológica permite al traductor salir al paso de las posibles acusaciones de infidelidad por parte de los detentores de la estricta ortodoxia traductora, identificada con la simple transcodificación lingüística, como si no hubiera más que un modo de traducir y como si las exigencias de la aceptabilidad de la traducción no fueran tan importantes como las de la adecuación al original.

La traducción de textos dramáticos

Si la traducción poética ha sido objeto de numerosos estudios teóricos, no ha ocurrido lo mismo con la traducción de textos dramáticos.⁵ Hay muchos trabajos de investigación literaria sobre aspectos históricos y literarios de la recepción de obras de teatro extranjeras, pero no son muy abundantes las observaciones, a partir de las cuales poder constituir un cuerpo de doctrina teórico sobre la especificidad de la traducción de textos dramáticos. Desde este punto de vista quisiera repasar muy sucintamente algunas de las principales orientaciones apuntadas por algunos estudiosos de la teoría de la traducción para rastrear las nociones de adecuación y aceptabilidad.

El eslovaco Ján Ferenčík en su artículo «De la spécification de la traduction de l'œuvre dramatique»⁶ observa que la difusión de las obras de teatro, o al menos las de los grandes clásicos, se da en un doble circuito: uno el del teatro leído, que va del autor al lector pasando por el libro; y otro el del teatro representado, que va del autor al espectador pasando por el director de teatro y los intérpretes. Si el traductor trabaja para el primero, ha de ser

5. En el panorama general de los estudios de traducción destacan por su excepcionalidad dos volúmenes de Ortrun Zuber-Skerrit (ed.): *The Languages of the Theatre: Problems in the Translation and Transposition of Drama* (Oxford, Pergamon, 1980) y *Page to Stage* (Amsterdam, Rodopi, 1984). En el contexto español, véase especialmente Julio-César Santoyo, «Traducciones y adaptaciones teatrales: ensayo de tipología» *Cuadernos de Teatro Clásico* 4 (1989), pp. 95-112.

6. En James S Holmes (ed.), *The Nature of Translation. Essays on the Theory and Practice of Literary Translation*, La Haya, Mouton, pp. 144-160.

consciente de que su traducción corre el riesgo de ser rechazada por quienes se ocupan del segundo, es decir, el director de escena y los intérpretes. Estos últimos adaptan o subordinan, solos o con la ayuda del traductor, las traducciones existentes a su propia concepción de la obra dramática sin tener en cuenta que hayan sido publicadas en forma de libro. Por lo tanto, el traductor de textos de teatro ha de tener un conocimiento previo de la realización funcional y de la concepción dramática para la cual prepara su traducción. Su posición entre el autor, por un lado, y el director, los intérpretes y los espectadores, por otro, es sumamente compleja y difícil.

Ferenčík aduce el ejemplo de la traducción y puesta en escena eslovacas de dos comedias satíricas de Vladimir Mayakovski en 1963 y 1965: *La casa de baños* (1930) y *La chinche* (1929). La acción de *La chinche* tiene lugar en la URSS a finales de los años veinte, y es una sátira de la burguesía surgida de la Nueva Política Económica. Utilizando las convenciones del género de anticipación, los personajes se ven catapultados cincuenta años después. En la obra se alude a 1963, año del estreno de la obra en Eslovaquia, y naturalmente la ficción no corresponde a la realidad del momento en que se escribió. El interés mayor de la obra radica, sobre todo, en su crítica de la actualidad soviética. El traductor eslovaco había hecho previamente una traducción documental —es decir, adecuada al original— del texto del autor, que se había utilizado por algunos teatros con leves modificaciones y poco éxito de público. Un director de teatro le indicó poco después que la rehiciera en función de lo que él pretendía: la acción debía transcurrir en Checoslovaquia durante los años 1963 y 1964; el ambiente soviético, el decorado y todo lo demás se conservaría para eludir la censura, aunque se utilizarían también para acentuar la finalidad satírica de la obra. Esa intención se manifestaría de varios modos: los nombres de los personajes de carácter alegórico en la obra original, se cambiarían por nombres eslovacos añadiéndoles algún sufijo gracioso que los rusificara; los topónimos rusos se substituirían por el de otros países del Pacto de Varsovia; los textos de los carteles, las consignas políticas y las canciones se adaptarían hábilmente a los que imperaban entonces en Checoslovaquia; el vocabulario de los *burócratas* procedería del léxico y de la fraseología de la prensa checoslovaca y de los discursos de las personalidades políticas, etc. El éxito de ambas obras fue esta vez sorprendente: setenta representaciones de *La casa de los baños* y un poco menos de *La chinche*. Quizás porque la realización de la primera era más adecuada al público eslovaco, en tanto que el de la segunda seguía más de cerca el texto original: lo que viene a confirmar que la traducción de textos de teatro es una operación teatral y no simplemente una operación lingüística.

En «La traduction au théâtre»⁷ Georges Mounin se interesa como lingüista por la traducción dramática porque ésta pone de manifiesto que para dar una traducción fiel de un enunciado lingüístico hay que tener presentes todos los contextos en los que éste se emite:

En effet, l'énoncé théâtral est spécialement conçu pour jouer dans le cadre de ces contextes, puisqu'il est toujours écrit en fonction d'un public donné, lequel résume en lui ces contextes, et connaît les situations dont ils sont l'expression, le plus souvent par simple allusion: contexte littéraire (c'est toute la tradition théâtrale du pays où la pièce est écrite), contexte social, contexte moral, contexte culturel au sens large, contexte géographique, contexte historique —contexte de toute une civilisation présente à chaque point du texte sur la scène et dans la salle. (pp. 161-162)

Esto es lo que explica, según él, que el teatro extranjero haya penetrado más lentamente que el resto de la literatura en las culturas nacionales. En el caso francés Shakespeare no era un desconocido, aunque sí mal conocido, cuando otros aspectos de la cultura inglesa se habían difundido ya por toda Francia. El teatro veneciano de Goldoni no consiguió tener éxito en París, a pesar de que el autor tradujo allí sus propias obras. La excepción de la *commedia dell'arte*, que dispuso de teatro propio en París —el Teatro de los Italianos— desde el reinado de Enrique IV hasta el de Luis XVI, se explica probablemente por el papel preponderante desempeñado por el lenguaje universal de la pantomima y el mimo en un espectáculo que debía, por condición expresa del privilegio real, hacerse únicamente en italiano: lo que pone de relieve que, en algunos casos, el texto —y la lengua misma en que se expresa— puede tener un valor secundario desde el punto de vista de la eficacia dramática del espectáculo. Si la novela permite el comentario que explicita el contexto literario de su ficción al lector extranjero, el teatro en cambio está más vinculado a unas formas sociales que le sirven de fundamento y sin las cuales, a menudo, su fantasmagoría se desvanece. Traducir una obra de teatro no es sólo traducir un texto, es también vencer las sordas resistencias que ofrecen los hábitos de recepción de un público que no percibe la invisible estructura que sostiene teatralmente un texto concebido para otro público y en otra lengua. Además la obra surge o no surge efecto, acierta o fracasa en un primer y último intento sin que tenga la posibilidad, como la novela o la poesía, de que ulteriores lecturas corrijan la primera im-

7. En Georges Mounin, *Linguistique et traduction*, Bruselas, Dessart et Mardaga, 1976, pp. 161-171.

presión y permitan la lenta penetración de nuevas formas en los gustos del público.

Mounin comenta la traducción francesa de Mérimée de la comedia de Gogol *El inspector* para ilustrar el hecho de que se ha de traducir el valor teatral de un texto y no sólo su valor literario o poético, de modo que, si entran en conflicto entre sí, hay que optar por el primero; porque no se trata de traducir la obra escrita sino la obra representada. Así, resulta inútil decir que Jlistakov llega el día de san Basilio el Egipcio, puesto que sólo el público ruso sabe que se trata del 19 de febrero. El uso de los patronímicos rusos puede confundir a cualquier espectador que ignore las complejas normas que rigen su uso; la solución de Mérimée consiste en reemplazarlos por los títulos y funciones de los personajes, siguiendo con ello el uso social francés de su época. La comicidad de algunos nombres —los policías se llaman Svistunov (*Silbato*), Pugovitsin (*Botonadura*) y Derjimorda (*Cállate*), el administrador de hospicios se llama Zemlianika (*El Fresón*)— permite varias soluciones, según se trate de destacar el aspecto de comedia de costumbres —en este caso parece preferible dejarlos en ruso— o de destacar el carácter esperpéntico —en este caso su traducción es lo más adecuado—. Traducir el ruso *gorodničii* por el francés *Gouverneur* parece algo excesivo, porque se trata en realidad de una especie de *corregidor*. Se puede ir todavía más lejos; cuando un personaje exclama indignado que al Gobernador el grado de general le sienta como a una vaca una silla de montar, Mérimée traduce «comme des manchettes à un cochon», adaptando la imagen al público burgués del París de 1853 y ofreciéndole la grotesca asociación de un cerdo disfrazado de caniche. En otro momento, para dar impresión de eficacia y diligencia, el Gobernador ordena aparentar varios derribos porque, como él mismo dice, cuanto más se derriba mayor impresión de actividad da la administración. Mérimée traduce *derribos* por *construcciones* porque, buen cortesano y amigo de la emperatriz Eugenia de Montijo, no puede permitir que el público ría a costa del barón Haussmann y de su fiebre demoledora para abrir los grandes bulevares del París del Segundo Imperio. La réplica central de *El inspector*, la que resume toda la obra, plantea un serio problema de traducción al francés. El Gobernador riñe a uno de sus subordinados y le dice «Ty ne po činu berēs», que Mérimée en un artículo sobre Gogol traduce por «Tu voles trop pour ta place» y en la traducción completa de la obra por «Tu n'es pas d'un rang à voler comme ça». Una traducción palabra por palabra rezaría así «Tu ne prends pas selon ton grade» que Mérimée reproduce en una nota en su edición para la imprenta; pero como afirma Cary, en el escenario no es posible explicar la intención del texto mediante notas a pie de página.

Texto y representación

Susan Bassnett en «Translating spatial poetry: an examination of theatre texts in performance»⁸ plantea también el problema de la representación espacial del texto dramático y de su traducción. Para ella, las mayores dificultades que encuentra el traductor de textos teatrales proceden en gran medida de su aspecto no lingüístico. La intraducibilidad de algunas obras está íntimamente ligada con los estilos de interpretación dominante en cada país. La impenetrabilidad inglesa, la exuberancia italiana y la estática austeridad alemana en la representación de obras clásicas es un ejemplo; a menudo la solemnidad francesa es para los actores ingleses y alemanes pura y simple grandilocuencia.⁹ Siguiendo a Antonin Artaud en su concepción del espectáculo teatral, ve en él un lenguaje material y sólido, una especie de poesía en el espacio.¹⁰ La materialidad del lenguaje teatral es parte de su sentido, su cadencia sonora es lo que lo distingue de la obra escrita,¹¹ por ello, como afirma Corrigan¹² «en los diálogos teatrales la cadencia es *per se* parte del significado y sus secuencias tienen como fundamento el ritmo de la respiración, lo que significa que el traductor debe conservar, siempre que pueda, el mismo número de palabras en cada frase» (p. 106). Susan Bassnett nos da un ejemplo de la importancia de la cadencia rítmica comparando tres traducciones inglesas del monólogo final de la *Fedra* de Racine: la primera de John Edmunds, la segunda de John Cairncross y la tercera de Robert Lowell. En la primera la monotonía del lenguaje no permite suponer que se trata de las últimas palabras del personaje, y cualquier actriz que

8. En James S Holmes, José Lambert y Raymond van den Broeck (eds.), *Literature and Translation. New Perspectives in Literary Studies*, Lovaina, Acco, 1978, pp. 161-176.

9. Véase Franz H. Link, «Translation, Adaptation and Interpretation of Dramatic Texts» en O. Zuber-Skerrit (ed.), *The Languages of the Theatre, op. cit.*, pp. 24-50.

10. Recuérdese lo que escribía en 1931 en *Le Théâtre et son double*: «Le dialogue —chose écrite et parlée— n'appartient pas spécifiquement à la scène, il appartient au livre; et la preuve, c'est que l'on réserve dans les manuels d'histoire littéraire une place au théâtre considéré comme une branche accessoire de l'histoire du langage articulé. Je dis que la scène est un lieu physique et concret qui demande qu'on le remplisse, et qu'on lui fasse parler son langage concret. Je dis que ce langage concret, destiné au sens et indépendant de la parole, doit satisfaire d'abord les sens, qu'il y a une poésie pour les sens comme il y a une pour le langage, et que ce langage physique et concret auquel je fais allusion n'est vraiment théâtral que dans la mesure où les pensées qu'il exprime échappent au langage articulé.» (Cit. por Jacques Bersani, *La littérature en France depuis 1945*, Paris, Bordas, 1970, p. 436).

11. Véase Constantin Stanislavski, *Building a Character*, Londres, Methuen, 1961.

12. Robert W. Corrigan, «Translating for Actors» en William Arrowsmith y Roger Shattuck (eds.), *The Craft and Context of Translation*, Austin, University of Texas, 1961, pp. 88-120.

tuviera que atenerse a esa versión debería improvisar, independientemente del texto, una escena final de agonía por su cuenta y riesgo. La segunda, por el contrario, nos da la imagen de un histérica que se convulsiona interminablemente antes de caer muerta como en los aparatosos finales de cualquier melodrama. Sólo la última, la versión de Robert Lowell es una traducción hecha pensando en su representación; la cadencia misma de la palabra hace que Fedra se yerga desafiante hasta el último verso en que se desploma. El traductor de textos dramáticos necesita conocer las exigencias teatrales de la interpretación, puesto que la unión inextricable de ademán y palabra es lo que propiamente debe traducir para que la obra sea representable en un escenario.¹³

El principal escollo de la traducción teatral es la dificultad de aunar adecuación y aceptabilidad, es decir, texto y espectáculo. La mayor parte de las críticas apuntan siempre a los excesos en un sentido u otro: o la traducción es excesivamente literal e irrepresentable o aceptable desde el punto de vista dramático pero alejada del original. El caso, citado por Susan Bassnett, de la traducción inglesa de Ben Bellitt de *Fulgor y muerte de Joaquín Murietta* de Neruda, es un ejemplo de lo que puede ocurrir cuando al traductor se le va la mano en el sentido de la aceptabilidad. Ben Bellitt, al querer facilitar la comprensión de la obra a un público norteamericano acostumbrado a las historias de indios y vaqueros, reduce la traducción inglesa a los viejos tópicos del mexicano primario y exagerado. La contención verbal y dramática del texto de Neruda se pierde en la locuacidad y agitación de la traducción inglesa.

Lo lingüístico y lo extralingüístico en la traducción teatral

En un artículo escrito siete años después, «Ways Through the Labyrinth. Strategies and Methods for Translating Theatre Texts»,¹⁴ Susan Bassnett sistematiza sus reflexiones sobre la traducción teatral. Según ella, se le pide al traductor de textos teatrales que logre lo imposible, es decir, que traduzca un texto escrito, que de hecho es parte integrante de un sistema más amplio en que se articulan complejos sistemas de signos lingüísticos y extralingüísticos, como si fuera un texto literario pensado tan sólo para su lectura en forma de libro. Ese desequilibrio entre el texto y los demás elemen-

13. Véase Reba Gostand, «Verbal and Non-Verbal Communication: Drama as Translation» en O. Zuber-Skerrit (ed.), *The Languages of the Theatre*, op. cit., pp. 1-9.

14. En Theo Hermans (ed.), *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*, Londres, Croom Helm, 1985, pp. 87-102.

tos de la representación teatral no es exclusivo de la traducción, se da también en ciertas tradiciones dramáticas, como parece deducirse del comentario que se atribuye a un director de escena del Este de Europa que al salir de una representación de una obra de Shakespeare en Inglaterra dijo: «¡Fantástico! Todo está por hacer. Sólo han interpretado el texto».

Para acotar mejor el problema, Bassnett toma de Kowzan¹⁵ las cinco categorías de expresión que componen todo espectáculo y que responden a cinco sistemas semiológicos: 1) el texto recitado (para el cual puede haber un texto escrito o no), 2) la expresión corporal, 3) la apariencia exterior de los actores (ademanos, características físicas, etc.), 4) el espacio escénico (espacio, accesorios, iluminación, etc.) y 5) los sonidos no verbales. Distingue, para el análisis posterior, entre *written text* y *performance text*. El problema para el traductor teatral está en saber si las indicaciones para la representación se encuentran de modo explícito o implícito o si están ausentes del texto escrito, puesto que ello condicionará sus estrategias para traducir lo relativo al código lingüístico y también lo relativo a los demás códigos de significación. Se trata de encontrar un hilo conductor que le permita moverse en ese laberinto de códigos que es el texto dramático. Bassnett tipifica las estrategias de traducción teatral en cinco grandes grupos: 1) el texto teatral se traduce como si se tratara de un simple texto literario, 2) el contexto cultural de la lengua de partida sirve de marco significativo al texto traducido, 3) se intenta traducir la teatralidad del texto, 4) se traduce el teatro en verso en otra forma alternativa y 5) se procede a la traducción en equipo (traductor, director y actores). Esas distintas estrategias son opciones posibles porque el texto teatral es un texto *troué*,¹⁶ no completo en sí mismo, en el que el texto escrito es sólo uno de los códigos del complejo sistema de códigos que intervienen en la representación. La relación dialéctica entre los distintos sistemas se materializa en los elementos de *deixis*, noción tomada de Serpieri¹⁷ y Elam,¹⁸ entendiendo por *deixis* los indicios verbales —pronombres y adverbios en su mayoría, aunque no exclusivamente— que regulan la articulación de los actos de habla para darles un sentido teatral. Retórica, sintaxis, gramática, dependen en el teatro de la *deixis*, que engloba y aglutina los distintos significados de los que las imágenes, los instrumentos lingüísticos, el ritmo y el movimiento son portadores.

15. Tadeusz Kowzan, *Littérature et spectacle*, La Haya, Mouton, 1975.

16. Véase Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, París, Éditions Sociales, 1978.

17. Véase Alessandro Serpieri, «Ipotesi teorica di segmentazione del testo teatrale» *Strumenti critici* 32-33 (1977), pp. 90-137.

18. Véase Keir Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*, Londres, Methuen, 1980.

Susan Bassnett en «Translating for the Theatre: The Case Against Performability»¹⁹ se desdice de algunas de sus primeras afirmaciones sobre la noción de «representabilidad» aplicada a la traducción de textos teatrales.²⁰ Al manifestar su desacuerdo con Patrice Pavis,²¹ que sostiene que la verdadera traducción de los textos teatrales ha de realizarse teniendo presente su puesta en escena, recuerda que la idea de «representabilidad» surge en el siglo XX para justificar el uso que ciertas corrientes escenográficas hacen del texto teatral, considerado como algo incompleto y que permite supresiones, adiciones y cambios. Este planteamiento, llevado hasta sus últimas consecuencias, supondría que el traductor de textos teatrales debería verse abocado a la imposible tarea de transformar un texto de la lengua de partida, incompleto, en otro texto de la lengua de llegada, también incompleto. Bassnett vuelve a poner el acento en la estructura lingüística del propio texto, convencida de que es allí donde hay que buscar las pistas que indican sus posibles representaciones teatrales,²² porque después de todo es sólo en el texto escrito donde pueden codificarse los infinitos textos representables.

19. *TTRIV*, 1 (1991), pp. 99-119.

20. Es explícita respecto a su propia evolución y a las dos líneas de investigación en las que desearía que se orientaran los estudios de traducción de textos dramáticos; la historiografía de la traducción de obras de teatro y el estudio lingüístico de los textos dramáticos existentes: «My own work in this field has followed a tortuous path in the past twenty years. The work began with a belief in the commonality of the physical dimension of theatre texts, but now I have been compelled to recognize that this is physically encoded differently, is read differently and is reproduced differently across cultural boundaries. I have come to reject the notion of the encoded gestural subtext, perceiving it as a concept that belongs to a particular moment in time in western theatre history and which cannot be applied universally. What I would like to see developing in the future in this field are two main branches of investigation—bring our knowledge into line with work already undertaken and underway in the field of prose narrative and poetry, and further investigation into the linguistic structuring of extant theatre texts, free from the shackles of the post-naturalistic concept of the all-powerful, pre-performance written text that we call a play» (p. 111).

21. Véase Patrice Pavis, *Problèmes de sémiologie théâtrale*, Montréal, Université de Québec, 1976 y del mismo autor, «Problems of Translation for the Stage: Intercultural and Post-modern Theatre» en Hanna Scolnicov y Peter Holland (eds.), *The Play out of Context: Transferring Plays from Culture to Culture*, Cambridge, Cambridge U.P., 1989, pp. 25-45.

22. Así es como se expresa Susan Bassnett: «Moreover, whilst the principal problems facing a director and performers involves the transposing of the verbal into the physical, the principal problems facing the translator involve close engagement with the text on page and the need to find solutions for a series of problems that are primarily linguistic ones—differences in register involving age, gender, social position, etc., deictic units, consistency in monologues and many more» (p. 110).

Conclusión

La idea de que todo intento de traducir el complejo entramado de elementos significantes, lingüísticos y extralingüísticos, que componen el espectáculo teatral supone el establecimiento de una jerarquía de correspondencias en las que el texto escrito funciona como un elemento adaptable en función de la representación teatral, no procede sólo de los estudiosos de la teoría de la traducción. Desde finales del siglo pasado la aparición de la figura del director de escena ha introducido una nueva concepción del teatro como representación y articulación de los diferentes medios de expresión de que dispone el arte escénico frente a los que mantienen su condición exclusivamente literaria, reduciendo la escenificación a simple ilustración del texto. El reconocimiento de la complejidad del proceso que conduce del texto a su escenificación ha hecho del director de escena una figura fundamental de la creación teatral del siglo XX, a quien corresponde valorar los elementos expresivos de la representación, la recepción del espectáculo por parte del público y el trabajo de los actores. De modo semejante, el traductor debe sopesar, a partir del texto original y en función de la finalidad de la traducción, todos los elementos que entran en juego para poder elegir, caso por caso, la solución más ajustada a lo que pretende. La última palabra la tiene, evidentemente, el público, que condena o da por buenos sus hallazgos. En un artículo publicado en *El País* (5 de septiembre de 1990, p. 26) Vicente Molina Foix se justificaba por una polémica decisión que había adoptado como traductor al cambiar el célebre inicio del monólogo de Hamlet «Ser o no ser, ésa es la cuestión» por «Ser o no ser, ésa es la opción». Y puesto que de opción se trata, hay que decir que el traductor también ha de optar continuamente, moviéndose entre la adecuación al texto original y la aceptabilidad de su propuestas, y eligiendo no sólo entre varias opciones lingüísticas sino entre imperativos contrapuestos.

El modelo de traducción y el traductor del discurso teatral

Áurea Fernández Rodríguez

La utilidad y la necesidad de traducir textos de una lengua original determinada a otra lengua terminal es actualmente indiscutible, no sólo como medio de comunicación entre distintos pueblos e individuos fuera de nuestras fronteras sino también como instrumento de normalización cultural en países con lenguas minoritarias como el nuestro. Hace casi medio siglo ya apuntaba Germán Bleiberg:

La traducción puede considerarse como una labor de la más alta estimación intelectual; tanto por lo que representa en cuanto a trabajo desarrollado por el traductor, como por lo que se refiere a las relaciones culturales entre los pueblos distinto idioma.¹

Numerosos son los factores que contribuyeron al rápido desarrollo de la ciencia de la traducción. Por una parte el crecimiento de la traducción pragmática ligada a la evolución de la información científica, de la interpenetración económica y la consecuente necesidad de enseñarla. Por otra, la tendencia a describir los hechos de la lengua por medio de métodos con fundamento científico y la tendencia a investigar el tema de la traducción siguiendo modelos teóricos.

Aunque de reciente creación, la teoría de la traducción desencadenó enfrentamientos entre profesionales traductores y traductólogos. ¿Deben los traductores conocer toda la literatura teórica acumulada sobre la traducción y su complejo mecanismo para conseguir mejores resultados?

La lectura del traductor como la de todo lector es ante todo un acto individual. En su contacto directo e inmediato con una nueva obra, el lector busca una experiencia nueva. Sin embargo en el campo literario, y de manera particularmente explícita desde los años sesenta, se ha puesto de manifiesto el interés y la pertinencia de yuxtaponer a esta lectura espontánea una lectura analítica basada en un análisis metodológico. Paralelamente, la teoría de la traducción ha ido desarrollando distintos modelos que pretenden

1. Germán Bleiberg, *Diccionario de Literatura Española*, Madrid, Revista de Occidente, Madrid, 1972, pp. 887-888; cit. por Julio-César Santoyo, *Teoría y crítica de la traducción: Antología*, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 1987, p. 248.

encauzar al profesional de la traducción en su difícil tarea de trasladar una lengua a otra, mejor dicho, un texto a otro. Mediante las aportaciones de la lingüística textual y el análisis del discurso se concluye que la traducción no se realiza al nivel de la lengua sino al nivel del texto. Se traducen pues textos que, en diferentes grados, están realizados en conjunción con elementos extralingüísticos. La pragmática textual pone en evidencia las nociones de «situación de comunicación» y de performance y los conceptos de lectura y de texto.

G. Steiner se pregunta si la traducción puede ser objeto de estudio, pues el corpus es tan denso y tan diferenciado que se resiste a todo esquema unitario. Se remite a los aspectos hermenéuticos y creativos que dominan en el acto de traducir así como a los conceptos de empatía e interpretación. Los investigadores que utilizan la mediación hermenéutica ponen de relieve el aspecto creador del acto de traducir. Opinan que la traducción está dirigida por una lectura textual basada en la experiencia y, el saber del traductor y la relación que se establece entre el traductor y el texto es un diálogo productivo.

Sin embargo, ni las investigaciones que conceden prioridad al análisis de las lenguas y sus diferencias,² ni aquellas que se basan en el mensaje,³ ni siquiera las aportaciones de la hermenéutica⁴ ofrecieron hasta el momento unos resultados serios.

Los traductólogos centran sus esfuerzos en ofrecer modelos de análisis capaces de proporcionar una traducción fiel o al menos equivalente al texto de la lengua original. Pues la meta ideal de toda teoría giró siempre en torno a la invariabilidad del contenido de información del texto de la lengua fuente. Invariabilidad, en la mayoría de los casos, identificada con calidad.

2. Véase Georges Mounin, *Les problèmes théoriques de la traduction*, París, Gallimard, 1963; Valentín García Yebra, *Teoría y práctica de la traducción*, Madrid, Gredos, 1982, 2 tomos; Gerardo Vázquez Ayora, *Introducción a la traductología*, Washington, Georgetown University Press, 1977.

3. En esta línea se encuentran: Jean-Claude Margot, *Traduire sans trahir*, Lausana, L'Age d'homme, 1979; Eugenio Coseriu, «Lo erróneo y lo acertado en la teoría de la traducción» en *El hombre y su lenguaje*, Madrid, Gredos, 1977; Jean-René Ladmiraal, *Traduire: théories pour la traduction*, París, Petite Bibliothèque Payot, 1979; Henri Meschonnic, *Pour la poétique II. Epistémologie de l'écriture. Poétique de la traduction*, París, Gallimard, 1973. A los aspectos sintáctico y semántico, la lingüística textual añade un tercero: el pragmático, que refleja la relación entre los signos y sus usuarios, el emisor y el receptor con sus circunstancias situacionales y socioculturales.

4. George Steiner, *Après Babel. Une poétique du dire et de la traduction*, París, Albin Michel, 1978. Jean-René Ladmiraal renuncia a una teoría, verdadera y científica, y acepta adaptarse a una «théorie en miettes», a teoremas para una traducción. Sus teoremas o adquisiciones teóricas han sido inducidos a partir de la práctica de la traducción.

Ha sido generalizada igualmente la necesidad de crear una tipología textual afin de contar con unos principios traslativos, conforme a cada tipo de texto requerido. Para ello, los principales teóricos coinciden en agrupar los textos en literarios y no literarios;⁵ eso sí con denominaciones distintas. J. House, por ejemplo —partiendo de las tres macrofunciones del lenguaje: la ideacional, la interpersonal y la situacional, conceptos básicos de la gramática de Halliday—⁶ distingue dos categorías funcionales generales: la «ideacional» y la «interpersonal». Dentro de la primera categoría incluye los textos técnicos y los textos no-técnicos, en la segunda los textos ficticios y los no-ficticios. El objetivo de su teoría es establecer una equivalencia funcional entre el texto fuente y el texto terminal.⁷ Su modelo, como la mayoría de los modelos, enfocaba la traducción desde una vertiente retrospectiva. Desde esta perspectiva, «traductologie d'hier» como la denomina J.-R. Ladmiral,⁸ se pretende valorar o determinar, mediante unos parámetros, la calidad de la traducción resultante. De ahí su carácter descriptivo ya que trata de describir el trabajo del traductor como resultado. Desde esta óptica se quiere llegar a seguir algunos pasos de la actividad traductora pero la función principal es la de juzgar el producto traducido.⁹

Por el contrario, en la dimensión prospectiva del proceso se pretende establecer unos «presupuestos o normas traslativas que ayuden al traductor en el momento de selección y elección de equivalentes en una fase del proceso de la traducción que media entre la fase de comprensión del TLO y la de reverbalización en el TLT», según palabras de Pilar Elena García.¹⁰ Se-

5. O. Kade habla de textos pragmáticos y textos literarios; W. Koller de «Sachtexte» (los no-literarios) y «Fiktivtexte» (los literarios); W. Wilss de texto literario y texto científico en *Zufall und Gesetzmässigkeit in der Übersetzung*, Leipzig, VeB Verlag Enzyklopädie, 1968, pp. 45 y 88.

6. En 1985 M. A. K. Halliday reconocía que la lingüística ocupa un lugar privilegiado en la traducción.

7. Juliane House dice: «The function of a text is the application or use which the text has in the particular context of a situation» (*A model for translation assessment*, Tübingen, Gunter Narr, 1977, p. 37).

8. J.-R. Ladmiral, «Traductologiques» *Le français dans le monde* (1987), pp. 18-25 (nº monográfico *Retour à la traduction*).

9. Podemos incluir aquí la mayoría de los grandes teóricos: Eugene A. Nida & Charles R. Taber, *La traducción: teoría y método*, Londres, Alliance Biblique Universelle, 1971 (la labor de Nida sobrepasa el ámbito de la traducción descriptiva para tocar la traductología productiva); Anton Popovi_, «Zum Status der Übersetzungskritik» *Babel* 4 (1973), pp. 161-165; J. House, *op. cit.*; J. C. Catford, *A Linguistic Theory of Translation*, Londres, Oxford University Press, 1965; Valentín García Yebra, *Teoría y práctica de la traducción*, Madrid, Gredos, 1982.

10. P. Elena García, *Aspectos teóricos y prácticos de la traducción (Alemán-Español)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1990, p. 44.

gún la teoría de la interpretación, la traducción tiene que producir el mismo efecto cognitivo y emotivo en los lectores que el texto original en los suyos.¹¹ El traductor es aquí el elemento esencial en el proceso y del que depende el resultado final.

Partiendo de que en la traducción hay que trasladar el sentido de un mensaje produciendo el mismo efecto en el destinatario —idea difundida por D. Seleskovitch— Amparo Hurtado Albir opina que la responsabilidad obligada del traductor como emisor radica en la expresión de lo que «quiso decir» el autor del texto en la lengua original precisando: «le traducteur [...] doit restituer le sens que l'auteur a exprimé avec son texte et produire le même effet».¹² Pero el sentido no es solamente expresión de lo que quiso decir el autor que surge, pues, del emisor; el sentido es también comprensión y ésta depende del receptor. El destinatario del texto de la lengua original no puede ser asimilado al del texto de la lengua terminal.¹³ Pues es necesario considerar el carácter dinámico del texto. El sentido es algo que se construye en el texto y puede variar según el público receptor en un espacio y tiempo determinados.¹⁴ De ahí que la obra maestra, la que vive perdurablemente y adquiere una significación en todo tiempo, necesita ser traducida de una generación a otra.

Pero la traducción puede reflejar dos relaciones diferentes entre el texto de la lengua original y el texto de la lengua terminal: sin variación de función de la traducción¹⁵ o con variación de función con respecto a la del texto primero.¹⁶ El traductor, receptor del texto fuente pero a la vez emisor de un nuevo texto, «deberá seleccionar y dar prioridad a unas u otras equivalencias parciales»,¹⁷ pero teniendo siempre presente el receptor del texto terminal.

Como es de rigor, el proceso traslativo ha de comenzar por la adscripción del texto original para prestar atención o, por el contrario, para eliminar los elementos textuales pertinentes.

11. Marianne Lederer, «La théorie interprétative de la traduction» *Le français dans le monde* (1987), pp. 11-17 (la cita está en p. 12).

12. A. Hurtado Albir, *La notion de fidélité en traduction*, París, Didier Érudition, 1990, p. 224.

13. En la misma línea de A. Hurtado podríamos incluir a P. Elena. Para ella, sólo en el caso de que la función sea invariable la traducción puede conseguir una equivalencia comunicativa (o equivalencia funcional). Esto supone igualmente la identificación del destinatario del texto de la lengua original con el destinatario del texto de la lengua terminal.

14. E. A. Nida, *op. cit.*, ya había destacado la existencia de grupos de receptores variados opinando que a cada uno de ellos es necesario proporcionarle una traducción adecuada.

15. En este caso el receptor del texto traducido deberá conocer el contexto histórico-social del texto original.

16. El contexto queda asimilado a la propia realidad del receptor.

17. P. Elena García, *op. cit.*, p. 52.

Refiriéndose a la obra teatral el traductor ha de tener claro que es un discurso pensado para oírlo;¹⁸ se escribe, pues, para ser «hablado», no en el sentido de un verdadero lenguaje hablado como el caso de una conversación sino como una subcategoría de la forma escrita. Françoise Vreck dice:

Le dialogue de théâtre est une langue qui se donne des airs d'oralité en accentuant certains des traits qu'elle emprunte à la langue orale, la part de l'implicite ou de la répétition par exemple.¹⁹

La pieza teatral, cuya escritura nunca es subjetiva en la medida en que, voluntariamente, el autor se niega a hablar en su propio nombre, está escrita para ser representada o, en otros términos, para ser leída como si fuese oída porque el lector y por consiguiente el traductor, siendo consciente de que está destinada para ser representada, la representa en su imaginación.

Estamos dentro de la mera estructura de los intercambios orales donde los elementos de la situación, evidentes para los interlocutores, no necesitan ser verbalizados; la presencia de los actores en escena aclara la situación enunciativa y el mensaje. En este caso concreto del lenguaje teatral el circuito comunicativo se amplía con la participación de nuevos elementos: el actor y el espectador.

Mediante la lectura del texto el traductor puede hacerse una imagen del universo dramático. Imagen que elabora a través de los personajes, de sus formas, de sus características, etc. y mediante las relaciones de estos personajes en el desarrollo de la acción. Las acotaciones escénicas del autor pero también las indicaciones indirectas en los diálogos, permiten construir el espacio dramático. Como consecuencia de todo esto cada lector, cada espectador tiene su propia imagen subjetiva del espacio dramático por lo que es evidente que el propio traductor escoja solamente una posibilidad de espacio. Aquí interviene la ilusión teatral: persuadirnos de que no inventamos

18. Álvaro Cunqueiro se lamentaba de las precarias condiciones del teatro gallego, condenado a ser únicamente leído y no representado. Por eso no escribía obras teatrales porque no estaba interesado por un teatro que se leyese únicamente. En una entrevista después de la concesión del premio Planeta 1993 y con relación a la primera representación en Londres de su pieza *El loco de los balcones* -a pesar de ser la representación de una traducción en inglés y no 8U original en español- Mario Vargas Llosa afirmaba que la obra teatral, al igual que la narrativa, es ficción pero aquella se escribe siempre para ser representada aunque no siempre sea así.

19. Françoise Vreck, «Le dialecte au théâtre et sa traduction» en Michel Ballard (ed.), *La traduction plurielle*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1990, p. 93.

nada y que sólo son reales las quimeras que tenemos ante nuestros ojos y en el pensamiento.²⁰

El espectador oye una voz real de un actor y el presente del indicativo es un presente para el que emite el discurso y el que lo recibe. El texto teatral no simula un texto escrito, es realmente hablado y sólo mediante la participación de lo que Roland Barthes denomina «polyphonie informationnelle»²¹ el lenguaje teatral llega a su plena realización.

La interacción múltiple entre los signos de este sistema polifónico puede ser agrupada en dos: las modalidades denominadas verbales y las no verbales. La primeras son las que mejor pueden ser localizadas por el traductor aunque puede tropezar con que las opciones léxico-gramaticales y sintácticas de la lengua terminal a su disposición no son válidas para trasladar las de la lengua original. Para citar un ejemplo, los traductores de L'Avare de Molière²² trasladaron el aspecto cómico del personaje principal y de la obra en general sin mayor dificultad. Pero más problemática resulta ser la labor de marcar la oposición entre generaciones mediante la diferencia de nivel del lenguaje. La lengua de Harpagon resulta vulgar para un hombre de su condición y clase burguesa: palabras arcaicas, inventadas... por consiguiendo palabras que no pertenecen al beau langage. Sin duda esta diferencia en la expresión podía ser percibida con más nitidez por el público de 1668 que por el receptor actual, oyéndola en su lengua original.²³ La distancia temporal entre creación y recepción se vuelve en contra del traductor. Pues las alusiones que podríamos calificar de temporales, espaciales y personales concretas así como las palabras surgidas de una situación dada y que desa-

20. El poder de la ilusión de la ficción teatral se refleja de forma ejemplar en *L'illusion comique* de P. Corneille (1636). La comedia utiliza el procedimiento del teatro en el teatro. El mago Alcandre muestra al burgués Pridamant dos etapas de la vida de su hijo Clindor al que busca; en una de ellas Clindor es un actor de teatro que interpreta el papel de un personaje que no es el suyo. Y Pridamant, que no lo sabe, se deja cazar pero también el espectador, ya que, en esta segunda acción, a los personajes no se les atribuye el nombre que llevaban en la escena. Una vez desengañado, el espectador se remite a la ilusión del otro nivel y creyendo en Pridamant y en su mago, diciéndose que al menos estos sí son reales, por lo menos más reales. La manifestación de los dos niveles de la ficción los convierte simplemente en más ilusorios.

21. Esto es, la participación de varias informaciones simultáneas sacadas del decorado, de la indumentaria, del alumbrado, del movimiento de los actores, de sus gestos y habla; véase Roland Barthes, «Littérature et signification» en sus *Essais critiques*, París, Seuil, 1964, p. 258.

22. Conocida es la dificultad de traducir algunas obras de Molière a la lengua española.

23. Véanse las traducciones de obras de Molière: Julio Gómez de la Serna, *El avaro*, Don Juan, Barcelona, Orbis, 1983; Juan F. de Luaces, *El avaro*, *Tartufo*, *Las mujeres sabias*, *El enfermo imaginario*. También Leandro Fernández de Moratín, *La escuela de los maridos*, *El médico a palos*, Madrid, Repullés, 1849; *Las preciosas ridículas*, Valencia, Martín Peris, 1819; José Marchena, *El hipócrita*, Madrid, Alban y Delcasse, 1811.

parecen con ella son las que con mayor rapidez resultan incomprensibles al lector e incluso al propio traductor que difícilmente podría trasladarlas. El traductor debe mantener la distinción de los signos textuales de los no verbales respetando la posible relación que exista entre ellos aunque esa relación no pueda ser percibida de inmediato. De igual forma ha de tener en cuenta que la relación textual diálogo-didascalias²⁴ es variable según las épocas de la historia del teatro lo cual supone un conocimiento suficiente de su contexto histórico.

La palabra toma sentidos diferentes según el contexto situacional. El lenguaje no está limitado a la melodía de las frases intercambiadas, se desarrolla dentro de unas situaciones y es inseparable del movimiento de esas situaciones. Es en una situación determinada que los arcaísmos de Harpagon tienen sentido para el público receptor. A pesar de las críticas que le atribuyeron los amantes del beau langage y Fénelon, está claro que una vez más Molière aboga por un estilo «natural» igualmente reflejado en otras obras.

La situación de comunicación ha de ser «reconstruida» en la imaginación del traductor y establecer una correspondencia entre las distintas modalidades, verbales y no verbales.

Veamos el ejemplo siguiente sacado de Dom Juan (II, 4):

SGANARELLE (apercevant Mathurine).- Ah! Ah!

MATHURINE (à Dom Juan).- Monsieur, que faites vous donc là avec Charlotte? Est-ce que vous lui parlez d'amour aussi?

En español (traducción de José Escué para la editorial Planeta, 1981):

ESGANEREL (viendo pasar a Maturina).- ¡Ay, ay, ay!

MATURINA (a don Juan).- Señor, ¿qué hacéis aquí con Carlota? ¿Le habláis de amor también?

Un solo detalle para ilustrar nuestro propósito: en la lengua francesa, lengua original, la partícula «là» refuerza la acción presente de la palabra clave de la frase, el verbo «faites». En cambio, en español el verbo «hacéis» también en presente pero determinado por el adverbio «aquí» pierde parte de su valor original. En este contexto la palabra «là» no debe ser considerada como adverbio sino como un deíctico.

24. Anne Ubersfeld considera que este término es más completo que el de indicaciones escénicas: véase *Lire le théâtre*, París, Ed. Sociales, 1982, p. 20.

Esto recuerda que no hay acto verbal interpretable fuera de un contexto y que las palabras tan sólo recobran sentido en un medio apoyadas por otras palabras que las acompañan y por los gestos cuando se trata de comunicación oral. En efecto el gesto es también transmisor de sentido ya que contribuye a construir el significado²⁵ de un enunciado. La palabra se realiza gracias a la dinámica del cuerpo. Estos movimientos puntualizan uno y otro elemento del discurso pero no aparecen siempre inscritos en el texto sino que deben ser, en su mayoría, deducidos. Es más, en la lengua hablada la producción del significado es imposible sin la intervención de dichas manifestaciones. El gesto y la palabra, ambos formas del discurso, son modos de expresión inseparables, uno específicamente cargado de expresividad y el otro de expresión.²⁶ En virtud de una convención implícita, el discurso teatral es siempre una forma de actuar. De ahí el empleo de formas de acción verbal como los performativos, el juego de presupuestos, el uso de deícticos.²⁷ Funcionando de forma sistemática y en una relación estrecha con lo dicho revelan el sentido de la intención del locutor. En Dom Juan (IV, 3), don Juan intenta «conquistar» a uno de sus acreedores, M. Dimanche:

DOM JUAN (lui tendant la main).- Touchez donc là, Monsieur Dimanche. Êtes-vous bien de mes amis?

DOM JUAN (tendiéndole la mano).- ¡Venga esa mano, señor Domingo. ¿No sois acaso amigo mío?

En la escena 2 del acto II, es la campesina Charlotte el objeto de la conquista:

25. Empleo aquí los dos términos teniendo en cuenta la diferencia desarrollada por Joly y Roulland: «Le sens renvoie, d'un point de vue strictement structurel, au «sens littéral» d'une phrase, tandis que la signification, au-delà du sens, résulte de l'insertion de la phrase, d'un point de vue énonciatif dans son contexte linguistique (contexte ou co-texte) et situationnel (situation)» en A. Joly & D. Roulland, «Pour une approche psychomécanique de l'énonciation» en *Langage et psychomécanique du langage. Pour Roch Valin*, Lille-Québec, Presses U. de Lille-Presses de l'Université de Laval, 1980.

26. Véase A. Joly, «Analyse des modalités non verbales de la communication» en G. Debusscher & J. P. Van Noppen (ed.), *Communiquer et traduire. Hommages à Jean Dierickx*, Bruselas, Éd. de l'Université de Bruxelles, 1985, pp. 131-142.

27. En el *Cimetière des voitures* de Arrabal, dirigido por Víctor García, los desplazamientos sólo se pueden definir conjugados (en consonancia) con el diálogo, la música, el ruido, el juego de luces y la colocación de los espectadores. Véase sobre manifestaciones gestuales: P. Bouissac, *La mesure des gestes. Prolegomènes à la sémiotique gestuelle*, La Haya-París, Mouton, 1973, y Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, París, Seuil, 1967.

CHARLOTTE.- Oui, pourvu que ma tante le veuille.

DOM JUAN.- Touchez donc là, Charlotte, puisque vous le voulez-bien de votre part.

CARLOTA.- Yo sí quiero, con tal que quiera mi tía.

DON JUAN.- Dadme esa mano, Carlota, ya que, por vuestra parte, aceptáis.

La frase «touchez donc là» hay que definirla con las variantes requeridas a cada contexto situacional, no indica una despedida, ni un saludo sino una promesa de amistad hacia el interlocutor que se trata de un hombre en el primer caso y una promesa de matrimonio en el segundo. Allí donde la lengua francesa deja una cierta libertad de interpretación al receptor, la lengua española ha tenido que ser más explícita: «dadme esa mano» tratándose de la mujer a conquistar y «venga esa mano» dirigiéndose al recaudador.

En otras ocasiones la relación entre el texto y la situación resulta contradictoria. En *En attendant Godot* de Samuel Beckett²⁸ numerosas despedidas de Vladimir y Estragon permanecen incumplidas pues los personajes siguen en las mismas posiciones y en sus respectivos lugares. Aunque Beckett se niega a dar interpretaciones a sus obras, el posible problema que se plantea aquí en estas contradicciones es la lucha entre el rechazo y la esperanza. La misma ausencia de movimientos o de gestos, el silencio de los personajes numerosas veces resultan claves para el espectador. El silencio provoca la angustia y es un enemigo para los personajes de Beckett: «Vladimir: dis quelque chose!» (p. 106), «tout vaut mieux que de se taire» (p. 127). La ausencia de movimientos y de gestos (despedidas sin que los personajes se separen) evocan la espera perpetua.

En el teatro occidental no hay un código de movimientos que permita al espectador revelar un sentido u otro. Es el director el que impone su código y el espectador el que lo aclara, pues, como afirma Van Tieghem, «un bon texte de théâtre doit laisser une certaine marge d'invention au metteur en scène et aux interprètes».²⁹ Por su parte Ionesco piensa que el teatro existencial tiene que ser interpretado por el público a su manera. De ahí que la obra traducida no tiene por qué ser una correspondencia con lo que quiso decir el autor como única interpretación posible.

No cabe la menor duda de que las condiciones de producción del texto original y del texto terminal influyen de forma decisiva sobre los resultados de la operación traductora. Pero las condiciones de recepción de los mis-

28. S. Beckett, *En attendant Godot*, París, Éd. de Minuit, 1952.

29. Philippe Van Tieghem, *Technique du théâtre*, París, Presses Universitaires de France, 1960, p. 7.

mos no son menos influyentes. Si el traductor es el hilo conductor del proceso de la traducción con sus modos de expresión, su talento, su creatividad —en suma su competencia traslativa y lingüística—, el receptor resulta indispensable para que la finalidad comunicativa trazada se cumpla.³⁰ Receptor del texto de la lengua original y emisor del texto de la lengua terminal el traductor debe mantener una interacción permanente con el espectador (audiencia). Pues el tiempo, la evolución de las costumbres le imponen remodelaciones y actualizaciones.

El proceso traslativo no termina con la fase expresión ni siquiera con la comprobación por parte del traductor del resultado sino con la recepción de la obra terminal. Si el criterio del traductor está en consonancia con el del receptor de la traducción, el éxito de la empresa queda garantizado.³¹

En definitiva, en el sistema polifónico y ambivalente que es el teatro, el traductor ha de dar prioridad a la teatralidad sobre la veracidad y el realismo y manifestar, ante todo, un sentido del teatro y una gran preocupación por el respeto al espectador.

La traducción del texto teatral con sus particularidades específicas al propio género prueba que el traductor debe valerse de unos conocimientos previos para la práctica traductora pero, como lo apuntaba ya hace algunos años J.-R. Ladmiraal:

L'ambition n'est plus (ou plutôt: pas encore) d'élaborer un discours scientifique sur la traduction entendue comme le produit de l'activité traduisante, ni même comme cette activité elle-même, mais de «bricoler» un ensemble de concepts et de principes qui soient de nature à anticiper et à faciliter la «pratique» traduisante ou «traductrice».³²

30. Recordemos el vodevil, género de composición dramática típicamente francés, como expresión de las costumbres francesas no podía ser bien recibido por un público receptor español. Por lo tanto sólo quedaron aquellas composiciones que ofrecían mayor analogía con nuestras costumbres, o aquellas cuya idea cómica y original era bien adoptada y desarrollada por una traducción de calidad como la lograda por Manuel Bretón de los Herreros en *La familia del boticario* o en *No más muchachos*.

31. Jaime Tur, «Sobre la teoría de la traducción» *Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo* 29 (1974), p. 19.

32. J.-R. Ladmiraal, *op. cit.*, p. 23.

II
LA TRADUCCIÓN
EN LA HISTORIA

Versión e interpretación en la escena francesa renacentista*

Caridad Martínez

Conocido es el carácter compuesto del teatro, que distingue los textos dramáticos de otros géneros literarios por su dependencia de múltiples elementos extralingüísticos; ello hace que, en relación con él, el concepto de traducción sólo tenga sentido por extensión o metafóricamente. Quiero recordar también sucintamente que el llamado Renacimiento constituye un momento especial, por el cruce de tradiciones en lo que se ha considerado como una «revolución cultural». Ese momento se caracteriza, en lo que nos interesa aquí, por los incipientes conceptos de autoría y originalidad, por la precaria aunque creciente edición, y por la poética de la imitación. Todo lo cual dibuja en la escena francesa renacentista, dominada a la vez por la influencia de los modernos italianos y de la antigüedad clásica, un panorama en el que son difusas las fronteras entre lo viejo y lo nuevo, y es difícil distinguir la creación de la versión y la reinterpretación (por no hablar de la polémica sobre qué obras eran destinadas a ser leídas y cuáles a ser representadas). La diferente naturaleza de estas cuestiones en los bloques constituidos por el teatro cómico y el trágico, nos servirá para articular las consideraciones que siguen.

Traducción y originalidad

En nuestro uso, son éstos dos conceptos interrelacionados, bien sea al hacer clasificaciones,¹ bien para, comparando texto de partida y de llegada, llegar a conclusiones sobre la originalidad relativa del segundo y los méritos de ambos. La operación de traducir implica siempre una interpretación, pero el cotejo no sólo sirve para calibrar su pertinencia o producir una nueva interpretación, sino que revela a veces lecturas coyunturales, más o menos parciales o deformantes. Podrían citarse como ejemplo la traducción de la *Sofonisba* del Trissino por Mellin de Saint-Gelais representada en Blois

* Este trabajo se inscribe en el proyecto de investigación PB91-0240, financiado por la DGICYT (Ministerio de Educación y Ciencia).

1. Véase por ejemplo Raymond Lebègue, *Le théâtre comique en France, de Pathelin à Méliès*, París, Hatier, 1977, pp. 185-187.

ante la Corte en 1553 (en la que pueden verse las huellas de la tijera),² o la doble versión de *I tre tiranni* de Agostino Ricchi: pro-francesa al tiempo que pro-turca la una, destinada a ser representada en París ante Francisco I, y pro-española la otra, que fue representada en Bolonia en 1533 ante el emperador y el papa.³

La distinción entre obra original y traducción, aunque precaria, parece inocente cuando sólo se trata de establecer una clasificación provisional, pues siempre se puede pasar una obra de una categoría a otra, a tenor de los nuevos descubrimientos. Pero lo cierto es que incita a erigir dato tan frágil en criterio de valor, y el lógico margen de error en tal terreno corre el riesgo de volverse contra la credibilidad de la crítica. Balmas en 1985 llamaba la atención sobre los factores que han presidido al reconocimiento de ciertas obras y a la relativa inflación de sus análisis y comentarios (en círculo vicioso). Refiriéndose concretamente al caso de *Les Contents* de Odet de Turnèbe, su trabajo no sólo abundaba en el refrendo de sus méritos, sino que añadía otros, si se quiere mucho más modernos y sutiles, desde su propia perspectiva.⁴ Algunos años después quedaba demostrado que *Les Contents* eran también una versión, cuya inmediata referencia puede verse, no en las más o menos difusos ecos (incluido el título, *I contenti* del Parabosco) que se le habían señalado, sino en una obra concreta, *L'Alessandro*, de 1543, de Alessandro Piccolomini.⁵ Lo cual nada resta, sin embargo, al valor intrínseco de la obra ni a la pertinencia de los análisis que de ella se habían hecho. Pues lo cierto es que, en lo referente al teatro renacentista, resulta difícil obrar, no ya con justicia sino ni siquiera con conocimiento de causa, en la cuestión de la originalidad. Menos aún si se tiene en cuenta que tal criterio no debería reducirse al texto: la importancia de algunas versiones radica, no tanto (por no decir mucho menos), en haber imitado el argumento o las palabras, como en haber captado y transmitido una lección de juego escé-

2. Mellin de Saint-Gelais, que ya tenía 65 años (poco después murió), despachó su tarea en cuatro días, y pidió ayuda a Amyot, que tradujo las veinte últimas páginas (véase R. Lebègue, «Sophonisbe au château de Blois» en *Études sur le théâtre français*, París, Nizet, 1977, vol. I, pp. 160-165).

3. Véase Michel Plaisance, «La version pro-française de *I tre tiranni* d'Agostino Ricchi» en *La circulation des hommes et des œuvres entre la France et l'Italie à l'époque de la Renaissance*, París, Centre Interuniversitaire de Recherche sur la Renaissance Italienne, 1992, pp. 247-257. El texto de *I tre tiranni* figura en Ireneo Sanesi (ed.), *Commedie del Cinquecento*, Bari, Laterza, 1912, t. I, pp. 163-309.

4. Véase Enea Balmas, «À propos des *Contents* de Turnèbe» en *Saggi e ricerche sul teatro francese del Cinquecento*, Florencia, Olschki, 1985, pp. 131-140.

5. Véase Bianca Concolino Mancini, «*Les Contents* d'Odet de Turnèbe et la tradition comique siennoise» en *La circulation*, op. cit., pp. 189-197.

nico que haya sido de importancia para el futuro de la escena. La escena francesa debe mucho en este terreno a la italiana. Como también la española.⁶

El teatro cómico

A diferencia de lo que ocurre con la tragedia, los textos cómicos que llegan a nuestras manos no siempre declaran sus fuentes. A veces por indiferencia, ya que, en la vida del teatro, ello no tiene excesiva importancia. También cabe suponer que a veces se la pase por alto, prefiriendo adornarse con plumas de ganso a proclamar una filiación que no siempre habría de reportar un título de gloria. Pero, por otra parte, la insistencia en la novedad hace pensar en un lugar común propio del género:

Nuovo è il poeta, e nuova la commedia che egli ha composto, da nessuno mai prima udita o scritta. [...] Ritieni infatti che sia meglio inventare, che rifriggere roba d'altri; e se anche sia più difficile, crede tuttavia che gli verrà maggior gloria, se userà il cervello piuttosto che quello degli altri, come capita a quelli che traducono in latino le commedie greche, quasi che gli italiani fossero privi di ingegno o non fossero in grado di scrivere nuove commedie.⁷

Las raíces tradicionales del teatro cómico se mezclan con las modernas, muchas veces anónimas o colectivas (piénsese en las producciones de las corporaciones y academias vénéta o sienesas), en las que pervive la tradición greco-latina, con una temática y recursos satírico-cómicos perennes. La *commedia sostenuta*, la comedia regular y erudita, se cruza así en su camino con tradiciones más populares, en un proceso que pertenece a la naturaleza misma del género. El término «cómico» evoca a un tiempo el teatro tal como es en realidad, en su realización concreta, y la vida común y corriente

6. Véase, por ejemplo, P. L. Crovetto, «Limiti di compatibilità ideologica in un caso di traduzione: da *Gli Ingannati* degli Accademici senesi a *Los engañados* de Lope de Rueda» en *Studi in ricordo di Guido Favati*, Génova, Tilgher, 1975, pp. 41-70. Para la dimensión cortesana del teatro en Italia y España, véase *La fête et l'écriture: théâtre de Cour, Cour-théâtre, en Espagne et en Italie. 1450-1530*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1987.

7. *Eteria*, prólogo, cit. por Luigia Zilli, «La commedia *Gli Ingannati* e la sua traduzione francese: due comicità a confronto» en *Commedia e comicità nel Cinquecento francese e europeo*, Florencia, Olschki, 1983, pp. 31-51.

cuyos personajes y situaciones evoca. Los autores de comedias reivindicaban incluso a veces la historicidad de sus argumentos, afirmando por ejemplo que la suya es «une histoire vraye [...] avenue de nostre temps».⁸ Lo cual, aunque pueda responder a un tópico, no es menos revelador de lo que se espera de una comedia. La servidumbre al público y a la performance, por una parte, y la intención realista, por otra, determina la reaparición de tipos y situaciones (pues en la vida nada hay nuevo bajo el sol), pero también, paradójicamente, la necesidad constante de su puesta al día, ya que las circunstancias varían sin cesar. Los cambios en la onomástica y la toponimia, la adaptación del vestuario y las alusiones a la más inmediata actualidad, y en definitiva la sujeción a las variaciones históricas, caracterizan las sucesivas y diversas interpretaciones. Con razón se ha dicho, con frase feliz, que «la comedia es la tragedia más el tiempo».⁹ Si algún interés extra-dramático quiere buscársele a este teatro, es sin duda el sociológico. Y, en consecuencia, el lingüístico. Por eso no podía escapar a los objetivos de la Pléiade, y así lo manifestaba Baïf al presentar su propia interpretación del *Soldado fanfarrón* de Plauto, *Le Brave*, en 1567.¹⁰ Y si esto era así tratándose de la traducción de un clásico, piénsese en el valor de las obras de un Larivey, del que tan buen lector sería Molière, cuyos puntos de partida son modernos: así por ejemplo, *Les Esprits*, 1579 (su más famosa comedia, que Albert Camus adaptó en 1940), imita concretamente, como el mismo autor dice,¹¹ el *Aridosio* de Lorenzino de' Medici (aquel extraordinario Lorenzaccio que había protagonizado en 1537 un crimen político de gran resonancia en su tiempo que Margarita de Navarra noveló en su cuento XII, el cual fue asesinado en Venecia y cuya leyenda culminaría en el drama de Musset, pero que Larivey confunde con Lorenzo el Magnífico), representada en Florencia en 1536 y publicada en Venecia, y que nos remite a su vez a la

8. Así el anónimo autor de *Les Néapolitaines*, publicada en París en 1584, que se esconde bajo el seudónimo de Tierri de Timofile: véase «Le Prologue ou avant-jeu» en Enea Balmas (ed.), *Comédies du XVI^e siècle*, París-Milán, Nizet-Viscontea, 1967, p. 183. El contexto incide en la paradoja de la ficción.

9. La cita el personaje del pariente productor y triunfador del protagonista (éste, claro, el propio autor), en el film de Woody Allen *Delitos y faltas*.

10. Véase Luigia Zilli, «Lodovico Dolce e Jean-Antoine de Baïf interpreti del *Miles gloriosus*» en *Saggi*, op. cit., pp. 103-129. Sobre el tipo del «bravo», véase también Françoise Decroisette, «Les traductions françaises des *Bravure del Capitan Spavento* de Giovan Francesco Andreini» en *La circulation*, op. cit., pp. 199-214. Para otros tipos, véase por ejemplo Mazouer, *Le personnage du naïf dans le théâtre comique du Moyen Age à Marivaux*, París, Klincksieck, 1979.

11. *Les Esprits*. Ed. de Madeleine Lazard y M. J. Freeman, Ginebra, Droz, 1987 («T.L.F.»).

Mostellaria de Plauto y a los *Adelfi* de Terencio.¹² En cuanto a *Le Laquais* (publicada también en 1579), es traducción de *Il ragazzo* del Dolce, publicado en 1541.¹³ Pues bien, ciertos rasgos lingüísticos de sus traducciones, bastan a modificar la sustancia del mensaje.¹⁴

La tragedia

Ni el lenguaje ni el atrezzo de la tragedia responden a ese propósito de inmediatez de la comedia. A diferencia de ésta, que, desdénando la utilidad mnemotécnica del verso, pronto reivindicó la prosa por mor de la verosimilitud, la tragedia conservó la versificación, aunque la profusión rítmica fue poco a poco cediendo el paso al alejandrino, que caracterizará la escena clásica. No se ha impuesto completamente todavía la adopción de un vestuario a la antigua, pero lo cierto es que las extraordinarias historias y graves problemas que plantean, se mantienen en una atemporalidad que contrasta con la comedia, y que tales ropajes contribuyen ya a garantizar.¹⁵

Las fuentes de la tragedia son patentes no sólo por el respeto de la topografía y la onomástica, que podrían remitir a una tradición mítica viva, sino por una transmisión textual proclamada con orgullo, y en la que a la pasión humanista por los clásicos tampoco le faltó el estímulo de los modernos italianos (el Dolce o el Trissino están sin duda en la base de las *Sofonisbas* o *Marianas* de la escena francesa, por citar brevemente algún ejemplo). Cuando son varias las fuentes puestas a contribución, la retórica

12. *L'Aridosia. Commedia di Lorenzino de' Medici esemplata sulle antiche rarissime stampe con in fine l'apologia ch'egli scrisse di sè medesimo per aver ucciso Alessandro de' Medici duca di Firenze*, Trieste, Dalla sezione letterario-artistica del Lloyd austriaco, 1858. Una edición más moderna de la comedia puede verse en *Commedie del Cinquecento*. Ed. de Aldo Borlenghi, Milán, Rizzoli, 1959, vol. I.

13. *Le Laquais*. Ed. de M. Lazard y L. Zilli, París, Nizet, 1987 («STFM»). El texto de *Il ragazzo* del Dolce puede verse en Ireneo Sanesi (ed.), *Commedie, op. cit.*, t. II.

14. Véase Anna Maria Raugei, «Un esempio di comicità verbale: il jargon pedantesco nelle commedie di Pierre Larivey» en *Saggi, op. cit.*, pp. 141-166, cuyo objetivo queda desbordado por tal constatación: «Con l'ultimo rilievo ci si sposta però su un diverso piano, quello relativo agli interventi che modificano la sostanza del messaggio, estraneo dunque per quanto seducente possa apparirne l'approfondimento- dall'assunto iniziale della nostra analisi: eppure anche attraverso le sole risultanze d'ordine specificamente tecnico-lingüístico è dato cogliere alcune delle linee di forza che hanno sotteso il più vasto processo di francesizzazione degli originali» (p. 164).

15. Véanse algunos datos sobre la presencia de tal vestuario y su coincidencia con el moderno, en franco anacronismo, respecto de la *Antigone* de Garnier, en Raymond Lebègue, «Sophonisbe», *op. cit.*, p. 160.

habla de «contaminatio». Así, en la tragedia, la comparación es posible, y aunque más o menos laboriosa, abocará a una correcta depuración de responsabilidades. Es lo que hace Lucien Pinvert, por ejemplo, en sus notas a la *Antigone* de Garnier, sobre la que luego volveré, observando los lugares en que el autor se aparta de las fuentes confesadas y añadiendo algunas referencias adicionales. Pero el resultado de la *contaminatio* es, dicho sea con todos los respetos, una versión o adaptación. La historia de la literatura no les ha regateado por ello un puesto en la creación original. Y con justicia, pues la habilidad de su autor para combinar los *disjecta membra* de la tradición, y sus dotes para suscitar resonancias en la sensibilidad contemporánea, deslizaron sutilmente elementos nuevos, que revitalizaron el mito.

Y aquí convendría, para mi propósito, precisar este término. Entiendo por mito la formulación, mediante una historia, de un aspecto de la realidad (ya sea ésta material y concreta, o moral o filosófica), difícilmente explicable de otro modo, o que en cualquier caso queda perfectamente ilustrado con un cuento, una ficción poética (de ahí su acepción común de 'mentira', cuando tantas veces evoca una profunda verdad). Tal formulación narrativa nada tiene de irracional, si no es por oposición a una argumentación razonada y científica, que efectivamente poco o nada tiene que ver con ella. Es término griego que pertenece al campo del lenguaje, de la palabra. Como el latino «fabula», que también designa estas historias míticas, y que se usa en la tradición textual para designar las obras de los grandes trágicos que las dramatizaron.¹⁶ Pues bien, son éstas y cada una de las versiones de todo género que las han utilizado como tema, quienes las han consagrado precisamente como mitos, cuya esencia habría que abstraer de sus sucesivas interpretaciones. En el teatro parece hallarse en su medio natural, pues la dramatización y la mimesis preservan su relativa ambigüedad, sólo aparentemente destruida por el coro. Pero cabe también mencionar su pervivencia como imagen paradigmática, cuya mención arrastra tácitamente consigo toda una historia.

Las tragedias francesas renacentistas cumplieron debidamente esta función de relanzamiento del mito, desbordando así el propósito de ilustrar la lengua francesa que animaba a la Pléiade. Los relativos estatismo y lirismo que las caracterizan (relativos porque sólo lo son desde la perspectiva de una concepción distinta del drama), contribuyen a resaltar su interpretación, no siempre concordante con la de otras versiones. Por otra parte, existe la posibilidad de que el lirismo no sólo redundara en la primacía de los

16. Así puede verse en los ejemplares del fondo antiguo de la Universidad de Barcelona, por ejemplo, o en la referencia a la transmisión textual en las modernas ediciones de Sófocles, Eurípides, Séneca.

valores poéticos y discursivos sobre los dramáticos, sino en una hipotética musicalización.¹⁷ Nuestra falta de información sobre la interpretación propiamente dicha (incluidas las indicaciones que hoy se incluyen ya en el texto, como las didascalias, por no hablar del gesto),¹⁸ nos impiden calibrar todo el alcance de los valores fónicos y rítmicos (en la línea de lo cual estaban los «vers mesurés» y la academia de música de Baïf). Pienso que hay ahí un campo importante a investigar. Si la tragedia tenía una dimensión sacra que el humanismo cristiano tal vez se planteara recuperar, estos valores tuvieron que ser fundamentales, aunque fuera fiándolos ya sólo a los efectos musicales del verso y del lenguaje, como es un hecho tras el divorcio de la poesía y la música propiamente dicha, que está consumándose en la época. Piénsese en la importancia de la música religiosa en el siglo de la Reforma, de la que los polémicos salmos dan fe. Como también, en el extremo opuesto, y en una dimensión profana, en el nacimiento de la ópera. Todas estas circunstancias contribuyen a diversificar los niveles de traducción y reinterpretación, a cada nueva versión de viejas y nuevas fuentes.

El caso de Garnier

Conocido por su militancia en el bando católico, Robert Garnier es considerado el mayor dramaturgo de su tiempo. Pese a sus repetidas solicitudes, su teatro no consiguió el apoyo de la monarquía, pero su éxito fue notable en otros círculos, y su huella profunda se deja sentir hasta en el gran Racine.¹⁹

17. Véase Michel Dassonville, «Une tragédie lyrique? Pourquoi pas?» en *Saggi, op. cit.*, pp. 1-16.

18. Para un resumen de la cuestión, que incluye el concepto brechtiano del «gestus», véase Patrice Pavis, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós, 1984, y «Mise au point sur le Gestus» *Silex* 7 (1978). Y como un ejemplo del uso de tal noción por la crítica, véase Deborah R. Geis, «Wordscapes of the Body: Performative Language as Gestus in Maria Irene Fornet's Plays» *Theatre Journal* 42,3 (1990), pp. 291-307.

19. Véase Raymond Lebègue, «Succès et influence de Robert Garnier» en *Études, op. cit.*, vol. I, pp. 221-252. En general sobre Garnier puede verse la introducción de Lebègue en el primer tomo de su edición de las obras completas, *Porcie. Cornélie*, París, Les Belles Lettres, 1973, así como Françoise Charpentier, *Pour une lecture de la tragédie humaniste. Jodelle, Garnier, Montchrestien*, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, 1979, y John Holyoake, *A Critical Study of the Tragedies of Robert Garnier (1545-1590)*, Nueva York, Peter Lang, 1987. Sobre la presencia de Edipo en su versión de *Antígona*, véase Robert Garapon, «L'Antigone de Robert Garnier et la légende de Edipe» en *Edipo in Francia*, Florencia, Olschki, 1989, pp. 33-39.

Su *Antigone* (publicada en 1580), es un buen ejemplo de introducción de la problemática contemporánea en un mito eterno, preservando sin embargo sus fuentes y detalles.²⁰ Eterno lo es por la triste vigencia, sin cesar renovada, del tema de la guerra. (Huelga quizá decir «civil» o «fratricida» —como la que protagoniza la estirpe de Edipo, a la que Antígona, tanto como Eteocles y Polinices, pertenecen—, pues que todas lo son). Tema también eterno por la energía renovada que desprende el ejemplo de su heroína a través de las múltiples versiones: lo que en filosofía político-moral se denomina precisamente la «moral de Antígona».²¹ A este respecto cabe citar una contundente sentencia «precorneliana» al principio del acto IV, que no estaba en Sófocles (de quien deriva sin embargo el pasaje en que se inscribe), y que es pronunciada por Antígona cuando su hermana Ismena confunde la justicia con la fuerza del poder: «Il faut toujours bien faire, en cor qu'il le défende» (p. 169).

En lo referente a la recreación de Garnier, sólo mencionaré para concluir estas notas, y como hermosa ilustración de las mismas, su acierto al dar forma al juego retórico entre el amor, la mujer, la vida y la muerte, la culpa y el castigo: función amorosa y materna de la muerte, generadora, paradójicamente, de libertad. Es este concepto el que resalta victorioso en su reinterpretación, tanto laica como religiosa, del mito. Es de notar el vuelco dado en su versión al concepto de culpa, y en consecuencia la significación no ya cristiana sino concretamente católica, que recibe el de «piété». Piedad filial, piedad fraterna, y respeto de la ley divina frente a la ley humana, caracterizaban en efecto a Antígona a lo largo de la tradición. Garnier la hace figurar en el título, *Antigone ou la piété*. Tengamos en cuenta también que ninguna historia hay tan representativa de la culpa como la de Edipo. Al operar su personal *contaminatio* de las fuentes, Garnier abre la acción de su obra (tras situarla «a las puertas de Tebas», circunstancia que acentúa la di-

20. El propio autor cita las fuentes en el «Argument»: «Ce sujet est traité diversement par Eschyle en la tragédie intitulée Des sept Capitaines à Thèbes, par Sophocle en l'Antigone, par Euripide aux Phénisses, et par Sénèque et Stace en leurs Thébaïdes» (*Œuvres complètes*. Ed. de Lucien Pinvert, París, Garnier, 1923, vol. 2, p. 109). Véase también Robert Garnier, *Antigone, La Troade*. Ed. de Raymond Lebègue, París, Les Belles Lettres, 1952. Las referencias textuales de nuestro trabajo remiten a la edición de L. Pinvert.

21. De la importancia del tema así como de tan polémica moral, dan fe las múltiples versiones hasta nuestros días. Véase George Steiner, *Antigones*, Nueva York, 1984 (traducción castellana, Barcelona, Gedisa, 1987). La Edad Media no había olvidado a Antígona (sólo citaré, por su difusión, el *De Claris Mulieribus* de Boccaccio), y entre las traducciones renacentistas de la obra de Sófocles cabe mencionar dos francesas, la de 1542 por Calvy de La Fontaine, y la del poeta Jean-Antoine de Baif en 1573 (cuyo padre, el humanista Lazare de Baif, había traducido probablemente en 1529 y publicado en 1537, la *Electra* del mismo Sófocles.

mención cívica de su problemática, y que él es el primero en realizar), con un largo diálogo entre Edipo y Antígona. La idea de este diálogo procede de Séneca,²² en el que «pius» y sus derivados aparecen repetidamente.²³ Pero Garnier extiende la piedad de Antígona a intentar liberar a su padre de una idea de la culpa que no tiene en cuenta la voluntad y libertad humanas. Esta tesis es de gran trascendencia si la situamos en el contexto de las polémicas religiosas de la época, e introduce respecto de las fuentes una novedad relativamente importante. A lo largo de la obra, el binomio 'crimen y castigo' será eficazmente desarrollado, para acabar cayendo sobre el antagonista de Antígona en el drama, es decir Creonte, que dirá en su desesperación:

Ce jour fasse noyer mon crime et mon angoisse
 Au fond de l'Acheron, non pas mon crime, hélas!
 Car il faut qu'avec moy je le porte là-bas,
 Et le monstre à Minos, pour recevoir la peine
 Que mérite l'aigreur de mon âme inhumaine.

(acto V, p. 213)

De este modo, y con el acto V, la catástrofe de la obra, que es la muerte de Antígona, queda reforzada con un drama que completa la oposición Antígona-Creonte: la dialéctica entre ambos ha girado en torno a la ley. La de él es la de la ciudad, la de ella se mantiene totalmente al margen. Pero el rigor que las caracteriza a ambas hará, respectivamente, de ella una heroína, de él sólo un «vieillard obstiné» (p. 210), un personaje patético.

Podemos concluir, pues, que el desarrollo efectuado por Garnier en esta temática, no sólo acentúa su dimensión laica, sino que manifiesta un relativo desplazamiento del género hacia el drama moral y de costumbres.

Temas tan graves, como son la ley, el rigor, la autoridad, concretamente los paternos, presiden, mutatis mutandis, muchas comedias de esta época y la siguiente, algunas de las cuales ya hemos mencionado, subrayando de paso sus ecos en Molière. Al recordar este hecho, quiero concluir resaltan-

22. Se trata del primer fragmento de *La Tebaida*, como la llama Garnier, de acuerdo con la tradición A, conocida como *Las Fenicias* en la tradición C. Véase Séneca, *Tragedias*. Introducciones, traducción y notas de Jesús Luque Moreno, Madrid, Gredos, 1979, vol. I, pp. 244-263.

23. Es interesante la presencia del concepto en la siguiente frase de Erasmo: «Sententia pia est, sed a Creonte impia anima dicta» («Pensée pieuse, mais énoncée par Créon dans un esprit impie»), *Adagia*, 4095, refiriéndose al verso 1044 de la *Antígona* de Sófocles. (Véase «Personne ne peut nuire à Dieu» en Érasme, *Œuvres choisies*, trad. de Jacques Chomarat, París, Le Livre de Poche, 1991, p. 440). Dicho verso, cuyo alcance aún discuten los filólogos debido al *μταινειν* que constituye su núcleo, contiene quizá la clave del «caso Antígona».

do el enorme interés (aunque lleno de trampas y dificultades) que ofrece para el comparatista este vasto campo del teatro renacentista, en el que varias tradiciones y géneros se relacionan, a la vez que se van desglosando otros, y en el que el texto se enriquece con tantos otros lenguajes de la expresión artística.²⁴

24. Para una relación general de las ediciones de la época, véase Halina Lewicka, *Bibliographie du théâtre profane français des XV^e et XVI^e siècles*, Paris, C.N.R.S., 1980.

El teatro de Racine en la España de los primeros Borbones

Ana Cristina Tolivar Alas

Según se observa en la versión póstuma de sus *Romances*, fechada en 1820, Meléndez Valdés, alejándose del bucolismo característico de muchas de sus composiciones, hace que el estudiante y su amada se dediquen, en el romance XXXIII, a la lectura de Racine, Voltaire y Rousseau.¹ Ello viene a significar que estos tres autores constituyen para un neoclásico como Batiilo, estudioso de Batteux y filojansenista, el paradigma o quintaesencia de los ideales literarios de la Ilustración, en los que tienen cabida tanto los postulados estrictamente clasicistas como las primeras corrientes prerrománticas. El poeta evoca, por así decir, dos modelos de su siglo y un tercer modelo, del siglo de Luis XIV, que resume y ejemplifica toda la estética de los grandes teóricos de su tiempo, auténtico crisol de los más rigurosos principios neoclásicos, pero que no fue tanto un observador de normas o reglas cuanto el creador de su propia poética y de una nueva concepción —de cuño jansenista— de la tragedia: la tragedia de la crisis, de la debilidad humana. Y no en vano se trata de tres autores franceses puesto que, al margen de la gigantesca proyección universal de estos tres literatos y de ser un notorio afrancesado quien los cita, no hay que olvidar el clima de colonización cultural que caracteriza el siglo XVIII español.

Si Jean Racine es, sin lugar a dudas, el clásico entre los clásicos de la dramaturgia francesa —lo cual viene avalado por tres siglos de crítica, sin que puedan señalarse en detrimento de su clasicismo los rasgos barrocos, ya detectados por José Cadalso, ni el lenguaje preciosista y galante que muchos estudiosos han advertido en su obra— cabe preguntarse qué efecto de choque, qué previsible violencia hubo de producir la imposición de su teatro en unos escenarios en los que habitualmente triunfaban Lope y Calderón pero, sobre todo, una pléyade de barrocos menores tanto o más distantes que Lope de la preceptiva aristotélica, que ya había sido objeto de polémica en el siglo anterior.

1. Véase John H. R. Polt, *Batiilo: estudios sobre la evolución estilística de Meléndez Valdés*, Oviedo, Cátedra Feijoo, 1987.

Con el deseo de evitar una exposición lineal del «fenómeno Racine» en la España del Siglo de las Luces,² se destacarán los diversos ámbitos en los que tuvo lugar la recepción del insigne poeta dramático, así como los distintos tipos de producciones literarias a que dio lugar el intento de aclimatación de una concepción del teatro tan radicalmente opuesta a la tradición nacional. En aras de la brevedad impuesta a esta comunicación, será preciso obviar, dentro de lo que podríamos llamar ámbito sociocultural, un aspecto del mayor interés: el de la recepción por parte del público y de la crítica de las distintas escenificaciones llevadas a cabo a lo largo del siglo de todas y cada una de las traducciones y adaptaciones de Racine que llegaron a representarse en España, junto con todos los pormenores conocidos sobre los montajes escénicos, los intérpretes y las diversas vicisitudes que rodearon estas representaciones. Por su amplitud se tratará este aspecto en otra ocasión.

La valoración positiva o negativa de Racine por la intelectualidad española de la época de los primeros Borbones, vendrá dada por la ideología ilustrada o conservadora de quienes emiten juicios sobre su arte. Por otra parte, existirá cierta asimilación del teatro de Corneille a las tradiciones dramáticas hispánicas y a la continuidad de éstas, pese a la evidente renovación, en la obra de Vicente García de la Huerta, en tanto que el teatro de Racine se asociará a la campaña contra el ingenio patrio promovida por los portavoces de la nueva dinastía.³ De este modo, a través de Corneille y Racine, se establece un paralelo entre la Francia del siglo XVII y la España del XVIII. Corneille representa la exaltación de los valores tradicionales, la nobleza caballeresca, la Fronda, el concepto barroco-jesuítico de lo heroico. Todo ello tendrá su correlato en la España clerical, en la nobleza casticista, en el motín de Esquilache y, de forma más emblemática que real, en el teatro de Huerta. Racine, por el contrario, significa jansenismo, academicismo y absolutismo —a pesar de lo simplista y, en gran medida, falso que resulta asociarle este último término—, y esto es lo que en el XVIII español

2. El tema ha sido ampliamente estudiado por la autora de esta comunicación en su tesis doctoral, inédita, *Traducciones y adaptaciones españolas de Racine en el siglo XVIII* (Universidad de Oviedo, 1984); un resumen de la misma se encuentra publicado en *Estudios de investigación franco-española* 1 (1988), pp. 177-190. Véase también, de la misma autora, «Comeilla y las tragedias bíblicas de Racine: *Atalia*» en Francisco Lafarga (ed.), *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, Barcelona, PPU, 1989, pp. 379-387, y «*Phèdre* de Racine en la España del siglo XVIII» en M^a Luisa Donaire y F. Lafarga (ed.), *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1991, pp. 433-442.

3. Acerca de la controversia teatral entre tradicionalistas y afrancesados, véase René Andioc, *Sur la querelle du théâtre au temps de Leandro Fernández de Moratín*, Burdeos, 1970.

equivale a regalismo y oficialismo cultural extranjerizante, lo que incluye teatro a imitación de los franceses.

Frente a los elogios al «Eurípides de Francia» vertidos por autores de la talla de Feijoo o de Luzán, Huerta, entre otros detractores,⁴ afirmaba en el ensayo-prólogo a su *Teatro Español*⁵ que la gloria de Racine se debía más a «la exactitud en la observación de las reglas y a la prolija escrupulosidad con que trabaja sus piezas que a la fuerza y masculinidad de su ingenio ni a la viveza de su imaginación». Y, aún en 1793, el abate Agamenón, enfrentándose en una *Carta censoria* a los reformadores del teatro español, proclamaba en verso que los héroes de Racine eran todos «...afeminados/ fáciles, bajamente enamorados». Curiosamente tal afirmación viene a coincidir con la crítica moderna, que ve en el teatro de Racine un teatro de heroínas,⁶ contrapuesto al teatro del héroe-superhombre que propone Corneille.

De cuantos rebatieron a Huerta, entre los que figuraban Samaniego, Forner, Iriarte y Jovellanos, fue Quintana quien, anotando treinta años después su ensayo didáctico *Las reglas del drama* (1791), denunció indirectamente la inmadurez de Huerta al denunciar la suya propia, precisando con acierto las diferencias entre lo cornelianiano y lo raciniano y concluyendo que

la pintura de los sentimientos heroicos y elevados tiene tanto atractivo para la juventud que no es de extrañar sucediese al escritor de este ensayo lo que a todos los principiantes, que es gustar más de Corneille que de Racine. Más adelante sucede lo contrario y, a medida que la razón y el gusto se perfeccionan, se aumenta la afición a segundo y se conoce su inestimable valor.⁷

En el ámbito político hay que distinguir, a lo largo del siglo XVIII, algunos momentos clave para la difusión en España del teatro de Racine.

En el tercer lustro del siglo, la influencia del regalista Macanaz y el propósito de algunas personalidades de congraciarse con la dinastía a la que poco antes habían combatido, abren paso, bajo los auspicios de la poderosa

4. Clérigos como el padre Eximeno o el jesuita Pedro Estala se oponían, por diferentes razones, a la importación de la tragedia a la francesa. El jesuita expulso Francisco Javier Lampillas defendía la tradición dramática española frente a las unidades. Pero, al margen de consideraciones estéticas, el jansenismo de Racine ya sería razón suficiente para rechazar su teatro.

5. Publicado entre 1785 y 1786; véase vol. I, pp. LXXIII-LXXIV.

6. Véase, entre otras obras, Emy Batache Watt, *Profil des héroïnes raciniennes*, París, Klincksieck, 1976.

7. Manuel José Quintana, *Las reglas del drama*, Madrid, Rivadeneyra, 1852, p. 81 (B.A.E. XIX).

Madame des Ursins, a la primera gran infiltración cultural francesa que, en el ámbito teatral, se plasma en el fomento del drama ajustado a reglas y en el apoyo a la traducción de los tres grandes clásicos transpirenaicos: Corneille, Molière y Racine. De este último adapta José de Cañizares *Iphigénie en Aulide*, que tranforma en *El sacrificio de Efigenia*, sin duda poco antes de 1715, año en el que Isabel de Farnesio destierra a la princesa de los Ursinos.

Habrà que esperar a mediados de siglo para que, tras un largo período en el que se sucedieron diversas y enfrentadas tendencias político-culturales, aparezcan verdaderas traducciones de Racine, ya en pleno reinado de Fernando VI.⁸ En 1752, el académico Juan de Trigueros (Saturio de Igueren) vierte en prosa *Britannicus*. Dos años más tarde, Eugenio de Llaguno y Amírola, futuro secretario de la Real Academia de la Historia, traduce *Athalie* en verso. Por estas mismas fechas cabe situar una traducción anónima en prosa de *La Thébaïde*,⁹ y, hacia 1759, la que de *Andromaque* realizó Margarita Hickey.

La década siguiente está marcada por la plenitud del despotismo ilustrado, con el advenimiento de Carlos III. Reformismo, regalismo y «antijesuitismo» llegan, con el breve paréntesis del motín de Esquilache (1766), a su punto culminante. En 1765 se prohíben los autos sacramentales y Aranda, nombrado al año siguiente gobernador del Consejo de Castilla, establece en los teatros de los Reales Sitios compañías especializadas en el repertorio francés. El ambiente no puede ser más propicio a la traducción de dramas transpirenaicos, y, particularmente, de las tragedias de Racine, las cuales serán objeto de traducción, adaptación e imitación. En 1763 López de Sedano imita *Esther* y *Athalie* en su *Jahel*. Por su parte, Pedro de Silva («José Cumplido»), octavo director de la Real Academia Española, alcanza poco después un resonante éxito con una infiel y melodramática versión de *Andromaque*, que luego someterá a retoques sin que éstos aporten gran beneficio a tan mediocre traducción; así mismo es autor de una no menos desacertada versión de *Phèdre*. Por otro lado, Tomás Sebastián y Latre refunde en 1764, versificándolo, el *Británico* de Juan de Trigueros, y el duque de Medina-Sidonia realiza una bastante correcta traducción de *Iphigénie*, tra-

8. Durante los últimos años del reinado de Felipe V y los primeros de Fernando VI se había dispensado especial protección a la ópera italiana. Precisamente el músico italiano Francesco Corselli —a quien el monarca afrancesaba el apellido llamándolo Courcelle— compuso dos óperas, *Alessandro nell'Indie* (1738) y *Farface* (1739), relacionadas con asuntos tratados por Racine. Ambas óperas fueron representadas en el coliseo del Buen Retiro, uno de los teatros reales, que había sido reformado con gran suntuosidad en 1738. Véase José Subirá, *Historia de la música española e hispanoamericana*, Madrid, Salvat, 1953.

9. Biblioteca Nacional, ms. 16.310.

gedia que, según parece, tradujo por esas fechas Jovellanos, por encargo de Olavide, con destino al teatro de Sevilla. Por aquel entonces, o tal vez un poco antes, debió de realizar el propio don Pablo sus versiones de *Phèdre* y de *Mithridate*, aunque no aparezcan publicadas hasta después del exilio de su autor.¹⁰

La adaptación anónima titulada *Británico y Junia*,¹¹ así como la *Ciane* de Cándido M^a Trigueros (1765), que no es sino una imitación de *Phèdre*, son, junto con la ya mencionada *Jabel*, ejemplos de inspiración libre. El que, por el contrario y a diferencia de lo que comúnmente se ha sostenido, no se inspiró en Racine sino en Pradon, fue Ramón de la Cruz en su *Baya-ceto* (1769). Lo que sí parece cierto es que en, 1772, don Ramón «exornó» para unas representaciones la *Efigenia* de Cañizares. Ese mismo año, Cadalso, en el suplemento a *Los eruditos a la violeta*, traduce, para un comentario satírico, el «Récit de Théràmène» de *Phèdre*, y pone en evidencia algunos rasgos comunes entre el estilo de Racine y el del drama barroco español. Por estos años debió de realizar José Clavijo y Fajardo una traducción de *Andromaque* hoy perdida.

La caída de Aranda, enviado como embajador a París en 1773, y el ascenso de Floridablanca a la Secretaría de Estado en sustitución de Grimaldi suponen el inicio de una política antiteatral que se materializa en el cierre de los teatros reales en 1777. Un año después, Olavide es condenado en un proceso inquisitorial a ocho años de reclusión y huye a Francia en 1780. Esto significa también un lapso en el que la presencia de Racine en España parece esfumarse, si bien existen testimonios de que el eclipse no fue total.

Hasta 1786, no se publica la *Fedra* de Olavide y, en 1789, reinando ya Carlos IV, se imprime la *Andrómaca* de Margarita Hickey dentro del volumen *Poesías varias*. Cabe fechar ese mismo año una *Ifigenia* anónima manuscrita que es, con casi total seguridad, una corrección de la versión de Jovellanos que Cándido M^a Trigueros efectuó con vistas a su representación en la magna temporada teatral al modo neoclásico que se programó en Madrid con motivo de la subida al trono del último Borbón del siglo XVIII. También surgen en estos momentos nuevas imitaciones de Racine, como el *Axtianacte* (1788) de T. Moreno González, muy a menudo confundido, a causa del título, con la refundición que Pedro de Silva había realizado de su *Andrómaca*. Todo ello viene a coincidir con el progresivo derrumbe de Floridablanca tras el retorno de Aranda en 1787.

10. Acerca de Olavide y el teatro, véase Marcelin Defourneaux, *Pablo de Olavide ou l'afrancesado*, París, Klincksieck, 1959, y Francisco Aguilar Piñal, *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII*, Oviedo, Cátedra Feijoo, 1974.

11. Biblioteca Nacional, ms. 17.442.

La caída de Floridablanca por su política contrarrevolucionaria de la que son víctimas, entre otros, Cabarrús, Jovellanos y Campomanes, su sustitución por Aranda, quien a su vez cesa en 1792, la subida de Godoy al poder y la firma del tratado de paz con Francia (1795) señalan el fin del despotismo ilustrado, al que pasajeramente parece retornarse durante el ministerio de Jovellanos en 1798. Y en esta última década del siglo se produce un curioso fenómeno: el interés por las tragedias bíblicas de Racine, las postreras piezas dramáticas del autor. Este paralelismo entre el Racine ya retirado del mundo y alejado de las pompas cortesanas, y el gusto dramático de un siglo que agoniza con el fracaso de la monarquía absoluta, parece tener relación con diversos factores, siendo uno de ellos el interés que los jesuitas expulsos¹² manifestaron por los dramas sacros de Racine. Así, Juan Clímaco Salazar realiza en su *Mardoqueo* (1791) una adaptación de *Esther*, y el P. José Petisco traduce esta misma tragedia a comienzos del siglo XIX.¹³ Quizá sea el momento de advertir que no existe una clara vinculación de los traductores y adaptadores de Racine a las ideas jansenistas, pese al contacto de algunos de ellos, como Pedro de Silva, Olavide o Jovellanos,¹⁴ con esta corriente religiosa; de modo que tampoco es de extrañar que algunos jesuitas imitasen o tradujesen a Racine. Otra cosa es que en sus versiones se mantenga intacto el mensaje ideológico del original, lo cual no sucede casi nunca. Otro factor puede ser el hecho de que *Esther* sea precisamente la obra menos fatalista y más barroca del autor, lo que, de alguna manera, la hace asimilable a las castizas «comedias de santos», acercándola a esa tradición que el prerromanticismo intenta recuperar a través del oratorio, género dramático-musical de tardía importación, que en España se convierte en una especie de zarzuela sacra. Podría hablarse incluso de una extraña paradoja por la que traducir a Racine, a ese último Racine, fuese el reflejo de una postura antijansenista, antirregalista y, en cierto modo, «antirraciniana», provocada por el fin del despotismo ilustrado.

12. El interés de los jesuitas por la tragedia clásica fue muy grande, aun cuando no admitiesen, como Estala, su incorporación a nuestra dramaturgia a través del tamiz francés. En 1773 el jesuita Manuel Lassala escribió en Bolonia una *Ifigenia en Aulide*, según el modelo griego, que tradujo al español Juan Bautista Pallavicino, además de varias tragedias originales.

13. El clérigo catalán Miquel Ribes traduce la tragedia *Esther* al catalán en 1795.

14. La relación entre Pedro de Silva y la filojansenista condesa de Montijo es tratada por Paula de Demerson en su estudio sobre M^a Francisca de Sales Portocarrero (Madrid, Editora Nacional, 1975). Respecto al jansenismo de otros autores españoles véase Joël Saugnieux, *Le jansénisme espagnol du XVIIIème siècle: ses composantes et ses sources*, Oviedo, Cátedra Feijoo, 1975.

Aparte de las mencionadas versiones de *Esther*, existen otras dos traducciones anónimas de esta última etapa, una impresa y otra manuscrita, atribuibles con toda certeza a Félix Enciso Castrillón y a Luciano Francisco Comella, respectivamente.

Este último autor lo fue, asimismo, de una *Athalía*, oratorio inspirado en Racine, estrenada en la Cuaresma de 1800. Existe también una traducción, casi literal y en alejandrinos, de la última tragedia de Racine.¹⁵ Su autor pudo ser un tal Garchitorena que arremetió en el *Memorial literario* contra la versión de Llaguno, sosteniendo que era preciso traducir «en versos pareados y seguir en todo y por todo la construcción de la frase francesa».¹⁶

Pero también están presentes en el panorama teatral de este decenio obras de Racine de carácter profano. En 1791 se escenifica en los Caños del Peral *La Fedra*, ópera de Paisiello cuyo libreto, basado indirectamente en Racine, se publica en versión bilingüe italiano-español, con tal equivalencia métrica que la obra puede ser cantada indistintamente en cualquiera de los dos idiomas. En 1794 se imprime anónimamente el melólogo *La Andrómaca o la triste viuda de Héctor*, obra de Luciano Francisco Comella. Tres años más tarde, Nicasio Álvarez Cienfuegos imita *Andromaque* en su *Zorayda*, y, ya entrado el siglo XIX, Manuel M^a de Arjona vuelve a traducir *Andromaque*.

La elección de unos u otros temas racinianos por parte de los traductores y adaptadores, no parece tener un carácter fortuito. Nadie se ocupa, a lo largo de todo el siglo XVIII, de obras como *Alexandre le Grand*, cuyo protagonista había invadido los escenarios españoles a través de numerosos subproductos del drama barroco, o como *Les Plaideurs* que, por pertenecer al género cómico, no servía para ilustrar el noble arte trágico que era preciso importar, o como *Bérénice*, cuyo sutil planteamiento psicológico, ajeno a toda truculencia, supondría tener que interiorizar, intelectualizándolo en exceso, el concepto de tragedia. En cambio, tiene sentido que, al iniciarse la plenitud del regalismo, se elijan temas como el de *Britannicus*, tragedia de la razón de Estado,¹⁷ o el de *Athalie*, la tragedia favorita de Voltaire, obra

15. Biblioteca Menéndez Pelayo (Santander), ms. 279. Sign. M/26.

16. Referencia de Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, Santander, 1947, vol. III, p. 374.

17. Esta obra no significa apoyo al absolutismo por parte de Racine. Éste parece estar más bien al lado del protagonista, hombre digno, aunque débil, al que la razón de Estado aniquila. La admiración de Racine por el poder real es sólo aparente (estructura de superficie), dictada por la prudencia en un momento de monarquía absoluta. La estructura profunda ofrece el mensaje de que ese poder es una fuerza destructora.

maquiavélica en la que se enfrentan jansenismo y legitimismo; o la misma *Thébaïde*, cuyos antagonistas simbolizan el absolutismo y la monarquía constitucional. En cuanto a la predilección, a finales de siglo, por títulos tan barrocos como *Esther* o tan pretendidamente lacrimógenos como *Andromaque*, no deja de ser síntoma, como ya se ha apuntado, de la decadencia de un régimen político y de la penetración de la sensibilidad romántica, tan enlazada a veces con la estética barroca.

En el ámbito sociocultural, hay que tener presente, por una parte, los objetivos que se fijan traductores y adaptadores, y, por otra, la reacción del público y de la crítica, aspecto, que como ya se ha dicho, no será tratado aquí por su excesiva amplitud.

Respecto a los traductores, es preciso distinguir entre los teóricos e intelectuales, que conciben la traducción raciniana como un proyecto innovador y un ejercicio de estilo —no exento a veces de gravísimas adulteraciones del original—, los aristocráticos, que parecen practicarla como «divertimiento», y los profesionales de la escena que, casi siempre, sacrificarán fidelidad a éxito. Entre los primeros, que representan la gran mayoría, destacan, por orden cronológico, Eugenio de Llaguno, Juan de Trigueros, el traductor anónimo de *La Thébaïde*, Pedro de Silva, Tomás Sebastián y Latre, el autor anónimo de *Británico y Junia*, Pablo de Olavide, José Clavijo y Fajardo, Jovellanos, Cándido M^a Trigueros, Juan Clímaco Salazar, el traductor anónimo de *Athalie* (presumiblemente, Garchitorena), y Manuel M^a de Arjona. Entre los aristocráticos se encuentra Margarita Hickey, ilustre dama barcelonesa que, ocultándose bajo el lema «M.H., una dama de esta Corte» o bajo el seudónimo de Antonia Hernández de la Oliva, dice traducir por saber «si agradarían en España las tragedias compuestas en el gusto y método francés (tan alabadas en las demás Naciones)». También pertenece a esta categoría el duque de Medina-Sidonia, D. Alonso Pérez de Guzmán, quien dice haber emprendido su traducción de *Iphigénie* «por diversión y ociosidad», y haberla concluido por expreso encargo de la duquesa de Huéscar, a quien se la dedica. Por último, entre los dramaturgos profesionales hay que citar, en los albores y en las postrimerías del siglo respectivamente, a José de Cañizares y a Luciano Comella. Esto no significa que varios de los demás traductores y adaptadores no llegaran a ver representadas sus obras, y algunos con notable éxito. No obstante, son varias las traducciones y adaptaciones de Racine de las que no consta representación alguna, pero hemos de insistir en que, para sus autores, acercarse a Racine era, ante todo, un *tour de force* estilístico y que posiblemente se sintiesen satisfechos con la simple impresión de la obra y, de no lograr esto, con la representación de la misma en alguna casa particular por un grupo de aficionados.

La importancia de estas traducciones y adaptaciones en el ámbito lingüístico o literario sólo va a ser tratada aquí muy someramente ya que el estudio y cotejo de las diferentes versiones y su clasificación rigurosa siguiendo las pautas de las grandes corrientes de la traductología, son un campo vastísimo que se apartaría ya de este breve acercamiento histórico que responde al título de la comunicación.

Medirse con el arte trágico de Racine era, por razones obvias, todo un reto que implicaba buscar unos nuevos moldes y un nuevo lenguaje. Traducir correctamente la lengua francesa constituía una preocupación para todos los intelectuales españoles de la época, y esa preocupación dio lugar a escritos teóricos sobre la traducción tan importantes como el *Arte de traducir el idioma francés al castellano* de Antonio de Capmany (1776), o el prólogo de Covarrubias a su traducción del *Télémaco* de Fénelon (1798).¹⁸

A la hora de enfrentarse a las sutilezas del texto raciniano se pueden observar en quienes pretenden verterlo al español, dos actitudes bien diferenciadas. Por un lado están aquéllos que desean traducir, en el sentido estricto de la palabra. Dentro de este grupo se encontrarían, por una parte, los que como Juan de Trigueros, Eugenio de Llaguno, el duque de Medina-Sidonia u Olavide, son conscientes de la interculturalidad y buscan, con mayor o menor acierto, la justa equivalencia, fijándose como meta producir un texto castellano, bien prosificado, bien sujeto a los metros tradicionales en la poesía española, pero siempre respetando escrupulosamente la estructura formal del modelo. Por otra parte estarían aquellos que, como lo traductores anónimos de *La Thébáïde* y de *Athalie*, en su celo por la literalidad, llegan a calcar fórmulas que violentan la lengua y la cultura de recepción, convirtiéndose estas traducciones en lo que Mounin llamaría «vasos coloreados». ¹⁹ En el extremo opuesto se situarían aquellos que, aun considerándose propiamente traductores, hacen plegarse el modelo a los usos y costumbres del teatro español de su época, dando lugar a que Racine navegue en un contexto ideológico y formal que le es absolutamente ajeno. Tal es el caso de Pedro de Silva, Margarita Hickey, Tomás Sebastián y Latre —que no parte en su *Británico* del original, sino de la versión de Trigueros—, y Luciano Comella

18. Véase M^a Aurora Aragón Fernández, «Una teoría de la traducción en el siglo XVIII: Covarrubias» en M^a L. Donaire y F. Lafarga (ed.), *Traducción y adaptación cultural, op. cit.*, pp. 531-539, y José Checa Beltrán, «Opiniones dieciochistas sobre la traducción como elemento enriquecedor o deformador de la propia lengua» en *ibid.* pp. 593-602. Sobre los diccionarios bilingües existentes en España desde principios del siglo XVIII, véase Alberto Supiot, «Un diccionario bilingüe (español-francés, francés-español) del siglo XVIII: el *Diccionario Nuevo* de Francisco Sobrino» en *ibid.* pp.493-502.

19. Véase Georges Mounin, *Los problemas teóricos de la traducción*. Versión de Julio Lago Alonso, Madrid, Gredos, 1971.

en su versión de *Esther*. No obstante, habría que distinguir muchos matices diferenciadores en cuanto a versificación, supresiones, libertades, etc., que permiten reclasificar las traducciones conforme a otros parámetros. Pero no vamos a detenernos en este aspecto por constituir un tema amplísimo que, como ya se ha dicho, rebasa con mucho el objeto de esta comunicación.

Entre los autores que prefieren adaptar más o menos libremente las tragedias de Racine, cabe distinguir otros dos grupos: en primer lugar, el constituido por aquellos que intentan mantener, aunque no con idéntico rigor, los rasgos estructurales y estilísticos del modelo en el que se inspiran. Tal es el caso del autor de *Británico y Junia*, de Moreno González en su *Axtianacte*, o de Félix Enciso Castrillón en su *Mardoqueo*. El caso inverso es el de los que buscan preservar su propio estilo, su peculiar y castizo modo de escribir teatro, acudiendo al remoto modelo francés en un simple acto de servilismo a la moda imperante. A ambos extremos del siglo XVIII se sitúan los principales representantes de esta última tendencia: en los albores, José de Cañizares con su *Sacrificio de Efigenia*, que lo único que tiene de francés es la división en cinco actos que él llama jornadas; en las postrimerías, Luciano Comella, con su *Andrómaca* en un acto y su *Athalía* en dos, ambas convertidas en dramas musicales. Entre estos dos autores cabría situar a Pedro de Silva en su primera versión de *Andrómaca*, dividida en tres actos y con un gracioso al modo barroco.

Predomina entre los traductores y adaptadores el descuido, la falta de sensibilidad estilística, un desconocimiento de la lengua que se refleja en la incompreensión de matices y de sutilezas sintácticas. Algunos, al menos, intentan —lográndolo muy pocas veces— reflejar algo de lo que constituye la esencia del verso de Racine, lo que no ocurre, por ejemplo, con ninguno de los traductores y adaptadores de *Andromaque*.

Aunque, como ya se ha dicho, resulta hartamente difícil y arriesgado clasificar las traducciones y adaptaciones de Racine, ya que al contrastar cualquiera de ellas con otra de las se han incluido en su mismo grupo, suelen aparecer rasgos comunes y rasgos antitéticos, sí está claro que la evolución de las tendencias literarias, y en concreto del teatro, en España a lo largo del siglo XVIII,²⁰ queda, a grandes rasgos, reflejada en las versiones del teatro de Racine, desde la de Cañizares, plenamente barroca, pasando por las versiones pre-ilustradas de Llaguno o de Juan de Trigueros, y por las de estilo rococó —es decir, híbridas de barroco y clasicismo— de Pedro de Silva y Margari-

20. Véase José M. Caso González, «Notas sobre la periodización de la literatura española de la segunda mitad del siglo XVIII» en *Actas del VI congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Toronto, Toronto University, 1980, pp. 169-171.

ta Hickey, hasta las plenamente ilustradas de Olavide o del duque de Medina-Sidonia, y las finiseculares, de corte neoclásico, como la revisión de *Ifigenia* por Cándido María Trigueros o la *Athalía* atribuida a Garchitorea, o de corte prerromántico, como la *Esther* de Enciso Castrillón, y las adaptaciones de Comella.

En general, no parece que Racine haya sido admirado más que como modelo de perfección clásica en unos momentos en los que los imperativos políticos aconsejaban su imitación. No es de extrañar, ya que la mayoría de sus traductores y adaptadores traicionan por completo su espíritu, falsean su concepción dramática y desvirtúan totalmente su valor esencial de poeta y estilista.

En cualquier caso, pese al éxito que en momentos muy puntuales, ante diversos tipos de espectadores y por razones a menudo antagónicas, alcanzó la representación de alguna de las traducciones y adaptaciones de Racine, y pese a la estima en que algunos ilustrados pudieron tener varias de ellas, es evidente que ninguna trascendió su época, contrariamente a los que ocurrió, por ejemplo, con Moratín y sus versiones de Molière. En cuanto a la aceptación de los espectáculos basados en Racine por parte del público mayoritario e inculto del siglo XVIII, está claro que no se debía a la poesía raciniana, sino a la escenografía efectista. Lejos de la sobriedad, de la *bienséance* y de la *vraisemblance* que convienen al trágico francés, a menudo se acudía en los montajes a lo más espectacular, ya fuera macabro, estruendoso, militar o musical, al modo de las barrocas «comedias de música», o bien se echaba mano de las apariciones y tormentas propias de la «comedia de magia», o de los decorados ostentosos con salones iluminados, al modo de la «comedia de teatro». Todos estos elementos que pervivían desde el barroco y que, unidos a lo melodramático, determinaron a finales de siglo el éxito del drama prerromántico, son los que Moratín ridiculizó en *La Comedia Nueva*. Fueron particularmente víctimas de estas mistificaciones *Iphigénie* y *Andromaque*, ya que su trama, pretendidamente melodramática, se prestaba a estremecedoras escenas de sacrificios humanos.

Se da la circunstancia de que en el momento actual, a pesar de excelentes traducciones como las de Rosa Chacel o las de Francisco Lafarga, Racine sigue siendo un extraño para la mayor parte del público español. Precisamente en el Festival de Otoño de Madrid, en su edición de 1993, Rafael Pérez Sierra y Miguel Narros han emprendido con *La doble inconstancia* la arriesgada aventura de traducir las maneras y formas de Marivaux a nuestro teatro, de hacer captar al público español ese refinamiento en el sentimiento y en la expresión que constituye el *marivaudage*; de momento no puede hablarse más que de un éxito pasajero. En el aún mucho más comprometi-

do caso de Racine, cabría preguntarse si su arte trágico, su poesía y su estética, no serán algo radicalmente incompatible con nuestra idiosincrasia, con nuestra sensibilidad, más dada al esperpento, al capricho y al disparate que a determinadas sutilezas. En caso afirmativo, pese a todos los esfuerzos, Racine seguiría siendo socialmente intraducible.

Las versiones españolas del drama *L'Orphelin anglais* o los enigmas de una atribución*

María Jesús García Garrosa

En la página 330 del *Catálogo de piezas dramáticas publicadas en España desde el principio del siglo XVIII hasta la época presente* de Moratín¹ figuran las obras de Tomás de Iriarte, entre las que se cita una pieza titulada *El Huérfano inglés, ó el Ebanista*, que es traducción del drama del marqués de Longueil *L'Orphelin anglais*, publicado en París en 1769 y estrenado en enero de ese mismo año.

Ahora bien, de esa traducción española existen, en principio, dos versiones: una «comedia», titulada *El huérfano inglés, ó el Evanista*, editada en Madrid en 1796,² y una «tragedia urbana» de título abreviado, *El huérfano inglés*, que cuenta con tres ediciones barcelonesas: dos de Carlos Gibert y Tutó, sin fecha, y una de Pablo Nadal de 1798,³ ambas, comedia y tragedia urbana, en tres actos y en verso. En ninguna de ellas consta el nombre del autor.

Contamos, sin embargo, con un manuscrito de la versión «comedia», con fecha de 1778, y en el que aparece el nombre de José López de Sedano como autor: *Comedia Nueva El Huerfano Ynglés. De Dn Josef Sedano*.⁴

Según estos primeros datos, tendríamos dos traducciones diferentes del mismo original francés: una de López de Sedano, porque así consta en el manuscrito, y la otra de Tomás de Iriarte, si damos crédito al testimonio de Moratín en 1825. Pero aquí empiezan ya los problemas, que desde esa fecha han dado lugar a una larga historia de discrepancias y errores en torno a

* Este trabajo se inscribe en el proyecto de investigación PB91-0240, financiado por la DGICYT (Ministerio de Educación y Ciencia).

1. En *Obras de don Nicolás y don Leandro Fernández de Moratín*, Madrid, 1944 (BAE, vol. 2).

2. *Comedia. El Huérfano inglés, ó el Evanista. En tres actos*. Con licencia. Madrid. Año de 1796. Se hallará en la Librería de Quiroga, calle de la Concepcion Gerónima. 28 pp.

3. N.º 9. *Tragedia urbana. El Huerfano inglés. En tres actos*. Al fin: Barcelona: En la Imprenta de Carlos Gibert y Tutó, Impresor y Librero, en la Libretería. 28 pp.

N.º 56. *Tragedia urbana. El Huerfano inglés. En tres actos*. Al fin: Barcelona: En la Imprenta de Carlos Gibert y Tutó, Impresor y Librero, en la Libretería. 28 pp.

Núm. 57. *Tragedia urbana El Huerfano inglés. En tres actos*. Al fin: Barcelona: En la Oficina de Pablo Nadal, calle del Torrente de Junqueras. Año de 1798. 28 pp.

4. Moratín no señala ninguna obra de este título entre las de don José Sedano, cuya producción —reducida a *La Posadera feliz ó el Enemigo de mujeres*, *La Pasión ciega á los hombres*, y *Silesia*— figura en su *Catálogo* casi a renglón seguido de la de Iriarte (p. 330).

la fortuna en España del drama de Longueil. Empiezan los problemas, decía, porque la combinación de títulos y calificativos genéricos hace imposible la simple adjudicación de cada una de las versiones a los autores citados: el título de la comedia manuscrita de Sedano es *El huérfano inglés*, pero el de la edición de la comedia es *El huérfano inglés, ó el Evanista*, el mismo que Moratín atribuye a Iriarte; en tanto que las tres ediciones de la tragedia urbana llevan el título abreviado del manuscrito de la comedia de Sedano.

Acudir a los datos de representación no nos ayuda en nada. En Barcelona, la obra se estrenó el 8 de julio de 1783, pero ni en esa ni en las seis representaciones que se dieron en los diez años siguientes tenemos otra información que el título: *El huérfano inglés*.⁵ Y en cuanto a Madrid, las reseñas periodísticas recogidas por Ada Coe⁶ complican aún más la situación. Cita Coe una «comedia» anunciada en el *Memorial literario* de 1785 y representada en noviembre de ese año; una «tragedia» traducida del francés y reseñada por el *Diario* el 1 de noviembre de 1796; una «tragedia, nuevamente traducida», anunciada en la *Gaceta* en septiembre de 1786, y editada por Quiroga; y una «tragedia urbana», editada en Barcelona, anunciada por el *Memorial* en noviembre de 1786 y representada un mes antes en el Príncipe; todas ellas con el título de *El huérfano inglés* y sin mención de autor. Por fin, y siguiendo a Moratín, Coe atribuye a Iriarte una pieza sin especificación de género titulada *El huérfano inglés, ó el evanista*, anunciada por la *Gaceta* en mayo de 1796.

Con esta confusa situación, a la hora de catalogar el manuscrito y las ediciones de la obra en cuestión, nos encontramos con posturas diversas. Jaime Moll, en su *Catálogo de comedias sueltas conservadas en la Biblioteca de la Real Academia Española*,⁷ recoge la edición de la comedia y una de la tragedia urbana atribuyendo ambas a López de Sedano; Francisco Lafarga,⁸ tomando como referencia la afirmación de Moratín, atribuye todas las ediciones a Iriarte; Francisco Aguilar Piñal⁹ incluye todas las versiones impresas entre la producción de Iriarte para volver a incluirlas más tarde entre la lista de títulos de López de Sedano, añadiendo esta vez la copia manuscrita; y yo misma atribuí a Iriarte la comedia impresa y la versión tragedia urbana

5. Véase Alfonso Par, «Representaciones teatrales en Barcelona durante el siglo XVIII» *Boletín de la Real Academia Española* XVI (1929), pp. 326-349, 432-513 y 594-614.

6. *Catálogo bibliográfico y crítico de las comedias anunciadas en los periódicos de Madrid desde 1661 hasta 1819*, Baltimore, The John Hopkins Press, 1935, p. 120.

7. *Boletín de la Real Academia Española* XLIV (1964), p. 331.

8. *Las traducciones españolas del teatro francés, 1700-1835. I: Bibliografía de impresos*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1983, pp. 144-145.

9. *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, Madrid, C.S.I.C., 1986, vol. IV, p. 558, y 1989, vol. V, pp. 219-220 y 222-223.

a López de Sedano;¹⁰ por fin, en el reciente *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII* de Jerónimo Herrera Navarro¹¹ sólo encontramos mención a esta obra en el epígrafe José López de Sedano.

Terminaré con los datos haciendo solamente referencia a dos trabajos en los que se menciona nuestra obra de manera secundaria, pero que son los únicos en los que hay una postura inequívoca sobre la misma.

Hace casi un siglo, Emilio Cotarelo negó cualquier relación de Iriarte con *El Huérfano inglés* en *Iriarte y su época*. En el capítulo dedicado a la reforma de Aranda y a su política de traducciones destinadas a los Teatros de los Reales Sitios, Cotarelo enumera las obras con las que este autor contribuyó «al mayor lucimiento de la musa extranjera», mencionando en nota a pie de página

El amante despechado [...], y *El huérfano inglés ó el ebanista*, que le atribuye Moratín en su *Catálogo de piezas dramáticas del siglo XVIII*. [...]; de la segunda tengo á la vista dos ediciones (Madrid, 1796, 'se hallará en la Librería de Quiroga, calle de la Concepción Gerónima', y Barcelona, Pablo Nadal, 1798); pero como en ambas está la traducción en verso, habrá que abandonar la idea de que pertenezcan a Iriarte, ya que sabemos que todas, excepto las arriba dichas, fueron escritas en prosa.¹²

Y hace diez años, Antonietta Calderone demostró en cambio la estrecha relación que existe entre esta obra y López de Sedano. En la introducción a su edición de *Marta aparente*, Calderone ofrece la lista de obras compuestas por este autor, entre las que figura la comedia *El huérfano inglés*, dando noticia del ejemplar manuscrito de 1778 y de la edición madrileña de 1796, pero sin hacer ninguna referencia a la versión «tragedia urbana», imagino que por considerarla una traducción distinta. Basa esta atribución en la existencia de nueve recibos autógrafos de López de Sedano con lo abonado por la composición, entre otras obras, de *El huérfano inglés*. El texto de uno de los recibos hace la atribución incuestionable:

Reciví de la Caja del Propio de Comedias mil quatrocientos reales de vellón, los nobecientos por la comedia del *Huérffano inglés* y los quinientos por el *Saynete de repente*, función que se ha ejecutado

10. *La retórica de las lágrimas (La comedia sentimental española, 1751-1802)*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1990, pp. 90-91.

11. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1992, p. 274.

12. Madrid, Academia Española, 1897, p. 69, nota 4.

por la compañía del Señor Eusebio Ribera. Y para que conste firme el presente, en Madrid a 22 de septiembre de 1778, Joseph López de Sedano.¹³

Hasta aquí, y dejando constancia de omisiones de otras referencias críticas que no añaden nueva información, los datos que he podido reunir en relación con la(s) traducción(es) española(s) de *L'Orphelin anglais*.

Haciendo una síntesis de lo expuesto hasta el momento, parece que hay tres cosas claras: que López de Sedano tradujo el drama de Longueuil en forma de comedia; que hay otra versión denominada tragedia urbana; y que Iriarte no es el autor de esta última, a pesar de lo que escribió Moratín. Apurando aún más las conclusiones: todo parece indicar que de *L'Orphelin anglais* se hicieron dos traducciones diferentes en español.

Para confirmarlo, y para intentar al mismo tiempo solucionar alguno de los problemas aún no resueltos, el mejor sistema es proceder al cotejo de todos los textos conservados.

De entrada, por la descripción de los textos impresos que ofrecen los catálogos de que disponemos, observamos lo siguiente: tanto la comedia como la tragedia urbana constan de tres actos, y en ambas versiones se aprecia una extraña coincidencia en el primer verso: «He concluido mi plan»; el último, en cambio, difiere: «perdonad defectos tantos» en la comedia editada en Madrid, y «en la eternidad el pago» en las tres ediciones de la tragedia urbana.¹⁴

En cuanto a la versión manuscrita, he visto dos copias diferentes en la Biblioteca Municipal de Madrid: una del año 1778, en la que, como se ha dicho, aparece el nombre de José Sedano,¹⁵ y otra de 1783, en la que ya no consta el nombre del autor.¹⁶ En ambas el primer verso es idéntico: «He concluido mi plan», pero también hay variantes en el último: «en la eternidad aplauso» en la copia de 1778, y «en la eternidad el pago» en la de 1783.

Llama la atención, decía, el que las dos pretendidas versiones tengan el mismo primer verso, pero también sorprende el hecho de que el último verso de las copias manuscritas (con la ligera variante aplauso/pago) no se

13. Citado por Antonietta Calderone en la introducción a la edición de *Marta aparente*, Roma, Bulzoni, 1984, p. 26, nota.

14. «en la eternida (sic) el pago» en *Nº 9. Tragedia urbana...*

15. *Comedia Nueva El Huerfano Yngles. De Dn Josef Sedano. Año 1778*. Lleva censura de 21 de septiembre de 1778. 3 cuadernillos sin paginar [51 hh]. Tiene reparto de 1796. BMM 118-5.

16. *Comedia nueva El Huerfano Yngles*. Año de 1778. 3 cuadernillos paginados, 54 hh. En el interior, al inicio de cada cuadernillo, se consigna «Md. Año 83». Lleva reparto de 1785. BMM 118-5.

corresponda con el de la edición de la comedia, como cabría esperar de la identidad genérica, sino con el de las ediciones de la tragedia urbana.

El enigma de estas coincidencias y discrepancias queda resuelto al cotejar, por fin, todos los ejemplares que conservamos, manuscritos e impresos. Sencillamente, todos los textos son idénticos; o, dicho con otras palabras: no se trata de dos versiones españolas diferentes de *L'Orphelin anglais*, sino de una única. La traducción conocida como comedia y cuyo autor es López de Sedano y la traducción sin atribución clara conocida como tragedia urbana han salido de la misma pluma.

Hay, por supuesto, modificaciones en la grafía y en la puntuación, pero las variantes textuales son mínimas, y sólo citaré algunas a modo de ejemplo:

«pero en punto de chiquillos/ no, no, ni verlos, ni verlos» (acto I, ms., trag.)

«pero en punto de chiquillos/ no, no, ni oírlos, ni verlos» (com. impresa)

«los innumerables daños/ que esto que llamas honor¹⁷/está en el mundo causando» (acto III, ms., trag.)

«los innumerables daños/ que esto que llaman honor/ está en el mundo causando» (com. impresa)

«Deja caer la carta, y ella cae sobre una silla» (acto III, ms., trag.)

«Dexa caer la carta, y Moli cae sobre una silla» (com. impresa)

«Ay tal pausa! Juro à tal» (acto III, ms., trag.)

«Ay tal pausura! Juro á tal» (com. impresa)

La variante más importante es, como hemos visto, el final de la pieza. En los manuscritos es el personaje de Fric quien concluye con estos versos:

Hombre benéfico, digno,
de los generosos, y altos
elogios de todo el mundo;
tú serás recompensado
por el tesoro del Cielo;
porque no hacen los humanos
obra buena que no tenga
en la eternidad aplauso/en la eternidad el pago.

17. En las copias manuscritas algunas grafías están sin desarrollar. Esta aclaración sirve para todas las citas.

palabras que se repiten en las ediciones de la tragedia urbana, con la diferencia de que en éstas el último verso —en la forma «en la eternidad el pago»— es pronunciado por todos los personajes. Sin embargo, a la edición de la comedia se le han añadido a este final dos versos más, recitados a coro por el conjunto de los personajes: «Y aquí acaba la comedia:/ perdonad defectos tantos», versos que retoman la tradición del teatro clásico en nuestro país de pedir al público su condescendencia con el autor y el aplauso a su obra.

Hay, para finalizar, una variante que no deja de tener su misterio. Como veremos enseguida, la traducción española, entre otras modificaciones con respecto al original francés, ha anulado aparentemente la referencia temporal de la pieza al suprimir una indicación de Longueuil que precisaba que «l'action se passe sous le règne d'Edouard III, vers 1350».¹⁸ En el texto se transcribe una carta en la que queda revelada la verdadera identidad del protagonista y que en la obra original no lleva fecha alguna. El traductor español, en cambio, ha procedido a la datación de dicha carta, volviendo así a localizar temporalmente la acción, pero con cifras que varían de un texto a otro.

En los ejemplares manuscritos la carta está fechada en «Londres, y Mayo 6, de 1680» (acto II), pero ninguno de los impresos respeta ese dato. La fecha que aparece en la edición de la comedia es 1786, y 1780 la que se lee en las de la tragedia urbana. No hay razón aparente para estos cambios, como no sea un simple error de imprenta. En todo caso, queda claro que las fechas de las ediciones introducen un punto de inverosimilitud en la versión española. López de Sedano retrasó la acción en algo más de tres siglos con respecto al original; es uno de tantos cambios que operó en la labor de traducción, pero los hechos escenificados siguen remontándose a un pasado alejado de la época del espectador. Las ediciones de su obra, en cambio, hacen coetáneos al protagonista Ricardo Fric y a ese eventual espectador, pero presentando un desarrollo de los acontecimientos temporalmente imposible: la carta a la que nos referimos fue escrita por el padre del protagonista poco después de su nacimiento, y Fric la recibe cuando es ya un hombre casado, con dos hijos, y con una reputación como ebanista que se ha extendido por todo el reino, es decir, cuando han transcurrido, supongamos, unos veinticinco o treinta años. Las fechas de las ediciones de la comedia (1796) y la tragedia urbana (1798), nos presentarían, con relación a las fechas de esa carta, a un protagonista de diez y dieciocho años respectivamente en el momento de desarrollarse los hechos, lo cual, desde luego, parece poco creíble, sobre todo en el primer caso.

18. Charles-Henri Longueuil, *L'Orphelin anglais*, París, Le Jay, 1769.

La identidad textual que acabo de señalar creo que hace innecesaria cualquier otra prueba que confirme el hecho de que de la obra de Longueil se conserva una única versión en español, pero podemos además acudir al cotejo de esa traducción con el drama original, aunque el objetivo de estas páginas no es en modo alguno proceder al análisis exhaustivo del proceso de esa traducción.

L'Orphelin anglais presenta, en su versión española, tres cambios fundamentales: por un lado, la sustitución de la prosa por el verso octosílabo; en segundo lugar, un cambio de los nombres de los personajes,¹⁹ y un desplazamiento temporal de los hechos que anula las referencias históricas de la pieza francesa;²⁰ y, finalmente, una serie de adiciones muy puntuales, pero también muy significativas, a pesar de lo cual la traducción es, en general, muy fiel al texto de partida.

La obra de Longueil pone en escena dos de los temas más característicos del drama dieciochesco: el deber del individuo de servir al progreso y a la felicidad de la sociedad en el lugar que le corresponde, y el matrimonio desigual. Ambos temas se unen en el personaje de Fric, un huérfano adoptado por un ebanista, que se ha convertido en uno de los mejores artesanos del reino, y que vive muy feliz en su estado, sin envidiar la posición de los grandes. Una carta viene a trastornar su vida al anunciarle que es el heredero del apellido y las posesiones de una de las más ilustres familias inglesas, y que su papel ahora, en su nueva condición de noble, es servir a su rey en un puesto más elevado, viéndose obligado así a renunciar a su modo de vida y lo que es peor, a su esposa y a sus hijos, porque el matrimonio entre un noble y una plebeya es legal y socialmente inadmisibles. La directa intervención real solventará este último inconveniente, en tanto que la aceptación de la responsabilidad de su nueva condición vendrá determinada por la profunda conciencia social del protagonista.

López de Sedano no es un «reformador», un dramaturgo que podamos incluir en una oficiosa nómina de los autores que asumieron la tarea de reformar desde el teatro el teatro mismo y, a través de él, la sociedad española. No es un Olavide o un Jovellanos. Pero en este autor popular es

19. Además de la variación de los nombres, en la versión española el personaje originario de «JONES, apprenti menuisier» ha sido sustituido por el de «SELVI, criada», que se encarga de hacer las intervenciones de aquél y que da más juego dramático al permitir la inclusión de escenas nuevas con cierto aire de intimidad doméstica.

20. Remito al estudio de Françoise Karro, «À propos d'une lettre de François-René Morel: notes sur la création et la diffusion de *L'Orphelin anglais*» *Revue d'Histoire du Théâtre* 1985-2, pp. 131-173 (especialmente pp. 135-143) para el análisis de este punto.

evidente —como señaló ya Antonietta Calderone en otro de sus trabajos—²¹ una conciencia de la función pedagógica del teatro y una preocupación por la difusión del ideario ilustrado. A esa concepción teatral responde la elección del drama de Longueil para su presentación en los escenarios españoles. La obra transmite la consigna ilustrada de la no movilidad social, pero a la vez el elogio —léase el aliento, en aras del progreso económico— de toda actividad, en este caso la manual, que pueda y deba contribuir al adelantamiento del país. Y, en ese aspecto, la obra no puede ser más actual y más adecuada a la realidad socioeconómica de la España de Carlos III.²²

Pero actualizarla y enriquecer el texto original con aportaciones personales no está de más: es el privilegio del traductor-adaptador. Y eso hace Sedano, acercando la acción a un tiempo más próximo al del espectador —¿por qué finales del siglo XVII y no directamente el XVIII?—, y añadiendo párrafos que elogian la figura del monarca y acentúan su imagen de padre de todos los súbditos (acto III), que insisten en la clásica premisa ilustrada de que es preferible «un Plebeyo, hombre de bien/ á un pícaro Caballero» (acto I), o que defienden el amor conyugal frente a la moda que impone el desdén entre los esposos (acto II).²³

Volviendo al objetivo de este sucinto cotejo de la obra española con su texto de partida: es habitual que dos traductores distintos decidan poner en verso la prosa del mismo original, pero es desde luego materialmente imposible que dos autores realicen las mismas adiciones, supriman exactamente las mismas palabras, alarguen o acorten de idéntica manera un determinado párrafo. Imposible que a los dos se les ocurra hacer del Thomas Frick

21. «*Le déserteur* dalla traduzione di P. de Olavide alla rielaborazione di J. López de Sedano» *Letterature* 10 (1987), pp. 7-48: «già nella scelta stessa delle varie opere da ridurre in versi [...], López de Sedano si mostra sensibile alla problematica 'illustrada' nei suoi aspetti morali, ideologici, sociali e, perché no?, anche stilistici [...]. Dalle sue rielaborazioni traspare una critica dell'irrazionalità dominante, dell'amoralità, dei pregiudizi sociali, dell'iniqua distribuzione della ricchezza, che spesso assume chiare tinte personali, direi, abbandonando il tono dottrinario che tali problemi avevano nell'originale straniero filtrato direttamente nella precedente traduzione spagnola» (p. 30).

22. La Real Cédula de marzo de 1783 que dignificaba los trabajos manuales estaba gestándose en estos momentos. La traducción de López de Sedano es totalmente innovadora en este sentido. Es quizá (*El comerciante inglés* pudo ser traducida antes, tal vez hacia 1773, en el entorno sevillano de Olavide, pero no tenemos aún constancia de ello) la primera obra del género sentimental en la que se trata el problema de los trabajos manuales en nuestro país.

23. Recuérdese que la crítica de esta moda era precisamente el tema de la primera pieza sentimental traducida en español: *La razón contra la moda*.

original un Ricardo Fric, de Lord Kiston un Marqués de Leicestér (sic), y de Hugues Spencer, Comte de Gloucester un Alberto, Duque de Darvi, amén de haber tenido ambos la misma idea de sustituir el personaje de Jones por el de la criada Selvi.

Creo que queda confirmado que de *L'Orphelin anglais* no hay más que una traducción en español, la de López de Sedano, porque todos los ejemplares que conservamos reproducen el mismo texto y mantienen las mismas alteraciones con respecto al original del que parten. Queda ahora intentar aclarar la confusión causada por la existencia de textos con títulos y calificativos genéricos diferentes y buscar la posible explicación de esos cambios. Para ello, no veo mejor camino que tratar de reconstruir el proceso que llevó del primer manuscrito a la última edición fechada, sirviéndonos de los datos de variada índole que poseemos y estableciendo hipótesis allí donde los datos faltan.

López de Sedano tradujo el drama de Longueil en 1778, y fue de alguna de las copias de su «comedia» de la que salieron las tres ediciones denominadas «tragedia urbana» que llevan el mismo título que aquélla: *El huérfano inglés*; tuvo que ser de las copias manuscritas y no de la edición de la «comedia» de 1796 —anterior al menos a la edición de Pablo Nadal de 1798— porque las ligeras variantes textuales se dan precisamente entre la edición de la comedia, y los manuscritos y ediciones de la tragedia urbana, y no entre éstas y la forma comedia manuscrita e impresa, como he demostrado en páginas anteriores en las citas de algunos ejemplos de variantes. Dicho de una forma más simple: es sólo la comedia impresa la que difiere ligeramente de los demás ejemplares, en tanto que los manuscritos y las tragedias urbanas son semejantes, y por consiguiente, su filiación es inequívoca.

Una primera edición la realizaría Gibert y Tutó, en concreto a partir de la copia de 1783, porque el verso final que reproduce esta edición es el de ese manuscrito: «en la eternidad el pago», distinto como hemos visto del de la copia anterior. En cuanto al año de esta impresión, creo muy posible que sea 1786. Si repasamos los testimonios periodísticos citados por Coe, veremos que el *Memorial literario* anunció en noviembre de 1786 una «tragedia urbana» titulada *El huérfano inglés*, representada en octubre en el Príncipe y editada en Barcelona. No parece arriesgado afirmar que una de las ediciones de Gibert y Tutó que conservamos sin fecha sea ésta.

Del editor barcelonés sabemos que se caracteriza por dar a la imprenta textos modernos; frente a otros impresores de finales del XVIII, que publican teatro del XVII y del primer XVIII, él se distingue precisamente por dar a sus series un marcado carácter moderno, con teatro de moda y de éxi-

to y traducciones de obras extranjeras.²⁴ Un buen conocedor de las tendencias dramáticas del momento como él sabía que la llamada por Sedano «comedia» pertenecía al género sentimental tan en boga, del que él mismo editó algunas de las obras más representativas de la primera etapa de traducciones en nuestro país: *El comerciante inglés*, *El desertor*, *La Escocesa*, *La Eugenia*, *Beverley*. Parece, pues, muy razonable que, atendiendo a estas circunstancias, cambiara su primitiva denominación de «comedia» por la de «tragedia urbana», más cercana terminológicamente al modelo genérico francés del que parte.²⁵

De esta edición (probablemente la n^o 9) saldría la segunda de Gibert y Tutó (la n^o 56), y también la de Pablo Nadal de 1798 puesto que las tres son —ya lo he señalado— semejantes salvo en grafías y puntuación.

En cuanto a la edición madrileña de 1796, mi hipótesis es que tuvo que basarse en algún ejemplar utilizado para la representación, algunas de cuyas anotaciones serían reproducidas, lo cual permitiría justificar las pequeñas variantes que, casualmente, sólo se dan en este texto de la obra. Los versos finales «Y aquí acaba la comedia:/ perdonad defectos tantos» son inoperantes y no tienen mucho sentido en una edición destinada a la lectura individual —y que el texto fue muy leído lo demuestran las cuatro ediciones, un número muy elevado para una obra que tuvo pocas representaciones; sí lo tienen, en cambio, en un ejemplar con anotaciones para su puesta en escena, en el que, amén de indicaciones escénicas, supresiones o adiciones de otro tipo, se habrían copiado estos dos versos con los que la representación quedaría redondeada a la antigua —y mantenida— usanza. Quiroga incorporaría tal cual los versos a su edición de 1796, lo que daría una explicación al nuevo cambio de denominación genérica de la obra: ese «Y aquí acaba la comedia» hizo que la «tragedia urbana» de la que se partía volviera a ser una «comedia», *El huérfano inglés*, ó *el Evanista*, a la que, siguiendo una costumbre más que frecuente, se le añadió ese segundo título.²⁶

24. Véase Jaime Moll, «La serie numerada de comedias de la imprenta de los Orga» *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* LXXV (1968-1972), pp. 365-456. Ver especialmente p. 366, en la que Moll menciona, entre las series que acogen teatro de moda, la de Carlos Gibert y Tutó, cuya publicación anuncia, aunque no tengo constancia de la aparición de ese trabajo.

25. En cuanto a la carta que figura en el texto, sólo puedo explicar el cambio de 1680 a 1780 por un deseo de actualización del asunto tratado, del que sería responsable el propio editor, o incluso el cajista, a pesar de la inverosimilitud que ese cambio comporta.

26. Ese hipotético ejemplar utilizado como base para esta edición podría haber sido el manuscrito de 1778, que lleva reparto precisamente de 1796, aunque no lo creo porque en él no figuran esos dos versos, y porque el «dramatis personae» es ligeramente diferente («Un Ministro» en ese manuscrito, y «Un Notario» en esta edición, al igual que en las tres de Barcelona y en el manuscrito de 1783). Me inclino más bien por un ejemplar con anotaciones de

José López de Sedano no pudo asistir a todas estas peripecias editoriales que vivió su comedia,²⁷ pero justo es reconocerle la paternidad absoluta de todos los textos que conservamos en español de *L'Orphelin anglais*.²⁸

la edición de Gibert y Tutó que he fechado en 1786 y que llevaría reparto de ese año, en el que, efectivamente, la obra se representó en Madrid. Esto nos permitiría dar una posible explicación al nuevo cambio de la fecha de la varias veces mencionada carta del texto: del 1780 de la edición de Gibert pudo pasarse al 1786 de Quiroga por simple error de lectura o de imprenta; o también porque el cajista copió maquinalmente la fecha que figuraba en el reparto del ejemplar que estaba transcribiendo.

27. El autor debió de morir a finales de 1780 o principios de 1781. Véase Jerónimo Herrera, *op. cit.*, p. 273.

28. En el curso de la impresión de este trabajo tuve acceso al reciente estudio de Antonietta Calderone «*El huérfano inglés* tra morale, lacrime e comicità» publicado en G. B. De Cesare y S. Serafin (eds.), *El girador. Studi di letteratura iberiche e ibero-americane offerti a Giuseppe Bellini*, Roma: Bulzoni, 1993, pp. 117-125. En dichas páginas A. Calderone, perfecta conocedora de un autor, López de Sedano, que «non operò mai una 'connaturalización' diretta, ma si limitò a ricomporre in versi traduzioni preesistenti in prosa —purtroppo anonime— della più moderna drammaturgia del momento» (p. 120), muestra su convencimiento de que existió una traducción española del *Orphelin anglais* en prosa, previa a la de López de Sedano, reconstruible a partir de la versión en verso conservada. Esa traducción perdida permitiría, además, explicar —según Calderone— por qué la fecha de 1320 del original pasa al siglo XVIII en las versiones conservadas: sólo un autor ilustrado —¿y por qué no Iriarte?— pudo operar este cambio para actualizar y acomodar así a su propia realidad contemporánea la exaltación de la ideología burguesa que el original sitúa en aquella época (véase esp. pp. 120-121).

Traducción y adaptación de piezas de tema americano en el teatro español del siglo XVIII

Antonietta Calderone

Frente a un inventario de piezas teatrales de tema americano escritas en el siglo XVIII, la primera deducción que se saca es su exigüidad, ya sea con respecto a la imponente producción total, ya sea al limitado corpus del «teatro menor» que, de manera más o menos desmistificante, gira en torno al mismo tema.¹

La segunda deducción ha de referirse a su «curiosa» disposición cronológica, formando casi dos bloques temáticos: un primer grupo, desde 1716 hasta 1782, comprende solamente obras basadas en la figura de Hernán

1. En este trabajo recojo resultados aparecidos en parte en estudios anteriores (sobre todo «Il Nuovo mondo per il teatro spagnolo del Settecento» en Aldo Albónico (ed.), *Libri, idee, uomini tra l'America Iberica, l'Italia e la Sicilia*, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 205-220) y, en parte, otros de investigaciones en curso, como lo relacionado con *La bella guayanesa* de Goldoni. Indico a continuación las piezas que he logrado localizar, especificando —en los casos en que ha sido posible— el autor o traductor, el género y la fecha de composición o de estreno: José de Cañizares, *El pleito de Hernán Cortés con Pánfilo de Narváez*, comedia histórica, 1716; *Valor que admiran dos mundos, se engendra sólo en España y Hernán Cortés sobre México*, comedia, 1768; Agustín Cordero, *Hernán Cortés triunfante en Tlaxcala*, comedia, 1768; Eugenio de Llaguno y Amírola, *La joven isleña*, comedia 1770, trad. de *La jeune indienne* de Chmafort; José López de Sedano, *La joven isleña*, comedia, 1779, refundición de la anterior; Alonso Pérez de Guzmán, *Hernán Cortés*, tragedia, 1776, trad. de *Fernando Cortés* de A. Piron; Manuel Fermín de Laviano, *La bella guayanesa*, comedia, 1780, trad. de *La balle selvaggia* de Goldoni; Fermín del Rey, *Hernán Cortés en Cholula*, comedia, 1782; Cristóbal M^a Cortés, *Atahualpa*, tragedia, 1784; Bernardo M^a de Calzada, *Motezuma*, tragedia, 1784, adaptación de *Fernand Cortés* de Piron; Manuel Lassala, *Lucía Miranda*, tragedia, 1784; Bernardo García, *Hernán Cortés*, tragedia, 1784?; Margarita Hickey, *Alzira*, tragedia, 1787, trad. de *Alzire* de Voltaire; Bernardo M^a de Calzada, *El triunfo de la moral cristiana*, tragedia, 1788, trad. de *Alzire*; Juan Pisón y Vargás, *La Elmira*, tragedia, 1788, trad. de *Alzire*; Fermín del Rey, *Hernán Cortés en Tabasco*, drama heroico, 1790; Manuel de Sumalde, *Alcira*, tragedia, 1791, trad. de *Alzire*; Jacobo Soriano y Jiménez, *Hernán Cortés victorioso y paz con los tlascaltecas*, comedia, s.a. En cuanto al teatro menor, por su misma naturaleza no presenta la problemática histórica y social que constituye el mensaje fundamental de la comedia y de la tragedia. Como única excepción puede mencionarse el sainete *El gracioso salvaje americano* (1781), en el que aparece el tema del buen salvaje que A. Delisle había inaugurado en 1721 con su *Arlequin sauvage*. Véase a este propósito Deisy Ripodas Ardanaz, *El indiano en el teatro menor español del Setecientos*, Madrid: Atlas, 1986 (BAE, 294).

Cortés y su hazaña mexicana;² un segundo grupo, de 1784 a 1791, centra su interés prevalentemente en el mundo peruano. En estos últimos siete años, además, cuatro de ellas no son sino traducciones de *Alzire* de Voltaire, por lo que se pueden considerar como una única idea dramática diferentemente interpretada. Hay más: si se prescinde de la primera pieza considerada, *El pleito de Hernán Cortés con Pánfilo de Narváez* de José de Cañizares, que se remonta a 1716, todas las demás comienzan a aparecer a partir de 1768 y se concentran en las dos décadas siguientes, las cuales coinciden con el reinado de Carlos III.

Otra deducción se relaciona con los títulos (nunca del todo gratuitos en este siglo): el personaje de Cortés domina en todas las piezas de tema mexicano; en cambio, en las de argumento peruano (tragedias, todas ellas), en primer plano no se encuentra el conquistador español, sino el otro héroe (o heroína), los «otros», los antagonistas (Atahualpa, Alcira, Elmira).

Por otra parte, no parece casual que, generalmente, la comedia exalte la conquista, mientras que la tragedia la ponga en tela de juicio.

Y finalmente, dentro de este marco, las traducciones y refundiciones son muy pocas (tan sólo unas nueve), pero el papel que tienen es fundamental para la visión interpretativa del fenómeno teatral que aquí se quiere focalizar.

Ahora bien, tras estas premisas y un análisis de dichas piezas en su contexto histórico, político, económico, cultural y —cuando sea posible— también en el de su presencia (o ausencia) en la escena, he llegado a las conclusiones que siguen.

A propósito de la exigüidad, innatural e antihistórico hubiera sido lo contrario, o sea que el teatro tratara libre e impunemente una cuestión que, en otros aspectos de la vida de entonces —incluso literaria—, estuvo ausente del todo, o, cuando se empezó a dar a conocer, llegó a convertirse en causa de malestar, desorientación y, al final, de vivas polémicas. El teatro (so pena de desmentir su naturaleza) no podía sacudirse la responsabilidad de tomar partido en la campaña denigratoria que, a comienzos de los años setenta, empieza a minar la imagen civil y política de España en el campo internacional, dando nuevo vigor a esa «leyenda negra» que, desde la época de la conquista, nunca se había extinguido del todo. Por lo tanto, consciente

2. El conquistador de México es el protagonista por excelencia de este tipo de teatro —y del musical del mismo período— puesto que concentra en sí todas las características del «galán» de comedia, sobre todo la de ser un conquistador de corazones femeninos. Obviamente, Cortés representaba valores mucho más importantes. Para su significación en el plano ideológico, véase el excelente estudio de Hans Joachim Lope, «Cadalso y Hernán Cortés» *Dieciocho* 9,1-2 (1986), pp. 188-200.

más que nunca de su función formadora, al tratar el tema americano el teatro lo hace en términos de patriótica autodefensa, exaltando —hasta transformarlos en mitos— el heroísmo de la conquista y los beneficios de la colonización. Las piezas susodichas, por lo tanto, se presentan como una serie de respuestas que el autor teatral da en el momento en que se siente llamado a hacerlo, impulsado, en la mayoría de los casos, por concretos hechos históricos o bien por la voluntad de quien dirige el gusto del público. Analizar el pasado (ninguna pieza, de las vistas, dramatiza directamente un fragmento de vida contemporánea) ya sea de forma libremente novelesca y fantástica, ya sea pretenciosamente histórica y crítica, coincide siempre con un momento de crisis política que tiene como objeto ese Mundo cada vez menos «nuevo», del cual se empieza a tomar plena consciencia justo cuando está a punto de perderse.

Y son propiamente las traducciones las que delatan este compromiso político y social, dado que nunca son transposiciones literales de la pieza original: precisamente en los resultados de este «diferenciarse» va interpretado el nuevo mensaje.

Así se verifica en la primera pieza que he registrado, *La joven isleña*, traducida por un literato del círculo del conde de Aranda (muy probablemente Eugenio de Llaguno y Amírola) en 1770 y representada en el coliseo del Real Sitio de El Escorial cuatro años después.³ El traductor sigue al pie de la letra la idea dramática y también su desarrollo según el original, pero, al connaturalizar,⁴ se aleja tanto de éste, que termina por escribir una pieza totalmente nueva. De hecho cambia por completo la primera escena, en la que se establecen las coordenadas de la acción. En lugar del original Charlestown «colonie anglaise de l'Amérique septentrionale», en años supuestamente bastante contemporáneos al autor francés, la acción pasa en Lima, claramente «colonia española de América del Sur», hacia 1606, como es fácil deducir gracias a los abundantes datos históricos que el traductor introduce. Hay más: el protagonista encarna sin lugar a dudas la figura carismática —y tópica— del conquistador: es joven, valiente y noble; participa en una empresa colectiva y nacional, arriesga su vida entre los indios y enseña a la joven salvaje la lengua española y la religión cristiana.

3. Ms. 9-9-6-1912 de la Academia de la Historia (Madrid).

4. En el sentido que le dio Tomás de Iriarte, alñ declarar que el buen traductor debía verse precisado a «buscar los equivalentes con propiedad, a corregir, o disimular a veces los yerro del original mismo, a limar la traducción de suerte que no pueda conocerse si lo es, y o connaturalizarse (digámoslo así) con el autor cuyo escrito traslada, bebiéndole las ideas, los afectos, las opiniones, y expresándolo todo en otra lengua con igual concisión, energía y fluidez»: *Colección de obras en verso y prosa de D. Tomás de Iriarte*, Madrid, Imprenta Real, 1805, vol. VII, p. 94.

Hace ya algunos años, al ocuparme de ésta, entre otras versiones de la pieza de Chamfort,⁵ afirmaba que precisamente esta alteración del texto original, con la consiguiente elección de un tema tan español como el descubrimiento y la colonización de nuevas tierras en el siglo XVI, podía, quizás, aclarar la génesis misma de la tarea del traductor y su finalidad, y más aún si la pieza se debiera a Llaguno y Amírola. La «obsesión americana» de Aranda⁶ y su profundo conocimiento de la nefasta gestión española de lo americano, en tierra americana, no podía dejar de afectar a sus más cercanos colaboradores y amigos. Y he aquí cómo se aclaran algunas respuestas indirectas a los ataques extranjeros en las obras de Cadalso, de Menéndez Valdés, de Llaguno y Amírola en este caso, representantes todos de aquella corriente de «simpatía» —según la definición de J. Sarrailh— de raigambre rusioniana con que los *philosophes* españoles consideraron a toda clase de humildes y oprimidos por las injusticias sociales, en primer lugar a los indios, que representaban un ingente número de súbditos. Por lo tanto, lejos de ser una versión españolizada del mito del «buen salvaje», mero reflejo de una moda literaria, considero que la traducción ha de ser interpretada como una expresión artística más —entre otras muchas— de esa vasta y compleja preocupación político-social de la que arrancó el reformismo de Carlos III.

Si éste fue el intento reformista del traductor «docto» —el cual sabía que podía contar con la inteligencia y la sensibilidad afectiva de su selecto público del Escorial— muy diferente sería el del refundidor de pocas luces que puso en verso esta traducción y consiguió que se representara en el coliseo del Príncipe del 5 al 9 de agosto de 1779.⁷ José López de Sedano, el adaptador, sencillamente insertó en la estructura típica de una comedia popular de intriga, lo que más llamara su atención y gusto, introduciendo los consabidos ingredientes. El proceso de «nacionalización» es llevado al máximo grado, más que de españolización, diría yo de «provincialización», dado que América desaparece de la ambientación geográfica, siendo sustituida por una España mucho más cercana a la comprensión del público: y así el Cuzco pasa a ser Cádiz y Lima, Madrid. Una sola alusión histórica nos

5. «La traducción de *La Jeune Indienne* entre el siglo XVIII y el XIX» en Antonio Vilanova (ed.), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona, PPU, 1992, vol. II, pp. 1167-1176.

6. Véase a este propósito Ovidio García Regueiro, «América en la política de Estado de Carlos III» *Cuadernos hispanoamericanos* (*Los complementarios/2*), número dedicado a *Carlos III y América* (dic. de 1988), pp. 25-52, y José A. Ferrer Benimeli, «Política americana del conde de Aranda» *ibid.*, pp. 71-94.

7. Ms. 39-11 de la Biblioteca Municipal de Madrid.

confirma que la acción aún se sigue situando a principios del siglo XVII; el resto no son más que anacronismos concientemente insertados por López de Sedano para ensalzar la figura del gran monarca, Carlos III. Poco o nada queda del mensaje de la traducción en prosa; pero, en cambio, el refundidor amplía y agudiza, concepto tras concepto, las críticas contenidas en aquélla (naturalmente, las de Chamfort: la desigualdad de la riqueza, la incompatibilidad entre nobleza y trabajo, etc.) actualizándolas y añadiendo críticas supuestamente relacionadas con un concreto resentimiento del proletariado madrileño.

Aquel mismo «dirigismo reformador»⁸ que animaría, entre los primeros traductores ilustrados, al de la comedia de Chamfort, para sus fines específicamente políticos contará sobre todo con la tragedia, género desde sus orígenes destinado a ser instrumento de educación y emisor de modelos de comportamiento. Por lo tanto la tragedia no sólo no podrá renunciar a tocar el tema americano, sino que de éste se servirá como instrumento de «revisiónismo histórico y social», dicho con palabras de Antonio Mendoza Fillola, quien se ocupó de este argumento hace ya algunos años, en un interesante (aunque a veces no demasiado puntual en las atribuciones) artículo sobre «El compromiso colonial y el despotismo en la tragedia neoclásica».⁹ A éste remito directamente por lo que se refiere a las motivaciones de política teatral en el género trágico en los años 1780, queriendo aquí tan sólo recordar, como apunta Mendoza Fillola, que a las tragedias de asunto colonial, en un momento de grave crisis en la política interna e internacional de España, se les confió la función de

alegar la justificada y necesaria labor de colonización hecha por España, para que sirviera de recordatorio de los deberes que, como vasallos de la corona española, debían mantener los criollos, con el fin de revitalizar el compromiso colonial.¹⁰

Ocho años antes de que se produjera la primera tragedia original, *Atahualpa*, que es de 1784, Alonso Pérez de Guzmán, duque de Medinasionia, traducía *Fernand Cortès* de Alexis Piron (1744), primera y quizás única pieza extranjera en la que no sólo no se atacaba, sino que se ensalzaba

8. La expresión es de Juan Antonio Maravall en «Política directiva en el teatro ilustrado» en *Coloquio internacional sobre el teatro español del siglo XVIII*, Abano Terme, Piovan, 1988, pp. 11-29.

9. En *Coloquio int. sobre el teatro español del s. XVIII*, op. cit., pp. 267-287.

10. *Ibidem*, p. 282.

la figura del conquistador.¹¹ En 1966 Albert Mas hizo un interesante estudio de las características de ambos textos, con el que coincido completamente, por lo cual remito directamente al ensayo del estudioso francés.¹² En 1784, volvería sobre el tema cortesiano Bernardo M^a de Calzada en su *Moteczuma*,¹³ que, contrariamente a lo que registra A. M. Coe, no es traducción de *La Logique* de Condillac, sino en parte refundición del anterior texto de *Hernán Cortés* y en parte libre creación de Calzada.

A partir de 1784, se ofrecen una serie de traducciones de *Alzire ou les Américains* que Voltaire había escrito en 1736. No voy a detenerme en su comentario, puesto que ya lo hizo detalladamente, años ha, Francisco Lafarga en su monografía *Voltaire en España (1734-1835)*.¹⁴ Quisiera tan sólo subrayar que el mismo hecho de que diferentes autores quisieran traducirla y, de alguna manera, difundir su contenido, evidencia su voluntad propia de neutralizar el mensaje volteriano. Las cuatro versiones dieciochescas que aparecieron en cuatro años, de 1787 a 1791, hacen pensar, una vez más, en una especie de reacción nacionalista. Más, si se considera el hecho de que, además de ser interpretaciones diferentes, y a menudo libres, se trata de textos que han sido expurgados si no de todos, al menos de buena parte de los conceptos «peligrosos» de Voltaire.¹⁵

11. *Hernán Cortés. Tragedia de Alexo Pirón, Traducida del francés al castellano*, Madrid, Imprenta Real de la Gaceta, 1776. La atribución se debe a L. Fernández de Moratín. En una nota preliminar se lee: «El traductor no es responsable de las alteraciones de la historia en el original, ni tampoco ha querido esclavizarse a las reglas de una rigurosa traducción, por no desfigurar el pensamiento».

12. Albert Mas, «*Fernand Cortès (tragédie d'Alexis Piron, 1744)*» en *Mélanges à la mémoire de Jean Sarrailh*, París, Institut d'Études Hispaniques, 1966, vol. II, pp. 109-119. Según este crítico, «inimitié avec Voltaire, sympathie pour une Espagne redevenue actuelle, scrupule d'objectivité historique, souci littéraire, telles sont les diverses raisons qui poussent le Dijonnais Piron à placer Cortès parmi les grands héros de l'humanité, à en faire un de ces hommes *tel que les autres devraient être*, et l'on conçoit que ce portrait ait surpris mais flatté un Espagnol de 1776» (p. 119).

13. *Moteczuma. Tragedia en tres jornadas por D. Bernardo M^a de Calzada, capitán del Regimiento de Caballería de la Reina*, Madrid, 1784. El texto del traductor contiene una advertencia en la que él se justifica, declarando: «Con relación a estas noticias históricas [la caracterización de Cortés hecha por Solís en la *Historia de México*] ha formado el autor el plan de la tragedia. La muerte de Moteczuma (asunto de la pieza) está alterada de cierto modo, para que tenga una conclusión digna del teatro; pues de seguir literalmente la historia se originaba el inconveniente de hacer finalizar muy mal a quien viviendo obró con acierto y manifestó los mejores deseos».

14. Barcelona, Edicions de la Universitat de Barcelona, 1982, pp. 122-131.

15. Así parece deducirse del juicio dado por el censor al manuscrito de la traducción, hoy perdida, de Margarita Hickey: «La *Alcira* nos debe interesar por ser asunto perteneciente a nuestra nación, y dos de sus personajes principales españoles, los cuales, con todos los demás, sostienen admirablemente el carácter heroico. Los razonamientos y discursos de don Álvaro

Y, *dulcis in fundo*, me es grato cerrar este rápido excursus con la traducción de una pieza de Carlo Goldoni, hecha en 1780 por Fermín de Laviano y representada aquel mismo año, en Madrid, teniendo a «La Tirana» como protagonista.¹⁶ Dado que hasta ahora la pieza no ha sido objeto de estudio alguno, se me disculpará que le dedique más espacio que a las anteriores.

De las dos tragicomedias de tema americano escritas por el veneciano, *La Peruviana* (estrenada en 1754) y *La bella selvaggia* (en 1758), fue traducida tan sólo la segunda. Aunque muy semejantes en algunos aspectos, especialmente por hablarse en ambas piezas el lenguaje de la «naturaleza»,¹⁷ no gozaron de la misma suerte. *La Peruviana* ya en Venecia había sido un fracaso y no debió resultarles interesante tampoco a los traductores españoles, a pesar de ser peruanos los dos protagonistas «exóticos», por lo tanto, más cercanos —por decirlo así— a la sensibilidad nacional española que los de *La bella selvaggia*, víctimas de conquistadores portugueses.

En cambio obtuvo mucho éxito la segunda pieza mencionada, la cual apareció en España bajo el título de *La bella guayanesa*.

Prescindiendo aquí aunque sólo sea de la mención de las posibles fuentes del italiano (entre ellas *Alzire* de su admirado Voltaire), *La bella selvaggia* trataba el tema de la «virtud de naturaleza», tan grato al Setecientos prerrománico, en una acción llana y bien construida, a pesar del error histórico de fondo. Esta, en efecto, está ambientada en el curso de la exploración y conquista de la, entonces, desconocida Guayana, por parte de los portugueses, hazaña que, en la realidad histórica, éstos nunca intentaron llevar a cabo.

de Guzmán son muy doctrinales y brillan por sus sentimientos tiernos y llenos del respeto y veneración debidos a nuestra santa religión, y por su política discreta, afable y humana», cit. por F. Lafarga, *op. cit.*, p. 123.

16. Ms. 13-1 de la B. Municipal de Madrid. Para las citas me sirvo de la suelta *Comedia nueva. La bella guayanesa. En cinco actos*, Barcelona, Carlos Gibert y Tutó, s.a. Los actos no están divididos en escenas. Su autor, Manuel Fermín de Laviano, pertenecía a esa clase de dramaturgos de transición aún fieles a la tradición teatral postbarroca, como Luis Moncín, Fermín del Rey y Antonio Valladares entre los más destacados, cultivadores de un teatro muy espectacular (especialmente de tipo histórico o pseudohistórico), pero que gustaban de tratar temas más modernos, como la comedia sentimental y moralizadora. No es casual que los cuatro se ocuparan de la traducción de diversas obras de Goldoni. *La bella guayanesa* fue una comedia de éxito, siendo representada durante dieciocho años. «Mal drama de Goldoni —opinaba Emilio Cotarelo— pero que tiene en Delmira una interesante figura de mujer» (véase *María del Rosario Fernández, la Tirana, primera dama de los teatros de la corte*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1897, p. 75).

17. Véase *L'Autore a chi legge*, que precede al texto de la comedia, en C. Goldoni, *Tutte le opere*. Ed. de Giuseppe Ortolani, Milán, 1950, p. 1365. Las citas textuales proceden de esta edición.

La acción se orienta en varias direcciones: al lado del tema de la guerra, se desarrolla, naturalmente, el del amor (amor y celos) y el religioso, en la contraposición entre la doctrina católica y la idolatría sustentada por las virtudes de la naturaleza. El desenlace es feliz: paz, conversión de los indígenas al cristianismo y bodas de los dos protagonistas «positivos».

El cotejo de los dos textos ofrece un ejemplo de traducción pedestremente fiel (a pesar de la dificultad de verter en un metro ágil como el romance, el originario verso marteliano de dieciséis sílabas), no único por cierto, pero tampoco muy frecuente en un período en que los traductores y adaptadores solían connaturalizar el texto fuente, tomándose a menudo la libertad de modificarlo, caso de que fuera necesario. Aparentemente, ninguna intención en este sentido parece haber movido a Fermín de Laviano, el cual usó la invención goldoniana así como la encontró. Por otra parte, frente a un tema «americano», no se presentaba la necesidad de ofrecer las claves de una connaturalización, como en cambio se presentó para con el resto del teatro goldoniano centrado en concretas problemáticas éticas y sociales de Venecia. Laviano llevaba directamente a la escena española un acontecimiento que nada tenía de «exótico», en el sentido que este adjetivo adquiriría para el público veneciano: la exploración, conquista y colonización de nuevas tierras —como ya hemos visto— no son sólo materia de ficción escénica, sino reflejo verosímil de una propia experiencia histórica real, de la cual pueden darse grados diferentes de conocimiento y de consciencia crítica, pero que de todas formas pertenecen de derecho al ser mismo del mundo hispánico. Y poco importa que los protagonistas de la tragicomedia sean portugueses en vez de españoles, franceses, ingleses u holandeses: los mecanismos de comportamiento en la aventura americana fueron más o menos iguales. Sin embargo resulta curioso que en 1780, cuando ya se habían arraigado en el pensamiento español —y de reflejo, en los escenarios— las ideas de los *philosophes*, sobre todo las de Rousseau, el contenido ideológico de la pieza goldoniana (que se movía según las coordenadas de un genérico humanitarismo, con ecos diderotianos en la condena de la perversión importada por los europeos, pero no, en cambio, de la explotación de las riquezas), quede inalterado y no deje vislumbrar ningún matiz de modernidad.

Los cambios efectuados por el traductor se reducen a poquísimos casos, pero pueden interpretarse como indicio de una diversidad de fondo.

Ante todo el título, que pasa de *La bella selvaggia* a *La bella guayanesa*. Con él, el traductor parece «recuperar» parte de ese exotismo originario que se había perdido de Venecia a Madrid, deseando cautivar la curiosidad del espectador con la referencia a una área geográfica poco conocida; al mismo

tiempo, podría revelar una voluntad de denotación temática; y quizás, también la de rehuir de algunas acepciones del adjetivo «salvaje», que la tradición teatral había usado en contextos casi exclusivamente cómicos y grotescos, más propios de la comedia y del género menor que no de una tragicomedia o comedia seria. De todas formas, me parece, ésta, una primera y decidida toma de postura del traductor frente al tema «serio» a tratar, aunque es la menos relevante.

El distanciamiento del texto fuente se verifica en el terreno más rico de significados ideológicos, el de la religión. Esta no es sólo el eje principal de la acción, sino también el móvil del comportamiento de cada personaje. La empresa americana no se justifica ya como explotación de las riquezas no utilizadas por los indios —como lo había establecido el comediógrafo italiano—, sino como obra de evangelización. Nótese la diferencia entre los martelianos:

Gli inutili tesori sepolti in queste arene
Per ordine sovrano a procacciar si viene,
Non a spargere il sangue dei popoli selvaggi;
Non sono gli animi nostri sì perfidi e malvagi; (I, 5)

y los octosílabos españoles:

...no deseamos
los tesoros que estas tierras
esconden en sus entrañas;
que salgáis es nuestra idea
de vuestra torpe ignorancia,
y conocáis la suprema
inmortal causa por quien
subsistimos, y se alienta. (p. 7b)

En otro pasaje, la referencia a la explotación de las riquezas:

Noi non venimmo armati per il desio malvagio
Di seminar le stragi fra il popolo selvaggio.
L'unica nostra cura è sol quella ricchezza
che le miniere asconde, e che da voi si sprezza. (V, 6)

desaparece del todo en el texto español:

Nuestro continuo desvelo
 es difundir la enseñanza
 por solo el intreés vuestro
 de nuestra ley sacrosanta;
 y así, luego que pisamos
 vuestras areniscas playas,
 de benignidad os dimos
 evidentes pruebas claras. (p. 34b)¹⁸

Don Alonso es el máximo representante de esa clemencia que se configura cada vez más como fruto de piedad cristiana. Después de una breve pero dramática lucha interior, D. Alonso le concede la gracia a su rival Zadir, varias veces reo de traición y de atentados contra su persona, y lo hace en un aparte que no figura en el original.¹⁹ El héroe de la pieza italiana, en cambio, aun concediéndole la gracia, le otorga al traidor una libertad infamante.

Por otro lado, la conversión de Delmira al cristianismo se presenta en el texto español como condición imprescindible para su unión en matrimonio con don Alonso y es tan insistentemente evocada cada vez que se toca el argumento, que hasta resulta algo obsesiva.²⁰

En ambos casos, el traductor no hace sino conectarse pasivamente con una consolidada tradición teatral; sobre todo en cuanto a la justificación de la conquista, no deja entrever una postura decidida en defensa de la patria atacada por la fortalecida leyenda negra. Su modernidad, a nivel ideológico, es nula incluso en la visión positiva del «otro». Esta visión no es exclusiva de la heroína americana, ya que D. Alonso, que es un europeo, es presentado como imagen especular de la pasional pero virtuosa guayanesa. Y a propósito del concepto de «virtud», hay que notar que Fermín de Laviano lo propone y lo enfatiza sin alejarse de su fuente, por lo tanto según las tra-

18. La pieza fue traducida al portugués en 1778 con el título *A bella selvagem*, Lisboa, Officina Luisiana. Superfluo es decir que los versos italianos tal «malsonantes» para el nacionalismo portugués, fueron enmendados y sustituidos por otros en los que aparece el mismo concepto de colonización como instrumento de los europeos para librar a los salvajes de su «barbara cegueira» e instruirlos en la religión católica.

19. «Si mi clemencia reclaman,/ ¿qué he de hacer? Tener la que / dicta la piedad christiana» (p. 37a).

20. A cambio de los beneficios otorgados al pueblo vencido, el noble conquistador le declara a Delmira que quiere como premio tan sólo «tu mano, después que admita/ la religión que profeso» (p. 32a).

dicionales connotaciones de amor por la patria, fidelidad en amor, espíritu de sacrificio, franqueza; nunca en su significado más nuevo, de utilidad social y colectiva.

Estas ampliaciones, sin embargo, inciden menos en el significado global de la pieza italiana, que otro tipo de intervención, entre moralista y formal (fruto, sin duda, de una manera moderna de concebir la función del teatro), a la que el traductor somete el texto italiano cada vez que éste se aleja de la acción seria principal. Fermín de Laviano reduce notablemente casi todas las escenas en que actúan Rosina, criada portuguesa, y Schichirat, versión «salvaje» de Arlecchino, como por ejemplo la del acto I en que la criada hace una descripción de la mujer «vezzoza» o bien un breve monólogo en el cual esta nueva imagen de la «eterna Mirandolina» comunica al público su intención de cortarle la barba a Schichirat, cueste lo que cueste, o cuando defiende el uso de los cosméticos para mejorar el aspecto femenino.²¹

Hacia finales del siglo, por tanto, al acercarse al tema americano, con una pieza moderna, sentimental, también Manuel Fermín de Laviano se mantiene en la línea de una tímida e indirecta defensa de los valores positivos del mundo hispánico.

En cuanto al tema «América», se podría concluir, de Cañizares a los «traductores» de Voltaire, o sea de la ideología absolutista monárquica a la del despotismo ilustrado, en el curso del siglo, no parecen cambiar en los intentos y en los resultados, ni la postura de los detentores del poder cultural, ni la de los intérpretes artísticos de aquel poder: el mensaje que se quiere lanzar desde el escenario delata, siempre, su naturaleza política.

21. El traductor, al reducir al mínimo los diálogos de más grosera comicidad, y al censurar las costumbres que desde hacía años se querían eliminar de la sociedad española, mantiene la acción dentro del esquema serio del drama y gana en unidad, aunque despoja al original de toda su gracia especial.

Dos adaptaciones de *Dione abbandonata* de Pietro Metastasio en el teatro español de la segunda mitad del siglo XVIII

Patrizia Garelli

Uno de los aspectos más interesantes de las relaciones ítalo-hispanas durante el siglo XVIII lo constituye el éxito obtenido por Pietro Trapassi, Metastasio entre los Arcades, en tierra ibérica.¹

Casi todo el repertorio de sus melodramas, tal como lo documentan conocidos estudios,² fue representado, preponderantemente en versión castellana y con música de valiosos autores en los teatros de la corte y de las ciudades españolas más importantes. Prueba del interés que suscitó lo fueron también las adaptaciones a que se vio sometido como comedia, tragedia o drama.

Al preparar la bibliografía de toda esta producción, que forma parte de un estudio más amplio sobre la presencia del teatro europeo en la España del siglo XVIII, coordinado por Francisco Lafarga, hemos podido constatar cómo algunos melodramas cuentan incluso con más de una adaptación. Es este el caso de *Didone abbandonata*, una de las obras más conocidas y estimadas del poeta cesáreo, compuesta y representada en Nápoles en 1724, con música de Sarro. La popularidad de esta obra en Europa la testimonia el que hayamos podido contabilizar que sesenta y tres autores a lo largo del siglo XVIII le pusieron música.

1. Vittorio Cian, *Italia e Spagna nel secolo XVIII. Giovambattista Conti e alcune relazioni letterarie fra l'Italia e la Spagna nella seconda metà del Settecento*, Turín, Lattes & C. Editori, 1896, pp. 111-129; Arturo Farinelli, *Italia e Spagna*, Turín, Fratelli Bocca Editori, 1929, vol. II, pp. 318-329; Franco Meregalli, *Storia delle relazioni letterarie fra Italia e Spagna. Parte terza: 1700-1759*, Venecia, Libreria Universitaria, 1962, pp. 86-106; Joaquín Arce, *El conocimiento de la literatura italiana en la España de la segunda mitad del siglo XVIII*, Oviedo, Cátedra Feijoo, 1968, pp. 23-31 («Cuadernos de la Cátedra Feijoo», 29).

2. Emilio Cotarelo y Mori, *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1917. Véase además: Luis Carmena Millán, *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde el año 1738 hasta nuestros días*, Madrid, Minuesa de los Ríos, 1878; Francisco Virella y Cassañés, *La ópera en Barcelona. Estudio histórico-crítico*, Barcelona, Establecimiento Tipográfico de Redondo y Xumetra, 1888; José Subirá, *La ópera en los teatros de Barcelona*, Barcelona, Librería Millá, 1946, 2 vols.; Mary Neal Hamilton, *Music in Eighteenth Century Spain*, Nueva York, Da Capo Press, 1937; Arturo Zabala, *La ópera en la vida teatral valenciana del siglo XVIII*, Valencia, Instituto de Literatura y Estudios Filológicos, 1960; Francisco Aguilar Piñal, *Sevilla y el teatro del siglo XVIII*, Oviedo, Cátedra Feijoo, 1974, pp. 135-136.

Puesto en escena por primera vez en España, en Barcelona en 1752, el melodrama, retocado por el autor y en una nueva traducción castellana, fue interpretado en el mismo año en la capital, en el teatro del Buen Retiro, con la magistral dirección de Carlo Broschi, conocido como Farinello, amigo fraternal del autor, obteniendo un estrepitoso éxito que llenó de orgullo a Metastasio.

La *Didone* fue muy pronto conocida también en otras ciudades, figurando entre los melodramas que cuentan con mayor número de ejecuciones en tierra española.

Con esta obra se relacionan dos adaptaciones, una de José de Ibáñez y Gassía, escrita en 1755, tal como su autor informa en la *Carta en respuesta de la de un amigo, que sirve de introducción a la obra*, aunque publicada dos años más tarde en Madrid, titulada *El valiente Eneas, por otro título Dido abandonada* y dedicada al conde de Aranda;³ la segunda, realizada en 1791⁴ por Vicente Rodríguez de Arellano y definida *pieza heroica nueva*, fue publicada cuatro años después como *Dido abandonada*.⁵

Estos dos trabajos nos parecen especialmente interesantes, no sólo porque permiten profundizar en el conocimiento de la difusión de Metastasio en España, sino por haber sido escritos en un período bastante complejo y contradictorio de la historia del teatro español, agitada por instancias conservadoras y fuertes impulsos reformistas.

Las dos obras testimonian además la continuidad en los escenarios ibéricos del mito de la reina cartaginesa, muerta suicida tras haber sido abandonada por Eneas; narrado por Virgilio en el libro IV de la *Eneida*, había sido argumento de numerosas obras teatrales del Siglo de Oro, como la *Tragedia de Dido y Eneas* de Juan del Cirne (¿1536?), y las comedias *Dido y Eneas* de Guillén de Castro (1613), *El más piadoso troyano, Dido y Eneas* de Francisco de Villegas (1669), *Los amores de Dido y Eneas* de Cristóbal de Morales y *Dido y Eneas* de Antonio Folch y Cardona. Una tradición que se prolonga durante el siglo XVIII, como en su día señaló María Rosa Lida de Malkiel en su erudita monografía *Dido en la literatura española*⁶ a través de la comedia anónima *Estragos de odio y amor. Eneas y Dido* que fue editada en

3. Joseph de Ybáñez y Gassía, *El valiente Eneas, por otro título Dido abandonada*, Madrid, Imprenta de la viuda de Joseph de Orga, calle de Bordadores, Año de 1757.

4. Así se desprende de un recibo encontrado por José Subirá, *El compositor Iriarte y el cultivo español del melólogo*, Barcelona, C.S.I.C., 1949, II, p. 203.

5. *Dido abandonada. Pieza heroica nueva. Por D. Vicente Rodríguez de Arellano. Representada por la Compañía de Navarro en este año de 1795.*

6. María Rosa Lida de Malkiel, *Dido en la literatura española. Su retrato y defensa*, Londres, Tamesis Books, 1971, pp. 145-146.

Barcelona en 1733 y que precede en casi una veintena de años la afortunada llegada del melodrama metastasiano a España.⁷

También fuera del ámbito teatral el interés de los literatos españoles del siglo XVIII por la historia narrada en la *Eneida* fue bastante alto como lo demuestran las observaciones que le dedicó el padre Feijoo⁸ y años más tarde las disertaciones que el jesuita Juan Andrés, exiliado en Italia, expuso en la Academia de Mantua.⁹

Resulta también significativo el que Tomás de Iriarte, obligado a interrumpir la traducción de la *Eneida* por tener que atender otras obligaciones urgentes, quisiera dejar concluida la del libro cuarto.¹⁰

El mismo Meléndez Valdés lo indicó entre sus lecturas predilectas¹¹ y, por otra parte, Leandro Fernández de Moratín dedicó un soneto a Dido.¹² Prueba del éxito del mito en el siglo XVIII lo es también la presencia del ballet trágico *Didone abbandonata* de Vicente Martín Soler.

Si al melodrama de Metastasio no le corresponde el mérito de haber iniciado la presencia del mito en el teatro español, se le puede reconocer ciertamente el haberlo «reverdecido», tal como lo prueban tres melólogos, escritos a fines de siglo, y que llevan significativamente el mismo título, *Dido abandonada*.¹³

7. *Estragos de odio y amor. Eneas, y Dido. De un Ingenio Cathalan, Barcelona, en la Imprenta de Ignacio Guasch, Año 1733.*

8. Benito Jerónimo Feijoo, *Reflexiones sobre la historia* (XVII), en M^a R. Lida de Malkiel, *op. cit.*, p. 59.

9. Juan Andrés, *Dissertazione nell'episodio degli amori di Enea e Didone, introdotto da Virgilio nell'Eneide*, Cesena, Per gli eredi Biasini all'insegna di Pallade, MDCCLXXXVIII.

10. Esta versión en romance heroico castellano fue suspendida en 1782 cuando por orden de Floridablanca, el autor tuvo que dedicarse a la compilación de las *Lecciones instructivas sobre la historia y la geografía*: véase Russell P. Sebold, «Introducción» a Tomás de Iriarte, *El señorito mimado. La señorita malcriada*, Madrid, Castalia, 1978, pp.37-38. Fue publicada en el tomo III de las *Obras* de Iriarte (Madrid, Benito Cano, MDCCLIIIIVIII). En la poesía *El autor del Poema La Música a su favorecedor el señor Abate Metastasio, en respuesta a las honrosas expresiones con que éste aprobó su Obra* (B.A.E., LXIII, p. 35), Iriarte, admirador de Metastasio, elogió especialmente la *Didone abbandonata*.

11. Juan Meléndez Valdés, *A mis libros*, en B.A.E., LXIII, p. 196.

12. Leandro Fernández de Moratín, *Insta Dido otra vez, Ana presente...* en *Obras de D. Leandro Fernández de Moratín, dadas a luz por la Real Academia de la Historia*, Madrid, Aguado, 1831, p. 249.

13. Se trata de las siguientes piezas: *Dido abandonada* de Manuel Lassala (Bolonía, 1783), *Dido abandonada* de Francisco Durán (Madrid, 1792) y *Dido abandonada* de Alfonso de Solís y Wiñacourt, duque de Montellano (Madrid, 1792). El análisis de estos melólogos puede verse en Patrizia Garelli, «El mito de Dido a finales del siglo XVIII: *Dido abandonada* de A. de Solís y Wiñacourt, duque de Montellano» en Ermanno Caldera & Rinaldo Frolidi (ed.), *EntreSiglos 2*, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 155-161.

Volviendo al primero de los dos trabajos, objeto de nuestro estudio, el mismo Ibáñez y Gassía en la mencionada carta nos ofrece los datos necesarios para aclarar su posición respecto al melodrama metastasiano. Aunque lo define «inimitable» (p. XXVIII) y reconoce que decidió componer la obra como consecuencia de haber visto una admirable puesta en escena de la *Didone*, afirma que de ella ha sacado sólo «algún viso del argumento y de la fábula» y que lo ha hecho con la concreta intención de componer una «comedia española» (p. XXVIII).

En efecto, el texto refleja los más populares y apreciados géneros teatrales españoles presentes en los escenarios de la época como la comedia heroica, de enredo, de capa y espada y de magia.

El único aspecto de la *Didone* del que se puede decir que fue acogido por el autor español sin reparos fue el escenográfico, especialmente fastuoso en la obra de Metastasio predispuesta para satisfacer las exigencias de la suntuosa corte napolitana. Amplio espacio concede a las escenas más imponentes de la *Didone* muy en sintonía con el gusto del barroco tardío. Constituye un ejemplo el mantenimiento, aumentando su aparato, de la majestuosa entrada de Iarba en la corte de la reina, acompañado por un séquito de soldados, negros, caballeros, bailarinas e incluso animales feroces. Además participa del reciente gusto por lo exótico, ofreciendo al público una escena nueva, ausente en el original, en la que Iarba ofrece al dios Baal un sacrificio, entre danzas e inciensos, para propiciar los favores de la ansiada reina.

Como sucede en las comedias del siglo XVII basadas en el mito, Ibáñez utiliza ampliamente la tramoya para hacer aparecer y desaparecer divinidades como Venus, que cruza la escena «sobre la apariencia de una cándida nube» (jornada 1ª, p. 3) o Marte, que sale de un «peñasco» (p. 8). El autor trata además de asombrar al público con efectos especiales que simulan fenómenos celestes, sísmicos o mágicos; chispas echa el pomo de la espada de Eneas con la cual, según el relato épico seguido por la tradición teatral del XVII, se matará Dido. Todos estos aspectos, unidos a cierta tendencia hacia el gusto senequista por lo macabro se notan sobre todo en la escena final de la trágica muerte de la reina representada con gran crueldad,¹⁴ bien distinta de la situación en el drama metastasiano, con el abandono de la escena por parte de la reina con Cartago en llamas. Todo ello aproxima *El valiente Eneas* al trabajo de Cristóbal de Morales *Los amores de Dido y Eneas*, tal vez la más abundante, entre las obras que aparecieron en el siglo XVII dedicadas al mito, en visiones horripilantes y escenas de tramoya.

14. Una acotación sugiere: «Hechase sobre la espada, que se cogerá por el escotillón, y en la espalda deberá descubrirse la punta después que cayga Dido» (*El valiente Eneas*, jornada 3ª, p. 42).

Desde el punto de vista de la trama lleva razón Ibáñez cuando reivindica la originalidad de la propia obra, ya que, como se sabe, Metastasio da comienzo a *Didone abbandonata* en el momento en el que el héroe ha decidido partir, y los tres actos versarán acerca de los intentos de la reina por impedirsele. El autor español, en cambio, comienza la comedia con el desafortunado desembarco de Eneas en Cartago y su encuentro con Dido, típico de la tradición cómica del siglo XVII, que es respetada incluso en la reproducción de una icástica narración por parte del héroe, estimulado por la curiosidad de la reina, ansiosa por tener noticias sobre el asedio de Troya; un relato que, por su vivacidad, tiene casi el carácter de una actual retransmisión con la que se logra hacer revivir en «directo» al espectador la conmoción y dramaticidad del evento, demostrando con ello Ibáñez indudables dotes de escenificador.

Las dos jornadas siguientes siguen en líneas generales la trama del melodrama, si bien con alguna complicación incidental sobre la que volveremos más adelante.

Pero la auténtica originalidad de la pieza española reside, sobre todo, en el distinto modo de concebir el carácter de los personajes.

Para el poeta cesáreo, Eneas es, en primer lugar, un hombre enamorado que emprende una dura lucha consigo mismo, atormentado por la indecisión entre el amor que lo impulsa a permanecer con Dido y el sentido del deber que lo induce a llevar a cabo la misión que le ha sido asignada por los dioses. Por esta razón aparece caracterizado desde el punto de vista psicológico por una insufrible indecisión que raya en algunos momentos con lo patético.

La óptica con la que Metastasio interpreta el abandono no es negativa en relación con Eneas, en cuanto él, como los típicos personajes creados por el poeta cesáreo, demuestra la propia estatura moral y ejemplaridad, mediante el control de la pasión de la que Dido, por el contrario, se deja arrastrar completamente.

Ibáñez y Gassía descuida los agobiantes problemas psicológicos del héroe troyano, que ya antes que Metastasio había sabido plasmar Guillén de Castro con acentos muy humanos¹⁵ en la comedia *Dido y Eneas*, presentándolo en una preponderante dimensión de hombre de armas. Eneas, tal como sugiere el título, que lo señala como protagonista de la acción es un «valiente», un joven intrépido e impetuoso,¹⁶ siempre dispuesto a acudir al combate, para demostrar su propio valor.

15. Este aspecto del personaje ha sido analizado por Christine Faliu-Lacourt, *Guillén de Castro*, Toulouse, Presses de l'Université de Toulouse-Le Mirail, 1984, p. 280.

16. René Andioc, *Sur la querelle du théâtre au temps de L. Fernández de Moratín*, Burdeos, Frenet & Fils éditeurs, 1970, pp. 159-160.

La juventud del troyano aparece remarcada varias veces a lo largo de la comedia: Ibáñez pone a su lado al barba Ilioneo, personaje inexistente en el melodrama, tutor y consejero que tiene la función de frenar los ímpetus amorosos de Eneas y de recordarle a su vez la misión que le espera.

La indecisión de Eneas por lo que se refiere a su relación con Dido surge en el héroe metastasiano de su elevado sentido de la responsabilidad, mientras que en el personaje de Ibáñez aparece más bien motivada por la inexperiencia que lo hace incapaz de desprenderse de los ardides amorosos que le tiende la hábil viuda.

Basándose precisamente en el deseo de Eneas de demostrar su propio valor, Dido corrige la estrategia activada en el melodrama para mantener junto a sí al amante, y no utiliza como en la obra original el arma de los celos, sino que se basa en el sentido del honor de Eneas, provocándolo con la insinuación de que él quiere abandonarla por un acto de cobardía, temeroso de tener que hacer frente a su feroz rival:

siendo
 más empeño de hidalga
 cortesía el asistirme
 con vuestra gente gallarda,
 que fortuna para vos;
 haréis muy bien: no es extraña
 vuestra partida. (jornada 1ª, p. 18)

El carácter del Eneas español, tan próximo al de los protagonistas de muchas comedias de capa y espada, anticipa un final distinto del que conocemos en el melodrama. El troyano no abandona Cartago hasta no haber entrado junto a Dido en el campo de batalla para luchar contra Iarba. De este modo Ibáñez quiere librar al héroe de la acusación de haber traicionado a la amante, uniéndose al anónimo autor de *Estragos de odio y amor*, obra que constituye una verdadera defensa del comportamiento de Eneas, representado como hombre valeroso y leal hasta el punto de arriesgarse a ser injustamente considerado como reo de un fallido regicidio y de ser condenado a muerte, con tal de quedar como un perfecto caballero:

muera mil veces Eneas
 aunque no culpado
 si las disculpas no valen;
 antes que en el gran teatro
 del mundo diga la fama,

que aquí obró tan poco sabio
 que para salvar la vida
 quiso ser mal cortesano. (jornada 3ª, p. 38)

Esta voluntad por parte del teatro del siglo XVIII de reconsiderar la figura del héroe troyano nos parece que representa la respuesta en defensa de Dido, anticipada ya por numerosos comediógrafos españoles que desde hacía dos siglos habían pretendido hallar en este personaje, de acuerdo con la versión más antigua del mito, la preferida por Justino y los padres de la Iglesia, no la apasionada amante, sino la prudente y sabia reina. Es la figura seguida en las tragedias *Elisa Dido* de Cristóbal de Virués (1580) y *La honra de Dido restaurada* de Lobo Lasso de la Vega (1587) y también en la comedia *La honestidad defendida de Elisa Dido, reina y fundadora de Cartago* de Álvaro Cubillo de Aragón (1654), en la que la relación de Dido con Eneas está firmemente negada, en cuanto injuriosa para el honor de la reina y que incluso se demuestra imposible desde un punto de vista histórico.

Por lo que se refiere a Dido, el personaje creado por Ibáñez nada tiene que ver con la digna figura de mujer y de soberana que Metastasio lleva a escena, con la que no desentona cierto toque de coquetería femenina y burguesa cuando suscita los celos de Eneas hacia Iarba. Por el contrario, desde la primera jornada da prueba de un carácter frívolo y casi histérico, pasando directamente de las exageradas quejas por la muerte del amado esposo Siqueo a los vigorosos brazos del recién llegado Eneas. Asume con demasiada desenvoltura actitudes dulzanas y lánguidas o bien de auténtica virago, como cuando abandona descompuesta el tocador para acudir al campo de batalla, después de haber lanzado a sus compañeras una auténtica proclama:

Ea, Amazonas valientes
 ya el clarín nos ha llamado

 yo contra Yarba os animo,
 el cabello destrenzado
 es estendarte, el peine
 la celada con que armo
 mi cabeza..... (jornada 3ª, p. 35)

Dido se muestra además vengativa y sanguinaria cuando en lugar de salvar la vida a su consejero Osmida, reo confeso de haberla traicionado, tal como acaece en el melodrama, lo habría matado con sus propias manos de no haber intervenido Eneas para impedirse.

Más nítidamente aparece aun el carácter desconsiderado de la reina, que tanto indignó a Clavijo y Fajardo,¹⁷ en una escena, que no consta en el original, en la que, sin preocuparse por la solemnidad del momento y el alto rango de su interlocutor, le confía al gracioso Roncas, aunque sea por error, la respuesta a la petición de boda formulada por Iarba bajo el disfraz de su consejero Arbace.

El episodio que da la impresión de ser sólo una concesión al gusto del público (buena parte de las adaptaciones de los melodramas metastasianos en el XVIII contienen figuras cómicas, rigurosamente prohibidas por su autor), en realidad lleva a escena un problema de considerable importancia jurídica y moral: la dignidad de la persona, independientemente de la raza a la que pertenezca.

El rey Iarba, al ofrecerse como esposo de Dido, indica en la negritud un aspecto que ninguna pieza teatral española sobre el mito había tenido en cuenta.

En efecto, el soberano trata de convencer a Dido de que el valor del hombre no reside en el color de su piel, convencido de que ella, blanca, lo va a rechazar considerándolo inferior. Esta proposición, débil pero al mismo tiempo enérgica, nos induce a considerar a Ibáñez partidario, al igual que Cadalso más tarde en sus *Cartas marruecas*,¹⁸ de la integración racial, cuestión que fue objeto de un largo y encendido debate en Europa durante el siglo XVIII.

No obstante, en el momento en el que el comediógrafo español le permite a Roncas que responda a la digna propuesta de Iarba dirigiéndose a él con injuriosos epítetos en cuanto se trata de un rey: «lanudo erizo de borra», «morcilla de carne humana», «chimenea con turbante» (jornada 2ª, p. 24), todo ello, sin que ninguno de los presentes en la escena, ni siquiera Dido, intervenga para hacerlo callar e interrumpirlo antes de que finalmente exclame: «mala unión harían / hombre negro y mujer blanca» (jornada 2ª, p. 24), nos lleva legítimamente a considerar que nos encontramos ante una mentalidad conservadora, de la que su autor hace propaganda mediante el estratégico escudo de la ambigua figura del gracioso, al que una consolidada tradición teatral permitía, desde hacía tiempo, cualquier tipo de licencia.

17. «Dido es una mujer ordinaria, una enamorada vulgar, amante como pudiera serlo una de Lavapiés»: José Clavijo y Fajardo, «Pensamiento XX» en *El Pensador*, Madrid, Imprenta de Joaquín Ibarra, 1762, p. 213.

18. Citado por Jean Sarrailh, *La España ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1957, pp. 508-509.

En definitiva, el examen global de *El valiente Eneas*, por la diferente interpretación de los personajes y, sobre todo, por la falta de esa motivación ética que constituye un componente ineludible del melodrama metastasiano, demuestra que se halla hasta tal punto distante de la *Didone abbandonata* que llega a constituir en sí una obra original.

La segunda comedia objeto de nuestro análisis puede considerarse, en cambio, muy próxima a una auténtica traducción en versos octosílabos de *Didone abbandonata*, si bien no siempre haya sido capaz de captar los complejos matices expresivos que Metastasio, contando con la sugestión de la música, pone en el verso polimétrico, logrando establecer una complicidad alusiva con el espectador.

Sería demasiado largo dar cuenta de todas las veces que se verifica, por lo que nos limitaremos a señalar un buen ejemplo.

En el texto de Metastasio cuando Dido se dirige a Eneas, que pretende escudarse en la voluntad divina para dejarla, afirma: «Veramente non hanno / altra cura gli dei che il tuo destino» (I, 17). La sutil ironía de estas palabras que traducen todo el despecho de la amante desilusionada se pierde en la traducción española, ya que Dido explota en una auténtica invectiva contra el amante: «No hagas, cuando ya es vano, / ostentación de lo atento, / ni cubras tus falsedades con religiosos pretextos» (I, p. 11).

El comediógrafo español conserva todos los personajes presentes en el melodrama y, al menos en los dos primeros actos, respeta fielmente la trama. Sin embargo, el traductor inicia su texto con la aparición en escena de Anquises «con tunicela y manto blanco» (I, p. 1), mientras que en el original estaba únicamente relatado por Eneas. Adaptando este episodio, ya dramatizado en las mencionadas piezas de Guillén de Castro y de Cristóbal de Morales, Rodríguez de Arellano rinde un homenaje a la tradición española del mito, que retorna también en el acto II con la narración por parte de Eneas a Dido de la caída de Troya.

El acto III del melodrama resulta en cambio manipulado, con una nueva disposición de las escenas que lo componen y por la inserción, ex-novo, de algunas circunstancias que se refieren a los personajes de Osmida, Araspe y sobre todo Dido.

En la obra de Metastasio Osmida, consejero de la reina, salvado por Eneas en el momento en el que estaba a punto de ser matado por los soldados de Iarba, se dirige espontáneamente a Dido para confesarle su traición obteniendo así el perdón.

La generosidad de Eneas tiene para Metastasio el poder de despertar la conciencia del traidor, induciéndolo a enmendarse. El ejercicio de la virtud, como rigurosamente sucede en el melodrama metastasiano, no tiene

sólo una valencia positiva para quien la practica, sino que irradia su beneficioso influjo también sobre aquellos a los que va dirigida.

Rodríguez de Arellano no acoje este mensaje ético en su propia adaptación: Osmida paga el tributo de la propia culpa pereciendo a manos del propio Iarba. La traición del consejero de Dido, cual grave atentado a la institución monárquica, es claramente rechazada por el autor, como en la mayor parte de las adaptaciones de melodramas metastasianos en España durante el XVIII, ya que es considerado peligroso desde el punto de vista político.¹⁹

También el papel de Araspe, confidente de Iarba y su «general» en la adaptación, sufre una modificación de considerable relieve que va ligada a la mayor importancia atribuida por Rodríguez de Arellano a su desafortunada *liaison* con Selene, hermana de Dido.

Si en el texto de Metastasio Araspe se limita a aconsejar a la reina que se salve, ya que Cartago se halla ya en manos de Iarba (III, 14), en la comedia española, éste se disocia completamente de la decisión tomada por su rey de destruir la ciudad, al presentarle su acción como indigna de su honor:

¿Qué sirve que hoy a Cartago
añadas a tu diadema
si lo mismo que conquistas
determinas que perezca?
¿Qué dirá de ti la fama?
Que manchaste tus proezas
siendo héroe sanguinario. (III, p. 33)

La sugerencia, si bien *ex-novo*, aparece en sintonía con el carácter del personaje que Metastasio opone en cuanto antagonista de Osmida, convirtiéndolo en el consejero leal y devoto, para el que servir al propio rey no significa obedecer ciegamente cualquier orden suya, sino elevar a cuestión de honor el evitar que se mancille con acciones reprobables.

No obstante Araspe en el texto español, llega incluso a poner a disposición de Dido contra Iarba una parte del ejército que le es fiel. Se convierte así, aunque sólo si potencialmente, en traidor, lo que no parece privarle de las simpatías de Rodríguez de Arellano que lo justifica y absuelve por el amor que inspira su gesto.

19. Véanse por ejemplo *Ciro reconocido* de Teodoro Cáceres y Laredo, adaptación de *Ciro riconosciuto* (1736) o *Ecio triunfante en Roma* (1767) adaptación de *Ezio* (1728) por Ramón de la Cruz.

Completamente nueva y original es la remodelación del carácter de Dido. Mientras en el melodrama Eneas abandona Cartago en la escena 5 del acto III y Didone se entera de ello una vez que se ha marchado, Rodríguez de Arellano dramatiza el momento del abandono.

En su último encuentro con el amante, el carácter de la reina se muestra bastante diferente al del personaje metastasiano. En el melodrama *Didone*, a la que su hermana le aconseja que se dirija personalmente a Eneas para disuadirlo de sus intenciones, manifiesta toda la dignidad real, rechazando con enérgico desdén la sugerencia:

Alle preghiere, ai pianti
 Dido scender dovrà? Dido che seppe
 dalle sidonie rive
 correr dell'onde a cimentar lo sdegno,
 altro clima cercando ed altro regno! (III, 10)

En la obra española, en cambio, la soberana no duda en correr al puerto del que Eneas se dispone a zarpar, abriéndole el propio corazón sin reservas. No es la reina la que habla, sino la mujer enamorada, dispuesta incluso a renunciar al trono con tal de estar junto a quien ama:

Llévame contigo;
 yo seré la compañera
 que en tus peregrinaciones
 te ayude; si a Troya excelsa
 de nuevo quieres fundar,
 yo te ofreceré riquezas:

 Cartago de larba sea,
 que como yo esté contigo
 mi ventura será cierta. (III, p. 30)

A través de esta apasionada imploración, Rodríguez de Arellano encuadra el sentimiento amoroso de la reina en una óptica que será propia del romanticismo (aunque resultaría anacrónico definir «romántico» el personaje virgiliano) y parece no sólo justificarla sino incluso ensalzarla, dando vida a una propia y original defensa de Dido.

El modo en el que Ibáñez y Gassía y Rodríguez de Arellano se han aproximado a la *Didone* testimonia diferentes concepciones estéticas y éticas, en

evidente y estrecha relación con la distinta época en que las dos obras fueron concebidas, expresamente escritas pensando en su representación. Ibáñez y Gassía en la dedicatoria al conde de Aranda somete directamente *El valiente Eneas* al juicio del público, Rodríguez de Arellano compone su adaptación porque así se lo había solicitado la compañía teatral de Eusebio Ribera.

La primera comedia fue escrita en una etapa inicial de las adaptaciones metastasianas, cuando todavía el público español no estaba familiarizado con los nuevos personajes, el compromiso ético y el lenguaje de los sentimientos propios del melodrama. En lugar de hacerlo partícipe del nuevo género teatral, aunque fuera mediante ciertos compromisos con el gusto dominante, como más adelante hará Nipho —encendido partidario del drama nacional— al adaptar *Nitteti e Issipile*, Ibáñez, en cambio, prefiere escribir una comedia según el gusto barroco, basada mucho más en la acción y en la teatralidad que en el carácter de los personajes y sin preocuparse de configurarlos con un significado moral.

Su actitud tiene indudablemente un aspecto polémico. La elección de Dido dentro del rico repertorio metastasiano no nos parece casual. El autor ha querido confrontarse con el ensalzado ídolo extranjero, a partir de un mito que cuenta con una significativa tradición española, para demostrar cómo la comedia nacional conservaba intacta su vigencia y no tenía ninguna necesidad de renovación y mucho menos tenía que recurrir al teatro extranjero. Resulta curioso que haya dedicado la obra precisamente al conde de Aranda que al cabo de poco tiempo se convertiría en promotor de la reforma del teatro español, que estaba dirigida a educar al público en el buen gusto, aproximándolo inteligentemente a las mejores obras del teatro europeo.

Es cierto, no obstante, que la independencia de Ibáñez respecto a *Dido-ne abbandonata* representa un caso límite en la historia de las adaptaciones metastasianas, igualado sólo por la precoz producción *No hay con la patria venganza y Themístocles en Persia* de José de Cañizares,²⁰ de quien, según Moratín hijo, Ibáñez sería pésimo imitador.²¹

La comedia de Rodríguez de Arellano evidencia una actitud bien distinta en relación a la obra metastasiana y que supone una evolución en el gusto

20. *No hay con la patria venganza y Themístocles en Persia. Comedia nueva de Don Joseph de Cañizares. En Valencia, en la Imprenta de la viuda de Joseph de Orga. año 1763.* Es adaptación de *Temistocle* (1736). Paul Mérimée opina que la obra se adaptó unos quince años después de haber sido escrita por Metastasio (véase *L'art dramatique en Espagne dans la première moitié du XVIII e siècle*, Toulouse, France-Ibérie Recherche, 1983, p. 245).

21. L. Fernández de Moratín, «Discurso preliminar» en *Obras*, B.A.E., II, p. 315.

del público a lo largo de los cuarenta años que separan *Dido abandonada* de *El valiente Eneas*. La época de la más encendida polémica nacionalista había pasado y ahora resulta evidente el empeño del autor en transmitir al público el significado ético de los personajes de la *Didone abbandonata* y de comunicarle el lenguaje de los sentimientos; a Nipho, en los años precedentes esta operación le había parecido prematura,²² en cambio ahora, gracias también a la llegada del melólogo a las escenas españolas, el público era ya capaz de apreciarlo. La ausencia en la adaptación de personajes cómicos y de la tramoya evidencian un menor interés por estos aspectos. Además, el autor recurre a la tradición teatral del mito sin contraponerla con el nuevo género, es más, llega a integrarla. La originalidad que *Dido abandonada* demuestra nos parece particularmente significativa ya que Rodríguez de Arellano, precisamente a través de su personal interpretación de algunos personajes como Araspe y sobre todo Dido, actualizados de acuerdo con las más recientes concepciones éticas y estéticas, demuestra querer dar un valor moral a su obra.

Interpretando cada uno a su propio modo la *Didone abbandonata*, Ibáñez y Gassía y Rodríguez de Arellano confirman una vez más la inmortalidad del mito virgiliano y su potencialidad para ser adaptado a la escena; susceptible siempre de nuevas y distintas elaboraciones que a su vez testimonian cómo Metastasio mediante sus melodramas, tuvo, a pesar de las reservas formuladas por los clasicistas, un papel que no fue ciertamente marginal en la renovación del teatro español del Setecientos.

22. Cit. en Luis Enciso Recio, *Nipho y el periodismo español del siglo XVIII*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1956, p. 207.

Do *Tartuffe* de Molière ao *Tartufo* de Manuel de Sousa (1768) e ao de Castilho (1870): achegas para o conceito de tradução em Portugal nos séculos XVIII e XIX

A. Ferreira de Brito

Personne n'a reçu de la Nature plus de talents que Monsieur de Molière pour jouer tout le genre Humain.¹

A tradução de *George Dandin*, de Molière, levada a cena no Teatro do Bairro Alto, em 1737, da autoria do afrancesado Alexandre de Gusmão,² representando uma viragem de gosto teatral na corte joanina e marcando em Portugal um vasto movimento de traduções das principais línguas europeias, suscita, à partida, todas as grandes questões teóricas que se levantaram na época à complexa arte de traduzir e sobretudo de traduzir comédias. Essa tradução feita pelo Secretário de D. João V é exemplo consumado do entendimento que se tinha dessa actividade tão velha como as literaturas escritas. Apesar do tema do *cocuage*, de efeitos cómicos similares nas poéticas cómicas do Ocidente, o tradutor compreendeu que, sendo idênticos os mecanismos indutores do trágico, variam espantosamente de país para país e de cultura para cultura os ingredientes indutores do cómico. Pelo que Alexandre de Gusmão se viu obrigado a transformar o casal aristocrata falido dos Sotenville (de ressonâncias cómicas evidentes na língua francesa) em Morgados de Bestiães. Igualmente converteu a *campagne* vaga e generalizadora de Molière em Província do Minho com marcação linguística e sociológica que facilmente induzia o riso dos espectadores da capital. De maior infidelidade podemos, contudo, classificar a transformação do seu protagonista George Dandin, camponês adinheirado, em Buterbac, homem de negócios flamengo, agora na pele de um «marido confundido», passe o eufemismo.

Tout homme qui croit savoir deux langues se croit en état de traduire; mais savoir deux langues assez bien pour traduire de l'une à

1. Adrien Baillet, *Jugements des savants*, 1684.

2. Ferreira de Brito, *Nas Origens do Teatro Francês em Portugal*, Porto, Núcleo de Estudos Franceses da Universidade do Porto, 1989.

l'autre, ce serait être en état d'en saisir tous les rapports, d'en sentir toutes les finesses, d'en apprécier tous les équivalents; et cela même ne suffit pas: il faut avoir acquis par l'habitude de la facilité de plier à son gré celle dans laquelle on écrit; il faut avoir le don de l'enrichir soi-même, en créant, au besoin des tours et des expressions nouvelles; il faut avoir surtout une sagacité, une force, une chaleur de conception presque égale à celle du génie dont on se pénètre, pour ne faire qu'un avec lui.³

Esta citação de um escritor francês do século XVIII exprime o pensar comum dos tradutores dos Séculos XVIII e XIX, que, no fundo, segue o modelo da tradução interpretativa, por oposição à linguística ou literal. E muito antiga a questão e foi já levantada por Cícero que afirmou ter traduzido Esquilo e Demóstenes de modo livre: «Nec converti ut interpres, sed ut orator». Madame Dacier que passara a vida a traduzir a *Ilíada* e a *Odisseia* partilhava também em meados do século XVIII a teoria da tradução recriativa:

Par ses traits hardis, mais toujours vrais, elle devient non seulement la fidèle copie de son original, mais un second original même, ce qui ne peut être exécuté que par un génie solide, noble et fécond.⁴

Nos séculos XVII e XVIII, a tradução era sempre uma «bela infiel» obedecendo ao apelo a uma recriação original, em que a cópia não fosse esteticamente inferior ao seu modelo, na mensagem como no estilo que a enformava. A este respeito, é particularmente interessante no contexto europeu a reflexão crítica desenvolvida pelo poeta e dramaturgo Mendes Leal, a propósito das traduções lusas do *Tartuffe*. Num parecer sobre a tradução dessa peça feita por Castilho para ser representada no Teatro do Príncipe Real ou no Teatro da Trindade, e que foi dada à estampa pela Academia Real das Ciências em 1870, ele faz um levantamento muito curioso da tradução enquanto fenómeno de cultura. Para ele contribuiu em boa parte a «Advertência indispensável» redigida pela mão do próprio tradutor, Castilho,

3. António Feliciano de Castilho, *Teatro de Molière. Primeira tentativa. Tartufo, comédia vertida livremente e acomodada ao Português seguida de um Parecer pelo Il.mo e Ex.mo Sr. José da Silva Mendes Leal*, Lisboa, Academia Real das Ciências, 1870, pp. 217-218. A citação é de Mendes Leal.

4. *Ibidem*, p. 218; a citação é de Mendes Leal.

que problematiza com pertinência as questões debatidas pela tradutologia da época.

Opinava Castilho, homem de uma vastíssima experiência como tradutor de clássicos e modernos, que a tradução deve ser uma cópia livre, uma adaptação e mesmo uma nacionalização do assunto. Foi seu princípio norteador, no caso do *Tartuffe*, mas que se pode generalizar como norma para todos os tradutores, o seguinte: «tornar a coisa conterrânea e contemporânea».⁵ Princípio imprescindível em matéria de tradução de comédias. Diz Castilho:

Tivéramos, e ainda agora temos por axioma, que uma comédia de todo independente de circunstâncias históricas ou pessoais peculiares da nação onde originariamente apareceu, não só é lícito, senão louvável (e quiséramos dizer obrigatório), afeiçoá-la o tradutor, quanto a sua habilidade o permitir, aos usos e costumes da gente para onde a traslada, em cuja língua escreve, e com cujo pensar e sentir deve procurar que ela se conforme o mais escrupulosamente que ser possa, para que mais e melhor lhe creiam nela, e mais e melhor lhe tomem e assimilem a doutrina, se nela a há.⁶

Castilho punha assim em jogo aquilo que ele designa por «inviolabilidade» da obra de arte, em que o *Tartuffe*, traduzido em todas as grandes línguas da época, reconhecidamente se transformara. Não teve, pois, escrupulos o tradutor desta peça em violar a sua estrutura dramática com adaptações/enxertos espúrios na sua morfologia interna e externa. Considerava Castilho que era gratuito para a história da criação do *Tartuffe* que ele tivesse nascido francês, castelhano, italiano ou português.⁷ A tradução de uma peça de teatro deve visar em primeira linha a viabilidade da representação da mesma em palco. Ora, é este aspecto lúdico que condiciona à partida todo o processo de tradução. A *mise en signe* da tradução é imposta pelas regras da *mise en scène*. Só a «nacionalização» dos assuntos das peças cómicas poderia garantir o êxito das mesmas quando representadas para um público estrangeiro, desconhecedor da cultura que envolve e dá sentido ao exercício do acto teatral.

E patente que a Castilho escapou a dimensão verdadeiramente histórica que o *Tartuffe* assumiu no contexto sociológico muito preciso do reino pes-

5. *Ibidem*, p. XI.

6. *Ibidem*, pp. IX-X.

7. *Ibidem*, p. X.

soal de Luís XIV, em choque frontal com a Compagnie du Saint Sacrement de l'Autel. Assim como deixa escapar as grandes questões de fundo teológico com marcação histórica bem determinada, quais são as complexas questões do probabilismo e do laxismo bem conhecidas do público da corte do Rei-Sol. Já outro tanto acontecera com o primeiro tradutor português do *Tartuffe*, como veremos. O *Tartuffe* de Molière em 5 actos, compromisso final possível de várias versões censuradas, converteu-se em *affaire* político e religioso, impondo mesmo uma discussão muito mais vasta e genérica sobre o teatro em geral e a comédia em particular, cuja preceptística se desenvolveu abundantemente em França no Grand Siècle. É, portanto, uma peça com um grande envolvimento que não trata a hipocrisia como um vício eterno do homem, mas como uma marca bem característica de um período histórico, cujos protagonistas se manifestaram num xadrez político com regras de jogo bem determinadas. Também Mendes Leal, comentador crítico da tradução do *Tartuffe* feita por Castilho, ignora ou esquece este comprometimento histórico da peça.⁸ Para M. Leal que não se especializou como Castilho no campo da tradução:

Traduzir só poderá parecer coisa de pouca monta a quem innocentemente julgar vencer todas as dificuldades com o dicionário, e pensar que se efectua uma nacionalização acabada mudando apenas os nomes próprios.⁹

Afirma Mendes Leal que uma tradução inconsciente tem valor idêntico ao de um original inconsciente.¹⁰ Não basta, segundo ele, uma tradução linguística que leve à reprodução de estruturas fráscas idênticas. Pode uma tradução revestir-se de rigor terminológico e não fazer passar a mensagem, sobretudo quando se trata de teatro. Cada língua, ainda quando pertence ao mesmo ramo histórico, tem a sua idiossincrasia.

E por isso que Mendes Leal, a propósito do *Tartuffe* de Castilho, distingue «tradutor sem instrução» e «tradutor sem talento» -dois males a evitar. O seu conceito de tradução é diferente. Concebe-a como uma «transusão» que implica simultaneamente um trabalho linguístico apurado e uma fina captação do espírito da obra. Na falta de uma terminologia mais rigorosa, que hoje a tradutologia fornece, Mendes Leal avança outros conceitos com

8. V. a resenha histórica com que Georges Couton apresenta a edição de *Tartuffe* na Pléiade, que documenta o impacto político-religioso desta peça e a batalha ideológica que provocou.

9. V. «Parecer» de Mendes Leal, *op. cit.*, p. 213.

10. *Ibidem*, p. 220.

que opera neste seu discurso crítico. São eles o de «transferência» e de «transplantação»:

Não há falta de respeito, antes verdadeira prova dele, em fazer integralmente compreender a composição transferida. Toda a peça de teatro ganha em ser nacionalizada, em vez de servilmente vertida. Ganha porque fica em tudo mais acessível a todos. (10)

Mas a «nacionalização» não se poderá limitar a uma simples actualização das didascálias que enumeram as personagens e determinam o lugar e/ou o tempo da acção. A «nacionalização» terá de ser feita ao nível da linguagem e dos costumes. E este trabalho de transplantação será tanto mais profundo e necessário quanto se trate de comédias como a do *Tartuffe*. É incontestável que são mais universais e menos variáveis de país para país as causas do choro do que as causas do riso. Estas últimas assumem especificidades em cada cultura diferente. O *Traité des causes physiques et morales du Rire relativement à l'Art de l'exciter*,¹¹ publicado em 1768, rigorosamente no mesmo ano em que é publicada a tradução de Manuel de Sousa *O Tartufo ou O Hipócrita*, procura responder à pergunta horaciana «Quid rides?» e patenteia enormes dificuldades em determinar o princípio universal do riso. A definição clássica de que o homem é um animal ridículo (que ri e que faz rir) parece confirmar que o riso é um próprio do homem, mas não explicita a sua origem. O riso é o efeito de um estado psicológico que provoca a convulsão física de certos órgãos. Resultará ele como, pretende Aristóteles, de uma disformidade dolorosa? Será consequência de uma surpresa inesperada? Ou o resultado da admiração e espanto? Será uma resposta orgânica a uma torpeza moral? Ou o resultado do amor próprio excitado? Ou uma válvula da loucura? O mesmo tratado acima referido estabelece uma tipologia matizada das várias espécies de riso e inventaria os ingredientes que o provocam ao nível do discurso dramático.

Mas, seja qual for a causa física e ou moral do riso, o facto é que os mecanismos que o provocam mudam de língua para língua e de cultura para cultura, excluindo à partida a hipótese de uma tradução linear. É o que sustenta com clarividência Mendes Leal:

Exige sobretudo a comédia este modo de transplantação, pois que justamente os costumes constituem uma parte considerável do

11. Louis Poinset de Sivry, *Traité des causes physiques et morales du Rire relativement à l'Art de l'exciter*, Amsterdam, chez Marc Michel Rey, 1768.

seu domínio. Os vícios, as paixões, os sentimentos apenas diferem acidentalmente nos diversos povos: pertencem à humanidade. Os ridículos, esses dependem dos usos peculiares de cada nação, e mal podem ser entendidos não sendo competentemente aplicados. Sem essa modificação fica mutilada uma das faces do autor cómico.¹²

Mendes Leal aceita, todavia, mesmo no domínio da tradução dramática, a fidelidade textual quando se trate de peças de fundo histórico, com caracteres históricos integrados numa cronologia bem demarcada e conhecida. De resto, o tradutor deve assimilar de tal modo a matéria a verter que essa operação linguística e cultural seja verdadeira «transubstanciação». O termo é seu e deve ler-se no sentido que a teologia lhe confere:

Traduzir literalmente as obras-primas era enfraquecê-las e desfigurá-las! Tanto mais vale o original, tanto mais fica descorado o que assim não passa de seu reflexo. Transubstanciai esse original, e vê-lo-eis ressurgir inteiro. Tirai dele o que nele verdadeiramente vive e explende. Para isso não confundais o lenho com a chama; não anteponeis a execução ao plano.¹³

Manuel de Sousa e António Feliciano de Castilho reflectem como tradutores uma concepção da tradução muito similar à de Mendes Leal, embora tenham seguido nas suas versões portuguesas do *Tartuffe* vias bastante diversas. O capitão Manuel de Sousa optou por uma tradução em prosa, desfigurando logo à partida a obra-prima da «estética do ridículo»¹⁴ de Molière. O verso alexandrino de grande fôlego por ele usado imprimia ao texto um ritmo que escapou totalmente na desritmada prosa barroca do tradutor português, ao serviço de Pombal.

O texto da tradução encomendada pelo Marquês visava um fim político-religioso demasiado imediato. Mas tal desvio ideológico, que traía a situação sóciopolítica do ambiente da corte de Luís XIV em luta mais ou menos declarada contra a Companhia do Saint Sacrement e a hipocrisia beata dos seus membros, fez, apesar de tudo um trabalho linguístico de razoável fidelidade textual, afastando-se apenas quando as estruturas das duas línguas, sobretudo ao nível das frases idiomáticas e proverbiais, se não reco-

12. V. «Parecer» de Mendes Leal, *op. cit.*, p. 220.

13. *Ibidem*, p. 222.

14. Patrick Dandrey, *Molière ou l'esthétique du ridicule*, Paris, Klincksieck, 1992.

briam. Eis, a título de amostragem, alguns exemplos mais esclarecedores em que o decalque literal se tornaria impeditivo da circulação do sentido entre palco e plateia. Assim, perante a dificuldade de verter «c'est tout justement la cour du roi Pétaut»,¹⁵ que em francês significa metaforicamente «reino da desordem e confusão», já que Pétaud era tido como rei dos mendigos, Sousa traduziu: «parece esta casa a de Gonçalo»¹⁶ que teria, provavelmente, nessa época uma ressonância cómica que hoje nos escapa.

A expressão «contes bleus», com uma referência cultural muito precisa (a Bibliothèqure bleue, de Troyes) é vertida pela insensaboria de «pratinho bem adubado ao seu paladar». Mas se deixarmos o nível linguístico e frásico no seu sentido mais restrito, constatamos que, por exemplo, ao nível da didascália das personagens a «nacionalização» é total. Os únicos que restam são Valère (que toma a forma onomástica correspondente em português) e Tartufo. O princípio da inviolabilidade da peça na sua morfologia externa é, regra geral, respeitado. É sobretudo ao nível da personagem Tartufo que esta tradução de Manuel de Sousa suscita sérios problemas de entorse e de enxerto. Tartufo era um nome que não tinha história em Portugal, a menos que alguém o conhecesse como eventual figura da galeria das personagens da *commedia dell'arte* e terá chegado cá por via teatral, graças à recepção da peça de Molière. Mas como essa personagem se confundia em última instância com a mensagem e tivera um êxito de divulgação mundial, estendendo-se a um público alargado, tornara-se acessível aos espectadores, muitos dos quais a tinham lido já directamente em francês.

O que se torna mais curioso e transgressor neste elenco das personagens é que o tradutor português converte o «faux dévot» do original molieresco de 1669 em «jesuíta hipócrita», quando poderia ter optado, sem problemas de natureza linguística, pela forma equivalente portuguesa de «devoto falso» ou «devoto fingido» ou mesmo de «beato», com várias ocorrências, aliás, no desenrolar da peça. Porque escolheu Manuel de Sousa esta transgressão? Só porque teria recebido de Pombal a incumbência política de justificar, também em palco, o seu protagonismo europeu na expulsão dos Jesuítas e para tentar calar pelo ridículo a violenta reacção da Nobreza descontente com o seu despotismo nem sempre iluminado?

15. Tartuffe, *op. cit.*, p. 896.

16. Manuel de Sousa, «Tartufo» *Jornal das Comédias e Variedades* (1835), p. 6. Trata-se de uma redacção da primeira edição de 1768 realizada na oficina de Joseph da Silva Nazareth, de que foi feita uma segunda edição no Rio de Janeiro, Tipografia Imperial de Seignot-Plancher, 1830. Todas as citações feitas neste estudo remetem para a edição de 1835.

Ou será que Manuel de Sousa tinha informações literárias precisas sobre a história das várias versões do *Tartuffe*, que se foram auto-censurando durante a longa querela que a peça provocou entre o poder absoluto laicizante e o poder religioso mais rigorista sobretudo no que diz respeito à preceptística, ainda em formação, do cómico e da Moral? A peça de Molière retrata, com muita subtilidade é certo, um período da história eclesiástica francesa em que a hipocrisia era um pecado venial e não assumia o aspecto necessariamente odioso que Poquelin lhe transmitiu ao atingir certos sectores da opinião religiosa da época no que concerne às doutrinas do laxismo, do probabilismo, da restrição mental e da direcção da intenção. Sabe-se que Molière chegou a transformar o seu *Tartuffe* em *Panulphe* para fugir à pressão da cabala. O *Tartuffe* inicial teria vestido sotana, quando a peça tinha apenas 3 actos e ele triunfava cinicamente? Não é de excluir tal indumentária. Mas, paulatinamente, Molière teria transformado o abbé num «petit collet», mero postulante de benefícios eclesiásticos, vivendo no século e podendo casar-se? Vários testemunhos contemporâneos da história da leitura e da representação desta peça o tomam como padre.¹⁷

Mas será forçar demasiado as coisas ver nele um jesuíta, dada a afinidade de doutrinas sustentadas pelo *Tartuffe*, que coincidiam com a causística dos jesuítas, que Pascal atacara nas *Provinciales*? Admitir o dedo de Pombal nesta encenação não causa nenhuma estranheza.

O cancionero de escárnio e mal-dizer contra Pombal, que nós mesmos publicámos,¹⁸ é um testemunho indesmentível de que, expulsos de Portugal em 1759, os jesuítas continuavam na clandestinidade a desfeitear a imagem do Marquês com um enxame de trovas que o fustigavam. Para Pombal tudo era pretexto para atacar as suas insidiosas influências sobre opinião reinante e a sua política monopolista desafiava intrepidamente a grande multinacional na época -a Companhia de Jesus. O tradutor português talvez não precisasse de carregar tanto as tintas. Bastar-lhe-ia ter identificado o «Tartufismo» com o Jesuitismo. Ou talvez não, porque nem todos os jesuítas eram tartufos, nem todos os tartufos eram jesuítas. Assim como também nem todos os jesuítas eram laxistas nem todos os laxistas eram jesuítas. Manuel de Sousa mexeu também no título, mas não se atreveu a incluir nele o aposto de «Jesuíta hipócrita». Ficou-se por *O Tartufo ou o Hipócrita*, preferindo esse termo ao de «impostor», do mesmo campo semântico. Seja como for, este enxerto de ataque directo ao jesuitismo tira a beleza da re-

17. V. o prefácio à edição do *Tartuffe* da Pléiade acima referida, pp. 837-838.

18. Ferreira de Brito (ed.), *Cantigas de Escárnio e Mal-Dizer do Marquês de Pombal ou a crónica rimada da Viradeira*, Porto, Associação de Jornalistas e Homens de Letras, 1990.

ferência velada e universalizante que o original definitivo de Molière guarda e lhe permite ultrapassar tempos, modos e mentalidades, mantendo-se perene.

Ora, esta modificação obrigou logicamente o tradutor a vários retoques ideológicos na estrutura da peça. Transformar um director laico de consciências em «jesuíta hipócrita» tinha fortes implicações na tessitura textual e cénica da peça, mormente no que toca à (im)possibilidade do casamento do Tartufo. E Manuel de Sousa não hesitou em procurar as saídas mais apropriadas e justificativas. A primeira das quais é a seguinte tirada posta na boca de Orgon/Ambrósio:

Entre as nossas conferências se me chorou, de que por ser desvalido não cumpria o desejo de se recolher à Companhia; empenhei-me então com os Padres; aceitaram-no; e agora consegui que o deixassem vir assistir comigo uns poucos de tempos a esta quinta; e talvez fique de todo em casa, para me aproveitar da Santa Doutrina, que lá aprendeu.¹⁹

Se é que nos primeiros esboços da peça Molière ousou tal identificação -o que historicamente não está suficientemente documentado- o compromisso entre a Corte, o Arcebispo de Paris e a Companhia do Santíssimo Sacramento impôs um compromisso na versão final do *Tartuffe*. Agora, cem anos volvidos, os circunstancialismos políticos e religiosos eram bem diferentes. Impunha-se uma adaptação. Lauriana fica estarrecida quando o pai lhe comunica o casamento com Tartufo e pergunta: «Mas, Senhor, não segue ele outra vida? Hei-de casar com um Religioso?».²⁰ A resposta é inventada, mas satisfaz: «ele ainda não é professo, e dos Superiores chegou hoje a licença para sair da Religião. Quanto me custou reduzi-lo!.../ no século pode igualmente viver ajustado, e servir de mais exemplo».²¹ Uma réplica de Valério a Lauriana repoe a questão, pois o público não podia, de modo algum, ser induzido em erro que o escandalizasse: «Mas Tartufo largou já a roupepa?».²²

A resposta da donzela casadoira é ainda mais clara do que a explicação anteriormente dada pelo seu pai:

19. M. de Sousa, *Tartufo*, *op. cit.*, p. 24.

20. *Ibidem*, p. 35.

21. *Ibidem*.

22. *Ibidem*, p. 52.

Ainda não: meu pai diz que ele não está ligado com voto algum; que lá na Religião sobejam daqueles Santos; que o quer no século para exemplo de virtude na vida secular. Eu entendo que os tais Padres têm moral para tudo; e já ouvi dizer que Padre da Companhia podia ser Soldado, casado, Chinês; e ainda Turco.²³

«Que têm moral para tudo» -é uma autêntica farpa enviada ao laxismo jesuíta e ao seu expansionismo transcultural. Mas o tradutor português, inspirado nas obsessões políticas pombalinas, também não poupa, embora de raspão, os Jacobeus. Jacobeus e Sigilistas, entre os quais também não seria difícil recrutar candidatos à encarnação literária do Tartuffe, foram vítimas preferenciais do despotismo pombalino. O termo «Jacobeu» viria depois a inserir-se no campo lexical dos tartufos. Assim o entendeu Manuel de Sousa ao traduzir o vago «on est aisement dupe par ce qu'on aime» por esta tirada semanticamente inadequada: «Sao fáceis de lograr estes Jacobeus, quando estão afeiçoados».²⁴ Laxismo e perfeccionismo beato eram assim metidos no mesmo saco. O maquiavelismo político pombalino era incompatível com o dito reino dos puros e virtuosos.

Pombal proibira a Jacobeia e dispersara os Jacobeus, considerando-os um ninho de hipócritas ambiciosos, que, sob pretexto do mais beato perfeccionismo moral, introduziam grave indisciplina na vida conventual portuguesa e mesmo na doutrina, no caso dos jacobeus anti-sigilistas. No ano 1768 em que foi traduzida esta peça, Dom José, pela mão de Pombal, assinou uma carta contra os Jacobeus e Beatos, mandando dispersar compulsivamente pelos vários conventos beneditinos do país os frades de São Bento implicados nesse movimento perfeccionista, julgando-o nocivo do ponto de vista doutrinal e disciplinar.²⁵ A coincidência perfeita da data da tradução e da carta régia confere a este desvio um efeito político imediato e intencional por parte do tradutor. Dois coelhos de uma só cajadada: jesuítas e jacobeus, laxistas e puritanos. A estética do ridículo molieresco proclama que no meio está a virtude, que a voz da natureza é sempre a voz do equilíbrio. E Manuel de Sousa, como também o seu conselheiro Marquês do Pombal, compreenderam e assimilaram-lhe a lição. A religião verdadeira e a verdadeira devoção não podiam pactuar com a hipocrisia, qualquer que fosse o seu matiz.

23. *Ibidem*.

24. *Ibidem*, p. 57.

25. V. *Cantigas de Escárnio*, *op. cit.*, pp. 147-159.

Pasemos agora à dita «versão livre», de Castilho. Quando cotejada com o original e com a primeira tradução portuguesa conhecida, ela traz mais algumas achegas de incontestável importância no entendimento do polí-cromo conceito de tradução nos séculos XVIII e XIX. Castilho optou igualmente pela «nacionalização» do nome das personagens, com excepção da de Tartufo, ao qual apõe em didascália destinada à encenação da peça: «beato fingido, cara de compunção, falinhas de mel; onde convém colérico e veemente». Dá também indicações para a caracterização das personagens que não se encontram no original nem na tradução de Manuel de Sousa, que, aliás, parece ignorar. A acção é deslocada de Paris, no tempo do Rei-Sol, para o reinado de D. José, sob o ministério do Marquês de Pombal. Numa das paredes, há mesmo, cúmulo de «nacionalização» querida e produzida, dois painéis, representando um Santo António de Lisboa, e o outro as almas do Purgatório -o que teria provocado a ira ou a gargalhada do seu criador francês, se alguma vez assistisse a tal «nacionalização». Mas várias outras transgressões ao princípio da inviolabilidade da obra se podem inventariar, a mais espectacular das quais é a transformação da figura anódina do Exempt de Molière no próprio Marquês de Pombal.

Atrevimento por demais arrojado e gratuito que o próprio Mendes Leal não sancionou por lhe parecer descabido. Transformar um meirinho num Primeiro Ministro de tal envergadura é uma operação dramática caricatural excessiva que não prestigia, antes pelo contrário deslustra a personagem do famoso estadista, que, aliás, tem na economia da peça uma intervenção pontual e artificiosa, muito embora determine o seu desenlace e redunde na culpabilização indirecta da Sociedade de Jesus. O Tartufo de Castilho não é um jesuíta, mas como o Marquês foi o mais ferrenho de todos os anti-jesuitas do seu tempo, o efeito é idêntico ao da tradução de Manuel de Sousa. Em ambos os casos está presente a voracidade da Companhia escondida sob a capa do mais devoto desapego e da mais satânica hipocrisia na direcção e na manipulação das consciências. Mas não se fica por aqui o rol de distorções à peça de Molière na versão de Castilho. Por razões que mal justifica, Castilho prolonga desnecessariamente o IV acto e acrescenta duas cenas ao V. A maleabilidade do conceito de tradução tudo permitia. A tras-ladação interpretativa e nacionalizante não significava em nenhum caso desrespeito para com os criadores de obras-primas. Seguindo esta orientação, Castilho remata a sua tradução (tentando situar-se na velha tradição clássica e molieresca, tão ao gosto da Corte de Versailles) com uma cena apócrifa, em que um grupo de camponeses canta e baila ao som de violas, flauta, ferrinhos e zabumba, ouvindose em fundo o estalar de foguetes e a sineta da capela da casa. Justifica o tradutor este enxerto com o facto de o

público português ter grande apreço pelas danças e cantigas. O poeta-tradutor passou do alexandrino, de fino recorte, a ombrear com o de Molière, à quadra tradicional portuguesa em redondilha maior, para concluir com uma moralidade, tão insulsa como desnecessária, cantada por um coro apócrifo e enfadonho:

Raiva, demo, lá no abismo
co'os tartufos teus irmãos;
religião sem fanatismo
glorifique aos bons cristãos.²⁶

Cotejando a tradução de Manuel de Sousa com a de Castilho, Mendes Leal considera o trabalho do «naturalizador e magnificador de Molière» muito superior ao de Sousa, a quem reconhece, no entanto, méritos inegáveis. Comparemos tão somente duas versões diferentes de uma passagem do *Tartuffe* para aquilatarmos da liberdade sem peias destes tradutores dos séculos XVIII e XIX em Portugal. Molière escreveu: «Il soupa, lui tout seul, devant elle,/ Et fort dévotement il mangea deux perdrix,/ Avec une moitié de gigot en hachis».²⁷ Manuel de Sousa verte: «Comeu duas perdizes, e meia perna de vitela!».²⁸ Castilho preferiu o alargamento hiperbólico indutor de riso: «Tartufo,/ mui ancho, e cada pé metido no pantufo,/ sentado no espaldar, defronte dela à mesa,/ ocupou-se de si com a maior franqueza;/ e co'os olhos no céu, lá foi mandando ao bucho:/ um frango, um pastelão, três pombos, e um cacucho».²⁹

Rima a quanto obrigas, que até fazes brancas as formigas!

26. V. *Tartufo*. Versão livre de Antonio Feliciano de Castilho, *op. cit.*, p. 190.

27. *Tartuffe*, *op. cit.*, p. 905.

28. *Tartufo*, trad. de M. de Sousa, *op. cit.*, p. 20.

29. *Tartufo*, versão de Castilho, *op. cit.*, p. 18.

Marie-Joseph Chénier en España*

Juan A. Ríos

La realización de un trabajo colectivo sobre las traducciones al español de obras teatrales durante el siglo XVIII nos ha permitido confirmar la importancia de autores ya analizados por su presencia en la escena española de la época.¹ No obstante, el repaso exhaustivo de tan amplio listado también nos ha deparado algunas sorpresas relativas. Entre las mismas cabría situar las traducciones de dos obras fundamentales de Marie-Joseph Chénier (1764-1811): las tragedias *Jean Calas ou l'École des juges* (1791; 1ª ed. París, chez Moutard, 1793) y *Fénelon ou les Religieuses de Cambrai* (París, chez Moutard, 1793),² traducida la primera por Dionisio Solís con el título *Juan de Calás, o sea La escuela de los jueces* (1822) y la segunda por Vicente Rodríguez de Arellano con el título de *El duque de Pentiebre* (1803).³

El jacobino Marie-Joseph Chénier es un autor muy directamente relacionado con el ambiente cultural e ideológico de una Revolución de la que él mismo fue protagonista.⁴ Sus apasionadas y lúcidas intervenciones públicas en defensa de la libertad de expresión, así como de un teatro que, aparte de ser una escuela de virtud y libertad, fuera un arma en el combate contra el fanatismo y la tiranía le convierten en un interesante objetivo para examinar su paso a la escena española, bastante más moderada y carente de la citada libertad.

Ya en 1789 Chénier, con motivo de las polémicas representaciones de su «tragedia nacional» *Charles IX ou l'École des rois*,⁵ manifestó una concepción del teatro ligada a los objetivos de la Revolución. En los numerosos textos insertos en la edición de la citada obra encontramos una verdadera

* Este trabajo se inscribe en el proyecto de investigación PB91-0240, financiado por la DGICYT (Ministerio de Educación y Ciencia).

1. Véase Francisco Lafarga (ed.), *El teatro europeo en la España del siglo XVIII* (en prensa).

2. Hemos utilizado los ejemplares depositados en la Biblioteca Nacional de Madrid con las signaturas T-6154 y T-15286 para *Jean Calas* y T-6115 para *Fénelon*.

3. Véanse las referencias bibliográficas de las traducciones en F. Lafarga, *Las traducciones españolas del teatro francés (1700-1835). I. Bibliografía de impresos*, Barcelona, Universidad, 1983, nº 195, 196, 197, 198 y 363; *Las traducciones españolas del teatro francés (1700-1835). II. Catálogo de manuscritos*, Barcelona, Universidad, 1988, nº 250.

4. Véase Alfred Yepson Bingham, *Marie-Joseph Chénier. Early political life and ideas (1789-1794)*, Nueva York, Privately Printed, 1939.

5. París, Didot, 1790; B. Nacional de Madrid T-2304.

teoría acerca del papel que debe desempeñar el teatro en la nueva situación histórica. Se declara abierto partidario de la tragedia como género más complejo, pero también más adecuado para abordar con dignidad los grandes temas que él propone. Acepta desde un punto de vista teatral las obras de Racine y Corneille, considera que su admirado Voltaire también ha contribuido a elevar la dignidad de la tragedia, pero él quiere dar un paso adelante gracias a una circunstancia de la que no pudieron disfrutar sus antecesores: la libertad para abordar temas nacionales, para crear una verdadera tragedia nacional capaz de enfrentarse críticamente con la historia de Francia. En parte ya lo había conseguido Voltaire, pero, como muy bien afirma Marie-Joseph Chénier, «[il] a plus approfondi, dans ses tragédies, la morale proprement dite, que la politique» (ed. cit., p. 17).

Por lo tanto, las nuevas circunstancias históricas permiten que nuestro autor defienda una renovación de la tragedia para convertirla en un género capaz de incorporar la temática histórica nacional con una perspectiva crítica que aliente el amor a la virtud, las leyes y la libertad y haga detestar el fanatismo y la tiranía. La polémica *Charles IX ou l'École des rois* constituye un perfecto ejemplo de esta concepción del género. Aparte de presentar un tema un tanto alejado de los hipotéticos intereses de los espectadores españoles, es evidente que una obra con el enfoque de la citada habría sido rechazada por la censura tanto para su publicación como para su representación. No nos consta, pues, ningún intento de traducirla, pero tan polémico autor tendría una presencia en España incluso antes de lo él mismo esperaba. En uno de los párrafos de su discurso titulado *De la liberté du théâtre en France* indica que, sin los literatos, Francia estaría en 1789 igual que España y que si esta última tuviera cinco o seis escritores de primer orden al cabo de cincuenta años llegaría al punto en que se encontraba la Francia revolucionaria. Desconozco la existencia de esos cinco o seis hombres de letras tan capaces, pero la situación española varió lo suficiente como para que, antes de tan dilatado período, Chénier pudiera estar presente en las imprentas y escenarios de España.

La primera traducción de la que tenemos noticias fue la realizada por Vicente Rodríguez de Arellano a partir del original de *Fénelon ou les Religieuses de Cambrai*, estrenada con relativo éxito en París el 9 de febrero de 1793. Con el título de *El duque de Pentiebre* fue publicada en Madrid en 1803 poco después de ser representada en el teatro de la Cruz de la citada ciudad.⁶ El mismo texto fue reeditado en tres ocasiones, una en Valencia

6. Volvió a representarse en Madrid en 1804, 1805, 1811 y 1819. Véase Ada M. Coe, *Catálogo bibliográfico y crítico de las comedias anunciadas en los periódicos de Madrid desde 1661 hasta 1819*, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1935, p. 79.

(1814) y dos en Barcelona (sin fecha), lo cual demuestra la buena acogida que tuvo, sobre todo en esta última ciudad durante el período 1814-1830.⁷ Contamos también con un manuscrito de la traducción con aprobaciones de 1820 y probablemente destinado a alguna de las compañías que representaron esta obra, presente en los escenarios españoles durante las dos primeras décadas del siglo XIX.

El navarro Vicente Rodríguez de Arellano fue uno de los más prolíficos traductores del teatro francés de la época.⁸ Tradujo obras de Louis-François Faur, Benoît-Joseph Marsollier des Vivetières, Jacques-Marie Boutet de Monvel, Gernevalde, René-Charles Guilbert de Pixérécourt, Emmanuel Dupaty, Ségur le Jeune y otros. Se trata de un grupo bastante coherente de obras del teatro francés de las dos últimas décadas del siglo XVIII que se insertan entre la comedia tradicional y la sentimental que tanto furor hizo por entonces, tanto en Francia como poco después en España. En este contexto no es de extrañar que seleccionara la obra de Chénier, a pesar de su originaria clasificación como «tragedia». Sin hacer ninguna modificación sustancial, Vicente Rodríguez de Arellano la publica como «comedia» y como tal sería considerada por unos lectores y unos espectadores españoles que tendrían un concepto de la tragedia distinto del renovador defendido por Chénier.

No obstante, las cuestiones relativas al género serían secundarias para un traductor que sabía buscar obras capaces de interesar a los espectadores de la época, lo cual le proporcionó una considerable popularidad. *Fénelon ou les Religieuses de Cambrai* se ajustaba a este molde al conjugar una apreciable calidad dramática, unos contenidos relativamente avanzados en el panorama teatral español y una sabia utilización de los resortes capaces de propiciar una respuesta emotiva por parte del público.

Aparte de que Fénelon fuera un autor conocido por los españoles gracias al espectacular éxito de su *Aventuras de Telémaco*, reeditada en español en doce ocasiones entre 1700 y 1830,⁹ el texto de Chénier nos muestra un

7. Véase M^a Teresa Suero Roca, *El teatro representat a Barcelona de 1800 a 1830*, Barcelona, Institut del Teatre, 1987, vol. I, p. 269.

8. Véase Jerónimo Herrera Navarro, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*, Madrid, FUE, 1993, pp. 388-392.

9. Véase Joaquín Álvarez Barrientos, *La novela española del siglo XVIII*, Madrid, Júcar, 1991, p. 188. Según Adolphe Lieby, aunque el protagonista está basado en un personaje real llamado Fléchier, Chénier escogió a Fénelon como protagonista porque el autor de *Telémaco* representaba en la época el alma pura y divina, repleta de filantropía (*Étude sur le théâtre de Marie-Joseph Chénier*, París, 1901, reimpr. Ginebra, Slatkine Reprints, 1971, p. 101). La misma asociación podría ser percibida entre los espectadores españoles dado el éxito de la citada obra.

argumento también muy frecuente en la novelística sentimental española de la época, en buena parte traducida del francés. Fénelon o, en la primera edición española, el duque de Pentiebre es un modelo de gobernante preocupado exclusivamente por la felicidad de sus súbditos. Sin salirse del paternalismo idealizado defendido por la literatura sentimental de la época, el protagonista resultaría eficaz de cara a un público probablemente encandilado por la inmensa bondad de un gobernante «sensible» —palabra clave—, capaz de deshacer la injusticia que supone encerrar durante quince años a una virtuosa mujer y su hija en una especie de cárcel a causa de un tiránico padre. Pero Fénelon, siempre dispuesto a ayudar, no sólo libera a tan virtuosas mujeres. Gracias a una serie de anagnórisis rocambolescas ya habituales en la literatura sentimental de la época, les devuelve el marido y padre en un final feliz que viene a demostrar que con sensibilidad y tolerancia un gobernante puede combatir el fanatismo para propiciar la felicidad de sus súbditos, siempre dispuestos a confiar en la providencia que recompensará su inquebrantable virtud.

Dentro de este esquema argumental tan sencillo y eficaz también se encuentran los personajes negativos. El padre despótico e interesado que no admite el virtuoso amor de su hija y la encierra. La rectora del «colegio» —entiéndase una institución religiosa— que intenta forzar la voluntad de la doncella para que entre en un convento..., todo ajustado a los tópicos de esta literatura, pero dramatizado con eficacia. De ahí el éxito que obtuvo entre un público que, aparte de haber visto obras similares, leía las novelas sobre enclaustradas —algo menos osadas en España que en Francia— donde se desarrollaban argumentos muy similares.¹⁰

La traducción de Vicente Rodríguez de Arellano no altera nada sustancial del original. Elimina, como era habitual, el prólogo del propio autor —una carta dirigida al ciudadano Daunou, de la Asamblea Nacional— en el que aboga por un teatro abiertamente comprometido con los principios de la Revolución y capaz de incorporar todos los aspectos interesantes de la política, la religión, los grupos sociales, la historia, etc., para instruir y deleitar a los ciudadanos. Esta supresión, más que a una cuestión de censura o a la voluntad de un traductor que se significaría posteriormente por su pensamiento conservador, se debería al poco interés que despiertan tales textos entre los editores de las traducciones. En cuanto a la obra en sí, Rodríguez de Arellano se limita a simplificar algunos parlamentos con una versificación fluida y ajustada a los moldes teatrales al uso.

10. Tal vez el ejemplo más significativo e interesante sea la novela atribuida a Luis Gutiérrez, *Cornelia Bororquia o la víctima de la Inquisición*, publicada por primera vez en París en 1801 (véase la edición de Gérard Dufour, Alicante, Instituto Juan Gil-Albert, 1987).

A pesar de las numerosas erratas que tiene la primera edición —llegan a alterar, incluso, el orden de las escenas—, las únicas modificaciones que afectan en cierta medida al contenido las encontramos en los actos III y IV. En ambos, el traductor suaviza diversos parlamentos de Fénelon y Heloísa para evitar una identificación demasiado explícita entre el comportamiento de los religiosos y el fanatismo. Otras veces se trata de introducir pequeños matices para evitar la acción de la censura. Por ejemplo, en el acto III Fénelon manifiesta su inmediato proyecto de socorrer a la mujer enclaustrada desde hace años:

C'est mon premier devoir: servons l'humanité;
Après, nous rendrons grace à la Divinité.

mientras que en la traducción encontramos lo siguiente:

... venid os ruego,
que el servir la humanidad
es nuestro deber primero.

En realidad, dice lo mismo, pero sin necesidad de priorizar la humanidad en relación con la divinidad.

Vicente Rodríguez de Arellano mantiene el objetivo central de la obra: subrayar la satisfacción que encuentra un alma sensible en el ejercicio de la bondad. Para conseguirlo respeta el sencillo y previsible esquema argumental de Chénier, así como el tono estilístico. Sin embargo, lo que en el texto original era considerado como una tragedia en la traducción aparece como una comedia. La razón hay que buscarla en la innovadora concepción del género que tenía el autor francés. Él considera que la naturaleza de las obras dramáticas, en cualquier género, es independiente del rango que tengan en la vida real los personajes representados. Y afirma:

Quand le ton est pathétique, simple et majestueux, quand les mœurs des personnages ont de la dignité, quand le but de l'auteur est constamment d'exciter les larmes, l'ouvrage est une tragédie.¹¹

Una obra que respondiera a tales objetivos difícilmente sería aceptada como tragedia en el contexto teatral español de la época, donde —a pesar de ciertas tensiones— predominaba todavía un concepto del género más

11. Cit. por A. Lieby, *op. cit.*, p. 314.

restringido y clásico. Obras como las de Chénier se situarían en lo que se llamó la comedia sentimental o lacrimosa o, incluso, tragedia urbana.¹² De ahí que el cambio en el concepto genérico atribuido a la traducción sea una simple adaptación al esquema genérico predominante en el panorama teatral español.

La segunda obra de Chénier traducida al español y editada tuvo que esperar una época de mayor libertad como fue el Trienio Liberal (1820-1823). Se trata de *Jean Calas ou l'École des juges*, tragedia estrenada con poco éxito en París el 6 de julio de 1791.¹³ El traductor fue Dionisio Solís (1774-1834), uno de los dramaturgos más activos de la época, aunque poco atendido por la crítica.¹⁴ Su obra original es escasa, pero fue un prolífico refundidor al gusto clasicista de comedias del Siglo de Oro y traductor de Shakespeare, Alfieri, Voltaire y Kotzebue, entre otros. La homónima traducción fue publicada en Madrid en 1822 aprovechando la nueva situación política, que permitiría la difusión de tan contundente y bien dramatizado ataque a la pena de muerte, al fanatismo religioso y a la insensibilidad de los jueces.

Ninguno de los citados temas era nuevo en el teatro español. Baste recordar una obra paradigmática dentro de la comedia sentimental como es *El delincuente honrado* (1787), de Jovellanos. Pero resulta difícil encontrar una toma de postura tan nítida y, por lo tanto, no nos debe extrañar la necesidad de esperar al Trienio Liberal para ver esta obra en los escenarios españoles. Dionisio Solís no alteró en lo sustancial el original. Su traducción revela un estilo poético poco ajustado a los moldes de la tragedia y de ahí la pérdida de la concisión y relativa austeridad de las que hace gala Marie-Joseph Chénier. Pero debemos tener en cuenta que, al igual que sucediera con la anterior obra aquí comentada, el traductor consideraba que estaba ante una comedia sentimental y no ante una tragedia. Solís, que había vertido al español el mayor éxito en España del nuevo género, *Misanropía y arrepentimiento* (trad. esp., 1800) de Kotzebue, se siente libre para abandonar la gravedad trágica y utiliza todos los recursos estilísticos tendentes a conmover al espectador. Y lo consigue con un texto que no alcanza elevadas cotas de calidad, pero sí es propio de uno de los mejores traductores de la época.

12. Al respecto, véase fundamentalmente M^a Jesús García Garrosa, *La retórica de las lágrimas. La comedia sentimental española, 1751-1802*, Valladolid, Universidad, 1990.

13. La obra fue representada en Barcelona durante el Trienio Liberal. Véase M^a Teresa Suero, *op. cit.*, vol. II, p. 269. No nos constan representaciones en Madrid.

14. Véase el fundamental estudio de David T. Gies, «Hacia un catálogo de los dramas de Dionisio Solís (1774-1834)» *Bulletin of Hispanic Studies* LXVIII (1991), pp. 197-210.

Aparte de estas cuestiones estilísticas, Solís no introduce ningún cambio sustancial que afecte a la estructura o al contenido de la obra de Chénier. Debemos recordar que la misma estaba basada en un caso real que provocó una importante polémica en Francia y la participación de Voltaire en defensa del inculpado. Los hechos acaecidos en Toulouse en 1762 fueron denunciados por el filósofo en 1765 y, por razones obvias, no pudieron ser presentados en los escenarios franceses hasta después de 1789. De hecho, la obra de Marie-Joseph Chénier coincidió en París con otras dos en la temporada 1790-1791 que abordaban el mismo tema.¹⁵ Estas circunstancias hacen que el autor incorpore al propio Voltaire a la obra, aunque no le ponga en escena. Se le presenta como el único recurso con que cuentan los familiares para salvaguardar la inocencia del protagonista, de ahí que al final de la obra se diga que van a recurrir a él para que denuncie el injusto juicio incoado contra Jean Calas. Las elogiosas referencias a Voltaire se encuentran en el acto V, escena 2, exactamente igual que en el original. Esta circunstancia sólo es posible dado el año de publicación de la traducción, pues el nombre de Voltaire estaba vetado incluso en las obras escritas por él mismo y que fueron traducidas al español.¹⁶

No obstante, Solís suaviza algunos parlamentos y referencias. Por ejemplo, en el acto I evita las referencias explícitas al fanatismo católico que en la traducción aparece como fanatismo, sin concretar. En el acto V también encontramos una hábil matización al evitar que el protagonista defienda la igualdad ante Dios de todos los cultos religiosos:

C'est par des actions et non par des prières
 Que Dieu laisse fléchir ses jugemens sévères;
 Et, si je connais bien ce Dieu mon seul appui,
 Les cultes différens sont égaux devant lui.

La matizada traducción de Dionisio Solís es la siguiente:

Su ley consiste en las obras;
 y el que cumple sus mandatos
 amándole, y en su nombre
 a los otros, es cristiano.

15. Véase A. Lieby, *op. cit.*, p. 83.

16. Véase F. Lafarga, *Voltaire en España (1734-1835)*, Barcelona, Universidad, 1982.

Estas matizaciones, el cambio en datos circunstanciales como el nombre de algunos personajes y la supresión de algunas referencias a lugares y fechas sólo comprensibles por los espectadores franceses no suponen nunca una alteración sustancial del texto original, cuyo contenido probablemente sería asumido por un autor que tradujo obras de dramaturgos tan significativos como Alfieri y el propio Voltaire. Contenido resumido por Palissot al referirse al protagonista en su prólogo inserto en la edición original:

Eh! quoi de plus beau, de plus grand, de plus auguste, dit Sénèque, que l'âme d'un juste luttant avec sa seule vertu contre tous les orages de l'adversité;

e idea central de la obra que es resumida y explicitada en los versos finales con un llamamiento propio de la concepción del teatro que tenía Chénier:

Escarmentad. Ceda, oh pueblo,
el fanatismo a la sana
razón. Y aprenda en la muerte
de Juan Calás nuestra patria
y el resto del mundo a usar
de piedad y tolerancia.

Por último, cabe citar otra traducción, en este caso no impresa, de *Caius Gracchus* (1793), realizada por un anónimo traductor, tal vez el mismo Dionisio Solís, y con destino probablemente a una representación dada en Madrid durante el año 1813.¹⁷ La fecha es tremendamente significativa del porqué de la presencia de esta tragedia en los escenarios de Madrid y, durante el Trienio Liberal, Barcelona,¹⁸ puesto que dado el carácter simbólico del protagonista y el enfoque de Chénier es difícil imaginarla en España antes de 1812. No obstante, la anónima traducción no parece añadir nada nuevo a lo ya explicado.

¿Qué conclusiones podemos sacar de la presencia de la obra de Marie-Joseph Chénier en los escenarios españoles de principios del siglo XIX? Es obvio que su vinculación con la Revolución de 1789 y su concepción de lo

17. Véase F. Lafarga, *Las traducciones...*, *op. cit.*, vol. II, n° 109.

18. M^a Teresa Suero explica que, frente a las 32 reposiciones que *El duque de Pentiebre* tuvo en Barcelona, *Cayo Graco* sólo fue representada una vez, concretamente el 17 de agosto de 1820, por una compañía que poco antes había puesto en escena tragedias de Alfieri, Martínez de la Rosa y Quintana para sumarse con «inefable entusiasmo» al «renacimiento de la libertad» (*op. cit.*, vol. II, p. 269).

que él denominó la «tragédie patriotique» no facilitaron su pase al teatro español. Pero leyendo, por ejemplo, la edición original de su *Charles IX ou l'École des rois*, pienso que en el panorama teatral y político coetáneo de España sería más difícil asumir los textos teóricos que la acompañan que la propia obra. Su abierta defensa de la libertad de expresión en contra de cualquier censura —llega a considerar a los censores como eunucos cuya única misión es combatir la razón y la libertad— y de la posibilidad de incorporar temas nacionales cercanos en el tiempo y con implicaciones políticas —ahí reside, según Adolphe Lieby, su innovación con respecto a Diderot y Voltaire¹⁹— apenas serían defendibles, dentro de la legalidad, por quienes en España representaban lo más avanzado de la Ilustración. Circunstancia que, por otra parte, no afecta a su traductor Vicente Rodríguez de Arellano.

No obstante, esta distanciamiento en los planteamientos teóricos no impidió que *El duque de Pentiebre* conectara perfectamente con los espectadores españoles sin ser sometida a alteraciones sustanciales. La narrativa y el teatro de la España de entonces, gracias en buena parte a las traducciones de obras originales francesas, ya habían preparado el gusto de unos espectadores cada vez más partidarios de esa literatura sentimental en la que se pueden inscribir los dos textos analizados de Chénier. Sus obras superan el estricto y, a veces, vacío marco moral de esta literatura para aportar una mayor concreción resumida en su defensa de la libertad. Pero este matiz apenas sería percibido por unos espectadores que situarían las dos obras en una línea ya habitual para ellos.

Dicha línea, no obstante, tenía en España relativamente poco que ver con la tragedia, la cual registraba las tensiones propias del inminente Romanticismo pero todavía estaba sujeta a las limitaciones clasicistas entre nuestros dramaturgos. La renovación de la misma defendida por Chénier en España tendía, inevitablemente, a otro género como el drama o la comedia sentimental. De ahí el cambio en la clasificación genérica introducido por sus traductores, quienes, por otra parte, eran conscientes del mayor atractivo del nuevo género frente a una tragedia siempre minoritaria y abocada a desaparecer porque en España su capacidad de adaptación fue anulada, en parte, por el empuje de la comedia o el drama sentimental.

Observamos, por lo tanto, que de nuevo el análisis de las traducciones del teatro francés de finales del siglo XVIII, tan abundantes, es un punto de referencia inexcusable para comprender el propio teatro español. Marie-Joseph Chénier pensaba que serían necesarios cincuenta años para que Espa-

19. *Op. cit.*, p. 328.

ña llegara a la situación de Francia en 1789, pero la necesidad que tenía nuestro teatro de adaptarse a las nuevas tendencias permitió que su obra fuera traducida antes, aunque fuera aprovechando fechas tan particulares como 1813 o 1822, alejadas en parte del fanatismo y la tiranía que siempre combatió Chénier con sus obras teatrales.

Apuntes sobre el teatro vodevilesco de Scribe y su acogida en las tablas madrileñas*

Roberto Dengler Gassin

En otros estudios¹ hemos intentado demostrar que tanto en Francia como en España, la etiqueta de «generación romántica» requería ciertas matices para dar también cabida a otras obras de muy distinta índole, si bien es verdad que la posteridad no las conservó en su memoria por múltiples razones. Tal es el caso de los vodeviles o de los melodramas que concitaron el interés y el entusiasmo de un muy numeroso público. En este sentido, conviene señalar que resulta imposible abordar, apreciar, juzgar tal o cual producción literaria, mayormente tratándose de obras destinadas a la escena, sin tener en consideración su relación con la sociedad, con el entorno ideológico en la que se produce. Como recuerda Maurice Descotes en su estudio *Le public de théâtre et son histoire*, «tout ce qui touche à la scène a un caractère social autant qu'artistique».²

La recopilación y el análisis de las carteleras teatrales de Madrid en los años comprendidos entre 1830 y 1850 pone de manifiesto la importancia numérica de las representaciones procedentes de traducciones francesas, llegando éstas últimas a acaparar la escena española en una proporción descomunal.³ Ahora bien, si nos trasladamos a las escenas parisinas, ¿qué nos ofrecen? El Théâtre-Français, baluarte de la tradición clásica, «reste une institution éminemment respectable, sorte de Panthéon dramatique d'où s'est retiré le théâtre vivant».⁴

En cambio, los teatros populares gozan de un favor casi unánime:

Si aux théâtres subventionnés on jouait devant des banquettes vides, les théâtres des boulevards surent profiter du désir du public de voir du nouveau. Les petits genres, le vaudeville et le mélodrame jouissaient d'une très grande popularité. [...] Le Théâtre du Gymnase, aussi appelé Théâtre de Madame, était le domaine par-

* Este trabajo se inscribe en el proyecto de investigación PB91-0240, financiado por la DGICYT (Ministerio de Educación y Ciencia).

1. R. Dengler, «El drama romántico francés en Madrid (1830-1850)» en Francisco Lafarga (ed.), *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, Barcelona, PPU, 1989, pp. 307-315.

2. M. Descotes, *Le public de théâtre et son histoire*, París, PUF, 1964, p. 248.

3. Véase *Cartelera teatral madrileña. I, años 1830-1839*, Madrid, CSIC, 1963, y *Cartelera teatral madrileña. II, años 1840-1849*, Madrid, CSIC, 1968.

4. M. Descotes, *op. cit.*, p. 248.

ticulier de Scribe, le «roi des Boulevards». Le public venait en foule voir les vaudevilles de Scribe, petites pièces en un acte, spirituels, bien construits, mais insignifiants.⁵

Pasando ahora a la escena madrileña en particular y española en general, podemos observar que los críticos de la época, Larra, Bretón de los Herberos, entre otros, abundan en el mismo sentido, recalcando la extraordinaria aceptación del «infatigable, ingenioso, fecundo, inagotable y justamente famoso Scribe», cuyo nombre pasó a ser «una verdadera pesadilla, pues apenas hay día en que no lo veamos estampado en los carteles de teatro».⁶ Una conclusión se impone pues: desde un punto de vista meramente cuantitativo, el vodevil es el género preponderante, tanto en Francia como en España. Todos los testimonios de la época coinciden en que el siglo XIX bien merece que en punto a teatro se le denomine «le siècle du vaudeville».⁷ No viene al caso extendernos aquí sobre la definición y génesis de este género, bastará con decir que lo esencial de este tipo de obras lo constituye la combinación de una parte dialogada con una parte cantada. Su evolución lo llevará a reducir y postergar el elemento musical (a suprimirlo incluso en la traducción), convirtiéndose muy pronto el vodevil en una verdadera comedia, una comedia ligera, alegre, jocosa unas veces, sentimental otras, moral casi siempre.

Al igual que el melodrama el vodevil se descuida totalmente de las reglas clásicas. Se deja llevar su autor por el hilo caprichoso de su fantasía, atento únicamente a agrandar al espectador. No debemos perder de vista que el vodevil solía acompañar en el programa a una obra de mayor duración, por lo general un sombrío melodrama. Venía como a aflojar la tensión del espectador tras las fuertes emociones a las que le sometiera el melodrama. Amén de este aspecto fundamental, la moral encontraba en el vodevil la parte que le correspondía:

Les braves gens qui ne poursuivent pas un idéal très élevé, qui ont en quelque sorte peine à s'intéresser avec continuité aux exploits des Grecs et des Romains, à se hausser à la taille des héros cornéliens, trouvent au Gymnase des histoires amusantes, ingénieusement arrangées, des personnages raisonnables, beaucoup de bon

5. Ch. Jensens, *L'évolution du romantisme. L'année 1826*, París, Droz, 1959, p. 34.

6. Edgar A. Peers, *Historia del movimiento romántico español*, Madrid, Gredos, 1973, vol. I, p. 281.

7. Pierre Voltz, *La comédie*, París, A. Colin, 1964, p. 130.

sens et de bon cœur, le culte des vertus domestiques et de l'argent, l'apologie du foyer familial et du pot-au-feu, l'amour des guerriers et de lauriers et de très innocentes satires politiques.⁸

En 1826 Charles Maurice escribe a propósito del vodevil: «C'est l'image parfaite de ce qui existe dans mille familles».⁹ Scribe, su máximo representante y productor, afirma que su pretensión es:

Suivre l'exemple de Molière et tâcher de peindre les mœurs de notre époque, mettre en scène les généraux et les colonels de l'empire. Du militaire nous passerons au civil, et nous descendrons, s'il le faut, jusqu'à la boutique. Notaires, avoués, bourgeois, *coutaids* de magasins.¹⁰

En este sentido, los temas más relevantes en torno a los cuales gira todo el teatro de Scribe son el dinero, el amor, la familia, el matrimonio, vistos todos desde una perspectiva propiamente burguesa decimonónica. Scribe simboliza este espíritu de orden y respeto a lo establecido asentado en el núcleo familiar. Su moral es fruto de un pragmatismo alimentado por la experiencia y la observación de lo real y modela todas las acciones y actitudes de los personajes.

La incipiente sociedad burguesa, cada vez más dominante con el advenimiento de Luis XVIII, encuentra en la filosofía práctica de las obras de Scribe y sus acólitos un eco a sus juicios y prejuicios, una respuesta a sus problemas, una guía para sus ideales de bajo vuelo. En el mundo en que el negocio, las finanzas, la industria lo van dominando todo, el dinero se convierte en el eje que condiciona todos los resortes de la acción, de la vida diaria:

L'argent est le dieu de ce théâtre, non pas cet argent tyranique dont l'âpre frénésie tourmente les personnages de Balzac, mais ce confortable argent qui donne le bien-être, assure les aises de la vie, met les consciences en repos, endort les scrupules, rend les âmes paisibles et les cœurs indifférents.¹¹

8. Maurice Albert, *Les théâtres des Boulevards (1789-1848)*, París, 1902; reimpr. Ginebra, Slatkine, 1978, p. 287.

9. Cit. por M. Descotes, *op. cit.*, p. 283.

10. Mirecourt cit. por M. Descotes, *op. cit.*, p. 283.

11. Louis Petit de Julleville, *Histoire de la langue et de la littérature françaises des origines à 1900*, París, A. Colin, 1899, tomo VII, p. 396.

Como hemos dicho ya, la temática, los móviles que animan y caracterizan a los personajes de ese teatro son los que caracterizan a la clase social burguesa, entendida ésta en el sentido más vulgar de la palabra «burguesía» y de su ideario. La clase social que refleja el vodevil es aquella que se siente fascinada por las ideas de orden, trabajo y ahorro como medio para alcanzar un estatus social acomodado. Desde este punto de vista moral «le culte des vertus domestiques et de l'argent»¹² es su virtud cardinal. «Pendant qu'Anthony (el héroe romántico de Dumas) nous entraînaît éperdus et éivrés comme lui dans le tourbillon des passions adultères, tandis qu'Hernani (el héroe de Hugo) nous enthousiasmait pour les bandits et que Marion Delorme nous prêchait le culte des virginités refaites et surfaites, Scribe, lui, vantait le bonheur dans le ménage».¹³

Pasar revista a todos los autores de vodeviles y a las obras que tuvieron cierta resonancia en España sería interminable. Como prototipo de aquel teatro se impone referirnos de forma muy especial a Eugène Scribe, nacido y educado en uno de esos barrios parisenses que fueron cuna del comercio y negocio a los que se dedicaba la burguesía francesa a principios del siglo XIX.

El extraordinario éxito de Scribe radica en el impacto que sus obras producían en el espectador llevando a sus extremos el principio de Molière («Je voudrais savoir si la règle de toutes les règles n'est pas de plaire») afirmando que «quand je compose une pièce, je me place au milieu du parterre» y añadiendo:

Le public m'aime, parce que j'ai soin de le mettre toujours dans la confiance, il est dans le secret de la comédie; il a dans les mains les fils qui font jouer mes personnages; il connaît les surprises que je lui ménage et il croit les leur ménager lui-même; bref je le prends pour collaborateur; il s' imagine qu'il fait la pièce avec moi, et naturellement il applaudit.¹⁴

Estudia Scribe los gustos, las preferencias, las exigencias del público. Sabe, como dice Jules Janin, el gran crítico francés de la época romántica, que «on n'est pas seul à réussir au théâtre; il faut avoir pour soi le concours de tout le monde, or, ce tout le monde est la grande conquête

12. M. Albert, *op. cit.*, p. 287.

13. E. Legouvé, «Eugène Scribe» en *Conférences des matinées littéraires*, París, Didier, p. 287.

14. Cit. por Charles Lénient, *La comédie en France au XIXe siècle*, París, Hachette, 1898, vol. I, p. 295.

de Scribe». ¹⁵ Théophile Gautier, poco sospechoso por sus artículos de complicidad con Scribe, no pudo menos que reconocer que

M. Scribe plaît aux masses. Il est en communion avec elles. Il ne fait pas aux public de ces violences sublimes qui ont compromis les triomphes de plus d'un grand poète; il ne hasarde pas une plaisanterie qu'il ne soit sûr de son effet, et garde ses mots en portefeuille des années entières, attendant qu'elles mûrissent. Il écrit comme les bourgeois voudraient parler. Ses observations sont superficielles et souvent fausses; mais les gens qui ne vont au théâtre que dans le simple but de s'amuser n'y regardent pas de si près, et disent: «Comme c'est bien cela!». ¹⁶

Hans Georges Ruprecht parte, para su estudio de Scribe en Alemania, de una cita de Sainte-Beuve que distingue en 1840, fecha en que la celebridad de Scribe alcanza su punto álgido:

trois manières sucessives: 1. le vaudeville français pur, simplement chantant et amusant; 2. la jolie comédie semi-sentimentale du Gymnase où il est proprement créateur du genre; 3. la comédie française en cinq actes enfin, à laquelle il s'est élevé dès qu'il a fallu, qu'il est en train de modifier selon son goût et où il n'a pas dit son dernier mot. ¹⁷

Cabe notar que al sufrir la prueba de la traducción, el «vaudeville pur» perdía su parte cantada, por lo que la clasificación de Sainte-Beuve se reduce a dos grupos: el «vaudeville pur» y la «comédie semi-sentimentale» se fusionan. El mérito de Scribe consiste en haber conseguido dar a un género secundario un realce que lo eleva a un nivel superior, equiparándolo a una especie de comedia de costumbres en tono menor.

Las obras de Scribe interesan tanto desde el punto de vista formal y por la habilidad técnica con que desarrolla sus intrigas, cuanto por su trasfondo social como reflejo, si no de una fiel realidad, al menos de una amplia capa de la sociedad decimonónica que mutatis mutandis, puede hacerse extensiva a todas las latitudes. Prueba de ello, el éxito internacional de su teatro.

La primera novedad que introduce Scribe en sus vodeviles en uno o dos actos atañe a los personajes de este tipo de obritas. Sus personajes de-

15. *Ibidem*.

16. Th. Gautier cit. por Ch. Lénient, *op. cit.*, vol. I, p. 296.

17. H. G. Ruprecht, *Theaterpublikum und Textauffassung*, Berna, Herbert Lang, 1976, p. 35.

jan de ser entes de ficción, son contemporáneos conocidos y familiares. Encontrarse en las tablas con personajes con los que los espectadores trataban casi a diario no dejaría de ser un atractivo que supo aprovechar Scribe, infundiendo un nuevo brío y vigor a la intriga ya rica en peripecias constantemente alimentadas de quid-pro-quo, errores, engaños y demás artificios dramáticos, toda una técnica instintiva que dio lugar a la expresión «*pièce-bien-faite*». Pero, además, Scribe añade a los convencionales personajes (heroína noble, padre inflexible y testarudo) el tipo del criado o criada cuya acción suele tener no poca incidencia en el desarrollo de la trama. Es precisamente en el papel que desempeñan esos personajes donde Scribe sobresale. Son el portavoz de su mentalidad burguesa, la razón práctica, el sentido común: «*ce qui est pratique et s'enseigne à cette école, c'est la morale de l'intérêt bien entendu. La courte sagesse bourgeoise ne voit rien au-delà, et s'en accomode volontiers*». ¹⁷ Esta moral práctica, se expresa de la manera más prosaica, sin arranques líricos ni poéticos, sin profundas ni trascendentales disquisiciones, pero sí aseveraciones rotundas, salpicadas de cierta gracia ingenua que encierra una lógica pragmática:

Le terre-à-terre, le plancher des vaches, comme on dit vulgairement, est son domaine [...]. La philosophie de tout le monde en langage ordinaire, voilà ce qu'il exprime surtout. ¹⁸

De ahí la adhesión de la gran masa del público burgués a ese teatro. En él ese público oye lo que quiere oír, encuentra lo que espera, lo halaga y reconforta en sus convencimientos y prejuicios. De ahí también la repulsa que otro tipo de público podía experimentar hacia él. «*Les âmes jeunes, ardentes, les esprits fiers et libres, les imaginations rêveuses et enthousiastes réclament autre chose*». ¹⁹

Gautier resume en estos términos esa filosofía del *pot-au-feu* que tanto dista de la filosofía romántica:

Évitez les mariages d'inclinations! Il est bon de faire fructifier son argent! Ne trompez pas votre femme, parce que cela est incommode. N'ayez pas de maîtresse, parce qu'elles sont difficiles à quitter et peuvent nuire plus tard à votre position. Tout cela paraît parfait

18. Ch. Lénient, *op. cit.*, vol. I, p. 289.

19. *Ibidem*.

tement sage à l'honnête spectateur qui partage ces aimables idées, et ne peut s'empêcher de dire à sa femme: «ce gaillard connaît le coeur humain à fond!».²⁰

La *jolie comédie sentimentale* se benefició, no cabe duda —los testimonios de grandes críticos y autores del otro bando (el romántico) abundan en este sentido— de la reacción contra las formas románticas que el público burgués no podía, por su mentalidad práctica e interesada, tomar como diversión y menos como norma de vida (al menos públicamente): «Je n'abuse pas de mon triomphe, dice Scribe [...], les dévergondages du genre romantique ont amené une réaction dont j'ai heureusement profité». ²¹ Hauser nos confirma esta idea cuando, en su análisis sociológico del teatro, refiriéndose al teatro francés de aquellos años dice:

El cambio decisivo en la historia del nuevo drama francés lo representa Scribe quien no sólo representa la restauración de la ideología burguesa orientada hacia el dinero, sino que crea con su juego de intrigas un instrumento idóneo para ser un arma en la mano de la burguesía en la lucha por imponer su ideología.²²

El tema del matrimonio mal avenido, la *mésalliance* por discrepancias debidas a diferencias sociales (burguesía contra aristocracia y viceversa) ocupa un lugar importante dentro de aquella producción. Podemos citar como ejemplo de este grupo *Le mariage de raison* que se estrenó en París en 1826 y dos años más tarde en Madrid bajo el título de *El casamiento por convicción o la fuerza de la razón*, título ya de por sí harto ilustrativo. La obra pone en guardia a una pobre huérfana educada en el seno de una familia aristocrática, y prendada del hijo de la familia donde sirve de criada. Por ello el padre la casa con un viejo soldado amputado de una pierna a raíz de una herida de guerra. Es de notar cuán prudente es Scribe al exponer sus ideas: el padre no es aristócrata de vieja alcurnia sino uno de aquellos generales del ejército napoleónico que tanto prestigio tenían entre el público del imperio napoleónico. No tiene nada del vanidoso orgullo del advenedizo. Su actitud se funda en su propia experiencia al recordar los disgustos que sufrió al casarse con una mujer de clase y condición inferior a la suya. Es este el dolor que quiere evitar a su hijo. Scribe que cuida la susceptibilidad de

20. *Ibidem*.

21. Scribe cit. por H. G. Ruprecht, *op. cit.*, p. 35.

22. Arnold Hauser, *Historia social del arte y de la literatura*, cit. por H. G. Ruprecht, *op. cit.*, p. 40 (la traducción del alemán es nuestra).

todos los públicos —tanto el de los palcos como el del patio— hace de la huérfana un dechado de virtud y belleza a la que hace un favor apartándola de su amante, un jugador y mujeriego empedernido. Así, mediante lo que Allard llama «cette prestidigitation d'équilibre», Scribe satisfacía a todos sus espectadores:

la bourgeoisie pouvait aussi bien que la noblesse faire sienne la morale de l'histoire. Dans le mariage on doit, en garantie du bonheur futur, consulter non pas d'abord les premiers mouvements de la passion, mais les nécessités de la position sociale.²³

El éxito de esta obra en Madrid fue arrollador, se representó sin interrupción desde 1818 hasta 1844.

Malvina o el casamiento por inclinación (traducción de *Malvine ou le mariage d'inclination*), pinta los estragos de esas bodas poco meditadas hechas a temprana edad, cuando el hombre y la mujer creen amar para siempre.

Otro ejemplo nos lo ofrece *El segundo año o ¿quién tiene la culpa?* (o sea, *Deux ans après ou à qui la faute?*, 1830) en traducción de Bretón de los Herreros. La obra toda está salpicada de consejos o advertencias del sensato criado a su amo, advirtiéndole desde el primer momento de que comete errores al desatender a su joven esposa, despilfarrando su capital en sus devaneos amorosos. La lección que se impone al espectador es que paz, armonía y cuentas claras en un matrimonio son las mejores prendas para el funcionamiento de ese negocio.

Otra ilustración de este tipo de comedias ligeras y morales es *La Famille Riquebourg* magistralmente traducida por Larra bajo el título *Partir a tiempo*. En esta comedia de intenso y emocionante dramatismo se nos propone una moraleja desde la primera escena hasta las últimas; se nos impone a través de los personajes y de sus entrañables situaciones de dolor y malestar ocasionados por diferencias de clases sociales, de formación, educación y sensibilidad. No se censura a ningún personaje ni su manera de ser, ni su clase social sino tan sólo los enlaces entre personas pertenecientes a clases sociales distintas y sobre todo de costumbres y educación distintas. Así lo expresa el vizconde: «en el día no hay más que dos clases en la sociedad: los que tienen educación y los que no la tienen: éstos son los únicos enlaces desiguales, éstos son los desgraciados».

23. L. Allard, *La comédie de mœurs en France de Picard à Scribe, 1795-1815*, París, Hachette, 1933, tomo II, p. 435.

Hemos observado en las comedias cortas y ligeras un factor fundamental y determinante en los juicios que sobre ellas formulan los periódicos: «la moral». Una obra era tanto más alabada y apreciada cuanto más parejos iban comicidad y moral. Como «morigerador y escuela de las buenas costumbres» (Larra), el teatro no debe ser inmoral. De ahí la insistencia constante en los periódicos de la época sobre el «objeto moral» unidos a la manifestación y expresión de los buenos sentimientos, de ternura, de ejemplos edificantes. De ahí también la condena de cuantas obras trasgredieran este principio o en cambio la aprobación de cuantas lo acataran, siendo así que «mientras se elijan traducciones como éstas será más llevadera esta terrible plaga que pesa sobre nosotros».²⁴

En el desfase entre ciertos vodeviles y las costumbres españolas ve Larra el fracaso de muchos de ellos o un triunfo «pasajero y efímero». Se pregunta: «¿Cuáles son los que han quedado?», y contesta: «Aquéllos que tenían más analogía con nuestras costumbres, o aquéllos en que una idea se hallaba bien adaptada».²⁵

La respuesta es a todas luces muy lógica. Cabe, sin embargo, preguntarse por qué fracasaron también en Francia, o por lo menos por qué tuvieron un éxito pasajero y efímero. ¿Por qué Scribe y sus acólitos no sobrevivieron a sus obras? ¿Por qué éstas no se convirtieron en lo que se entiende por «clásicas»? La respuesta nos parece sencilla si, como Sainte-Beuve, consideramos clásico a un autor cuya obra

a enrichi l'esprit humain [...] en a réellement augmenté le trésor [...], lui a fait faire un pas de plus [...], a découvert quelque vérité morale non équivoque ou ressaisi quelque passion éternelle dans ce cœur où tout semblait connu et exploré; qui a rendu sa pensée, son observation ou son invention, sous une forme, n'importe laquelle, mais large et grande, fine et sensée, saine et belle en soi; qui a parlé à tous dans un style à lui et qui se trouve aussi être celui de tout le monde, dans un style nouveau sans néologismes, nouveau et antique, aisément contemporain à tous les âges.²⁶

Ningún vodevil se asoma lo más mínimo a ese tipo de obra. No buscamos en el vodevil la expresión o la pintura de «caractères, c'est à dire de ty-

24. *La Revista de Teatro*, 2ª serie, tomo II, entrega 7ª, 1842.

25. Mariano José de Larra (Fígaro), *Obras*, Madrid, Atlas, 1960, tomo II, p. 180 (BAE, 130).

26. Sainte-Beuve, «Qu'est-ce qu'un classique?» (*causerie* del 21 de octubre de 1850) en *Causeries du lundi*, cit. por H. G. Ruprescht, *op. cit.*, p. 35.

pes généraux». ²⁷ Los héroes de vodevil nacen, brillan y se apagan como las luces de las candilejas. Ningún Macbeth, ningún Segismundo, ningún don Juan, ningún Tartuffe salió jamás de las comedias de Scribe y sus acólitos. No queremos decir que los personajes de vodeviles carezcan de vida: sus pasiones, sus virtudes, sus defectos están anclados en lo real pero son los de un hombre de un momento, de una circunstancia, de un *hic et nunc* que no es aval de posteridad. «Scribe a ignoré le cœur de l'homme. Il n'a vu de la société de son temps que les travers les plus apparents». ²⁸ Es un juicio que podemos hacer extensivo a todos los vodevilistas y dramaturgos de aquellos teatros de Boulevards que abastecían los coliseos madrileños.

Ahora bien, ¿es total y cabalmente nefasto ese poderío del teatro francés en el teatro español de la primera mitad del siglo XIX?

La respuesta parece indiscutiblemente afirmativa si nos fiamos de la mayoría de los críticos de la época, aun cuando muchos de esos críticos eran los primeros en aprovecharse de este teatro francés. Eso sí, matizando de este modo la respuesta anterior, reconocen con toda honradez su deuda y los méritos de un Bayard o de un Scribe y les tributan profundo respeto y elogios con sincero agradecimiento «siquiera por sostener el teatro español». ²⁹

27. Henri Bergson, *Le rire en Œuvres*, París, Presses Universitaires, 19??, p. 114.

28. R. Doumic, *De Scribe à Ibsen*, París, 1893, p. 3.

29. M. J. de Larra, *op. cit.*, vol. I, p. 277.

La España escénica de Théophile Gautier

Carmen Fernández Sánchez

De las obras de Théophile Gautier que se inspiran directa o indirectamente en los cinco meses que el autor pasó en España, de mayo a octubre de 1840, sin duda la de más resonancia es su *Voyage en Espagne*. Pero ni ésta es su única obra de tema español ni aquél fue su único viaje a España¹ aunque sí el de mayor duración y el que marcaría más profundamente el lugar que ocupó nuestro país, como país romántico por excelencia, en su obra. Lo que podríamos llamar la vena o la inspiración española de Gautier se encuentra en todos los géneros que cultivó pues además de los relatos de sus viajes y de diversos artículos sobre el arte español, publicaría el volumen de versos *España* en 1845, la novela *Militona* en 1847, una pantomima y dos obras de teatro. Nos ocuparemos aquí de esta producción escénica de Gautier relacionada con España y del proyecto de traducción al castellano y de representación en Madrid que existió para una de estas obras.

Las dos obras de teatro, el vodevil *Un voyage en Espagne* y la comedia *Regardez mais ne touchez pas*, no han sido reeditadas desde su primera edición en 1843 y 1847, respectivamente, pues Gautier no las incluyó en ediciones posteriores de su teatro. Ambas obras se sitúan entre los años 1840 y 1847 que marcan el período de mayor producción de inspiración española de Gautier al mismo tiempo que delimitan el de su tentativa teatral. Esta se iniciaría en 1839 con *Une larme du diable. Mystère* no representado en vida del autor. El estreno de Gautier en la escena se produjo en 1841 con el ballet *Giselle ou les Willis* del que escribió el libreto y que sigue hoy en día representándose con éxito.² Si exceptuamos los ballets y los prólogos dramáticos en verso escritos para introducir ciertas obras o con motivo de ciertas ocasiones señaladas³ su primera composición dramática representada es el

1. Recordemos que viajó a España en 1846 como cronista de *La Presse* con motivo de la boda de la infanta Luisa Fernanda con el duque de Montpensier, hijo del rey Luis Felipe; en 1849 visita el País Vasco y en 1864 es el cronista para *Le Moniteur Universel* de la inauguración de la línea de ferrocarril París-Madrid.

2. Escribiría también los libreto de los ballets *La Péri* en 1843, *Gemma* en 1854 y de los ballets-pantomimas *Paquerette* en 1851, *Yanko le bandit* y *Sacountala* en 1858, obteniendo con estas creaciones más éxito que con sus ensayos dramáticos propiamente dichos.

3. Su primer prólogo recitado fue el compuesto para *Falstaff*, adaptación de P. Meurice y A. Vacquerie en 1842. En 1845 compuso un prólogo para tres personajes con motivo de la

vodevil en tres actos *Un voyage en Espagne* estrenado en el Théâtre des Variétés el 21 de septiembre de 1843 y escrito en colaboración con Paul Siraudin. Su otra obra de tema español *Regardez mais ne touchez pas* marca el último intento de llevar a escena una pieza dramática. Entre una obra y otra, además de un prólogo, se representó con éxito en 1845 un pastiche de Molière *Le Tricorne enchanté*, «bastonnade» en un acto y en verso en colaboración con Siraudin. Un año más tarde Gautier, al mismo tiempo que publicaba *La fausse conversion ou bon sang ne peut mentir*, un proverbio al modo de Musset no representado en vida del autor, pondría en escena el melodrama escrito en colaboración con Noël Parfait *La Juive de Constantine*, rotundo fracaso de público y de crítica. Aunque mejor acogidos, ni *Pierrot posthume*. *Arlequinade en un acte et en vers*, también en colaboración con Paul Siraudin ni, algunas semanas más tarde, *Regardez mais ne touchez pas*. *Comédie de cape et d'épée* estrenada el 20 de octubre de 1847 traerían el éxito y los beneficios económicos esperados por Gautier. Después de esta obra no volvería a escribir para la escena ninguna obra de teatro aunque cabe señalar, junto con diversos prólogos, los poemas escritos para la sinfonía *Le Sélam* de Ernest Reyer (1850).⁴

La preferencia de Gautier por España, como tema o marco de sus creaciones, no solamente se explica por sus experiencias personales vividas en ese su primer viaje, sino también por la existencia de una moda española en Francia que en la primera mitad de siglo conforma una imagen de nuestro país hecha de contrastes y exotismo. No insistiremos sobre esta imagen cuyo origen, componentes y evolución han sido minuciosamente analizados por Léon-François Hoffmann,⁵ quien destacó en su obra la gran presencia de los temas españoles en la escena francesa. Cuando Gautier estrena su vodevil España sigue estando de moda y durante ese mismo año de 1843 en las escenas de París se representarán numerosas obras de inspiración espa-

nueva apertura del teatro del Odéon; en 1851 escribió para la Comédie-Française su prólogo *Pierre Corneille, pour l'anniversaire de sa naissance*, prohibido por la censura. Tampoco llegó a representarse su prólogo para el drama lírico de Meyerbeer *Strensuée*. Compondría sus últimos prólogos, *La femme de Diomède* con motivo de la inauguración de la casa pompeyana del príncipe Napoleón en 1860 y el prólogo a *Henriette Maréchal* de los hermanos Goncourt en 1865.

4. Además de pequeñas colaboraciones en la ópera cómica de E. Reyer y Méry *Maitre Wolfram* (1854) y en la obrita *La Négresse et le pacha* de Charles de La Rounat, y de una comedia inacabada *L'Amour souffle où il veut*.

5. *Romantique Espagne. L'image de l'Espagne en France entre 1800 et 1850*, Princeton-París, Princeton University-PUF, 1961.

ñola.⁶ Gautier es consciente del peso de una imagen de España, fundamentalmente constituida y transmitida por la literatura, cuando en su relato de viaje expresa sus temores de que el país soñado e imaginado no coincida con la realidad:

Encore quelques tours de roue, je vais peut-être perdre une de mes illusions, et voir s'envoler l'Espagne de mes rêves, l'Espagne du romancero, des ballades de Victor Hugo, des nouvelles de Mérimée et des contes d'Alfred de Musset.⁷

Sobre esta oposición entre una España soñada y otra «real» construye Gautier su vodevil. El argumento es sencillo. Désiré Reniflard deja París y el gabinete de lectura que allí regenta para pasar unas vacaciones en España donde piensa imbuirse del color local a partir de sus lecturas de Hugo, Musset, Mérimée y Byron. *Un voyage en Espagne* presenta las desventuras de este joven parisino que se ve envuelto en equívocos amorosos y políticos de los que sale malparado pues las apariencias engañan y nada es lo que parece. Doña Catalina, enamorada del carlista don Ramón de la Cruz, hace creer a su hermano y tutor, el celoso don Íñigo, que está enamorada de Désiré. Don Íñigo obliga a su hermana a casarse con el francés pero en realidad y sin saberlo la casa con don Ramón. Reniflard tiene a su servicio a Benito que no es sino un jefe de bandidos que desvalija a su amo y, por encargo de don Íñigo, le envía a Madrid para ser asesinado por don Ramón, que cree tener en sus manos a un peligroso jefe político «ayacucho». Ni siquiera los sucesivos cambios de poder entre facciones políticas rivales logran liberar a Reniflard, condenado a muerte por unos y otros, y finalmente salvado gracias a la intervención de Rosine, verdadero ángel de la guarda que bajo las apariencias de una modista de las damas de la corte madrileña esconde su condición de *grisette* parisina.

Las palabras de Désiré Reniflard al llegar a España son un eco de las de Gautier en su relato de viaje: citan idénticos autores como fuentes de su

6. Claude Book-Senninger en su documentada obra cita, además de las dos señaladas por Hoffmann (*La Fille de Figaro* y *Don Quichotte et Sancho Pança*), otras dos comedias *Le Corregidor de Pamplune* y *Le Médecin de son honneur*, imitada de Calderón. Véase su *Théophile Gautier auteur dramatique*, París, Nizet, 1972, p. 128, nota 42. Añadamos que el mismo año Gautier da cuenta en su crónica dramática semanal de la vuelta a París en el mes de abril de los bailarines españoles Dolores y Camprubí que además de la tradicional cachucha interpretan rondallas aragonesas. En el mes de noviembre también señala la presentación de dos jóvenes actores en la obra *Le Cid* representada de nuevo en el Odéon. Véase T. Gautier, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, París, Hetzel, 1858-1859, 6 vols.

7. *Voyage en Espagne*, París, Garnier-Flammarion, 1981, p. 75.

construcción imaginaria de España. Pero si la aventura española de Gautier se iniciaba con la conciencia de dos planos diferentes, realidad y sueño, y el consiguiente temor de ver desvanecerse una ensoñación vivida como tal, no necesariamente convergente con lo real, la aventura de Désiré, por el contrario, superpone ambos planos y busca a toda costa una confirmación de lo esperado. Lo que Reniflard, cuyo héroe es el Cid, espera encontrar en la «patrie de la cigarette» es el color local, expresado en los inevitables clichés románticos (como tal aparecían ya en la época) que difundieron una imagen de España cuyos componentes resume Désiré:

Oh! la couleur locale... Je ne rêveis que villes gothiques, à la silhouette tailladée en scie, qu'Alcazars moresques, aux colonnettes et aux trèfles de marbre, clochers en spirale, créneaux festonnés... Je ne rêveis qu'orangers aux pommes d'or, que grenadiers aux fruits de corail, que bandits, contrebandiers, gitanos, et surtout qu'Andalouses au sein bruni, pâles comme un beau soir d'automne.⁸

Sin embargo, el propio nombre del protagonista anuncia la contradicción en que se encuentra, escindido entre un deseo literaturizado —Désiré era en la época nombre frecuente de personajes de vodevil—⁹ y la realidad de un apellido ridículo en desacuerdo con sus aspiraciones románticas. Reniflard sale malparado de su iniciación española y ahora pronto el asfalto de París. No descubre catedrales, ni alcázares, ni naranjos, pero no porque la España encontrada carezca de color local. El desvanecimiento de su sueño español tiene lugar por la confrontación con otros estereotipos más peligrosos para Désiré a los que, sin embargo, el vodevil parece conferir realidad. Estos conforman una imagen española en la que se mezclan, junto con algunas creaciones románticas, tipos heredados de siglos anteriores. Así, Reniflard ha de enfrentarse a don Íñigo figura tradicional del pundonor ridículo y de la bravuconería, tutor engañado por el amor y satirizado con el «don Nigo» francés. El mentiroso Pablo hereda del pícaro la desenvoltura y ejemplifica con su posada, carente de todo alimento y toda comodidad, la proverbial frugalidad española y la posada incómoda que son dos *topoi* del viaje a España. Más moderno y acorde con los tiempos es la figura del ban-

8. Citamos por la única edición existente de la obra *Un voyage en Espagne. Vaudeville en trois actes*, París, Detroux et Tresse, 1843.

9. Véase el análisis que de esta obra hace C. Book-Senninger en su obra citada y en «Réalité et fantaisie dans *Un voyage en Espagne*» *Revue d'histoire du théâtre* 1972,1 (1972), pp. 36-45.

dido don Benito que en el vodevil se encuentra satirizado de dos modos distintos: cuando se disfraza de criado porque hace gala, como don Íñigo, de un orgullo excesivo simbolizado por sus apellidos interminables; cuando es un bandido, porque su ocupación es presentada burguesamente como un empleo poco rentable dificultado por la guerra civil y los seguros contra bandoleros. Don Benito, mezcla del orgulloso caballero español y del bandolero, ofrece un buen ejemplo de la amalgama que se opera durante el siglo XIX entre las imágenes del pasado y otras más recientes.

Todos estos personajes no carecen de color local pues su sola aparición en una obra denota inevitablemente su procedencia española. Reniflard podría irse satisfecho si no hubiera padecido las consecuencias precisamente de un exceso de color local. Las sucesivas condenas a muerte que se ciernen sobre él provienen de dos tipos bien definidos: el tutor celoso y vengativo y el faccioso exaltado. La política, que en el relato de viaje no ocupa casi lugar, si exceptuamos algunas referencias a las desastrosas consecuencias de las guerras carlistas que asolaron el país, es en el vodevil fondo y resorte de la intriga. Aparece aquí la imagen de un país ingobernable, dividido en mil partidos, imagen que se revelaría fecunda también en el siglo XX. Don Benito enumera como una letanía: «Les fuéistes, les christinos, les carlistes, les exaltados, les espartéristes, les ayacuchos, les absolutistes»¹⁰ y el jefe político don Ramón declara no saber quien gobierna el país, tal es la inestabilidad política.

A medida que avanza la intriga se suceden pues imágenes de España que van en cierto modo modernizándose, hasta confluir en la actualidad de las guerras carlistas. El primer acto tiene como decorado una posada y dos tipos españoles dominantes: don Íñigo quien, hemos visto, pertenece a la tradición del español orgulloso y agresivo —al mismo tiempo que a la más europea del tutor vengativo— y el posadero Pablo que nos remite a la picaresca. La figura decimonónica del bandido aparece en el segundo acto que nos traslada al desfiladero de una montaña, en pleno refugio de bandoleros. El tercer acto, situado en una plaza fuerte tomada alternativamente por un bando político y otro, concreta aún más el espacio temporal del segundo acto precisándonos una España contemporánea de la redacción y representación de la obra, la España de la guerra civil y la discordia. De un acto a otro, a medida que transcurre la intriga, la vida de Reniflard peligra más y más, como si el contacto con un país más moderno y cercano al protagonis-

10. *Op. cit.* p. 12. Si bien, como señala C. Book-Senninger, no existió un partido ayacucho, así se llamaba a los partidarios de Espartero porque algunos militares liberales habían participado en la derrota de Ayacucho. Gautier no habría entonces escogido ese nombre únicamente por su sonoridad jocosa en francés, tal como apunta la autora.

ta, la actualización de la imagen de España, fuese una realidad, aunque estereotipada, esencialmente amenazante.

La amenaza, sin embargo, se resuelve fácilmente en el género del vodevil que en las manos de Gautier se convierte además en una amable sátira del joven romántico buscador de exotismos, y en una esbozada parodia del género mismo del vodevil. Esta actitud distanciada del género puesto en escena, la consigue el autor a través de las referencias teatrales presentes en el discurso del propio Reniflard que actúa aquí como portavoz de Gautier mostrando un teatro que se presenta como tal. Así, haciendo gala de una lucidez no muy acorde con su papel de víctima, Reniflard, consumado actor que se sabe actor, reflexiona sobre su estilo a propósito de una *liaison* fantásica: «Oh! tirez-moi-z-en!...oh! oui, tirez-moi-z-en... (*À lui-même*) Je puis me permettre quelques hardiesses de style... avec des Espagnols» (p. 9); o bien recuerda al espectador las convenciones del teatro: el subterfugio que le propone Rosine para escapar lo relaciona inmediatamente con los melodramas de los que es asiduo espectador y hasta sugiere acompañar su fuga con canciones como en el teatro; del mismo modo llama la atención sobre el género del vodevil («Il me semble que j'ai entendu siffler... on ne joue cependant aucun vaudeville dans cette impasse», p. 13) o sobre la sala misma donde se representa («je vais leur danser un pas que j'ai vu exécuter aux Variétés», p. 17); para finalmente decir a Rosine, en el último acto: «Mais pourquoi vous êtes-vous intéressé à moi pendant ces trois actes?» (p. 27). Los versos finales que Gautier hace recitar a su protagonista para el público contienen un juicio de valor acerca del género: «Ce vaudeville en vaut un autre aussi mauvais» (p. 27). Gautier expresó muchas veces en sus crónicas dramáticas sus reticencias y críticas hacia este género. Desde el año 1837 en que asume la responsabilidad del «feuilleton» dramático de *La Presse*, se ve obligado a asistir a las representaciones de obras con frecuencia harto mediocres, tanto más, en su opinión, cuanto más moralizantes pretenden ser. Y así escribirá a propósito de un vodevil, en 1837:

Une chose nous paraît surtout louable dans ce vaudeville, c'est qu'il est complètement dénué de prétentions, c'est-à-dire qu'il est franchement décousu, sans noeud, sans intrigue, sans style, sans conduite; un véritable vaudeville, une succession de scènes qui vous passent devant les yeux on ne sait trop pourquoi, et qui vous font rire; quelque chose de débraillé et de vulgaire dont l'acteur fait tout le mérite; un canevas suffisant pour y broder des jeux de mots et des calembours. Le vaudeville «bien fait», le vaudeville qui

veut arriver à la comédie est la plus insupportable mixture que l'on puisse imaginer.¹¹

Aunque el vodevil de Gautier se aleja del modelo propuesto por él, sí lleva a cabo la idea de hacer una obra sin pretensiones y cuya finalidad primera sea la de hacer reír. Pero además, como en todas sus obras encontramos el guiño irónico al lector o al espectador, a quien hace saber, de modos diferentes, que es consciente de elaborar un artificio literario.

Ninguno de estos juegos metaliterarios encontramos en *Regardez mais ne tochez pas*, la otra obra dramática de tema español escrita por Gautier en colaboración con Bernard López, autor de una cincuentena de obras de teatro. La aportación de Gautier parece haber sido escasa, pues la idea y la versión primera de la comedia eran de López y, como ha demostrado Claude Book-Senninger, gran parte de las aportaciones estilísticas de Gautier fueron suprimidas por el teatro del Odéon donde se estrenó finalmente la obra después de numerosas vicisitudes.¹² Esta comedia de capa y espada en tres jornadas transcurre en la España dieciochesca de Felipe V e Isabel de Farnesio y su intriga se basa en un recurso explotado por otros dramaturgos: la supuesta existencia en España de una ley que condena a muerte a todo aquél que toque a la reina, aun para salvarle la vida. El valiente don Gaspar, pobre oficial enamorado de doña Beatriz, no duda en arriesgar su vida salvando a la reina Isabel. El falaz don Melchior de Bovadilla se atribuye tal hazaña cuando sabe que no sólo la reina está dispuesta a salvar al valiente sino que la rica y joven Beatriz ha prometido ofrecer su mano al héroe, quienquiera que sea. Los equívocos se suceden, haciendo y deshaciendo parejas, hasta el final desenlace que restituye a cada uno lo debido. El lugar que ocupa España en esta comedia, además de marco de la acción, se reduce a unas notas de color local distribuidas mediante la presencia de ciertos nombres españoles (alguazil, venta), lugares citados (el convento de las Huelgas en Burgos o Granada) o la evocación de instituciones o rituales tales como la Santa Hermandad, la Inquisición o el auto de fe. Incluso las referencias a Alberoni y sus disensiones con la reina aparecen como no necesarias al argumento y añadidas al modo de pinceladas pintorescas.¹³ En cuanto a los personajes, no remiten tanto a tipos específicamente españoles cuanto a tipos teatrales tradicionales. Debido a esta abstracción, no es de extrañar que existiese un proyecto de traducción y de representación en España, lo que hubiera sido impensable para el vodevil, demasiado caricatu-

11. *Histoire de l'art dramatique*, op. cit., vol. I, p. 58.

12. Véase C. Book-Senninger, op. cit., pp. 307-322.

13. Véase la única edición existente publicada por Michel Lévy, París, 1847, pp. 13 y 19.

resco. Antes de ser aceptada por el Odéon, López había enviado la obra a su amigo el español Juan del Peral, adaptador y traductor de numerosas obras del teatro francés, que contaba ofrecérsela a Romea para su representación en el teatro de la Cruz.¹⁴ Hemos buscado en vano esta traducción que en carta de Juan del Peral se anunciaba como *No toquéis a la reina*, pues tal era el título ideado por López y Gautier que se vieron obligados a cambiarlo ante el estreno de una ópera cómica de Boisselot con libreto de Scribe y Gustave Vaëz, de idéntico título. Si este proyecto de traducción que no parece haberse representado data de 1847, cuatro años más tarde, el periódico el *Heraldo* del 6 de febrero de 1851 incluye en su sección titulada «Gacilla de la capital» el siguiente comentario:

A las obras que dispone la empresa del teatro del Circo, y de que ya han hablado los periódicos, debe añadirse una ópera cómica en tres actos imitada de una comedia francesa de M. Théophile Gautier por los Sres D. Juan del Peral y D. José Selgas, titulada «Se vé y no se toca». La música es del Sr. Inzenga (hijo); el protagonista lo desempeñará el señor Salas, y la Sra. Villó tiene también un papel.

No hemos encontrado tampoco noticias de esta posible representación cuyo anuncio confirma al menos que no se representó la obra de López y Gautier en la época prevista. Quizás el estreno en Francia de la ópera cómica de Boisselot dio a Peral la idea de esta adaptación, aunque en 1854 se estrenaría en el teatro del Liceo de Barcelona *No toquéis a la reina* de Boisselot, lo que hace poco probable una representación de la adaptación de Peral posterior a esta fecha.

Digamos, para concluir, que los avatares de la traducción de *Regardez mais ne touchez pas* constituyen un episodio menor, o un episodio más, de la historia literaria. Pero la existencia misma de un proyecto de representación de esta obra en España plantea, en este caso por contraposición con *Un voyage en Espagne*, la problemática de la «representabilidad» y, por consiguiente, de la «traducibilidad» de una obra dramática en relación con el público y el país receptores. Por las peculiares características de la obra dramática, esta problemática, que existe para la traducción de cualquier géne-

14. Véase la obra de Book-Senninger que reproduce una carta de Juan del Peral a López. Juan del Peral es también autor de *Sobre la censura teatral y manual de censores*, Madrid, Imprenta de A. Espinosa y Compañía, 1847, donde además de comparar la nueva ley de teatros española con la censura existente en Francia, que toma como modelo en cuanto a centralización se refiere, pide que la censura controle el valor literario de las numerosas traducciones francesas que adulteran el castellano.

ro literario, se plantea aquí de forma más nítida. Las expectativas, *l'horizon d'attente*, de un grupo de receptores no parece ser equivalente a la suma de las de receptores individuales. La lectura individual tiene niveles de aceptabilidad que se restringen en la lectura colectiva. Los gobiernos han sido siempre especialmente cuidadosos, o rigurosos, en lo que a censura teatral se refiere porque la escena convertida en tribuna multiplica peligrosamente los efectos del discurso. Y no únicamente porque multiplique el número de oyentes sino porque la materialidad, la plasticidad de la representación escénica, confiere un grado mayor de «realismo», de «veracidad», de evidencia, a lo representado y desbarata por ello con mayor violencia las fronteras protectoras de lo intolerable. Es esto especialmente visible cuando se trata de representar imágenes nacionales. Si hiciésemos una historia literaria de lo no-traducido en España, seguramente ocuparía un lugar importante el grupo de aquellas obras que contienen imágenes de nuestro país. El cómodo marco que ofrecen, para el escritor, los tipos literarios de nacionalidades se convierte en revulsivo para el lector que difícilmente encuentra en tal abstracción un reflejo de lo que él vive como múltiple, cambiante y singular. De ahí que las imágenes que de nosotros mismos en cuanto colectividad nos ofrece otro país u otro grupo nos parezcan siempre insuficientes. Y aún más, irrepresentables.

Las representaciones del teatro de Dumas padre en Valencia (1840-1852)

Dolores Jiménez Plaza

Para los estudiosos del romanticismo español, el solo nombre de Dumas está ligado a los orígenes y desarrollo del teatro romántico junto con el de Victor Hugo esencialmente. Poco nuevo sabemos de la recepción del teatro de Dumas en España desde los estudios de los críticos americanos entre los años treinta y cuarenta¹. Allison Peers ya configuró el recorrido español de los textos teatrales dumasianos aportando una preciosa bibliografía final de sus traducciones, aunque todavía sea difícil inventariarlas de modo exhaustivo. De todo ello se desprende la enorme popularidad en España de nuestro autor, popularidad que confirma Montesinos² en referencia a la novela. Según este crítico, Dumas tuvo en su momento no sólo una «acogida apoteósica» sino que «no sufre eclipse alguno entre nosotros, y los críticos más avisados le citarán constantemente junto a otros creadores de la vida literaria más pura».³ Es más, y también según palabras de Montesinos «Ningún autor de los que han sobrevivido a las modas, ni Victor Hugo, ni Balzac, ni nadie logra ser tan popular en el sentido más lato».⁴

Para poder medir dicha popularidad es evidente que bastaría con elaborar el repertorio de los textos de un autor que produjo una obra gigantesca traducida en gran parte en nuestro país. Pero en este caso, y limitándonos a su producción teatral, me ha parecido pertinente valorar la popularidad en los escenarios españoles, acercándome a un solo ejemplo, el ejemplo de la ciudad de Valencia entre 1840 y 1852. Esta elección tiene varias razones. En primer lugar, porque Peers sólo alude a algunas representaciones de Dumas que allí se realizan en el decenio anterior. En segundo lugar, porque disponemos en Valencia de una de las raras colecciones de anuncios teatra-

1. Destaquemos entre otros: E. Allison Peers, «The vogue of Alexandre Dumas père in Spain 1830-1842» en *Homenatge a Antoni i Rubio. Miscel·lània d'Estudis Literaris, Històrics i Lingüístics*, Barcelona, 1936, vol. I, pp. 553-578; J. A. Thompson, «A. Dumas père and Spanish Romantic Drama» *Louisiana State University Studies* 37 (1938), pp. 160-174; J. Kenneth Leslie, «Towards the vindication of Zorrilla: the Dumas-Zorrilla Question again» *Hispanic Review* XIII (1945), pp. 288-293.

2. José F. Montesinos, *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX*, Madrid, Castalia, 1980, 4ª ed., p. 91.

3. J. F. Montesinos, *op. cit.*, p. 92.

4. J. F. Montesinos, *op. cit.*, p. 91.

les para el Teatro Principal que abarca un amplio período (1839-1877)⁵ que no han sido estudiados como tales. Me explico: el anuncio teatral está concebido de tal manera que no sólo informa de una representación, sino que, al situarse entre el texto y la representación desarrolla un tipo de discurso publicitario cuyas funciones son las de interpelar, atraer y claro está seducir al futuro espectador. En resumen, vender un producto que es un espectáculo. La lectura de estos documentos nos informa probablemente más de lo que pensamos de las modas de una época. Los anuncios referentes a Dumas a lo largo de la década de los cuarenta del siglo pasado configuran una imagen del autor y de sus obras que podrían darnos elementos de reflexión en cuanto a traducción y adaptaciones de las traducciones a la escena, al gusto del público, permanencias del drama romántico y sus fronteras fluctuantes con el melodrama, aspecto este último poco estudiado a mi modo de ver.

He centrado mi reflexión casi exclusivamente en los anuncios teatrales que aluden a las representaciones de Dumas realizadas en Valencia en el teatro Principal de esta ciudad —teatro cuya historia, que arranca en el año 1832, ha sido realizada por J. Ll. Sirera—,⁶ aunque la oferta de teatro francés sea bastante más elevada.

Para el período considerado, 1840-1852, el cartel se concibe generalmente como una «Función Extraordinaria» (a veces «*Estraordinariæ*») para un día determinado en beneficio de uno o dos actores o actrices cuya especialidad es explicitada después del nombre. A continuación el beneficiado (o la beneficiada) argumenta la elección de la obra. Ahí es donde el texto publicitario se hace interesante. Valga como ejemplo la «función extraordinaria» anunciada para el 17 de febrero de 1840, a beneficio de D. Pedro Montaña, «Primer actor y Director de Escena»:

El interesado [...] ha elegido para el día destinado a su beneficio un drama que a la novedad reúna la grandiosidad de su argumento, sin que este pueda afectar los ánimos de los espectadores con muertes, envenenamientos, etc.; tal es el que escribió el célebre ALEJANDRO DUMAS, en cinco actos, titulado,

GABRIELA DE BELLE-ISLE

Este drama fue compuesto de ex profeso y regalado por su autor a la Reina N. S., cuya encuadernación y láminas son de un gusto

5. *Tres mil seiscientos ocho anuncios para el Teatro Principal de 1839-1877*, Valencia, Imprenta de Ferrer de Orga, 1839-1893 (Biblioteca Universitaria de Valencia).

6. Josep-Lluís Sirera, *El Teatro Principal de València. Aproximació a la seua història*, València, Institució Alfons el Magnànim, 1986 (col. «Politécnica», 26).

exquisito, y digno todo de la augusta persona a quien ha sido dedicado.

Por regla general, el programa arranca con una sinfonía, viene después la obra anunciada, y, en algunos casos, termina con un baile⁷ o una obra menor: no hay norma fija.

Durante dicho período, el número de representaciones anunciadas de Dumas asciende a 43: desde el 17 de febrero de 1840 al 14 de febrero de 1850. Todas ellas corresponden a 16 títulos diferentes, de los que una gran mayoría son reestrenos como ya veremos más adelante. Una muestra bastante insuficiente comparada con las ediciones de las obras o adaptaciones teatrales atribuidas a Dumas en España. A lo largo de este decenio se puede observar que los puntos álgidos corresponden a los años 1843 con 7 representaciones, 1844 con 8 y 1847 con 6, fecha a partir de la cual la oferta disminuye en progresión hasta ser inexistente en 1851 y 1852. Probablemente, el descenso de la oferta teatral dumasiana tenga que ver con el aumento de su gran éxito novelístico que bien podríamos situar alrededor de los años 44-45. No obstante, durante ese período Dumas se mantiene en cartelera, aunque sea a base de reposiciones y algunas novedades, y el anuncio de cualquiera de sus obras parece atraer al público. Puede ser indicativo de ello la reseña de *El Fénix*, revista valenciana de aquellos años,⁸ que da cuenta en su «Revista Teatral» del domingo 26 de octubre de 1845 de la reposición de *Catalina Howard*:

La concurrencia fue tal, que se devolvieron más de doscientas entradas, y el pueblo ocupaba las entradas de las lunetas. Sin duda contribuyó a este resultado los grandes cartelones que se expusieron al público con un monigote que tenía la cabeza cortada y los pies hacia arriba.

El repertorio dumasiano propuesto por el teatro Principal en el período estudiado se sustenta esencialmente de dramas y unas pocas comedias: *Catalina Howard*, *Margarita de Borgoña*, *Pablo el marino*, *Clotilde*, *Teresa*, *Gabrielle de Belle-Isle*, *Ricardo Darlington*, *Kean*, *Las colegialas de Saint-Cir*, *Diana de Chivry* y *El conde de Monte-Cristo*, *La condesa de Candale o el casamiento sin amor*, *La hija del Regente*, *Los mosqueteros de la reina*, *El mulato*,

7. Anuncio para la función del 17 de junio de 1847, *Diane de Chivri*: «Concluido el drama, por la graciosa niña *Pepita García*, se bailará el lindo paso titulado/ El ¡Olé!».

8. *El Fénix*, periódico Universal, Literario y Pintoresco e ilustrado con profusión de viñetas y hermosos grabados sobre piedra litográfica, cobre y madera, publicado bajo la dirección de D. Rafael de Carvajal, Valencia, Imprenta de D. Benito Monfort, 1845, tomo I.

Mac Allan o la dicha en la desdicha (Le Laird de Dumbicky). Estos títulos merecen una primera reflexión. Se puede observar en un primer momento que algunos mantienen el título original: es el caso de *Catalina Howard, Teresa, Ricardo Darlington, Kean o Desorden y genio, La hija del Regente y El conde de Monte-Cristo*. Tres de ellos cambian completamente con respecto al título francés: *Margarita de Borgoña* es *La Tour de Nesle*. Se da a la obra traducida el nombre del personaje principal: *La condesa de Candale o el casamiento sin amor* es *Un mariage sous Louis XV*; conoce el mismo procedimiento con un subtítulo que resume la intriga inicial; se sigue el mismo procedimiento que el anterior con *Mac Allan o la dicha en la desdicha*, título dado a la obra original *Le Laird de Dumbicky*. Por fin, unos pocos apenas modifican el título: *Mademoiselle de Belle-Isle* se convierte en *Gabrielle de Belle-Isle, Le Capitaine Paul* en *Pablo el marino*,⁹ *Les Demoiselles de Saint-Cyr* en *Las colegialas de Saint-Cir, Les Trois Mousquetaires* en *Los mosqueteros de la reina*.¹⁰

Estas pequeñas disyunciones con respecto al francés sugieren que nos detengamos un poco. En los carteles analizados no siempre aparece el nombre del traductor. En nueve ocasiones aparece su mención, y habría que distinguir entre aquellas en las que se habla de «traducción» de las que se señala «arreglado al teatro español». Por ejemplo, en el caso de *Catalina Howard*, título no cambiado, se señala en dos ocasiones que se trata de la traducción de D. Narciso de la Escosura (25 de noviembre 1840 y 11 de septiembre de 1843). Ocurre lo mismo con *Teresa*, anunciada como una traducción de D. Ventura de la Vega (25 de octubre de 1843 y 14 de febrero de 1844), o *Las colegialas de Saint-Cir*, traducida por D. Antonio María de Ojeda (9 de abril de 1844) o incluso *Diane de Chivri* de la que se dice haber sido traducida por D. Gaspar Fernando Gil (17 de junio de 1847). En otros casos, como *Gabriela de Belle-Isle, La condesa de Candale o el casamiento sin amor* y *Los mosqueteros de la reina*, el anuncio explicita que se trata de una adaptación con la fórmula «arreglada a la escena española» sin más. En la mayoría de los anuncios no aparece el nombre del traductor o

9. En las diferentes ediciones de esta obra por ejemplo, podemos observar un cambio de título: *El marino. Drama en cinco actos, escrito en francés por A. Dumas con el título de Paul Jones y traducido al castellano por D. Narciso de la Escosura*, Madrid, Imprenta de Ignacio Boix, 1839; *Pablo el marino. Drama en cinco actos del célebre A. Dumas, traducido al castellano por D. Remigio Otel y Ron*, Madrid, Imprenta de Yenes, 1839; *Pablo Jones, o el marino. Drama en cinco actos, escrito en francés por el célebre A. Dumas y traducido al castellano por D. Narciso de la Escosura*, Madrid, Vicente Lalama, 1852.

10. En cuanto a *Clotilde, El mulato* y *Diana de Chivry* no he podido localizar el texto francés y el título correspondiente ni edición traducida, contrariamente a las obras citadas anteriormente.

adaptador. Podríamos suponer que la versión es la que aparece en la edición española correspondiente del texto, pero algunas obras han sido editadas en diferentes años por traductores diferentes. En este caso, ¿cual es la que se representa cuando no se cita al traductor o adaptador? Por fin, podríamos suponer que, en el caso de algunas representaciones cuya versión española no es atribuida a nadie, el propio director de la compañía bien podría haber sido el autor de una adaptación, adaptación como la que se justifica a propósito de una obra de Scribe (a cargo de Ventura de la Vega):

El traductor, que tantas muestras tiene de su singular talento dramático, y que con tantas producciones ha enriquecido nuestro repertorio teatral, al acomodarla a nuestra escena, ha tenido que hacer alteraciones considerables, no sólo en su combinación dramática, sino hasta en sus caracteres y situaciones, a fin de que, convirtiéndose en una verdadera comedia de costumbres, no necesitase el prestigio de la música para interesar al espectador.¹¹

Por otra parte, si comparamos diferentes anuncios de una misma obra, con cierto tiempo de distancia, y concretamente la exposición de los cuadros que la componen, destacan cambios sensibles de título. Un solo ejemplo: *Catalina Howard*, función anunciada para el 25 de noviembre de 1840, tiene los siguientes cuadros: 1º Sir Scot de Thirlstane, 2º El narcótico, 3º Ethelwood, 4º La decisión, 5º Enrique VIII, 6º El conde de Sussex, 7º La acusación, 8º El verdugo duque de Dierham. En el anuncio de la misma representación para el 21 de octubre de 1845 cambian los títulos: 2º Catalina Howard, 4º El castillo de Dierham, 7º El juicio de Dios, 8º El verdugo. ¿Suponen estos cambios modificaciones en la representación del texto inicial? Todas estas observaciones podrían ser tema de otro estudio.

En cualquier caso, el anuncio tal y como está concebido juega, para atraer al público, con tres elementos fundamentales variables según los años: el género al que se adscribe la obra, el título de la obra si se trata de una reposición con alusiones a su éxito anterior, el nombre del traductor en algunas ocasiones y el nombre del autor. Posteriormente, viene la explicación mínima de la obra, en términos generales, que varía unas veces, otras no.

11. Anuncio para el 4 de noviembre de 1839 de la obra *Un alma de artista*, «que en su original es un libreto de ópera comica compuesto por el célebre Scribe». En otro orden de cosas, debemos señalar que a partir de este momento aludiremos a los anuncios mencionando la fecha para la que es prevista la representación de cada una de las obras.

En los nueve casos en los que se menciona al traductor, aparece la fórmula más o menos idéntica «escrito en francés por el (célebre) Alejandro Dumas y traducido (o adaptado) por...». La alabanza tópica del autor pasa por la utilización del adjetivo «célebre». Es de recalcar sin embargo el anuncio para el 9 de abril de 1844 de *Las colegialas de Saint-Cir*, en el que se menciona la traducción del «acreditado literato D. Antonio María Ojeda». También tiene derecho a su loa el traductor de *Catalina Howard*: «El solo nombre de su traductor D. Narciso de la Escosura, y los numerosos aplausos con que ha sido recibido en sus representaciones por este ilustrado público, forman su mejor elogio» (25 de noviembre de 1840), o autor y traductor: «La fecunda pluma de Alejandro Dumas y el mérito literario de D. Gil y Zárate» (2 de diciembre de 1841). Es evidente que el traductor es objeto de reclamo siempre que sea conocido.

Únicamente en el anuncio de *Catalina Howard* (17 de febrero de 1840) se menciona al traductor y no al autor. Nos gustaría pensar que, tratándose de una reposición, el público debía saber que pertenecía a Dumas. No obstante, en el cartel de la siguiente reposición de la misma obra (8 de septiembre de 1841), aparece asociado a dicho drama el nombre de Victor Hugo, reparándose el error en la siguiente anuncio (11 de septiembre de 1843). Pero Dumas es un nombre que pesa mucho más en este decenio que el de V. Hugo. Basta con mencionar uno de tantos ejemplos, referente éste a *Catalina Howard*:

El nombre solo del autor de esta gigantesca producción bastaría a recomendarla, si ya no fuese conocida quizá como la primera entre las muchas que le han adquirido tan justa celebridad.

Y, dicho sea de paso, durante aquellos años, de Hugo se representa una sola vez *Hernani o el honor castellano*, el 6 de diciembre de 1844.

En resumen, el nombre de Dumas levanta elogios superlativos, conlleva popularidad, y en los raros anuncios en los que no se le menciona como autor de una de sus obras se alude al éxito ya comprobado de la obra elegida. El cartel para la función del 28 de noviembre de 1844 de *Pablo el marino* no se alude al autor. Se presenta del modo siguiente:

Hacer aquí una reseña del argumento de tan hermosa composición, cuando el público la conoce y la ha prodigado sus aplausos, sería aquí inoportuno. [...] Al hacer la elección de este drama los beneficiados han tenido presente además de los aplausos que ha merecido en todas sus representaciones...

Este aspecto del éxito nos conduce directamente al género al que se adscribe desde su presentación la obra anunciada.

De este repertorio dumasiano ofrecido en Valencia debemos destacar que tan sólo cuatro títulos de los dieciséis son comedias (*La condesa Candale o el casamiento sin amor*, *Las colegialas de Saint-Cir*, *Los mosqueteros de la Reina*¹² y *Mac Allan o la dicha en la desdicha*), creaciones de Dumas durante dicho decenio¹³ y novedades dentro del repertorio del teatro Principal. Los demás títulos son dramas, en su mayoría reposiciones (*Catalina Howard*, *Margarita de Borgoña*, *Pablo el marino*, *Teresa*, *Ricardo Darlington*, *Kean o desorden y genio*).¹⁴ Los dramas presentados como novedad son menos: *Gabriela de Belle-Isle* (estrenado el 17 de febrero de 1840 y repuesto una sola vez), *La hija del Regente* (representado una sola vez, el 5 de octubre de 1846), y *El conde de Monte-Cristo* (representado dos veces, el 7 de octubre de 1848 y el 3 de junio de 1849). Un cálculo del índice de representaciones me parece significativo: *Catalina Howard* se representa 8 veces,¹⁵ *Margarita de Borgoña* (o sea *La Tour de Nesle*) 7 veces,¹⁶ *Pablo el marino* y *Clotilde* 4 veces,¹⁷ *Teresa* 3 veces,¹⁸ *Gabrielle de Belle-Isle*, *Ricardo Darlington*, *Kean*, *Las colegialas de Saint-Cir*, *Diana de Chivry* y *El conde de Monte-Cristo* 2 veces cada uno,¹⁹ por fin 1 sola vez *La condesa de Candale o el casamiento sin amor*,

12. Una observación se hace necesaria aquí: la obra teatral que Dumas adaptó de su célebre novela fue concebida por el autor como un drama; curiosamente se anuncia como una comedia.

13. *La condesa Candale o el casamiento sin amor* (*Un mariage sous Louis XV*, 1841), *Las colegialas de Saint-Cir* (1843), *Mac Allan o la dicha en la desdicha* (*Le Laird de Dumbicky*, 1843).

14. La mayoría de ellos ya han sido, en esos años, estrenados en Valencia. Peers señala que en el año 1836 ya se representaron: *Catalina Howard* 4 veces (28, 29 y 30 de noviembre, y 18 de diciembre), *Margarita de Borgoña* 2 veces (12 y 22 de diciembre). Véase E. A. Peers, *art. cit.*, p. 10. Es curioso comprobar que *Antony*, representado 3 veces (8 y 9 de octubre y 19 de noviembre de 1836) no se vuelve a reponer en el período considerado, al menos en el teatro Principal.

15. 25 de noviembre de 1840, 8 de septiembre de 1841, 11 de septiembre de 1843, 5 y 26 de octubre de 1845, 23 de abril y el 3 de mayo de 1846 y 14 de febrero de 1850.

16. El 21 de enero de 1841, el 17 de septiembre y el 8 de noviembre de 1843, el 15 y 25 de diciembre de 1845, el 11 y 17 de enero de 1847.

17. *Pablo el marino*: 7 de junio de 1841, 16 de enero de 1842, 28 de noviembre de 1844 y 3 de enero de 1848; *Clotilde*: 8 de mayo, 29 de agosto y 24 de diciembre de 1844, y 2 de mayo de 1847.

18. 3 de octubre de 1842, 25 de octubre de 1843 y 14 de febrero de 1844.

19. *Gabrielle de Belle-Isle*: 17 de febrero de 1840 y 3 de noviembre de 1842; *Ricardo Darlington*: 12 de mayo y 19 de octubre de 1843; *Kean*: 23 de junio de 1843 y 19 de octubre de 1844; *Las colegialas de Saint-Cir*: 9 de abril y 23 de mayo de 1844; *Diana de Chivry*: 17 de junio de 1847 y 28 de enero de 1848; *El conde de Monte-Cristo*: 7 de octubre de 1848 y 3 de junio de 1849.

*La hija del Regente, Los mosqueteros de la reina, El mulato, Mac Allan o la dicha en la desdicha (Le Laird de Dumbicky).*²⁰ Los dramas son un producto que atrae al público, un éxito seguro como lo afirman los actores que deciden reponer en escena un drama de Dumas.²¹ Y es que el nombre de Dumas sigue asociado al drama romántico. En los diferentes carteles el texto explicita antes de anunciar el título: «célebre drama», «gran drama», «el tan aplaudido drama», «grandioso drama», «magnífico drama», «bellísimo drama», etc. Sin embargo, curiosamente a partir del tercer reestreno de este período de *Catalina Howard* (es decir, a partir de 1843) aparece sistemáticamente antes de su título «gran drama romántico», y esto se hace extensible a otras reposiciones como *Margarita de Borgoña* (25 de diciembre de 1845, 17 de enero de 1847), *Pablo el marino* (3 de enero de 1848). El estreno de dramas «nuevos», no pertenecientes a la década anterior declina un discurso explicativo digno de interés porque da cuenta del cambio de rumbo que practica Dumas esencialmente desde 1838 en Francia: adaptar sus propios éxitos novelísticos a la escena (ya fue el caso de *Pablo el marino*). Es el caso de *La hija del Regente* y del *Conde de Monte-Cristo*. En el primer ejemplo, tras enunciar el tema elegido por «el célebre Dumas», se dice: «El plan del drama, elegido con acierto sobre la interesante novela, está conducido con maestría y talento propias del eminente poeta» (5 de octubre de 1846). El segundo se justifica de este modo siguiente:

Pocas, muy pocas son las obras de imaginación e ingenio que moderadamente han visto la luz pública, que puedan aspirar que ha alcanzado la novela del Monte-Cristo. Fuera de duda en la opinión, el mérito, interés, novedad y profundo conocimiento del corazón humano con que está escrito y desenvuelto felizmente su vasto y extraordinario plan; déjase conocer cuánto debe ser sorprendente, magnífico y nuevo este drama, puesto en acción, realizado con la magia y encanto que le prestan la ilusión fascinadora de la palabra viva, de la representación teatral. Así debió conocerlo sin duda el autor, reduciendo su novela a estas proporciones; y por cierto que el éxito del Liceo de Barcelona ha justificado el afán con que traducido y arreglado con inteligencia a nuestra escena, acaba de representarse en aquella capital. (7 de octubre de 1848)

20. *La condesa de Candale o el casamiento sin amor*: 2 de diciembre de 1841; *La hija del Regente*: 5 de octubre de 1846; *Los mosqueteros de la reina*: 5 de enero de 1847; *El mulato*: 16 de mayo de 1847; *Mac Allan o la dicha en la desdicha*: 25 de octubre de 1849.

21. D. José Comerma, beneficiado del día 3 de octubre de 1842 explica: «La escasez de nuevos dramas de alta reputación y de mérito colosal, ha impulsado al beneficiado a escoger *La Teresa*, que tan gratos recuerdos dejó en el público».

Por otra parte, para introducir comedias y «nuevas» de nuestro autor, los anuncios justifican el éxito en otro lugar (Madrid o Barcelona) pero además, como para el estreno de *Mac Allan o la dicha en la desdicha*, también se alude explícitamente esta vez a la evolución de la obra dumasiana:

Basta anunciar una obra del célebre dramaturgo francés para que la multitud acuda siempre al eco de su popular renombre. Pero en esta, separándose del giro romántico y elevado de la mayor parte de sus dramas, se coloca el autor en terreno más llano y resbaladizo, donde su fecunda imaginación no deja por ello de ostentar nuevas gracias y galanuras. (25 de octubre de 1849)

Mucho habría que decir sobre la imaginación de Dumas,²² pero éste no es ahora el lugar ni el momento.

De todo ello se destaca que nuestro autor es percibido en estrecha relación con el drama romántico. Sin embargo, la propia presentación de sus obras en los anuncios mencionados configura una visión de su obra más orientada hacia lo melodramático.

En efecto, una de las palabras claves en relación con su obra es «pasión». Sería obvio recordar lo que ya dijera años antes Larra sobre Dumas, pero merece ser evocado:

Hay más verdad y más pasión en Dumas, más drama. Más novedad y más imaginación en Victor Hugo, más poesía. Victor Hugo explota casi siempre una situación verosímil o posible; Dumas, una pasión verdadera.²³

En diferentes anuncios se invoca este elemento de la obra, con todo lo que conlleva, para hacer su reclamo. *Teresa* (historia de un suicidio por amor) es descrita como «aquellas pasiones grandes y tumultuosas que se ocultan entre los pliegues de los ropajes de seda de la alta sociedad» (3 de octubre de 1842). *Catalina Howard* (historia de una mujer ambiciosa que por ello sacrifica su amor) se describe como «el drama [...] de los que han arrancado y sin duda arrancarán siempre aplausos, porque las pasiones que animan a sus personajes, bien que violentas, son verosímiles» (11 de septiembre de 1843).

22. Ya Larra manifestó a propósito de *Teresa*, comparando Dumas a Victor Hugo: «Dumas tiene menos imaginación, en nuestro entender, pero más corazón; y cuando Victor Hugo asombra él conmueve». Véase «*Teresa*. (Drama, por Alejandro Dumas, traducido por don Ventura de la Vega)» en *Artículos completos*, Madrid, Aguilar, 1961, p. 545.

23. Larra, *art. cit.*, p. 545.

A las pasiones se asocia el efecto que produce dicho universo de adulterios, incestos y crímenes en el espectador. De *Teresa*, nuevamente, se pone de relieve:

El público recordará sin duda aquellas escenas tumultuosas, en que el corazón se deja arrebatar por unas sensaciones dolorosas, sí, pero que más de una vez el espectador habrá sentido deslizarse por su alma al oír los gritos de Teresa. (3 de octubre de 1842)

O incluso, en un anuncio posterior:

Imposible es con efecto ver este drama, sin que los sentimientos más sublimes conmuevan profundamente el corazón de los espectadores, y tal impresión producen los afectos ya tiernos y dulces, ya poéticos y sentimentales a que da lugar la escena en que dos corazones que nacieron el uno para el otro, olvidan por un momento el más sagrado de todos los deberes, que al ver el desgraciado fin de la infortunada Teresa no hay quien deje de tributarle una lágrima de compasión. (14 de febrero de 1844)

No multiplico los ejemplos porque son varios y alargaría demasiado este recorrido. Cierto es que en el texto publicitario se pone de relieve todos aquello que busca el espectador: el drama va asociado a pasiones llevadas al exceso, a las sensaciones y sentimientos que producen, a su efecto lacrimógeno. En resumen, y esquematizando, a todo aquello que hace tambalearse el drama hacia el universo melodramático. Es más, a partir del año 1843 podemos observar que, esencialmente en el anuncio de los reestrenos, se pone de manifiesto el fin moral de las obras. Pongo por caso el texto anunciador de la función del 17 de septiembre de 1843, en el que *Margarita de Borgoña* se ve resumida así:

Que un crimen busca para encubrirse un manto de crímenes, es una verdad demasiado sabida por desgracia, pero que la mano avezada a hundir el hierro en pechos inocentes, derrame siempre su propia sangre, como en expiación de sus crímenes, es un arcano que no es dado al hombre penetrarlo: en estos dos grandes principios está basado el fin moral del drama que se anuncia, estas son las verdades eternas que el poeta hace resaltar en su obra con una majestad y energía que sólo es dado a su pluma.

Una variante con respecto a este mismo drama en el anuncio del 8 de noviembre de 1843: hablando de la misma reina «para apartar de sí el vapor del crimen que les agobiaba, uno o más crímenes eran los medios de que se valían. De este modo el poeta va conduciendo a sus personajes a un desenlace inesperado, magnífico y moral, no dejando al espectador qué desear». También se subraya este aspecto en el anuncio de *Teresa* (25 de octubre de 1843):

En cuanto al fin moral de este drama, nada más bello, nada más digno de ocupar la atención del poeta dramático. [...] Este gran objeto que Dumas se ha propuesto en su *Teresa* [la felicidad doméstica] está tan dignamente tratado y desenvuelto, que no puede menos que impresionar las almas de los espectadores y disponerlas a mirar con horror y evitar, si les es posible, las fatales consecuencias de un matrimonio desproporcionado.

Al universo del exceso que se presenta se une toda una retórica del exceso que convierte la visión de los dramas en un universo maniqueo, más propio del melodrama. Dicho de otro modo, el texto del anuncio recurre a toda una retórica moralizante y del exceso que confiere a los dramas de la etapa romántica de Dumas características melodramáticas.

A modo de conclusión —aunque todavía no sea una— podríamos recurrir al tópico según el cual es cierto que un autor se lee, se ve en función de los condicionamientos de una época determinada. Ahí es cuando podemos reconocer que una obra, una vez creada, editada, ya no pertenece a su autor. Las traducciones implican esto en gran parte, sobre todo cuando se convierten en adaptaciones. Esta es la suerte que corrió Dumas en España. En Valencia, concretamente, su popularidad va asociada al drama romántico. Pero antes de que el espectador vea y guste de sus obras representadas, de aquello en que se han convertido sus obras, lee lo que se dice de ellas. El anuncio, objeto vilipendiado desde la misma revista valenciana citada anteriormente,²⁴ simple «papeleta», especie de subproducto destinado a fines meramente publicitarios, mediante una retórica del exceso, presenta unas funciones llamadas «dramas» a las cuales se les atribuye características melodramáticas. Y en ese punto podríamos añadir que, aunque asociado al

24. En el número del 26 de octubre de 1845, y desde las páginas de la revista *El Fénix*, el director, Ramón de Carvajal, arremete contra uno de los anuncios de *Catalina Howard* y relanza todo un debate en torno a las ideas románticas. Su juicio contra «la papeleta» anunciadora del drama de Dumas es bastante negativo, considerando «el descrédito de esa clase de anuncios».

gran drama romántico de Victor Hugo, el drama de Dumas se ha acercado más, mediante el discurso del anuncio, al género del melodrama. En este sentido, cabe preguntarse si la práctica escénica no ha convertido los textos dramáticos del autor francés en meros melodramas, en la década de los 40, sobre todo en Valencia. Por lo menos, podemos pensar que así es cómo el público valenciano entre 1840 y 1852 puede haber saboreado al «célebre Alejandro Dumas».

Las traducciones al castellano del teatro de Victorien Sardou*

Rosa M^a Calvet Lora

Dentro del teatro francés de la segunda mitad del siglo XIX, Victorien Sardou (1831-1908) acapara prácticamente el éxito durante ese medio siglo, aunque hoy esté tanto o más olvidado que sus contemporáneos Émile Augier y Alexandre Dumas hijo, autores que conocieron igualmente el favor del público de la época. Así como Augier y, sobre todo, Dumas hijo pretenden que la escena sirva no sólo para retratar, sino también para corregir a sus espectadores; Sardou, por su parte, pretende ante todo agradar ofreciendo al público— al que conoce perfectamente— lo que demanda en cada momento, poseyendo además un excelente sentido de la puesta en escena, de la importancia de los decorados; aspecto éste en el que fue muy riguroso y exigente.

El sistema dramático de Sardou, poco complicado, se basa en dicho conocimiento del público y en la puesta en práctica de la *pièce bien faite*, a la manera de Scribe. Según René Doumic, Sardou realizó su entrenamiento como autor teatral, a base de tomar un primer acto de cualquier obra del mencionado autor y tratar de seguirla, por ver si conseguía resolver las situaciones como lo haría el maestro. No sabemos hasta qué punto la anécdota es cierta; lo que sí parece cierto es que Doumic no era precisamente uno de los admiradores del teatro de Sardou.

Su conocimiento del gusto del público le hace ser más versátil que los contemporáneos anteriormente citados. Así, pasa de autor de comedias volátiles o de costumbres durante la etapa que coincide aproximadamente con el Segundo Imperio, a autor de dramas históricos o pretendidamente históricos a partir de la Tercera República, en los que convierte en héroes de comedia ligera a figuras legendarias, o adopta una actitud absolutamente reaccionaria, como en *Thermidor*. Pero también realiza esta mezcla dentro de una misma obra: a los que van al teatro a reírse les dedica unos primeros actos cómicos, en los que diluye cierta sátira política o de costumbres, que agrada a aquellos que pretenden reflexionar sobre las costumbres o los vicios del día; a los que gustan de enternecerse y llorar les ofrece tiernos idilios o grandes pasiones en los dos actos siguientes en los que emplea técni-

* Este trabajo se inscribe en el proyecto de investigación PB91-0240, financiado por la DGICYT (Ministerio de Educación y Ciencia).

cas de drama. Pero como en el fondo nadie quiere salir descontento, las situaciones de drama están basadas en malentendidos que se resuelven felizmente en el último acto. Sus obras obtienen un triunfo inmediato. Su facilidad para adaptarse a la actualidad hace de su teatro un modelo para estudiar la evolución del gusto del público burgués de la segunda mitad del siglo XIX.

Del mismo modo que Scribe, Sardou es un autor fácilmente «exportable». La superficialidad de sus planteamientos le hace conectar más fácilmente que un Dumas fils con los más diversos públicos, pertenecientes a tradiciones teatrales diferentes a la francesa. Así pues, a pesar de lo extraño que hoy día pueda parecer, fue uno de los autores de más éxito en la Europa del pasado siglo.

En España, Sardou fue también uno de los autores más representados, ya que las compañías francesas e italianas que visitaban nuestro país incluían varias de sus obras en sus repertorios, además de las no pocas traducciones y adaptaciones.

Dichas traducciones y adaptaciones son precisamente el objeto de este trabajo. Algunas de ellas, de las que tenemos noticias a través de diversas publicaciones periódicas, no se encuentran, o al menos no he podido encontrarlas publicadas. Otras, que sí fueron impresas, pues existen referencias precisas en los ficheros de la Biblioteca Nacional o en otras bibliotecas de Madrid, han desaparecido de los fondos de éstas, como hago constar, cuando hago referencia a ellas.

A partir del estudio y cotejo de las diferentes traducciones consultadas, podemos llegar a una serie de consideraciones acerca de la difusión y conocimiento del teatro de V. Sardou en nuestro país.

En primer lugar, el número de traducciones es abundante: he encontrado las de veinticuatro obras diferentes (algunas tienen más de una traducción), número mayor que el de las realizadas, en el mismo periodo, de las obras de Augier o de Dumas hijo.¹ Bien es verdad que sólo de *La Dame aux camélias* se encuentran más de quince versiones diferentes en el siglo XIX. También es cierto que la producción dramática de Sardou es mucho más numerosa que la de los autores citados, pero con todo son bastantes versiones, aunque no todas se representaran, o al menos no se tiene noticias del estreno de esa versión.

Otro detalle significativo es el anacronismo de la mayoría de las versiones, el desfase temporal entre el estreno de la obra en París y su representa-

1. Establezco siempre la comparación con estos autores, pues su teatro puede considerarse el más cercano al de Sardou, en cuanto al tipo de público aficionado al mismo y los teatros en los que se representaba; es sobre todo con ellos con los que establece una competencia.

ción en Madrid. Si exceptuamos *Nos intimes*,² *Georgette* y *Thermidor*,⁴ que fueron traducidas al año de su estreno en París;⁵ *L’Affaire des poisons* a los dos años;⁶ *Dora*⁷ a los tres; *Mme Sans-Gêne* y *Divorçons!*,⁹ que son de las

2. *Nos intimes* fue estrenada en París en 1861. En Madrid se estrenó la traducción del Sr. Pinedo *Los amigos* en el teatro del Príncipe en enero de 1862, según noticias aparecidas en el diario *La Época* de 29 de enero de 1862. Existe, al parecer, otra traducción, *Los amigos intimos* de Juan del Peral, incluida en el volumen 28 de la colección Biblioteca Dramática, de la Biblioteca Nacional de Madrid, volumen que ha desaparecido de los fondos de la citada biblioteca.

3. *Georgette* se estrenó en París en 1885. En Madrid, en el teatro de la Comedia, en febrero de 1886, por la compañía de María Tubau, como *Georgina*, según *La Época* (12 de febrero de 1886). La única obra de ese título que he encontrado, está en la Biblioteca Nacional, escrita por Antonio Serna Cremades, en dos actos y seis cuadros, editada en 1949; y no tiene nada que ver con la obra de Sardou.

4. *Thermidor* se estrenó en la Comédie-Française en enero de 1891 y en Madrid en febrero de 1892 por la compañía de María Tubau, en versión de Ceferino Palencia, según consta en la referencia de *La Época* de 6 de febrero de 1892. No obstante, no he encontrado el texto impreso de esta representación. Existe también una pieza lírica en dos actos y en verso, parodia de la obra de Sardou, de 1892, escrita por Salvador M^a Granés y Eduardo Navarro y Gonzalvo, estrenada en el teatro Martín en marzo de 1892 (*El Imparcial*, 5 de marzo de 1892), titulada *Thimador*.

5. En el diario *La España* del 1 de agosto de 1860 se anuncia para la siguiente temporada una traducción de *Les Pattes de mouche*, de E. de Ochoa; lo cual significaría un estreno simultáneo al de París. No he encontrado la citada traducción ni ninguna otra referencia a la misma o al anunciado estreno.

6. *L’Affaire des poisons* se estrenó en diciembre de 1907 en el teatro de la Porte Saint-Martin; la traducción de Ricardo Blasco se estrenó en Madrid en el de la Princesa en diciembre de 1909, con el título *El drama de los venenos*.

7. *Dora* se representó en enero de 1877 en el teatro del Vaudeville. Muchos años más tarde Sardou, para una *reprise* en el teatro de la Renaissance, modificó algunos aspectos de la obra y tituló esta nueva versión *L’Espionne*. La versión española se estrenó en el teatro de la Zarzuela en 1880, según noticias de *La Época* de 22 de junio de 1880. Existe en la B. Nacional de Madrid un extracto de 38 páginas firmado por F. G. V. (pienso que se trata de Francisco García Vivanco), a partir del arreglo italiano.

8. *Mme Sans-Gêne* se estrenó en el teatro de Vaudeville en octubre de 1893. Con el título de *La corte de Napoleón* se estrenó en febrero de 1898 en el teatro de la Princesa la adaptación de Ceferino Palencia. No he encontrado el texto impreso de la misma. Existe, sin embargo, una versión que he podido consultar en la biblioteca de la Fundación Juan March, manuscrita, perteneciente al parecer a la versión representada en Valencia en el teatro Libertad (al menos así consta al final: Empresa Ramírez, Teatro Libertad, Valencia). Esta versión aparece con el título de *Mme Sans-Gené*, es decir, se limita a cambiar el acento. Respeta literalmente el texto francés en cuanto a contenido, pero elimina toda la posible gracia al modo de hablar de la protagonista, pieza básica del éxito de la obra.

9. *Divorçons!* se estrenó en el teatro del Palais-Royal en diciembre de 1880. En Madrid, la estrenaron María Tubau y Manuel Catalina en el teatro Alhambra en marzo de 1885. La misma María Tubau la repuso en el de la Comedia en diciembre del mismo año. La versión impresa de Ceferino Palencia, que he consultado, pertenece al tomo 6 de la colección «Biblioteca del Teatro Mundial», editada en Barcelona en 1915.

obras más emblemáticas del autor, a los cinco años; el resto supera casi siempre los diez años,¹⁰ llegando algunas a los veintiocho, como es el caso de *Les Ganaches*.¹¹ *Patrie!*,¹² una obra también característica del autor, se adaptó a los veintitrés años. Enrique Gaspar acometió la traducción de *Séraphine*, que convirtió en *Serafina la devota*, a los veintidós años del estreno en París. Ello no quiere decir que las obras no fueran conocidas, aunque sólo —como señalé anteriormente— en idioma original o en italiano, lo cual no deja de plantear dudas acerca del conocimiento fiel de las mismas. Se puede afirmar que las piezas del autor que más rápidamente se traducen son las estrenadas a partir de 1880, año del estreno en París de *Divorçons!*, obra que conoció un enorme éxito. Las obras que presentan problemas o polémicas del momento son evidentemente las más trasnochadas. Tal es el caso de *Les femmes fortes*,¹³ que plantea el tema de la educación de las jóvenes, oponiendo el estilo, digamos, «europeo» al americano, que llega a los escenarios españoles ¡sesenta años después de su estreno en París! Este desfase puede ser también significativo a la hora de plantearnos por qué se tra-

10. *Fernande*, de 1870, se estrenó a los quince años, en versión de Félix G. Llana y Tomás Tuero en el teatro de la Comedia en enero de 1885. *Rabagás*, de 1872, se estrenó 13 años después en febrero de 1885 en el teatro de Novedades, traducida por Antonio Zamora, aunque, según la referencia de Luis Alfonso en *La Época* con motivo del estreno de la obra en Madrid, hubo una versión en catalán del año 1873, cuya representación en el teatro del Circo barcelonés constituyó un rotundo fracaso, que se explica tanto por la fecha como por el tema de la obra. No parece que la sociedad catalana pudiera acoger en el 73 con agrado la parodia del liberal republicano. He consultado dos versiones más. La primera de ellas, de 1872, el mismo año del estreno, traducida por Cecilio Navarro en Barcelona, editada por la Imprenta del *Diario de Barcelona*, pienso que se trata del texto de la representación a la que alude Luis Alfonso. La segunda, traducida especialmente para el diario *La Opinión* de Valparaíso, fechada en 1895, sin nombre del traductor. Ambas versiones se encuentran en la biblioteca de la Fundación J. March, aunque la segunda, malísima traducción, está incompleta a partir del tercer acto. *Andrea* (1873) se estrena a los 13 años, en versión de Pedro Gil (pseudónimo de Ceferino Palencia). *L'Oncle Sam* (1873) se estrena en 1898, a los 25 años del estreno en París, en el teatro de la Princesa, en versión de Juan de Castilla. *Ferreol* (1875) a los 13 años, en 1888 en el teatro de la Comedia, versión de Javier Santero. *Les Bourgeois de Pont Arcy* (1878), en 1888, traducida por Luis Valdés. *La Tosca* se conoce en versión española a los siete años de su estreno en París.

11. *Les Ganaches*, estrenada en París en 1862 en el teatro del Gymnase Dramatique, tiene dos traducciones: la de Luis Valdés, estrenada en el teatro de la Comedia en octubre de 1890 con el título de *Los estacionarios*, y la traducida con el nombre de *Ayer y hoy*, de la que sólo se encuentra la ficha en la B. Nacional de Madrid, formando parte del volumen 31 de la colección «Biblioteca Dramática», volumen desaparecido.

12. *Patrie!* se tradujo con el título de *El día memorable*, versión de Jacobo Sales y Félix G. Llana, estrenándose el día 2 de mayo de 1892 en el teatro Español.

13. *Les Femmes fortes*, que se tradujo por *Las superhembras*, se estrenó en el teatro Infanta Isabel en marzo de 1921.

ducen precisamente unas determinadas obras en un determinado momento, cuando toda posible resonancia de un éxito reciente en el país vecino parece apagada. En el caso de la obra que he citado anteriormente, podríamos pensar que la postura antiprogresista, misógina y reaccionaria de Sardou ya no tiene ningún sentido en la Europa de 1921, tras la Primera Gran Guerra, con el cambio social que supuso, etc. Y sin embargo ¿cómo es que tuvo éxito en esa fecha en Madrid?

La mayoría de las traducciones mantiene el título original traducido, a excepción de algunas de ellas.¹⁴ Es bastante frecuente en el teatro de Sardou que los títulos coincidan con el nombre de la protagonista femenina: *Andrea*, *Fernande*, *Georgette*, *Fedora*, *La Tosca*, *Odette*, *Dora*, *Théodora*. El propio autor se consideraba un buen pintor de los caracteres femeninos y que estimaba a estos personajes a excepción de las mujeres americanas que aparecen en sus obras, hacia las que despliega toda su vena satírica.¹⁵ En dichos casos la adaptación mantiene o traduce el nombre. Al de *Séraphine*, se le añade un calificativo, *Serafina la devota*, que hace alusión al carácter de la protagonista. Cuando no se traduce literalmente, como en este caso, el nuevo título busca referencias más concretas al argumento de la obra.

Aunque se suelen mantener en las versiones el número de actos del original,¹⁶ este hecho no es garantía de una traducción más fiel, ya que en la mayoría de los casos los largos diálogos del teatro de Sardou, se ven considerablemente aligerados, omitiendo alusiones sociales o históricas, manteniéndose la intriga amorosa principal. Al suprimirse en la versión española, por ejemplo, de *La Tosca*, muchas de las alusiones históricas, que hacen de Mario Cavaradosi sospechoso de revolucionario en la Italia de 1800, resulta casi incomprensible su persecución por parte del malvado Scarpia:

14. Ya hemos aludido a algunas de ellas. *Les Ganaches* se traduce por *Los estacionarios*, título quizás más adecuado a la realidad de la obra, pero que suaviza la intención del título original. *Mme Sans-Gêne* se convierte en *La corte de Napoleón*; *Nos intimes* se convierte en *Los amigos* y *Los amigos íntimos*; *Patrie!* se adapta como *El día memorable*; *Les Femmes fortes* recibe el feísimo título de *Las superhembras*; *Blancos y negros*, arreglo de Félix G. Llana y José Francos Rodríguez, estrenada en el teatro Español en diciembre de 1893, se basa en *La Haine*, de 1874.

15. Es el caso de casi todas los personajes femeninos de *L'Oncle Sam*, del de Miss Morgan de *Las superhembras*, y de algunas alusiones repartidas en otras obras. Lo que parece provocar esta reacción son la ideas liberales en el terreno de la educación femenina en América.

16. No lo mantienen *El cocodrilo*, que reduce a dos los tres de la obra original; *La Tosca* en que de cinco pasan a cuatro, *L'Oncle Sam*, de cuatro actos, que se traduce como *El tío Sam* con tres actos, *Séraphine* que tiene cuatro actos en vez de los cinco del original en la versión de Gaspar; *Blancos y negros* tiene tres actos, cuando el original tenía cinco.

MARIO.- Mon père a passé en France la plus grande partie de sa vie. Introduit par l'abbé Galiani dans la société des Encyclopédistes, il était fort lié avec Diderot, d'Alembert... C'est ainsi qu'il épousa Mlle Castron, ma mère, petite-nièce d'Helvétius. J'ai fait mes études à Paris et, après la mort de mes parents, j'y vécu pendant toute la période révolutionnaire dans l'atelier de David, dont je suis l'élève. [...] Mais outre que mon nom sent un peu le roussi, mon père ayant fait scandale en son temps, le fait seul que je suis élève du conventionnel David, ma façon de vivre qui n'a rien d'un San-Fédiste, mes vêtements et jusqu'à l'air de mon visage, tout est pour me signaler à la police. Ici, comme à Naples, vous le savez, celui-là est mal noté qui supprime la perruque poudrée, la culotte, les souliers à boucles, et s'habille et se coiffe à la française. Mes cheveux à la Titus sont d'un libéralisme outré, ma barbe est libre penseuse, mes bottes sont révolutionnaires. (*La Tosca*, I, 3)

MARIO.- Mi padre se casó con una francesa y yo estudié en París con el famoso pintor David, durante el periodo de la Revolución. [...] Por ella permanezco en Roma expuesto a grandes peligros, pues mi traje despierta sospechas. (*La Tosca*, I, 3)

Lo más usual en los traductores era conservar el número de actos, reduciendo el de escenas y acortando la duración de las mismas por el procedimiento antes descrito. Ninguna versión española de las que he estudiado tiene la misma extensión que el original francés. También se suele reducir el número de personajes, sobre todo en las obras históricas, ya que el teatro histórico de Sardou se caracteriza por la grandilocuencia de las puestas en escena y por el gran número de personajes, resultando obras de muy elevado presupuesto. Esta parece ser la razón de la supresión de los 22 personajes, sobre todo femeninos, en *Mme Sans-Gené*. En *L'Affaire des poisons* se suprimen tres personajes masculinos y se añaden tres femeninos, seguramente por superávit de féminas en la Compañía. Los personajes suprimidos suelen ser los secundarios que utiliza el autor para crear el ambiente de la época en que se desarrolla la acción, como en el caso de la versión de *La Tosca* en la que se suprimen diez personajes, los que intervienen en el segundo acto de la obra de Sardou, que se elimina completamente, un acto coral en el que se intenta presentar un cuadro de un determinado tipo de sociedad. Lo mismo sucede en *L'Affaire des poisons* al suprimir varias escenas del tercer acto, por citar sólo algún ejemplo significativo. Otras veces se suprimen los personajes que intervienen en una intriga secundaria que sirve de contrapunto

a la principal, amigos de los protagonistas que aparecen para dar algún consejo, etc.

En algunos casos la supresión de los personajes parece deberse a razones de otra índole. En *Fernanda (Fernanda)* los personajes suprimidos son aquellos que contribuyen a la pintura de la depravación de la casa de juego en que se desarrolla el primer acto, algunos femeninos de nombres tan ambiguos como «Fleur de pêcher». También se suprimen los largos parlamentos en los que otro personaje, Pomerol, describe la vida desordenada de los asiduos a la casa con todo lujo de detalles. La misma razón parece tener la citada reducción de *La Tosca*, al suprimir el personaje del marqués de Attavanti, marido de la supuesta rival de la Tosca, que dedica casi una escena a explicar el oficio de *sigisbée*, que encarna el vizconde de Trévilhac, también suprimido:

L'amant est un larron d'honneur introduit frauduleusement dans le ménage. Le sigisbée est un galant officiel, dûment autorisée à faire sa cour, avec mesure et discrétion. (*La Tosca*, II, 4)

Enrique Gaspar, en su adaptación de *Séraphine*, cambia un personaje por otro. Sustituye el marido de Séraphine, que envía a los Santos Lugares, por el hermano de éste, aunque le hace hablar de modo semejante y le otorga los mismos vicios y manías. Esta obra es un ejemplo de lo que puede ser una buena adaptación, mejorando incluso al original.

Sólo podemos juzgar las similitudes o diferencias en relación con la puesta en escena de las obras a partir de la minuciosidad en la descripción de los decorados y la de algunas acotaciones escénicas de los textos escritos así como también por las referencias de los estrenos que aparecían en las publicaciones periódicas contemporáneas. En este sentido, las versiones españolas que he cotejado son mucho más parcas y menos minuciosas que los textos franceses. La diferencia es más notable en el teatro de Sardou que en el de otros autores contemporáneos, precisamente porque es un autor extremadamente cuidadoso y preocupado por ese asunto.

Sin embargo, en algún caso existe un gran afán de rigor en la puesta en escena, como es el de *La corte de Napoleón*, en la versión de Ceferino Palencia, de la que nos da noticia un artículo de *La Correspondencia de España*:¹⁷

El duque de Tamames, artista de corazón, en cuyo suntuoso palacio han acumulado veinte generaciones obras de arte más que su-

17. *La Correspondencia de España* de 6 de febrero de 1898.

ficientes para formar riquísimo museo, tan pronto supo el deseo de Ceferino Palencia de presentar un acabado cuadro del Primer Imperio, ofreció a aquel cuanto necesitase de lo mucho, bueno y auténtico, del más puro estilo de la época, que en su casa tiene.

Algunos adaptadores mantienen el lugar de la acción del original. Otros, los menos, trasladan la acción a España. Este traslado es, en ocasiones, un gran atentado al espíritu de la obra, como por ejemplo en la versión que Luis Valdés hace de *Les Ganaches*, que titula *Los estacionarios*. Valdés «lima» de tal forma los rasgos más sobresalientes de los personajes que sus reacciones, sus diálogos, no se comprenden al situarlos fuera del contexto en el que fueron creados. El desencanto de unos seres, heroicos en su cabezonería en el original, no tiene sentido en la obra española. Las palabras del crítico de *La Época* dando cuenta del estreno ilustran bien lo que quiero decir:

Si no hubiese sido la intención de Sardou presentar la pugna de ideas entre el antiguo régimen con el industrialismo moderno, las influencias de la Revolución Francesa con los sentimientos religiosos, las expansiones nobles y levantadas con los instintos positivistas de la burguesía, ¿veríamos agitarse en su comedia todos aquellos personajes, la mayor parte de los cuales son completamente innecesarios para que la pequeña acción amorosa que se desenvuelve y obtiene al final satisfacción cumplida? [...] Con poner Madrid donde el autor dice París no se cambia. [...] Se concibe en Madrid, el tipo de Jacobo (Vauclin en el original francés), antiguo cirujano de la República, que a pesar de su excelente corazón ha conservado de sus pasados avatares dos manías: el culto al gorro frigio y a la guillotina?¹⁸

En el caso de *Patrie!*, más que una adaptación de la obra de Sardou, podemos hablar de una verdadera manipulación. La acción, que sucede en Bruselas en 1568, en el momento de la ocupación española, no podía trasladarse fácilmente a Madrid. Entonces se traslada todo: el país, la guerra y a los españoles que cambian de ser los ocupantes a ser los ocupados. Así *El día memorable*, la adaptación de Sales y F. G. Llana, mantiene la intriga amorosa y la idea central del drama: la traición por amor de una mujer puede provocar el descubrimiento de una conspiración contra el invasor; pero

18. *La Época* de 19 de octubre de 1890.

traslada la acción a Madrid a 1808, con las tropas francesas ocupando la capital, lo que da motivo a los autores para lanzar toda clase de improperios contra los franceses: «descamisados e impíos revolucionarios, que no creen en Dios y se atrevieron a asesinar a un rey». Además, los autores del «arreglo» supieron elegir la fecha del estreno: un dos de mayo, cuidando mucho la puesta en escena, llegando a aparecer los franceses montados en verdaderos caballos sobre el escenario:

Representa ésta (la decoración) la plaza Mayor, viniendo a quedar en 1er término parte del arco que da a la calle de Toledo. A la izquierda del espectador hay un aguaducho, a la derecha un cuerpo de guardia ocupado por las tropas francesas de Murat. El cuadro plástico formado por la decoración y los soldados, los chisperos y las manolas que cruzan la escena es de un efecto sorprendente. El coincidir el estreno de la obra con la fecha gloriosa del Dos de mayo prestaba nuevo encanto a aquella especie de fotografía exacta de la época.¹⁹

Las versiones españolas, al acortar los diálogos y las escenas, como he mencionado anteriormente, resultan mucho más expeditivas que las francesas. Como ejemplo significativo, citaré el caso de la adaptación de *Fedora*. Es revelador sobre todo el final del último acto, el de la muerte por envenenamiento de la protagonista. En el original, ante el eminente peligro de que Loris descubra su traición, Fedora vierte el veneno que lleva siempre consigo en una taza, a continuación tiene lugar un apasionado diálogo entre los dos amantes en el que ella intenta hacerse perdonar. Al no conseguirlo, se bebe el veneno. Otra escena presenta a Fedora agonizante ante la desesperación de Loris; en la siguiente Loris intenta que Boroff la salve afirmando que no le importa que sea culpable, etc. Pero la muerte de Fedora es inevitable y tras otro apasionado diálogo, muere.

En la versión española de Francos Rodríguez y Félix G. Llana, cuando Loris se da cuenta del mal que ha causado Fedora (la muerte de su hermano y de un amigo), se abalanza sobre ella. En ese instante Fedora vierte el veneno en la taza, se lo bebe y muere inmediatamente. El *tempo* teatral es distinto y el efecto sobre el público también. Hay que tener en cuenta que esta obra es la primera de Sardou que interpretó Sarah Bernhardt, para la que sin duda estaba pensada la escena. Según el crítico Francisque Sarcey, la obra entera estaba ideada para hacer morir a Sarah en el escenario. El públi-

19. *La Correspondencia de España* de 3 de mayo de 1892.

co español, que pudo ver tanto a la Bernardht como a Eleonora Duse interpretando el papel en la versión de Sardou, se entusiasmaba con este final, según testimonios de la época.²⁰

Los motivos de la supresión de la práctica totalidad de la escena 6 del último acto de *Divorçons!*, parecen deberse claramente a un problema moral. En esta escena, Cyprienne, que va a divorciarse de su marido de mutuo acuerdo y que ya se considera que pertenece a otro hombre, intenta seducir al mencionado marido, al que ahora juzga como algo prohibido. Hay todo un juego de seducción, que se prolonga durante toda una larga escena, en la que Cyprienne va ofreciendo uvas a su esposo, aludiendo a Eva. De todo este asunto en la versión española sólo queda el siguiente diálogo:

ENRIQUE.- Muy bonito, pero a mí me gusta más que aquí con toda comodidad y muy juntitos, desgranemos entre los dos (la lleva al canapé).

CIPRIANA.- Bueno sí, yo te doy un grano y tú a mí otro.
(*¡Divorciémonos!*, III, 6)

En ese momento, aparece Adhémair, el nuevo amante, reclamando a Cypriana, y se interrumpe la escena.

Cuando la obra se representó en nuestro país en italiano y portugués parece ser que se aligeró este tipo de escenas, lo mismo que en 1885, cuando fue representada en español por la compañía de María Tubau y Manuel Catalina. En 1884, Céline Chaumont la presentó íntegra. Aún en 1890, cuando la representó la Duse, también en su totalidad, provocó los siguientes comentarios del crítico de *La Época*:

¡Qué impropio y sobre todo qué arriesgado, qué escabroso es todo esto!... Si fuéramos a juzgar el valor de las obras dramáticas por su moralidad, encontraríamos muy pocas de carácter tan libre, de lenguaje tan crudo, de frases tan atrevidas como la titulada *Divorçons!* [...] Es un juego de artificio en el cual caben todos los matices del color verde, es un manjar aperitivamente cargado de pimienta y mostaza, es por fin una lección sobre asuntos matrimoniales que parece arrancada de los cuentos del mesieur Brantôme ó de la Reina de Navarra.²¹

20. *La Época* de 10 de abril de 1890, a propósito de una de las representaciones de la Duse.

21. Pedro Bofill en *La Época* de 28 de mayo de 1890.

Lo inusual es que se añadan elementos que aumenten el lado escabroso de los temas. Esto sucede, sin embargo, en la traducción que Ricardo Blasco hace de *L’Affaire des poisons*. El traductor suprime ocho escenas del cuadro primero del primer acto, en las que el abate Griffard, el héroe de la obra da pormenorizada cuenta de la situación política del momento en su país, con lo que la obra se resiente en cuanto a fidelidad al contexto histórico. Más tarde, al final de la obra, suprime la escena nueve del quinto acto, en la que a través de un diálogo bastante atrevido entre Luis XIV y la Montespan conocemos algunas de las muchas aventuras amorosas del Rey Sol. Sin embargo, el traductor añade una explicación, de lo más truculenta, sobre el desarrollo de las «misa negra»,²² que no figura en el original:

Me refiero a la misa negra que ahora suelen celebrar las adivinatoras en sus casas. Yo no me atrevería a describirla en *El Mercurio Galante*, pero parece que nuestras damas más encopetadas no se escandalizan de ella. Ya sabes: la dama a cuya intención debe celebrarse la misa, desnuda de todas sus vestimentas y tendida sobre unas tablas, ofrece su cuerpo para que sirva de altar. La profanación se mezcla con el sacrilegio, y con el sacrilegio el horror. Cuentan que sangre de pobrecitos niños asesinados sirve para el sacrificio. Generalmente madres sin entrañas venden a sus hijos a las adivinatoras con este fin. Esta sangre se mezcla con harina para solidificarla, y la masa que resulta seca y pulverizada luego, le llaman polvos de amor. (*El drama de los venenos*, I, 7)

Lo frecuente es que se añadan detalles que aumenten la comicidad de algunas escenas. En la ya citada *Las superhembras*, la propia traducción del título da ocasión a la inclusión de frases como esta, que no aparecen en la versión francesa:

Le sexe est là, monsieur, il est là (montrant son front). Je suis une femme supérieure. (*Les femmes fortes*, II, 4)

El sexo está aquí, caballero, dentro de la cabeza. ¡Yo soy una inadaptada! ¡Yo soy una superhembra!

22. Esta obra narra el caso de los presuntos envenenamientos sufridos por asiduos de la corte de Luis XIV. Recordemos que el asunto, del que se encontró culpable a Catherine Deshayes (la Voisin en el texto teatral), que practicaba magia negra y en el que parecía implicada la Montespan, amante del rey, preocupó seriamente a la Corte hasta el punto de que el monarca se vio obligado a crear la célebre «Chambre ardente», tribunal sin apelación.

SERAFÍN.- ¡Pues yo preferiría que fueses una hembra super! (*Las superhembras*, II, 4)

Como es usual en la época, algunos adaptadores se sirven de los dramas de Sardou para sus parodias, como la ya citada de *Thimador*. En este caso, analizando los textos y teniendo en cuenta la proximidad de los dos estrenos (véase nota 4), el texto base parece que no es el original, sino la traducción española del mismo. Otros adaptadores convierten las comedias de Sardou en zarzuelas como el caso de *El cocodrilo* (*Le Crocodile*) de Pina y Domínguez con música de Chapí. La justificación del cambio de género, según el propio autor del mismo, está en el público al que iba destinada, que no hubiera soportado ni un momento «las tiradas de prosa filosófica ni las interminables escenas de amor de Sardou. Apenas habrá diez frases traducidas del original». ²³

Para demostrar lo atinado de su opinión, Pina llega a traducir una escena de la obra francesa, afirmando después «¿qué hubiera hecho con nosotros el público del Príncipe Alfonso si se la hubiéramos servido íntegra entre Vallés y la Pino?».

La razón de las peculiaridades de la adaptación de *L'Oncle Sam* (*El tío Sam*)²⁴ parece estar en la fecha del estreno: 1898. Sardou presenta una delirante galería de personajes americanos, sobre todo de americanas, a los que ridiculiza. La misma tónica, exagerándola, presenta la traducción de Juan de Castilla. Sin embargo en el último acto francés, que en español se suprime, la protagonista Sarah, una americana aparentemente descocada se «redime» y se convierte en una joven *comme il faut*, que se horroriza ante los avances amorosos del joven al que pretendía conquistar; con lo cual éste cae rendido a sus pies. Una conspiración urdida por el padre de Sarah, un predicador, para conseguir fraudulentamente dinero del pretendiente, no cuenta con la participación de la joven. Al final los americanos no eran tan malos.

En la versión española el joven, que no es francés sino español, termina huyendo porque la joven en cuestión es de la calaña de su padre, con lo cual los americanos salen todos mal parados. Andrés dirá antes de huir:

Esperen ustedes! España no sale silbada de ninguna parte! (*El tío Sam*, III, 9)

23. Mariano Pina y Domínguez, *El cocodrilo, zarzuela en dos actos y diez cuadros, basada en la comedia del mismo título de V. Sardou, con música del maestro Chapí*, Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1889, pp. V-VI.

24. Juan de Castilla, *El tío Sam, comedia satírica en tres actos y en prosa*, Madrid, Velasco, 1898.

El descubrimiento de América tiene también una traducción algo diferente del original:

FRANCIS.- L'Amérique! Quand je pense qu'il s'est trouvé un animal pour la découvrir! (*L'Oncle Sam*, I, 2)

FRANCISCO.- ¡América! ¡Y pensar que ha habido un hombre que pasó treinta años de martirio para descubrirla! (*El tío Sam*, I, 2)

A lo largo de estas líneas he señalado únicamente algunos detalles que me han parecido significativos de las traducciones del teatro de Sardou que he cotejado. Este trabajo no ha pretendido agotar el tema. En general, las traducciones del teatro de Sardou adolecen de los mismos defectos de todas las de sus contemporáneos, que he señalado en otras ocasiones. Hay que tener en cuenta que los traductores suelen ser los mismos de otros autores de la época.

De todas maneras ninguna traición por parte de los adaptadores españoles será comparable a la que hizo Sardou a nuestro *Quijote*. Pero esa es otra historia.

Sobre las traducciones españolas del teatro simbolista en lengua francesa*

Lidia Anoll Vendrell

El interés que suscitó en mí, tiempo ha, el teatro y la obra en general de Maeterlinck me llevó a proponer un título para mi trabajo el cual, una vez iniciado, me pareció responder más que a una ambición a una insensatez desmesurada. La disparidad de opiniones que hay cuando se trata de «etiquetar» a los autores de fin de siglo no facilitó en manera alguna la elaboración de un corpus sino exhaustivo al menos coherente. A esto se añadió la voluntad expresada en el título de ocuparme solamente de teatro... De todos es conocido que los simbolistas practicaron mucho más la poesía o la estética que el teatro, por lo tanto un «autor» simbolista no era una garantía de «dramaturgo» simbolista, de la misma manera que todo cuanto pudiera haber detrás de un dramaturgo simbolista podía muy bien no responder a este apelativo...

En su obra sobre el teatro simbolista, Gisèle Marie¹ presenta un corpus de una decena de autores cuya elección justifica por medio de estas palabras que explican el fenómeno simbolista:

Évènement original et unique, le *Symbolisme* est en effet un phénomène exceptionnel dans notre littérature [...]. Non seulement par ce qu'il apporte de renouvellement dans l'expression poétique, dans la présentation dramatique, mais plus encore par *la hautaine inspiration d'un petit groupe d'écrivains hantés de poésie pure, tourmentés d'Absolu, qui va ériger l'art et la poésie à la grandeur d'une religion; car l'œuvre doit être avant tout un acte de foi.*²

Observamos pues que lo que caracteriza a los autores de su elección es el hecho de estar «hantés de poésie pure et tourmentés d'Absolu». Figuran en su estudio: Villiers de l'Isle-Adam, Mallarmé, Élémir Bourges, Saint-Pol Roux, Francis Jammes, Édouard Dujardin, Joséphin Péladan, Grégoire Le Roi, Henri Signoret, Maeterlinck y Claudel, sin olvidarse del joven Jarry

* Este trabajo se inscribe en el proyecto de investigación PB91-0240, financiado por la DGICYT (Ministerio de Educación y Ciencia).

1. Gisèle Marie, *Le théâtre symboliste: ses origines, ses sources, pionniers et réalisateurs*, París, Nizet, 1973.

2. G. Marie, *op. cit.*, p. 13; el subrayado es mío.

cuya obra, *Ubu Roi*, «no [es] realmente una obra simbolista en cuanto a la forma pero sí en cuanto a la intención». En realidad, cada uno de ellos aportó aspectos diferentes al teatro simbolista, pero en su mayoría estarían clasificados más propiamente dentro del teatro idealista, puesto que la atracción por la metafísica o esa tendencia ético-filosófica que acompaña al teatro simbolista y que se traduce en símbolos, no se hace patente en todos los casos.

Georges Pillement en la introducción a su antología del teatro contemporáneo,³ hace patente la dificultad que se presenta en la elección de todo corpus y las críticas que esa elección pueda suscitar:

Je sais bien qu'il ne s'agit souvent que de nuances et d'appréciations personnelles et que d'autres, à ma place, utilisant un fil conducteur différent, auraient pu déplacer tel ou tel dans la classification que j'ai dû établir; mais je crois pourtant que celle-ci reste valable dans ses grandes lignes et que ce théâtre littéraire que je différencie du théâtre d'avant-garde, n'est pas une réunion de laissés pour compte mais bien une tendance profonde du théâtre contemporain avec ses évolutions, ses moments d'éclipse et d'épanouissement.

Cierto es que en esa antología, Pillement elabora su corpus basándose en los autores de aquella época, singularmente brillante para el teatro literario, en que Paul Fort, todavía un adolescente, fundaba el *Théâtre d'Art* como reacción al realismo triunfante del *Théâtre Libre* de Antoine. Su llamada, como sabemos, se dirigía a los poetas: Verlaine, Mallarmé, Verhaeren, Maeterlinck, Saint-Pol Roux, Henri de Régnier, Moréas...

Pillement, partiendo de las representaciones del *Théâtre d'Art*, menciona a autores que Gisèle Marie no incluye en su corpus: Verlaine, Rémy de Gourmont, Van Lerberghe, Rachilde, Schuré, Gide... por citar algunos, y olvida a otros cuya importancia aquélla puso de relieve, hecho que no debe extrañarnos ya que cada uno persigue un objetivo distinto. En un caso se trata de un estudio y en el otro de ofrecer una muestra de algunos páginas antológicas que, en su mayoría, pasaron ya al olvido.

Sirvan, pues, estas palabras introductorias para justificar el corpus de mi elección que, como el de ambos autores, puede dar lugar a discrepancias. Pero como mi trabajo persigue un objetivo muy distinto al que se propusie-

3. Georges Pillement, *Anthologie du théâtre français contemporain. Le théâtre des romanciers et des poètes*, París, Éd. du Bélier, [1948].

ron en su día G. Marie y G. Pillement —autores elegidos un tanto al azar— toda discrepancia, toda objeción, serán bien recibidos y me ayudaran a llevar a buen fin una investigación que se encuentra en sus primeros balbucesos.

Establecí el corpus de mi trabajo partiendo de un presupuesto literario-temporal: debía tratarse de autores vinculados al movimiento simbolista fuere cual fuere el género literario al cual se encontraran adscritos corrientemente, ya que como observaba al ir entrando en materia, el hecho teatral era, en la mayoría de los casos, algo que se había quedado en un intento y no figuraba en las historias de la literatura. Al decir «vinculados al movimiento simbolista» establecía ya el límite temporal: estos autores debían pertenecer al siglo XIX. Quedaban, pues, excluidos todos aquellos que habiendo escrito teatro simbolista no pertenecían ya a aquella primera generación.

Al estar trabajando en una lectura de *Pelléas et Mélisande* que acompañará la traducción al catalán que he hecho de esta obra, proseguí mi investigación en este campo y continué con el teatro simbolista belga de expresión francesa. Dejando aparte al teórico Albert Mockel (1866-1945), tenía cinco grandes figuras de la literatura belga de aquellos momentos: Georges Rodenbach (1855-1898) y Émile Verhaeren (1855-1916), los precursores por así decirlo, y las tres figuras centrales Charles Van Lerberghe (1861-1907), Maurice Maeterlinck (1862-1949) y Max Elskamp (1862-1931).

Haciendo caso omiso del material hallado sobre Maeterlinck, de quien me ocuparé más adelante, me encontré con una relación verdaderamente insignificante en cuanto a su número. Rodenbach había escrito *Le Voile* y una adaptación para el teatro de su novela *Bruges-la-morte* que tituló *Le Mirage*;⁴ Verhaeren tiene cuatro obras: *Les Aubes* (1898),⁵ *Le Cloître* (1900), *Philippe II* (1901) y *Hélène de Sparte* (1914). Van Lerberghe, así como Elskamp, no parecían incluir en su haber ninguna obra de teatro, aunque un fragmento de una carta dirigida a Mockel por Van Lerberghe me hizo pensar que también había caído en la tentación de la escena⁶ al hacer alusión a

4. *Le Voile* fue representada el 21 de mayo de 1894, en la Comédie-Française. Fue la primera obra de un autor belga interpretada por esta compañía. En cuanto a *Le Mirage*, no se tuvo noticia de ella hasta la muerte del autor (1898). Fue publicada en la *Revue de Paris* antes de serlo por Ollendorf, en 1901.

5. Drama en verso y en prosa que completa la trilogía iniciada con *Les Campagnes hallucinées* (1893) y *Les Villes tentaculaires* (1895), según dice el propio autor en *Les Villages illusionnaires*.

6. «Mes *Flaieurs* viennent d'être représentés à Berlin. Encore! Four noir et sonore, naturellement. Le directeur, navré, m'écrit que le théâtre symboliste a reçu un coup depuis *Monna Vanna* où tout le monde en Allemagne voit de la part de Maurice Maeterlinck un désaveu

sus *Flaireurs*, cosa que me confirmó la relación de obras puestas en escena por Paul Fort que cita Pillement. Pues bien, de todos estos autores solamente he hallado una traducción, en lengua catalana, de *Le Cloître*, de Verhaeren: *El claustre*,⁷ de 1919, obra que no sólo fue traducida sino representada en Barcelona y, según reza en la portada, «estrenada amb sorollós èxit la nit del 2 de maig de 1919, en el Teatre Català Romea».

En cuanto a Maeterlinck, disponemos de algunos breves estudios sobre su presencia en España, debidos a Graziela Palau de Nemes,⁸ Lily Litvak⁹ y Rafael Pérez de la Dehesa,¹⁰ y una tesis doctoral, obra de Jean-Pierre Simon Pierret,¹¹ que me han servido para confrontar datos, completar mi investigación o añadir alguna que otra información de cierto interés que hago figurar en nota.

Entre las traducciones de Maeterlinck en lengua catalana, contamos con:

L'intrusa (*L'Intruse*, 1890), traducción y estudio que se deben a Pompeu Fabra. Va precedida de una carta del propio Maeterlinck.¹² Fue editada en la revista *L'Avenç* en agosto de 1893, (pp. 225-240), y representada en Sitges, el 10 de septiembre del mismo año en ocasión de la Segunda Fiesta Modernista.¹³

Interior (*Intérieur*, 1894), traducida también por Pompeu Fabra, y publicada en la revista *Catalonia*, en 1898 (pp. 23-35).¹⁴

de son théâtre antérieur. C'est fâcheux»: carta a Albert Mockel de 9 de marzo de 1903, cit. por Jeannine Paque, *Le Symbolisme belge*, Bruselas, Labor, 1989, p. 154, nota 14.

7. E. Verhaeren, *El claustre*. Traducción de Carles Capdevila, Barcelona, s.i., 1919.

8. Graziela Palau de Nemes, «La importancia de Maeterlinck en un momento crítico de las letras hispanas» *Revue Belge de Philologie et d'Histoire* XL (1962), pp. 714-728.

9. Lily Litvak, «Maeterlinck en Cataluña» *Revue des Langues Vivantes* 3 (1968), pp. 184-198.

10. Rafael Pérez de la Dehesa, «Maeterlinck en España» *Cuadernos hispanoamericanos*, 85,255 (1971), pp. 572-580.

11. Jean-Pierre Simon Pierret, *Mauricio Maeterlinck y España*, Madrid, Universidad Complutense, 1982.

12. Dice así: «Monsieur, C'est de bien grand coeur et en vous remerciant de l'honneur que vous voulez bien me faire que je vous autorise à traduire *L'Intruse* pour *L'Avenç*. Je joins à cette autorisation tous mes vœux pour l'issue de la lutte que vous avez entreprise; heureux de me trouver un instant avec vous du côté de la ténacité et de l'indépendance. Recevez etc. M. Maeterlinck».

13. Maragall da fe de la impresión que produjo esa representación al tiempo que elogia la traducción de Pompeu Fabra, en sus *Obras completas*: «Aquella poesia enfermiza se apoderó de todo el público desde el primer momento, manteniéndolo suspenso, con escasas intermitencias, hasta el sobrecogedor final, en que se levantó con una nerviosa aclamación, seguida de atronadores aplausos» (Citado por R. Pérez de la Dehesa, *op. cit.*, p. 574).

14. La escenificación de *Interior*, en 1900, por el Teatre Íntim d'Adrià Gual también supuso un gran éxito.

Les set princeses (*Les Sept princesses*,¹⁵ 1891), drama en un acto y *Sor Beatriu*¹⁶ (*Sœur Béatrix*, 1901), milagro en tres actos, traducidas por J. Massó y Ventós, publicadas en Barcelona, en la Biblioteca Popular de *L'Avenç*, nº 125, en 1912¹⁷.

L'alcalde de Stilmonde (*Le Bourgmestre de Stylmonde*, 1919), drama en tres actos, cuya traducción se debe a Salvador Vilaregut, publicada en Barcelona, por la Imprenta y editorial Catalana en 1920.¹⁸

Quatre variacions sobre la mort: La intrusa (*L'Intruse*, 1890), *Els cecs* (*Les Aveugles*, 1890), *Interior* (*Intérieur*, 1894), *La mort de Tintagiles* (*La Mort de Tintagiles*, 1894), que se deben a Jordi Coca. Están editadas en Barcelona, por el Institut del Teatre, edicions del Mall, 1984. Constituyen el volumen 27 de la «Biblioteca Teatral». Va precedida de una introducción, dividida en cinco partes, que trata del teatro simbolista y sus características. Sigue a ésta una bibliografía.

La traducción de *La primmpesa* [sic] *Magdalena* (*La Princesse Maleine*, 1889) obra de Soler de las Casas, es manuscrita, sin mención de año (B. del Institut del Teatre). Podría tratarse de una obra de principios de siglo ya que está escrita en un catalán todavía no normalizado.

Pelléas et Mélisande (1892), ha sido objeto, también, de una traducción catalana (*Pel·leas i Melisanda*), pero no se trata de la obra de Maeterlinck tal como la escribió sino de la que fue adaptada para la ópera de Debussy. És de 1930 y se debe a Joaquim Pena.¹⁹

En lengua castellana tenemos una traducción de *La intrusa*, de 1896, que debemos a Azorín. Va precedida de un fragmento de una carta de Maeterlinck a Azorín. Éste, tras haberse quejado del desconocimiento del autor belga en España, tradujo *L'Intruse* con el fin de que fuera representada. An-

15. Por razones poco evidentes, Maeterlinck no incluyó en su *Teatre complet* (1901) esta obra.

16. En la última hoja de esta publicación, allí donde se lee «Altres llibres del traductor», *Sor Beatriu* aparece con el título *Germana Beatriu*.

17. *Sor Beatriu* fue convertida en ópera por Antoni Marquès en 1924, sobre una versión castellana, y estrenada en el Teatro del Liceo: véase *Gran Enciclopèdia Catalana*, s.v. «Maeterlinck».

18. El ejemplar que he tenido en mis manos no responde a esta edición, ya que se trata de la obra manuscrita. Se halla en la biblioteca del Institut del Teatre, por donación de Jaume Borràs. Sin embargo, el nombre del traductor, el año y el lugar confirman que se trata de la misma traducción.

19. En la cubierta dice así: *Pel·leas i Melisanda, Claude Debussy, drama líric en cinc actes i 13 quadres. Poema de Maurice Maeterlinck. Traducció adaptada a la música de Joaquim Pena, Barcelona, [Arts gràfiques, S.A], 1930. Más adelante leemos que «el drama líric fou representat per 1ª vegada al Teatre Tívoli de Barcelona, l'11 d'Octubre de 1919». Es de suponer que sería en francés.*

tonio Vico la rechazó arguyendo que «una obra de ese carácter sólo sería bien acogida por pequeñas y selectas minorías». A raíz de ese fracaso fue cuando Azorín decidió publicarla.²⁰

En 1901, encontramos una traducción de la *Trilogía de la muerte. La intrusa, Los ciegos e Interior*, debida a Antonio Palau, editada en Barcelona en 1901.

Existe otra traducción de la *Trilogía de la muerte*, de 1909. Es de Antonio de Vilasalba, editada en Barcelona, por Antonio López.

Formando parte de la trilogía, pero editadas separadamente tenemos una traducción de *Interior* que la revista *Electra* recoge en el nº 3, de marzo 1901.²¹ He encontrado otra, también anónima, publicada por Editorial Labor, en Barcelona, en 1965. Figura en el segundo tomo de *Antología de piezas cortas de teatro*; la introducción es de Nicolás González Ruiz.

También *Los ciegos*, en traducción de Rafael Urbano, fue publicada por la revista *Renacimiento*, en septiembre de 1907, año en que se publicó igualmente *Monna Vanna* (1902), en traducción de J. Jurado de la Parra.

Un fragmento de la traducción en verso de *Monna Vanna*, que había sido representada por María Guerrero, fue reproducida en *Nuevo Mercurio* en marzo de 1907.

Rafael Pérez de la Dehesa hace referencia al comentario publicado en *Nuestro tiempo* a raíz del estreno del drama de *Barbazul y Ariana (Ariane et Barbe-Bleue, 1901)*. Eso supondría la existencia de la traducción de esta obra.²²

El mismo autor hace observar que en el número de *Alma española*²³ en el que Gabriel Arceli comenta la representación de las obras de Maeterlinck, se reproduce un fragmento de *Pelléas et Mélisande*, en traducción de Gregorio Martínez Sierra.

En el Institut del Teatre hay una traducción de *El alcalde de Stilmonde* que se debe a Gómez Carrillo. Es incompleta, pero viene anotada y corregida como si hubiera sido objeto de una representación. En el mismo centro se halla otra traducción de esta obra sin dato alguno, donativo como tantas otras de Jaume Borràs.

20. Doble fracaso me atrevería a decir ya que, según Pérez de la Dehesa (*op. cit.*, p. 576) el propio Azorín afirma que sólo se vendieron dos o tres ejemplares.

21. Pedro González Blanco anunciaba así, en *Vida nueva*, la traducción de *Interior* por Valle Inclán: «El día 30 [...] estrena en el Teatro Artístico un drama titulado *Cenizas*. Para el mismo teatro tiene hecha una traducción de *Interior*, de Mauricio Maeterlinck». J.-P. Simon se pregunta si la traducción anónima que recoge *Electra* no será la de Valle Inclán.

22. R. Pérez de la Dehesa, *op. cit.*, p. 577, nota 32.

23. *Actualidad literaria* de 6 de marzo de 1904; según R. Pérez de la Dehesa, *op. cit.*, p. 578.

Jean-Pierre Simon Perret, cita en su tesis una traducción de *Aladina y Palomides*, de 1910, publicada en el nº XVIII de *Prometeo*, obra de Elvira y Ricardo Baeza.

Tenemos, finalmente, una edición del teatro de Maeterlinck traducido al castellano. Recoge más de una veintena²⁴ de obras escritas para la escena. Traducción y prólogo se deben a María Martínez Sierra; fue editada en México, por Aguilar, en 1963.

Por lo que se refiere al ámbito francés aparecen nombres que evocan nacionalidades muy diversas y que no tuvieron un papel importante dentro del teatro: Émile de Gourmont, Edouard Dujardin, René Guilbert (conocido por René Ghil), Stuart Merrill, Pierre Quillard, Gustave Khan, Rodolphe Darzens, Viélé-Griffin, Camille Bloch, Ephraïm Mikhaël, Saint-Pol Roux... Sus obras gozaron de algunas representaciones, en el mejor de los casos, pero en su mayoría sólo fueron objeto de lectura ya que su puesta en escena resultaba imposible. Aplaudidas, a veces, por un público artista, han sido ignoradas del público en general.

Como era de suponer, aunque era necesario verificarlo, no he encontrado ninguna traducción de *La Gardienne*, de Régnier, ni de *Phocas le jardinier*, de Viélé-Griffin como tampoco de *Antonia*, de Édouard Dujardin. Si Raitt²⁵ hace alusión a «dos dramas escritos en colaboración», al hablar de Michaël, o a ciertas analogías que presentan las obras de Quillard con las de Villiers, ni tan sólo cita los títulos. Quizá una de ellas sea la que Pillement dice haberse representado en el Théâtre d'Art: *La Fille aux mains coupées*. En cuanto a Saint-Pol Roux, Gisèle Marie habla de «su único drama», que como otros tantos no se representó jamás: *La Dame à la faulx*, mientras que Raitt, en su estudio sobre la influencia de Villiers en los simbolistas hace alusión a *L'Ame noire du prieur blanc* y a *La Dame à la faulx* en las cuales se nota, dice, la influencia del Villiers de *Axel*. Esta última, a pesar de la importancia de que goza actualmente como drama simbolista, y de la influencia que ejerció entre los autores de la época, no ha sido objeto de ninguna traducción.

Gide y Claudel no fueron incluidos, en principio, en ese corpus ya que los consideré autores del siglo XX. Sin embargo, es cierto que fueron coetá-

24. *La princesa Malena, La intrusa, Los ciegos, Peleas y Melisanda, Aladina y Palomides, Interior, La muerte de Tintagiles, Aglavena y Selisete, Ariana y Barba Azul o La liberación inútil, Sor Beatriz, Monna Vanna, Joyzelle, María Magdalena, El milagro de San Antonio, El burgomaestre de Stilmonte, La sal de la vida, La dicha pasa, El poder de los muertos, María Victoria, La princesa Isabel, El padre Setúbal y Juana de Arco.*

25. Alan W. Raitt, *Villiers de l'Isle-Adam et le mouvement symboliste*, París, Corti, 1965, pp. 350-361.

neos de algunos de los autores que integran mi trabajo y que algunas de las obras de su repertorio respectivo figuran entre los dramas simbolistas. En todo caso queda para más adelante la búsqueda de este material.

Como mi intención no era hacer una valoración cuantitativa ni cualitativa de estas traducciones, sino ver el estado de la cuestión para poder iniciar otros trabajos, concluiré con el establecimiento de varios puntos, suscitados por el balance que he hecho de mi aportación, que pueden ser objeto de estudios posteriores:

a) La fecha de las traducciones. A veces sorprende la proximidad que hay entre original y traducción, lo que supone una relación muy directa entre autor y traductor o un interés particular por la obra de ciertos autores.

b) Autores más traducidos, lo que equivaldría, en este caso, a decir: ¿por qué Maeterlinck?

c) Categoría literaria de los primeros traductores.

d) ¿Obra simbolista o de autor simbolista? Una lectura de todas las obras traducidas nos llevaría a desestimar algunas de las traducciones que figuran en nuestro trabajo si se tratara de lo primero.

Y finalmente, una pregunta que llevo formulándome desde hace mucho tiempo y que explicaría, quizá, el escaso número de traducciones de obras simbolistas: ¿qué sentido tiene la traducción de un drama simbolista, si no somos capaces de realizar, en ninguna lengua, la «traducción» que va de lo tangible a lo metafísico?

Broadway en traducción al español

Antonio R. Celada

Aunque del título pudiera deducirse una reflexión excesivamente ambiciosa, una vez conocido el tema en profundidad comprobamos, para nuestra sorpresa, que un primer acercamiento ha de ser necesariamente somero debido al reducido material existente. Ante la falta de publicaciones que pudieran ayudarnos a situar el tema y ante la premura del tiempo, he optado por limitar mi reflexión a dos aspectos que considero fundamentales: por un lado, las peculiaridades de la traducción de una obra de teatro; por otro, el número de traducciones, ediciones, colecciones y editoriales que han hecho posible el contacto del hispanohablante con el fascinante mundo de Broadway.

En primer lugar, hay que comenzar por admitir que la traducción de cualquier dramaturgia —y la norteamericana en este aspecto no es una excepción— ni responde a los mismos intereses ni presupone los mismos condicionantes que la novela. Bajo condicionantes distintos obtendremos también resultados diferentes. Al traducir una novela perseguimos una única finalidad: acercar esa obra de arte a un público lector con un idioma diferente a la que, de otro modo, tendrían prohibido el acceso. Por el contrario, al traducir una obra de teatro no se busca únicamente ese propósito ya que puede traducirse para un público lector o para un público espectador. Este es, sin duda, un condicionante que el buen traductor habrá de tener muy en cuenta. Como es sobradamente conocido, el acto de seguimiento de una acción narrativa es una aventura solitaria mientras que el acto de seguimiento de una trama teatral es una aventura colectiva. El traductor habrá de ser consciente de que mientras el lector de una novela puede consultar, reflexionar con sosiego, volver atrás en su lectura o aparcar durante un tiempo el libro para mejor digerirlo, el espectador de teatro no tiene esa oportunidad.

El mensaje de la dramaturgia, por la propia naturaleza de la misma, corre rápido y sin posibilidad de pausa. Consecuentemente, el primer aspecto fundamental a considerar será si la traducción va a ser para una edición o para una representación. No olvidemos que, durante mucho tiempo, fue práctica habitual en Broadway, y que lo sigue siendo en menor medida en la actualidad, el esperar a publicar la obra un tiempo prudencial después de

sus primeras representaciones. De esta forma, el autor que asistía a los primeros ensayos y a los estrenos recogía sugerencias de directores y actores, interiorizaba observaciones de la crítica y se tomaba muy en serio las reacciones de la audiencia. En algunos casos, la incidencia era tal que marcaban los mejores momentos del clímax, cuándo relajar la tensión dramática y cuándo tensarla. La crítica coincide, en general, al afirmar que en el teatro de Broadway los dramaturgos están tan pendientes del resultado de la taquilla y del gusto de la audiencia que más que pensadores puros se convierten en meros catalizadores de una determinada realidad. Es cierto que todos estos aspectos conciernen más al autor que al traductor pero el conocerlos ayudará a este último a matizar registros y a re-crear determinados aspectos de tipo sociocultural, difícilmente perceptibles a través de una traducción literal. En cualquier caso, sí que habrá de tener muy en cuenta si la traducción va a ser para la lectura o para la escenificación con lo que habrá de definir las referencias culturales, cuidar las matizaciones lingüísticas y las alusiones situacionales, y armonizar cuidadosamente el registro o la entonación que variarán según vayan dirigidos a una audiencia o a un público lector.

No me gustaría terminar esta primera parte de mi reflexión sin mencionar que la traducción específica para la edición del texto no es una práctica común en España hasta prácticamente los años 50. Con anterioridad proliferaban las «versiones de» o las «adaptaciones por» que, en la mayoría de los casos, no eran traducciones fieles del original sino adaptaciones personales o incluso re-creaciones del traductor y que solían terminar su andadura en el escenario. En ocasiones, se llegaba incluso más lejos y se hacía un refrito personal con el aviso exculpatorio de «basada en» sin que ningún purista se rasgara las vestiduras ante los sagrados derechos de autor. Sin duda eran otros tiempos. El clima de enfrentamiento que se vivía en Europa no ayudaba en absoluto a crear reglas y a ponerse de acuerdo para perseguir este tipo de fraude. La disparidad de los sistemas judiciales y la ineficaz instrumentación de control harían el resto, contribuyendo todo ello a situaciones confusas que fomentaban la impunidad.

Todos estos aspectos preliminares son fundamentales a la hora de acercarse a la problemática de la traducción del teatro norteamericano. Así pues, voy a referirme exclusivamente a las traducciones hechas para la edición aunque muchas de ellas son fruto de representaciones iniciales.

Si bien en la novela puede hablarse de ediciones clásicas traducidas del inglés como es el caso del *Ulysses*, traducido por José M^a Valverde, o incluso *A Portrait of the Artist as a Young Man*, traducido por Dámaso Alonso, por poner sólo dos ejemplos muy conocidos de J. Joyce; éste, en general, no es

el caso del teatro, y mucho menos del teatro norteamericano. No he podido encontrar ni un solo traductor de renombre que lo haya conseguido a través de sus traducciones. Algo que hubiera venido muy bien a nuestro propósito para hacer un análisis en profundidad sobre alguna de esas traducciones a las que uno pudiera referirse como clásicas.

Al hablar de traducciones de teatro norteamericano al español nos encontramos con traductores de todos los tipos. Desde el que hace una traducción aislada al que repite con varias obras y autores; desde profesionales de la traducción a hombres ligados al teatro que dominan la lengua inglesa; desde profesores universitarios a críticos especializados; desde directores de escena como Enrique Llovet o José Luis Alonso a dramaturgos en ejercicio como José López Rubio. En general, podríamos afirmar que los traductores ligados al teatro colaboran más en adaptaciones y versiones para la escena que en ediciones específicas para la lectura. Sólo excepcionalmente, y con obras de gran impacto y renombre, el crítico, el director o el dramaturgo aceptan la pesada carga de realizar una traducción para la edición. Puede que en esto influya el hecho de que la figura del traductor es sólo una figura respetada en el reducido círculo de críticos y actores, y entre la academia ilustrada de la dramaturgia, pero no entre el gran público. Si bien en las ediciones para la lectura, el nombre del traductor figura en un lugar relevante no es éste el caso de las versiones para la escena en las que, o no figura en absoluto en el cartel anunciador, o figura en un lugar poco visible y en caracteres casi ilegibles.

Creo que la búsqueda de datos que he llevado a cabo es suficientemente representativa pero obviamente no es exhaustiva. Me he limitado al siglo XX porque no puede hablarse de teatro norteamericano antes de E. O' Neill. La crítica en general coincide en que hay que esperar a 1916, año en que los Provincetown Players representan la obra de O' Neill titulada *Bound East for Cardiff* para poder hablar de teatro norteamericano con personalidad propia; con personajes, temas y tono propios de la sociedad que lo produce. A partir de aquí, Broadway va a erigirse en el altar sagrado de una liturgia dramática —la norteamericana— que va a asombrar, por su carismática originalidad y por sus atrevidas técnicas de experimentación, a todo el mundo del teatro. Londres, Madrid, París, Berlín y Roma van a estar durante décadas pendientes de las innovaciones de Broadway y van a contemplar aquellos escenarios con asombro y con sana envidia. Y serán cinco nombres principalmente los que van a encandilar con su genio y su carisma innovador a esa inmensa pero joven audiencia de más allá del Atlántico: me refiero y cito por orden cronológico a Eugene O' Neill (1888-1953), a Elmer Rice (1892-1967), a Tennessee Williams (1911-1983), a

Arthur Miller (1915-) y a Edward Albee (1928-). Otros dramaturgos importantes como Maxwell Anderson (1888-1959), Thornton Wilder (1897-1975) o Clifford Odets (1906-1963) no sirven a nuestro propósito en la misma medida porque, aunque tuvieron una presencia significativa en Broadway, su trascendencia fuera de EE. UU. fue poco relevante y, en consecuencia, sus obras traducidas al español son escasas. De M. Anderson tenemos *Los mesianistas* en *Teatro social contemporáneo* (Madrid, Aguilar, 1931) y *Más allá del invierno* (Buenos Aires, Fabril); de Thornton Wilder *Nuestra ciudad* (hay más de una versión) y varias de sus novelas. Ciertamente, su faceta novelística ha resultado más atractiva para la traducción que sus éxitos teatrales. Varias de sus novelas están traducidas al español, algunas al catalán y una, *El puente del rey San Luis*, al euskera. Por último, de Clifford Odets tenemos traducciones de *Despierta y canta*, *Esperando al zurdo* y *Muchacho de oro* (Buenos Aires, Quetzal, 1965).

Voy a limitar, por tanto, mis referencias a esos cinco grandes nombres que son los más traducidos y representados en castellano tanto en Madrid-Barcelona, como en Buenos Aires o México, los únicos centros que en España y Sudamérica ofrecen una relevante tradición teatral. Pero ni siquiera limitándonos a estos cinco podemos ser muy optimistas en lo que a traducciones se refiere. Aunque nada más sea como dato ilustrativo puede servirnos de referencia uno de los listados más completos, aunque en ningún modo exhaustivo, que yo he manejado como información general.

Se trata del conocido libro de Mary Turner titulado *Libros de los EE.UU. traducidos al idioma español*.¹ En él sólo figuran cuatro de los autores que yo he elegido, más las obras ya reseñadas de Anderson y de Th. Wilder. Constan, además, *Blues para Mister Charlie* (Madrid, Alianza) de James Baldwin y *Tiempo de canallas* (México, Fondo de Cultura Económica) de Lillian Hellman. Inexplicablemente, no constan entradas sobre las traducciones existentes de E. Rice y las de C. Odets. También como dato anecdótico, pero muy revelador, me gustaría añadir que en este listado que abarca hasta 1983 figuran 1050 entradas de traducciones de novela y cuento corto, 58 de poesía y sólo 24 de teatro. Ello nos puede dar una idea del interés que el teatro norteamericano del s. XX ha suscitado a nivel de lectura y estudio en el mundo hispanohablante.

En los últimos 10 años tampoco se han cultivado estas traducciones en su justa medida. La suma de las tres bases de datos que yo he consultado (ISBN, CIRBICL —libros depositados en las bibliotecas del CSIC— y REBIUN —red española de bibliotecas universitarias—) arroja también

1. Buenos Aires-México, Servicio Informativo y Cultural de EE. UU., 1983.

un saldo relativamente pobre: de los cinco grandes del teatro norteamericano elegidos se registran únicamente 73 títulos traducidos al castellano pero muchos de ellos son obras repetidas como es el caso de *La muerte de un viajante* de A. Miller de la que existen cuatro traducciones diferentes (tres en España —MK Ediciones, Escelicer y Aguilar— y una en Buenos Aires —Losada—). De esos 73 títulos, 53 se han traducido en España y 20 en Sudamérica. En este total, incluyo también las ediciones de obras varias, teatro selecto, teatro escogido, etc. Interesante destacar además que existen también 10 obras de estos dramaturgos traducidas al catalán.

En lo que a editoriales se refiere, tampoco son muchas las interesadas en este tipo de traducciones. En España habría que citar por orden de importancia a Escelicer, Aguilar, MK Ediciones, Edhasa y, en menor medida, Alianza, Lumen y Aymá; en Sudamérica Losada, Hyspamérica y Fabril en Buenos Aires y el Fondo de Cultura Económica en México. Mención aparte habría que hacer de las traducciones de *Primer acto*, una revista de prestigio bien ganada que cuida con esmero la labor de traducción, pero que una vez más el interesado se llevará una decepción al comprobar que, en la primera etapa de la revista, de los 182 números sólo dos, según mis indagaciones, alumbran traducciones de obras completas de Broadway. El n° 8 que nos ofrece *La rosa tatuada* de Tennessee Williams y el n° 68 *Historia del zoo* de Edward Albee. Sorprendentemente, en la 2ª etapa que abarca desde el n° 183 (1980) al n° 247 (1993) no he encontrado ninguna traducción del teatro que nos ocupa.

Refiriéndonos específicamente a los autores citados, las obras traducidas en todos los casos son las más sobresalientes de su producción que coinciden, además, con aquellos dramas que en su día tuvieron más éxito en Broadway. Los títulos reseñados a continuación figuran traducidos una o varias veces, en ediciones aisladas o en grupo y en colecciones específicas o generales. De Edward Albee: *¿Quién teme a Virginia Woolf?* e *Historia del zoo*. De Arthur Miller: *El recuerdo de dos lunes*, *Todos eran mis hijos*, *La muerte de un viajante*, *Después de la caída*, *Las brujas de Salem*, *Incidente en Vichy* y *Panorama desde el puente*. De Eugene O'Neill: *El gran dios Brown*, *Deseo bajo los olmos*, *Largo viaje hacia la noche*, *Días sin fin*, *A Electra le sienta bien el luto*, *Una luna para el bastardo*, *Extraño interludio*, *Más allá del horizonte* y *El mono velludo*. De Elmer Rice: *Escenas en la calle*, *La máquina de sumar*, *El procesado*, *El abogado*, *La soñadora*, *El día del juicio*, *La calle* y *Dos en una isla*. De Tennessee Williams: *El zoo de cristal*, *La gata sobre el tejado de zinc*, *Hasta llegar a entenderse*, *Camino real*, *El país del dragón*, *Un tranvía llamado deseo*, *La noche de la iguana*, *La caída de Orfeo*.

De este listado podemos concluir que el teatro de A. Miller puede con-

siderarse prácticamente cubierto en traducciones, que de Elmer Rice hay una cantidad importante sin traducir y que con respecto al resto de los dramaturgos se observan ausencias muy significativas. Ello no quiere decir que se trate de obras desconocidas para el público hispanohablante o que no hayan sido representadas alguna vez en castellano sino que no se han publicado en traducción para su lectura y divulgación. Este sería el caso de *El sueño americano* de E. Albee, *Nosotros, la gente*, de Elmer Rice, *Llega el hombre del hielo* de E. O'Neill y *De repente el último verano* o *Dulce pájaro de juventud* de Tennessee Williams.

Podríamos concluir, por tanto, que el teatro americano representado por estos cinco nombres de primera línea en Broadway tiene una representación digna en traducciones al castellano pero ni mucho menos se corresponde con la presencia dominante y la influencia decisiva que ha tenido durante décadas en los escenarios europeos y sudamericanos. De muchas de estas obras existe únicamente una traducción y un número nada desdeñable está ya agotado. Varias de estas colecciones han desaparecido ya del mercado y no se garantiza su reedición. En muchos casos, además, son traducciones de los años 50 y 60 que habría que modernizar y una parte considerable de las editadas en España fueron publicadas en la época de la dictadura. Todos somos conscientes del lastre que precisamente en esta época supuso la férrea censura a la que se vio sometido el teatro español, y las traducciones no se libraron de ella. Hay que admitir, no obstante, que especialmente las traducciones del teatro de Broadway, ya fuera por la moda de la cultura americana o por precaución adulatoria del censor disfrutaron de una cierta permisividad.

En este necesario proceso de renovación el panorama no es muy alentador. Sólo esporádicamente surge alguna traducción nueva. En los últimos 10 años se han reeditado o traducido varias obras de E. O'Neill entre las que habría que destacar la excelente traducción de *El largo viaje hacia la noche* de Ana Antón Pacheco traducido para Cátedra, pero sólo se ha hecho una traducción de E. Albee (*Historia del zoo* traducida por William Layton), otras dos de T. Williams (*Un tranvía llamado deseo* de Enrique Llovet y *La gata sobre el tejado de zinc caliente* de Ana Diosdado) y dos de Arthur Miller (*La muerte de un viajante* de José López Rubio y *Todos eran mis hijos* de Enrique Llovet).

Insisto en que, aunque con una representación digna, no se puede hablar de auge ni de pujanza en relación a las traducciones al castellano del teatro de Broadway. Y si éste es el panorama de las grandes figuras de Broadway, imagínense Vds. lo que podemos esperar del off-Broadway o del off-off-Broadway, expresiones que en la jerga de la escena norteamericana

significan o pueden significar teatro para minorías, teatro experimental, teatro comprometido, etc. Ya en los años 60, José Monleón, el prestigioso crítico teatral español, se quejaba con razón de que «conocemos poco del teatro off-Broadway. Mucho ni siquiera está traducido».² Algunas figuras importantes, a caballo entre Broadway y off-Broadway, como Maxwell Anderson, Thornton Wilder, Lillian Hellman o Robert Sherwood tienen una o dos obras traducidas y otras figuras más modestas pero, de ningún modo secundarias, como W. Inge, Arthur Koppit, Jack Gelber, Kenneth Brown, Le Roi Jones o incluso Sam Shepard han corrido incluso peor suerte.

Insisto una vez más en que el hecho de que la disponibilidad de ediciones traducidas y circulando en el mercado editorial sea reducida y limitada a esos cinco grandes dramaturgos no implica que el teatro de Broadway no sea conocido en España. Nos es grato admitir que las obras más representativas de los mejores dramaturgos, incluyendo muchos off-Broadway, han sido representadas en España; lo que ha exigido su correspondiente traducción pero que, en general, no se han materializado en edición. Habría que buscarlas, rastrearlas y confeccionar otra lista nueva. En muchos casos, existen no sólo traducciones sino también «adaptaciones» y «versiones» que pueden resultar de gran interés para el crítico y el interesado. Pero este tema sería ya materia para otros trabajos al igual que lo sería también la calidad de las traducciones que en este momento están en el mercado.

Comentaba con anterioridad que muchos son los traductores que han probado fortuna pero que ninguno ha logrado todavía una traducción que pueda considerarse de necesaria referencia entre la crítica. El profesor Santoyo declaraba en su intervención que las traducciones del teatro moderno dejan mucho que desear y que en lo único en que los críticos se han puesto de acuerdo es en la utilización de los títulos. Yo tendría que añadir que en lo que se refiere al teatro norteamericano ni siquiera en eso. Por poner un ejemplo, el nº 226 (1988) de *Primer acto* dedica 70 páginas a analizar, comentar y criticar el teatro de E. O'Neill. Sorprendentemente, los distintos críticos, traductores y adaptadores que firman esos artículos utilizan títulos diferentes para traducir al menos tres de sus dramas más conocidos *Mourning Becomes Electra*, *The Iceman Cometh* y *Desire Under the Elms* y elucubran en varios pasajes sobre cuál sería la mejor traducción de *Long Day's Journey Into Night*. Y este no es el único caso.

Mourning Becomes Electra puede aparecer traducido por *A Electra le sienta el luto* o *A Electra le sienta bien el luto*. *The Iceman Cometh* por *El hombre del hielo* o *Llega el hombre del hielo*. *Desire Under the Elms* por *Deseo*

2. *Primer acto* 68 (1965), p. 5.

bajo los olmos o *El deseo bajo los olmos* y *Long Day's Journey Into Night* por *Largo viaje hacia la noche*, *Larga jornada hacia la noche*, *Largo viaje en la noche* y *Largo viaje del día hacia la noche*. Tampoco el caso de O'Neill es el único. *Our Town* de Thornton Wilder ha sido traducido por *Nuestra ciudad* y *Nuestro pueblo* y *Cat on a Hot Tin Roof* de T. Williams por *La gata sobre el tejado de zinc* en cinco ediciones y sólo en la última Ana Diosdado decidió añadirle el adjetivo que figura en título inglés y que tanto ayuda a la comprensión de la obra, es decir, *La gata sobre el tejado de zinc caliente*. Por el contrario, se han puesto de acuerdo con títulos tan poco afortunados como *Las brujas de Salem* de Arthur Miller para traducir *The Crucible* o *Una luna para el bastardo* de E. O'Neill para traducir *A Moon for the Misbegotten* implicando en español connotaciones derogatorias que no necesariamente tiene en el original inglés. He utilizado estos ejemplos únicamente como ilustración pero la lista podría ser bastante más larga.

Así pues, y para terminar, podemos concluir que el panorama de las traducciones del teatro norteamericano al español no es muy halagüeño: las ediciones disponibles, aunque representativas, son pocas; el acceso a las adaptaciones es una tarea ardua; no hay trabajos de recopilación, ni mucho menos estudios sobre la calidad de las traducciones existentes. Del escaso material que se puede consultar se deduce, no obstante, que el interés en España y en Sudamérica por el teatro norteamericano se concentra en un período aproximado de 25 años (más o menos desde principios de los 50 hasta mediados de los 70) y que, en los últimos 20 años, ese interés ha decrecido de forma preocupante. Pero este desinterés va parejo al mismo desinterés mostrado por los propios norteamericanos. Críticos, dramaturgos, actores y otras personas ligadas al mundo del teatro suelen coincidir al señalar que el teatro de Broadway de las décadas doradas ha muerto. La TV y el cine se han encargado de enterrarlo. No hace mucho se quejaba Arthur Miller, en un artículo titulado irónicamente «Lost Horizon» y publicado en la prestigiosa revista teatral *American Theatre*, de que ya no se encontraban actores de primera línea para representar sus obras y a continuación razonaba su queja con la siguiente reflexión: «When a young actor who was previously unknown makes an impression in a play and is offered TV or film work, he is gone before he has practically learned his lines».³

3. Véase el número de julio-agosto de 1992, p. 68.

La recepció del teatre francès en les col·leccions catalanes de preguerra (1918-1938)

Enric Gallén

Paral·lelament a l'aparició i desenvolupament de col·leccions populars de teatre en el marc de la cultura espanyola de preguerra —«La Novela Teatral» (1916-1925), «El Teatro Moderno» (1925-1932) i «La Farsa» (1927-1936)—,¹ la literatura catalana va promoure entre 1918 i 1938 la creació de diverses col·leccions: «La Escena Catalana» (1918-1937), «La Novela Teatral Catalana» (1918-1923), «Catalunya Teatral» (1932-1937) i «El Nostre Teatre» (1934-1938). I, sense ànim d'accedir a un públic ampli com les esmentades, la «Biblioteca Teatral» (1922-1937), dependent de les Publicacions de l'Escola Catalana d'Art Dramàtic, origen de l'actual Institut del Teatre.²

En conjunt, aquestes col·leccions d'extensió regular, format reduït —llevat de la majoria de títols de «La Escena Catalana»— i de preu econòmic, constitueixen una important font d'informació per a un millor grau de coneixement i anàlisi de l'activitat teatral catalana de preguerra. Així, en primer lloc, els textos editats, tot coincidint per regla general amb l'estrena o la representació immediata en un local barcelonès, corresponen en un percentatge considerable a la literatura dramàtica catalana de l'època o anterior i, en menor mesura, a la traducció de teatre estranger, francès en la seva majoria. En segon lloc, el teatre publicat s'adreçava a un extens espectre social constituït per la mitjana i sobretot petita burgesia, així com pels sectors més culturalitzats de la classe treballadora industrial de l'àrea de Barcelona.

1. Vegeu María José Conde Guerri, «La traducción en las colecciones dramáticas (1910-1936)» dins J. C. Santoyo et al. (eds.), *Fidus Interpres. Actas de las primeras jornadas nacionales de Historia de la Traducción*, León, Universidad de León, 1989, vol. II, pp. 315-320; Manuel Esgueva Martínez, *La colección teatral «La Farsa»*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Anejos de la revista *Segismundo*, 3 (1971); Ramón Esquer Torres, *La colección dramática «El Teatro Moderno»*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Anejos de la revista *Segismundo*, 2 (1969); Cecilia García Antón, «“Comedias” (1926-1928): análisis e historia de una colección teatral», *Revista de Literatura*, 100 (1988), pp. 547-574; John W. Kronik, *«La Farsa» (1927-1936) y el teatro español de preguerra*, University of North Carolina, Department of Romance Languages, Estudios de Hispanófila, 15, 1971; Elena Santos, «“La Comedia”, breve colección teatral madrileña de 1925», *Revista de Literatura*, 98 (1987), pp. 550-560.

2. Vegeu Guillem-Jordi Graells, *L'Institut del Teatre 1913-1988. Història gràfica*, Diputació de Barcelona, Institut del Teatre, 1990, p. 39.

Uns i altres es van mostrar clarament proclius al consum d'aquest tipus de literatura dita de quiosc. En tercer lloc, el teatre popular que s'oferí en les col·leccions esmentades es caracteritzà per un important relleu dels continguts de base realista i llenguatge directe i intel·ligible per al lector en detriment de qualsevol mena d'investigació formal. Aquest teatre, mancat en general de qualsevol tipus de pretensió estètica i intel·lectual, es va proposar satisfer les necessitats de lleure i diversió d'una àmplia massa de públic —de gust poc exigent— a través de gèneres i formes ja fixats per la tradició decimonònica com el melodrama, el sàinet i la comèdia de costums o el vodevil. Productes teatrals que, per la resta, van ser estrenats i representats per intèrprets i companyies professionals de reconegut prestigi en l'escena catalana.

Ubicada aquesta mostra de teatre per tradició en els escenaris del Paral·lel barcelonès —teatres Nou, Victòria i Espanyol— tingué també una presència destacada en determinats locals del centre de la ciutat i, especialment, al Teatre Romea, seu per excel·lència del Teatre Català. De fet, tant els espais paral·lel·lítics com els del centre ciutadà assumien ja des d'inicis de segle la gran majoria de manifestacions teatrals en llengua catalana representades per grups i empreses professionals com a una realitat pròpia i distintiva. Certament, tant «La Novel·la Teatral Catalana» com «Catalunya Teatral», i singularment «La Escena Catalana», desenvoluparen un panorama homogeni, encara que limitat des del punt de vista estètic, del teatre francès traduït o adaptat segons les circumstàncies a l'escena catalana. El melodrama, el vodevil i el teatre de *boulevard* encarnen, amb alguna excepció, la tradició dramàtica francesa en les col·leccions esmentades amb un total de cinquanta-cinc títols ressenyats.³

«La Novel·la Teatral Catalana»,⁴ dirigida per l'escriptor Miquel Poal-Aregall, va publicar entre 1918 i 1923 un total de setanta títols, set dels quals corresponents al teatre francès. Tres obres foren reeditades per Poal-Aregall per a la col·lecció a inicis de la segona dècada d'aquest segle: *La verge boja*, una peça de contingut social d'Henri Bataille, *Zaza* de Pierre Berton i Charles Simon, i *La dama de les camèlies* d'Alexandre Dumas, fill; les dues últimes estrenades per Margarida Xirgu en la seva versió catalana poc

3. Tres obres editades a «La Escena Catalana»: *Montmartre* (1918), de Pierre Frondaie; *La dama de les camèlies* (1930), d'Alexandre Dumas, fill, i *Les delícies de la llar* (1927), de Maurice Hennequin, van ser també publicades per «La Novel·la Teatral Catalana» les dues primeres (1921 i 1920), i per «Catalunya Teatral», la tercera, el 1935.

4. Vegeu Joaquim Molas, «Les col·leccions de novel·la curta», *Serra d'Or*, (abril 1988), pp. 300-305; Isabel Monseny Gavaldà, *Rosend Ràfols i les seves publicacions*, tesi de llicenciatura dirigida per Joaquim Molas, Universitat Autònoma de Barcelona, 1974.

temps abans d'incorporar-se a l'escena madrilenya. Poal-Aregall edità també en una orientació pròpiament eclèctica: *La carrera del ministre* d'Émile Fabre, *El claustre* de Émile Verhaeren i el vodevil *Vostè serà meua* de Louis Verneuil, estrenat per la companyia de Josep Santpere al Teatre Espanyol. El caràcter flexible de «La Novel·la Teatral Catalana», de vida efímera, contrasta amb la posició més definida que adoptaren amb distints interessos tant «La Escena Catalana» com la «Biblioteca Teatral», o fins i tot com «Catalunya Teatral», de la casa Millà, sorgida al cap d'un any de la proclamació de la II República.

«La Escena Catalana», dirigida per Salvador Bonavia Flores i posteriorment pel seu fill Salvador Bonavia Panyella, edità entre 1918 i mitjan 1937 quaranta-tres textos pertanyents al teatre francès d'un total de quatre-cents trenta-sis publicats. La succinta denominació dels gèneres teatrals és suficientment clara: divuit comèdies, algunes d'elles susceptibles de ser considerades sense gaires problemes com a vodevils, dels quals de forma explícita només se'n reconeixen vuit. Tres melodrames, una tragicomèdia, una novel·la escènica, un conte sentimental, un quadro, un sàinet i nou drames completen la suma. La derivació cap a manifestacions genuïnes i arrelades en el gust popular com el melodrama, el vodevil o el teatre de *boulevard*, sovint instrumentalitzades i adaptades a las característiques específiques de la societat catalana, delimita i fixa amb precisió els interessos i objectius de la col·lecció. La majoria, fins i tot, de drames editats participen d'una classificació més aviat elàstica del gènere melodramàtic, com en determinats casos foren considerats i etiquetats per la crítica d'espectacles.

Quins textos, doncs, ens ofereix «La Escena Catalana», de forma més destacada? Primerament, obres i autors enquadrables en el gènere del vodevil:⁵ *Té, té... i deixam estar* d'Anthony Mars, *Las de les dones* de M. Mouëzy-Eon, *El gall d'indi* i *Les dugues oques* de Georges Feydeau, *Tots els asos tenen sort* d'I. Hennequin i Henri de Gorsses, *La primera vegada* de Henri Keroul i André Barré, *Les delícies de la llar* i *Els retrucs de l'amor* de Maurice Hennequin, *La senyoreta mamà* i *Ni viuda, ni fadrina, ni casada* de Louis Verneuil. La majoria d'aquests vodevils van ser representats als teatres Nou i Espanyol del Paral·lel per la companyia de Josep Santpere, autèntic promotor del gènere entre 1918 i 1936.⁶ Els textos van ser traduïts i adaptats de forma

5. Sobre el vodevil, vegeu Henri Gidel, *Le vaudeville*, Paris, PUF, 1986 («Que sais-je?», 2301).

6. Vegeu Xavier Fàbregas, «Josep Santpere. El centenari d'un mite», *Serra d'Or* (febrer 1976), pp. 119-122; M. Poal-Aregall, *José Santpere*, Barcelona, Ed. Alfa, 1922 (Los Principes de la escena); Antoni Vallescà, *Santpere. L'home i l'artista*, Barcelona, 1931.

preferent per escriptors populars de consum, com Josep Amich Bert, «Amichatis»⁷ i Jeroni Moliné.

En segon lloc, peces pròximes al teatre de *boulevard*⁸ com *El café del racó* i *Antonieta o la tornada del marquès* de Tristan Bernard; *Montmartre* de Pierre Frondaie; *Pagar el ram i no fer pasqua* d'Alfred Capus o *Una dona i dues vides* de Francis de Croisset. Aquest tipus de teatre es representà tant a l'anomenat Montmartre barcelonès com al vell local del Teatre Romea. Pel que fa a la traducció, a diferència del vodevil, escriptors de reconeguda posició a l'àmbit de la literatura culta com Josep Pous i Pagès o Melcior Font s'encarregaren de les traduccions dels textos de Capus i Croisset, respectivament.

En tercer lloc, el reconeixement de la tradició melodramàtica decimonònica⁹ amb l'edició d' *Els dos pillets* de Pierre Decourcelle, la peculiar adaptació d'un text d' A. d'Ennery, *Santa Madrona de les Drassanes o les papallones de fang*, en versió d' «Amichatis» i Gaston A. Màntua. O el conegut *Felip Derblay o La núvia venuda* de Georges Ohnet, publicat en forma de novel·la sentimental.¹⁰ Com a complement a una classificació tan estricta, podem destacar també les traduccions de peces significatives del teatre del segle XIX com *La Tosca* de Victorien Sardou, *L'Arlesiana* d'Alphonse Daudet, amb il·lustracions musicals de Georges Bizet; *El gendre del senyor Perera* d'Émile Augier, o l'adaptació que Salvador Vilaregut féu del melodrama *Paméla Giraud* d'Honoré de Balzac, amb el nom de *La Quimeta maca*.¹¹ I Maurice Maeterlinck, l'excepció que confirma la regla d'una col·lecció de teatre popular. Així, d'ell es publicà *Monna Vanna*, estrenada en una sessió de Teatre d'Art per l'actriu Mercè Nicolau, i *L'alcalde de Stilmonde*, obra allunyada dels plantejaments simbolistes de l'escriptor belga, que pot ser llegit perfectament com un «drama de guerra i propaganda», tal i com pretenia el seu autor en donar-la a conèixer el 1918.

7. Sobre el teatre català de consum d'aquesta època, vegeu Enric Gallén, «El teatre» de *La literatura popular i de consum* (amb Joaquim Molas), dins M. de Riquer, A. Comas i J. Molas (eds.), *Història de la literatura catalana*, vol. XI, Barcelona, Ed. Ariel, 1988, pp. 312-322.

8. Vegeu Michel Corvin, *Le théâtre de boulevard*, París, PUF, 1989, («Que sais-je?», 2442).

9. Vegeu Jean-Marie Thomasseau, *Le mélodrame*, París, PUF, 1984, («Que sais-je?», 2151).

10. Publicada a la col·lecció «Biblioteca La Dona catalana» el 1931. Vegeu Núria Pi i Vendrell, *Bibliografia de la novel·la sentimental publicada en català, entre 1924 i 1938*, Diputació de Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1986, pp. 106-120; Elisabet Nualart, Eulàlia Trius i Manel Xicota, «“La Dona Catalana”: una proposta de literatura popular», *Els Marges* 37 (1987), pp. 103-110.

11. Vegeu Lídia Anoll, «Ressò de *La Quimeta maca*» dins *Antoni Comas. In Memoriam*, Barcelona, Universitat de Barcelona, Facultat de Filologia, 1985, pp. 19-26.

«Catalunya Teatral», a càrrec de la Llibreria-Arxiu Teatral Millà, publicà un total de cent tretze volums entre 1932 i 1937 amb una presència quasi exclusiva i selecta d'autors i obres del repertori del teatre català modern. Així, la incidència del teatre francès és encara menor que en el cas de «La Novel·la Teatral Catalana», només cinc títols. Per un costat, «Catalunya Teatral» es mostra pròxima a una concepció clarament popular del teatre, present a «La Escena Catalana» amb la reedició de *Les delícies de la llar* de Maurice Hennequin o la publicació de *Le Père Lebonnard* de Jean Aicard, o *El delicté d'ésser bo*, segons la versió catalana d'Àngel Millà i Joan Vila i Pagès, una obra que assolí una gran notorietat en els ambients del teatre amateur. Per l'altre costat, «Catalunya Teatral», com féu també «La Novel·la Teatral Catalana» en el seu moment amb Henri Bataille, recuperà Octave Mirbeau, un dels autors característics del realisme social d'inicis de segle, amb *La cartera*, obra reeditada en les excepcionals circumstàncies històriques de guerra i revolució que Catalunya va viure entre 1936 i 1938.

De fet, el més peculiar i inèdit de la programació de «Catalunya Teatral» fou l'edició de *Llibertat provisional* de Michel Duran, i *Mercaders de glòria* de Marcel Pagnol i Paul Nivoix. Si el primer, «construido —segons René Lalou— sobre los cimientos de *Hernani*, corresponde al modelo de una irónica comedia donde el amor y la policia juegan a las escondidas»,¹² Pagnol presentava, al seu torn, una peça dramàtica sobre les formes polítiques que van seguir al desenllaç de la primera guerra mundial, ben distinta de la imatge literària adquirida amb posterioritat per l'escriptor de *Cèsar*, *Màrius* i *Fanny*.

Els tres títols del teatre en llengua francesa de la «Biblioteca Teatral», d'un exigu total de deu, responen ja a una concepció culta, elitista, de la literatura i del teatre. Els noms de Dostoievski, amb *Els germans Karamazov*, adaptada a la llengua francesa per Jean Croué i Jacques Copeau;¹³ Charles Vildrac, representant del «teatre del silenci» amb *El Paquebot «Tenacity»*, que, traduït per Carles Soldevila, s'estrenà en una vetllada selecta de teatre estranger al Teatre Romea el 1922; o Marivaux i *La mare confident*, traduït pel poeta-dramaturg Ventura Gassol, completen el panorama general de la traducció del teatre francès a Catalunya en les col·leccions esmentades fins a 1939. Afegim-hi, finalment, el gran interès manifest en col·leccions no especialitzades pel teatre de Molière,¹⁴ així como també la incorporació de tí-

12. René Lalou, *Medio siglo de teatro francés*, Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, 1962, p. 109.

13. Vegeu Francis Pruner, «La collaboration de Jean Croné et Jacques Copeau à l'adaptation scénique des *Frères Karamazov* (1908-1911)», *Revue de la Société d'Histoire du théâtre* 1983-I, pp. 42-58.

14. Vegeu Xavier Fàbregas, «Les traduccions catalanes de Molière» dins *El teatre o la vida*, Barcelona, Galba Ed., 1976, pp. 85-88.

tols i obres com *Martina* de Jean Jacques Bernard, traduït per Josep Pous i Pagès, *Intermezzo* de Jean Giraudoux, traduït per Ramon Esquerra, o *El nou Prometeu encadenat* d'André Gide, en traducció de B. Rosselló-Pòrcel, donats a conèixer en els prestigiosos «Quaderns Literaris», de Josep Janés i Olivé, en plena guerra civil.¹⁵

En síntesi, la presència del teatre francès a les col·leccions de preguerra respon pel que fa al consum cultural a opcions, interessos i gustos definits dels sectors populars catalans, emmarcats entre principis de segle i el final de la guerra civil.

D'aquí la recepció, en primer lloc, de textos decimonònics, afins al melodrama —P. Decourcelle, A. d'Ennery, G. Ohnet—, o al teatre de *boulevard* —Émile Augier, Victorien Sardou—. I, en segon lloc, la recuperació de peces estrenades en l'etapa modernista, entre las quals, *La verge boja* d'Henri Bataille, *La carrera del ministre* d'Émile Fabre o *La cartera* d'Octave Mirbeau. El contingut d'aquestes obres sobre la societat establerta avala el tractament crític, sovint inherent a determinades manifestacions del teatre popular, que reben determinades formes i funcions de la moral burgesa.

En tercer lloc, hem de considerar l'estreta simbiosi entre el gènere del vodevil, incorporat a inicis de segle, i el Paral·lel, gràcies fonamentalment a la promoció desenvolupada per la companyia de Josep Santpere. La qual cosa consolidà, al cap i a la fi, l'existència d'un espai ciutadà que, amb altres manifestacions artístiques vinculades al *music-hall*, es va convertir en un important centre de producció teatral entre 1918 i 1936, aproximadament.

En quart lloc, l'absència significativa d'obres i autors de la tradició culta que, amb alguna excepció —Verhaeren, Maeterlinck, per exemple—, foren donats a conèixer bé a través de revistes literàries bé de col·leccions no especialitzades en teatre. La recepció, en suma, de Lenormand, Giraudoux o Gide, cal plantejar-la des d'una perspectiva absolutament distinta.

15. Vegeu Jacqueline Hurtley, *Josep Janés. El combat per la cultura*, Barcelona, Curial Ed. Cat., 1986, pp. 128-145, («Biblioteca de cultura catalana», 60).

APÈNDIX*

Traduccions de teatre francès

«La Escena Catalana» (1918-1937)

Número	Autor	Títol	Traductor/Adaptador
4, 15.02.1918	A. Mars		
	L. Xanrol	<i>Té, té... i deixa'm estar</i>	B. Alentorn ¹⁶
13, 01.07.1918	V. Sardou	<i>La Tosca</i>	J. M. Vila ¹⁷
20, 15.10.1918	P. Frondaie	<i>Montmartre</i>	S. Vilaregut ¹⁸
38, 26.07.1919	E. de Nafac		
	A. Hennequin	<i>Els calaveres</i>	A. Ferrer i Codina ¹⁹
40, 23.08.1919	Mrs. Mars		
	Queroul	<i>Els allotjats</i>	J. Capella ²⁰
42, 20.09.1919	A. Daudet	<i>L'Arlesiana</i>	S. Vilaregut ²¹
43, 04.10.1919	—	<i>Ni viuda, ni fadrina ni casada</i>	«Amichatis» ²²
46, 15.12.1919	T. Bernard	<i>El café del racó</i>	J.M. Jordà, A. Soler ²³
48, 15.01.1920	M. Mouëzy-Eon	<i>L'as de les dones</i>	F. Fuentes ²⁴
55, 24.04.1920	M. Maeterlinck	<i>L'alcalde de Stilmonde</i>	S. Vilaregut ²⁵
63, 07.08.1920	R. Coolus	<i>Els novicis de l'amor</i>	J. Moliné ²⁶
64, 21.08.1920	A. Capus	<i>Pagar el ram i no fer pasqua</i>	J. Pous i Pagès ²⁷
67, 25.09.1920	A. Valabrègue		
	M. Hennequin	<i>Els retrucs de l'amor</i>	C. Capdevila ²⁸
70, 06.11.1920	G. Feydeau	<i>El gall d'indi</i>	J. Moliné ²⁹
73, 31.12.1920	P. Gavault	<i>La senyoreta Aritmètica</i>	J. Moliné ³⁰
77, 26.02.1921	G. Feydeau	<i>Les dugues oques</i>	J. Moliné ³¹
79, 27.03.1921	—	<i>La vida boèmia</i>	J. Montero «Amichatis» ³²
84, 04.06.1921	I. Hennequin		
	H. de Gorsses	<i>Tots els asos tenen sort</i>	C. Capdevila ³³
102, 11.03.1922	M. Mouëzy-Eon	<i>El misteri de Saint- Cloud o el crim del pegot</i>	
	G. de la Fouchardière		«Amichatis» ³⁴
104, 15.04.1922	H. Keroul		
	A. Barré	<i>La primera vegada</i>	J. Mallol ³⁵
111, 12.08.1922	M. Maeterlinck	<i>Monna Vanna</i>	J. M. Jordà, F. Pujols ³⁶
117, 11.11.1922	D. Amiel	<i>La somrient Magdalena</i>	
	A. Obey		J. Montero ³⁷

* Les notes d'aquest apèndix les trobareu al final del capítol

Número	Autor	Títol	Traductor/Adaptador
123, 17.03.1923	P. Veber	<i>Per no ser tretze</i>	J. Pous i Pagès ³⁸
138, 22.09.1923	H. de Rothschild	<i>El caduceu</i>	J. Montero ³⁹
144, 22.12.1923	A. Machard	<i>El milió de l'orfeneta</i>	J. Montero ⁴⁰
147, 09.02.1924	L. Verneuil	<i>La senyoreta mamà</i>	«Amichatis» ⁴¹
149, 22.03.1924	P. Veber M. Gerbidon	<i>Un fill d'Amèrica</i>	J. Moliné ⁴²
152, 26.04.1924	H. de Gorsse H. Clerc	<i>L'espectre del senyor Imberger</i>	J. Montero ⁴³
185, 19.09.1925	P. Decourcelle	<i>Els dos pillets</i>	J. Vila i Pagès ⁴⁴
202, 10.04.1926	L. Verneuil	<i>L'amiga, el apritxo i el que paga</i>	«Amichatis» ⁴⁵
203, 24.04.1926	A. d'Ennery	<i>Santa Madrona de les Drassanes o les papallones del fang</i>	«Amichatis» G. A. Màntua ⁴⁶
226, 02.04.1927	G. Marot E. Philippe L. Marx	<i>Lladres de franc</i>	J. Vila i Pagès ⁴⁷
236, 03.09.1927	M. Hennequin	<i>Les delícies de la llar</i>	J. Vila i Pagès ⁴⁸
302, 23.11.1929	H. de Balzac	<i>La Quimeta maca</i>	S. Vilaregut ⁴⁹
320, 26.07.1930	A. Dumas	<i>La dama de les camèlies</i>	S. Vilaregut ⁵⁰
323, 06.08.1930	E. Augier J. Sandeau	<i>El gendre del senyor Perera</i>	S. Vilaregut ⁵¹
369, 03.12.1932	F. de Croisset	<i>Una dona i dues vides</i>	M. Font ⁵²
373, 11.02.1933		<i>A mans obertes, ulls clucs</i>	F. Presas ⁵³
387, 11.11.1933	P. Veber	<i>Les germanes Mirette</i>	F. Presas ⁵⁴
392, 27.01.1934	G. Ohnet	<i>La núvia venuda o Felip Derblay</i>	J. M. Montseny ⁵⁵
413, 16.03.1935	P. Autier P. Cloquemin	<i>Far maleït</i>	G. A. Màntua ⁵⁶
414, 30.03.1935	T. Bernard	<i>Antonietta o la tornada del marquès</i>	M. Carratalà ⁵⁷
418, 25.05.1935	G. Berr L. Verneuil	<i>Mister Beverley</i>	E. Artells ⁵⁸

«La Novel·la Teatral Catalana» (1918-1923)

Número	Autor	Títol	Traductor/Adaptador
4, 25.01.1919	E. Fabre	<i>La carrera del ministre</i>	«Amichatis» ⁵⁹

Número	Autor	Títol	Traductor/Adaptador
6, 20.02.1919	H. Bataille	<i>La verge boja</i>	C. Costa ⁶⁰
8, 02.05.1919	E. Verhaeren	<i>El claustre</i>	C. Capdevila ⁶¹
12, 12.07.1919	P. Berton	<i>Zaza</i>	C. Costa
	C. Simon		J. M. Jordà ⁶²
27, 15.06.1920	A. Dumas	<i>La dama de les camèlies</i>	S. Vilaregut ⁶³
45, 15.03.1921	P. Frondaie	<i>Montmartre</i>	S. Vilaregut ⁶⁴
67, 30.04.1923	L. Verneuil	<i>Vostè serà meva</i>	«Amichatis» ⁶⁵

«Catalunya Teatral» (1932-1937)

Número	Autor	Títol	Traductor/Adaptador
86, 01.10.1935	M. Hennequin	<i>Les delícies de la llar</i>	J. Vila i Pagès ⁶⁶
88, 01.11.1935	M. Duran	<i>Llibertat provisional.</i>	D. de Bellmunt
			J. Bertrams Solsona ⁶⁷
98, 15.04.1936	M. Pagnol	<i>Mercaders de glòria</i>	J. Molina
	P. Nivoix		L. Rodelles ⁶⁸
101, 01.06.1936	J. Aicard	<i>El delictes d'èsser bo (Le Père Lebonnard)</i>	A. Millà
			J. Vila i Pagès ⁶⁹
110, 01.02.1937	O. Mirbeau	<i>La cartera</i>	C. Costa ⁷⁰

«Biblioteca Teatral» (1922-1937)

Publicacions de l'Escola d'Art Dramàtic

Número	Autor	Títol	Traductor/Adaptador
2, 03.1923	F. Dostoievski	<i>Els germans Karamazov</i>	J. Millàs-Raurell ⁷¹
4, 11.1923	C. Vildrac	<i>El paquebot «Tenacity»</i>	C. Soldevila ⁷²
8, 06.1937	Marivaux	<i>La mare confident</i>	V. Gassol ⁷³

Notes

16. «Vaudeville en tres actes, escrit en francès». Estrena: T. Nou, 1911. Intèrprets: Josep Santpere, Elena Jordi, Rosa Hernàez.

17. «Drama en quatre actes, dividit en cinc quadres, original de Victorien Sardou, traduït i arranjat al català per Josep M. Vila». Estrena: T. Romea, 6-IV-1909. Intèrprets: Mercè Daroqui, Jaume Borràs, Joan Torelló.

18. «Comèdia en quatre actes». Estrena: T. Espanyol, 4-X-1918. Cia. Maria Vila - Pius Daví. Direcció escènica: Jaume Borràs; direcció escenogràfica: Adrià Gual.

19. «Comèdia en tres actes, arranjada d'una altra de...». Estrena: T. Romea, 14-IV-1903. Cia. dirigida per Ermengol Goula.

20. «Vodevil líric en tres actes de Mrs. Mars i Queroul». Estrena: T. Novetats, II-VIII-1904. Intèrprets: Sr. Massip, Sra. Lafont.

21. «Drama rústec en cinc actes» amb il·lustracions musicals de Georges Bizet. No s'hi indica la data d'estrena.

22. «Comèdia bufa en tres actes inspirada en una obra francesa per...». Estrena: T. Nou, 19-IX-1919. Cia. Josep Santpere.

23. «Comèdia en tres actes escrita en francès per...», «Adaptació catalana de...». Estrena: T. Principal, 29-X-1913; reposició: Nou, 13-XI-1919. Direcció en les dues ocasions de Josep Santpere.

24. «Vodevil en tres acte, original de...», «adaptat al català per...». Estrena: T. Nou, 24-XII-1919. Cia. Josep Santpere.

25. «Drama en tres actes». Estrena: T. Espanyol, 7-III-1919. Cia. Jaume Borràs.

26. «Comèdia en tres actes». Estrena: T. Tívoli, 29-VII-1920. Cia. Enric Giménez.

27. «Comèdia en tres actes». Estrena: T. Romea, 21-VII-1920. Cia. Enric Giménez.

28. «Comèdia alegre en tres actes de...». Estrena: T. Tívoli, 21-VIII-1920. Cia. Enric Giménez.

29. «Vodevil en tres actes de...». Estrena: T. Nou, 22-X-1920. Cia. Josep Santpere.

30. «Comèdia en quatre actes, original de...». Estrena: T. Romea, 2-XII-1920. Cia. Enric Giménez.

31. «Vodevil en tres actes». Estrena: T. Espanyol, 25-II-1921. Cia. Josep Santpere.

32. «Novel·la escènica en quatre actes i set quadros, adaptació moderna de l'obra de Murger». Estrena: T. Espanyol, 26-III-1921. Cia. J. Santpere.

33. «Vaudeville en tres actes de...». Estrena: T. Espanyol, 3-VI-1921. Cia. Josep Santpere.

34. «Melodrama còmic, d'espectacle, en un pròleg i tres actes, dividit en vuit quadros, originals dels autors francesos». Estrena: T. Espanyol, 3-III-1922. Cia. Josep Santpere.

35. «Vodevil en tres actes». Estrena: T. Espanyol, 21-XI-1914. Cia. Elena Jordi.

36. «Drama en tres actes». Estrena: Estudi Cirera, 22-VII-1922. Cia. Mercè Nicolau.

37. «Tragicomèdia en dos actes, escrita en francès...». Estrena: T. Romea, 4-XI-1922. Cia. Enric Giménez.

38. «Comèdia en un acte». Estrena: T. Romea, 24-II-1923. Intèrprets: Esperança Ortiz, Joaquim Montero.

39. «Drama en quatre actes». Estrena: T. Romea, 18-III-1922. Intèrprets: Esperança Ortiz, Joaquim Montero.

40. «Conte sentimental en quatre actes i dotze quadros»; «Adaptació catalana d'en...». Estrena: T. Romea, 7-XII-1923. Intèrprets: Maria Morera, Baldomer Grases, Joaquim Montero.

41. «Comèdia vodevilesca en tres actes». Estrena: T. Espanyol. Cia. Josep Santpere. No s'hi indica la data de l'estrena. A la portada, una fotografia de l'actriu Assumpció Casals en el paper protagonista.

42. «Comèdia en quatre actes». Estrena: T. Romea, 11-III-1924. Cia. J. Pous i Pagès.

43. «Drama en quatre actes». Estrena: T. Romea, 19-IV-1924. Intèrprets: Joaquim Montero, Matilde Xatart, Esperança Ortiz.

44. «Melodrama en set actes, un d'ells dividit en dos quadros». Estrena: Orfeo Gracienc, 19-IV-1925. Cia. Claramunt-Adrià.
45. «Comèdia de tres persones, de la vida galant barcelonina, en tres actes, adaptació d'una obra de Louis Verneuil per «Amichatis». Estrena: T. Espanyol, 24-III-1926. Cia. Josep Santpere.
46. «Melodrama barceloní en quatre actes dividits en vuit quadros, inspirat en la cèlebre novel·la de A. d'Ennery per...». Estrena: T. Espanyol, 3-IV-1926. Cia. Josep Santpere.
47. «Drama en cinc actes». Estrena: Coliseu Pompeia, 31-I-1926. Cia. Claramunt - Adrià.
48. «Comèdia en tres actes». Estrena: T. Barcelona, 25-VIII-1927. Cia. Claramunt-Adrià.
49. «Comèdia en tres actes, dividits en cinc quadros, adaptació catalana d'una obra de Balzac». Estrena: T. Romea, 13-XI-1929. Cia. Maria Vila - Pius Daví.
50. «Drama en cinc actes». Estrena: T. Principal, 22-III-1911. Intèrprets: Margarida Xirgu, E. Guitart. Primera edició: Baxarias, 1912.
51. «Comèdia en quatre actes», «Adaptació catalana de...». Estrena: T. Novetats, 7-VI-1930. Cia. Carles Capdevila.
52. «Drama en tres actes i sis quadros». Estrena: T. Romea, 18-XI-1932. Cia. Maria Vila - Pius Daví.
53. «Comèdia en tres actes»; «Adaptada del francès a l'escena catalana dels nostres dies». Estrena: T. Espanyol, 10-I-1930. Cia. Josep Santpere.
54. «Comèdia en tres actes»; «Versió catalana de...». Estrena: T. Espanyol, 13-X-1933. Cia. Josep Santpere.
55. «Comèdia dramàtica en quatre actes. Arranjada a l'escena catalana per...». Estrena: T. Principal, 28-IX-1932. Intèrprets: Pepeta Fornés, Pere Ventayols.
56. «Quadro dramàtic»; «Versió catalana de...». Estrena: Sala Imperi, 14-VII-1912. Cia. Gran Guinyol Català.
57. «Sainet en un acte»; «versió de...». Estrena: T. Studium, 17-I-1934. Intèrprets: Marcel·la Auber de Pons, Pere Armengou.
58. «Comèdia en quatre actes», «Basada en *The Barton Mystery*, de W. Hackett»; «traducció catalana d'...». Estrena: Orfeo Gracienc, 27-I-1935. Cia. Josep Claramunt.
59. «Drama en quatre actes». Estrena: T. Espanyol, 20-IX-1918. Intèrprets: Maria Vila, Pius, Daví, Jaume Borràs.
60. «Obra en quatre actes». Estrena: T. Romea, 5-X-1910. Intèrprets: Carles Capdevila, Emília Baró. Primera edició: Baxarias, 1910.
61. «Obra en quatre actes». Estrena: T. Romea, 2-V-1919. Intèrprets: Enric Giménez, Emília Baró.
62. «Comèdia dramàtica en cinc actes». Estrena: T. Tívoli, 22-VII-1910. Intèrprets: Margarida Xirgu, Josep Santpere, Alexandre Nolla. Primera edició: Baxarias, 1910.
63. Estrena: T. Principal, 22- III- 1911. Intèrprets: Margarida Xirgu, Enric Guitart. Primera edició: Baxarias, 1912.
64. «Comèdia en tres actes». Estrena: T. Espanyol, 4-X-1918. Cia. Maria Vila - Pius Daví.
65. «Comèdia galant i picaresca». Estrena: T. Espanyol, 7-IV-1923. Cia. Josep Santpere.
66. «Comèdia en tres actes». Estrena: T. Barcelona, 25-VIII-1927. Cia. Claramunt-Adrià.
67. «Comèdia en tres actes i un epíleg». Estrena: T. Novetats, 16-X-1935. Cia. Ramon Martori - Mercè Nicolau.
68. «Obra en tres actes». Estrena: T. Studium, 19-XII-1935. Cia. Enric Lluelles.
69. «Comèdia dramàtica en tres actes, basada en la cèlebre obra francesa *Le Père Lebonnard*, escrita en català per...». Estrena: T. Principal (Girona), 6-I-1936. Cia. Pius Daví.

70. «Comèdia en un acte». Estrena: T. Romea, 3-III-1910. Primera edició: Cunill, 1910.

71. «Obra en cinc actes, segons la novel·la, del gran escriptor rus Fedor Dostoievski»; «Adaptació escènica de Jacques Copeau i Jean Croué». Estrena: T. Romea, 10-III-1923. Intèrprets: Joaquim Montero, Emília Baró, Esperança Ortiz.

72. Estrena: T. Romea, 18-XII-1922.

73. Estrena: T. Goya, 19-VI-1918. A càrrec de l' Escola Catalana d'Art Dramàtic.

Traducciones españolas del teatro de Pirandello

Vicente González Martín

Antes de entrar en el tema concreto de nuestro trabajo, es necesario dedicar unas breves palabras a enmarcarlo dentro de la proyección de la figura de Pirandello en España.

Pocos escritores italianos han tenido un éxito tan grande en nuestro país como Luigi Pirandello. Si exceptuamos a los escritores italianos del Trecento: Dante, Petrarca y Boccaccio y algunos más cercanos como Giacomo Leopardi y Giosuè Carducci o Gabriele D'Annunzio, es, sin duda, Pirandello el escritor italiano que ha alcanzado una más amplia difusión en nuestra literatura. El eco de este escritor es lo que se ha venido llamando, siguiendo la moda de principios de siglo, *pirandellismo*.

Debemos decir, en primer lugar, que nos encontramos con uno de los temas que más ha llamado la atención de los críticos en los últimos tiempos. La enumeración de todos los estudios realizados en este campo sería suficiente para ocupar todo el espacio de este artículo, por ello me limitaré a señalar los que considero más importantes. Quien tenga un interés especial por conocer con detalles la bibliografía puede recurrir a mi libro *La cultura italiana en Miguel de Unamuno*¹, donde recojo casi 40 estudios sobre el tema.

Américo Castro fue uno de los primeros en tratar el tema del pirandellismo. En un artículo publicado en *La Nación* de Buenos Aires en 1924, titulado «Cervantes y Pirandello», señala que la obra maestra del escritor español es un claro antecedente de la técnica pirandelliana.

Esta consideración del *Quijote* como antecedente de Pirandello se ha venido repitiendo a menudo en los últimos años. Así, Samuel Putnam, en «Unamuno y el problema de la personalidad»,² llega a la conclusión de que las semejanzas entre Unamuno y Pirandello se deben, entre otras cosas, a que los dos escritores se han nutrido de lecturas semejantes como el *Quijote*, de donde se desarrolla el problema de la personalidad de toda la literatura contemporánea. Esta opinión es también compartida por José María Monner Sans en *Pirandello, su vida y su teatro*.³

1. Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1978.

2. *Revista Hispánica Moderna* 2 (1935), pp. 103-110.

3. Buenos Aires, Losada, 1947.

José A. Balseiro⁴ afirma que las innovaciones pirandellianas habían aparecido ya en la obra de Unamuno *Niebla*, que es un claro antecedente de *Sei personaggi in cerca d'autore*, así como de *Così è se vi pare*.

A estas conclusiones añade E. Gómez Baquero «Andrenio», en *Pirandello y Cia*,⁵ que la novelita *Dos madres* del rector de Salamanca es un precedente de *La ragione degli altri* de Pirandello.

En esta misma línea está Emilio Clocchiati,⁶ que busca raíces españolas en la concepción teatral del dramaturgo italiano.

El crítico francés André Lebois, en un brillante estudio publicado en 1949,⁷ señala a Calderón, además de Cervantes, como antecedentes del italiano con su obra *La vida es sueño*.

Otros críticos como J. Chicharro de León,⁸ intentan encontrar antecedentes de Pirandello entre los escritores españoles de finales del XIX y principios del XX. Chicharro señala dos escritores españoles: Benito Pérez Galdós con sus obras *Realidad* y *El amigo Manso*, y Jacinto Grau con *El señor de Pigmalión*. Las dos obras del canario fueron publicadas en 1892, mientras que la de Grau apareció el mismo año que *Sei personaggi...*, es decir, en 1921.

Luis Rosales en un sugestivo estudio, publicado en dos partes, con el título de «La comedia de la personalidad» y «La comedia de la felicidad»⁹ vuelve a señalar una vez más a Cervantes como el primero y verdadero antecedente pirandelliano en España.

Finalmente merece ser destacado otro estudio sobre el tema. Se trata del publicado en 1962 por Jacqueline Chantraine de von Praag con el título «España, tierra de elección del pirandellismo»,¹⁰ en el que intenta demostrar que la literatura española, y concretamente el teatro, era ya un campo abonado que facilitaba enormemente la difusión de la obra de Pirandello.

El primer contacto de los españoles con el dramaturgo italiano fue favorecido por artículos publicados en revistas españolas como *La Pluma* y *España*. Gómez Baquero nos dice en este sentido:

4. «Unamuno, Pirandello, Conrad y una teoría de Bernard Shaw» en *El vigía*, Madrid, Mundo Latino, 1925, pp. 77-85.

5. Madrid, Mundo Latino, 1925.

6. «Pirandello y Walter Starkie» *Insula* 14 (1947), p. 8.

7. «La révolte des personnages de Cervantes et Calderón à Raymond Schwob» *Revue de littérature comparée* XXIII (1949), pp. 482-506.

8. «Pirandellismo en la literatura española» *Quaderni Ibero-Americani* 15 (1954), pp. 406-414.

9. En *Cuadernos hispanoamericanos* 118 (octubre 1959), pp. 249-284 y 119 (noviembre 1959), pp. 44-69, respectivamente.

10. *Quaderni Ibero-Americani* 28 (1962), pp. 218-222.

Pirandello no era completamente desconocido en España. Algunas revistas modernas muy atentas al movimiento literario extranjero, como *La Pluma y España*, ya difuntas, porque las revistas suelen durar en España lo que las verduras en las eras, habían publicado noticias y críticas de sus obras.¹¹

La clave del éxito que el autor siciliano tuvo en España está en la representación de su obra *Sei personaggi in cerca d'autore* en Madrid el mes de diciembre de 1923, dos años después de estrenarse en Italia. La puesta en escena de la obra con su correspondiente éxito hizo que desde aquel momento se empezasen a traducir sus obras. El crítico «Andrenio» nos lo cuenta así:

La estela de curiosidad y de interés que han dejado sus Seis personajes ha abierto el camino a las traducciones de los libros de Pirandello y a la representación de otras de sus comedias. Casi simultáneamente aparecían la versión del *Difunto Matías Pascal*, la de un libro de cuentos que lleva el bello y conciso título de *Tercetos*, y la representación de *La razón de los demás*, traducida con fidelidad y soltura por Gómez Hidalgo.

Este auge de la obra pirandelliana se vio refrendado por la presencia de Pirandello en España, en Madrid y Barcelona, donde dio algunas conferencias y se le hicieron numerosas entrevistas, creándose una viva polémica entre los pirandellianos y antipirandellianos.

En definitiva, la obra pirandelliana llega a España en un momento óptimo, en el que el mundo cultural español estaba ansioso de novedades, pendiente de una gran renovación teatral. Y llega de la mano de buenos introductores: un gran director, Dario Niccodemi; una actriz atrayente, Vera Vergani; y una gran compañía de artistas.

A partir de estos momentos, comienzan a proliferar las traducciones del teatro de Pirandello, como veremos a continuación.

Como afirmación general podría decirse que en España ha sido publicada sólo una parte de su obra —aunque una parte importante, tanto en castellano como en catalán y gallego, en las que destacan las traducciones de su teatro.

Estas traducciones se inician en España a partir de 1924, justamente poco después de la estancia de Pirandello en España y que las revistas co-

11. *Op. cit.*, p. 43.

mienan a señalar las concomitancias del teatro pirandelliano con las obras de autores españoles, especialmente de Miguel de Unamuno. No es una casualidad que en 1923 publicará Unamuno su artículo «Pirandello y yo».

Ya en 1924 encontramos traducidas al español *Sei personaggi in cerca d'autore*, *La ragione degli altri*; *L'uomo, la bestia e la virtù*; y *Pensaci, Giacomino!* En 1926 se traducen *Vestire gli ignudi* y algunas de las citadas anteriormente. En los años 30 se traducirán *Questa sera si recita a soggetto*; *Il piacere dell'onestà*, y *Enrico IV*. En los años 40 *Il giuoco delle parti* y *La vita che ti diedi*.

A partir de 1950 importantes editoriales van a reunir en amplios volúmenes el conjunto de la obra teatral de Pirandello, en las que nunca faltan piezas como *Sei personaggi...*, *Così è se vi pare* o *Enrico IV*. Así, la editorial Plaza y Janés de Barcelona publica las *Obras completas* en 2 tomos, traducidas por Ildefonso Grande, Manuel Bosch Barret, Domingo Pruna y Mercedes A. Carrera. En 1962 se hizo una 2ª edición.

También en 1955 la editorial Aguilar de Madrid publica las *Obras escogidas* de Luigi Pirandello en 2 volúmenes, traduciendo el tomo I Ildefonso Grande, Mario Grande y José Miguel Velloso, y el II Armando Lázaro Ros. A continuación se repetirán las ediciones de estos volúmenes en 1958, 1959, 1963, 1966, 1971, etc.

Igualmente, la editorial Guadarrama de Barcelona publica dos volúmenes dedicados al *Teatro* de Pirandello en 1968, traducidos por José Miguel Velloso.

Posteriormente, seguirán editándose sin interrupción versiones españolas del teatro de Pirandello, especialmente *Seis personajes...* y *Así es, si así o parece*.

Del rápido elenco cronológico de las traducciones del teatro pirandelliano en España destaca una serie de hechos.

1º. Son las editoriales de las ciudades mediterráneas Valencia y Barcelona, concretamente Sempere, Plaza y Janés, Antonio Badia, Guadarrama, etc., las que primeramente y con más asiduidad se deciden a publicar las obras del dramaturgo italiano.

La explicación habría que buscarla no sólo en la presencia física de Pirandello en Barcelona y la propaganda que se hace de sus obras desde *La Publicitat* de Barcelona, sino también en el gusto por el teatro que estas zonas han manifestado siempre a lo largo de su historia cultural. Por otra parte, Cataluña y Valencia han sido tradicionalmente las primeras zonas españolas por las que se introducen los diversos movimientos literarios italianos. Y esto ya desde la Edad Media.

2º. Las traducciones del teatro de Pirandello, a pesar de su continuidad, se hacen más intensas en los períodos de crisis, concretamente en los años posteriores a la primera y segunda guerra mundial. Quizá porque el contenido de la dramaturgia pirandelliana se asienta generalmente en un sentimiento de crisis de los valores individuales y colectivos. La esquizofrenia de la personalidad, la relatividad del conocimiento, la pérdida de identidad, la rebelión del personaje de ficción, etc., encuentran un terreno abonado en estas épocas, en las que los fundamentos sociales e individuales que se creían seguros entran en crisis. Son momentos también en que por diversas causas se incrementa la interrelación cultural entre España e Italia.

3º. Hay una preferencia clarísima, en la cantidad y calidad de las traducciones españolas, hacia determinadas obras dramáticas de Pirandello. Sin lugar a dudas, la pieza que más éxito ha alcanzado en la escena y en las traducciones españolas ha sido *Sei personaggi in cerca d'autore*. Esta obra se publica en español por primera vez en 1924 por la editorial Sempere de Valencia, traducida por F. Azzati, basándose en la 1ª edición italiana de 1921. La 2ª edición de 1926 la realizó la misma editorial y el mismo traductor, basándose en la edición definitiva de 1925 que el propio Pirandello revisó y corrigió, añadiéndole una *Prefazione*.

Esa casi coincidencia temporal entre las ediciones italianas y las españolas hace que la traducción presente numerosas variantes, que se explican por el hecho de no disponer con seguridad de una edición definitiva.

A partir de esos momentos *Seis personajes en busca de autor* seguirá apareciendo reiteradamente en nuestras editoriales, hasta las ediciones de Joaquín Espinosa Carbonell (Valencia 1990) y de Cátedra, Madrid 1992.

En el ínterin se publican versiones en catalán bajo el título de *Sis personatges en cerca d'autor*.

Quizá la posición privilegiada que esta obra alcanza en la editoría española se deba explicar por las concomitancias que la crítica encuentra entre ella y obras de autores españoles, como *Niebla* de Unamuno o *El señor de Pigmalión* de Jacinto Grau. El propio Unamuno se sorprende del parecido en el citado artículo de 1923 «Pirandello y yo», porque ciertamente las ideas que se reflejan en la obra de Pirandello concuerdan con los argumentos de la novelística y dramaturgia españolas del momento.

En el número y calidad de traducciones sigue a *Sei personaggi, Enrico IV*; obra estrenada en los teatros italianos en 1922 y publicada en 1923. A partir de la edición española de Zaragoza de 1930, encontramos 7 ediciones de esta obra en diversas editoriales y con diferentes traductores, y *Così è, se vi pare*. De esta última pieza tenemos versiones catalanas con el título *És així (si us sembla)*, en Edicions del Mall, Barcelona, 1982, por ejemplo,

y gallegas con el título *Así é, se vos parece* (Vigo, Ed. Xerais de Galicia, 1991).

A gran distancia de éstas se traducen en España en diversas épocas *La vita che ti diedi; I giganti della montagna; Il giuoco delle parti; L'uomo, la bestia e la virtù; La ragione degli altri; Vestire gli ignudi; Il piacere dell'onestà; Questa sera si recita a soggetto, y Pensaci, Giacomino!*

En definitiva, la mayor parte de las obras dramáticas de Pirandello ocupan un puesto destacado entre las traducciones de la literatura italiana al español. Sin embargo, esta visión positiva, vista desde nuestra perspectiva, chocó con numerosos obstáculos, tanto por la dificultad intrínseca de las obras en sí, como por el lenguaje empleado en un teatro de ideas, donde el diálogo es entrecortado y nervioso, lleno de anacolutos, conversacional y jadeante.

Hay que poner de relieve la enorme dificultad que supusieron las primeras traducciones españolas del teatro de Pirandello. Las escenificaciones que se realizan en España estaban más sujetas a una especie de *canovaccio* o *intreccio*, que los actores italianos, acostumbrados a la improvisación propia de la *commedia dell'arte*, cambiaban a su gusto. Por poner un ejemplo, en el caso de *Sei personaggi*, esta obra se estrenó en el teatro Valle de Roma el 10 de mayo de 1921 en un montaje de la compañía de Dario Niccodemi. Ese mismo año apareció la edición italiana y hasta 1925 el propio Pirandello hizo una serie de versiones que condujeron a la versión definitiva de 1925, que el propio Pirandello preparó, como ya he señalado, para representar en su compañía Teatro d'Arte de Roma.¹²

Estas vacilaciones y correcciones para hacer las ediciones italianas se multiplican para realizar las traducciones al español. Los dramas de Pirandello, como toda obra teatral, están escritos para ser representados. Ello plantea una dificultad importante a la hora de traducir: la que deriva de las circunstancias del tiempo en que fueron escritas y que contienen un lenguaje difícil de trasvasar al español por los cambios y diferencias culturales acacidas.

Por otra parte, la concepción dramática pirandelliana se apoya en la tradición italiana de un teatro menos basado en la escritura y más en los estereotipos que representan los actores. De ahí la perplejidad del primer traductor de *Sei personaggi*, F. Azzati, cuando se plantea traducir el subtítulo de la obra *Commedia da fare*, ya que no encuentra en español no sólo una traducción adecuada sino ni siquiera un género o una situación equivalentes.

12. Hay un estudio muy interesante que incluye la consideración de las variantes en O. Ragusa, «Six Characters 1821-1925 and Beyond» en *Pirandello 1986*, Roma, Bulzoni, 1987.

te, ya que no hay en el teatro español antiguo o moderno nada que observe una rigurosa analogía con estos espectáculos de exclusiva creación italiana. La solución es traducirlo por otros términos italianos como el de *commedia dell'arte*. Los demás traductores de la obra resuelven el problema simplemente eliminando el subtítulo.

No podemos en esta sede plantear todos los problemas concernientes a las dificultades de las traducciones del teatro de Pirandello. Por ello, me limitaré a dos ejemplificaciones. Una, a la traducción de los diversos títulos y, otra, a una breve comparación de tres traducciones de diferentes épocas de *Sei personaggi...*

Frente a la regularidad del título *Seis personajes en busca de autor*, la traducción de otros títulos ha sido más problemática. Así *Il giuoco delle parti*, obra representada en italiano en 1918 y publicada en 1919, se traduce al español con dos títulos: *Cada cual a su juego* y *El juego de los papeles*.

La dificultad consistía tanto en la translación al español de la palabra «giuoco» como del término «parti». De esas dificultades es consciente el primer traductor de la obra en 1944, José María Monner Sans quien nos dice:

Si el título de la segundo (se refiere a *La vita che ti diedi*) consentía una traducción literal, no lo consentía ciertamente el de la primera, pese a lo dicho en algunas revistas bonaerenses. Ya que si «parte» significa, entre otras cosas, «papel representado por un autor en una obra dramática», su articulación con «juego» —*El juego de las partes*— le habría dado valor equívoco a esa locución nada correcta en nuestro idioma. Pude elegir *El papel de cada cual* porque así lo autorizaba un parlamento del segundo acto, pero tal título me pareció poco expresivo. De ahí que escogiera *Cada cual a su juego*, pues, sobre no traicionar el sentido capital de la obra, figuraba allí, castellanamente usada, la palabra «juego» del título original.

Otro ejemplo curioso lo constituye la traducción del hipocorístico *Giacomino*, presente en el título de la obra *Pensaci, Giacomino!* Las tres ediciones españolas de la obra presentan una traducción diferente: *Piénsalo, Giacomino*; *Piénsalo, Jacobito*, y *Piénsalo, Santiaguito*.

Como podemos apreciar, se ha optado por una solución no problemática en la primera, conservando el nombre propio italiano, o por una traducción usando dos variantes posibles del latín *Iacobus*, que en español derivaría a *Jacobo* o a *Iago* (con el *Santus Santiago*).

Más interés presenta la traducción de *Questa seri si récita a soggetto*. En español aparece traducida por *Esta noche se recita improvisando; Esta noche se improvisa la comedia*, o *Esta noche se improvisa*.

La dificultad estaba en trasvasar al español la expresión «si récita a soggetto», que no corresponde con «improvisando» o «improvisar», sino con la particular forma de realizar esa *commedia da fare*.

Para concluir, señalaré, aunque sea de manera esquemática por ahora, un ejemplo práctico de las dificultades y diversos puntos de vista al abordar la traducción de la de *Sei personaggi in cerca d'autore*. Para ello confrontaremos las ediciones de las editoriales Sempere de Valencia, 1924, traducida por Azzati; la de la Universidad de Valencia, 1990, traducida por Joaquín Espinosa Carbonell, y la recentísima de Cátedra, 1992, traducida por Miguel Ángel Cuevas.

Para todas ellas sirve el hecho ya apuntado de que *Seis personajes* está escrita principalmente para ser representada y que además se inserta en esa línea de *commedia da fare*, donde la posibilidad del actor de salirse del guión, puede arrastrar al traductor a hacer también lo mismo.

Las tres ediciones coinciden en la traducción del título: *Seis personajes en busca de autor*, aunque la de Azzati incluye el subtítulo *Comedia a escenificar*, ausente en las otras dos. Probablemente la supresión del subtítulo en las ediciones de 1990 y 1992 se deba a que a estas alturas el conocimiento de las obras de Pirandello es ya amplio y el público o el lector conocen la técnica del teatro pirandelliano suficientemente, mientras que en 1924 Azzati necesita explicar con qué tipo de obra se va a enfrentar el lector.

Las tres traducen e incorporan a la obra la *Prefazione* antepuesta por Pirandello a la edición de 1925. Azzati y Cuevas lo traducen por *Prefacio*, mientras que Espinosa lo traducirá por *Prólogo*. La diversidad indica ya una línea diferenciadora entre las tres traducciones, que se confirmará a lo largo de todo el texto. Azzati y Cuevas buscarán más una traducción literal del texto pirandelliano, mientras que Espinosa intenta superar el hecho de que *Sei personaggi* se escribió hace más de 70 años y de que usa, por consiguiente, una lengua que reflejan una cultura diferente a la de hoy. Intenta, pues, adaptar la lengua a la nueva situación de 1990. De ahí, por ejemplo, que traduzca el verbo «sentire» por el español «mirar» o «Commendatore» por el término «Director»; «il direttore di scena» por «el regidor» o el «capocómico» por el «director».

En otros casos, sin embargo, permanecerá fiel al término de Pirandello, como es el caso de «il macchinista», traducido por Azzati y Espinosa como «maquinista» y por Cuevas como «tramoyista».

Otro ejemplo típico es la postura diversa ante la traducción de los parlamentos de Madame Paz, pues este personaje habla «medio español y medio italiano», como dice el texto. Una solución para presentarla sobre un escenario en España y para que sonara bien al espectador, sería hacerle hablar no como una española que habla mal italiano, sino como una italiana que hablara mal el español.

Espinosa, probablemente pensando que la traducción es para ser leída, deja las frases como están en el original, a pesar de que ello hace que sea un personaje español que habla un mal italiano según el criterio de un italiano (el autor) que no conocía muy bien el español.

Cuevas adopta la solución de invertir el juego lingüístico del original, y hace que el personaje hable un español italianizado.

Azzati, por su parte, lo único que hace es cambiar algunas palabras españolizándolas o italianizándolas sin un criterio fijo.

Veamos la solución práctica dada a unas frases de la citada Madame Paz:

1) Texto de Pirandello: «MADAMA PACE (*facendosi avanti, con una grand'aria d'importanza*).— Eh, cià, señor; porque yo no quero aprovecharme... avantaciarme».

2) Azzati: «(*Adelantándose con aire de importancia*) Y cha, señor; porque yo no quiero aprovecharme... avantacharme...».

3) Cuevas: «(*Adelantándose, dándose muchos aires*) Certo, señor; por qué yo no quero aprovecharme, avantacharme...».

En este último caso encontramos un fallo importante en la interpretación del «porque» causal que aparece así en Pirandello, mientras que Cuevas lo convierte equivocadamente en un interrogativo. Espinosa deja el texto igual que en el original.

Concluyendo, las diferencias recurren a lo largo de toda la obra, aunque el lenguaje de Pirandello parece en principio unívoco y sencillo. Sin lugar a dudas, la mayor o menor dificultad de la traducción de una obra de este tipo radica esencialmente en partir inicialmente de unas premisas serias, sabiendo lo que se quiere hacer y el nivel de lengua que se quiere emplear. Lo que no es científico es variar de criterios según la mayor o menor dificultad del texto traducido.

La difícil tarea del traductor le obliga a no sólo conocer perfectamente las dos lenguas que maneja, sino también las culturas en las que surge una determinada obra y el sistema literario en que están inmersas.

El teatro extranjero en Madrid durante la Segunda Guerra Mundial

Elena Real

El propósito de estas páginas es analizar el teatro extranjero que se representó en Madrid durante la Segunda Guerra Mundial. Años cruciales para una España deshecha, recién salida de la Guerra Civil, y aislada de un contexto europeo que sufre uno de los mayores enfrentamientos bélicos del siglo. Sabida es la postura de la España franquista respecto a la guerra europea, y cuáles son sus alianzas más o menos explícitas. Por ello me ha parecido interesante estudiar el teatro extranjero que se representa en estos primeros cinco años e intentar ver si de algún modo, y a través de la escena madrileña, se refleja la evolución que se produce en Europa desde las resonantes victorias del Reich hasta el triunfo de los aliados.

Para España éstos son años extremadamente difíciles, tanto en lo económico como en el mundo de la cultura, con una censura implacable y arbitraria que juzga y condena en nombre de la moral franquista las manifestaciones de la vida intelectual y literaria. Un clima semejante tiene necesariamente repercusiones inmediatas y evidentes en el mundo de la cultura, y más concretamente en el género dramático, por naturaleza mucho más ligado que los otros géneros literarios a la actualidad.

La desaparición, por razones naturales o como consecuencia de la guerra civil, de los grandes dramaturgos nacionales produce a principios de la década de los cuarenta un vacío teatral que se irá colmando bien mediante la reposición de obras de los clásicos españoles o de dramaturgos de principios de siglo, bien por la promoción de algunos nuevos «valores» (aunque esta calificación sea más que discutible para nombres tales como Torrado, Dicenta, Tono, etc), bien, finalmente, por la representación de obras extranjeras, traducidas o adaptadas por las compañías dramáticas.

En lo que a estas últimas respecta, cabría pensar, teniendo en cuenta el terror ideológico que reina durante toda la época, que su importancia es muy relativa. En un país en el que la censura condena la *Comedia humana* de Balzac, considerándola «un monumento a todos los vicios», o *Los tres mosqueteros* de Dumas «obra de un hombre de ideas perversas, inmoral y

1. Véase el célebre catálogo del Reverendo P. Garmendia de Ortaola, *Buenas y malas lecturas*, Madrid, 1949.

falsificador de la historia»,¹ parece difícil que puedan encontrarse obras de autores extranjeros que no caigan bajo la férrea condena de los índices de libros prohibidos. Y sin embargo uno queda sorprendido cuando comprueba que a lo largo de estos primeros años del franquismo, en los escenarios de Madrid se representan unas cincuenta obras de dramaturgos extranjeros.² Obras, ya lo veremos, en su mayoría cuidadosamente seleccionadas y «depuradas» de connotaciones religiosas, ideológicas e incluso morales, pero que sin embargo y a pesar de todo contribuyen de algún modo a ampliar el panorama dramático de la época.

Pero llama igualmente la atención, como se verá en las páginas siguientes, el que, contrariamente a lo que cabría esperar en una España en la que la lengua extranjera mejor conocida era aún el francés, el número de obras de autores de habla inglesa sea prácticamente equivalente al de las francesas. Y en efecto, frente a algo más de veinte obras traducidas o adaptadas del francés, nos encontramos con cerca de cuarenta obras de autores ingleses o norteamericanos, y con una quincena de traducciones o adaptaciones del italiano, a las que habrá que sumar algunas producciones aisladas procedentes del alemán e incluso, en una ocasión, una adaptación de Dostoievsky.

La década comienza, como cabría esperar, con la puesta en escena de obras ideológicamente afines al régimen franquista. El 6 de junio de 1940 el teatro María Guerrero pone así en escena la comedia de Rino Alessi, *Hombre de partido*, traducida por Antonio Fantucci y representada por la Compañía de Teatro Nacional, en la que según el crítico del periódico *A.B.C.* se ponen de manifiesto «los desastres familiares y sociales a que conducen los errores de la democracia, el liberalismo y el modo de pensar salido de la Enciclopedia y de la Revolución de 1789». Obra altamente aplaudida por el mismo crítico, que enjuicia de este modo el valor literario de la comedia: «Las ideas políticas totalitarias han producido ya numerosos y óptimos frutos en la literatura y el teatro. Uno de los más señalados es la comedia de Rino Alessi, *Hombre de partido*».

Asimismo, y dentro de esta línea de «óptimos frutos» producidos por ideas políticas fascistas y totalitarias hemos de señalar la obra de Emmet Lavery, *La primera legión*, que con traducción de Alvaro Cunqueiro se estrena en el Español el 3 de diciembre de 1940, y cuya valoración por la crítica es igualmente entusiasta. La obra, escribe el comentarista, es una «afirmación ardiente del espíritu católico llevado a una moraleja admirable:

2. Es necesario sin embargo precisar que hemos tenido en cuenta reposiciones de algunas obras de éxito, como precisamos más adelante.

cuando las convicciones tienen raíces hondas, las tibiezas —puntos vulnerables— se salvan con la fe». En el año 1941 dos de los éxitos más importantes de los escenarios madrileños fueron las obras de Giovacchino Forzano: la primera, *La ofrenda de la mañana* se estrenó en el Reina Victoria el 3 de octubre de 1941, con traducción de Eduardo Marquina y Joaquín Guichot. Pero fue sobre todo su segunda obra, *Napoleón*, inspirada en la figura de Mussolini, la que constituyó, según la crítica, «uno de los éxitos resonantes del teatro Calderón en el año 1941».³

Y en este punto conviene señalar el importante papel que desempeña, durante estos primeros años de la década, el teatro italiano. No deja de ser en efecto significativo que durante los años que coinciden con los de la Segunda Guerra Mundial se representen diez obras de teatro traducidas o adaptadas del italiano.⁴ Así, fuera de las piezas de Alessi y de Forzano que acabamos de reseñar, señalemos que hasta 1945 se representan en Madrid las obras siguientes: *La vida que te di*, de Pirandello, en el teatro Alcázar⁵ en 1942; *Una carta de amor* de Santugini⁶ y *Noche de aventura* de Caglieri, en 1943.⁷ Al año siguiente, la compañía de Társila Criado estrena en el Beatriz *Los que quedamos*, de Cenzatto, con traducción de Ángel Vilches,⁸ mientras que en 1945 los teatros madrileños ponen en escena tres obras dramáticas italianas: Taramona y De Laurentis son los adaptadores tanto de *Las garras de la fiera* de Giannini, representada en el Maravillas, como de *El alarido* de Alessandro de Stefani, que produce el Infanta Isabel,⁹ mientras que Josefina de la Torre y Alberto Alar son los responsables de la adaptación de *Una mujer entre los brazos* de Matarazzo, que la compañía de Irene López de Heredia interpreta en el teatro Calderón.¹⁰

En esos primeros cinco años de la década la proporción entre obras traducidas o adaptadas del inglés y las que provienen del francés es prácticamente semejante, aunque quizás se pueda señalar, como indica-

3. Representada por la Compañía de Guillermo Marín.

4. En cambio, a partir de 1946, el número de obras representadas decae muy sensiblemente.

5. Estrenada el 17 de diciembre de 1942, con traducción de Tomás Borrás, por la compañía de Lola Membrives y Mariano Asquerino.

6. Estrenada el 16 de octubre de 1943 en el teatro Reina Victoria por la compañía Davó-Alfayate.

7. Estrenada el 19 de octubre de 1943 en el teatro Beatriz, con adaptación de Vilches y De Laurentis, por la compañía de Társila Criado.

8. La obra se estrena el 5 de enero de 1944.

9. La primera se estrena el 13 de abril de 1945, y la segunda el 9 de octubre del mismo año.

10. Estrenada el 22 de noviembre de 1945.

remos más adelante, una mayor relevancia de las obras dramáticas francesas.

Las obras procedentes del inglés que se representan durante este período pueden clasificarse en varios grupos claramente distintos. El primero estaría constituido por adaptaciones muy libres de novelas que, llevadas al cine, constituyeron éxitos resonantes en la época. El teatro parece así intentar sacar provecho de éxitos cinematográficos a través de adaptaciones más que mediocres de grandes películas, sin que, por lo que parece, se tome demasiado en cuenta el texto literario en sí mismo como base para la adaptación. Este es el caso de la adaptación que en el año 1941 hace Cayetano Luca de Tena de *Lo que el viento se llevó* de Margaret Mitchell, obra que según la crítica constituyó uno de los grandes éxitos del año.¹¹ Mucha menor resonancia tuvo la adaptación que tres años después hizo el grandilocuente Rambal de la *Rebecca* de Daphne du Maurier, representada en el teatro Calderón¹². Un segundo grupo está constituido por la adaptación de comedias americanas, de tono ligero, como *Mujeres* de Clara Boothe, que se representa en el Alcázar en 1940;¹³ *Vive como quieras* de Moss Hart y George F. Kausman en el María Guerrero en 1941,¹⁴ y sobre todo la obra de Thornton Wilder, *Nuestra ciudad*, traducida por José Juan Cadenas, y que estrenada a finales de 1944 llegará a más de cien representaciones.¹⁵ Pero el grupo más importante es sin duda alguna el de obras clásicas inglesas, y muy especialmente el constituido por las obras dramáticas de Shakespeare. Ya en estos primeros cinco años se llevan a escena seis obras del gran dramaturgo inglés: *Falstaff y las alegres comadres de Windsor*, realizada por Hans Rothe para el Español, constituye uno de los éxitos dramáticos del año 1941. Ese mismo año, el teatro Progreso pone en escena *Marco Antonio y Cleopatra*, con traducción de Astrana Marín y Tomás Borrás. De nuevo el Español presenta al año siguiente *Macbeth*, bajo la dirección de Cayetano Luca de Tena,¹⁶ obra que repone de nuevo en junio de 1943. Pero el gran éxito del Español en ese año de 1943 es *Romeo y Julieta*, que con adaptación de Nicolás González Ruiz, sobrepasa las cien

11. Estrenada el 15 de octubre de 1941 en el teatro Español.

12. La obra se estrena el 10 de junio de 1944, por la compañía dramática del mismo Rambal.

13. Estrenada en septiembre de 1940 por la compañía de María Paz Molinero.

14. Estrenada el 27 de enero, traducida por Alberto García Sastre e interpretada por la compañía del Teatro Nacional.

15. Representada en el María Guerrero por la compañía del Teatro Nacional, la obra se repone al año siguiente (19 de octubre de 1945).

16. Estrenada el 11 de febrero de 1942

representaciones.¹⁷ Y es de nuevo Nicolás González Ruiz quien en 1944 elabora la versión de *Otelo* que se estrena a finales de año en el teatro Español.¹⁸ Junto a todas estas obras de Shakespeare cabe señalar, en lo que a esta primera época se refiere, el estreno en 1943 del *Pigmalión* de Bernard Shaw en el teatro Comedia, que con magnífica actuación de Elvira Noriega permanece dos meses en cartel,¹⁹ y la puesta en escena de dos obras de Oscar Wilde. La primera, *El abanico de Lady Windermere* se lleva a escena en dos ocasiones: en 1942, en el Fontalba, por la compañía de Alta Comedia Santamaría-Beringola,²⁰ y en 1943, en el Beatriz, por la compañía de Lola Membrives.²¹ La segunda, *Un marido ideal*, se estrena en noviembre de 1945 en el Calderón, con la compañía de Irene López de Heredia.

Dentro del teatro francés representado en esa misma época se pueden igualmente distinguir distintas tendencias. Por una parte nos encontramos, como ha sucedido con el teatro inglés, con una serie de adaptaciones muy libres de obras de las que se acentúa lo patético y lo melodramático. Así sucede con *La dama de las camelias* de Dumas hijo, que se estrena el 1 de febrero de 1940 en el teatro Cómico, con adaptación de Niní Montión interpretando el papel de la protagonista. La misma obra se repone en 1946, en una nueva adaptación con el título de *Margarita Gautier* y se representará ese año en dos ocasiones y por dos compañías diferentes: en el teatro Alcázar en el mes de julio y en el Reina Victoria en noviembre.²² En este mismo grupo se deben incluir las grandilocuentes adaptaciones de Rambal para su compañía teatral: *Miguel Strogoff* se representa en 1941 en el teatro Progreso, del 25 al 29 de julio, y *Cyrano de Bergerac* de Rostand en el Coliseum del 15 al 25 de agosto de 1942. Esta última obra se repone durante tres únicos días en 1946 por la compañía de Alejandro Ulloa con una muy mediocre adaptación de Vía, Martí y Tintorer.²³

Un segundo grupo está compuesto por traducciones y adaptaciones de obras de dramaturgos franceses de finales del siglo XIX, como Sardou, o de las primeras décadas del XX, como Bernstein, Savoir, Achard o Baty. Representantes en su mayoría del teatro de bulevar, estas obras suponen lo

17. Estrenada el 9 de diciembre de 1943 por la compañía de Mercedes Prendes y José María Seoane.

18. Estrenada el 16 de diciembre de 1944, la obra permanecerá en cartel hasta el 29 de enero de 1945.

19. Desde el 24 de abril de 1943 hasta el 8 de junio del mismo año.

20. La obra permanece en cartel únicamente desde el 24 al 30 de abril de 1942.

21. Estrenada el 12 de marzo de 1945.

22. Por las compañías de Martí Pierra y de Francesca Bertini respectivamente.

23. Teatro Fuencarral, del 30 de septiembre al 2 de octubre.

más significativo del teatro francés que se ofrece al público de Madrid durante este período, y algunas de ellas serán enormes éxitos de taquilla. Este es el caso de *Dulcinea* de Gaston Baty, que estrena el María Guerrero el 2 de diciembre de 1941, con traducción de Huberto Pérez de la Ossa e interpretación de Ana Mariscal, obra que sobrepasará las cien representaciones, y se repondrá, siempre con el mismo éxito, en 1942 y en 1945. Otro gran éxito de esta época es *El secreto* de Bernstein. El público madrileño de la posguerra ya conocía a este autor por la puesta en escena que en 1941 hace la compañía de Enrique Guitart de *El ladrón*. Pero mientras que esta primera obra pasa relativamente desapercibida, *El secreto*, magistralmente interpretada por Guillermo Marín en el María Guerrero, es uno de los grandes éxitos de la temporada de 1945.²⁴ Ese mismo año, los actores de la compañía del Teatro Nacional habían presentado en el María Guerrero *El pirata* de Marcel Achard, traducida por Conchita Montes, comedia acogida con bastante frialdad por el público, mientras que la crítica felicita a la dirección del teatro por ofrecer al público español «esa expresiva muestra del fino teatro europeo de nuestro tiempo».²⁵ La intensidad melodramática de Victorien Sardou parece gustarle al público de la época, como señala por otra parte la crítica que escribe que «Sardou, después de tantos años, sigue gustando al público actual como gustaba al de su tiempo, y esto porque ha sido un maestro del melodrama, capaz de crear escenas de profunda intensidad dramática».²⁶ Así, dos dramas de Sardou, *Dora la espía*²⁷ y *El verdadero amor (Francia 1900)*²⁸ reciben una calurosa acogida por parte del público en 1944. El resto de las obras que se representa en este período pasa relativamente desapercibido. Tal es el caso de *La octava mujer de Barba Azul* de Alfred Savoir, presentada en 1943,²⁹ de la comedia de François de Croisset, *El corazón manda*³⁰ o de *Palco número dos* de M. Diamant.³¹

24. Estrenada el 7 de noviembre, la obra permanece en cartel hasta el 23 de diciembre.

25. Crítica de Alfredo Marquerie en *A.B.C.* del 11 de abril de 1945.

26. A. Marquerie, *A.B.C.* del 22 de noviembre de 1944.

27. Adaptada por Serrano Anguita para la compañía de Pallarés Lemos, se representa en el Beatriz del 21 de noviembre al 8 de diciembre.

28. Con adaptación de Ródenas y Hurtado para la compañía de Isabel Garcés, se representa en el Infanta Isabel del 27 de octubre al 21 de noviembre.

29. Con traducción de Muntaner y Vilaregut para la compañía de Irene López Heredia, se representa en el teatro Beatriz del 24 de abril al 6 de mayo.

30. Representada del 10 al 16 de noviembre de 1944 en el Beatriz por la compañía de Pallarés-Lemos con traducción de Salvador Vilaregut.

31. Adaptada por Rambal para su compañía, la obra permanece únicamente tres días en el cartel del Calderón (del 5 al 7 de julio de 1944).

No deja de llamar poderosamente la atención, si comparamos las obras francesas que se representan en los teatros de Madrid con las inglesas, la práctica ausencia de dramaturgos clásicos franceses. En efecto, durante estos primeros cinco años solamente se pone en escena, en 1942, una obra de Molière, *El avaro*, representada en el teatro Alcázar por la compañía Redondo-León, con adaptación de Borrás y Sassone. Es interesante señalar que esta comedia, a pesar de mantenerse en cartel desde el 12 de mayo hasta el 10 de junio recibe una acogida relativamente fría por parte del público «entendido» y de la crítica, que censuran al autor el desenlace convencional de su obra. Miguel Rodenas, en su crónica teatral del 13 de mayo considera que el desenlace se ha escrito con excesiva premura, y concluye su comentario con las siguientes palabras: «Esto demuestra que incluso los clásicos se precipitaban a veces».

Junto a todas estas traducciones y adaptaciones de obras dramáticas francesas hemos de señalar un último grupo, constituido por obras que se representan directamente en versión original por compañías teatrales venidas de Francia (hecho que con toda evidencia pone de manifiesto el conocimiento general que gran parte del público tenía entonces de la lengua francesa). El 7 y 8 de junio de 1941 el María Guerrero acoge a la Comédie Française que pone en escena *L'Annonce faite à Marie* de Paul Claudel. La crítica acoge con discreción la obra, alabando la calidad de la interpretación, pero dejando un poco de lado el interés dramático de la pieza. Sin embargo la reseña que aparece el día del estreno en los periódicos pone de relieve, con entusiasmada admiración, la ideología política de Claudel, invitando al público a asistir a la representación en los términos siguientes:

Hoy tendrá lugar el estreno de esta obra del gran poeta católico Paul Claudel, que, con Péguy, representa en la literatura el movimiento precursor de la actual renovación de Francia. [...] Paul Claudel no podía permanecer indiferente ante nuestra Cruzada. En un poema que lleva por título «A los mártires españoles» el poeta exalta a «La Santa España». [...] Demos la bienvenida a su obra.³²

Un año más tarde la compañía de Jean Vernier pone en escena en el María Guerrero *Electre* y *Amphytrion 38* de Giraudoux, pero mientras que público y crítica aclaman con entusiasmo el hondo dramatismo de *Electre*, la segunda obra no convence excesivamente. El crítico de *A.B.C.* Miguel

32. *A.B.C.* del 7 de junio de 1941.

Rodenas, en su reseña del 28 de octubre de 1942 señala que la sutileza y fantasía del autor no son sino estratagemas para ocultar la falta de contenidos de una obra que por su estatismo parece más destinada a la lectura que a la representación teatral.

Al término de este panorama, fastidioso sin duda alguna por tantas pero necesarias enumeraciones y precisiones, conviene intentar extraer algunas conclusiones generales.

En primer lugar debemos precisar que las obras extranjeras que se representan durante estos años son en su mayoría adaptaciones de los textos originales. Puntualmente, hemos indicado para cada caso, si se trataba de «adaptación» o de «traducción», pero conviene señalar a este respecto que el concepto de «traducción» es a lo largo de toda esta época mucho más amplio de lo que ahora cabría entender. En principio las obras traducidas guardan mayor fidelidad con el texto original, aunque el extremo rigor de la censura franquista ha producido en más de una ocasión versiones claramente diferentes de la obra que se dice haber traducido. Pues no sólo se trata de suprimir todas aquellas ideas o alusiones que puedan ser sospechosas de atentar directa o indirectamente contra la ideología franquista, sino de limpiar la obra de todas aquellas palabras, expresiones, o escenas que por su supuesta crudeza o su falta de buen gusto —según la personal opinión del censor— puedan atentar contra las buenas costumbres del pueblo español. Bueno es recordar a este respecto el encendido elogio de la censura que a principios de 1943 hace el crítico teatral M. Rodenas en *A.B.C.*:

La censura, que, a Dios gracias, depura las obras teatrales, podando, con celo plausible, todo aquello que en el teatro —exponente de las costumbres y la cultura de un pueblo— podía servir de levadura de fácil concesión al mal gusto... Las obras que sintieron el peso de esta condición fueron retiradas del cartel, y luego, después de un análisis minucioso, [...] depurados su estilo y los conceptos chabacanos que en ellas figuraban, se dieron otra vez al aire de la calle, limpiamente, para que el público volviera a regocijarse con escenas y situaciones de buena ley, que el autor, en su ofuscación inquieta, amalgamó con lo escatológico, en pobrísimo concepto de lo que debe de ser el buen teatro.

Difícil es por lo tanto hablar de auténticas traducciones, aunque sí es verdad que estas versiones representan un intento de rigor y de fidelidad al original al que no pretenden las llamadas «adaptaciones».

En segundo lugar es evidente que a pesar del considerable número de obras dramáticas que se traducen o adaptan de autores extranjeros durante estos primeros años del franquismo, la mayoría de las obras representadas son un triste testimonio del teatro que se le ofrece al público español de la posguerra. Exceptuando la obra de Shakespeare, que, como todas, convenientemente depurada y censurada se ofrece anualmente el Español, casi con machacona reiteración, a los espectadores, son muy escasos los dramaturgos importantes que se representan en la época, sobre todo si se trata de escritores contemporáneos. Los teatros españoles, tributarios de un público al que intentan satisfacer, y de una censura que se esfuerzan por evitar, oscilan entre la fácil concesión a la incultura y a la frivolidad y el recurso a la moralización y a la propaganda ideológica a través de la escena. Alternando diversión y predicación, los escenarios de Madrid pretenden hacer olvidar al público las tragedias realidad, o reafirmarles en su sentimiento nacional-sindicalista. Esto explica la puesta en escena de obras que, tras triunfar en la pantalla, se llevan al teatro en melodramáticas adaptaciones como las de *Lo que el viento se llevó*, *Rebecca*, *La dama de las camelias*, *Miguel Strogoff*, por no citar más que las más significativas, la frecuencia durante estos años de obras partidistas convergentes con la moral franquista, como *Llegada de noche*, *Hombre de partido*, *Napoleón*, etc. y finalmente el gusto por el teatro de bulevar. El desprecio por la literatura, inspirado tanto por el ejemplo de Franco y de su gobierno militar como por las ingerencias de la censura oficial, favorece así durante toda esta época la mediocridad y pone de moda los géneros dramáticos más ramplones. A través de traducciones y adaptaciones de obras en su mayoría de escaso valor literario, y a las que la función depuradora de la censura va a vaciar de contenido, los teatros de Madrid intentan distraer a un público complaciente y poco preparado que no recibe del teatro sino la posibilidad de evadirse de preocupaciones pasadas y presentes.

III

TEXTOS EN CONTRASTE

Conectores argumentativos e implícito: la traducción española del teatro de Albert Camus

Mercedes Tricás Preckler

El esbozo de análisis que presentaremos a continuación debería situarse, por un lado, en el ámbito de la lingüística contrastiva que compara el funcionamiento y las equivalencias entre dos pares de lenguas. Por otro lado, es deudor de las teorías argumentativas de O. Ducrot, J.-C. Anscombre y sus seguidores que han puesto de relieve la concepción del acto de enunciación como una especie de juego, con una reglamentación especial, que permite analizar la variedad de relaciones entre los enunciadores y sus representaciones verbales.

Esta perspectiva parece abrir la vía a ciertas soluciones de transferencia de algunos morfemas con elevada carga pragmática, cuyo análisis debe abordarse desde la síntesis entre el decir y el querer decir. Al mismo tiempo sirve para interpretar problemas de coherencia, de ambigüedad y de relaciones entre lo explícito y toda la carga de intenciones comunicativas con las que el locutor impregna su discurso.

El discurso teatral, por su carácter intrínsecamente polifónico, privilegia este tipo de relaciones entre enunciadores y constituye un espacio idóneo para aplicar tales mecanismos interpretativos, así como para analizar el tratamiento que los traductores realizan de los mismos.

Por otra parte, los análisis referidos al conjunto de morfemas gramaticales que se agrupan bajo la categoría de conectores y operadores pragmáticos siguen una técnica paralela a la proclamada por las recientes teorías de la traductología: si reconstruir el sentido quiere decir reconstruir el proceso subyacente a la enunciación, a partir de las instrucciones lingüísticas que comportan las significaciones, el análisis de los conectores demuestra claramente cómo dichos elementos contienen instrucciones de significación —de índole lingüística— que orientan el cálculo interpretativo, e instrucciones pragmáticas que dependen de su localización concreta en un marco contextual.

Las más recientes teorías traductológicas apoyan esta concepción que podría resumirse en estas palabras de Pergnier¹:

1. Maurice Pergnier, «Théorie linguistique/théorie de la traduction» *Méta* 26,3 (1981), p. 260.

«Tout fait de langue est le résultat d'une dialectique entre une forme linguistique et un contenu de sens».

Lo que no quiere decir que exista un sentido literal y un sentido contextual, sino un conjunto de instrucciones, de naturaleza argumentativa, que remiten a una carga mínima de significación invariable, presente en cualquier elemento verbal, desarrollándola hacia una u otra orientación en función de las exigencias contextuales.

Esta perspectiva pragmática es evidentemente extensible a todos los elementos verbales y no únicamente a los morfemas de conexión que aquí retienen nuestra atención. Es decir que la significación presente en la frase —hecho eminentemente lingüístico— no es más que una especie de base teórica que sirve para postular hipótesis de sentido mediante la aplicación de ciertos mecanismos interpretativos.

La dialéctica entre el sentido literal o significación y el sentido en situación constituye el fundamento de toda investigación traductológica.

Cuando hacemos referencia a los morfemas conectores no estamos hablando únicamente de elementos que establecen enlaces lógicos entre dos segmentos consecutivos sino, fundamentalmente, de elementos que establecen instrucciones de índole pragmática. Si la semántica descriptiva pretende establecer una serie de valores a nivel frástico, el análisis pragmático pretende relacionar un elemento con el enunciado precedente, y también con implicaciones conversacionales, con un momento de la enunciación o con una presuposición que puede incluir desde conocimientos enciclopédicos de los interlocutores hasta normas de comportamiento o incluso de tipo ideológico.

Lo que demuestra que, con frecuencia, los términos A y B, enlazados por el conector, lejos de situarse de modo que uno preceda al otro, obligan a interrogar a la situación discursiva para identificar un proceso inferencial.

Los objetivos de presentación de equivalencias, perseguidos por un diccionario, se refieren a equivalencias semánticas. El desarrollo de las capacidades significativas en función del valor pragmático de la enunciación, comportaría un análisis mucho más detallado y complejo de cualquier elemento verbal. Pero además ciertos morfemas gramaticales, que desempeñan un papel importante en la construcción del edificio argumentativo, han sido notoriamente infravalorados por los autores de diccionarios.

Podemos, por ejemplo, lanzar un vistazo a las entradas del conector francés «alors», en el que nos centraremos especialmente a continuación, aparecidas en los diccionarios monolingües y bilingües e inmediatamente percibiremos las limitaciones de este tratamiento lexicológico.

Un análisis pragmático de las ocurrencias de dicho conector en múltiples discursos, debería de dar cuenta de las operaciones más usuales que con el mismo desarrollan los individuos hablantes de la lengua considerada y, a través de las mismas, se podría establecer un inventario de las funciones más características, esto es, una especie de diccionario de equivalencias no únicamente semánticas, función actual de los diccionarios, sino entre los elementos que conforman el componente retórico de las enunciaciones.

El correspondiente español de «alors» consignado con más frecuencia en los diccionarios es el adverbio «entonces». Pero dicho morfema no responde a la misma frecuencia de utilización que el conector francés ni recubre las mismas funciones. Así lo muestra un despojo de un corpus procedente de unos treinta artículos editoriales de diversos periódicos españoles. Entre un total de unos 250 conectores no aparece ningún «entonces» con valor argumentativo, función que es sustituida por locuciones diversas (de ahí que, por eso, por ello, por todo ello, por esta razón, por tanto, de modo que, de manera que, pues, así que, la consecuencia es que, en estas circunstancias, por esta razón, o sea que).

Un análisis más detallado de «entonces» demuestra que este conector español posee, como «alors», la propiedad de retomar relaciones de tipo temporal o consecutivo pero con una capacidad anafórica menor por lo que ciertos matices justificativos o hipotéticos quedan desdibujados. Dicho de otro modo, la relación entre antecedente y consecuente parece ser más accidental y más lejana en el caso de «entonces» que en el de «alors».

Teniendo en cuenta que todo conector pragmático impone, por un lado, ciertas condiciones de empleo a los enunciados que articula y, por otro, ciertas instrucciones interpretativas a las conclusiones implícitas que de ellos se infieren y a la continuación del texto, tras haber analizado un corpus de cierta extensión —en el que se han dejado de lado, por razones de espacio y porque son menos ricos en posibilidades de traducción, los valores temporales—, he llegado a caracterizar, como más significativas, las siguientes funciones pragmáticas del conector «alors».

Entre los valores ilocutorios, que la mayoría de trabajos presentan como introducidos por conectores cuya función es la de asegurar al discurso oral su funcionamiento característico,² se cuentan las siguientes:

2. A. Auchlin, J. Moeschler y A. Zenone en «Illocution et Interactivité: Préliminaires à une analyse fonctionnelle des actes de langage en séquence» *Cahiers de Linguistique Française* 1 (1979), pp. 42-53, nos dicen: «La catégorie de constituant conversationnel constitue une des possibles évaluations d'un connecteur, dans la mesure où il s'agit d'un type d'interprétation particulier intervenant dans une stratégie interactive. Chaque énonciation crée des mécanismes inférentiels, mobilise certaines inférences, qui permettent l'interprétation des actes de langage».

1. Toma de palabra. (Sus equivalencias en castellano estarían en esta línea: «Bueno pues», «pues bien, «vamos a ver»).
2. Demanda de información. (Equivalencias: «¿Y bien?», «¿qué hay?», «¿qué pasó?»).
3. Relanzamiento del desarrollo argumentativo. (Equivalencias: «¿Cómo sigue la historia?», «¿Cuál es la conclusión?»).
4. Expresión de rechazo, réplica, oposición. (Equivalencias: «¡Venga ya!»).
5. Invitación a la acción. (Equivalencias: «¡Venga!», «¡Vamos!», «¡Pues + acción verbal!»).
6. Expresión de extrañeza, sorpresa, indignación. (Equivalencias: «¡Hay que ver!», «¡Caramba!»).
7. Marca de reafirmación. (Equivalencias: «Muy bien»).

En cuanto a las funciones argumentativas de dicho conector hay que destacar:

1. Disyunción/oposición («o de lo contrario»).
2. Deducción/consecución («de modo que, así que»).
3. Justificación («por eso», «de ahí que»).
4. Hipótesis («en tal caso», «en esas circunstancias»).
5. Reformulación («o sea que», «dicho de otro modo»).
6. Recapitulación, conclusión («en resumen», «en conclusión»).

En todas estas apariciones existe una instrucción mínima de interpretación que indica que «alors» marca un acto que se hace posible gracias a la información precedente. Se trata pues de hallar en A un elemento que da lugar a una función de B, función que admite, en la traducción a otras lenguas, una cierta variedad de formulaciones, a condición de que se respete el valor pragmático.

Centrándonos en el lenguaje dramático —tomaremos las obras de A. Camus, *Les Justes*, *Le Malentendu* y *Caligula*— es fácil observar cómo el traductor ha centrado generalmente sus objetivos de fidelidad en otros elementos verbales, fundamentalmente en impregnar al elemento léxico del tono dramático que caracteriza al texto original, menospreciando la fuerza pragmática de otros elementos, menos lexicalizados, como los conectores.

En concreto, el análisis de la utilización del conector «alors» en las tres obras citadas y dos traducciones de cada una de ellas, nos da el siguiente tipo de cálculo.

En *Les Justes* hallamos 22 apariciones del morfema «alors».

La traducción de Federico Carlos Sáinz de Robles³ los recoge así:

- en 17 ocasiones se traducen por «entonces»,
- el resto se distribuyen entre estas equivalencias: «en ese caso» (1), «¿qué?» (1), «pues» (1), «o sea que» (1) y en un caso el conector no se traduce.

La traducción de Aurora Bernárdez y Guillermo de la Torre,⁴ por el contrario, da este resultado:

- en 19 ocasiones lo recupera mediante «entonces»,
- en cuanto al resto, corresponde a esta distribución: «de modo que» (1), «¿y?» (1) y en un caso deja de traducirse.

Respecto a la obra *Le Malentendu*, en la que hallamos 9 apariciones de «alors», Sáinz de Robles⁵ procede a estas traducciones: «entonces» (7), «en esos momentos» (1), y deja de traducirlo en una ocasión.

En cambio, la traducción de A. Bernárdez y G. de la Torre⁶ muestra 8 traducciones de «entonces» y una de «así que».

La mayor frecuencia de aparición de «alors» la presenta *Calígula* con nada menos que 29 apariciones de «alors» que Sáinz de Robles⁷ traduce así: «entonces» (7), «¿qué?» (1), «si no» (1), «vamos» (1), «en ese caso» (2), «pues» (2), en dos ocasiones deja de traducirse, y le otorga un incorrecto valor causal de «porque» en otra ocasión.

En lo referente a la traducción de A. Bernárdez⁸ encontramos: «entonces» (26), «vaya» (1), «así que» (1), «bueno» (1).

Como puede verse, aunque este recuento dibuja tímidamente otras posibilidades de recuperación del conector «alors», la mayoría de veces los traductores recurren a un «entonces» comodín que no siempre traduce del mejor modo la función pragmática.

Analizaremos a continuación algunas de estas apariciones.

1. Los valores ilocutivos

a) Demanda de información / opinión.

Esta función aparece en enunciados como los siguientes:

3. Albert Camus, *Los justos* en *Obras completas*. Traducción de Federico Carlos Sáinz de Robles, Barcelona, Seix Barral, 1985.

4. A. Camus, *Los justos*. Traducción de Aurora Bernárdez y Guillermo de la Torre, Madrid, Alianza, 1982.

5. A. Camus, *El malentendido* en *Obras completas*, op. cit.

6. A. Camus, *El malentendido*. Traducción de A. Bernárdez y G. de la Torre, Madrid, Alianza, 1982.

7. A. Camus, *Calígula* en *Obras completas*, op. cit., p. 606.

8. A. Camus, *Calígula*. Traducción de A. Bernárdez, Madrid, Alianza, 1981.

(*On frappe le signal convenu. Voinov sort sur un signe d'Annenkou. Kaliayev est postré. Silence. Entre Stepan.*)

ANNENKOV.- Alors?

STEPAN.- Il y avait des enfants dans la calèche du grand-duc.⁹

La traducción A reza así:

ANNENKOV.- ¿Qué?

STEPAN.- Había niños en la carroza del gran duque.¹⁰

Y la traducción B así:

ANNENKOV.- ¿Y?

STEPAN.- Iban niños en el carruaje del gran duque.¹¹

El fragmento corresponde a un momento dramático crucial en el que Annenkou toma la palabra iniciando la escena para preguntar si Stepan ha conseguido llevar a cabo el asesinato del duque. La intriga creada previamente en torno a esta acción revolucionaria exige que la pregunta se formule con una carga importante de fuerza dramática por parte del actor que inquiere por lo ocurrido. Pero es difícil conferir un dramatismo importante a un monosílabo. Una mayor explicitación permitiría recuperar mejor el efecto. Por ejemplo:

ANNENKOV.- ¿Qué ocurrió?

STEPAN.- Iban niños en el carruaje del gran duque.

También se está solicitando información en este pasaje:

SKOURATOV.- Ne vous fâchez pas encore. Réfléchissez. Du point de vue de l'idée, vous ne pouvez pas les livrer. Du point de vue de l'évidence, au contraire, c'est un service à leur rendre. Vous leur éviterez de nouveaux ennuis et, du même coup, vous les arracherez à la potence. Par dessus tout, vous obtenez la paix du cœur. A bien des point de vue, c'est une affaire en or.

(*Kaliayev se tait*).

9. A. Camus, *Les Justes*, París, Gallimard, 1958, p. 71.

10. A. Camus, *Los justos en Obras completas, op. cit.*, p. 606.

11. A. Camus, *Los justos*. Traducción de A. Bernárdez y G. de la Torre, *op. cit.*, p. 36.

SKOURATOV.- Alors?

KALIAYEV.- Mes frères vous répondront, avant peu.¹²

que Sáinz de Robles traduce por el consabido «entonces»:

SKURATOV.- Desde muchos puntos de vista es un gran negocio.
(*Kaliayev calla*).

SKURATOV.- ¿Entonces?

KALIAYEV.- Dentro de poco mis hermanos le contestarán.¹³

Idéntico procedimiento utilizan los otros dos traductores. Pero una mayor atención a la función pragmática podría reproducirse en una traducción del tipo: «SKURATOV.- ¿Qué opina pues?».

La demanda de conclusión es la función de la locución «et alors?» en el segmento siguiente:

KALIAYEV.- Connais-tu la légende de saint Dmitri?

FOKA.- Non.

KALIAYEV.- Il avait rendez-vous dans la steppe avec Dieu [...] La boue était épaisse, la fondrière profonde. Il fallut batailler pendant une heure. Et quand ce fut fini, saint Dmitri courut au rendez-vous. Mais Dieu n'était plus là.

FOKA.- Et alors?

KALIAYEV.- Et alors il y a ceux qui arriveront toujours en retard au rendez-vous parce qu'il ya trop de charrettes embourbées et trop de frères à secourir.¹⁴

De nuevo las dos traducciones coinciden en la misma versión: «FOKA.- ¿Y entonces?»

Pero una mayor fidelidad a la función pragmática se conseguiría mediante una reconstrucción del tipo:

FOKA.- Y ¿cuál es la conclusión?

KALIAYEV.- Pues que siempre habrá los que llegan tarde a la cita porque hay demasiadas carretas atascadas y demasiados hermanos que socorrer.

12. A. Camus, *Les Justes*, op. cit., p. 158.

13. A. Camus, *Los justos en Obras completas*, op. cit., p. 625.

14. A. Camus, *Les Justes*, op. cit., p. 144.

b) La expresión de la réplica, la refutación, la indignación.

También «alors» se utiliza para expresar una oposición ideológica, una réplica, en cierto modo indignada, a una actitud no compartida. Es el caso de esta intervención de Stepan en la que distingue entre un revolucionario y alguien que sólo pretende hacer obras de caridad:

STEPAN.- N'êtes-vous donc pas des hommes? Vivez-vous dans le seul instant? Alors choisissez la charité et guérissez seulement le mal de chaque jour, non la révolution qui veut guérir tous les maux, présents et à venir.¹⁵

Ambas versiones traducen nuevamente el conector por entonces:

STEPAN.- ¿Acaso no sois hombres? ¿Vivís sólo en el presente? Escoged entonces la caridad y curad el mal cotidiano, no la revolución que quiere remediar todos los males, presentes y futuros.¹⁶

Pero la indignación contenida tiene en español otros medios de formularse. Por ejemplo:

STEPAN.- Pero ¿es que no sois hombres? ¿Sólo vivís el momento presente? Pues dedicaos a la caridad y a curar tan sólo el mal de cada día, no a la revolución que quiere curar todos los males, presentes y futuros.

c) La invitación a la acción.

Un intento de reproducción de un deseo de mover al interlocutor a la acción aparece en la transferencia de «alors» por «vamos» del fragmento siguiente:

CALIGULA.- En effet. Les autres créent par défaut de pouvoir. Moi, je n'ai pas besoin d'une œuvre: je vis. (*Brutalement*). Alors, vous autres, vous y êtes?

METELLUS.- Nous y sommes, je crois.¹⁷

15. A. Camus, *Les Justes*, op. cit., p. 84.

16. A. Camus, *Los justos en Obras completas*, op. cit., p. 609.

17. A. Camus, *Caligula*, París, Gallimard, 1958, p. 141.

Traducción:

CALÍGULA.- En efecto. Los otros crean por defecto de poder. Yo no necesito la obra; yo vivo. (*Brutalmente*). Vosotros, vamos, ¿estáis ya?¹⁸

La rotundidad de la aseveración exigiría una formulación más imperativa en este fragmento:

CHEREA.- Je suis prêt à parler, Caius. Dès que tu le permettras.

CALIGULA.- Parfait. Alors, tais-toi. J'aimerais bien entendre notre ami Mucius.¹⁹

Por lo que, en vez de recuperarlo así: «CALÍGULA.- Perfecto. Calla, entonces»,²⁰ podríamos incidir en el carácter más incisivo de una expresión como: «CALÍGULA.- Perfecto. Pues, cállate».

2. Los valores argumentativos

Entre los enlaces con función argumentativa se cuentan las siguientes posibilidades de utilización del «alors»:

a) valor disyuntivo/opositivo.

«Alors» toma este valor cuando sirve de enlace entre dos enunciados si la conexión no se establece con el enunciado precedente sino con la negación del mismo. Por esta razón el fragmento:

KALIAYEV.- Tais-toi, tu sais bien que c'est impossible. Stepan aurait raison alors. Et il faudrait cracher à la figure de la beauté.²¹

en vez de traducirse así:

KALIAYEV.- Cállate; sabes que es imposible. En ese caso Stepan tendría razón. Y habría que escupir a la cara de la belleza.²²

18. A. Camus, *Calígula* en *Obras completas*, *op. cit.*, pp. 476-477.

19. A. Camus, *Calígula*, *op. cit.*, p. 63.

20. A. Camus, *Calígula* en *Obras completas*, *op. cit.*, p. 448.

21. A. Camus, *Les Justes*, *op. cit.*, p. 47.

22. A. Camus, *Los justos* en *Obras completas*, *op. cit.*, p. 601.

o así:

KALIAYEV.- Calla, bien sabes que es imposible. Entonces Stepan tendría razón. Y habría que escupirle a la belleza a la cara.²³

preferiría una conexión opositiva:

KALIAYEV.- Cállate; sabes que es imposible. De lo contrario Stepan tendría razón.

b) La expresión de la hipótesis.

También la posibilidad de construir, mediante el conector «alors» un enunciado situado en un mundo no real sino hipotético, como en este caso:

SKOURATOV.- Supposez, pourtant, que nous en revenions à l'évidence, supposez que ce soit vous qui ayez fait sauter la tête du grand-duc, tout change, n'est-ce pas? Vous aurez besoin d'être grâcié alors,²⁴

permite otras reformulaciones distintas de «entonces». La opción «en ese caso», ofrecida por esta traducción es muy adecuada:

SKURATOV.- Suponga, sin embargo, que volvamos a la evidencia, suponga que fue usted el que hizo saltar la cabeza del gran duque; todo cambia, ¿verdad? En ese caso usted necesitará la gracia.²⁵

Del mismo modo, en este caso:

CALIGULA.- Écoute-moi, imbécile. Si le trésor a de l'importance, alors la vie humaine n'en a pas,²⁶

el texto posee un mero valor hipotético y no un valor causal como el planteado por esta versión:

23. A. Camus, *Los justos*. Trad. de A. Bernárdez y G. de la Torre, *op. cit.*, p. 25.

24. A. Camus, *Les Justes*, *op. cit.*, p. 155.

25. A. Camus, *Los justos*. Trad. de A. Bernárdez y G. de la Torre, *op. cit.*, p. 74.

26. A. Camus, *Les Justes*, *op. cit.*, p. 35.

CALÍGULA.- ¡Óyeme bien, imbécil! Si el erario tiene importancia, es porque la vida humana carece de ella,²⁷

por lo que debería recogerse mediante una formulación de este tipo:

CALÍGULA.- ¡Óyeme bien, imbécil! Si el erario tiene importancia, en tal caso la vida humana carece de ella.

c) La reafirmación.

Además, como ocurre siempre con los valores desarrollados por la enunciación, ciertas funciones, poco frecuentes, pueden aparecer en algunos contextos. Por ejemplo, el valor de reafirmación del siguiente segmento no deja de ser curiosa:

CHEREA.- Nous nous battions.
 CAESONIA.- Et pourquoi vous battiez-vous?
 CHEREA.- Nous nous battions pour rien.
 CAESONIA.- Alors, ce n'est pas vrai.
 CHEREA.- Qu'est-ce qui n'est pas vrai?
 CAESONIA.- Vous ne vous battiez pas.
 CHEREA.- Alors, nous ne nous battions pas.²⁸

Otras posibilidades distintas a «entonces» —que es la solución ofrecida por los referidos traductores— pueden ajustar mejor este valor:

QUEREAS.- ¿Qué es lo que no es cierto?
 CAESONIA.- No os peleábais.
 QUEREAS.- Pues, muy bien. No nos peleábamos.

Estos breves apuntes pretenden indicar, a grandes rasgos, de qué modo un análisis de la fuerza pragmática vehiculada por un elemento conectivo como «alors» permitiría una traducción que reflejara más fielmente la intencionalidad del texto original. Al mismo tiempo, el análisis de este tipo de morfemas en el lenguaje teatral demuestra las posibilidades —no exploradas— que existen en este campo. Efectivamente, cualquier conector permite un análisis similar e igualmente productivo. Por el contrario, el me-

27. A. Camus, *Calígula* en *Obras completas, op. cit.*, p. 438.

28. A. Camus, *Calígula, op. cit.*, pp. 56-57.

nosprecio del valor lingüístico y funcional de estos elementos lleva al traductor a imprecisiones y errores.

Las lenguas son, primordialmente, objetos contruidos y utilizados por los seres humanos con una función interaccional y argumentativa. En un género como el teatral, la fuerza intencional de las palabras es especialmente significativa. De ahí la importancia de aplicar, cuando se trata de proceder a su traducción, mecanismos interpretativos como los señalados, cuya función no es otra que desentrañar las intenciones que se esconden detrás de los signos. De este modo el traductor valorará el verdadero alcance de dichos signos y tenderá a recuperar, con la adecuada intensidad, el efecto dramático de toda la obra.

Aproximación a algunos fenómenos de la traducción teatral: *Les Bonnes* de J. Genet

María Amparo Olivares Pardo

Nuestro objetivo es doble. En primer lugar, la lectura del texto original (T.O.):¹ *Les Bonnes* de Jean Genet nos aporta una serie de características de orden intralingual, dada la especificidad del discurso teatral, y en segundo lugar, otras de tipo interlingual e intercultural en la traducción castellana (T. LL.). Si citamos a J. Delisle² «traduire est un savoir-faire (interpréter et réexprimer) reposant sur un double savoir (linguistique et encyclopédique)» esta afirmación no siempre se cumple. El texto que nos ocupa puede ser una pequeña ilustración de las dificultades de dar «fiel» cuenta del T. O. en sus dos dimensiones lingüístico-pragmático y enciclopédico-cultural. Otra característica adjudicada al T. LL. frente al T. O.: «Tout traducteur sait bien par expérience que le texte cible d'une traduction est en principe un peu plus long que le texte source original, c'est le coefficient de foisonnement».³ El T. LL. en la mayoría de los casos es más reducido que el T. O., con la consiguiente pérdida, pues la lengua no es sólo un instrumento de comunicación, sino también y sobre todo portadora de unas representaciones, unos valores culturales que en el paso de una lengua a otra sufren numerosos «avatares».

Introducción: la obra

Difícilmente nos podemos sustraer a la tentación de hablar del hombre al mismo tiempo que de su obra, pues ésta «traduce» toda la estética de su autor. Como dice Duvignaud⁴ «le génie de Genet est qu'il n'y a rien d'authentique en lui, dans son être ni dans son action... Mais Genet fait de cette

1. Jean Genet, *Les Bonnes*, París, Gallimard/Folio, 1988 (1º ed. 1947); J. Genet, *Las criadas*, Buenos Aires-Madrid, Losada-Alianza, 1983 (2ª ed. 1986).

2. Jean Delisle, *L'analyse du discours comme méthode de traduction*, Ottawa, Éd. de l'Université d'Ottawa, 1984, p. 236.

3. Jean-René Ladmiral y Edmond-Marc Lipiansky, *La communication interculturelle*, París, A. Colin, 1989, p. 49.

4. Jean Duvignaud y Jean Lagoutte, *Le théâtre contemporain*, París, Larousse, 1974, p. 67.

tromperie une esthétique. Il est proprement l'hypocrite, l'acteur celui qui parle en dessous, qui par derrière tient le masque».

Les Bonnes fueron creadas por Louis Jouvet inmediatamente después de la Segunda Guerra Mundial: en ellas vemos a dos chicas vestirse con los vestidos de Madame, de la Señora y representado todo lo que no podrán hacer delante de aquella. Las criadas saben que no pueden cambiar el orden social, la jerarquía, entonces lo hacen a través de la máscara. Sin embargo, la máscara no esconde, no oculta la personalidad es tan sólo un *travestissement*, un cambio de existencia doloroso y amargo que les permite el doble juego de apropiación de la personalidad del otro. Por consiguiente, como decíamos más arriba, hay un paralelismo entre la estética de la obra y la vida de Genet, ante todo un marginado para quien la prisión no es la autenticidad sino una puerta para su retórica. Así, pues, en el prólogo de su obra nos dice: «la représentation fictive d'une action, d'une expérience nous dispense également de tenter de les accomplir sur le plan réel et en nous même».

1. Análisis del T.O.

1.1 El discurso teatral

Como dice Adam⁵ el discurso teatral tiene una fuerte especificidad frente a otros tipos de textos: el destinatario es doble. En efecto, hay una situación de interacción en un doble nivel: a) los intercambios entre los personajes, b) las llamadas al espectador, en tanto que receptor estético o «alocutario» último del enunciado y, además, un tercer nivel representado por las llamadas didascalias o «paratexto», acotaciones del autor sobre la manera de interpretar el texto, en palabras de D. Maingueneau⁶: «c'est à dire toutes les informations que donne l'auteur pour la mise en texte ou plus généralement l'actualisation de son texte».

El T. O. comienza por una introducción (pp. 7-11) sobre «Comment jouer *Les Bonnes*» en la que Genet no solamente nos da una serie de explicaciones precisas sobre el decorado, el mobiliario, movimientos y posturas de las criadas, tipo de voz, aspecto físico que se resume en el calificativo «fané-es», así como sobre Madame, sino también, y aquí reside la gran originalidad de aquella, sobre cómo debemos «descodificar» el texto. En efecto, no se trata de una defensa de las criadas aunque vislumbremos una ironía

5. Jean-Michel Adam, *Les textes: types et prototypes*, París, Nathan, 1992.

6. Dominique Maingueneau, *Pragmatique pour le texte littéraire*, París, Nathan, 1990, p. 143.

amarga en sus palabras: «Une chose doit être écrite: il ne s'agit pas d'un plaidoyer sur le sort des domestiques. Je suppose qu'il existe un syndicat des gens de maison — cela ne nous regarde pas» (p. 10).

1.2 La lengua, el discurso de los personajes

En el análisis de la lengua hallamos dos niveles: el nivel del «juego», de la imitación, y el discurso interactivo de la criadas. Si como se ha dicho la lengua «preexiste» y el hombre no es más que el «siervo» de ella,⁷ cada grupo social se identifica con un tipo de discurso. Además, el discurso⁸ no es un «espacio neutro», sino todo lo contrario. Cada hombre, cada clase social tiende a reconocerse en él. Por ello, en *Les Bonnes*, las criadas adoptan el «lenguaje» de la Señora, estrategia de «apropiación» de la identidad del otro. Hay, pues, una subordinación, una interdependencia entre la forma lingüística y la forma de relación social.⁹ Claire y Solange adoptan miméticamente el lenguaje de Madame, hecho que no escapa a Genet en su introducción: «Lors de la création de cette pièce, un critique théâtral faisait la remarque que les bonnes véritables ne parlent comme celles de ma pièce: qu'en savez-vous? Je prétends le contraire, car si j'étais bonne je parlerais comme elles. Certains soirs» (p. 10).

Claire y Solange adoptan lo que se ha llamado el «habitus» de la clase social,¹⁰ pues en ellas se dan relaciones de clase dominante vs. clase dominada:

SOLANGE.- (*à genoux et très humble*). Je désire que Madame soit belle.

CLAIRE.- (*elle s'arrange dans la glace*). Vous me détestez, n'est-ce pas? Vous m'écrasez sous vos prévenances, sous votre humilité...

SOLANGE.- Oh! mais, jamais je n'ai...

CLAIRE.- Taisez-vous, idiot! Ma robe! (p. 18)

En este último ejemplo el insulto se permite por el «reconocimiento» de la autoridad del otro, pues el lenguaje estructura el mundo social al «nombrar» las cosas:¹¹ insultos, improprios, cotilleos, etc.:

7. Jean Lacan, *Écrits*, París, Seuil, 1966, p. 496.

8. Pierre Bourdieu, *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*, París, Fayard, 1982.

9. P. Bourdieu, *op. cit.*, p. 85.

10. P. Bourdieu, *op. cit.*, p. 85.

11. P. Bourdieu, *op. cit.*, p. 99.

SOLANGE.- Je vous hais! Je vous méprise. Vous ne m'intimidez plus... Je hais votre poitrine pleine de souffles embaumés. Votre poitrine... d'ivoire! vos cuisses... d'or! vos pieds... d'ambre! (*Elle crache sur la robe rouge*) Je vous hais! (p. 28)

Además de la imitación de la lengua, hay el lenguaje del cuerpo, lo que Bourdieu¹² llama la «hexis corporelle», es decir el dominio de lo postural, de los movimientos, que no figura en el texto, pero sí en la representación, del mismo modo que los elementos prosódicos, el acento etc. que traducen la «apropiación» del otro y son tan portadores de sentido como el texto en su materialidad lingüística. Por otra parte, Claire y Solange se expresan de una manera mucho «más natural» en su discurso real, cuando no «interpretan el juego», aunque no exento de poesía:

SOLANGE.- N'aime pas la crasse. Et tu crois que je vais en prendre mon parti, continue ce jeu et, le soir, rentrer dans mon lit-cage. Pourrons-nous même le continuer, le jeu. Et moi, si je n' ai plus à cracher sur quelqu'un qui m'appelle Claire, mes crachats vont m'étouffer! Mon jet de salive, c'est mon aigrette de diamants.

CLAIRE.- (*elle se lève et pleure*). Parle plus doucement, je t'en prie. Parle de la bonté de Madame. Elle, elle dit: diamants. (p. 41)

y más adelante:

SOLANGE.- Vois, mais vois comme elle souffre bien... La douleur la transfigure! En apprenant que son amant était un voleur, elle tenait tête à la police. Elle exultait. Maintenant c'est une abandonnée magnifique, soutenue sous chaque bras par deux servantes attentives et désolées par sa peine... (pp. 50-51)

CLAIRE.- L'assassinat est une chose inénarrable! Chantons. Nous l'emporterons dans un bois, sous les sapins, au clair de lune, nous la découperons en morceaux. Nous chanterons! Nous l'enterrons sous les fleurs dans nos parterres que nous arroserons le soir avec un petit arrosoir! (p. 63)

A continuación veamos un ejemplo de término familiar:

SOLANGE.- Ah! oui, Claire. Claire vous emmerde! Claire est là plus claire que jamais. Lumineuse! (p. 29)

12. P. Bourdieu, *op. cit.*, p. 90.

Finalmente, Madame «adapta» la lengua que se supone de su clase:

MADAME.- ...incarcéré, Solange. In-car-céré! Et dans des circonstances infernales! Que répons-tu à cela. Voilà ta maîtresse mêlée à la plus sordide affaire et à la plus sottte. Monsieur est couché sur la paille et vous m'élevez un reposoir! (p. 65)

2. Análisis del contraste

En el paso del T. O. al T. LL. se producen una serie de fenómenos «clásicos» que emanan de la propia especificidad de las dos lenguas, es decir de carácter interlingüístico:

2.1 Los juegos de palabras en T. O. = Ø en T. LL., simplemente porque en español es imposible: «Mais être bonne quand on est une bonne» (p. 41); «Pero ser buena cuando se es una criada» (p. 39), o como en el caso de *chute* = 'caída' y 'cola', perdiéndose la ambigüedad o el juego de palabras:

SOLANGE.- La chute!... (*arrangeant sa robe*). La chute. J'arrange votre chute d'amour. (p. 24)

SOLANGE.- La cola!... La cola. Le estoy arreglando la cola de su vestido. (p. 26)

2.2. Las expresiones hechas o expresiones figuradas que son vertidas a su equivalente con más o menos fortuna: «Je connais la tirade» (p. 31), «Conozco el disco» (p. 31); «Vous êtes au bout du rouleau, ma chère» (p. 31), «Está ya en las últimas» (p. 32); «Mais alors tout casse!» (p. 53), «Pero entonces todo se va al garete» (p. 49); «Sur ton compte, je pourrais en raconter des plus belles!» (p. 42), «De ti podría contar yo cosas peores!» (p. 40); «Madame peut rentrer en sourdine» (p. 39), «La Señora puede volver sigilosamente» (p. 38); «Le tangage te faisait chalouper» (p. 43), «El balanceo te hacía danzar», en éste último preferimos la equivalencia de *chalouper* = contonearse;¹³ «J'ai la tête à l'envers» (p. 84), «Tengo la cabeza trastornada» (p. 72); «des nuées de taxis» (p. 92), «taxis a mansalva» (p. 79); «car ta gorge brûlait d'annoncer la levée d'érou de Monsieur» (p. 92), «te quemaba la lengua la noticia de que el señor había salido de la cárcel» (p. 78); «Que

13. Ramón García Pelayo y Jean Testas, *Dictionnaire français-espagnol, espagnol-français*, París, Larousse, 1991.

tout aille au diable!» (p. 95), «A la porra!» (p. 81); «À ce moment, elle sable le champagne» (p. 103), «Ahora está bebiendo champaña» (p. 88), etc.

2.3 Los cambios de registro. En la traducción de la expresión popular hay una pérdida, quedando neutralizada como en el ejemplo: «Que dalle! J' en ai assez de m'agenouiller...» (p. 50), «No hay nada» (p. 46). O el término original cambia por un término más noble: «embobiner» = 'seducir', «grimacées» = 'zalamerías', cuando 'pescar', 'enrollar' y 'carantoñas' reflejarían mejor dicho original:

SOLANGE.- Elle saura que nous mettions ses robes, que nous volions ses gestes, que nous embobinions son amant de nos grimacées. (p. 55)

Se enterará de que nos poníamos sus vestidos, de que robábamos sus ademanes, de que seducíamos a su amante con nuestras zalamerías. (p. 50)

Otros ejemplos en los que se ha variado el registro serían: «Je suis la pimbêche» (fam.) (p. 57), «Yo soy la orgullosa» (p. 54), en vez de 'estirada', 'cursi'; «Il ne flanchera pas» (p. 60), «No se echará atrás» (p. 54), en lugar de 'rajará'; «Vous êtes comme moi, aussi éberluées» (p. 80), «Estáis tan asombradas como yo» (p. 70), en lugar de 'boquiabiertas'.

2.4 Lo intercultural

Como decíamos en nuestra introducción, traducir no sólo implica un «saber» lingüístico-pragmático de la lengua fuente, sino también un dominio del mundo de las representaciones, de la cultura del otro, y evidentemente una búsqueda minuciosa de la adecuación del término que mejor traduzca dicha cultura en su sentido más amplio. A este respecto, nos parecen esclarecedoras las palabras de Ladmiral: «Le langage n' est pas seulement un instrument de communication, c' est aussi un ordre symbolique où les représentations, les valeurs et les pratiques sociales trouvent leurs fondements».¹⁴

Es en este apartado en donde se producen un «lavado», o un difuminado al paso del T. O. al T. LL. Ya se ha abundado en la idea de la lengua como reflejo cultural; pues bien, hemos detectado toda una serie de vacilaciones, neutralizaciones e incluso términos inapropiados que desgraciadamente podrían haberse subsanado con un análisis más fino. Dichos fenó-

14. J.-R. Ladmiral; E.-M. Lipiansky, *op. cit.*, p. 95.

menos pueden distribuirse grosso modo en el mundo de los objetos y el mundo de los sentimientos y comportamientos.

2.4.1 *Los objetos*

Desde la primera lectura contrastiva vimos que el mundo de los objetos y más concretamente el mobiliario y la indumentaria sufría algunos «cambios» que pensamos deben comentarse, pues en el «juego» interpretativo de las criadas tienen un papel funcional y simbólico decisivo. Por una parte, el mobiliario nos introduce en el mundo de Madame y por otra su indumentaria aporta todo el ropaje, no sólo en cuanto a su *status* social (indicio o signo de su clase) sino también al papel de mutación y travestismo que juega en la obra, mimesis o imitación del otro.

Este mundo de los objetos, indicial y simbólico a la vez aparece vertido en el T.LL., detectando los casos siguientes:

a) El campo del **mobiliario** o de la **casa**, en él comentaremos: «lit de fer», «lit-cage» = cama turca

SOLANGE.- Et tu crois que je vais en prendre parti, continuer ce jeu et, le soir, rentrer dans mon lit-cage? (p. 41) / ¿Seguir con este juego y por la noche meterme de nuevo en la cama turca? (p. 39)

Evidentemente el traductor ha optado por la «equivalencia dinámica» o pragmática, aunque existen los dos términos en español = 'cama de hierro', 'cama turca'.

En otra ocasión se produce simplemente una mala interpretación de la funcionalidad del «objeto», como es el caso de «tentures», «rideau»:

SOLANGE.- Pas de tentures à soulever, pas de tapis à fouler, de meubles à caresser. (p. 38) / Ningún cortinón que levantar, ninguna alfombra que pisar, ni muebles que acariciar. (p. 37)

En este caso preferimos 'colgadura' que evoca toda una «decoración» de la casa obsoleta e incluso con connotaciones fúnebres. Estas últimas presentes en el T. O. y traducidas, esta vez acertadamente:

MADAME.- Non que je veuille tendre de noir l'appartement... (p. 73) / No es que yo quiera poner colgaduras negras en la casa... (p. 64)

El caso de «rideau» es interesante, unas veces traducido por ‘cortinas’, otras por ‘visillos’, las primeras, como se sabe, son largas y los segundos cubren únicamente las ventanas, cuando nada en el texto lo justifica sólo el contexto situacional, el decorado o la intuición del receptor :

SOLANGE.- Laisse les rideaux, j’ai fini. Je n’aime pas te voir les soulever... (p. 40) / Deja los visillos, ya he terminado. No me gusta verte levantarlos... (p. 38)

y más adelante: (acotaciones) *Solange se dirige vers la fenêtre, l’ouvre et monte sur le balcon... Un vent léger fait bouger les rideaux* (p. 107) / *Solange avanza hacia la ventana, la abre y sube al balcón... Una brisa ligera mueve los visillos.* (p. 91)

CLAIRE.- Fermez la fenêtre et tirez les rideaux (p. 109) / Cierre las ventanas y corra las cortinas (p. 92)

Igual riqueza polisémica tiene el término «appartement» = ‘casa’ / «les appartements» = ‘aposentos’:

«Non que je veuille tendre de noir l’appartement’ (p. 73) / No es que yo quiera poner colgaduras negras en casa (p. 64).

CLAIRE.- Je pourrai me promener dans les appartements (p. 58) / Podré pasearme por los aposentos (p. 52)

Otro ejemplo es «penderie» y «armoire», que encuentran su justa equivalencia en el T.LL. mediante el doblete ‘ropero’ y ‘armario’:

CLAIRE.- L’armoire de Madame est sacrée. C’est sa grande penderie (p. 77) / El armario de la señora es sagrado. Es su gran ropero! (p. 67)

Finalmente comentaremos el término «lucarne» = ‘ventanuco’ en vez de ‘tragaluz’ y en este caso se añade un color local que no tiene el T. O.:

CLAIRE.- Et là, la fameuse lucarne, par où le laitier demi-nu saute jusqu’à votre lit. (p. 23) / Y allí el dichoso ventanuco por donde el lechero medio desnudo salta hasta su cama. (p. 26)

b) El campo de la *indumentaria* y conexos nos conduce al mundo del disfraz y de la apariencia que tanta importancia tiene en Genet. Podemos distinguir varios casos:

b.1. Términos que tienen varios equivalentes en L. LL.

Comencemos por «robe» que se traduce en el T. LL. por ‘vestido’, ‘traje’, ‘vestidos’, entrando en este último caso en colisión con el genérico «toilettes», para nosotros evidentemente no es equivalente como se ve en los ejemplos:

CLAIRE.- *Disposez mes toilettes. La robe blanche pailletée. L'éventail, les émeraudes.* (p. 17) / *Prepare mis vestidos. El blanco de lentejuelas. El abanico, las esmeraldas.* (p. 20)

Pensamos que para este caso convendría haber empleado el genérico correspondiente: ‘atuendo’ o ‘indumentaria’ (ya que se incluirían el resto de los objetos con los que «se viste» el personaje).

Otros ejemplos:

CLAIRE.- *Madame portera ce soir la robe de velours écarlate.* (p. 19) / *Esta noche la señora llevará el vestido...* (p. 22). - *C'est fini (Elle caresse la robe de velours...)* (p. 77) / *Se acabó (Acaricia el traje de terciopelo...)* (p. 67); *Que Madame conserve ses toilettes.* (p. 75) / *Que la señora conserve sus vestidos.* (p. 65)

MADAME.- *J'aurai de nouvelles et de plus belles toilettes. Et vous m'aidez en portant mes vieilles robes...* (p. 76) / *Tendré nuevos vestidos y más bonitos. Y me ayudaréis llevando mis antiguos vestidos...* (p. 66)

En este último caso se produce además una repetición poco hábil que podría haberse evitado. Evidentemente en otras ocasiones la polisemia de «toilettes» permite traducir justamente ‘vestidos’ como vemos según el contexto:

CLAIRE.- *... si Madame connaissait nos précautions pour arranger ses toilettes! L'armoire de Madame...* (p. 77) / *...si la señora supiera las precauciones que tomamos para arreglar sus vestidos. El armario de la señora...* (p. 67)

b.2. **La pérdida del registro** popular o de argot a su paso al T. LL = neutralización. En este apartado estudiaremos el caso de «fringues» y «défroques» pertenecientes al mundo de las criadas y a su miseria:

SOLANGE.- Il faut partir. Emportons nos fringues. Vite, vite, Claire...(p. 94) / Hay que huir. Llémonos nuestras cosas. De prisa, de prisa, Clara... (p. 80)

Mejor hubiera sido dar el equivalente de «fringues» = ‘trastos’, y más adelante :

vos gueules d'épouvante et de remords, vos coudes plissés, vos corsages démodés, vos corps pour porter nos défroques... (p. 101) / Vuestras jetas de espanto y de remordimientos, vuestros codos arrugados, vuestras blusas pasadas de moda, vuestros cuerpos hechos para llevar nuestra ropa usada (p. 85).

En este caso ‘harapos’, o ‘pingos’ hubieran conservado el registro del T. O.

Finalmente, dentro de este apartado y salvando la distancias, se produce el cambio de un término específico referente al calzado «escarpins» que es vertido por el genérico ‘zapatos’:

CLAIRE.- Et naturellement les souliers vernis. Ceux que vous convoitez...(Solange s'accroupit sur le tapis et, crachant dessus, cire des escarpins vernis) (p. 17) / Y claro está los zapatos de charol. Esos que tanto codicia usted desde hace años... (Solange se pone en cuclillas sobre la alfombra y escupiendo sobre los zapatos...) (p. 21)

b.3. **La adecuación entre el T. O. y el T. LL.**, veamos sólo un ejemplo:

CLAIRE.- Oh! le manteau de parade (p. 78) / Pero, ¡vamos! ¡el abrigo de gala! (p. 68),

pero con facilidad vuelve a cometer un error, se confunde «traîne» = ‘cola’ con ‘peto’ destruyéndose el juego de palabras:

CLAIRE.- Disposez la traîne, traînée. (p. 25) / Arregle mi peto, puta. (p. 27)

2.4.2. *Los sentimientos y los comportamientos*

Parece evidente que en el campo de la expresión de los sentimientos se produzcan fenómenos interesantes dentro de la óptica de lo intercultural. Veamos algunos casos:

a) El verbo «souiller» que tiene un valor fuerte en francés, aparece con dos traducciones (no olvidemos el sentido literario de «avilir»: «salir par le contact d'une chose impure») quedando diluido en T. LL. = 'manchar', nosotros proponemos 'mancillar', 'envilecer':

SOLANGE.- Vous avez vos fleurs, j'ai mon évier. Je suis la bonne. Vous au moins vous ne pouvez pas me souiller. (p. 32) / Usted, al menos, no puede mancharme. (p. 31)

y ¿con qué criterio en la p. 16 del T. O. «souiller» = 'profanar'?:

CLAIRE.- Quand comprendras-tu que cette chambre ne doit pas être souillée? (p. 16) / ¿Cuándo comprenderás que no hay que profanar esta habitación? (p. 20)

b) El **valor simbólico de los colores** es vertido con bastante acierto: negro = luto.

MADAME.- Non que je veuille tendre de noir l'appartement, mais enfin... (p. 73) / No es que yo quiera poner colgaduras negras en casa, pero en fin... (p. 64);

o más abajo en las que se resuelve el valor simbólico por el genérico «cosas tristes»:

SOLANGE.- Les idées noires qui reviennent. (p. 73) / Otra vez piensa en cosas tristes. (p. 64)

En otro enunciado, el rojo, que es símbolo de la ira y de la vergüenza, pasa a 'rubor'. No obstante, en castellano 'sentir rubor' y 'producir rubor' son el resultado de la vergüenza por lo que la traducción podría haber empleado la perífrasis en vez de la equivalencia de término a término aunque la pérdida del presentativo produzca un cambio en la tematización:

SOLANGE.- Toute sa joie sera faite de notre honte. Son triomphe c'est le rouge de notre honte! Sa robe c'est le rouge de notre honte! (p. 96) / Toda su alegría estará hecha de nuestra vergüenza. Su triunfo es el rubor de nuestra vergüenza. Su vestido es el rubor de nuestra vergüenza. (p. 81)

Mejor hubiera sido: «Toda su alegría estará hecha de nuestra vergüenza. Su triunfo nos produce rubor. Sentimos rubor ante su vestido».

El rosa tiene el mismo valor simbólico que el rojo:

CLAIRE.- Ma chère votre confusion rose est ravissante. Tu as honte» (p. 45), resolviendo el traductor la calificación, esta vez con acierto, mediante 'el rubor': «Acuérdate, querida, tu confusión y tu rubor son encantadores. Te da vergüenza». (p. 42)

Conclusión

A lo largo de nuestro pequeño análisis no hemos pretendido la exhaustividad de todos los fenómenos que nos sugiere la comparación de los dos textos. Únicamente hemos seleccionado aquellos que no sólo afectaban a los casos más o menos tipificados por los expertos en contrastiva (de lo intralingual a lo interlingual), sino también y, sobre todo, los que evidenciaban, que en el paso del texto original al de llegada, se producía todo un trasvase de una serie de representaciones, de hechos de civilización, de lo intercultural más bien «desvaído». En efecto, hemos constatado algunos ejemplos de neutralizaciones e incluso de desajustes, no sólo desde la óptica de la traducción literal sino también, en algún caso, desde la equivalencia «dinámica» o pragmática, todo lo cual se ha hecho mucho más patente en el dominio del discurso teatral del que *Les Bonnes* ha sido un excelente ejemplo.

Samuel Beckett y la auto-traducción

Carmen García Cela

L'exercice de la traduction [...] est un des accès privilégiés à ce lieu de changement et d'incertitude qu'est le rapport de l'écrivain avec la langue dont il guette et ausculte la vie proche. Ludovic Janvier.

Peut-être que cette fois-ci encore je ne ferai que chercher ma leçon, sans pouvoir la dire, tout en m'accompagnant dans une langue qui n'est pas la mienne. Samuel Beckett.

Los escritores que hacen del bilingüismo un móvil de la escritura no son frecuentes, pero la escasez de los ejemplos no autoriza una consideración marginal del hecho: el siglo XX, con autores como Borges, Nabokov o Samuel Beckett, sitúa a la auto-traducción en el meollo del problema de la producción literaria contemporánea. El caso de Samuel Beckett es particularmente atractivo dado que el recorrido a través del inglés y del francés no es sólo de orden literario sino también biográfico.¹ Es sintomático el hecho de que Beckett dé sus primeros pasos dentro del mundo literario como traductor de escritores franceses de la talla de André Breton, Paul Éluard o Guillaume Apollinaire.² Su trayectoria literaria propiamente dicha la inicia

1. Baste con recordar someramente algunas de las etapas de su vida. Nace en 1906 en Dublín. En 1928 es nombrado lector de inglés en la École Normale Supérieure y, en 1930, lector de francés en el Trinity College de Dublín, puesto que abandona en 1932 para instalarse en París. Tras una ola de xenofobia, se ve obligado a abandonar el país. Se dirige a Londres y luego a Irlanda. En 1933, profundamente afectado por la muerte de su padre, William Beckett, se retira voluntariamente a Londres. Durante el verano de 1937 regresa a París y empieza a publicar sus primeros textos en francés. El inicio de la Segunda Guerra Mundial le sorprende en Irlanda y decide su inmediato traslado a Francia en donde toma parte activa en la Resistencia. En 1942 es perseguido por la Gestapo y se refugia en la zona libre, en Vaucluse (Roussillon). Durante esta época de reclusión en Vaucluse adopta el francés como lengua de creación. Vuelve a París en 1945. Véase Ludovic Janvier, *Beckett par lui-même*, París, Seuil, 1969 (col. «Écrivains de toujours»), pp. 7-30.

2. El número especial de la revista *This Quarter* de 1930 recoge tres traducciones de «S. B. Beckett». Dos años más tarde y en la misma revista, publica traducciones en verso de poemas de Breton, Crevel y Éluard. De entre sus traducciones ulteriores cabe destacar la de *Zone* de Apollinaire. Véase John Fletcher, «Écrivain bilingue» en Tom Bishop y Raymond Federman (ed.), *Samuel Beckett*, París, L'Herne, 1976, pp. 201-212 (la cita en la p. 201).

siendo escritor de lengua inglesa que traduce sus obras al francés, con la colaboración activa de otro escritor, Robert Pinget. Posteriormente, Beckett adoptará el francés como primera lengua de expresión: «desterrado» en Francia, cambia su lengua materna por una lengua adoptiva.³ Las obras elegidas para este estudio, *Fin de partie* y su homóloga en lengua inglesa, *Endgames*, son textos nacidos del exilio físico y lingüístico.⁴

Antes de abordar el análisis de la doble escritura de Samuel Beckett convendría formular dos interrogantes necesarios para delimitar las nociones de traducción y de auto-traducción. Primero, ¿puede hablarse de sinonimia entre traducción y auto-traducción?; segundo, ¿de no ser equivalentes ambos términos, cómo quedaría situada la auto-traducción frente la problema de la originalidad de la obra, de la creación artística? Para dar una respuesta momentánea a estas preguntas y un marco teórico al estudio, he recurrido a la teoría de Brian T. Fitch,⁵ que plantea el problema en los siguientes términos. El acto de la traducción se polariza en torno a dos variables y una constante. Las dos variables son, por un lado, la relación del traductor con la lengua en la que va a transcribir la obra (es decir, si la lengua de acogida utilizada por el traductor es su lengua materna o una lengua extranjera); por otro lado, la vinculación del traductor con el texto objeto de traducción (a saber, si el traductor es o no el autor de dicho texto). La constante consistiría en la producción de un metatexto.⁶

La primera variable, el eje lengua materna-lengua extranjera, sitúa al traductor y al auto-traductor en dos espacios diferentes: el traductor atrae a su lengua materna un texto escrito en lengua extranjera; mientras que al autor que se traduce a sí mismo se le supone el recorrido inverso: la proyección de su lengua materna en una lengua extranjera. Como ya se ha apuntado, el caso de Samuel Beckett implica una reversibilidad del eje dado que también asume la lengua extranjera como punto de partida.

3. Para J. Fletcher (art. cit., pp. 208-209), la transición del inglés al francés se deja sentir implícitamente en el número creciente de los galicismos utilizados en la versión inglesa de *Watt*, obra de 1945. Ésta será la fecha que marcará el inicio del paréntesis francés, que concluirá en 1957 en que Beckett agota los recursos de esta lengua con la publicación de *Textes pour rien*.

4. La redacción definitiva de *Fin de partie* data de 1956. En 1957 se representa por primera vez y en francés en el Royal Court Theatre de Londres. La versión inglesa aparecerá en 1958. Las ediciones consultadas en el presente trabajo son las que siguen: *Fin de partie*, París, Minuit, 1957 y *Endgames*, Londres, Faber & Faber, 1958.

5. Brian Fitch, «L'intertextualité interlinguistique de Beckett» *Texte 2* (1984), pp. 85-100.

6. *Ibidem*, p. 86.

La segunda variable, la participación o no participación del traductor en la autoría del texto, desplaza el acento del plano estrictamente lingüístico al de la recepción-producción del texto. Para Fitch, el fenómeno de la traducción se halla estrechamente ligado al de la lectura y al de la función del lector respecto de la obra literaria: si el traductor adopta el puesto de receptor en el esquema de la comunicación, entonces asume el sentido de la obra como un efecto y lo reproduce como un acto de enunciación diferente en otro ámbito lingüístico; en cambio, si el traductor opta por la posición del locutor, la traducción se convierte en una repetición de la génesis del acto de enunciación en un contexto lingüístico distinto.

Normalmente, el traductor se inclina por la primera de estas soluciones (reproducción de la propia recepción), porque, dadas las dificultades, a la génesis del acto enunciativo sólo tendría acceso el autor.

El traductor reproduce una huella que le ha imprimido la recepción del texto de origen; el auto-traductor repite retroactivamente, en diferido, la producción de la obra. Esta repetición formula implícitamente el carácter incompleto de la misma, que reclama una segunda redacción. La oposición fundamental que revela la confrontación de la recepción a la producción es el carácter reproductivo de la traducción frente a la forma repetitiva de la auto-traducción.⁷

El tercer elemento en litigio en el diseño fichteano es el de la producción del metatexto. El texto traducido adquiriría el carácter de metatexto respecto del texto-fuente en cuyo reflejo se constituye. Sin embargo, en el caso de la auto-traducción y, específicamente en el caso de Samuel Beckett, el texto 2 no es un reflejo del texto 1: tanto el texto 1 como el texto 2 son dos creaciones artísticas en sí mismas. Para Fitch el *status* de la auto-traducción se determina en el marco de las «obras completas» y su modo de ser en este conjunto es el de la co-existencia, el de la intra-intertextualidad. Frente a esta coexistencia de la auto-traducción en el corpus literario de un autor, la traducción viene determinada por la pre-existencia del texto-fuente.⁸

La auto-traducción se ubica, pues, en el eje de la contigüidad y constituye una obra de creación, al mismo título que la primera versión, con una economía propia, que se interrelaciona dialécticamente con el resto de la producción literaria del autor. La traducción, por su lado, se instala en el eje de la substitución y mantiene con el texto sobre el que se funda una economía de intercambio lingüístico, de trasvase de elementos de una lengua a otra.

7. *Ibidem*, p. 89.

8. *Ibidem*, pp. 89 y 100.

Atendiendo a las premisas elaboradas por Fitch, la reflexión sobre *Fin de partie* vs *Endgames* se desarrollará en tres tiempos: la confrontación de la lengua materna a la lengua extranjera; la pertinencia de los conceptos de reproducción-repetición en el desarrollo interno de la obra; la distribución que sufren las dos versiones en torno a las nociones de co-existencia y pre-existencia.

1. Lengua materna - lengua extranjera

Como ya se ha dicho, en *Fin de partie* al exilio físico se suma un exilio lingüístico: el abandono del espacio materno determina la proyección hacia nuevas matrices de expresión. Seguir la trayectoria que va del inglés al francés no es suficiente. Beckett precisa perfilar un más allá espacial que le proporcione formas de «extrañamiento», de donde la inversión de la orientación por la que el molde francés precede en el tiempo a la horma inglesa. Como auto-traductor Beckett es, pues, un escritor atípico por esa alteración voluntaria de la dirección del flujo de lenguas señaladas por Fitch.

Según Erika Ostrovsky, el uso de las dos lenguas le ofrece una posibilidad de exilio permanente.⁹ La alternancia de la una a la otra supone la indagación en espacios de exploración vírgenes una vez que se han agotado los recursos en territorios más trabajados. Gilles Deleuze ha denominado *déterritorialisation*¹⁰ esta búsqueda de extrañeza mediante la fluctuación lingüística. El hecho de repudiar la lengua inglesa como primera lengua en la creación implica ante todo la auto-expulsión del espacio materno, la ruptura de los lazos familiares y culturales.

Uno de los primeros conatos de demarcación de la cultura heredada tiene lugar en el terreno religioso. *En attendant Godot* vs *Waiting for Godot* es ya un ejercicio irónico y despectivo sobre el nombre de Dios (en inglés God), apodado «le grand taciturne» en *L'Innommable*.¹¹ En *Fin de partie*, el intento de reproducir el «Padre Nuestro» se diluye en el silencio y provoca una réplica blasfema por parte de Hamm, «Le salaud! Il n'existe pas», a lo que Clov apostilla: «pas encore» (p. 76). Silenciar, agredir la palabra divina son formas de retraerse del mundo religioso inculcado desde la infancia, en una lógica en la que no hablar equivale a no existir.

9. Erika Ostrovsky, «Le silence de Babel» en T. Bishop y R. Federman (ed.), *Samuel Beckett, op. cit.*, p. 200.

10. Véase Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, París, Minuit, 1979 (col. «Critique»).

11. Samuel Beckett, *L'Innommable*, París, Minuit, 1953, p. 163.

También rechazo de la estructura familiar como fuente de transmisión de la lengua materna. En *Fin de partie* Nagg y Nell, progenitores de Hamm, son dos cubos de basura de los que sobresalen sendas cabezas parlantes, al pie de la letra, cabezas de familia segados de sus cuerpos, anexionados a dos cilindros metálicos, convertidos en receptáculos de desechos y, en sí mismos, objetos de desecho.

A la religión y a la familia, como móviles de expatriación, se une el de la pérdida del sentido de la lengua. Los significados estables de repente se tambalean en su poder comunicativo. El uso significativo del lenguaje se destierra en un uso intensivo:

HAMM.- Qu'est-ce qui se passe?

CLOV.- Quelque chose suit son cours.

HAMM.- On n'est pas en train de... de... signifier quelque chose?

CLOV.- Signifier? Nous, signifier! (*Rire bref*) Ah! Elle est bonne!
(p. 50)

El significado del lenguaje engorda el número de los objetos de desecho porque los significados rotundos son una postración ante los valores impuestos por los cabezas de familia, como lo indica la afirmación lapidaria de *Cendres*: «Ce qui signifie — Signifie! — signifie s'agenouille». ¹²

Sin embargo, la salida del espacio familiar, de sus ídolos, de sus creencias, no tiene lugar sino en función de la repatriación en una nueva matriz. La lengua francesa proporciona el contrapunto de compensación a la *déterritorialisation*, la *reterritorialisation*, en la terminología de Deleuze. La adopción de esta lengua menor frente a la gran lengua materna permitirá a Beckett soltar el lastre del «estilo» y avanzar hacia una lengua más depurada, depurada hasta el extremo de hacer del lenguaje una experiencia límite: el lenguaje, exhausto, camina hacia las fronteras de la insignificancia, del silencio. Y aun en ese extremo, nuevo intento de acomodación en territorios remozados que traducen otras tantas lenguas menores, microorganismos englobados en el organismo de la lengua de adopción, la lengua francesa. Estas micro-lenguas se circunscriben en torno a los tópicos de la conversación: «Quelle heure est-il?» (p. 18); «Il ne faudrait pas qu'il pleuve» (p. 19), «À part ça, ça va?» (p. 19); los quistes lingüísticos como clichés y estereotipos: «Mon royaume pour un boueux» (p. 38); el lenguaje anquilosado de los ritos religiosos (por ejemplo, el intento fallido de reproducir el «Padre

12. Samuel Beckett, *Cendres*, París, Minuit, 1959, p. 24.

Nuestro»); el argot, que tan poderosa fascinación ejerció sobre Samuel Beckett: «En six jours, vous entendez, six jours, Dieu fit le monde. Oui Monsieur, parfaitement Monsieur, le MONDE! Et vous, vous n'êtes pas foutu de me faire un pantalon en trois mois» (p. 37); historias mal contadas como la del sastre inglés cuya única misión es la de asegurar que el flujo verbal no se extinga.

Es esta tendencia de Beckett a explorar los límites del lenguaje la que le lleva a evolucionar de la prosa al teatro. El teatro implica una encarnación del lenguaje en el cuerpo alienado del actor, literalmente una «in-corporación» del verbo al gesto escénico que suple en buena parte las carencias del lenguaje. De hecho, en la línea literaria de Beckett, esta conquista de los confines insospechados del lenguaje pasa, en sus momentos más extremos, por una total escisión entre el cuerpo y el lenguaje: en las obras radiofónicas, las palabras caen al vacío sin evidenciar el más mínimo recuerdo de su procedencia corporal; mientras que en los *Actes sans paroles*, la mímica corporal tapona por completo la producción verbal.

Así, pues, la expatriación en la lengua francesa le proporciona a Beckett la posibilidad de anexionar toda una colección de receptáculos (clichés, estereotipos, historias, cuerpos) que redundan en una proliferación vertiginosa de recintos de destierro.

Para Ludovic Janvier, esta repetición obsesiva de la imposibilidad de salir, la claustrofobia de los reductos cerrados —ya sean lingüísticos o físicos— es una expresión de la «contingencia corporal de la madre»¹³ (como madre o como lengua materna): los personajes quieren irse, pero el cordón umbilical de las palabras los retiene. Una vez que se ha conseguido salir del útero materno, le corresponderá al padre, «donador de historias», transmitir el poder del lenguaje.¹⁴

En *Fin de partie*, la salida de la lengua materna se resuelve en la adopción paterna del francés, de donde la réplica de Clov a Hamm:

J'emploie les mots que tu m'as appris. S'ils ne veulent plus rien dire, apprends-m'en d'autres. Ou laisse-moi me taire. (p. 64)

Sin embargo, esta sustracción de la lengua materna no es más que un aplazamiento del regreso. La marca, la *trace*, del inglés se deja sentir como una petición diferida de reinserción en el recinto materno. Donde el inglés dice «What dreams» (p. 12), el francés traduce anticipadamente la nostalgia de la marca fonética del plural: «Quels rêves- avec un S!» (p. 17). Segado el

13. Ludovic Janvier, *op. cit.*, p. 122.

14. *Ibidem*, p. 126.

vínculo, no podía quedar sino la cicatriz.¹⁵ Para Beckett, tampoco posee el francés la palabra para designar el hogar que, pese a todo, sigue siendo *home*:

HAMM.- My house a home for you.

CLOV.- Yes [...] This was that for me.

HAMM.- [...] But for me [...] no father. But for Hamm [...] no home. (pp. 29-30)

HAMM.- Ma maison t'a servie de home.

CLOV.- Oui [...] ceci m'a servi de cela.

HAMM.- Sans moi [...], pas de père, sans Hamm pas de home. (p. 56)

A esta lista de huellas maternas cabría añadir la historia del sastre inglés en la que, aun en la versión francesa, son inevitables las exclamaciones como «Sorry» o «Godamm, Sir» (p. 37) que se abren camino en la fauna de las palabras francesas cuando éstas bajan la guardia en la espontaneidad de la interjección: los vocablos, procedentes de un *ailleurs* lingüístico acuden sin tropiezos a estos núcleos de libertad respondiendo al único estímulo del roce verbal. Apurando un poco más la reflexión, incluso se podría decir que esta historia connota un nuevo reducto de reinserción, esta vez vía institucional, paralelo al de la lengua materna: no en vano uno de los primeros obstáculos con los que nos topábamos siendo estudiantes primerizos era el célebre «My taylor is rich», un clásico de los repertorios de enseñanza de la lengua inglesa.

En otro orden de cosas, el terreno simbólico también da respuesta a este anhelo inconfesable de retorno a la cavidad materna. Así lo expresa Hamm en un momento emotivo:

HAMM.- Je ne sais pas. (Un temps). Je me sens un peu vidé. (Un temps). L'effort créateur prolongé. (Un temps). Si je pouvais me traîner jusqu'à la *mer!* je me ferais un oreiller de sable et la marée viendrait. (p. 83)¹⁶

15. Las réplicas de Hamm y Clov son interesantes a este respecto: «HAMM.- Qu'est-ce qu'il regarde; CLOV.- (avec violence) Je ne sais pas ce qu'il regarde. [...] Son nombril. Enfin par là» (p. 104).

16. El subrayado es mío.

La metáfora manida del mar aludiendo a la madre, frecuente en francés por esa homonimia perfecta en la que «mère» y «mer» se superponen, se pierde una vez efectuado el trasvase al inglés («mother», «see») por innecesaria y redundante, dado que la propia lengua es ya la madre nodriza.

Así, pues, Samuel Beckett adopta un comportamiento de hijo pródigo frente a su lengua materna: si bien el primer intento es el de la huida, ésta no se lleva a cabo sin que el francés deje oír el latido del pulso inglés en los pequeños intersticios de discontinuidad del lenguaje. En el fondo, son estas «agramaticalidades» apenas perceptibles las que demandan desde el francés la «re-adopción» y, en definitiva, la escritura de *Endgames*.

2. Reproducción - repetición

Con todo, esta negación de la lengua materna no sólo se ciñe a un funcionamiento paradójico en el que el alejamiento encubre un secreto deseo de acortar distancias. A través del abandono del inglés transluce una reticencia al uso copulativo de la lengua, una resistencia a la penetración de sus zonas erógenas para evitar la reproducción. Como lo afirma Erika Ostrovsky, «Après Watt [...] Beckett se décharge de sa langue maternelle comme d'une "maudite fornicatrice"». ¹⁷ Tal vez sea éste un terreno más propicio para los psicoanalistas que no dudarían en ver en esta ambigua relación una reposición de los vínculos incestuosos que llevaron a Edipo al destierro.

Dejando a un lado la cuestión edipiana, sí se observa un total rechazo por parte de Beckett hacia el tema de la reproducción. Los ejemplos se multiplican en *Fin de partie*. Ya en los primeros momentos de la obra Hamm se ensaña con Nagg: «Maudit progéniteur!» (p. 23); hacia el final, Clov le pregunta a Hamm si no deberían matar a un niño que se acerca, y ante la negativa de Hamm, Clov replica estupefacto: «Pas la peine? Un procréateur en puissance?» (p. 104).

Pero el episodio central en la negación de la reproducción es el de la pulga:

HAMM.- Une puce! Il y a encore des puces. [...] Mais à partir de là l'humanité pourrait se reconstituer. Attrape-la, pour l'amour du ciel.

17. *Op. cit.*, pp. 193-194.

CLOV.- La vache!

HAMM.- Tu l'as eue?

CLOV.- On dirait. À moins qu'elle ne se tienne coïte.

HAMM.- Coïte! Coïte tu veux dire. À moins qu'elle ne se tienne coïte.

CLOV.- Ah! On dit coïte? On ne dit pas coïte?

HAMM.- Mais voyons! Si elle se tenait coïte nous serions baisés». (p. 50)

El lenguaje de Beckett no es reproductivo: *Endgames* no reproduce *Fin de partie*, la repite desde la diferencia espacial de la lengua y desde un sujeto escindido que rastrea en otras regiones la génesis de una enunciación primera. Este yo, que se repite como otro, forma parte de un juego en que la repetición alternada de una y otra lenguas perfila la alteridad de un sujeto macizo de palabras vacías. La reproducción es una divulgación, un contacto obscuro, confusión de cuerpos; mientras que la repetición tiende a la esterilidad, a la fricción imperceptible de los mismos objetos verbales entre sí:

HAMM.- J'aime les vieilles questions. (Avec élan) Ah les vieilles questions, les vieilles réponses, il n'y a que ça. (pp. 55-56)

En este universo repetitivo en que el bullir de lo mismo hace esquivo al otro, Julia Kristeva llega a hablar de «auto-erotismo»¹⁸. Pero es el propio Beckett el que lo formula explícitamente en *L'Innommable*:

Worm étant au singulier, c'est venu comme ça, eux sont au pluriel, pour éviter qu'il y ait confusion, il faut éviter la confusion, en attendant que tout se confonde. Ils ne sont peut-être qu'un seul, un seul ferait aussi bien l'affaire, mais il pourrait se confondre avec sa victime, ce serait abominable, une vraie masturbation.¹⁹

3. Coexistencia - preexistencia

El bilingüismo de Beckett representa, pues, una búsqueda y captura de uno y otro idioma sin que se produzca nunca una confusión entre ellos. Cuando Fitch hablaba de coexistencia entre la auto-traducción y el resto

18. Julia Kristeva, «Le père, l'amour, l'exil» en T. Bishop y R. Federman (ed.), *Samuel Beckett, op. cit.*, pp. 256-268 (la cita está en p. 260).

19. *L'Innommable, op. cit.*, pp. 150-151.

del corpus creativo del autor lo hacía en términos dialécticos dentro de una autonomía y una identidad de sendas obras. De hecho, no sólo *Fin de partie* y *Endgames* están escritas en francés y en inglés respectivamente, sino que cada una de ellas reafirma esta autonomía lingüística de la una frente a la otra:

Allons, allons, présentez votre supplique, mille soins m'appellent
[...] Ça c'est du français! (p. 72)

Come on now, come on, present your petition and let me resume
my labours [...] There's English for you. (p. 36)

El traductor hubiese mantenido la alusión a la lengua francesa en la versión inglesa. Frente a este uso singulativo de las lenguas, la lengua del traductor es un filtro opaco para la lengua en la que la obra fue creada. La traducción, superpuesta a la obra, fusiona el origen con la llegada.

La auto-traducción de Beckett no es fusión sino alternancia sincopada. Las parejas de personajes indisociables en su diferencia son una prueba de este complemento dualista. Clov y Hamm se implican mutuamente por un principio de necesidad: Clov no puede sentarse, Hamm no puede levantarse, pero, para que Hamm pueda moverse, Clov tiene que poder empujar su silla de ruedas; Hamm está ciego y es Clov el que tiene que prestarle sus ojos para ver a través de la ventana. Más aún, podría decirse que la única condición verdaderamente necesaria de su unión es la de dar la réplica:

CLOV.- Je te quitte.

HAMM.- Non!

CLOV.- À quoi est-ce que je sers?

HAMM.- À me donner la réplique. (pp. 79-80)

De la misma manera, las obras dobles buscan un punto de tangencia imposible. Como las parejas de personajes, son complementarias y su razón de ser es la réplica diferida en el espacio lingüístico. Sin embargo, más allá del sonido, el francés y el inglés quedan suspendidos en esa lengua neutra en que toda lengua se anula que es el silencio. De hecho, la única isotopía real entre *Fin de partie* y *Endgames* se produce en la aparición de los silencios: las comas, que entrecortan la sintaxis francesa (más que la inglesa), son como aspiraciones de silencios abocadas a convertirse en expiraciones de palabras —el propio Beckett alude en estos términos a la coma tipográfica: «la virgule viendra où je me noierai pour de bon, ce sera le

silence»—;²⁰ las pausas de las acotaciones escénicas, que interrumpen el flujo verbal de los personajes, constituyen momentos de respiración más importantes que la coma. El silencio aparece como un elemento integrado a la melodía de las lenguas: como en la lectura de una partitura musical, la ejecución del silencio reviste la misma importancia que la pulsación de la nota.

En esta progresión creciente de los silencios inscritos en el texto, el bostezo inaugura la intervención de Hamm en sendas lenguas:

HAMM.- À (bâillements) moi. (Un temps) De jouer. (p. 16)

HAMM.- Me (Yawns) to play. (p. 12)

El bostezo es el abismo de silencio que se intercala materialmente entre el sujeto y su acto. De donde la posición «ex-céntrica» del sujeto frente a la lengua: siendo el inglés la lengua materna, el sujeto se retrae al francés; pero una vez adoptado el francés, el inglés vuelve a llamar a la puerta. Es esta situación periférica del sujeto respecto de las dos lenguas la que confiere el principio de necesidad de coexistencia de las obras. De donde también, que tanto la reversibilidad de las lenguas, como la repetición estéril, como la coexistencia anfibia de los dos textos apunten al silencio, «primera y última lengua materna».²¹

20. *Ibidem*, p. 250.

21. Véase E. Ostrovsky, *op. cit.*, p. 200.

La Fontaine, adaptador de un texto clásico

Ma Rosario Ozaeta

En el presente trabajo, el planteamiento inicial se ha visto alterado por las mismas circunstancias del autor y de su obra. Buscábamos, en un principio, una posible proyección de la producción dramática de La Fontaine en traducciones castellanas posteriores, pero el intento fue en vano: la escasez de dicha producción, así como la práctica inexistencia de bibliografía en torno a ella, nos hicieron optar por una proyección en sentido contrario. ¿Cómo procede La Fontaine, autor clave del Clasicismo francés, al adaptar a un clásico, en este caso Terencio?

El texto seleccionado es *L'Eunuque*, primera obra publicada por La Fontaine en 1654. El autor, joven provinciano y autor aún inexperto, deseaba darse a conocer con una adaptación —en cinco actos y en verso— de la obra de Terencio, la cual, impresa en París, apareció el 17 de agosto del citado año, bajo el título: *L'Eunuque, comédie*, sin nombre del autor, que sólo figuraba en el *Privilège* de la impresión, como si La Fontaine temiera un posible fracaso.

¿Qué motivos pudieron impulsar a La Fontaine a elegir al autor latino, a optar por una comedia? Las razones son diversas. En primer lugar, es preciso considerar como determinantes a algunos condicionamientos tales como la situación de La Fontaine en su época, el Clasicismo, y las características socioculturales de éste, concretadas en el momento en que apareció la obra de referencia.

Como es sabido, los autores de la Antigüedad grecolatina gozaban de enorme prestigio durante el siglo XVII, y sus temas inspiraron reiteradamente a los autores del Clasicismo francés. La Fontaine no se pudo sustraer a dicho influjo, mostrando una clara preferencia por los clásicos, por quienes tomará partido en su *Épître à Huet* con ocasión de la famosa «Querelle des Anciens et des Modernes», aun admitiendo un eclecticismo matizado, que le hará decantarse a favor de autores como d'Urfé, Maquiavelo, o Boccaccio.

La Fontaine contaba con una formación clásica y, al mismo tiempo, mostraba una tendencia muy de su época, que se traducía en una gran preocupación por gustar a los mundanos, a las *honnêtes gens*, respetando cualidades como la *bienséance*.

Por todo ello eligió a Terencio, a su indudable equilibrio y elegancia, tan diferente en lenguaje y estilo a la comicidad de Plauto. Según Roger Duchêne,¹ presentarse por primera vez al público con una «copia» de Terencio representaba un hábil intento de conciliar la tradición y la moda.

Terencio era un modelo ya para los autores del siglo XVI; su popularidad creció con las numerosas ediciones publicadas, y encontramos su eco en Ronsard, en Du Bellay, en Montaigne, a pesar del éxito de que disfrutaba Plauto en la época. En el Renacimiento se apreciaba la calidad y pureza de la lengua de Terencio. Harold W. Lawton se pregunta con acierto:

Serait-ce trop simplifier que de dire que, si l'imitation de Térence se manifeste bien de manière évidente dès le XVI^e siècle, ce sera le siècle suivant qui verra —et qui fera voir— la pleine éclosion de l'influence de l'auteur de *L'Eunuque*?²

En el siguiente siglo, en efecto, Boileau, en su *Art poétique*, pondría de ejemplo a Terencio como modelo de la comedia, rechazando en cambio el aspecto grotesco del teatro de Molière, quien, curiosamente, adoptó a su vez a Terencio como modelo, lo que se pone de manifiesto en *L'École des maris*, inspirada en los *Hermanos* y en *Les Fourberies de Scapin*, inspirada en el *Formión*, ambas de Terencio. Según Boileau, las bromas habían de ser nobles, y los caracteres inspirados en la naturaleza. Pero La Fontaine creía en la genialidad de Molière, como lo demuestran múltiples testimonios.

La admiración de La Fontaine por Molière era compartida por sus amigos. Fueron éstos otro factor —de su entorno ya más próximo—, determinante en su elección de Terencio. Dicho grupo: Maucroix, Pellisson, Furetière, denominado «de la Table Ronde» y animado por las mismas ideas literarias, proclamaba unánimemente a Terencio como modelo, e influyó en gran medida en la inclinación de La Fontaine hacia lo clásico y concretamente, en la realización de su adaptación, si se juzga por las veladas alusiones contenidas en la Introducción de aquélla.

¿Por qué una comedia?, era la segunda cuestión.

Estimamos necesario subrayar el papel relevante de dicho género a partir del segundo tercio del siglo XVII. Era comprensible que La Fontaine eligiera el teatro, entre la jerarquía existente, por tratarse de un género de moda, por su gran afición, y ante la perspectiva de obtener un triunfo rápido

1. *La Fontaine*, París, Fayard, 1990, p. 87.

2. Véase H. W. Lawton, *Térence en France au XVI^e siècle. Contribution à l'histoire de l'humanisme en France*, Ginebra, Slatkine, 1972, vol. II, p. 190.

con un público diverso y apasionado. Dejando a un lado la tragedia, optó por seguir a los clásicos de cerca, y entre ellos, a Terencio, autor de seis comedias. Intentaremos describir más adelante los aspectos de dicho comediógrafo capaces de cautivar al escritor francés.

J. Giraudoux expone un último y curioso factor que, a su juicio, arrastraría a La Fontaine hacia el teatro: el autor se sentiría atraído por el teatro y por su dualidad —*El Eunuco* es especialmente dual—, por sus personajes irreales, ideales, vivos en suma, por obra de un destino fatal, y a pesar suyo. Cuando Giraudoux alude a la cuarta tentación de La Fontaine, la de la Literatura,³ muestra cómo todo parecía dirigir a éste hacia otros géneros distintos de la fábula —cuento, tragedia, comedia— como si de objetos de seducción se tratara, a pesar de su propia resistencia.

En otro orden de cosas, cuando se ha de abordar un análisis como el que nos ocupa, de una adaptación, juzgamos esencial consultar todos los datos capaces de contribuir a su comprensión. Prólogo, notas pueden resultar valiosas claves. Por ello, trataremos de descubrir las intenciones y objetivos de los autores, tanto en la Introducción de *L'Eunuque* de La Fontaine, como en el prólogo de *Eunuchus* de Terencio.

Al inicio de *L'Eunuque*, tras el título, figura un *Avertissement au lecteur*. El autor muestra un gran respeto en este texto introductorio hacia el desarrollo de la acción requerido por la dramaturgia clásica en cuanto a la exposición, nudo y desenlace. En la primera frase ofrece su juicio al lector: «Ce n'est ici qu'une médiocre copie d'un excellent original». Igualmente, al término del texto, vuelve a dirigirse a aquél:⁴

Quant au reste, peut-être le lecteur en jugera-t-il favorablement: quoi qu'il en soit, j'espère toujours davantage de sa bonté que de celle de mes ouvrages.

La modestia de La Fontaine parece extrema. Algunos autores la han juzgado intencionada, como Roger Duchêne, quien estima que La Fontaine se limitó a seguir la corriente de las *belles infidèles*, imperante en su momento, y que convertía a las traducciones en verdaderas creaciones.⁵

3. Véase Jean Giraudoux, *Les cinq tentations de La Fontaine*, París, B. Grasset, 1938, p.16.

4. Procedimiento frecuentemente utilizado por La Fontaine en las *Fábulas*: se acerca al lector, creando así un clima intenso de familiaridad que resalta estilísticamente determinados planos del discurso. En *L'Eunuque* encontramos ya huellas de las fábulas, en lo que se refiere a caracteres y formas de expresión.

5. Véase R. Duchêne, *op. cit.*, pp. 83-84.

No nos detendremos más en la introducción de *L'Eunuque*. J.-P. Collinet, en *Le monde littéraire de La Fontaine*⁶ la analiza minuciosamente en sus dos partes, a las que denomina *éloge* y *apologie*; elogio del original, apología de la adaptación. Recomendamos la lectura de dichas páginas, en las que Collinet disecciona la estructura de la introducción y descubre sus implícitos en cuanto a la definición de un ideal estético, que subyace en algunos conceptos huidizos tales como *agrément*, *ornement*, *trait*, *bienséance*, *vraisemblance*, *médiocrité*, etc.

En suma, La Fontaine define sus líneas estéticas en la Introducción de su adaptación. Si volvemos hacia atrás, comprobaremos que el carácter del prólogo que precede al *Eunuchus*, de Terencio, es distinto, no pudiendo inspirar a La Fontaine más que en lo referente a la libertad de imitación.

Anteriormente a Terencio, los prólogos revestían un carácter expositivo-narrativo; en ellos se ofrecía un resumen de la intriga —en el caso de Plauto, en tono de manifiesto a veces burlón—. Terencio elimina ese carácter y confiere al prólogo una naturaleza polémica, utilizándolo para defenderse de las acusaciones vertidas contra él por sus adversarios. A este tipo de prólogo se le ha denominado literario.⁷

Terencio, como ya hemos señalado, fue uno de los autores básicos en la formación de La Fontaine. Conocemos los datos sobre su vida por una biografía de Suetonio, procedente del siglo II. Adoptó como modelo la *comedia nueva*, cultivada por Menandro, y fue el genuino representante de la *comedia palliata*, que se desarrolló entre los años 240 y 100 a.C., y que, de hecho, desapareció tras él. Dicha comedia, de clara tendencia helenizante, acentuaba los rasgos griegos en cuanto a la ambientación y personajes. Terencio incorporó una visión de lo social a la tradición anterior, haciendo radicar la comicidad en la exposición de caracteres, terreno en el que mostraba una auténtica maestría. Cultivó la comedia psicológica, en la cual los personajes procedían reflexivamente. Los temas eran poco variados; la pobreza métrica de su obra reflejaba igualmente su diferente concepción de la comedia, en la que la exposición literaria prevalecía sobre el movimiento. Todo ello contrastaba con Plauto —es inevitable establecer una comparación—: con su polimetría, con la comicidad directa de su lenguaje. En la presentación de *Les comédies* de Terencio traducidas por V. Bétolaud, éste resumía así los méritos y deméritos del autor:

6. Véase Jean Pierre Collinet, *Le monde littéraire de La Fontaine*, París, PUF, 1970, pp. 20-39 («Publications de la Faculté de Lettres et Sciences Humaines de Grenoble», 48).

7. El *Prologus* de Terencio es un personaje más que sale a escena a polemizar. En la edición de *El Eunuco* preparada por Aurora Pociña y Andrés López (Barcelona, Bosch, 1977), se incluye al Prólogo entre los personajes.

Exquise perfection du style, charme infini des détails accompagné souvent d'une teinte aimable de mélancolie; et, d'autre part, défectuosité d'ensemble, insuffisance de création et de portée, manque de force dans la composition des caractères.⁸

Es ahora de justicia aludir a sus múltiples cualidades. Terencio, es verdad, concebía su obra para un espectador culto, por su formación y entorno. Su gusto era refinado; su estilo, elegante y distinguido, reflejo del helenismo. Por su equilibrio en el arte dramático, por su pureza en la dicción, fue considerado un modelo de latinidad, y fue por ello repetidamente utilizado en ediciones escolares, que jugaron un importante papel a través de los siglos en la educación de la juventud.

Resulta comprensible que con tales características, y representando además fielmente el ideal de *mediocritas* en su momento, Terencio se adecuara admirablemente al siglo clásico, y que La Fontaine lo adoptara como modelo.

Hasta aquí todas las referencias han sido textuales. Pero un elemento integrante del discurso dramático es su representación, y la traducción dramática ha de tener en cuenta los signos que intervienen en ella, así como a la audiencia. La mención a la escena se hace, pues, necesaria.

Hallamos en este punto un claro desfase: el *Eunuchus* terenciano fue representado, con éxito, lo que prueban diversos testimonios; no así la adaptación de La Fontaine. Sabemos que *Eunuchus* fue la comedia mejor remunerada del autor y llegó a representarse dos veces en un mismo día. La obra se adaptaba a las convenciones escénicas del teatro romano, cuyas características más sobresalientes eran su funcionalidad y sencillez escénica: no había escenas de interiores, la acción transcurría en una calle a la que daban las casas de los personajes, que en todos los casos eran masculinos; era notable la afluencia y variedad de espectadores. Los actores, escasos, solían representar varios papeles.

Con respecto a la representación de la adaptación de La Fontaine, es preciso matizar la rotunda afirmación anterior: *se cree* que no fue representada, dada la ausencia de alusiones por parte de sus contemporáneos; algunos autores se pronuncian en sentido contrario, pero son los menos. Ciertamente, el escritor francés no opudo obtener el rápido éxito que esperaba en un siglo, como ya hemos indicado, ávido de representaciones. Más adelante revisaremos algunos juicios de autores posteriores con objeto de detectar una probable repercusión más tardía.

8. París, Garnier frères, 1864. («Bibliothèque latine-française», vol. 39).

Pongámonos ya en contacto con el texto estudiado. La aceptación del *Eunuchus* terenciano ha sido prácticamente unánime, por la agilidad de su intriga, por su estructura dramática y variedad de caracteres. Naturalmente, ha tenido detractores. Pero preferimos ofrecer una imagen más positiva de un texto que ha gozado de tan gran repercusión, y apoyamos el siguiente juicio de A. Pociña y A. López:

Resulta así el *Eunuchus* una mezcla magistral de comedia popular y comedia culta, una muestra óptima del talento dramático de Terencio, y desde luego, no ya la más divertida de sus obras, sino una de las más bellas piezas de la comedia antigua.⁹

La acción gira en torno a dos hermanos: Fedria, enamorado de la cortesana Tais —que a su vez es amante del soldado Trasón— y Querea, enamorado de Pánfila, considerada mucho tiempo hermana de Tais y luego vendida como esclava, y ofrecida como regalo de Trasón a Tais. Querea obtiene el favor de Pánfila disfrazándose de eunuco, ocupando así el lugar de Doro, eunuco real regalado por Fedria a Tais. En un segundo plano, Cremes, hermano de Pánfila, ambos ciudadanos atenienses; el padre de Fedro y Querea, las criadas: Pitias y Dorias; la nodriza de Pánfila, Sofrona...

La estructura es claramente binaria: dos hermanos; dos amantes; dos mujeres (una de ellas adolescente); dos criadas. Germán Viveros¹⁰ subraya la doble problemática paralela —desconexa— de ambos hermanos, que converge en algunos momentos de la intriga. También J.-P. Collinet destaca los efectos de oposición y simetría creados en la adaptación por dicho procedimiento, estableciendo otros modelos igualmente dobles: seriedad de *Phédriel*/petulancia de *Cherée*, *Damis*, padre *Chremès*, hermano, etc.

En el centro de la obra, el eunuco, doble eunuco por la acción de un disfraz. G. Forestier señala la consciencia y la motivación del disfraz del eunuco que, en su caso, es la conquista amorosa, su consecución.¹¹ En la mencionada obra se desarrolla con detalle el tema del disfraz de identidad que, a partir de 1660, se convertirá en un procedimiento propio de la comedia.

9. P. Terencio Afro, *El Eunuco*, ed. cit., p. 58.

10. Viveros tacha a *Eunuchus* de falta de unidad en la introducción de las *Comedias* de Terencio que él mismo traduce: México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1975 («Instituto de investigaciones filológicas. Centro de Estudios Clásicos»).

11. Véase Georges Forestier, *Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550-1680)*, Ginebra, Droz, 1988, p. 15 (col. «Histoire des idées et critique littéraire», vol. 259).

Tras la presentación somera de *Eunuchus*, pasaremos a considerar su adaptación. Dicho procedimiento requiere ser considerado bajo unas coordenadas muy distintas a las de la traducción, por su naturaleza eminentemente libre, y por la necesidad de una adecuación cultural —característica común a toda traducción— tanto más acusada si se trata de una transposición temporal. Trasladar un texto de Terencio al Clasicismo francés exigió a La Fontaine llevar a cabo un buen número de cambios, a pesar del paralelismo entre ambos autores al que ya hemos hecho alusión. Para La Fontaine, genuino representante del siglo clásico, el deseo de decoro era una obligación con respecto a su público, que le condujo a una gran libertad en su adaptación de Terencio. Pero René Jasinski se interroga retóricamente: «¿Térence n'a-t-il pas mêlé du sien aux sujets qu'il tirait de Ménandre?»¹²

Lo cierto es que también Terencio reclamaba libertad, lo que le impulsó a defenderse en su prólogo de la acusación de plagiarlo, y a afirmar: «Nada hay que primero no esté dicho».¹³

De entre las ediciones francesas consultadas para la realización del presente trabajo,¹⁴ merece ser mencionada la de J. Marouzeau, que figura en todas las bibliografías terencianas, por su admirable traducción y su amplia introducción y profusión de notas. El autor expone muy explícitamente cómo ha de traducirse a Terencio:

12. *La Fontaine et le premier recueil des Fables*, París, A. G. Nizet, 1965, vol. I, p. 156.

13. P. Terencio Afer, *Teatro completo*. Traducción de Pedro Simón Abril, Madrid, Aguilar, 1960, p. 130 (col. «Crisol», nº 104). Dicha traducción se publicó en Zaragoza en 1577 y fue repetidamente reeditada.

14. Hemos detectado numerosas traducciones francesas, en algunos de cuyos títulos se incluyen apreciaciones acerca de su contenido y objetivos. Citamos las que nos han parecido más significativas:

Comedies de Terence. Traduites en françois avec le latin a coste et rendues tres-honestes en y changeant fort peu de chose. Pour servir a bien entendre la Langue Latine, et a bien traduire en François. A Paris, chez la Veuve de Claude Thiboust et Pierre Esclassan, MDCLXXVII (1677), 380 pp. Ed. de 1678: *Comedies de Terence. Nouvellement traduites avec le latin a coste, par Monsieur de Martignac*, 316 pp. (Existe otra edición de 1688).

Comedies de Terence. Traduites en François avec le latin a coste, rendues tres-honestes en y changeant fort peu de chose. Pour servir à bien entendre la langue latine, à parler en bons termes, & à bien traduire en François. Ed. nouvelle très exactement corrigée en faveur de la jeunesse qui estudie aux Universitez d'Allemagne par Paul Rogier Sibour, Sr. du Plaisir. Strasbourg, chez Jean Frederic Spoor, & Reinard Waechtler, MDCLXXXI (1681), 281 pp. (Existe otra edición, continuación de ésta, de 1686).

Les comedies de Terence, avec la traduction et les remarques de Madame Dacier. Rotterdam, 1717, 3 vols. (Existe otra edición, fechada en Hamburgo en 1732, en la que consta: *Nouvelle éd. corrigée d'un nombre considerable de fautes, et enrichie des différentes leçons de M. Bentley, de Donat, de Faern et d'autres*).

une bonne traduction de Térence sera celle qui sera rédigée dans une langue sobre et simple, dans un style de qualités moyennes, à égale distance de la préciosité et de la vulgarité, présentant une sorte de fond terne et en grisaille, sur lequel les effets de nuance et de relief se détachent d'autant mieux qu'ils sont plus parcimonieusement ménagés.¹⁵

Dichas normas para una traducción ¿son aplicables a una adaptación? Trataremos de captar los rasgos diferenciadores en nuestro análisis.

Estructura interna de la obra¹⁶

En la presentación de personajes aparecen ya múltiples variantes en las ediciones consultadas. Sólo en la edición de A. Pociña y A. López encontramos la indicación escénica —el original latino carece de ella—, que sitúa la obra en una calle ateniense.

En la adaptación de La Fontaine figura Pamphile; no así en los demás textos, pues curiosamente, Terencio no otorgó vida en la obra a este personaje central, en torno al cual se desarrolla toda la acción, quedando reduci-

Les comédies de Terence. Traduction nouvelle, avec le texte latin à côté, et des notes. Par M. l'Abbé Le Monnier. 1771. A Paris, rue Dauphine, Chez Ch. Ant. Jombert, pere, Libraire du Roi; Cl. Ant. Jombert, fils, Libraire. De l'Imprimerie de Louis Cellot, 3 vols.

Les Comédies de Térence, avec la traduction en français par M. Alfred Magin, recteur de l'Académie de Nancy. Paris, J.-J. Dubochet et Cie, éditeurs, rue Richelieu, 60, 1845, 437 pp.

En cuanto a las ediciones castellanas, es importante destacar algunas que no se han citado hasta aquí:

Terencio, *Comedias*. Traducidas en verso por D. Ángel Lasso de la Vega. Madrid, Dirección y Administración. Madera nº 8, 1884, XXIV+192 pp. («Biblioteca Universal. Colección de los mejores autores antiguos y modernos», XCIX).

Terencio, *Comedias*. Traducción del latín y prólogo por Pedro A. Voltes Bou. Barcelona, Ed. Iberia, 1953, 329 pp.

Aristófanes, Plauto, Terencio, *Comedias*. Barcelona, Editorial Mateu, 1961 (1954). Traducción, adaptación y notas de R. Ballester Escalas, 251 pp. («Clásicos Cadete», 12).

P. Terencio Afro, *Comedias*. Texto revisado y traducido por Lisardo Rubio. Barcelona, Ed. Alma Mater, 1958, vol. I, LXXXIV+201 pp. («Colección hispánica de autores griegos y latinos»).

P. Terencio Afro, *Comedias*. Ed. de Aurora López y Andrés Pociña. Torrejón de Ardoz, Akal, 1986, 197 pp.

15. Térence, *Comédies*. Texte établi et traduit par J. Marouzeau, Paris, Les Belles Lettres, 1967, vol. I, p. 105.

16. Hemos seguido, en parte, la estructuración de Jacques Scherer en *La dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1973, por su adecuación a nuestro tema.

do a puras menciones textuales, la primera de las cuales no aparece hasta el verso 440 (III, 1). En la adaptación, Pamphile no sólo es la tercera en el reparto de personajes, sino que su nombre aparece ya en la primera escena del primer acto, cobrando luego vida propia (II, 3), e incluso protagonizando la escena central que La Fontaine tuvo que transformar, y a la que nos referiremos con más detenimiento. El reparto de personajes lafontainiano parece seguir un orden de importancia decreciente. Thrason aparece como capitán —en *Eunuchus* es un soldado—. El padre es denominado Damis, mientras que Terencio no le dio nombre, que según manuscritos sería posteriormente Laques, o bien Demea. La Fontaine hace mención del padre y también de la madre, lo que es otra novedad. También elimina a varios de los personajes, como Antifón —mero replicante episódico en Terencio—, a Estratón (a quien sustituye por Métasthène), en un intento, sin duda, por agilizar la acción. Por otra parte, convierte a la cortesana Tais en una viuda sin recursos.

En cuanto a los caracteres, La Fontaine tiende a mantenerlos vivos, suavizándolos: Thaïs, generosa, humana e inteligente; Parmenon, esclavo respetuoso, hábil y sensato, goza de un mayor protagonismo en la adaptación. En ésta se acusan los contrastes en algunos caracteres, como el buen Phédrie, y la pareja del soldado y el parásito —Thrason/Gnaton—, creada por Terencio por contaminación. La intervención del anciano padre, que en *Eunuchus* actuaba sólo en el desenlace, se desarrolla, apareciendo ya en la escena 7 del acto III. Jasinski estima que esta ampliación puede justificarse mediante un paralelismo entre *L'Eunuque* y la vida privada de La Fontaine.¹⁷

Hemos detectado algunos rasgos de misoginia notablemente acentuados en la adaptación, a veces en boca de Parmenon:

En matière de femme, on ne croit point aux pleurs:
Un serpent, je le gage, est caché sous ces fleurs. (I, 3)

Otras veces en palabras de Cherée:

Et qu'auriez-vous, Pamphile, à vous tant attrister?
Vous êtes jeune et belle, et, si je l'ose dire,
Ce sont les seuls trésors où toute femme aspire. (IV, 1)

17. R. Jasinski muestra una acusada tendencia a relacionar a los personajes y temas de La Fontaine con la vida y circunstancias reales de éste. Así procede en su análisis de las *Fábulas* (*op. cit.*)

El desarrollo de la acción presenta acusadas transformaciones. El acto I es en esencia fiel a Terencio. La Fontaine efectúa algunas omisiones, y alarga las escenas —que de dos, pasan a cinco—. Merece la pena subrayar la 5^a escena que, según Collinet, resalta la exposición y prolonga el movimiento.

En el acto II, cuatro escenas adaptadas frente a tres. La Fontaine procede analíticamente, desdoblado la 2^a escena terenciana en dos. El acto se inicia con *Gnathon*, quien ensalza el arte de adular en un larguísimo monólogo de 82 versos que anuncia ya a las fábulas. En la cuarta y última escena aparece *Cherée*, futuro eunuco fingido. El físico del eunuco real crea un efecto de contraste, en una descripción realmente desoladora:

Un vieillard impuissant et perclus,
Sans esprit, sans vigueur, sans barbe, sans perruque,
Un spectre, un songe, un rien, pour tout dire un eunuque...¹⁸

El monólogo de Thrason que encabeza el acto III es añadido por La Fontaine al modelo. Este acto se alarga de cinco a siete escenas —el adaptador se recrea en lo anecdótico— que, lógicamente, no se corresponden con el original en cuanto al orden, aunque sí parcialmente en contenido. La atención decrece al final por la mencionada prolongación, a nuestro juicio innecesaria.

Las divergencias con el modelo, como señala J.-P. Collinet, se acusan a medida que avanza la adaptación. Se puede considerar que el acto IV es, casi en su totalidad, una creación de La Fontaine. En la obra de Terencio, Querea, disfrazado de eunuco, viola a Pánfila, lo que —no viéndose en escena, como es obvio—, es referido por Pitias a Fedria. Estamos en pleno nudo de la comedia. Pero llevar dicho asunto a la escena, o al texto, no era posible en el siglo XVII. R. Duchêne, en su estudio sobre La Fontaine,¹⁹ estima que:

Il y a [...] beaucoup d'audace et même de provocation dans la «copie» par La Fontaine d'un original qu'il présente comme un miracle de «bienséance», alors que la pièce s'y passe chez une courtisane et qu'elle comporte un viol.

Efectivamente, el hecho de que La Fontaine eligiera esta comedia resulta sorprendente. Nuestro autor suaviza la escena —cuyo carácter ya había

18. En *Eunuchus* se le presenta así: *Illum, obsecro, inhonestum hominem quem mercatus est heri, senem mulierem?* (v. 357).

19. Véase R. Duchêne, *op. cit.*, p. 88.

atenuado Terencio—, convirtiendo la violación en un beso en la mano, y preservando así la decencia y honestidad exigidas. Pero hay otros momentos «delicados» en la obra, como es la escena 8.

La citada primera escena se alarga y se proyecta a través de todo el acto, mediante ecos en otras parejas de personajes; ya queda poco de Terencio. La Fontaine nos muestra la escena prohibida, transformándola, y convierte el relato de la violación en un diálogo entre enamorados.

El desenlace se resuelve gradualmente en Terencio, no tanto en La Fontaine, quien —ya en el acto V—, por mediación de Parmenon, organiza dos matrimonios, adecuando de nuevo el tema al gusto de la época. Hay que destacar por su comicidad, en la escena 5, el asalto de Thrason y sus soldados a la casa de Thaïs, retrasado en la adaptación hasta el desenlace, y que en *Eunuchus* corresponde a la escena 7 del acto IV.²⁰

Al término del acto, *Chérée* solicita a su padre liberar a *Parmenon*; quizá La Fontaine buscaba con ello un paralelismo con el mismo Terencio, quien fue a su vez manumitido.

El autor latino respeta la unidad de tiempo cuidadosamente, lo que se pone de manifiesto, entre otras referencias, en la 8ª escena del último acto, donde se indica que todo transcurre en un solo día, y también la de lugar, exigida —como ya hemos mencionado— por las convenciones escénicas. La acción guarda un gran equilibrio en cuanto a su desarrollo. En el caso de La Fontaine, la unidad de acción se interrumpe a veces por los largos monólogos que restan inteligibilidad, y es patente la falta de claridad en los enlaces entre escenas, a veces aparentemente inconexas. Por fin, quedan demasiados asuntos sin resolver en el desenlace, que se ve así entorpecido.

Con respecto a la unidad de tiempo, encontramos algunas rupturas. En III, 7, Parmenon dice a Damis:

Votre aîné, par malheur, est absent d’hier au soir

En IV, 3, Pythie cita palabras de Phédrice:

De m’en priver deux jours hier soir je promis

Por el contrario, la unidad de lugar está mantenida, lo que se deduce por algunas indicaciones contenidas en el texto:

20. Según A. Pociña y A. López, esta escena es una de las más logradas de *Eunuchus* por la diversidad de sus recursos cómicos, que los traductores reconocen difíciles de reproducir.

PYTHIE.- Dorie aura bientôt traversé cette rue (IV,3)

PHÉDRIE.- Tais-toi, j'entends du bruit, quelqu'un sort de chez elle (I, 1)

Estructura externa de la obra

La división en cinco actos de la obra, presente en la adaptación de *La Fontaine* y también en las demás ediciones consultadas, no coincide con el original, ya que en el siglo de Terencio no existía dicha división, o no se correspondía con la actual; el criterio es, pues, el de vacíos de escena, arbitrario al igual que el del número de éstas, que varía incluso entre las distintas ediciones.

Con relación a la representación, encontramos en Terencio múltiples indicaciones de entradas y salidas contenidas en el texto, por necesidad de coherencia de la escena, que transcurría en la calle. Pero en los autores clásicos no se incluían acotaciones escénicas, viéndose obligado el lector a suplir dichas indicaciones.²¹

En la adaptación de *La Fontaine* abundan las acotaciones escénicas, tales como:

Parmenon, Gnaton conduisant Pamphile (II, 3)

Chérée, déguisé en eunuque, Pamphile (IV, 1)

Gnaton, sortant de chez Thaïs (V,5)

Además de estas claras indicaciones, podemos hallar otras contenidas en el texto, de carácter diverso. Algunas de ellas aportan datos en cuanto al lugar; ya en la 1^a escena del acto I se menciona que la acción transcurre en Atenas. Otros ejemplos son:

GNATON.- Tiens-toi donc à la porte (II, 3)

DAMIS.- Son logis, en tout cas, n'est qu'à trois pas d'ici (V, 2)

Algunas indicaciones señalan el movimiento escénico:

21. A. Pociña y A. López, en un interesante trabajo titulado «Contexto escénico del *Eunuchus* terenciano» *Emérita* XLVII (1979), pp. 291-318, intentan desvelar las marcas formales —mímica, tono, movimiento escénico—, logrando reconstruir la interpretación escénica a partir del texto literario.

PARMENON.- Où courez-vous, Chérée? (II, 4)

THRASON.- Je me retire, et mes gens avec moi (V, 5)

Las descripciones físicas y gestuales son abundantes:

THAIS.- Je ne l'aurais cru si beau, ni si bien fait (III, 4)

CHERÉE.- Tu ris et je me meurs (II, 4)

Un aspecto importante es la escritura teatral. Ya hemos aludido a los largos parlamentos de la adaptación, que sitúan a la obra al borde de la desdramatización. Se aprecia en *La Fontaine* una clara tendencia a lo narrativo, lo que se pone de relieve en algunos fragmentos insertados en discurso directo (como en IV, 3 y V, 3); son varios los autores que vislumbran en ello el gusto de *La Fontaine* por el cuento.

Se ha achacado a Terencio la tendencia a reflejar su lenguaje refinado en sus personajes, haciéndolo así monótono y uniforme. También se ha acusado a *La Fontaine* de falta de relieve, pero es indudable que en la adaptación se pueden detectar con nitidez los distintos registros, según convienen a los caracteres de los personajes descritos. De este modo, el lenguaje de Pythie es popular, salpicado de frases hechas, y conserva el matiz irónico terenciano. Parmenon, sensato y razonador, convence con sus largos parlamentos. Chérée exhibe un lenguaje apasionado...

Terencio escribió su comedia en verso: la prosodia, cuantitativa en latín, se basaba en la noción de pies. *La Fontaine* debió de plantearse una correspondencia más cercana que las versiones que hasta entonces habían reproducido en prosa la obra de Terencio, eligiendo el alejandrino, verso típico de la época clásica y del equilibrio de ésta. Las rimas son pareadas, y los encabalgamientos frecuentes agilizan los hermosos versos impregnados de lirismo, como éstos, puestos en boca de Parmenon:

Peut-être pour cent ans prenez-vous cent journées;

Peut-être pour cent jours prenez-vous cent moments:

Car c'est souvent ainsi que comptent les amants. (I, 1)

Recepción de la obra

Existe cierta diferencia de prestigio entre ambos autores, que hace difícil comparar su aceptabilidad, ya que de este factor depende muchas veces el éxito o fracaso de una obra. Ya hemos aludido al éxito de *Eunuchus*, aun-

que la fortuna de la obra de Terencio fue desigual, decayendo en un primer momento —fuera de los círculos cultos—. Pero, partiendo de los juicios favorables de Cicerón, Horacio, Ovidio, su nombre pasó glorioso a la Edad Media, incrementando su popularidad en Europa, sobre todo desde comienzos del siglo XVI. Fue editado y traducido en diversos países, y se perciben sus ecos e influencias en nombres como Vives, Erasmo, Bossuet, Fénelon, Juan Ruiz de Alarcón, Cervantes, Diderot.

La adaptación de *La Fontaine* no gozó de tan gran fama, aunque sí otras obras suyas, como las *Fábulas*. Pero no era más que un autor «recién estrenado» cuando adaptó su comedia. Los juicios sobre ésta han sido, cuando han existido, en su mayoría negativos: ineptitud para el lenguaje dramático, falta de inspiración, de comicidad y de movimiento dramático, etc.²²

Jean Orioux alaba sus versos: «Comédie injouable, mais bien écrite». ²³ Pero *La Fontaine* no convenció. Como afirma R. Duchêne: «*La Fontaine avait perdu*». ²⁴

J.-P. Collinet, gran estudioso de *La Fontaine*, reconoce, en cambio, la originalidad del autor en la imitación, concepto de gran trascendencia en la obra clásica. Damos fin a este estudio con su apreciación acerca de la adaptación considerada, por juzgarla la más acertada. Es nuestra intención dejar constancia de nuestro deseo de contribuir a dar a conocer una obra prácticamente ignorada, y que no se realizó con su representación:

Rarement pièce passa plus inaperçue que *L'Eunuque*. Ce coup d'essai contient déjà, cependant, toutes les promesses de l'œuvre future. Mais elles n'y sont encore qu'en germe et à l'état latent. ²⁵

22. Eugène Talbot, en una «Notice sur l'*Eunuque*» incluida en la edición de las *Comédies de Térence* que él tradujo (*Traduction nouvelle avec le texte latin en regard et une introduction du traducteur*, París, Charpentier et Cie. Libraires-Éditeurs, 1869, vol. 2, p. 181), calificaba de fría la lectura de la adaptación de *La Fontaine*: «La raison en est, sans doute, que la copie d'une copie, quelque habile que soit l'artiste, ne peut manquer, par une sorte de dégradation de teintes, de se montrer plus pâle, plus décolorée».

23. *La Fontaine ou La vie est un conte*, París, Flammarion, 1976, p. 86.

24. R. Duchêne, *op. cit.*, p. 90.

25. J.-P. Collinet, *op. cit.*, p. 39.

Quand un poète traduit: *Le Cid* de Corneille

Paulette Gabaudan

Dès sa présentation en public *Le Cid* de Corneille a fait l'objet d'une censure. Il est qualifié de plagiat et pire encore, de «traduction», sous la plume de Mairet: *De l'auteur du vrai Cid espagnol à son traducteur français*. C'est justement à ce titre qu'il va nous intéresser aujourd'hui, en tant que «traduction» d'un original espagnol.

Nous ne méconnaissions pas la méchanceté que cette appellation contenait dans la féroce épître de Mairet, ni les critiques acerbes, compensées par de chaleureuses admirations, que l'œuvre a suscitées jusqu'à nos jours. Le débat sur le *Cid* est toujours ouvert et la bibliographie abondante tant en France qu'en Espagne.

Disons cependant bien clairement que ce débat n'est pas le nôtre. C'est pourquoi, dans le résumé que nous présentons ici, nous ferons abstraction de cette bibliographie, qui n'est pas l'essentiel, pour nous limiter exclusivement aux textes. Nous ignorerons volontairement tout ce qui a été dit sur la question, ainsi que toute comparaison portant sur les différences; nous ne nous occuperons ni du lépreux, ni de l'aragonais, ni de D. Sanche de Léon, ni de D. Sanche de Corneille.

Ce colloque est consacré à la traduction et c'est de traduction que nous voulons parler. Donc, non pas du *Cid* de Corneille ou des *Mocedades* de Guillén de Castro, mais très exactement des vers que Corneille a traduits du texte espagnol, pour nous demander pourquoi il les a retenus et comment il les a traduits.

Cette simple comparaison terme à terme, devrait nous conduire aux sources mêmes de l'élaboration de l'œuvre, à l'émotion esthétique qui éveille et féconde la création poétique. Car, et ce sera l'essentiel de notre étude, ce choc, chez un écrivain, se fait au niveau de l'écriture. C'est vrai qu'il y a eu l'utilisation d'une intrigue, que les personnages ont été en grande partie repris, mais ce sont les mots, leurs éclats, leurs rebondissements, les rythmes des vers et des paragraphes, les images, les rimes qui ont séduit le poète qu'était Corneille.

Un calcul, approximatif bien que minutieux (où finit la traduction et où commence l'adaptation?), nous amène à constater que les 9% ou 10% des vers seraient traduits (à peu près 200 sur 1840), provenant d'un 9% de

Guillén (288 sur 3004). Traduits comme on le faisait à cette époque, de façon plus libre que de nos jours, dans ces traductions que Roger Zuber appelle avec esprit «les belles infidèles».

Ceci dit, l'exposition orale, que j'ai faite au colloque, comprenait une comparaison terme à terme en deux colonnes de fragments des deux textes, distribués aux auditeurs en photocopies, et qui occuperaient plus à eux seuls que l'espace qui m'est imparti. Je renoncerais donc ici, non seulement à la bibliographie, mais à ces minutieux commentaires de textes et à l'immense majorité des citations, pour ne donner que les concepts et les idées rectrices de mon exposition.

J'ai distingué trois grandes catégories d'emprunts: ceux qui se réfèrent au contenu, ceux qui touchent à l'écriture même, et les emprunts d'éléments poétiques. J'ai signalé à part un emprunt qui change le sens du texte. Enfin j'ai examiné de plus près le duo des amoureux.

I. Traduction et adaptation

1. Localisation de l'emprunt. De la scène suivie à l'emprunt ponctuel

Précisons que les emprunts se situent essentiellement à partir de l'acte I, scène 3 (le soufflet), jusqu'à II, 2 (le défi au Comte); puis de II, 8 (Chimène devant le roi), jusqu'à III, 6 (Rodrigue et son père après la mort du Comte); donc, deux blocs. Dans ces deux blocs, nombreuses sont les scènes où l'original est suivi de très près, depuis la structure de la scène jusqu'au détail du texte, avec des passages ajoutés suivant le procédé de l'amplification. Les exemples seraient abondants. Le duo des amoureux m'en fournira l'essentiel.

Dans d'autres scènes, l'emprunt est seulement ponctuel. À partir de l'acte IV, quand Corneille se sépare de son modèle, les passages traduits, très réduits, sont des emprunts ponctuels d'éléments d'information, les autres disparaissant. Ainsi le nom de "Cid" dans le récit du combat contre les Mores (IV, 3), 4 vers traduits littéralement (G. II, vv. 1701-1704),¹ est le seul fragment emprunté de toute la scène.

2. Déplacements de textes

Ils sont très fréquents. Corneille procède à des refontes de mettre en scène. Mais sans perdre de vue les valeurs stylistiques. Certains éléments du texte paraissent, à première vue, écartés par l'auteur-traducteur, qui saute

1. Dans les références qui suivront G. désigne le texte de Guillén de Castro, et C. celui de Corneille.

un passage. On a la surprise de le voir reparaître plus loin, dans une autre scène, où il est souvent remarquablement utilisé. Un exemple de déplacement, le magnifique cri de jeunesse orgueilleuse du héros défiant le Comte (C. II, 2, vv. 405-406; G. vv. 542-543): «Je suis jeune il est vrai», etc. tiré en fait du monologue lyrique de Rodrigue chez Guillén.

3. De la fidélité à l'autonomie

Quant à la façon de traduire, on voit souvent, dans une scène, Corneille se libérer peu à peu de son modèle, qu'il suivait d'abord fidèlement. Le défi de Rodrigue au Comte (II, 2) en fournit un bon exemple: les premières répliques sont une traduction rigoureuse de l'original (C. vv. 397-403; G. vv. 762-773); la suite se libère déjà du modèle: (C. vv. 404-408; G. vv. 774-777); puis le ton du personnage change et ses sentiments à l'égard de Rodrigue; on ne peut plus parler de traduction, ni même d'adaptation, il faudrait dire, tout au plus, inspiration (C. vv. 432-436; G. vv. 778-781).

4. Noyaux anciens dans un texte renouvelé

Dans ce cas, des fragments empruntés se recomposent, ou bien on retrouve des mots épars du texte d'origine: passage du concret à une expression plus abstraite dans l'affrontement entre le Comte et D. Diègue sur le métier militaire (I,3). Par exemple: «Debe hacer un cavallero» (G. v. 192) devient «les vertus d'un capitaine» (C. v. 177), «En las plaças y en los campos» (G. v. 193) sera «dans le métier de Mars se rendre sans égal» (C. v. 179).

II. Traduction et écriture

Cette réduction du texte d'origine à la survivance de quelques mots nous amène à une autre catégorie, celle où l'emprunt touche à l'écriture même, où l'on donne la priorité aux mots.

1. Condensation autour de mots-clefs

Les éléments conservés, antithèses ou mots-clefs, hautement valorisés, sont mis en relief par élimination du reste du discours, dans une condensation du texte où Corneille atteint des effets saisissants.

Exemple, le début du monologue de D. Diègue (I, 4), remarquable élaboration, fidèle dans l'infidélité: «O rage! ô désespoir, ô vieillesse ennemie!»

(C. v. 236) provient de «¡Cielos! Peno, muero, rabio!...» (G. v. 258) et de «¡Oh, caduca edad cansada!» (G. v. 408) amalgamés.

Le mot «sang», tiré de Guillén (G. v. 477) et repris deux fois (C. I, 5, 264, 264).

Condensation centrée sur le mot «cœur» dans le défi au Comte (II, 2) repris également deux fois par Corneille (C. vv. 416, 419; G. v. 792).

La merveilleuse antithèse: «Mi adorado enemigo», donne lieu à la déclaration décisive: «je l'adore». Mais aussi au paradoxe du premier vers: «je poursuis un crime, aimant le criminel» (III, 3, Chimène à Elvire; C. vv. 808-810; G., v. 1095).

Condensation des plus heureuses où rien ne se perd de l'original dans la suite de la scène: «Le poursuivre, le perdre, et mourir après lui», qui provient de «y havré de matar muriendo. / Seguiréle hasta vengarme» (C. v. 845; G. vv. 1104-1105).

2. Rebondissement d'un mot

Le Comte affirme à son interlocuteur que le roi ne pourra rien contre lui parce qu'il est indispensable à l'État (II, 1). Le jeu dramatique s'appuie sur le mot «perdre», quatre fois répété, dont deux sous la forme passive «périr» dans un seul vers; trois fois chez Guillén (C. vv. 373-378; G. vv. 618-623).

Jeu dramatique remarquable également sur le terme «mériter» (I, 3), où Corneille donne un nouveau relief à l'effet de style. Chez Guillén le mot apparaît 2 fois et la première n'est pas insultante. Corneille le reprend 4 fois, avec un crescendo d'agressivité; au 4^e le soufflet est inévitable (C. vv. 215-226; G. vv. 218-227).

3. Condensation et euphémisme

Traduction adoucissant la crudité du texte espagnol (III, 4): «puso en las canas del mío la atrevida injusta mano» devient «L'irréparable effet d'une chaleur trop prompte» (G. vv. 1121-1122; C. v. 873).

Cependant l'euphémisme n'est pas toujours un gain. Il peut conduire à l'affadissement d'un fragment poétique imagé, lorsque Chimène reproche au roi ses faveurs pour Rodrigue (C. IV, 5, vv. 1378-1379; G. vv. 1737-1740):

Son tus ojos sus espías,
tu retrete su sagrado,
tu favor sus alas libres,
y su libertad mis daños,

disparaît, remplacé par une pensée abstraite.

Perte de clarté aussi par excès de concision, comme lorsque le père cherche le signe de reconnaissance convenu avec son fils, après la mort du Comte (C. v. 1017; G. vv. 1215-1216). Le texte français est incompréhensible.

4. Amplification

Procédé, opposé à l'antérieur, et le plus utilisé, dans le domaine de l'écriture. Pour ce qui est des idées l'amplification constitue l'essentiel de l'œuvre. Exemple, D. Diègue faisant à son fils la louange du Comte (I, 5), ton épique et crescendo dramatique largement développé, pour préparer la surprise finale: «Le père de Chimène» (C. vv. 275-282; G. vv. 191-198).

III. Traduction et poésie

Emprunt portant sur les éléments poétiques du texte. Corneille a été très sensible aux images, aux rythmes, aux rimes. Il a conservé fidèlement un certain nombre des premières. La forme métrique a été probablement un élément décisif dans le choix de certaines scènes et peut-être de l'œuvre même.

1. Les images

Image de l'honneur lavé dans le sang (C. I, 5, v. 274; G. vv. 488-491), reprise plus loin (C. v. 698; G. vv. 938-941).

Image de la vie mise au tombeau (C. III, 3, v. 800; G. vv. 1085-1086).

Image du sang écrivant dans la poussière (C. II, 8, v. 676; G. II, vv. 928-929).

Image de l'épée de Rodrigue trempée du sang du Comte (C. III, 4, v. 858; G. II, vv. 1166-1167).

Image des ombres dans la nuit lorsque le père cherche son fils (C. III, 5, v. 1014; G. II, vv. 1213-1214).

Image des cheveux blancs et de la tache sur la joue (C. III, 6, vv. 1036-1038; G. II, vv. 1240-1242), où revient sous une autre forme la tache à effacer.

2. Les sons: rythme et rime

Nous nous référons ici aux fameuses stances de Rodrigue (I, 6), issues du texte espagnol, lui aussi écrit dans un mètre lyrique. Le monologue de

Rodrigue, qui doit tant à l'espagnol dans tous les aspects, a le vers lui-même comme point de départ; emprunt essentiellement émotif et esthétique.

L'imitation se fonde sur une rime: «peine-Chimène», répétée comme un leit-motiv, et sur la reprise incessante de quatre mots opposés: «offenseur-offensé», «mon père-le père de Chimène», dans les refrains qui par leur très grande musicalité, constituent les éléments fondamentaux et les plus fidèles à la source; sur 6 stances, 3 sont calquées (1, 2, 6). Nulle part dans l'œuvre la traduction n'est aussi fidèle. Dans les stances ajoutées, la rime *peine* et *Chimène* se poursuit, conservant ainsi au poème sa tonalité élégiaque, sans aucune dissonance. Dans les strophes la traduction est plus libre, mais l'idée du texte originel est suivi fidèlement.

Il y a cependant une pensée nouvelle chez Corneille, que nous ne trouvons pas chez Guillén; et là nous devons nous arrêter, car il s'agit d'un mobile essentiel, qui transforme le personnage de Rodrigue:

Je dois à ma maîtresse aussi bien qu'à mon père...
 À mon plus doux espoir l'un me rend infidèle
 Et l'autre indigne d'elle...
 Allons, mon bras, sauvons du moins l'honneur
 Puisqu'après tout il faut perdre Chimène.

Ainsi c'est son amour pour Chimène, c'est Chimène elle-même, sans le vouloir, mais parce qu'elle est ce qu'elle est, qui exige de Rodrigue la vengeance. S'il ne combat pas le Comte, Chimène est perdue de toutes façons. Et c'est ce mobile qui emporte la décision. La nouveauté est de poids, et engage le sentiment qui unit les héros. Cela supposerait une transformation totale du personnage si l'invention était de Corneille. Mais il ne l'a pas inventée. Il l'a trouvée dans le texte espagnol un peu plus loin, dans le duo des amoureux, et a su l'exploiter au maximum, reconstruisant le personnage de Rodrigue à partir de là, pour lui donner une parfaite cohérence.

Dans les stances donc l'emprunt a fécondé de façon remarquable la création cornélienne. Au départ, une rime et 4 mots en écho. Objectivement, 10 vers traduits sur 60 chez Corneille, provenant de 9 vers de Guillén sur un fragment de 24; et l'on a l'impression que Corneille ne fait que traduire, tant il a bien su faire sienne et amalgamer la source espagnole.

IV. Traduction fidèle et changement de sens (III, 6)

Cet énoncé, paradoxal mais pourtant exact, est peut-être le meilleur exemple de la façon dont Corneille récupère un texte pour en élaborer un

autre (C. v. 1052): «Ce que je vous devois, je vous l'ai bien rendu»; (G. II, v. 1239): «¡bien me pagaste el ser que me deviste!».

On ne peut nier que le vers du *Cid* ne procède des *Mocedades*. Cependant, la réplique a changé de bouche; c'est maintenant Rodrigue qui la prononce. D'où changement de ton, qui traduit un changement d'intention. Le personnage n'est plus le même. Le Rodrigue de Guillén, n'est que vengeur et guerrier. Celui de Corneille, ici amer et désespéré, est toujours essentiellement amoureux. Comme dans les stances. Cette dimension de Rodrigue amoureux, Corneille l'a bien tirée de Guillén, mais du duo d'amour, seul endroit où elle apparaisse. C'est pourquoi nous pensons que Corneille a construit son personnage et l'œuvre entière à partir de cette scène fondamentale. Elle offre d'ailleurs, comme en un bouquet, tous les types d'emprunts.

V. Le duo des amoureux (III, 4)

Scène, d'une grande beauté et noyau de l'œuvre. Corneille, enthousiasmé, a senti, en la lisant, naître en lui l'inspiration. C'est autour du couple d'amoureux qu'il a construit son drame, éliminant tout ce qui, chez Guillén, lui était étranger. La scène lui a paru si belle qu'il l'a répétée, avec variante, à l'acte V, 1. Lui-même les a commentées dans son examen, où il nous donne aussi les réactions du public, qui le justifient pleinement. Il reconnaît qu'elles choquent la bienséance mais, n'est-ce pas là un de leurs attraits? *Le Cid* se fonde sur le paradoxe et le scandale. Quoi de plus théâtral?

La scène occupe 150 vers alexandrins (C. vv. 849-1000), contre 102 vers octosyllabes chez Guillén (G. II, vv. 1106-1208). Sur ces vers, 58 procèdent directement de 74 vers de Guillén. Amplification claire. Cependant Corneille reste fidèle non seulement au sujet, aux personnages, à la théorie amoureuse, aux sentiments, mais aussi à la composition dramatique, à des thèmes poétiques, à des mots.

La composition dramatique suit, dans les deux œuvres, un quadruple mouvement:

1) La surprise de Chimène (C. vv. 849-886; G. vv. 1106-1115). Corneille retient un rythme dramatique coupé, haletant, très émotif et une image, celle de l'épée, déjà vue. La traduction est fidèle.

2) Les deux tirades symétriques de Rodrigue défendant sa cause (C. vv. 868-904; G. II, vv. 1116-1154), et de Chimène acceptant ses raisons (C. vv. 905-932; G. II, vv. 1155-1185).

La tirade de Rodrigue apporte à Corneille le thème essentiel de l'œuvre, l'amour généreux, développé dans *Le Cid* d'une façon remarquable. Nous avons déjà signalé qu'il ne l'invente pas. Nous indiquons le fragment de Guillén dont il le tire. C'est le thème de l'amour selon Léon Hébreu, amour d'abord spirituel, fondé sur l'estime et l'admiration, où l'union des cœurs, si elle n'élimine pas l'union des corps —Rodrigue désire ardemment épouser Chimène— la précède et la dépasse. Il ne s'agit pas, dans *Le Cid* de Corneille, d'un conflit entre l'honneur et l'amour, comme on l'a dit trop souvent, mais du conflit entre le désir charnel, parfaitement légitime, mais que des circonstances particulières interdisent, et l'union profonde des âmes, fondée sur l'estime réciproque. Ce thème n'apparaît chez Guillén ni dans le monologue de Rodrigue au moment du choix, ni dans le dialogue avec le père. Tandis que Corneille le met en avant dès le commencement, dans les stances, obtenant ainsi une plus grande cohérence du personnage:

Et ta beauté sans doute emportait la balance,
 A moins que d'opposer ;a tes plus forts appas
 Qu'un homme sans honneur ne te méritoit pas;
 Que malgré cette part que j'avois en ton âme,
 Qui m'aima généreux me haïroit infâme; (886-90).

qui provient directement de Guillén (vv. 1132-1136):

Y tu, señora, vencieras,
 a no haver imaginado,
 que enfrentado,
 por infame aborrecieras
 quien quisiste por honrado.

Tirade de Chimène: bon exemple de traduction fidèle dans la première partie, développant le thème de l'union des cœurs.

Les 22 vers suivants, ajoutés, développent un thème neuf, création de Corneille, le regret de Chimène sur ce qui n'a pas été, fragment poétique plein de délicatesse.

Les 25 vers de Guillén omis vont se retrouver dans le passage suivant. Corneille ne les a pas perdus, il les a simplement déplacés.

3) Débat sur la conduite à tenir, que Corneille développe plus longuement que Guillén (C. vv. 933-984: 52 vers; G. vv. 1186-1199: 14 vers).

Ici les modifications sont nombreuses, déplacements, créations, reperi-

ses, tout un brassage de texte, une véritable chimie de l'écriture, où les éléments de base sont décomposés pour entrer dans une nouvelle composition, que l'analyse cependant permet de retrouver.

Par 3 fois Corneille puise dans la tirade antérieure de son modèle, pour en tirer de belles antithèses: «Va, je suis ta partie et non pas ton bourreau» (v. 940); «Sachant que je t'adore et que je te poursuis» (v. 972), etc. La traduction de fragments restés à leur place en fournit d'autres: «À mourir par ta main qu'à vivre avec ta haine» (v. 962), et inspire, en modifiant à peine le texte, la fameuse litote: «;Me aborrees?» — «Va, je ne te hais point» (v. 963), ou nous éclaire sur l'action: «Mon unique souhait est de ne rien pouvoir» (v. 980).

4) L'adieu lyrique, beaucoup plus bref chez Guillén (C. vv. 985-1000; G. vv. 1200-1208). L'emprunt est très fidèle. Second pilier de la scène, l'autre étant la déclaration de Rodrigue sur son amour. Le premier lui donnait le thème, celui-ci la poésie. La beauté de ce duo, bref mais sublime, fondé sur la symétrie des pensées et des répliques, l'unité des sons et des cœurs, est essentiellement une musique. Comme dans les stances, l'emprunt est poétique et sonore.

L'adieu final, fidèle à l'idée et à la trame, a subi l'élaboration d'un nouvel amalgame, si fréquent dans la pièce, avec brassage et déplacement des vers (C. vv. 992-1000; G. vv. 1204-1208).

Conclusion

Nous nous sommes souvent posée la question de la fidélité tout au long de notre étude. C'est ce que l'on demande par principe à une traduction, et nous parlons ici de traduction. J'ai cité au début de mon exposé le titre de R. Zuber, *Les belles infidèles*, pour qualifier les traductions du XVII^e siècle. Sur celle de Corneille dans son chef-d'œuvre, *Le Cid*, nous pouvons répondre: — Belle? — Très belle. — Infidèle? — Certes. Mais la suprême infidélité n'est-elle pas de faire d'une œuvre d'art, d'un texte poétique, une traduction plate, fade, décolorée, peut-être respectueuse de la lettre, mais qui trahit l'esprit de son créateur? Comme conseil aux traducteurs, il faudrait sans doute dire que la littéralité ne sera jamais suffisante dans une traduction, aujourd'hui comme autrefois; car l'essentiel se situe au delà de la lettre, dans le style, dans la poésie, dans l'art. Nous avons essayé de montrer, au cours de notre étude, comment, chez un poète, un texte traduit en féconde un autre. Phénomène d'intertextualité profondément enrichissant.

Rojas Zorrilla y Thomas Corneille: *Entre bobos anda el juego*

Dolores Olivares Vaquero

Sobre las relaciones entre Francia y España en el siglo XVII se ha escrito mucho,¹ sobre la influencia española en Francia también,² lo mismo que sobre la influencia concreta de nuestro teatro del Siglo de Oro y sobre nuestros autores más traducidos, imitados o adaptados.³ Así, Thomas Corneille, uno de los difusores de la comedia, se inspiró ampliamente en Calderón⁴ y seguirá una comedia de figurón de Rojas Zorrilla para su comedia burlesca *D. Bertrand de Cigarral*.

Cuando Rojas puso a su pieza el título *Entre bobos anda el juego* sabía muy bien que el público conocía la segunda parte del proverbio y *todos eran fulleros* y que espectadores y lectores esperaban encontrarse ante unos personajes que intentarían engañarse los unos a los otros.

¿Se podría aplicar este proverbio a las intenciones de Th. Corneille cuando decide escribir su comedia? Creemos que no porque, al contrario de algunos autores como Brosse que traduce y adapta presumiendo de invención y de novedad cuando siguen una obra española con más o menos modificaciones,⁵ Th. Corneille es sincero y confiesa en su *Epistre* de la obra:

1. Entre otros: Pierre Chaunu, *La civilisation de l'Europe classique*, París, Arthaud, 1970; Georges Duby, *Histoire de la France*, París, Larousse, 1970 y F. Lebrun, *Le XVIIème siècle*, París, A. Colin, 1967.

2. Alexandre Cioranescu, *Le masque et le visage. Du baroque espagnol au classicisme français*, Ginebra, Droz, 1983; Charles Mazouer (ed.), *L'âge d'or de l'influence espagnole. La France et l'Espagne à l'époque d'Anne d'Autriche 1615-1666. Actes du 20e Colloque du C.M.R. 17, Mont-de-Marsan, Éditions Interuniversitaires*, 1991.

3. Véanse, por ejemplo, Ernest Martinenche, *La comedia espagnole en France, de Hardy à Racine*, París, 1900, reimpr. Ginebra, Slatkine Reprints, 1970; Rafael Ruiz Álvarez, *Las comedias de Paul Scarron y sus modelos españoles*, León, Universidad de León, 1990, y las numerosas ediciones críticas de piezas francesas en las que se habla de sus modelos españoles así como una larga serie de artículos en los que se comparan las dos literaturas.

4. Véase Montserrat Serrano Mañes, *El teatro de Thomas Corneille: estudio estructural y comparativo de las comedias inspiradas en Calderón*, tesis doctoral inédita, Universidad de Granada.

5. Véase Dolores Olivares Vaquero, «Una comedia española en Francia: *Peor está que estaba*» en M^a Luisa Donaire y Francisco Lafarga (ed.), *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1991, pp. 231-242.

«Si jamais vous lisez cette comédie dans son véritable auteur D. Francisco de Roxas, sous le titre de *Entre bobos anda el juego* [...], je marche sur le pas d'un Espagnol». ⁶

Rojas debió de escribir su pieza en 1638 (la carta-cédula de D. Lucas lleva esta fecha) y la imprimió en 1645⁷ mientras que Th. Corneille la publicó en 1652,⁸ lo que significa que la había escrito cierto tiempo antes (su *quittance* tiene como fecha 19 de mayo de 1651, tomo I, p. vii), sin embargo una cita a pie de página en *Le Mémoire de Mabelot, Laurent et d'autres décorateurs de l'Hôtel de Bourgogne et de la Comédie Française* menciona 1650.⁹

Se han visto en *D. Bertrand de Cigarral* ciertas semejanzas con la obra de Castillo Solórzano *El marqués de Cigarral*, pero opinamos con Lancaster¹⁰ que si Thomas Corneille da la sensación de seguirlo es simplemente porque sigue la obra de Rojas y ésta guarda semejanzas con la de Castillo. Pero lo que consideramos más interesante no es la semejanza entre las dos obras españolas sino que si Th. Corneille tenía a mano la obra de Rojas ¿qué cambió y qué consecuencias tiene lo cambiado? Él mismo en su *Epistre* dice que la obra, debido a su *sujet foible*, apenas le ha dado materia para los tres primeros actos (p. 59).

En una primera comparación vemos que incluso en estos tres primeros actos no se trata de una traducción literal. Th. Corneille se permite enormes libertades aún siguiendo la trama con lo que la mayoría de los versos no son traducción exacta de su correspondiente español. Esto nos lleva a tener que delimitar el campo de la comparación eligiendo ciertos apartados del estudio dramaturgico que nos han parecido especialmente significativos.

Las unidades

Hablando del siglo XVII en Francia es imposible pasar este punto por alto. Cuando Th. Corneille escribe habían pasado ya bastantes años desde la famosa querrela del *Cid*¹¹ y el autor, aunque nacido en 1625 y, en conse-

6. Th. Corneille, *D. Bertrand de Cigarral* en *Œuvres*, París, 1758, 9 vols., reimpr. en 1 vol. en Ginebra, Slatkine Reprints, 1970, p. 59. Seguimos esta edición.

7. En *Segunda parte de las comedias de Don Francisco de Rojas Zorrilla*, Madrid, Imprenta de F. Martínez, 1645. Nosotros seguimos la edición de Maria Grazia Profetti, Madrid, Taurus, 1984.

8. En Rouen, chez Maurry y en París, chez Le Petit.

9. Ed. de Henry C. Lancaster, París, Champion, 1920, p. 115.

10. H. C. Lancaster, *A History of French dramatic Literature in the Seventeenth Century*, Baltimore, Johns Hopkins Press, 1932, p. 754.

11. Véase Armand Gasté, *La querelle du Cid*, París, 1898, reimpr. Ginebra, Slatkine Reprints, 1970.

cuencia, demasiado joven en aquella época, no quiere que le reprochen el no ceñirse a las severas leyes del teatro por eso se escuda en que sigue una obra española:

Peut-être que vous me blâmez de ne m'être pas assez étroitement attaché à ces loix sévères du théâtre, qui demandent un lieu fixe pour la scène, [...] mais souvenez-vous que je marche sur les pas d'un Espagnol, & que comme l'unité de lieu & l'observation des vingt-quatre heures sont des règles que le fameux Lope de Vega a toujours négligées, jusqu'à faire exprès un *arte nuevo de hazer comedias*, tous ceux qui ont écrit après lui ne s'en sont pas mis davantage en peine. (p. 59)

Un lieu fixe pour la scène, es decir, la unidad de lugar. ¿Dónde se desarrolla la acción en las dos piezas?

En la española, la primera jornada tiene lugar en Madrid, en casa de D. Antonio, padre de la bella Isabel, y a partir del verso 541 en las ventas de Torrejoncillo en el término judicial de Illescas en la ruta hacia Toledo, lo mismo que la jornada segunda. La tercera por el camino hacia Cabañas, pueblo en la misma ruta, y en otra venta en dicho pueblo. En la francesa, el primer acto ocurre en Madrid en casa también de Isabelle y los otros cuatro en una venta en Illescas.

Th. Corneille unifica las dos ventas y sitúa la conversación entre D. Garcie y D. Bertrand en la venta de Illescas en vez de en el camino a Cabañas. Se preocupa además de situarla con una indicación escénica al pie de la lista de personajes, pero no lo hace al comienzo de cada acto quizá porque le resultase redundante el hacerlo ya que o bien son los personajes los encargados de decirnos donde se encuentran ya sea al principio del acto («MENDOCE.- à la fin nous voici, Monsieur, dans Yllescas», II, 1, p. 331), ya a través de una escena («JACINTE.- Ah! Sans doute, Madame, il faut quitter Madrid», I, 1, p. 116) o se deduce al haber unión entre las escenas por la presencia de los personajes e incluso se deduce de un acto a otro por el desarrollo de la acción que no ha permitido cambio de lugar (paso del II al III, del III al IV y del IV al V).

Rojas solamente sitúa la jornada segunda por medio de una indicación escénica para informarnos que los personajes andan por el patio del mesón recurriendo al texto dialogado para la situación geográfica («D. PEDRO.- Tenéos,/que vos no habeis de salir/de Madrid», I, vv. 498-499; «CARRANZA.- Ya en las ventas estamos/ del muy noble señor Torrejoncillo», I, vv. 542-543; «CABELLERA.- Que yo en Illescas, anoche», III, v. 2649; «CARRANZA.-

Este es Cabañas, señor», II, v. 2439). Texto que puede estar tanto al comienzo de un cambio de personajes (I, vv. 542-543), como a través de la jornada (III, v. 2649).

Pero ambos autores, sobre todo Th. Corneille, emplean indicaciones escénicas de función locativa («Isabelle, Jacinte, D. Alvar & Guzman cachés dans un coin du théâtre», III, 2; «Il fait rentrer D. Alvar & Léonor chacun dans sa chambre», III, 15; «Va a la puerta Don Lucas, por donde entró Don Pedro», II; «Hace que va al aposento», II) y recurren al texto dialogado («D. ALVAR.- Frappe, voici sa chambre», III, 1, p. 735; «D. LUCAS.- A esta alcoba os retirad», III, v. 802) para aclarar los movimientos de los personajes en las escenas de noche en el mesón y que son causa de equívocos y fuente de comicidad.

Si Th. Corneille se preocupó por el exotismo geográfico conservando como lugar de la acción Madrid e Illescas, suprimió ciertos aspectos del color local porque éstos no dirían nada a un público francés, así la calle de Francos en Madrid (III, v. 1908), la plaza de Zocodover en Toledo (III, v. 1797).¹²

En cuanto a la unidad de tiempo, tanto Rojas como Th. Corneille limitan la acción a unas veinticuatro horas según vamos deduciendo a través del texto dialogado. De los dos autores es el francés quien se preocupa más de situar temporalmente la acción. Desde los primeros versos se nos anuncia que ésta puede durar hasta el día siguiente (I, 1, 2) y que la hora de partida será dentro de una hora o dos (I, 1, 12). El segundo acto, ya en Illescas, está claro que es por la tarde por las palabras de Mendoce apenas reiniciada la representación («Vous ne songiez rien moins ce matin qu'à vous plaindre», II, 1, p. 337) y las de D. Félix («D. Bertrand son époux l'attend ici ce soir», II, 1, p. 352). En Rojas hasta el verso 175 de la primera jornada no se anuncia que es hora de partir y hasta la carta de D. Lucas, que sigue al verso 380 de la misma jornada, no se dice que la reunión será esta noche en la venta de Torrejoncillo. El acto III de *D. Bertrand* y la jornada II de *Entre bobos* están perfectamente situados con la diferencia que Rojas menciona las dos de la noche (II, 3) y Th. Corneille «minuit» (III, 3, 825). Tanto la jornada tercera como los actos IV y V tienen lugar por la mañana del día siguiente por las alusiones de los personajes a los hechos de la noche pasada en el caso francés y por ir de camino hacia Cabañas y por estar en la venta de dicho pueblo, aparte de las alusiones, en el español. Pero es la pieza francesa la que da mayor sensación de concentración temporal al haber mayor concentración espacial.

12. Véase el estudio de Colette Scherer sobre «Le domaine du quotidien» en la época precedente en *Comédie et société sous Louis XIII*, París, Nizet, 1983, pp. 109-115.

Es en la acción en donde Th. Corneille ha efectuado más cambios. Estructurada en tres jornadas en Rojas pasa a cinco actos divididos en escenas en francés, de los cuales los actos I, II, III, exceptuando las escenas 5 y 6 del II, y la escena 1 del acto IV siguen más de cerca la obra española e incluso en éstos hay variaciones de todo tipo. Así sabemos en *D. Bertrand* todo lo sucedido en el encuentro de D. Alvar y D^a Isabel por una supuesta historia inventada que D. Bertrand le pide que cuente a su primo (II, 4), pero de la que ya sabíamos parte desde la primera escena por Jacinte («Par la peur d'un taureau déjà presque ravie», I, 1, p. 106), mientras que en *Entre bobos*, si bien tenemos igualmente el relato de lo sucedido, es D. Pedro el que se lo cuenta al criado Cabellera cuando de noche quiere hablar con D^a Isabel en la venta (II) y en la primera parte de la primera jornada equivalente al acto I, escena 1, D^a Isabel comunica a Andrea que está enamorada de un hombre que le salvó la vida pero ni se dice como ni Andrea conocía esta aventura.

También están suprimidas las escenas, pertenecientes a la jornada I, y que tendrían que situarse hacia la escena 2 del acto II de la pieza francesa, en las que el ventero y los caminantes intercambian chistes en un lenguaje cotidiano de una cierta violencia y en las que se enfrentan D. Lucas y D. Luis.

En cuanto a las escenas 5 y 6 del acto II que no figuran en Rojas, Th. Corneille introduce un elemento cómico con el famoso unguento cuya fórmula secreta solo conoce D. Bertrand ya que es una herencia de familia y que como dice el padre de Isabelle le sirve de «lettre de noblesse» (II, 5, p. 668). En la escena 6, D. Alvar habla con su criado Guzman informándole de que es a Isabelle a quien ama y que la historia del toro es verdadera, pero no hace el relato de lo sucedido porque ya había contado todo simulando una invención a requerimientos de su primo D. Bertrand. Por su parte Guzman le comunica que Léonor, la hermana de D. Bertrand, quiere verle esta noche y que dejará la puerta entreabierta.

La historia del toro será aprovechada por Th. Corneille para desanimar a D. Bertrand en sus pretensiones de casarse con Isabelle a la que Guzman quiere hacer pasar por loca y que tiene visiones. Con ello se cambiará el desenlace pues D. Bertrand dará una renta a su primo con tal que le libre de ella.

La cita de Léonor dará lugar a un equívoco¹³ que se irá complicando hasta el desenlace (Léonor cree que habla con D. Alvar cuando el que habla es D. Félix, éste cree, a su vez, que está hablando con Isabelle). En la pieza española hay también el equívoco originado por la conversación entre estos dos personajes, pero falta la cita previa y esta conversación, si bien da lugar a to-

13. Véase el estudio hecho por Roger Guichemerre en *La comédie française avant Molière 1640-1660*, París, A. Colin, 1972, cap. II.

dos los problemas de celos y despechos entre unos y otros como en la obra francesa, tiene un final feliz al casarse D. Luis y D^a Alfonsa. Es curioso comprobar que sea precisamente en la pieza española en la que se intente guardar una cierta verosimilitud en el comienzo del quiproquo: tanto D. Luis como D^a Alfonsa tienen dudas sobre la identidad de su interlocutor, como es de noche y no pueden verse al oírse no se reconocen las voces, D^a Alfonsa cree que se debe a que el galán disimula la voz y D. Luis cree que es la voz de D^a Isabel por exclusión, ya que Cabellera descarta que sea la de Andrea.

En lo referente a la escena I del acto IV al haber mayor concentración espacial en Th. Corneille, la conversación entre el padre de Isabelle y el que iba a ser su futuro yerno tiene lugar en la venta en Illescas y no en el campo camino de Cabañas, como ya dijimos.

Como hemos podido comprobar en la pieza francesa:

Se suprime, en la venta de Illescas, el intercambio de chistes entre el ventero y los caminantes así como la disputa entre D. Luis y D. Lucas y el viaje a Cabañas, el encuentro con los caminantes y el vuelco del coche, escena de la que sólo se oían las voces y que se representaba dentro en la obra española.

Todas las conversaciones tienen lugar en la venta de Illescas y todo el enredo se basa en dos ejes: la supuesta locura de Isabel y el equívoco originado por la conversación entre Léonor y D. Félix.

El desenlace es feliz para Isabelle-D. Alvar porque D. Bertrand le pasa parte de su fortuna, pero no lo es para Léonor a la que D. Bertrand condena a algo temible en el siglo XVII cuando no se poseía fortuna personal:¹⁴ «Vous ne vous marierez jamais non plus que moi/ Je hai qui comme vous incessamment babille,/ Et pour vous en punir,vous mourrez vieille fille» (V, 11, vv. 1801-1803).

Los personajes

Th. Corneille cambia todos los nombres españoles exceptuando el de D^a Isabel al que afrancesa Isabelle. Así D. Antonio de Peralta pasa a ser D. Garcie de Contreras, D. Lucas de Cigarral a D. Bertrand de Cigarral, D. Pedro a D. Alvar, D. Luis a D. Félix, D^a Alfonsa a Léonor, Andrea a Jacinte, Cabellera a Guzman y Carranza a Mendocé.

Suponemos que cuando Guichemerre dice que «Th. Corneille [...] garde des noms espagnols: D. Garcie, D. Bertran, D. Alvar (*D. Bertrand de Ci-*

14. Véanse, entre otros muchos, para la situación de la mujer en el XVII, Helga Möbius, *La femme à l'âge baroque*, París, P.U.F., 1985, y Corrado Rosso, *Études sur la féminité aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Pisa, Goliardica, 1984.

garral)»¹⁵ quiere decir que estos nombres son españoles y Garcie afrancesado y no que son los que había en *Entre bobos*.

Fue precisamente el personaje de D. Lucas el que llamó la atención del autor francés y la extravagancia de algunas de sus acciones, la carta de pago de su mujer, le inclinó a tratar el tema. Dice en su *Epistre*:

Son caprice est toute sa raison, & il s'éloigne si fort en toutes choses de la pratique ordinaire, qu'au lieu que les autres donnent quittance de l'argent de leur mariage, il la donne de sa femme; ce point seul d'extravagance m'a semblé si plaisamment imaginé, qu'il m'a fait résoudre à traiter un sujet. (p. 59)

Pero ¿un personaje de las características de D. Lucas pasa tal cual al francés?

Tanto el nombre de Lucas como el de Bertrand no son los nombres típicos de los jóvenes galanes de la aristocracia: («D^a ISABEL.- Excelente nombre tiene/para galán de entremés», I, vv. 191-192; «ISABELLE.- D. Bertrand? Que ce nom me semble ridicule!», I, 2, v. 130). Ambos son avaros, malhechos, fanfarrones y crueles con los más débiles, pero tienen una gran virtud a los ojos de un padre viejo que no tiene fortuna para dotar a su hija: son ricos.

En la descripción que Guzman hace de D. Bertrand, casi al comienzo de la obra, a todas esas «cualidades» mencionadas se añade que tiene sesenta años y una serie de males que no se dicen de D. Lucas (tos, gota); el criado que conoce muy bien a su señor previene a Isabelle de algo que en *Entre bobos* sólo iremos viendo a través de la obra: «rusé comme un renard, & malin comme un singe» (I, 2, v. 174). Ni D. Lucas ni D. Bertrand son tan bobos como pudiera creerse, están entre fulleros y ellos mismos también lo son. En cuanto a D. Bertrand, cala desde un principio a Isabelle cuando ella y D. Alvar intercambian palabras amorosas aprovechando una supuesta historia inventada. Le dice a su primo «vous n'êtes qu'un pendard» (III, 10, v. 971) y a Isabelle «fine mouche» (III, 10, v. 972), pero resulta ser más ingenuo que su modelo español y Guzman no puede creer que no se de cuenta de todo lo que ocurre («C'est en quoi D. Bertrand me surprend davantage./ Il n'en soupçonne rien?», V, 2, vv. 1523-1524). El final, sin embargo, nos ha hecho dudar un poco. Varios personajes se confabulan para engañarlo y aparentemente lo engañan: él cree o así lo parece que Isabelle está

15. R. Guichemerre, «La francisation de la comedia espagnole chez d'Ouille et Scarron» en Ch. Mazouer (ed.), *op. cit.*, p. 257.

loca y ve visiones, pero su réplica a Guzman no puede ocultar un deseo de tener paz y dejarse de un matrimonio desigual en edad que podría traerle quebraderos de cabeza:

J'y pense, j'y repense, & plus que tu ne penses;
 Et je trouve, après tout, qu'il est fort à propos
 Que je ne fasse point nombre parmi les sots:
 Déja la confrairie est assez belle & grande,
 Sans m'aller de surcroît mettre encor de la bande.
 Je suis vieux, elle est jeune, & n'a pas l'esprit droit;
 Et si j'en réchappois, le diable s'en pendroit.

(V, última, vv. 1043-1049)

En realidad, ya es viejo y no está para complicarse la existencia a sus años. Nos parece más *terre à terre* que D. Lucas, quiere llevar una vida tranquila, ya tiene sesenta años que para el siglo XVII eran muchos, y aunque Isabelle le agrade no le parece ésta muy dispuesta a cumplirle el gusto. Para librarse de ella y de un suegro tan molesto del que teme que le rete a duelo, cede, a pesar de todo lo avaro que es, la mitad de su fortuna a su primo. Prefiere perder riqueza y no la vida ya que es mucho más cobarde que D. Lucas («GUZMAN.- Il craint d'être battu s'il ne l'épouse pas», V, 1, v. 1501), llegando a disculparse con D. Félix lo que no ocurre en la pieza española (V, 3).

Para Martinenche D. Bertrand se ha convertido por obra de Th. Corneille en un personaje insoportable: «Ce personnage devient chez lui insupportable parce qu'il en fait un vieillard de soixante ans, affligé de cinq ou six maladies dégoûtantes». ¹⁶ No es de extrañar que Guzman dijese a Isabelle al comienzo de la pieza: «Avec un tel mari vous verrez par épreuve / Qu'il n'est point de douceur qu'en espoir d'être veuve» (I, 1, vv. 149-150).

También subrayamos que en la obra francesa encontramos que los otros personajes consideran a D. Bertrand como loco (II, 6, vv. 672, 691; III, 9, v. 969; IV, 4, v. 1434) y hablan de su locura (II, 4, v. 645; II, 6, v. 672). El loco, que no quería decir en el XVII lo mismo que en el XX, ¹⁷ fue un personaje al que recurrieron los autores franceses. ¹⁸ Recordemos la estratagema de Guzman haciendo pasar a Isabelle por loca que tiene visiones.

16. E. Martinenche, *op. cit.*, p. 361.

17. Véase Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972.

18. El personaje del loco o supuesto loco aparece, entre otros muchos autores, en Brosse, *La Stratonice*, Tristan, *La folie du sage...*

D. Lucas es pues más joven: basta con leer con qué presteza desenvaina su espada, y no padece de las enfermedades de D. Bertrand, lo que no le impide ser física y espiritualmente lo contrario del prototipo del galán. Para Maria Grazia Profetti, la descripción de D. Lucas hecha por él mismo y la hecha por Cabellera es la del propio Rojas caricaturizado.¹⁹ Esto, evidentemente, era un aliciente para el público español lo mismo que las alusiones a la polémica anticultista (I, pp. 121-131). Th. Corneille suprimió y cambió (véase la descripción hecha por Cabellera y la hecha por Guzman: suprime parte de la descripción física) pues tenía que hacer reír y no burlarse de sus propios defectos o participar en una polémica que no le incumbía.

Por supuesto, D. Lucas es más astuto. Se ha dejado engañar por su primo, pero ¿cómo podía pensar que su futura esposa y éste se conociesen y además estuviesen enamorados?; cuando sabe la verdad por D^a Alfonsa se da perfecta cuenta de todas las ternezas de las que ha sido testigo y así se lo hace saber a ellos (III, v. 2685). Y además dice varias veces «entre bobos anda el juego» (I, v. 939; II, vv. 1564 y 1756; III, v. 2757) y no está desencaminado y de D. Luis que es amante zorrero muy modesto aunque muy falso (III, v. 1874), lo que no llega a ver el francés. Al final se venga y no con sangre como sería de esperar en otra clase de pieza, sino con astucia. La suya será una venganza lenta:

D. LUCAS.- Ella muy pobre, vos pobre,
no tendreis hora de paz;
el amar se acaba luego
nunca la necesidad.

(III, vv. 2737-2740)

Y con M^a G. Profetti decimos: «El bobo, pues, no lo ha sido tanto como parecía; [...] es él el que se nos revela como el verdadero sabio de la situación».²⁰

Las mayores diferencias en el tratamiento de los tres personajes jóvenes, Isabelle, D. Alvar y D. Félix, las encontramos a nivel del lenguaje.²¹ Es difícil pasar a otra lengua los parlamentos líricos llenos de imágenes de D^a Isabel y D. Pedro (I, vv. 418-496) y, sobre todo, el lenguaje culto de D. Luis (I, vv. 563-606). Th. Corneille busca la solución más sencilla: abrevia dando mayor vivacidad al diálogo y simplifica empleando un lenguaje menos *imagé*, tanto en el caso de los dos primeros (véase, por ejemplo, I, 7, pp. 288-

19. M. G. Profetti, *op. cit.*, p. 26.

20. *Ibid.*, p. 47.

21. Además de la pretendida locura de Isabelle.

303), a pesar de su cortesía y buenas maneras que contrastan con las de D. Bertrand, como en el caso de D. Félix que pasa a ser un adorador obstinado y molesto («une ombre attachée à mes pas», I, 1, p. 95, dice Isabelle), pero que no llama la atención por su manera de hablar (véase II, 1) no dando ocasión a observaciones como la de Carranza al oír los 42 versos de su amo contándole su amor por D^a Isabel: «Oí tu relación, y maravilla /que con cuatro vocablos de cartilla, /todos impertinentes, /me digas tantas cosas diferentes» (I, vv. 607-610).

Si Cabellera es gracioso y así figura en la lista de personas que hablan, Guzman sigue siendo el que ayuda a la pareja de jóvenes enamorados, es decir, funciona como «adjuvant», pero figura en la lista de actores como «valet» de D. Bertrand. Ha pasado a ser un sucesor del gracioso, con todavía muchas de las características de éste.²²

Como ocurría con muchas de las comedias que pasaron a Francia, Th. Corneille suprimió las alusiones a personajes que eran conocidos para los espectadores españoles, tanto del XVII como de épocas anteriores, pero que, como en el caso de las calles, serían más causa de oscuridad que efecto de vida cotidiana. Así: Pacheco Narváz, experto en espada y daga, Cantillana, torero, Ortuño, espadero toledano, Arias Gonzalo, defensor de Zamora, Francisco Ruiz Patilla, espadero toledano... Curiosamente no menciona a D. Quijote y Dulcinea ni al Toboso claro que en la pieza española figura en una escena dentro y que él suprimió (I, vv. 623-624). Tampoco menciona a Rojas que se despidió del público, al final de la obra, por medio de Cabellera (III, v. 2771); lo hubiese podido mencionar cuando D. Bertrand habla de sus comedias.

En una escena en la que riñen D. Lucas, D. Luis y Carranza (I, v. 644) hay un malentendido provocado por el nombre de Carranza, ya que era también el nombre de un personaje de gran habilidad en la esgrima. En francés, aunque el criado no hubiese tenido otro nombre (Mendoce), el equívoco no se hubiese podido mantener porque en Francia no se empleaba la frase «envaine usted, señor Carranza», que con una antífrasis irónica se aplicaba a los fanfarrones.

El paratexto

Aunque ninguno de los dos autores es lo que Vaïs llama un escritor es-

22. Konrad Schoell, «Le personnage du *gracioso* et ses successeurs français» en Ch. Mazouer (ed.), *op. cit.*, pp. 269-285.

cénico,²³ comparando ambos paratextos tenemos que subrayar que en la pieza francesa:

En el paratexto liminar, Th. Corneille no creyó oportuno elegir como título un eventual equivalente del proverbio español prefiriendo el nombre del personaje central en el que habría ya un contraste (Bertrand-ridículo, de Cigarral noble) que continúa a través de la obra: D. Bertrand es un hidalguero cuyas maneras de hablar y de comportarse contrastan con las maneras cortesanas de los otros personajes nobles (contraste que, por otra parte, encontramos por supuesto en D. Lucas de Cigarral).

En el aspecto sociocrítico, la lista de personajes guarda en francés el orden jerárquico propio del teatro del XVII en Francia. En el aspecto toponímico hay una precisión del cuadro espacial al pie de la lista de actores.

En el paratexto intermedio está dividida en actos y escenas. En el paratexto intersticial hay más indicaciones de función kinésica, proxémica (II, 5; III, 13, 15; IV, 4).

Conclusión

Evidentemente hubiese sido deseable, si el tiempo lo hubiese permitido, una comparación más detallada de los puntos tratados y de otros nuevos: el lenguaje de los personajes con la cuantificación y características de sus parlamentos, las imágenes empleadas, los juegos de palabras, el empleo de refranes, el tipo de vocabulario. Los movimientos de los personajes en escena para establecer el tablero escénico. El problema de la autoridad de padres y maridos. El honor y sus consecuencias. La situación de la mujer. El papel de los criados. La vida cotidiana.

Pero habiéndonos tenido que limitar a esta breve aproximación hemos podido constatar que Th. Corneille utilizó la obra de Rojas para hacer algo más que traducir, algo que pudo aprender de su hermano.²⁴ Llamemos a *D. Bertrand de Cigarral* imitación (como dice Martinenche)²⁵ o adaptación... Th. Corneille afrancesa la comedia, de ahí su preocupación por las unidades, lo que le lleva a una mayor concentración espacial dando sensación, en consecuencia, de mayor concentración temporal. Así mismo, suprime esce-

23. Véase Michel Vaïs, *L'écrivain scénique*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1978.

24. Liliane Picciola dice de Pierre Corneille que «le poète français fait bien davantage que traduire»: «Corneille interprète de Lope de Vega dans *La Suite du Menteur*» *Littératures Classiques* 13 (1990), p. 221.

25. E. Martinenche, *op. cit.*, p. 361.

nas inútiles, abrevia parlamentos, no transpone elegancias gongorinas o caricaturas anticultistas; evita lugares, personajes y polémicas que por no ser conocidas de la gran mayoría de su público podrían perjudicar la comprensión y la acogida de la obra. Introduce nuevas escenas, da pinceladas diferentes a sus personajes (D. Bertrand, Isabelle, D. Félix), cambia el paratexto porque no se trata de una traducción²⁶ sino de una creación original.²⁷

26. Véanse, entre otros muchos, Michel Ballard, «Examen de la théorie des genres: contribution à une typologie» *Contrastes* 10 (1991), pp. 29-32, y Julio-César Santoyo, «Traducciones y adaptaciones teatrales: ensayo de tipología» *Cuadernos de Teatro Clásico* 4 (1989), pp. 95-112.

27. Como dice R. Guichemerre al hablar de d'Ouille y Scarron en «La francisation», *op. cit.*, p. 268.

De *Le Bourgeois gentilhomme* a *El labrador gentilhommbre*. un eco molieresco en la corte española

Montserrat Serrano Mañes

He pretendido con el título de mi trabajo indicar la distancia y, al mismo tiempo, los lazos que existen entre los dos textos que voy a comparar. Nada más diferente ni alejado, en principio, que una comedia de Molière y un entremés de una calidad, por qué no decirlo, discutible. Pero el título de esta obrita evoca indefectiblemente en el lector la figura del gran dramaturgo francés.

Hablar de la obra de Molière sería superfluo: todo o casi todo se ha dicho ya. Sin embargo, creo que respecto al entremés debo hacer algunas precisiones, y aunque sea superficialmente, situarlo en su contexto histórico y social.

Aunque *El Labrador Gentil-Hombre* se halle incluido en las *Obras completas* de Calderón, se puede demostrar fácilmente, y así se ha hecho, que este entremés no ha podido surgir de la pluma del dramaturgo español. Aparece insertado al final de *Hado y divisa de Leónido y Marfisa*, obra de la última época del autor —moriría al año siguiente—, escrita con ocasión de la fiesta ofrecida por el rey Carlos II en honor de la reina María Luisa en los jardines del Retiro, el 3 de marzo de 1680.¹ Período de decadencia del género: la aportación de los últimos cuarenta años del siglo no es excesivamente importante. La denominación «entremés» no es ya, por otra parte, demasiado exacta: desde principios del siglo XVII se le sitúa entre la primera y la segunda jornada; entre la segunda y la tercera se ofrece normalmente la representación de una piececilla con canciones y bailes denominada a veces «sainete». Pero *Hado y divisa de Leónido y Marfisa* se anuncia como «Comedia con loa, entremes, baile y sainete». La *Loa*, escrita por el mismo Calderón, precede como de costumbre la comedia; en cuanto al entremés,

1. El mismo Calderón describe minuciosamente en su presentación de la obra *Hado y divisa* las características de este lugar el día de la representación: «Ejecutóse en el sitio del Retiro; pues sobre ser casa real sumptuosa y amena, y tan cerca de la corte que la distancia del camino no puede estorbar el rato de la diversión, tiene dentro de sí un coliseo fabricado para semejantes fiestas, dispuesto de la suerte, que cuando el carino del rey á sus vasallos dispone hacerles partícipes de sus festejos después de haberlos logrado, se puede unir el que los asientos del pueblo no impidan la decencia de las cancelas del monarca».

anónimo, se trata de *La Tía*, y aparece en su lugar habitual, entre la primera y la segunda jornada; entre la segunda y la tercera hallamos el *Baile de las flores*, de Alonso de Olmedo. *El Labrador Gentil-Hombre*, anunciado al principio como sainete y presentado posteriormente, sin nombre de autor, como entremés, se inserta después de la tercera jornada, ocupando así el lugar del «fin de fiesta».

Hado y divisa es una comedia de circunstancias, de las llamadas «de cuerpo y tramoya», escrita para la ocasión: *El Labrador* también. Recordemos que la obra francesa, *Le Bourgeois gentilhomme*, es asimismo una obra de circunstancias: comedia-ballet creada en colaboración con Lully, sin duda por deseo real,² y representada en Chambord el 14 de octubre de 1670. En cuanto a nuestro entremés, escrito expresamente para la reina francesa, probablemente es obra de un cortesano o de un actor de la compañía que ha viajado a Francia y que conoce el francés —algo poco frecuente, pues como dice Cotarelo, «nuestros entremesistas, aun los mejores, sabían poco francés».³ Dado que Calderón jamás ha visitado Francia, y que la única lengua extranjera que conoce es el italiano, el problema autorial no existe, a no ser por su anonimato. El texto mismo incluye datos interesantes sobre ese autor desconocido, y especialmente en lo referente a su intención explícita: halagar a la reina, recordándole una comedia a cuya representación sin duda había asistido diez años antes, en la corte francesa:

HOMBRE 1º.- No sabes que he estado
En la Corte de Paris
Poco menos de diez años? (p. 393)

HOMBRE 1º.- Porque has de imitar un caso
Que allá vi yo en un bailete.

GIL.- Pues eso ha de ser: andalío,
Y veremos si se acuerda
Alguien que lo está escuchando. (p. 393)⁴

El autor anuncia así la acción y el juego escénico, al tiempo que explíci-

2. Véase al respecto Antoine Adam, *Histoire de la littérature française au XVIIe siècle*, París, Del Duca, 1962, III, p. 379-384.

3. Emilio Cotarelo y Mori, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*, Madrid, Bailly-Baillière, 1911, I, p. CXLIX («Nueva Biblioteca de Autores Españoles», 1).

4. Utilizamos el texto insertado en las *Obras completas de Calderón*, IV, pp. 393-394 («Biblioteca de Autores Españoles», 14): *Hado y divisa de Leónido y Marfisa*. Entremés de *El labrador gentil-hombre*.

ta el hecho de que lo ha escrito para un receptor muy concreto. Pero por motivos diversos, y evidentes, hay ciertos cambios que se imponen con respecto a la obra-fuente: distinta extensión de los textos, cambio de género (comedia>entremés), y sobre todo, diferente público. Todo ello explica por un lado la delimitación y elección de las secuencias de la obra francesa: 1) la lección de redacción del mensaje amoroso, fragmento de una secuencia del acto II, escena 4, y 2) parte de la secuencia del baile y ceremonia turcos integrados en el acto IV escena 5. Por otro lado, hay otros cambios obligados, en particular la elección —una más— y adaptación de los personajes. Estos, numerosos en el texto francés, se reducen a cinco en LGH.⁵ Los empleos de los personajes propios del entremés son más o menos respetados: aparecen el «vejete» y la «graciosa», aunque esta última no se integre en la acción hasta el baile final. El gracioso —denominado en la didascalia de presentación Gil Sardina, simple—, dirige la acción impulsado por quien podemos suponer ser el autor mismo, llamado simplemente Hombre 1º, que acumula el papel de profesor de filosofía y de Mufti. La creación del personaje Hombre 2º, como interlocutor del Hombre 1º, parece deberse más bien a necesidades dramáticas: su conversación y sus réplicas preparan y anuncian la acción. Los personajes de Mme Jourdain, Lucile, Cléonte, Dorante, Nicole o Covielle desaparecen. Una ínfima parte de sus papeles es asumida por el vejete, la graciosa, el Hombre 1º y el Hombre 2º, todos oponentes de Gil Sardina en un posible esquema actancial, como los franceses lo son de M. Jourdain.

Se observa también una españolización de los personajes. Dos de los empleos característicos del género resultan fundamentales. El vejete, que interviene poco pero cuya existencia es dramáticamente importante: es él quien informa al espectador sobre el contenido de la obra, y sitúa los elementos fundamentales de la acción. El gracioso es, como de costumbre, el protagonista. Y puesto que los nombres de los personajes son a menudo su tarjeta de identidad,⁶ debemos señalar la coincidencia fonética entre Giourdina, el nombre «turco» de M. Jourdain, y Sardina. Soy consciente de que este nombre podría corresponder a un actor. Pero la innegable semejanza fonética me parece demasiado evidente para ser un puro azar.

Si hay un cambio evidente, éste se observa en el título mismo: *El Bourgeois* se ha convertido en *Labrador*. Un burgués, incluso pretencioso, no re-

5. En adelante citaremos las obras que estudiamos, *El labrador gentil-hombre* y *Le Bourgeois gentilhomme*, con las siglas LGH et BGH.

6. «Un personnage ne se construit pas seulement à partir de son nom, mais nous ne pouvons pas ignorer la façon dont les auteurs les nomment»: Jean-Pierre Ryngaert, *Introduction à l'analyse du théâtre*, París, Bordas, 1991, p. 115.

sultaría cómico en la escena española. En cambio, el tipo del labrador rico e ignorante forma parte de la galería de personajes cómicos del teatro de la época, como los alcaldes pueblerinos por ejemplo.⁷

Nos movemos en el terreno teatral: la palabra y las situaciones de palabra son, pues, fundamentales. No se trata de realizar aquí un análisis conversacional, sino de poner de relieve las coincidencias y las diferencias entre ambos textos. Dicho de otro modo, creo que lo interesante es el acercamiento textual y «traduccional» de LGH y BGH.

A la elaboración de un nuevo sistema de relaciones impuesto tanto por la distancia existente entre los dos géneros como por las diferencias socio-culturales de los dos públicos destinatarios, corresponde una adaptación estilística y un proceso particular de traslación. Podemos así distinguir, en estos dos fragmentos secuenciales, varias modalidades de traducción: la traducción exacta o *transcodage*,⁸ la adaptación y la traducción libre, la síntesis de algunos elementos o de ciertas estructuras, y la introducción de elementos nuevos, inexistentes en el que podemos considerar como texto fuente. A ello hay que añadir, y ésta es quizá la característica más destacada del texto español, el uso voluntario de la mala traducción como fuente de comicidad verbal. La transferencia ridícula y la desnaturalización del original por imitación fónica establece un juego paródico basado en términos coherentes por sí mismos:

- GIL.- ¿No me dirás
 Algo en francés?
HOMBRE 1º.- De contado.
 Tu es le Bourgeois gentilhomme.
GIL.- Que quiere decir, es claro,
 Que los bucles son gatillos...
 Para tirar los zapatos.
HOMBRE 1º.- No es eso; que en lo que digo
 Yo, solamente te llamo
 El labrador gentilhomme,
 Porque has de imitar un caso
 Que allá vi yo en un bailete. (p. 393)

7. E. Cotarelo y Mori, *op. cit.*, pp. CXLVIII–CLV, ofrece una lista muy interesante de los tipos y de los personajes característicos del entremés.

8. Jean-René Ladmiraal considera el *transcodage* o *mot à mot* como un caso límite y excepcional de la traducción; véase *Traduire: théorèmes pour la traduction*, París, Petite Bibliothèque Payot, 1979, p. 125.

El autor, o el personaje que lo representa, recupera inmediatamente las disonancias cómicas y la reinterpretación burlesca de una lengua con sonoridades extravagantes tanto para el protagonista como, sin duda, para una parte del público. Al restablecer el texto y dar su traducción correcta, evoca directamente el original francés que conoce y quiere reproducir. Pero el restablecimiento textual no siempre se produce de manera tan rápida: la deformación traduccional en el paso del francés al español se convierte en ocasiones en un procedimiento de deformación paródica del lenguaje de seguros efectos cómicos:

HOMBRE 1º.- *Madame...*
 GIL.- Mañana...
 HOMBRE 1º.- ¿Qué
 Decís?
 GIL.- Lo que vais habrando.
 HOMBRE 1º.- *Vos beaux yeux...*
 GIL.- Tú eres el bobo;
 Que eso lo entiendo bien craro. (p. 393)

En este primer fragmento, el autor recurre sobre todo a la traducción libre y a la adaptación. Se muestra así sensible al desfase existente entre los dos medios receptores.⁹ Puesto que no es posible reproducir el fragmento completo, me limitaré a aportar algunos ejemplos. Como la réplica de M. Jourdain cuando le pide al profesor de filosofía que le escriba una esquila amorosa: «Je suis amoureux d'une personne de grande qualité, et je souhaiterais que vous m'aidassiez à lui écrire quelque chose dans un petit billet que je veux laisser tomber à ses pieds» (p. 514).¹⁰ Los elementos que el autor español toma como base traducible —dama, nota, amor— le permiten respetar el sentido del texto de partida y adaptarse perfectamente a lo que su público espera, añadiendo rasgos cómicos característicos:

Mas he pensado
 Q'un resqueibro me escribais,
 Para mejor estudiarlo,
 Que he de decirle a una dama

9. A propósito de la dificultad de traducir textos cómicos, véase Denis Bertrand, «Traduction et effets comiques» *Littératures Classiques* 13 (1990), pp. 239-249 (nº monográfico *La traduction au XVII^e siècle*).

10. Las citas de *Le Bourgeois gentilhomme* remiten a la edición de las *Œuvres complètes* de Molière, París, Seuil 1962 (col. «L'Intégrale»).

Por quien ando ya penando
Mas há de un día cabal. (p. 393)

En otros casos, a la traducción libre por el procedimiento de síntesis y disminución del texto original, se le añade un *transcodage* casi perfecto, a no ser por algunas inversiones de términos producidas por exigencias de la rima. El texto de BGH («Sont-ce des vers que vous lui voulez écrire? — Non, non, point de vers. — Vous ne voulez que de la prose? — Non, je ne veux ni prose ni vers», p. 514) es mucho más breve en LGH, pero su sentido, e incluso los términos, son respetados:

HOMBRE 1º.- ¿En verso?
GIL.- No.
HOMBRE 1º.- ¿En prosa?
GIL.- Es malo.
No ha de ser verso ni prosa. (p. 393)

La adaptación textual por inversión puede realizarse con términos aislados, y también con segmentos sintácticos completos:

M. JOURDAIN.- Et comme l'on parle, qu'est-ce que c'est donc que cela?
MAITRE DE PHILOSOPHIE.- De la prose. (p. 514)
GIL.- Y prosa, ¿qué es?
HOMBRE 1º.- Lo que ahora
estamos los dos hablando. (p. 393)

Los elementos añadidos, inexistentes en el texto original, no abundan. Sin embargo debo señalar cómo algunos de estos elementos han sido introducidos por el autor con la sola finalidad de mostrar su erudición. Es el caso de su definición del verso: «GIL.- ¿Qué es verso? - HOMBRE 1º.- Consonantes/ Y asonantes concertados» (p. 393).

El alejamiento del texto por utilización de la traducción libre engloba en otra réplica puntual tanto el texto como —es de suponer al menos— el gesto y la voz:¹¹

11. Respecto a la importancia de los elementos paraverbales en el teatro, véase Pierre Larthomas, *Le langage dramatique*, París, PUF, 1972 (reed. 1980), pp. 45-171, y especialmente las referencias a los gestos de acompañamiento (pp. 92-95), de los que este texto nos ofrece un ejemplo.

Quoi! quand je dis «Nicole, apportez-moi mes pantoufles, et me donnez mon bonnet de nuit», c'est de la prose? (p. 515)

¿De modo que cuando llamo
«¡Ah Casildilla!» esa es prosa? (p. 393)

El autor español apuesta aquí por el juego escénico —el grito pueblerino de Gil—, del mismo modo que a lo largo del entremés ha utilizado como procedimiento cómico añadido el habla campesina en boca de dicho personaje para definirlo. La traducción libre permite incluso al autor aumentar en un caso concreto la comicidad del texto francés; para ello, recurrir al doble uso y sentido del verbo «hacer». La divertida réplica de M. Jourdain («Par ma foi, il y a quarante ans que je dis de la prose, sans que j'en susse rien», p. 515) se convierte en la boca de Gil Sardina: «Sesenta años/ Há que estoy haciendo prosa/ Sin saber lo que me hago» (p. 393).

En cuanto a las distintas combinaciones posibles de las palabras en la notita de M. Jourdain, diez réplicas en total en BGH (p. 515), el autor español renuncia a una transcripción que no tendría sentido en este nuevo contexto sociocultural, y la sustituye por una especie de leccioncilla de traducción. Se puede incluso afirmar que existe una teatralización del acto de traducir:

HOMBRE 1º.- *Madame...*
 GIL.- *Madame ¿qué*
 Quiere decir?
 HOMBRE 1º.- *(Ap. ¡Insensato!)*
 Señora. Vos beaux yeux...
 GIL.- *¿Qué?*
 HOMBRE 1º.- *Vuestros ojos... soberanos...*
 Me font mourir d'amour.
 GIL.- *¿Y eso?*
 HOMBRE 1º.- *Me hacen morir de amor.* (p. 594)

En estos versos hay tan sólo una adaptación puntual: la palabra «soberanos». Este cambio puede responder bien a las necesidades de la rima, bien a una adaptación al código lingüístico del momento, o quizá se trata simplemente de una alusión al espectador privilegiado en honor del cual se ha escrito el entremés: la reina. El resto es una traslación perfecta del texto original. A esta traducción exacta el autor le añade, como elemento de comicidad verbal, su transcripción fónica. La jocosidad, arraigada en la pa-

rodia, resulta de la imperfección y deformación en boca de Sardina de esa realización lingüística, evidente para el lector gracias a la escritura:

- GIL.- *Madama...*
 HOMBRE 1º.- ¡Qué lindamente!
 GIL.- *Bobosíú... ¿Voy bien?*
 HOMBRE 1º.- Es llano.
 GIL.- *Me font mourir d'amour.* (p. 594)

El segundo fragmento secuencial utilizado por nuestro autor —la ceremonia turca— debe enfocarse de modo distinto, puesto que se trata, ya en el texto molieresco, de una jerga construida sobre la deformación terminológica de palabras francesas, y sobre todo italianas. No obstante, podemos observar los pasos seguidos en esta transposición, en definitiva bastante fiel en su brevedad al original. De hecho, el entremés español se limita a tomar y adaptar una parte de los elementos de los cinco ballets que forman la escena 5 del acto IV de BGH, tanto en el plano lingüístico como en el gestual. Así, la extensa didascalía del segundo ballet que indica cómo los «turcos» hacen poner de rodillas a M. Jourdain, y la exclamación final de alivio de éste, juego cómico basado en la gesticulación, se transforma en LGH en dos réplicas, cuya comicidad se apoya en las palabras de Gil, que confirman su carácter: «HOMBRE 1º.- Poner de rodillas. GIL.- ¡Hola! / Ser moro es mucho trabajo» (p. 594).

Mismo proceder por parte del autor español en cuanto al principio de la escena 5 del BHG, es decir el primer ballet. En primer lugar, los Turcos¹² se convierten en Moros, más cercanos de la conciencia nacional; su entrada y la ceremonia cómica que le sigue se transforma en LGH en una réplica hilarante de Sardina, comprensible para el público español por razones históricas bien conocidas: «¡Jesus, y qué/ Malas caras de cristianos!» (p. 594). Después, y por un proceso de traslación, las negaciones repetidas de los Turcos al Muftí —«Ioc, ioc, ioc» (p. 534)— se separan de su contexto para unirse a la tunda de palos final, en la cuarta entrada del ballet: los golpes con los sables de los Turcos y su estribillo —«Dara, dara/ Bastonnara» (p. 535)— se transforman en el texto español en una didascalía, un «Bailete durante el cual los moros golpean con sus sables á Gil, al tiempo que los moros cantan *Yoc, yoc, yoc, yoc*» (p. 594).

12. Las circunstancias y razones de la creación de esta *turquerie* son conocidas: la llegada y recepción en Versailles y en París, en noviembre de 1669, de un embajador del Gran Turco, cuyo comportamiento y verdadero cargo —jardinero del serrallo— hirió el orgullo del monarca y su corte. Véase Molière, *op. cit.*, p. 506; A. Adam, *op. cit.*, p. 379.

En este fragmento secuencial también hay traducciones exactas o *transcodages*; el más curioso responde a una doble traducción: el texto español no respeta la puntuación, o mejor la entonación, y la traducción se realiza del italiano al español; el texto de BGH «Ti star nobile, non star fabbola. /Pigliar schiabbola» (p. 534), que el comentarista traduce por «Tu es noble, ce n'est point une fable. Prends ce sabre», se convierte en LGH en: «Ti estar nóbile: ¿No estar fábola? /Dar alfánjola» (p. 594). La españolización, para facilitar sin duda el entendimiento del público, es clara, y continúa en los dos cantos siguientes, en los que encontramos a veces versos traducidos casi al pie de la letra. A veces, también, el autor añade términos nuevos que respetan el sentido del texto francés y que le permiten evitar la repetición cantada del original:

LE MUFTI.- Ti non star furba?
 LES TURCS.- No, no, no.
 LE MUFTI.- Non star furfanta?
 LES TURCS.- No, no, no.
 LE MUFTI.- Donar turbanta. (p. 534)

Este fragmento, repetido por los turcos en BGH, se halla traducido palabra por palabra en LGH, salvo por la adición de un sinónimo:

HOMBRE 1º.- ¿Non estar bellaca?
 TODOS LOS MOROS.- No, no, no.
 HOMBRE 1º.- ¿Non estar morlaca?
 TODOS.- No, no, no.
 HOMBRE 1º.- ¿Non estar berganta?
 TODOS.- No, no, no.
 HOMBRE 1º.- Donar torbanta. (p. 594)

Como se puede observar, la reducción es la norma a lo largo de este entremés; pero esto es patente sobre todo en el primer ballet. De los diez versos que componen el canto del Mufti, el autor español sólo ha elegido seis. Habría que hablar aquí, como en el caso anterior, de traducción exacta, pero también de adaptación. Incluso podemos considerar la existencia de un caso de translación, como intentaré mostrar con la transcripción de los dos textos:

1-Mahametta per Giourdina,	Mahometa por Sardina
2-Mi pregar, sera é matina.	Mé rogar noche y matina
3-Voler far un paladina	Que facer un bailarina
4-Dé Giourdina, dé Giourdina.	De Sardina, de Sardina.

5-Dar turbanta, é dar scarcina	Dar torbanta y alfanjina
6-Con galera, é brigantina,	
7-Per defender Palestina.	Por defendre Palestina.
8-Mahametta, per Giourdina	(LGH, p. 594)
9-Mi pregar sera é matina.	
10-Star bon Turca Giourdina?	
(BGH, p. 534)	

El primer verso, el cuarto y el séptimo son traducciones exactas muy claras, y respetan por entero el original. El segundo, italianizado en el texto fuente, aparece españolizado en el texto de llegada: «Mi pregar, *sera é matina* > Mé rogar *noche* y matina». El sexto y los tres últimos desaparecen en el texto español. El tercero y el quinto merecen un pequeño comentario: en el tercero observamos un alejamiento del sentido original: *paladina* se ha transformado en *bailarina*. Sin duda el autor español recuerda una réplica posterior de Mme Jourdain, quien por un problema de comprensión debido a las para ella incongruentes palabras de M. Jourdain, realiza el mismo cambio:

M. JOURDAIN.-	<i>Mamamouchi</i> , c'est-à-dire, en notre langue, paladin.
MME JOURDAIN.-	Baladin? Etes-vous en âge de danser des ballets? (V, 1)

En cuanto al quinto verso —«Dar turbanta, é dar scarcina > Dar torbanta y alfanjina»—, si bien es verdad que la traducción es aparentemente exacta, el cambio de *scarcina* en *alfanjina* es cuando menos sorprendente. Podemos suponer que se debe al deseo del autor de dar un toque exótico al texto, de acercarlo fonéticamente lo más posible del árabe. Pero resulta que el término —y el objeto— «escarcina» existe en español, como un arma muy parecida al alfanje. Quizá el primero era menos conocido del público. Por otro lado, la palabra empleada por Molière, *scarcina*, puede hacer referencia tanto a ese tipo de espada corta como al término *escarcelle*, lo cual tendría un valor cómico si pensamos en la bolsa de M. Jourdain y

13. Corominas define así la palabra «escarcina», documentada por primera vez en 1626: «Espada corta y corva a manera de alfanje, quizá del it. 'scarsino', dim. de scarso, 'escaso', o bien del oc. 'escars', escaso, por la cortedad de la escarcina», en Juan Corominas y José-Antonio Pascual, *Diccionario etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 1990. No puedo afirmar la existencia del objeto como arma blanca en francés ni en italiano. Pero *scarsina* sí es el diminutivo italiano de *scarsella*, «Anticamente, borsa di cuoio tenuta appesa al collo o alla cintura, usata per riporvi il denaro».

su importancia a lo largo de la comedia.¹³ Sin duda nos hallamos ante un caso de cambio de horizonte de espera, y confieso que me es imposible conocer cuál ha sido la intención del autor. Sólo puedo señalar, creo, las escasas libertades que se ha tomado tanto aquí como en el resto del texto un traductor que es bastante respetuoso con un original que probablemente tiene ante sus ojos. Si no, ¿cómo explicar transcripciones, *transcodages* y adaptaciones tan perfectas?

Se puede observar fácilmente la brevedad del texto español en relación con el francés. Sin embargo, me ha parecido interesante acercar dos textos tan distintos en su estructura formal, pero que muestran que, a la incontable influencia de España sobre las letras francesas en el siglo XVII, hay que añadir los ecos que, sobre todo a través de la corte, nos han llegado de Francia. Ciertamente, como señalan muchos críticos, la influencia francesa ha sido bien escasa en esta época, sobre todo debido a las guerras constantes que enfrentan a nuestros dos países. Por ello, textos como éste —y hay otros, por supuesto— merecen ser rescatados del olvido: al menos durante el escaso tiempo de una representación, dos sociedades enfrentadas se han fundido en un escenario.

La traducción de *Les Barmécides* por Viera y Clavijo

Carlos Ortiz de Zárate

La Harpe no es el mayor dramaturgo del XVIII francés. La fría acogida e incluso rechazo que tanto público como crítica dispensaron al estreno de *Les Barmécides* en 1778 no parecen despertar el interés por esta tragedia. La traducción al castellano de la misma podría explicarse simplemente como una confirmación de la preferencia, expresada por Charles B. Qualia,¹ de los «ilustrados» españoles por las mediocres tragedias francesas.

Si bien en este caso Viera muestra esta tendencia, la elección del autor no se realiza en la ignorancia del fracaso de la obra ante el público parisien- se, sino en un conocimiento del mismo, como lo prueba en su carta al duque del Infantado, fechada en Valencia, el 6 de noviembre de 1778.² En la carta, Viera menciona la discusión que se produjo en casa del propio duque a propósito del estreno de *Les Barmécides*, en cuya discusión el duque de Braganza fue extremadamente duro con respecto a La Harpe, utilizando argumentos esgrimidos por la crítica parisiense.

Además, la relación de Viera con el París de la época es directa, pues residió en esta ciudad desde el 13 de agosto de 1777 hasta el 21 de julio de 1778 y del 17 de mayo hasta el 11 de junio de 1781. Tenemos razones para considerar que no se trata de una mera residencia, sino de la experiencia privilegiada de las élites cultas de la época, proporcionada a Viera por las familias del duque de Santa Cruz, del duque del Infantado y las múltiples ramas aristocráticas europeas emparentadas con ambas. La gran curiosidad de Viera por la vida cultural francesa queda plasmada en su correspondencia y de una forma especial en la que le dirigió José Cavanilles desde París entre julio de 1778, fecha en que Viera regresa a España, hasta noviembre de 1789, fecha en que Cavanilles abandona la Francia revolucionaria.³

Este artículo se propone analizar la traducción de *Les Barmécides* por Viera, con objeto de plantear las razones de selección de este tipo de obras

1. Charles B. Qualia, «The vogue of decadent French tragedies in Spain, 1762-1800» *Publications of the Modern Language Association* LVIII (1943), pp. 149-162.

2. Carta citada por Alejandro Cioranescu, «Viera y Clavijo y la cultura francesa» en sus *Estudios de literatura española y comparada*, La Laguna, Publicaciones de la Universidad de La Laguna, 1954, pp. 226-227.

3. José Cavanilles, *Cartas a José Viera y Clavijo*, Santa Cruz de Tenerife, Aula de Cultura de Tenerife, 1981.

consideradas mediocres. En realidad la escena primera del primer acto contiene ya suficientes elementos para juzgar la traducción, por lo que me ha parecido más adecuado limitar el análisis a la misma.

Viera no muestra facultades que le acrediten como experto en el gusto del público teatral de la España de su época. De toda la obra teatral francesa traducida por él, *Les Barmécidas* y *Le Comte de Warwick* de La Harpe, en 1795; *Brutus* de Voltaire y *Mustapha et Zéangir* de Chamfort, en 1800; *Mithridate* y *Bérénice* de Racine, en 1812, sólo las dos últimas fueron publicadas. Alejandro Cioranescu⁴ deduce que esta publicación no se debió precisamente al azar, sino que la traducción de Racine corresponde a un período de maduración del traductor y Viera alcanza una elegancia y fidelidad que hace que sus traducciones sean «susceptibles de servir todavía al estudioso y al aficionado a la buena literatura».⁵

Sin embargo el propio Cioranescu sitúa la traducción de *Les Barmécides* en 1795, por lo que el traductor contaba 63 años. Por otra parte, en sus «Memorias»,⁶ Viera comenta su temprana inclinación a la tragedia, a los catorce años ya habría escrito una sobre Genoveva de Brabante. La referencia a esta obra, cuyo manuscrito no ha sido encontrado, hace pensar que se trataría de una adaptación de cualquiera de las tragedias francesas inspiradas en el cuento de Cerisiers. Con respecto a la traducción, también dice Viera en las mencionadas «Memorias» que cuando estudiaba en la Orotava traducía del inglés, francés e italiano. Es difícil comprobar estas afirmaciones, parece dudoso que fuera cierto en lo que se refiere al inglés y al italiano. No ocurre lo mismo con respecto al francés: existe un manuscrito de su traducción de «El discurso sobre el método de tratar las materias teológicas», del *Tratado de la doctrina cristiana* de Dupin, fechado en La Laguna en 1768.

En cualquier caso, la actividad traductora de Viera a lo largo de su vida es amplia; Agustín Millares Carlo le atribuye una producción total de 163 títulos,⁷ gran número de los cuales son traducciones o adaptaciones del francés, aun figurando en ocasiones como obras originales.⁸

4. A. Cioranescu, *art. cit.*, pp. 226-228.

5. A. Cioranescu, *art. cit.*, p. 228.

6. José Viera y Clavijo, «Memorias» en J. Viera y Clavijo, *Diccionario de Historia Natural de las Islas Canarias*, Las Palmas, Real Sociedad Económica de Amigos del País, 1866.

7. Agustín Millares Carlo, *Ensayo de una biografía de los escritores naturales de las Islas Canarias*, Las Palmas, Editora Regional Canaria, 1977 (2ª ed. 1993).

8. Véase A. Cioranescu, *art. cit.*, p. 208, y C. Ortiz de Zárate, «Aspectos sicosociológicos de la traducción de *La Enriada* por Viera y Clavijo» en Mª Luisa Donaire y Francisco Lafarga (ed.), *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1991, pp. 401-409.

La calidad de Viera como traductor literario es difícilmente defendible. Él mismo reconoce en una carta que escribe al marqués de Villanueva del Prado fechada en 1789, que las musas «son mozas, y por lo tanto desdeñan a los que no lo son».⁹

María Rosa Alonso expresa este pensamiento con más precisión, considerando a Viera «tan maltratado por las musas» como «desvelado por ellas».¹⁰

Cioranescu inicia su artículo «Viera y Clavijo y la cultura francesa» con estas palabras:

Después de cuanto se ha escrito acerca de la persona y de los méritos de don José de Viera y Clavijo, no cabe ya repetir que no estamos en presencia de un gran escritor.¹¹

Más duro será Agustín Espinosa cuando se trata de juzgar la poesía del autor:

Mediocre, átona, infortunada, extraña a toda poética esencia, vacía de imaginismo, hambrienta de corazón.¹²

Ni siquiera merece una mención oficial entre los autores españoles del siglo XVIII, aunque sí obtuvo un reconocimiento a su trabajo como historiador por la Real Academia de la Historia, que lo acogió como académico correspondiente en 1774 y como supernumerario en 1797. La Academia Española imprimió y premió en 1782 su *Elogio* de Alonso Tostado. La *Ora-ción jaculatoria* que compuso con ocasión del nacimiento de los Infantes Gemelos mereció esta mención del *Journal Encyclopédique*:

Dans le texte espagnol de ce discours on trouve de l'intérêt, l'éloquence des choses plutôt que celle des mots.¹³

Es decir que Viera no brilla precisamente por sus cualidades de poeta, ni siquiera como prosista, aunque sí se le reconoce una capacidad de captar

9. Carta de Viera al marqués de Villanueva del Prado, de Gran Canaria de 25 de julio de 1789, cit. por A. Cioranescu, *art. cit.*, p. 228.

10. María Rosa Alonso, «Viera y Clavijo» en *Floresta de poesía canaria*, Santa Cruz de Tenerife, 1946, n° 21, p. 3.

11. A. Cioranescu, *art. cit.*, p. 207.

12. Agustín Espinosa, *Sobre el signo de Viera*, La Laguna, Instituto de Estudios Canarios, 1953, p. 20.

13. *Journal Encyclopédique*, 8, 1785, p. 265.

elementos del mundo que le rodea, hasta incluso cierta habilidad para conceptualizar los mismos, como es el caso en sus *Noticias de la historia general de Canarias*, cuyo último tomo se publicó en 1783. Cioranescu llega a asociar esta capacidad de Viera al espíritu crítico de Feijoo:

Lo que más salta a la vista, en la personalidad literaria de Viera y Clavijo, no es su imaginación ni su sensibilidad, sino su buen juicio, su espíritu crítico que lo sitúa en la misma línea de Feijoo.¹⁴

Quizá esta opinión sea un poco exagerada. Parece más adecuada la emitida por Agustín Millares Torre en su introducción a la *Historia general de las Islas Canarias*, quien lamenta que Viera no ocupara los treinta últimos años de su vida, que vivió en Las Palmas, en realizar una:

Razonada y metódica relación que reflejase con toda exactitud el estado social, político y económico de la provincia en los momentos de expirar el siglo XVIII y cuando empezaban ya a alborear los buenos estudios históricos, adquiriendo éstos la libertad, amplitud y corrección que anunciaban en nuestra España a los Torreros, Pidales y Lafuentes.¹⁵

En vez de eso, lamenta Millares Torre, Viera ocupó estos años en escribir «inútiles traducciones y pueriles poesías». ¹⁶ Pero las «inútiles» traducciones y «pueriles» poesías, forman parte del primitivo interés del traductor, como explica éste en sus «Memorias». Más que interés, se trata de una obsesión, como es el caso de Voltaire y más concretamente del poema épico del mismo autor, *La Henriade*, cuya traducción pudo durar toda la vida del traductor. Quizá la verdadera vocación de Viera era ser Voltaire, personaje por el que siente tal fascinación que no sólo dedica su vida a la traducción de *La Henriade*, sino que lo adopta como constante modelo.¹⁷

Precisamente La Harpe surge en el mundo literario de la mano de Voltaire y, por tanto, la aureola del maestro se transfiere al discípulo; no es de extrañar, pues, que éste despierte el interés del autor canario. Con respecto a la elección de *Les Barmécides* existen varias explicaciones. La tragedia pre-

14. A. Cioranescu, *art. cit.*, p. 209.

15. Agustín Millares Torre (ed.), *Historia general de las Islas Canarias*, Las Palmas, Editorial Regional de las islas Canarias, 1977, p. 34.

16. *Ibid.*

17. Véase C. Ortiz de Zárate, *art. cit.*

senta un problema de incesto en el amor que siente el califa Harun al Rachid por su hermana. Precisamente en su tragedia *Cedipe*, estrenada en 1718, Voltaire utiliza el bulo que existía sobre el incesto que se producía en la familia del Regente. Cioranescu ve también a Voltaire tras la atracción de Viera por *Les Barmécides*:

En que quizás le habían interesado las preocupaciones políticas y la declamación liberal, en el gusto del teatro de Voltaire.¹⁸

No se puede ignorar que Viera conociera los detalles de la campaña de descarnada crítica que sufrían tragedia y autor, porque este hecho podría justificar por sí solo el interés del traductor. Éste manifiesta cierta tendencia a erigirse en paladín de los perseguidos. Así se puede observar con respecto a los infortunios sufridos por Marat¹⁹ o por Raynal.²⁰ Pese a que Cavanilles considera al primero, quien ha dado clases al conde de Saldaña, pupilo de Cavanilles, un charlatán.²¹

En todo caso, desde su regreso a Madrid, Viera insiste en reclamar a Cavanilles la tragedia de La Harpe. El 11 de septiembre de 1778 comunica Cavanilles a Viera que «las obras de M. de la Harpe, con sus *Barmécides*»²² están en su poder y espera mandarlas tan pronto como le sea posible. Ante la reiteración de su correspondencia, el 17 de octubre, Cavanilles insistirá sobre el envío de las obras de «M. de la Harpe y sus *Barmécides*»,²³ insistencia que deberá repetir varias veces hasta que Viera llega a recibir su preciado tesoro.

No sólo interesa a Viera la obra de La Harpe, sino todo lo relacionado con este autor, toda su producción²⁴ y las incidencias de la persecución que sufre el mismo.²⁵

De esta correspondencia podemos deducir que Viera ha tomado la lanza de La Harpe; Cavanilles ironiza a este respecto:

18. A. Cioranescu, *art. cit.*, p. 227.

19. J. Cavanilles, *op. cit.*, pp. 34-35 y 71-72.

20. J. Cavanilles, *op. cit.*, p. 44.

21. Véase A. Cioranescu, «Introducción» en J. Cavanilles, *op. cit.*, p. 10.

22. Carta de Cavanilles a Viera, París 11 de septiembre de 1778, en J. Cavanilles, *op. cit.*, p. 17.

23. Carta de Cavanilles a Viera, París 17 de octubre de 1778, en J. Cavanilles, *op. cit.* p. 18.

24. Carta de Cavanilles a Viera, París 2 de mayo de 1780, en J. Cavanilles, *op. cit.*, p. 39.

25. Carta de Cavanilles a Viera, París 8 de diciembre de 1778, en J. Cavanilles, *op. cit.*, p. 20.

A su amigo La Harpe le han dejado ya, después de haberle molido mil veces en todos los papeles.²⁶

En la epístola dedicatoria al conde de Schowalow que La Harpe incluyó en la edición de *Les Barmécides*, el autor explica la historia de la familia Barmecida que le habría servido de base para el argumento de la obra. Familia célebre porque fue sacrificada íntegramente por el amor que une al visir Jiafar Barmecida con la hermana del califa Harun al Raschid.

Lo interesante de la historia de esta barbarie es que el responsable de la ejecución, el califa Harun al Rachid, no es un héroe sanguinario, sino, según La Harpe «l'un des plus illustres souverains de son temps»,²⁷ además, lo que es importante para un espíritu *ilustrado*: «celui qui contribuait le plus, ainsi que son fils Almamon, au progrès des lettres chez les Arabes». ²⁸ Por su parte, el visir Barmecida añade a su calidad de estadista la virtud de la generosidad, hasta tal grado, que escribe La Harpe:

Et on l'avait même surnommé le généreux, nom qui, chez une nation naturellement généreuse, semblait annoncer que Barmécide avait porté cette vertu au plus haut degré.²⁹

La ejecución misma tiene una justificación legal. Harun, que comparte el afecto que siente por su propia hermana con el que siente por Barmecida, su visir favorito, quiere gozar al mismo tiempo de la compañía de ambos. La moral musulmana no permite que una doncella se exhiba ante un hombre que no forma parte de su familia directa. Harun soluciona el inconveniente con el matrimonio de las dos personas objeto de su afecto. Ahora bien, este matrimonio no puede ser consumado, la religión prohíbe la mezcla de la sangre de Alí con la de un súbdito.

El amor desencadena el drama, sus leyes se oponen a las del Estado y terminan por afirmarse frente al mismo. El hijo que espera la princesa de Barmecida ha transgredido las leyes más sagradas. El califa, jefe religioso y civil, tiene que lavar la afrenta que ha recibido de la familia Barmecida.

Las contradicciones de esta historia juegan en el desenlace de la misma. Por un lado existen las leyes religiosas y civiles que legitiman la razón de Es-

26. Carta de Cavanilles a Viera, París 30 de enero de 1779, en J. Cavanilles, *op. cit.*, p. 21.

27. Jean-François La Harpe, *Les Barmécides*, reimpr. Ginebra, Slatkine Reprints, 1968; «Épître dédicatoire», p. 115.

28. *Ibid.*

29. J.-F. La Harpe, *op. cit.*, p. 117.

tado; por la otra el binomio del amor triangular califa –hermana de éste– Barmecida y el dual Barmecida–princesa. El surgimiento del último no constituye tanto una quebrantación legal o moral como la confrontación que representa al triángulo primitivo: la afirmación de la pareja excluye al califa. La ley había sido ya quebrantada con la alianza matrimonial Barmecida–estirpe de Alí. Una vez realizada ésta, la consumación del matrimonio no solamente no constituye un delito, sino que representa el cumplimiento de la ley coránica.

La razón de Estado se esfuma, pues, para dar paso a la furia del monarca traicionado por los objetos de su amor. Así, Barmecida esperaba que la ira de Harun, una vez expresada en la condena a muerte de la familia Barmecida, se calmaría y el amor daría paso a la clemencia. No ocurrió así y el califa reclamó las cabezas de sus víctimas.

El arrepentimiento de Harun tras la ejecución y la leyenda popular que idealiza a la víctima y a la familia de la misma, obliga al califa a hacer un gesto de reparación: los restos de Barmecida serán trasladados al mausoleo real, transgrediendo, tras la muerte del visir, la ley que le prohibía en vida mezclarse con la familia de Alí.

La Harpe hace surgir su tragedia de este mausoleo al que ha acudido el primer visir de Harun, Amorasán, a una cita con su tutor, Naser. El ministro, que ha logrado una señalada victoria en servicio de su soberano, recibe del mismo la promesa de que le será concedida la recompensa que pida. El visir ha pedido la mano de Semira, perteneciente a la estirpe de Omar. Esta dinastía ha sido desposeída del poder por los antepasados de Harun, quien guarda celosamente a la princesa como rehén y, por tanto, no puede acceder a la petición. La negativa del califa a consentir esta unión, esta vez por razones evidentes de Estado, ha sumido al pretendiente en una depresión. Así, Naser considera que ha llegado el momento de revelar a su pupilo el secreto de la estirpe del mismo. Le ha citado junto a la tumba de Barmecida, para comunicarle que es realmente el hijo de la supuesta víctima. Naser había burlado la órdenes del califa, salvando a Barmecida y al hijo primogénito del mismo, de la ejecución y suplantando las cabezas de ambos por las de dos campesinos, había presentado éstas a Harun junto con las del resto de la familia. Barmecida había huido para ocultarse, el primogénito, declarado como hijo de Naser, había sido educado por el mismo para hacer de él un Barmecida. El objetivo había sido alcanzado tan perfectamente, que el hijo había emulado a su padre conquistando el poder político y los honores alcanzados por aquel.

El paralelismo entre el padre y el hijo es tal, que éste último se sitúa en el mismo dilema: fidelidad a su soberano o al objeto de su amor, Semira. Ló-

gicamente la princesa lucha por recuperar el trono que le ha sido arrebatado. Amorasán, por su parte, herido por la negativa insolente de Harun a concederle la mano de la princesa y víctima de la agresión a la familia Barmecida, sobre todo porque la causa de la ejecución fue el mismo amor que ahora él siente, se lanza a la venganza.

El viejo Barmecida aparece cuando la revolución está en marcha, para oponerse a la misma con todas sus fuerzas y afirmar así el trono del califa, incluso contra su propio hijo. Amorasán, tras una dura lucha entre su amor filial y el que siente por su amada Semira, escoge el de esta última y, aplastada la insurrección, será ejecutado. Una vez más Harun será intransigente a la petición de indulto de quien ha salvado su trono, Barmecida. Es necesario añadir que también en esta ocasión la inclemencia del soberano es visceral. Contrapone su propio dolor, de padre cuyo hijo ha muerto víctima de la revolución, al deber de gratitud hacia un padre que ha sacrificado a su propio hijo para salvar el trono de su soberano.

El desenlace desencadenó las críticas más feroces contra La Harpe. Desde el verano de 1765 la sociedad parisiense participaba en el debate sobre la pena capital, provocado por la intención del abate Morellet de traducir al francés la obra italiana *Dei delitti e delle pene* del marqués Beccaria.³⁰ En marzo de 1766 *La Gazette littéraire de l'Europe* se expresa en estos términos con respecto a la mencionada obra:

La cinquième édition que nous annonçons ici porte le titre de Harlem; mais elle a été imprimée en Italie. Une succession si rapide d'éditions prouve le succès de l'ouvrage, mais ce qui le prouve encore mieux, c'est la multiplicité des critiques absurdes et atroces qui en ont été faites.³¹

En 1770 Linguet, uno de los ídolos de Viera, entra en el debate, pronunciándose a favor de la pena capital como se puede ver en una carta que él mismo dirige al marqués Beccaria, que fue publicada en el *Journal Économique*³² y en el *Mercure de France*.³³

Las otras críticas de orden ideológico que recibe la obra son fáciles de adivinar en el contexto francés de la época: se le reprocha la defensa del despotismo y, por tanto, la enormidad del sacrificio de Barmecida. No tomo

30. *Correspondance littéraire*, 1 de agosto de 1765.

31. *Gazette littéraire*, marzo de 1760.

32. *Journal Économique*, abril de 1770.

33. *Mercure de France*, julio de 1770.

en consideración las críticas formales, porque en el caso de la traducción de Viera no tiene objeto tratarlas.

La traducción de Viera tiene muy en cuenta las críticas y para neutralizar la fuerza de las mismas, somete la tragedia a una considerable depuración. La Harpe presenta el decorado del primer acto, el mausoleo de la familia Rachid, subrayando en él la presencia de la tumba de Barmecida: «On distingue sur un des côtés du théâtre un monument séparé. C'est celui du ministre Barmécide». La traducción ha quedado reducida a: «Con una sepultura separada de las demás».

Esta reducción del protagonismo de la tumba de Barmecida es constante. Cuando Amorasán dice a Naser:

Contemple ce tombeau d'un ministre célèbre,
De ce grand Barmécide, l'illustre infortuné,
Favori de son maître et par lui condamné,

Viera traduce:

Donde yace aquel grande Barmecida
Altísimo ilustre, objeto desgraciado
Del furor del monarca y de sus iras.

La reducción toma más fuerza cuando Amorasán expresa la presencia de esta tumba en el mausoleo real:

Tribut tardif et vain d'un repentir si juste!
Révère, ainsi que moi, ce monument auguste,
Ces pompes de la mort, qui montrent à-la-fois
Et les retours du sort et les fautes des rois.

Que se reduce a:

Una satisfacción de un pesar justo
Más tenemos esta losa fría [sic].

Se suprimen todos los honores debidos al panteón de Barmecida, claro que éste está relacionado con la crítica a Harun. También es evidente que Viera no puede ocultar los hechos, el castigo de Barmecida por Harun, el arrepentimiento del último y la inhumación del cadáver de la víctima en el mausoleo real, como reparación. Pero para el traductor este último acto es

suficiente, rechaza toda atribución de reflejo de la culpabilización al monumento e incluso reduce la propia responsabilidad del rey, aunque para ello tenga que desvirtuar los méritos del héroe Barmecida. Así, cuando Naser se disculpa por no haber reconocido antes el lugar donde se encontraba, simplemente porque la vía de acceso había sido diferente:

Excusez ma surprise; en voyant ces retraites,
 Qui tiennent au palais par des routes secrètes,
 J'ai méconnu d'abord cet asyle sacré,
 où par d'autres chemins je suis jadis entré.
 Hélas! dans ces tombeaux de la race Abasside,
 Qui n'a pas honoré l'ombre de Barmécide?
 Qui n'a pas quelquefois arrosé de ses pleurs
 Ces restes d'un héros, ces débris des grandeurs?
 Sa mémoire, en nos cœurs sans cesse retracée,
 Après vingt ans de deuil ne s'est point effacée.
 Elle vivra toujours; on n'oubliera jamais
 Ce nom de généreux, acquis par des bienfaits,
 Ce génie indomptable et fait pour tout conduire,
 Qui présida long-temps au sort de cet empire.
 Sa mort, qui coûte encor des larmes à nos yeux,
 Seule a flétri d'Aaron le règne glorieux.
 De tant de cruauté comment fut-il capable?

Viera traduce:

Excusad mi sorpresa. Ya hay veinte años
 Que sin consuelo a todos nos contrista
 La pérdida de un héroe memorable
 Llamado generoso aún de la envidia.
 La muerte de este genio laborioso
 Hecha para regir la monarquía
 Es el borrón que afea los anales
 Del reinado de Aaron la gloria antigua.
 ¿Cómo fue Aaron capaz de tal violencia?

Desaparece, una vez más, la imponente presencia de la tumba de Barmecida en el mausoleo de los Abasidas. Así se borran todos los rastros del inexorable destino que desapruueba la crueldad de Harun, no solamente por la unión de los restos mortales de la víctima a los de la familia de Alí y por

tanto negando la prohibición para éste de unirse a la misma, sino que en el mausoleo resalta la presencia de Barmecida sobre la de los muertos de la familia reinante. Tras esta depuración se llega a contradecir el sentido del texto puesto que la capacidad de convocatoria y de liderazgo de Barmecida ha sido transformada en la ejecución del mismo por razón de Estado.

Razón de Estado que hace que Viera traduzca esta expresión de Amorasán:

Aaron, sans doute est grand, son règne est mémorable

por:

Aaron es grande: su reinado admira.

La grandeza de Harun tiene que quedar afirmada rotundamente, sin dejar percibir el mínimo defecto y cuando Amorasán contrapone las cualidades de estadista a los abusos que comete el rey cuando se deja arrastrar de la soberbia y la ira:

Mais quel contraste, ami, de rigueurs, de bienfaits!
 On l'admire, on le craint; et soit que la colère
 Emporte malgré lui son âme trop altière;
 Soit qu'il aime à fonder sur la sévérité
 L'appareil imposant de son autorité;
 Soit plutôt que ce rang de maître de la terre,
 Toujours fait pour corrompre un heureux caractère,
 Même à des cœurs bien nés inspire des dédains.
 Ce mépris et des droits et du sang des humains;
 Quoi qu'il en soit, Aaron, que la gloire couronne,
 Fait trembler devant lui la cour qui l'environne.
 Tout frémit, tout s'abaisse à son premier coup-d'œil;
 Né souverain des rois il en a tout l'orgueil.
 On est trop criminel dès qu'on peut lui déplaire,
 Et tout sang est abject aux yeux de la colère.
 Tel est Aaron, habile à vaincre, à gouverner,
 Le plus grand des mortels, s'il savait pardonner.
 Moi-même près de lui, voisin du rang suprême,
 Qu'il comble de faveurs, qu'il honore et qu'il aime;
 Qu'il anime!... je l'ai cru du moins jusqu'aujourd'hui;
 C'est toujours en tremblant que j'approchai de lui.
 Je n'éprouve que trop combien il faut le craindre.

Se transforma en:

Más qué contraste, amigo. Su alma lucha
 Con la beneficencia la sevicia
 Por su naturaleza bondadoso,
 Severo por mostrar soberanía,
 Quiere ostentar que es rey de treinta reyes
 Cubriendo de altivez
 Tanto el orgullo de su precepto manso
 Al más feliz carácter amancilla.
 Toda la corte ante su trono tiembla
 Desagradarle es culpa desmedida
 Y para desagravio de la ofensa
 Aún la más pura sangre juzga indigna.
 Tal es Aaron: político, guerrero,
 Sabio sin pompa, cauto sin malicia,
 Y tal vez el mayor de los mortales
 Si perdonar supiera al que lo irrita.

Los defectos del monarca se transforman en exigencias del ejercicio de la soberanía. De la misma manera el traductor tiene que salvar a la corte, así cuando Amorasán dice, refiriéndose a Harun:

Loin de ses courtisans faits pour tromper leur maître,
 Se cachant dans la foule, il a plus d'une fois
 Cherché la vérité qu'on éloigne des rois.

Se transforma en castellano en:

Lejos de pensamientos cortesanos
 Todo lo ve, lo juzga, lo registra,
 Y entre la turba, disfrazado a veces
 Encuentra la verdad que escondían.

Así, cuando Amorasán considera que la negativa de Harun a concederle la mano de Semira era injustificada:

Sémire jusque ici n'était point condamnée
 À ne porter jamais les voiles d'hyménée.

La traducción conserva:

Himeneo sus teas no apagaba.

También Viera quiere desvirtuar el amor de Amorasán y Semira. Naser pregunta al primero si su amor es correspondido:

Est-il si malheureux alors qu'on le partage?

La traducción presupone que Amorasán ha tomado la iniciativa amorosa sin conocer la predisposición de la amada:

¿Es desgraciado
Cuando quien le ha inspirado se lastima?

Amorasán explica la dificultad que tiene Semira para expresar sus sentimientos en el ambiente opresor que la rodea:

Sémire, qu'en ces lieux entourait la contrainte,
N'a pu même d'abord, parmi tant de témoins,
Distinguer mes regards et démêler mes soins.

Las presiones se transforman en simples imperativos cortesanos:

Rodeada de una larga comitiva
Ella no puede allí de mis miradas
Descifrar bien las expresiones finas.

Tampoco acepta Viera el hecho de que Semira fuera sensible a las victorias de Amorasán:

Je l'entendais louer mon zèle et mes services.

Es verdad que alabó miradas hechas.

Los sentimientos de Semira hacia su condición de rehén de la dinastía que ha usurpado el trono a su familia, así como la firmeza del carácter de la princesa:

Je trouvais, je saisi des instants plus propices.

Des malheurs de sa race un sentiment profond
 D'une ombre de tristesse obscurcissait son front.
 Mais j'y voyais briller une héroïque audace,
 Et cette fermeté qui sied à la disgrâce.

Quedan tan desdibujados que es prácticamente imposible reconocerlos:

Con un semblante donde se veían
 No sé qué sombras de tristeza augusta,
 Recuerdos del azar de su familia.

Tras la manipulación de estos elementos resulta ingenuo que Amorasán juzgue que ha llegado el momento propicio de declarar su amor a la princesa. El traductor, sin embargo, donde el autor evita explicaciones innecesarias, hace expresar a Amorasán:

Y hallando yo tan faustas coyunturas.

Así desaparece la emoción que siente Amorasán ante la fuerza de Semira:

Tombant à ses genoux, plein de trouble et d'ardeur,
 j'attestai tous les droits qu'elle avait sur mon coeur.

Para transformarla en un acto sensiblero, sin sentido:

A sus pies me arrojé: con voz sumisa
 Le describí la llama de mi pecho.

Y las promesas contenidas en la respuesta de Semira:

Si le sort, me dit-elle, eût épargné Sémire,
 Du monde à son époux elle eût donné l'empire.
 Mais l'amour a souvent triomphé du destin,
 Et le sort d'un héros est toujours dans sa main.

quedan reducidas a una adivinanza:

Y me responde: «Si la suerte esquivá

Para Semira hubiera sido justa;
Su esposo de su imperio dispondría.
Bien que suele el amor triunfar del hado
Y el destino de un hombre del escriba».

La depuración ideológica ha sido extremadamente fuerte, pero ineficaz. Si se ha criticado a La Harpe la obstinación en defender el despotismo del califa, con el sacrificio final de Barmecida, justificando así ejecuciones sanguinarias, el maquillaje efectuado por Viera no sólo no elimina los argumentos de estas críticas, sino que más bien agudiza los mismos. Lo que es peor, la fuerza dramática de la tragedia se esfuma ofreciéndonos una versión vaga en la que es difícil comprender las reacciones de los personajes.

La adaptación española de *Dulcinée* de Gaston Baty por H. Pérez de la Ossa

Luis López Jiménez

La injustamente olvidada pero espléndida *Dulcinea* de Gaston Baty¹ justifica que recordemos algunos datos de ella: se estrenó en París el 29 de noviembre de 1938, en el teatro Montparnasse; en Madrid lo sería en el María Guerrero, el mes de diciembre de 1941. El primer estreno fue durante la guerra civil española, como si constituyera un nostálgico homenaje del autor a la otra España, la civilizada, la idealista, la de los grandes mitos literarios con sus debilidades humanas, la de la santidad generosa y andariega. El segundo estreno se efectuó en una paz sesgada y en una España malherida, donde había que recuperar —¿cuándo?— la herencia de una civilización con valores perdurables, como los de nuestro señor don Quijote.

Dicho en palabras simples, y seguramente un tanto simplistas, *Dulcinea* de Gaston Baty es una obra teatral original —«tragicomedia» la llamó su autor—, aunque inspirada en la primera parte del texto del *Quijote*, enriquecida con personajes de la época —el Lazarillo, el Ciego e incluso el propio Cervantes—. La segunda parte enlaza con la muerte de don Quijote y constituye el nacimiento de la flor de santidad y martirio de Aldonza Lorenzo, que hace el papel de Maritornes en la escena. Aquí la inspiración en el texto cervantino da paso a una interpretación del autor, pero basada en el espíritu quijotesco: «Ame de mon âme, ne laisse pas seuls ceux que j'abandonne» («alma de mi alma, no dejes solos a los que abandono»), que Dulcinea toma por el testamento de don Quijote a ella misma, semilla de su santidad heroica, muerta por las turbas ciegas.

Ahora, ciñámonos al título de estas líneas.

No examinaré más que la primera parte (cuadros I y II) en cuanto a sus semejanzas con el *Quijote*. La adaptación² no modifica la estructura global del original.

Se advierte, no obstante, que el cuadro VI ha sido modificado ampliamente, entre otros cambios formales, desarrollando la caridad de Dulci-

1. Gaston Baty, *Dulcinée* publicado en *La Petite Illustration* n° 902, de 7 de enero de 1939.

2. G. Baty, *Dulcinea*. Versión de Huberto Pérez de la Ossa, Madrid, Gredos, 1944.

nea con una vieja mendiga, que por morir en los brazos de la muchacha y poseer unas monedas de oro, es ocasión de que unas mujeres la calumnien.

Los nombres de los personajes apenas experimentan cambios: un Tenorio Hernández pasa a Diego Hernández, sin duda para evitar las fuertes connotaciones de Tenorio en español que no existen en la obra de Baty; Sancha, expresivo en francés por su afinidad con Sancho, recupera su nombre de Teresa Panza, familiar en nuestra lengua; los nombres españoles afrancesados en el original, según uso antiguo del francés, recuperan su forma primera, como Lazarillo por Lazarille o Alguacil por Alguazil. Hay también nombres españoles sin modificar que pasan, naturalmente, tal cual a la versión española: Hidalgo, Aldonza, Pedro Martínez, Sancho, Sanchica, Desmochado, Salmerona, Cristola, que subrayan aún más el carácter español de la escena. El resto de los personajes son traducción de la denominación dada en el texto original: el Ciego (l'Aveugle), el Ventero (l'Hôte), el Mulero (le Muletier), etc., etc.

Acotaciones

Son traducidas en general con total *fidelidad*, lo que no implica para nosotros que sean rigurosamente *literales*, puesto que la *literalidad* absoluta exigiría sacrificar el gusto expresivo del traductor, cuando no la fluidez natural o la corrección del español. Ponemos un ejemplo, que generalizamos al resto de las acotaciones de la obra, salvo excepciones como hemos señalado en el cuadro VI, por basarse en un texto desarrollado diferentemente. Este ejemplo está tomado del cuadro I:

La venta de Toboso. Des galleries de bois fruste, des murs ou la chaux s'écaille, un puits et de l'ombre. Le portail est grand ouvert sur des maisons blanches, une route blanche, un ciel plombé et de la désolation de la plaine manchègue.

La venta del Toboso. Galería de madera sin pulir, muros donde la cal se descascarilla, un pozo y sombra. El portalón está abierto de par en par, dejando ver casas blancas, un camino blanco, un cielo plomizo y la desolación de la llanura manchega.

Pocas observaciones podemos hacer a la fidelidad, aliada en parte a la literalidad de la traducción:

- el determinante «del» Toboso en vez «de» Toboso, necesario en español por la generalización del sintagma «El Toboso».
- «bois fruste» admite varias traducciones, «madera tosca», «rugosa»... y por supuesto el sintagma «sin pulir»: cuestión de gusto, nada despreciable.
- por último, «le portail est grand ouvert sur des maisons blanches» pasa en castellano a «el portalón está abierto de par en par, dejando ver casas blancas». El equivalente fiel de «grand ouvert» es, por supuesto, «abierto de par en par». Para «sur des maisons blanches» ha adoptado el sintagma «dejando ver casas blancas», que me parece una solución acertadísima.

Añadidos importantes

Aun en la 1ª parte, cuadro I, se observa en el diálogo entre la Peregrina y Aldonza un añadido en el texto español que es propiamente una interpolación del texto original. Por la continuidad del texto francés, arriesgaríamos la convicción, hoy por hoy sin otra prueba que el estilo, de que se trata del propio texto de G. Baty, facilitado al adaptador, y suprimido por razones que se nos escapan, acaso por abreviar un poco el tiempo de representación, aunque son muy pocos minutos los que ocupan. He aquí el texto interpolado, de cuya belleza según el espíritu de G. Baty no hay duda, por lo que no parece ser un añadido funcional del adaptador:

- PEREGRINA.- ¿Has leído eso en algún libro?
 ALDONZA.- Yo soy tan instruida como una cabra; no he oído en mi vida más que los sermones del cura y las canciones de los copleros.
- PEREGRINA.- La hora del amor suena para todos.
 ALDONZA.- A otro perro con ese hueso. ¿Crees tú que uno solo de los que se tumbaron sobre mi pecho me ha mirado al fondo de los ojos? Luego, cuando se levantaron no supe más de ellos.
- PEREGRINA.- Pobre ovejuela descarriada... ¿Pero, tú, no has amado nunca?
 ALDONZA.- Esa es una palabra que se oye en los romances... Más vale callar que vomitar palabras inútiles.

Señalemos que este diálogo prepara perfectamente la evolución espiritual de Aldonza, cuando se persuade de que ha sido amada verdaderamente por D. Quijote, excluido todo contacto carnal, y se convierte al amor místico, muerto su amante.

Pensamos lo mismo que anteriormente respecto a la última frase del Ventero, añadida en la versión y perfectamente justificada en un original abreviado de manera injustificada: «Aldonza! Il est temps de mettre les pots sur la braise» («Aldonza, ya es tiempo de poner los pucheros en la lumbre. Tenemos esta noche huéspedes de calidad»).

Al comenzar el cuadro II de la 1ª parte, Baty, después de señalar el tiempo transcurrido, el lugar («patio de la venta»—«el corral de la venta») y la parte del día («fin d'un après-midi doré de septembre», «fin de una tarde dorada de setiembre»), acota así: «L'Hôte tisse un filet en chantant», «El Ventero teje una red cantando», y enlaza con la entrada del Bachiller. Pérez de la Ossa, muy bien inspirado, incluye la canción del Ventero, tomada de un bello romance:

«Vio venir una galera / que a tierra quiere llegar;
 las velas trae de seda / las jarcias de oro tornal;
 áncoras tiene de plata / tablas de fino coral.
 Marinero que la guía / diciendo viene un cantar,
 que la mar ponía en calma / los vientos hace amainar.

El texto francés nada dice de la canción, por lo que deducimos que este romance es elección del traductor, en este caso, ya adaptador.

En otras ocasiones, el añadido busca reflejar con ironía la rotundidad, énfasis y carácter pleonástico a veces de la frase elocuente española. Dice el Ventero al Ciego, refiriéndose al Lazarillo: «Votre Dignité se fait maintenant escorter par un valet! Je vous baise les mains» (1ª parte, cuadro I). En la adaptación: «¡Vuestra merced se hace ahora servir de un criado! Os beso las manos —y redondea la frase añadiendo por su cuenta— por tanto engrandecimiento».

De lo literal a la interpretación inexacta

El Ciego, antes de entrar en la venta con Lazarillo, comienza la obra salmodiando estos versos franceses decasílabos:

Juste juge et roi, roi de tous les rois,
De votre paradis ouvrez la porte
À qui rassasiera ma faim de pain,
Désaltérera ma soif de justice.

Humberto Pérez de la Ossa los adapta en octosílabos, populares en España, con versos asonantados, como el romancero:

Justo juez y rey de reyes, / abre las puertas del cielo.
A los que tenemos hambre / y sed, danos tu consuelo.

Se observa que los dos primeros versos son traducción literal. En cambio, los dos últimos cambian el complemento indirecto y en vez de pedir dar acceso al cielo a quienes sacian el hambre material y la sed de justicia del ciego, pide consuelo a quien sufre esa hambre y esa sed.

No hay duda de que el cambio hace perder al texto intención social, pidiendo por las personas caritativas de este mundo; la petición en español pide que se abra el cielo y dé consuelo a los hambrientos y sedientos.

Este cambio, sin gran transcendencia —aunque es preferible el original—, lo presenta con la eficacia expresiva de lo escueto.

Al margen de nuestro limitado cometido, es oportuno señalar que el Ciego y el Lazarillo, son personajes de nuestra literatura, cuya diferencia cronológica en nada estorba al enriquecimiento que quiso y logró dar G. Baty a su *Dulcinea*.

Deficiencias de la traducción

Extraña en un traductor, tan acertado muchas veces, que traduzca la frase del ciego: «Holà! où est-tu, Lazarille?» (cuadro I) por «¡Hola! ¿Dónde estás tu, Lazarillo?», puesto que el «¡holà!» francés sirve para llamar, para advertir de un peligro y el «¡hola!» español es exclamación de saludo inicial.

Tampoco parece muy feliz la redundancia que supone «¿Dónde estás tú, Lazarillo?» (cuadro I).

Cuando Aldonza habla con amor de su hijo muerto por unas fiebres, de padre desconocido, dice: «Les menottes commençaient à serrer mon doigt et a tirer mes cheveux», la traducción es: «Sus manecicas empezaban a cogerme el dedo y a estirarme de los cabellos». Literalidad que se pierde con «cogerme el dedo», en vez de «apretarme», pero puede pasarse por tratarse de un niño recién nacido. Lo que sería un error, si no se trata simplemente

de una errata, es traducir «tirer mes cheveux» por «estirarme de los cabellos»; lo más adecuado me parece es «tirarme del pelo».

Equivalencias felices

«Adam n'a-t'il ici fils ou fille? Je te pèlerai la tête, petit Judas» (1ª parte, cuadro I). Estas palabras del Ciego se convierten en: «¿Pero no hay aquí alma viviente?... ¡Voy a mondarte la sesera, perillán!». La frase interrogativa evita el nombre de Adam y la alusión a su descendencia, que en español coloquial puede resultar un tanto rebuscada, en tanto que la utilizada en español es directa y usual. La exclamativa, con «mondarte la sesera» y «perillán», adquiere también un tono muy coloquial; cierto es que podría haberse mantenido el «pequeño Judas» para designar al Lazarillo, pero «perillán» es una expresión arcaica comprensible para personas medianamente cultas, y para un amplio número de personas mayores, procedentes de lugares pequeños; tiene el aroma de lo clásico.

Lo mismo en este apartado que en el de «Añadidos importantes», puede figurar la salmodia de la Peregrina, así expresada:

À Notre-Dame du Pilier, dans Saragosse
Cent et cent flammes tremblent devant la sainte image.
Pour qui de vous allumerai-je une flamme encore?
Qui de vous m'aidera dans mon pèlerinage?

A Nuestra Señora del Pilar, en Zaragoza,
Cientos de llamas oscilan ante la imagen santa.
¿Para quién que os ame encenderé aún una vela?
¿Qué devoto vuestro me ayudará en mi peregrinación?

El adaptador ofrece, a cambio de esto, otro bello romance, que viene como anillo al dedo a la adaptación y, si no literalidad, tiene una equivalencia esencial notable:

Más luces tiene San Pablo, / que alumbra la noche estrellas.
Cada luz con su porfía / pide por un alma buena.
Si diéseis una limosna / para la pobre romera,
en la tumba del Apóstol / encenderá una candela.

Cuando Aldonza entrega a la Peregrina «un cuarto» para dos velas [carios], ante la pregunta de ésta de qué santos los ofrece, contesta Aldonza: «Tu choisira toi-même, tante. Ceux que tu priseras pour les plus reconnais-sants et les plus avantageux». En vez de «a los más agradecidos y más ventajosos», el adaptador, en su siempre deseado trabajo de castellanizar el texto más que de traducir con absoluta fidelidad, da una buena equivalencia, como suele ser usual en él: «Los que sean más milagrosos», perfectamente usual en español.

La discusión entre el Ciego y la Peregrina, a propósito de la propiedad, para salmodiarla, de la oración «Justo juez y rey de reyes», lleva a la Peregrina a insultar al Ciego, negándole luz en el corazón, como en los ojos: «Écoutez-le, chrétiens: son cœur est sans lumière comme ses yeux». Pérez de la Ossa sustituye la falta de luz, ajustándose perfectamente al texto, no obstante, por la negrura, equivalente a la oscuridad absoluta: «Oidle, buenas almas. Tiene el corazón tan negro como los ojos», haciendo el cambio semántico de la oscuridad a la negrura de los sentimientos, es decir, a la maldad en su sentir.

La bonita metonimia de la moneda por «retratos del rey» se pierde en la versión en aras de la claridad en español; dice la Peregrina: «Il est vrai comme la vérité que j'ai payé le juste juge, en portraits du roi», que pasa a «Tan cierto es como la verdad misma que yo he pagado el justo juez en buena moneda».

Traducción de refranes, frases hechas, etc.

La decadencia del empleo de refranes en francés, a la que va siguiendo, despacio, la del español, no impedía el uso de alguno en la lengua vecina, aunque con su aroma de arcaísmo, de conseja tradicional. Así dice el Ciego: «Plus donne le dur que le nu», (1ª parte, cuadro I) y en vez de traducir literalmente, «más da el duro que el desnudo», perfectamente comprensible en español, el traductor prefiere acudir a la frase hecha, vigente aún, de uso muy coloquial y de sentido análogo: «Menos da una piedra».

Particularmente acertada es la equivalencia de «la petite avait de qui tenir» («la pequeña lo tenía por herencia»), con referencia a las costumbres licenciosas de la madre; «De casta le viene al galgo», es la opción feliz del traductor.

Crudezas evitadas. Eufemismos

«Aldonza doit gigoter dans la paille» (1ª parte, cuadro I). G. Baty unifica a Aldonza Lorenzo, Dulcinea para D. Quijote, con el personaje Maritornes, pero más hermosa y de una psicología más compleja para hacer más natural el paso de mujer casquivana a poseída por el espíritu de Dios, gracias a D. Quijote. El Ventero alude a la satisfacción de los instintos, los escarceos carnales de la sirvienta con el mulero: «Se desfoga con los muslos [?] en el pajar». Pérez de la Ossa lo suaviza traduciendo de modo más ambiguo: «Aldonza andará retozando por el pajar».

Donde el eufemismo toma rumbos castos, en contra del texto original, es un poco más adelante, en que el Ventero, después de lo precedente y sin mucha ambigüedad respecto a la alusión carnal, dice: «Elle besogne aussi vaillamment à la cuisine que dans les chambres», «Hace tan aguerridamente su trabajo en la cocina como en las habitaciones» pasa a ser una adaptación infiel «se da tanta maña para los cuentos como para la cocina».

Supresiones significativas

Extraña que G. Baty introduzca en su obra a una gitana como madre de Aldonza Lorenzo. No vemos otra explicación que por el color local: «Sa mère était gitane et faisait déjà le bonheur des voyageurs dans une venta sur la route de Grenade». Huberto Pérez de la Ossa suprime la precisión de raza: «Su madre ya alegraba la vida a los viajeros en una venta del camino de Granada». Las razones del adaptador pueden ser varias: fidelidad al *Quijote*, donde el único gitano relevante es maese Pedro el del retablo; por no polarizar en la raza gitana el hecho de la prostitución, abundantemente representado por la raza paya; por ver forzado para el espectador español ese pintoresquismo calé...

El soldado manco y pobre (lejana evocación de Cervantes, no bebe más que agua), después de aludir a sus acciones guerreras en Flandes, bajo el duque de Alba, exclama: «De maudits anabaptistes!» («¡Esos malditos anabaptistas!»). Todo lo que sigue a continuación es suprimido en la versión española: «Et puis les frocs besognent autant que les cuirasses. C'est faucher le blé en herbe. Quand on voit de loin les tours d'une ville s'empanacher de fumée, on ne sait plus s'il y a là-bas un assaut on un bûcher» («Y además los hábitos trabajan tanto como las corazas. Se trata de segar el trigo en barbecho. Cuando se ve a lo lejos las torres de una villa empanacharse de humo, no se sabe ya si es debido a un asalto o a una hoguera de un condenado»).

Parece claro que esta supresión suaviza el párrafo, puesto que se refiere a la Inquisición. Algo pierde de la ambientación que le dio G. Baty, pero no totalmente por la presencia del duque de Alba.

Lengua de época

Sin exagerar en este sentido, Huberto Pérez de la Ossa tiene también el acierto de recrear su versión con elementos lingüísticos clásicos, hoy perdidos, pero perfectamente claros para un nivel cultural medio, con lecturas de nuestros grandes siglos: «Combien reverses-tu au roi sur cette rente?», pregunta el Ciego al Ventero, traducido así: «¿Qué alcabala le pagas al rey por esta renta?», con lo que la palabra «alcabala» contribuye a situar al espectador en la época.

Adaptación cultural

Incluimos en este apartado únicamente una adaptación cultural que tiene relación estricta con referencias lingüísticas de realidades culturales expresadas en francés y en español con cambios fundamentados históricamente. De hecho en este grupo entrarían muchos otros términos y tratados referentes a usos y costumbres, etc., etc.

La Peregrina explica malintencionadamente al Ciego el origen de su deficiencia física: «Tes prunelles à toi, c'est le mal de Naples qui les a rongées», que el adaptador traslada así: «Un galicazo es lo que a ti te ha roído los ojos». En efecto, la sífilis, tan extendida entonces y después por toda Europa (y transplantada a América), era llamada por los franceses «mal de Nápoles», debido a los muchos soldados que volvían a su país con la enfermedad; en cambio, en España, aquejada por el mismo mal, se denominaba «mal francés», atribuyéndola a la importación desde un foco importante del mal y posiblemente por mayor inquina hacia los franceses que hacia los italianos.

La expresión «galicazo» por «mal francés» extraña porque no parece tan fácil de captar, y más por unos espectadores, muchos al margen de estas significaciones.

Hemos pretendido caracterizar la versión de Huberto Pérez de la Ossa resumiendo por razones de espacio y limitándonos a la 1ª parte de *Dulcinea*. Esperamos sean suficientemente expresivos nuestras anotaciones, que declaramos incompletas.

IV

LA ADAPTACIÓN COMO TRADUCCIÓN

Rosset traductor e intermediario: de la novela de Cervantes al teatro de Hardy

Rafael Ruiz Álvarez

Implica la realización de este trabajo la continuidad o el complemento de otro anterior, «La transferencia de géneros, modelo de interpretación de otra cultura: Alexandre Hardy», que en su día presenté dentro del marco del coloquio celebrado en Oviedo, *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*.¹

En aquella ocasión me propuse estudiar los puntos de conexión y de divergencia entre los textos del dramaturgo francés y las novelas cervantinas que éste tomó como fuentes.² La adaptación de novela a teatro suponía, como traté de demostrar en su momento, no sólo una cuestión de transposición genérica sino también una verdadera traducción cultural, pues las obras de Hardy se presentaban al público como producto netamente francés, es decir, despojadas en buena medida de elementos hispanos.

A lo largo de este proceso, sin embargo, la figura del traductor, Rosset, sólo era evocada para decir que Hardy se sirvió de la versión que aquél hizo de las *Novelas ejemplares* de Cervantes. Mi propósito, entonces, no entraba en otras consideraciones. Por esta razón me pareció interesante recuperar alguno de los textos de Rosset y comprobar en qué proporción pudo influir su labor como enlace entre Cervantes y Hardy en la transición de una novela española a una obra dramática francesa. Esta intención, pues, es la que da origen al nuevo enfoque que ahora presento.

Para ceñirme a un corpus más preciso tomaré como ejemplo *La gitanilla de Madrid*, llamada por Rosset y por Hardy *La Belle Égyptienne*.

Una primera apreciación puede recaer sobre los propios títulos, a partir de los cuales la crítica ha especulado con la posibilidad de que el dramatur-

1. Véase M^a Luisa Donaire y Francisco Lafarga (ed.), *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1991, pp. 243-252.

2. Las novelas objeto de estudio fueron *La gitanilla*, *la señora Cornelia* y *La fuerza de la sangre*, tituladas respectivamente por Hardy *La Belle Égyptienne*, *Cornélie* y *La force du sang*. Para este trabajo se han cotejado las siguientes ediciones: Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, Madrid, s.i., 1829; *Les nouvelles de Miguel de Cervantes Saavedra*, París, Jean Richer, 1615 (trad. de Rosset), y Alexandre Hardy, *La Belle Égyptienne*. Edición de Beatriz Bearez Caravaggi, Fasano di Puglia-París, Schena-Nizet, 1983.

go acudiera a la traducción de la obra de Cervantes, ya que conserva el nombre de ésta y no el del original español.³

No obstante, hay que admitir que el título francés reproduce aproximadamente la idea de Cervantes: el diminutivo afectivo «illa» es traducido por el adjetivo «belle», cualidad igualmente positiva. La variación estriba en el exotismo de procedencia, «Égyptienne» que, sin embargo, transcribe la etimología del término «gitano».

Brinda asimismo Rosset iniciativa a Hardy al confeccionar un argumento con el que hace proceder su obra traducida. En efecto, la novela española se inicia con una disertación del autor en torno a la opinión generalizada sobre los gitanos de la época en cuanto a su condición de ladrones.

Rosset, haciendo gala de ser un traductor literal, reproduce esta misma impresión: «Il me semble que les Egyptiens et les Egyptiennes ne sont nays au monde que pour estre des larrons» (p. 1). Pero, justamente antes de estas palabras, elabora unas líneas donde resume el contenido argumental de la novela. En ellas señala el origen noble de Preciosa, la gitanilla convertida en «belle Égyptienne», da el nombre de sus padres verdaderos, al tiempo que cita a la vieja gitana que la raptó siendo muy niña y que luego se encargó de su custodia. También presenta a D. Jean de Carcamo, enamorado de la joven, quien, movido por la pasión, la sigue disfrazado de egipcio, para concluir con el anuncio de un desenlace feliz. Parece con ello como si la preocupación de Rosset no estuviera orientada hacia la trama. Al adelantar los acontecimientos facilita al lector la comprensión de los mismos, quizá estimando que las obras de Cervantes pudieran resultar muy complejas y sus intrigas algo dispersas.

En todo caso, y a pesar del aparente detallismo con que Rosset construye el citado argumento, Hardy lo supera aun en precisiones, añadiendo al suyo un estilo más personal: primero, al hablar del «incomparable Cervantes» y de «ce beau sujet», citando sus fuentes de inspiración y emitiendo un juicio de valor favorable; luego, al expresar desde el inicio de su trabajo su animadversión hacia los gitanos, llamados por él «canaille vagabonde où le vice tient son empire» con la única idea de resaltar las virtudes de la protagonista frente e éstos.

A todo ello hay que sumar el lujo de puntualizaciones con las que resume la historia, motivo que resalta todavía más que en el traductor, su indiferencia por los acontecimientos. Esto conlleva un deseo de perfeccionar su

3. Esta idea es defendida por Eugène Rigal en su estudio *Alexandre Hardy et le théâtre français à la fin du XVIe et au commencement du XVIIe siècle*, París, 1889, reimpr. Ginebra, Slatkine, 1970.

tarea, encuadrándola dentro de los moldes requeridos por los amantes del teatro de la época.

En esta línea, precisamente, puede señalarse la transformación de los nombres propios y de algunos cargos públicos. Por ejemplo, D. Juan de Cárcamo, venido a ser en la traducción de Rosset D. Jean de Carcamo, se convierte en la obra de teatro en D. Jean de Carcame. Idéntica operación sufre el nombre de Preciosa, Preciosa o Précieuse respectivamente. Con los títulos y empleos ocurre algo similar, aunque aquí se puede apreciar mejor cómo Hardy se sirve directamente de la transposición que Rosset hace de éstos a su novela: el alcalde será, en consecuencia «l'alcalde», en las dos obras francesas y el corregidor, «le sénéchal», a veces también «le gouverneur».

La impresión de afrancesamiento y de originalidad se hace extensible a otros aspectos de la obra de Hardy que tienen como telón de fondo la caracterización de los personajes. El héroe barroco o la imagen tradicional que de él se exhibe en esta época en los escenarios franceses se alimenta de una sobredosis de sensibilidad que, según la elección por la que él mismo opte, se expresa mediante el código del amor o del honor. Hombres y mujeres se prestan con igual prontitud e intensidad a este juego, donde los celos, la venganza e incluso cierto morbo constituyen el punto esencial que desencadena las pasiones más fuertes.

Así podemos ver a un D. Juan asaltado por unos celos desmedidos al juzgar que la presencia del poeta en el campamento gitano obedece a un interés especial por Preciosa: «Llena de turbación el alma y de mil contrarias imaginaciones, no podía caer sino que aquel page había venido allí atraído de la hermosura de Preciosa; porque piensa el ladrón que todos son de su condición» (p. 434).

Rosset respeta en su traducción el carácter exaltado de este joven, muy español por cierto,⁴ y traslada a su obra incluso el refrán empleado por Cervantes para matizar la desmesura del sentimiento:

Son ame estoit cependant toute replie de trouble et de mille imaginations cotraires; car il ne pouvoit croire autre chose sinon que ce Page estoit là venu, attiré de la beauté de Preciosa: par ce qu'un larron croit que tout le monde est larron como luy. (p. 40)

4. Compruébese su repercusión idéntica en el teatro español de la época y su influencia posterior en el francés. A este propósito pueden contribuir los estudios de Roger Guichemierre, *La comédie française avant Molière: 1640-1660*, París, A. Colin, 1972, y de Alexandre Cioranescu, *Le masque et le visage*, Ginebra, Droz, 1983. Véase también la influencia española en Paul Scarron: Rafael Ruiz, *Las comedias de P. Scarron y sus modelos españoles*, León, Universidad de León, 1990.

Esta inquietud, elevada a un grado superlativo, da pie a Hardy para operar en su personaje la consabida transformación dramática, mediante la cual su héroe expresa con tonos incluso violentos un estado de ánimo lleno de ansiedad y de desesperación. Dicho estado de ánimo lo lleva a tachar a su enamorada de «perfide» y de «homicide» y, por extensión —misoginia añadida— a criticar a todo el sexo femenino:

Le crapaut sous les fleurs recele son venin,
Sous l'aimable beauté le sexe féminin
Cache ses trahisons pires que l'aconite. (III, 2, p. 100)

El mismo instinto impulsa a Juana Carducha a traicionar a D. Juan, burlando así a la justicia, por no haber correspondido éste a su solicitud amorosa. Su conducta le hace anteponer sus deseos de venganza a todo raciocinio, siguiendo el dictado sentimental atribuido al carácter de la mujer española de la época:⁵

La Carducha, que vio que en irse Andrés [nombre de D. Juan travestido en gitano] se le iba la mitad de su alma, y que no le quedaba tiempo para solicitar el cumplimiento de sus deseos, ordenó de hacer quedar a Andrés por fuerza. (p. 455)

La réplica de la traducción de Rosset es muy similar:

Peu s'en fallut que la Carduche ne rendit l'ame à la rigoureuse réponse d'Andres [...]. Cette fille en sortit plus viste que le pas, avec bonne envie de se venger si elle pouvoit. (p. 50)

Con la concepción de venganza expresada a modo de prolepsis narrativa, Carduche se muestra en Hardy más temperamental y anima con un tono agresivo la misma intención, aunque esta vez sus insultos son recibidos directamente por D. Jean, convertido en interlocutor forzosamente:

O belitre arrogant, assure, assure toy
Que tu sçauras que vaut de s'affronter à moy,
Que ton brave refus te va coûter la vie,
Ma menace soudain de son effet suivie.
Te ressouvienne ingrat, qu'un foeminin courrous
Surpasse dangereux des lions rous. (IV, 2, p. 111)

5. Véanse los trabajos citados en la nota precedente.

Como puede apreciarse en el final de estos versos, el dramaturgo francés vuelve a referirse a la mujer como una raza aparte, atribuyéndole género —«foeminin courrous»— a la expresión de sus sentimientos.

Sin abandonar del todo esta idea, aunque en relación ahora con el héroe barroco en general, conviene destacar los niveles de discurso a los que son sometidos los personajes de la obra teatral frente a los de la novela. No se debe hablar, en mi opinión, de enriquecimiento o de empobrecimiento al referirse al lenguaje empleado por unos personajes con respecto a los otros. Sin embargo, quizá resulte más desfavorecido el del traductor, que ha de sacrificar frecuentemente la calidad de la expresión en pos de una traducción más fiel. Y para conseguirlo, ¿cómo respetar el sabor de los numerosos romances y canciones que aparecen en la obra de Cervantes? ¿Cómo conservar este gusto local y esta afición tan genuinamente españoles?

Hay que admitir que se pierde buena parte del costumbrismo descrito en las páginas de la novela de Cervantes ya en la propia traducción francesa, facilitando con ello Rosset a Hardy su olvido. Los cambios fundamentales en este terreno implican una reducción sensible desde el punto de vista cuantitativo. Para ello puede verse a modo de ejemplo la canción de Preciosa que sigue a los versos compuestos en su honor por Clemente y Andrés: en el original español, treinta y dos versos (pp. 451-452); en el francés, dieciséis (p. 49).

Igualmente desaparecen en la traducción las referencias al lenguaje di-charachero gitano:

Gitanica, que de hermosa
Te pueden dar parabienes,
Por lo que de piedra tienes
Te llama el mundo Preciosa. (p. 379),

siendo el texto francés más austero:

Petite Egyptienne ornement de la terre,
Qui passes en beauté la Deesse Cypris:
Par ce que ton courage est composé de pierres;
L'on t'impose le nom d'une pierre de pris. (p. 9)

Los topónimos españoles son asimismo omitidos: «Hermosita, hermosa, / la de las manos de plata, / mas te quiere tu marido / que el rey de las Alpujarras» (p. 385), lo que en francés equivale a: «Baillez-moy ceste blanche main, / Belle au courage tant humain: / Vostre espoux un peu lunatique /

Vous aime plus qu'un Roy de Pique» (p. 12), donde además se puede ver la fantasía extravagante con que Rosset hace sus concordancias.

A estos dos ejemplos puede añadirse un tercero en el que se comprueba cómo desaparecen con la traducción los abundantes diminutivos cervantinos, dichos y plegarias recitados por los gitanos y gitanas al iniciar una buenaventura: «Cabecita, cabecita/ Tente en ti, no te resbales,/ Y apareja dos puntales/ De la paciencia bendita./ Solicita/ La bonita/ Confiancita...» (pp. 412-413), «Petite teste sans cervelle/ Subjecte à la lune nouvelle,/ Attens en patiente,/ Et n'entre en deffiance...» (p. 27).

En cualquier caso, aún difieren más los personajes de Hardy en lo que a expresión respecta, pues éste gusta de otorgarles, mediante la fórmula de la exaltación, un lenguaje ampuloso con abundantes alusiones a la mitología. De manera que resulta bastante común, por su constante empleo, encontrar largas tiradas en las que aparece dicho recurso, pronunciadas por cualquiera de los personajes de la obra, al margen de su condición social.⁶

Así, en la intervención con la que se inicia la obra dramática, D. Jean cita en su monólogo (I, 1, pp. 65-67) a Narcisse, Junon, Neptune, Cupidon, Anchise, etc. Précieuse, más tarde (II, 1, p. 78) hace lo propio con Prothée, Amphion, Jupiter, Titans. Pero lo que parece más sorprendente, sin duda, es el parlamento del capitán egipcio, quien para referirse a las costumbres de su estirpe cita a Mercure y a Apollon o al pueblo guerrero de «Sparte l'indomtee» (II, 4, p. 85); o el de la vieja gitana, en tono similar, nombrando «les vieux chênes d'Epire» e invocando a Prothee (V, 3, p. 125).

Vemos, por lo tanto, una transformación manifiesta de lo que puede calificarse como lenguaje llano y, en ocasiones, castizo del texto español (traducido por Rosset con el mayor rigor posible, aunque con desigual fortuna) en un lenguaje rebuscado y afectado, repleto de cultismos en la obra dramática francesa. Con ello el texto de Hardy se reviste de cierta originalidad en sus formas si se considera la fuente originaria, aunque para ello sacrifique el contenido en buena parte de las ocasiones.

Sin embargo, hay otra serie de elementos, relacionados con el argumento, que dan muestra de su deseo de personalizar aún más su producción. Uno de ellos proviene de cierta arreligiosidad por su parte.⁷ Tanto el texto

6. Característica netamente barroca, como señala B. Bearez Caravaggi en su introducción a la ed. citada de *La Belle Égyptienne*: «Le recours, si fréquent, à la mythologie s'inscrit naturellement dans cette dynamique interne [la dinámica barroca], car il s'agit presque toujours de trouver aux épreuves, aux sentiments, aux choix de l'homme, des équivalents divins ou héroïques qui en magnifient la valeur» (p. 14).

7. A propósito de la «arreligiosidad» de Hardy véase mi estudio en M^a L. Donaire y F. Lafarga (ed.), *op. cit.*

español como su traducción reflejan un momento en el que D. Juan (todavía bajo el nombre de Andrés en su disfraz de gitano) va a desposarse con Preciosa, antes de ser ajusticiado por el crimen que ha cometido. Un sacerdote se presenta para la ocasión, pero no consiente en casarlos al no haberse cumplido las amonestaciones. El lance supone un retraso en la ejecución de la pena que ha de sufrir D. Juan: «El padre ha hecho muy bien, dijo a esta sazón el corregidor, y podría ser fuese providencia del cielo esta para que el suplicio de Andrés se dilate» (p. 471).

Hardy aligera este efecto cargado de morbosidad al suprimir la escena del sacerdote. Esto alivia una trama de por sí bastante embrollada, en el más puro estilo de los complicados argumentos de las novelas españolas. Con ello, descarga la intriga y los episodios que obstaculizan la resolución del conflicto, lejos de conservar el suspense tan estimado por los autores españoles.⁸

También difieren los textos en el modo en que se celebran los desposorios de la pareja protagonista, toda vez que el obstáculo de las falsas identidades ha sido allanado. Hay en el texto cervantino una alusión a la fiesta nacional: «Hizo fiestas la ciudad por ser muy bien quisto el corregidor, con luminarias, toros y cañas el día del desposorio» (p. 473) que Rosset traduce de esta forma: «Le jour de Noces on ne voyoit que feux de joye, courses de bagues et on n'oyoit qu'instruments de musique» (p. 61).

Esto último es lo que de manera aún más abreviada retiene Hardy: «Allons faire des chants les temples resonner,/ Puis d'un Myrthe en publi- que nos Amants couronner» (V, 5, p. 135).

Con ello, los dos textos franceses pasan por alto un elemento social considerado como festivo en España y mal visto, probablemente, en Francia.

Por otra parte, hay algunos otros detalles que contribuyen por idéntico procedimiento (el de la omisión) a la idea de simplicidad del texto francés, si bien en esta ocasión las razones redican en otra causa. Me refiero, en particular, a la observancia de las *bienséances* por parte de Hardy.⁹ Tanto la novela de Cervantes como la traducción de Rosset recogen un pasaje en el que la madre de Preciosa descubre la auténtica personalidad de su hija al hallar en su cuerpo unas señales de nacimiento:

8. Opinión generalizada de la crítica respecto a las producciones de esta época. En este sentido, uno de los estudios más recomendados, a pesar de su antigüedad, sigue siendo el de Antoine Adam, *Histoire de la littérature française du XVII^e siècle*, París, Del Duca, 1949-1950, 5 vols.

9. Siempre de utilidad sobre el tema los trabajos de René Bray, *La formation de la doctrine classique en France*, París, Nizet, 1929, y de Jacques Scherer, *La dramaturgie classique en France*, París, Nizet, 1950.

Arremetio a ella, y sin decirle nada [...] miro si tenia debajo de la teta izquierda una señal pequeña, a modo de lunar blanco, con que habia nacido, y hallole ya grande, que con el tiempo se habia dilatado. (pp. 462-463)

Hardy prescinde de esta escena, que tal vez resultara atrevida para representarla en aquella época, y opta por aludir, confusamente, a unas marcas de nacimiento a las que, sin embargo, no se ha hecho referencia con anterioridad: «Car les signes donnez de la reconnaissance,/ Les signes sur son corps empraints dés la naissance» (V, 5, p. 128).

Como contrapartida, dentro del capítulo de añadidos del dramaturgo francés, habría que destacar de modo especial el sueño premonitorio de *Précieuse*. En él, a lo largo de cuarenta y un versos (IV, 3, pp. 111-112), la joven anuncia los peligros que acechan a su enamorado, describe su estancia en el calabozo cuya pintura —«*repaire affreus*»— le causa un vivo dolor «de voir ce Cavalier par dessus son possible,/ Fatiguer, endurer le froid, la faim, le chaut» (IV, 3, p. 112). El efecto que este discurso produce ahorra todo comentario posterior y substituye la parte narrativa correspondiente al mismo lance dentro de las dos versiones noveladas.

Asimismo, siguiendo la línea ascendente-descendente en la cadena de sobresaltos propiciados por una visión barroca del mundo, a la tensión dramática le sucede dentro de la misma escena un tono tranquilizador con el que *Précieuse* anticipa el final feliz: «Mais que nôtre bon heur triomphera, plus fort» (IV, 3, p. 112).

De esta forma, el público, ávido de emociones y sensible al reconocimiento de lo que podría llamarse un auténtico espectáculo dramático,¹⁰ recibe con agrado la materia de otro género y de otro país. El traductor la acerca geográficamente a su terreno y el adaptador teatral, mediante la transferencia de géneros, garantiza su comprensión final.

De forma que, por todo lo expuesto hasta aquí y haciendo un breve balance, puede decirse que la función del traductor en su papel de intermediario reside, fundamentalmente, en el hecho de proporcionar una fuente exótica, de libre y fácil acceso, conforme a los dictados de la moda en esta época, a saber: temática, intrigas, escenas violentas, raptos, falsas identidades y cambios de personalidad. Todo ello, claro está, despojados esencialmente de aquellos elementos que por su difícil transcripción a la lengua

10. Sobre la recepción del espectáculo trágico en esta época, véase el estudio de Jean-Claude Vuillemin, «Nature et réception du spectacle tragique sur la scène française au XVII^e siècle» *Romanic Review* LXXVIII (1987), pp. 34-42.

francesa resultan enojosos y que en la escena de dicho país podrían chocar al ser considerados «excesivamente» españoles.

Material, en definitiva, muy útil y sabroso para un dramaturgo francés del siglo XVII que sabe de su oficio y que explota cuantos recursos y posibilidades le brinda un texto novelado, destinado por sus numerosos efectos teatrales a convertirse en obra dramática muy en la línea de los gustos de entonces.

Une Nana... ou mille femmes?

Antoine Court

Qui pourrait se vanter de n'avoir jamais souhaité voir le sourire de Manon Lescaut, ou d'Emma Bovary, ou d'Ana Ozores? Depuis plus d'un siècle l'illustration répond au besoin de fixer ce que donne mal au lecteur de romans une imagination impatiente et hésitante; et Flaubert en rugit:

Jamais, moi vivant, on me m'illustrera, parce que la plus belle description littéraire est dévorée par le plus piètre dessin. Du moment qu'un type est fixé par le crayon, il perd ce caractère de généralité, cette concordance avec mille objets connus qui font dire au lecteur: "J'ai vu cela" ou "Cela doit être". Une femme dessinée ressemble à une femme, voilà tout. L'idée est dès lors fermée, complète, et toutes les phrases sont inutiles, tandis qu'une femme écrite fait rêver à mille femmes. Donc, ceci étant une question d'esthétique, je refuse formellement toute espèce d'illustration.¹

Mais le lecteur veut voir ses héros en images, et en mouvement, sur une scène de théâtre ou sur un écran! Au XIXe siècle le transfert d'un récit au spectacle est une pratique courante, acceptée par nombre d'auteurs qui n'y voient pas à proprement parler une «traduction» et qui ne s'inquiètent pas trop du risque d'altération; «mettre à la scène un roman», «transporter un roman au théâtre», «tirer une pièce d'un roman», «adapter un roman a la scène», ces expressions, toutes de Zola, désignent une opération qui, effectuée par le romancier ou par un tiers, est admise comme un élément du succès de l'œuvre, au même titre que la critique, les illustrations plastiques ou musicales, les parodies, bruits divers s'élevant autour d'une œuvre, témoignant du succès et y contribuant par les retombées publicitaires.

Le succès de *Nana*, en soi immense, a été amplifié et prolongé par un beau tintamarre; l'héroïne de Zola, peinte par Manet dès son apparition dans *L'Assommoir*, a été portraiturée, caricaturée, mise en chansons et,

1. Lettre à Ernest Duplan, 12 juin 1862, in *Œuvres complètes. Correspondance*, Paris, Louis Conard, 1930, tome 8, p. 25.

avant d'être accueillie par le cinéma et la bande dessinée, portée au théâtre par William Busnach, adaptateur heureux de *L'Assommoir*.² Fin janvier 1881, Nana apparaît sous les traits de Mlle Massin aux spectateurs du Théâtre de l'Ambigu. E. de Goncourt rend compte de la première soirée avec sa malveillance ordinaire à l'égard de Zola; à l'en croire, le succès n'est que moyen: «C'est toujours du Busnach... le public est bonhomme... mélange de rires ironiques et d'applaudissements»; on apprécie la beauté des décors et le dernier acte, bien enlevé.³ Le spectateur de cette adaptation devait savoir que tout le contenu du roman ne lui serait pas montré, pour d'évidentes raisons, matérielles et autres; mais il pouvait attendre, sur la foi du titre, une «traduction» livrant l'essentiel de l'œuvre, ses composantes principales, son sens, sa qualité artistique. A-t-il été satisfait? C'est fort douteux. Aujourd'hui le lecteur de cette pièce est encore plus effaré que déçu; il ne reconnaît pas la Nana du roman et se demande comment une grande œuvre a pu être défigurée à ce point. Est-ce la faute de l'adaptateur? Était-ce inévitable?

Avec un réel savoir-faire, Busnach intègre dans ses dialogues des citations de Zola, propos tenus, fragments du récit; il sait choisir des répliques percutantes pour terminer chaque acte; il a une trouvaille originale pour poétiser la fin de l'héroïne: un bal a lieu dans l'hôtel où Nana meurt, et la musique entendue tout au long de l'agonie est celle même de l'opérette *La Blonde Vénus* qui a été la rampe de lancement de la courtisane. Mais l'adaptateur d'un sujet aussi audacieux devait se soumettre aux impératifs des censures, politiques, morales, religieuses, et tenir compte des conventions du genre.

Premier filtrage, celui du langage. Sont éliminées toutes les expressions de brutalité et de trivialité, les jurons et les injures. Nana triomphante rappelle son enfance misérable, rue de la Goutte d'Or où elle traînait, dit le romancier, «son derrière de gamine»; dans la pièce elle dit: «quand je traînais mes galoches de gamine». Éliminées aussi ou édulcorés les termes crus évoquant la luxure: le théâtre n'est plus comparé-assimilé à un «bordel»; dans le roman (VII) le comte Muffat, surprenant Nana couchée avec un homme nu, s'écrie: «Putain!»; dans la pièce il voit un homme sortir, habillé, de la chambre de sa maîtresse, et il la traite de «catin». Le lendemain de son triomphe sur scène Nana a une envie: elle renvoie ses adorateurs et dit: «Imaginez-vous que je veux dormir toute une nuit, toute une nuit à moi.

2. William Busnach, *Trois Pièces. L'Assommoir, Nana, Pot-Bouille*. Préfaces d'Émile Zola, Paris, Librairie Georges Charpentier, 1885.

3. Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, Paris, Robert Laffont, 1989 (coll. «Bouquins»), tome II, p. 883 (29 janvier 1881).

Une toquade, mon cher!» (II); «traduction» scénique, et décente: «Enfin, je suis donc libre! Une idée! Si je dînais seule!... Il y a si longtemps que ça ne m'est arrivé!» (I, 18).⁴ Mais atténuer ou supprimer la violence et la crudité du langage, c'est altérer considérablement l'œuvre de Zola! Faute aggravée par la crainte de la censure qu'on sent peser sur le découpage des scènes et sur la représentation des personnages qui les rend méconnaissables: détournements de rôles, fusions de rôles, transferts de rôles entre les amants de Nana, modification d'épisodes...⁵ autant d'opérations qui annulent la force du roman et son originalité; un exemple seulement, significatif: Louiset, fils de Nana et d'un père inconnu; cet enfant victime d'une hérédité malsaine, mal soigné, mal aimé, meurt «naturellement», lors d'une épidémie; dans la pièce (V, 1) sa mort prend une dimension mélodramatique, elle est la suite, attendue dans la logique théâtrale et moralisante, de la scène où Madame Hugon, découvrant que Nana a causé la perte de ses deux fils, s'écrie: «L'un déshonoré, l'autre assassiné. Je n'ai plus d'enfant!... Cette maison est maudite!... Vous m'avez pris mes enfants, que Dieu prenne le vôtre!» (IV, 16). Le doigt de Dieu efface le déterminisme naturaliste.

L'adaptateur, ne pouvant tout montrer sur scène, a retenu des «morceaux-bons-pour-des-scènes-à-faire», d'intérêt inégal et inévitablement décousus. Bien peu sont des réussites, de bons moments de théâtre; dans l'ensemble ce que le dramaturge tire du roman n'est ni très fidèle ni très intéressant, et les vraies forces, les réelles beautés ne sont pas retenues. Les décors qu'il indique très précisément pour chaque acte sont «réalistes», chargés, illustratifs, sans plus; posés à côté de l'action, ils n'y participent guère, ils ne remplissent pas la fonction, capitale dans le roman, du «milieu» naturaliste.

Quand Zola entreprend son roman de la courtisane, il se promet de faire «le poème des désirs du mâle». L'adaptation montre des désirs très prosaïques chez les hommes qui entourent la belle fille, des soupirants de bonne tenue, non une horde de mâles en rut, non «une meute derrière une chienne qui n'est pas en chaleur et qui se moque des chiens qui la suivent»; le romancier a voulu présenter «toute une société se ruant sur le cul»; au théâtre on ne voit guère la société, encore moins ce sur quoi elle se rue.

4. Dans la préface donnée à Busnach Zola signale que la censure s'est montrée particulièrement sévère, qu'elle a fait effacer «le mot *nuit* partout où il se trouvait, très innocemment d'ailleurs, qu'elle voulait «absolument» supprimer la scène entre Nana et le comte, scène de séduction vingt fois mise au théâtre. Elle tremblait surtout devant le consentement de Nana, le 'Oui' qui termine le tableau; elle aurait voulu un 'Nous verrons' d'un ridicule parfait».

5. Quelques exemples: à la fin, Zoé devient non pas entremetteuse, mais parfumeuse! Un même personnage tient les rôles amalgamés (!) de Fauchery et de la Faloise, un autre ceux de Gaga et de Mme Maloir. Steiner est un fantoche de vaudeville, dupe qui paie et ne peut consommer.

Toute une société? Non, ni dans la masse ni dans sa diversité. *Nana* est un des romans les plus «peuplés» de Zola, et par le nombre des personnages et par les tableaux de foules, foules bruyantes, abjectes, prosternées devant l'idole dont les amants se comptent par dizaines. Dans la pièce elle en a quatre! Adapterait-on *Germinal* en faisant paraître sur scène trois ou quatre mineurs? Au premier regard sur la distribution on est frappé par l'absence de personnages attendus, nécessaires: Bordenave, les Mignon, Vendeuvres, Venot, la Tricon, Satin, Madame Robert, Sabine... Nana se trouve privée de partenaires et de faire-valoir indispensables, statue sans piédestal. Le spectateur ne voit ni tableau de société, ni page d'histoire: le Second Empire et ses apparences brillantes couvrant un fond sordide, la culture avilie, la dégénérescence des élites, le régime même et son chef, personnage nécessaire et bien présent dans le roman; il ne peut voir les ravages d'une sexualité détraquée entre la morale officielle et l'argent, entre les frustrations, les hypocrisies et les débauches faciles; pas davantage ceux d'une religion détraquante, puissance à la fois antagoniste, concurrente et complice du sexe pour opprimer et détruire l'homme.

La *Nana* de Busnach montre une fausse Nana; tout ce qui fait la grandeur mythique de l'héroïne romanesque est effacé, ou estompé, ou dévié.

— La nudité. Nana est un CORPS, séduisant, dévoilé, offert; telle elle apparaît au premier chapitre du roman. Sous l'alibi mythologique de *La Blonde Vénus* elle se livre à une gigantesque entreprise de raccolage et affole de concupiscence tout un public; de cet ouragan du sexe la pièce rend un écho des plus ténus: Zoé, la femme de chambre, raconte à la tante la soirée:

Il fallait entendre Madame dégoiser son air d'entrée... Oh! un succès!

—Un joli costume? en soie?

—En presque rien. C'est Madame qui faisait Vénus. (I, 3)

L'héroïne de Busnach est constamment vêtue; c'est une femme que les hommes convoitent pour sa beauté, mais comme n'importe quelle belle femme; rien n'indique les dangers de cette beauté, obsédante dans le roman où la nudité l'offre comme une proie et un piège.

— La bêtise, native, que le détraquement général rend monstrueuse. Nana commence par dire des sottises naturellement, en quelque sorte, puis elle s'applique, cherche et trouve son plaisir à inventer des discours et des jeux imbéciles; ce trait, fortement souligné par le romancier, disparaît sur les planches, où l'héroïne n'a pas un mot bête, pas un rire idiot, mais s'exprime avec l'aisance et la correction d'une intelligence au moins moyenne.

— La violence des paroles et des gestes. Pour des raisons de bienséance, on ne verra pas sur scène Nana humilier le comte, lui donner des coups de pied, le faire marcher comme un animal; on n'entendra pas dire que tous les hommes sont des «cochons»... Mais on regrettera la violence du roman en comparant les deux discours de Nana congédiant le comte:

Hein! tu n'as pas la monnaie... Alors, mon petit mufe, retourne d'où tu viens et plus vite que ça! En voilà un chameau! Il voulait m'embrasser encore! Plus d'argent, plus rien, tu entends!... Ah! ça, regarde-toi donc! Est-ce que tu t'imagines que je t'aime pour tes formes? Quand on a une gueule comme la tienne, on paie les femmes qui veulent bien vous tolérer. (XIII)

Au théâtre cette mégère a le bon ton d'une dame:

NANA.- Donc, rien n'est plus simple. Reprenons chacun notre liberté. Cela m'arrange. Du moment que vous ne m'aimez plus et que je ne vous aime plus...

LE COMTE.- Tu ne m'aimes plus?

NANA.- Au point de franchise où nous en sommes, je confesse même que je ne vous ai jamais aimé.

LE COMTE.- Tu ne m'as jamais aimé?

NANA.- Vraiment, mon cher, vous finissez par me faire de la peine avec votre manière de ne pas comprendre la situation. (IV, 4)

— La froideur. Une courtisane peut-elle aimer? Cette question a passionné le XIXe siècle, mais les auteurs qui répondent par l'affirmative (Hugo, Dumas fils) font généralement scandale. Le stéréotype de la «fille de marbre» —titre d'une pièce présentée comme l'*Anti-Dame aux camélias*— a beaucoup plus de succès. Un écrivain aussi consciencieux que Zola ne pouvait éluder cette question; les amours de Nana sont relatées en trois expériences, toutes anormales, qui sont trois étapes dans la voie du détraquement. Nana vit de caprices et de toquades; périodiquement elle a des crises de maternité, souvenir de son enfant abandonné, envie de «jouer à Louise», comme elle a des crises de retour à l'honnêteté, et même à la religion! De même il lui prend des fantaisies de s'attacher à un homme: étape «romance», la liaison, dans une campagne idyllique, avec Georges, petit coup de cœur banal, fleur bleue épanouie en sottise et banalité. Étape masochiste, bien plus grave, la passade avec Fontan, répondant à une attirance pour la laideur, le sordide, les coups. Étape des amours infâmes, les parties avec

Satin et autres filles complaisantes ou achetées. La pièce ne montre qu'un amour de Nana, sain et sincère (avoué dans un monologue, III, 9) pour Philippe Hugon, un homme qui ne ressemble pas à la meute en rut et ne tombe pas à ses pieds, mais lui dit ses quatre vérités; pour un peu cet amour réhabiliterait, on ne peut plus fâcheusement, l'héroïne!

— Le mystère. Entre sa réalité observée et sa fonction de symbole, Nana conserve une part d'ombre laissant en suspens la question: Qui est cette femme? L'éclat du corps, et celui de la «déesse», rejettent la femme dans une zone obscure, énigmatique; Nana se mire dans ses miroirs et dans ses richesses, dans une jument et dans sa gloire sans qu'on sache ce qu'elle pense, ce qu'elle se dit. Aux autres elle ne parle guère d'elle-même, ou bien elle parle d'une autre Nana éloignée de la réalité du jour: la gamine qu'elle a été, la dame respectable qu'elle rêve d'être, en se projetant dans Irma d'Anglars, la fille innocente qu'elle sait ne pas être (discours de fausse bonne conscience). Quand elle est seule, elle s'ennuie, ou elle se livre à des calculs et des projets à court terme; elle ne monologue jamais, toutes ses énergies étant mobilisées par le souci de la représentation, de la comédie à jouer pour les autres et qui déteint sur sa vie intérieure, l'absorbe et sans doute l'annule. La Nana de Busnach est plus limpide et, hélas! beaucoup plus pauvre; elle se définit et s'explique, à son avantage et de façon... presque convaincante! devant Muffat:

Quelle femme je suis? mais une très bonne femme, je vous assure. Jamais je n'ai fait de mal à personne, et je n'en ferai jamais, du moins par calcul. Est-ce ma faute si vous êtes tombé amoureux de moi? Vous étiez parfaitement libre de ne pas m'embrasser, l'autre soir, dans ma loge... Ce serait drôle, s'il n'était plus permis d'être belle! Ma foi, je suis venue au monde comme ça. Tant pis pour ceux que ça gêne! (II, 8)

et devant Philippe:

Regardez-moi donc! Est-ce que j'ai l'air d'une femme méchante? Je vis sans savoir. Ensuite, on vient me dire des sottises, et je suis la première punie... On me désire... Moi, je n'aime personne... Si j'aimais quelqu'un, ce serait si bon! (III, 9)

Zola ne nous apprend pas ce que Nana a pensé en mourant, quel a été son dernier mot; Nana meurt, l'Empire s'écroule, toute une société va disparaître, et le récit s'achève sur un cri dérisoire et lugubre «À Berlin!» et sur

l'image d'un visage en putréfaction. Busnach a renoncé à rappeler la guerre à un public qui, dix ans après la «Débâcle» songe à la «Revanche»; il n'a pas pu —ou su—meubler un acte entier avec une Nana «absente», du moins muette... Que faire? Il réunit dans la chambre mortuaire quelques consoleurs de la mourante, personnages très falots qui émettent les platitudes d'usage: «C'est effrayant. — J'en ai le frisson. — Elle est changée... elle si forte, si gaie, si belle! — Ce que c'est que de nous!...», puis, s'entretiennent de leurs pauvres projets de vacances puisque —n'est-ce pas?— la vie continue. Enfin, à tout risque, le dramaturge fait parler Nana; laissée pour morte, elle se lève et monologue, crie sa peur de mourir, appelle son fils mort, ses amants morts, se regarde dans un miroir («Moi! Quelle horreur!») et finit, sur un air de *La Blonde Vénus*:

Vénus, c'est moi! Le lustre flambe, Vénus paraît, et tous l'adorent.
(*Elle tombe à la renverse, foudroyée*) Mon Dieu! Je meurs! N'approchez pas, je suis la peste! (*Elle meurt. Rideau*).

Intéressant peut-être, si c'est bien joué... Spectaculaire assurément, grâce au maquillage et à la musique... Mais est-ce Nana?

— Le mythe.

Nana tourne au mythe sans cesser d'être réelle.

La fille Elisa de Goncourt, dans le monde des garces littéraires, rivale de Nana, n'a pas d'existence vraie à côté de la fille de Gervaise. La petite roulure de la Goutte d'Or, la mouche d'or, est plus vivante parce que Zola avait des yeux ingénus et éblouis sur ce monde de la galanterie.⁶

Flaubert a bien vu la distance qui sépare le poète visionnaire et l'observateur talentueux; Zola a réalisé son rêve de 1879: «une Nana extraordinaire»... «le poème des désirs du mâle». Le mythe de Nana naît de la richesse symbolique dont l'a chargée son créateur; née avec l'Empire et morte avec lui, brillante et brutale comme lui, et comme lui corrompue et promise au désastre, elle incarne mieux qu'aucun Macquart ou Rougon «cette étrange époque de folie et de honte». Mais la censure peut-elle laisser passer cela au théâtre? Le mythe tient à la puissance de destruction et d'effroi contenue

6. Lettre à E. Zola, 15 février 1880 dans G. Flaubert, *Œuvres complètes. Correspondance*, op. cit., tome 8, p. 388; cité par Armand Lanoux dans sa préface à Zola, *Nana*, Paris, Livre de Poche, 1980, p. V.

dans un être unique, hyper-sexué et réduit au sexe, sexe-idole, monstre dévorant, feu qui consume, gouffre qui engloutit, force cosmique ou surnaturelle capable de se mesurer avec la religion:

Et tandis que, dans une gloire, son sexe montait et rayonnait sur ses victimes étendues, pareil à un soleil levant qui éclaire un champ de carnage, elle gardait son inconscience de bête superbe, ignorante de sa besogne, bonne fille toujours. (XIII)

Mais le moyen de montrer cela sur une scène? Le mythe tient à la démesure: «toute une société se ruant», «des galops d'hommes», des folies spectaculaires, des écroulements dramatiques. Détail (si l'on veut!): la grandeur démesurée de Nana, c'est (aussi) sa valeur marchande, le prix dont les hommes paient son corps! Tout le roman retentit du bruit de l'argent, des sommes fabuleuses offertes ou extorquées, et gaspillées, flambées, anéanties.

Dans la pièce de Busnach tout est médiocrisé; les amants de Nana constituent la clientèle moyenne d'une putain de moyen standing: un vrai pantin, un faux Chérubin, un pâle bourgeois, un aristocrate terne; ils n'ont ni le nombre ni la carrure dans l'abjection, et si l'un devient escroc et si un autre se suicide ce sont des faits divers, non des événements. Quant à l'argent, il perd son aspect obsessionnel pour la courtisane et pour ses pourvoyeurs; s'il est visible dans les décors et les costumes, on en parle rarement et sans citer de chiffres; quand Muffat fait part à Nana de ses embarras financiers, elle répond simplement: «Je ne vous demande rien» (IV, 4), en contradiction formelle avec le roman:

Alors, continuellement, les scènes recommencèrent pour l'argent. Elle en exigeait avec brutalité, c'étaient des engueulades au sujet de sommes misérables, une avidité odieuse de chaque minute, une cruauté à lui répéter qu'elle couchait avec lui pour son argent, pas pour autre chose. (XIII)

Dans la *Nana* de la scène il ne reste pas grand chose du chef-d'œuvre de Zola. L'étonnant n'est pas que l'adaptateur ait fait un spectacle passable ou médiocre sur un sujet difficile, mais que le vrai créateur, le romancier triomphant, ne se soit pas désolidarisé, et franchement, et totalement, de cette adaptation.

Étrange, peu claire est la position de Zola. Il y a du non-dit, qu'on peut deviner; l'adaptation, même édulcorée, entretient une aura sulfureuse autour du roman, et le romancier n'a jamais dédaigné la publicité. D'autre

part, dans ses textes publiés, tout ne semble pas pleinement sincère ou dépourvu d'arrière-pensées. Il affirme, dans la préface donnée à Busnach pour *L'Assommoir*, que tout ce qui était fidèle au naturalisme du roman a été applaudi et que les ajouts mélodramatiques ont déplu; mais si c'était vrai, on comprendrait mal que Busnach ait fait dans sa *Nana* tant de nouvelles concessions au mélo; de plus, il paraît avéré qu'en 1881 encore le Naturalisme passait mal ou même faisait rire⁷ et que le spectacle s'est sauvé par le dénouement, où les effets de mélodrame sont poussés à l'extrême. Et par ailleurs le maître du Naturalisme a parlé des compromis de bonne tactique nécessaires pour apprivoiser un public routinier et timoré. Dans la préface de *Nana* deux tendances s'expriment, mal coordonnées.

Ses premières expériences au théâtre —fort décevantes—⁸ inspirent peut-être à Zola quelque rancune, à coup sûr une méfiance vigilante vis-à-vis du public, des confrères, et de lui-même. Aussi se tient-il à l'écart, officiellement, des adaptations que d'autres font de ses romans. En privé, il juge que la pièce tirée de *L'Assommoir* est un «mélodrame idiot»,⁹ et dans la préface il se dit réticent sur le principe même de l'adaptation, «tentative grave et dangereuse»: «Fatalement, lorsqu'on transporte un roman au théâtre, on ne peut obtenir qu'une œuvre moins complète, inférieure en intensité; en un mot, on gâte le livre...». Il répète qu'il a autorisé l'adaptation, mais sans y participer: «Soyez tranquilles, le jour où un drame sera de moi, vraiment de moi, je le signeraï... On me trouvera debout ce soir-là, pour accepter toutes les responsabilités». Déclarations aussi nettes que fières, malheureusement inexactes: il a travaillé avec Busnach à l'adaptation de *Nana*, sans trop s'en cacher puisque Goncourt —qui ne l'aurait pas inventé— rapporte le fait dans son *Journal* (29 janvier 1881), parlant d'une «collaboration assez sérieuse»; et il a autorisé Busnach à porter à la scène *Pot-Bouille*, et *Le Ventre de Paris*, et il a préfacé les adaptations. En fait les prises de distance officielles cachent mal un réel soutien critique.

Le romancier n'ignore pas que l'adaptation de *Nana* est inférieure à la création, que l'art de la scène ne saurait «traduire» son roman, pour des raisons évidentes; ces raisons, administratives ou techniques, il les rappelle, pour la forme, mais il s'attache davantage à fustiger la sottise et la perversité

7. Dans l'acte II notamment, le rossignol accompagnant les roucoulares nocturnes de Nana et Georges, —et le ruisseau de campagne, avec de la «vraie eau» contenue dans un récipient de zinc, où tombe Steiner (un des gags inventés par Busnach!).

8. Une adaptation de *Thérèse Raquin* en 1873; une comédie, *Les Héritiers Rabourdin* en 1874; un vaudeville, *Le Bouton de rose* en 1878; autant de «fours».

9. Mot rapporté par Henri Troyat, *Zola*, Paris, Fayard, 1993, p. 184.

de publics sclérosés dans la routine ou obsédés par le scandale; aux vicieux il répond, —si c'est répondre—:

On leur avait promis des ordures, disaient-ils... Qui donc, grand Dieu, leur avait promis des ordures? leur imagination, sans doute, leur besoin de scandale. Ils espéraient sur la scène les libertés du roman, et c'est là que leur bêtise égale leur corruption. Pour eux l'audace au théâtre serait de déshabiller entièrement Mlle Massin. Ils ne mettent pas l'audace dans les franchises de l'analyse, dans la vérité humaine, mais dans la nudité plus ou moins risquée d'une actrice,

et aux naïfs déçus de n'avoir pas retrouvé sur scène le roman «entier»:

Parbleu! le roman est libre, le théâtre ne l'est pas. Pour le dramaturge le problème n'était pas de transporter sur les planches certains tableaux impossibles, mais d'y tenter la plus grande somme permise de vérités dans le cadre mélodramatique de l'Ambigu; et j'estime que ce problème a été résolu par M. Busnach.

En définitive Zola approuve l'adaptation comme moyen d'imposer le Naturalisme au théâtre; et si la *Nana* de Busnach n'est pas un chef-d'œuvre, n'est-elle pas plus intéressante que les productions de Sardou, Pailleron, Dumas fils, Augier, Barrière ou Feuillet? Aucun de ces «grands noms» du théâtre de l'époque ne peut intimider un Zola conscient d'être le maître du genre moderne par excellence, le roman.

L'idée d'illustrer *Madame Bovary* ou *Salammô* faisait bondir Flaubert. Maupassant, son disciple le plus cher, ami de Zola (en 1880) et admirateur de *Nana*, a refusé avec la même énergie toute mise en scène de ses romans:

Je ne permettrai jamais qu'on tire des pièces de mes livres et je ne comprends même pas qu'on fasse de pareilles propositions aux auteurs qui respectent leur art.

La différence est telle entre la nature du roman et celle du théâtre que cette déformation enlève toute sa valeur à l'œuvre. Le roman vaut par l'atmosphère créée par l'auteur, par l'évocation spéciale qu'il donne des personnages à chaque lecteur, par le style et la composition.

Et on prétend remplacer cela par des gueules de cabotins et de cabotines, par le jargon et la désarticulation du théâtre, qui est loin

de donner l'effet de l'écriture de l'œuvre. On déshonore son livre en agissant ainsi, et les écrivains qui l'ont laissé faire n'ont agi que par amour de l'argent et ne sont pas des artistes.¹⁰

Un siècle a passé; l'image d'une fille nue a cessé de scandaliser; plus d'une actrice s'est efforcée de montrer aux spectateurs du grand et du petit écran le sourire de Nana; mais la beauté, comme les laideurs, de ce sourire, c'est un livre qui en garde encore tous les secrets.

10. Lettre sans date, citée par Marcel Sauvage, *Jules et Edmond de Goncourt*, Paris, Éditions de la Nouvelle Critique, 1932, p. 47, note 1.

Las adaptaciones teatrales españolas de las novelas de Maurice Leblanc. Arsène Lupin frente a Sherlock Holmes*

Àngels Santa

A lo largo de nuestra investigación nos hemos dado cuenta de que el personaje de Sherlock Holmes interesaba tanto más que el de Lupin al adaptador español, de forma que las obras de Maurice Leblanc no eran sino una excusa para abordar el famoso personaje de Conan Doyle. Hemos querido que ello fuese patente en el mismo título así se explica la segunda parte del mismo.

Nuestro trabajo se centra en tres obras de teatro, de diferente factura e inspiración: los melodramas de Luis Millá y G. X. Roura *La captura de Raffles o El triunfo de Sherlock Holmes*, estrenado en Barcelona en noviembre de 1908, texto editado en la misma Barcelona en 1912 y *Nadie es más fuerte que Sherlock Holmes*, segunda parte de *La captura de Raffles*, estrenado en Barcelona en febrero de 1909 y editado en la misma ciudad en 1913. En tercer lugar se sitúa la comedia de Heraclio S. Viteri y Enrique Grimau de Maura *La aguja hueca (Lupin y Holmes)* estrenada en mayo de 1912 en Madrid y editada en esa ciudad el mismo año.¹

Las tres obras utilizan, aunque de muy distinta forma, los textos de Maurice Leblanc. Tal vez sea algo pomposo decir «los textos» ya que las tres tienen como base aquellas obras del novelista que enfrentan a su célebre personaje con el de Sherlock Holmes, es decir la aventura IX de *Arsène Lupin, gentleman-cambrioleur* titulada *Herlock Sholmes arrive trop tard*, y las obras *Arsène Lupin contre Herlock Sholmes*, con sus dos episodios *La Dame blonde* y *La Lampe juive*, y *L'Aiguille creuse*. Todos se refieren asimismo a la obra de teatro *Arsène Lupin*, que recrea con diferente forma aunque parecido contenido la misma temática. Tal vez la referencia a esa obra en la que Holmes se halla completamente ausente se deba al género. Es evidente que la novela y el teatro no son un mismo género y que la adaptación de una hacia el otro supone varias dificultades.

* Este trabajo se inscribe en el proyecto de investigación PB91-0240, financiado por la DGICYT (Ministerio de Educación y Ciencia).

1. Luis Millá y Guillermo X. Roura, *La captura de Raffles o El triunfo de Sherlock Holmes*, Barcelona, Establecimiento tipográfico de Félix Costa, 1912; Luis Millá y Guillermo X. Roura, *Nadie es más fuerte que Sherlock-Holmes*, Segunda parte de *La captura de Raffles*, Barcelona, Establecimiento tipográfico de Félix Costa, 1913; Heraclio S. Viteri y Enrique Grimau de Maura, *La aguja hueca (Lupin y Holmes)*, Madrid, R. Velasco, impr., 1912.

A nuestro entender, el primer punto de reflexión, ciertamente teórico, debería situarse a este nivel: los problemas en adaptar un texto novelesco para el teatro. Ello entraña notables dificultades puesto que la novela cuenta con recursos de los que no dispone el teatro, sobre todo cuando, como en nuestro caso, se trata de analizar producciones escritas; ya que, de otra forma, el espectáculo teatral posee medios para traducir lo que describe un texto novelesco, pero en ese caso sería necesario analizar las representaciones de las obras que tratamos de comprender. Dichas obras se representaron a principios de siglo; no tenemos, pues, de ellas un conocimiento directo como espectáculo con lo cual somos conscientes de que nuestro trabajo adolece de una privación fundamental.

Una dificultad suplementaria se añade en nuestro caso, puesto que las obras teatrales o las adaptaciones españolas se alejan sensiblemente del texto original novelesco. En el caso de las barcelonesas ello es más evidente todavía, pero lo es también en el caso de la adaptación madrileña. Para la adaptación teatral no sirve de punto de partida un solo texto, sino un conjunto de textos, y cuando ello no parece suficiente la imaginación de los autores aporta modificaciones sustanciales de contenido.

Las adaptaciones se enfrentan con varios problemas. Les es difícil traducir o dar cuenta de ciertos aspectos de los textos fuente:

- Paisaje: Normandía y el País de Caux.
- Personajes: Isidoro Beautrelet, Ganimard, Holmes.
- Sentimientos: amor, amistad, envidia, celos, deseo de triunfar.
- Decorados: complejos como todo el aparato Lupin, frecuentes cambios, manipulaciones de los escenarios difícilmente traducibles en lenguaje teatral.

Veamos ahora rápidamente el contenido de las obras de Maurice Leblanc que sirven de inspiración a los autores españoles. Seguiremos para ello el orden cronológico de las obras de Leblanc adoptado en la edición de sus obras completas.²

En el capítulo IX de *Arsène Lupin, gentleman cambrioleur*, titulado «Holmes arrive trop tard» nos encontramos con un Arsène Lupin disfrazado de pintor, bajo el nombre de Horace Vermont, disfraz no demasiado perfecto puesto que todo el mundo percibe claramente su semejanza con Arsène Lupin. Horace desvalija la vivienda de su anfitrión durante la noche, pero es sorprendido por Miss Nelly, mujer a la que conoció durante el

2. Maurice Leblanc, *Arsène Lupin*, París, Robert Laffont, 1986, 4 vols. (col. «Bouquins»).

viaje en barco que precedió a su arresto y que consiguió robarle el corazón. La mirada de la mujer, amada y nunca olvidada, lado romántico de las novelas de Leblanc, que las adaptaciones teatrales españolas ignoran completamente, hace que Lupin-Velmont vuelva sobre sus pasos. Reintegra lo robado y cuando abandona la morada de su anfitrión, se encuentra con Holmes, que acude a la llamada de éste para solucionar la amenaza de robo que planea sobre sus posesiones, representada sobre todo por Lupin. En un breve y casual encuentro entre Lupin y Holmes ambos miden sus fuerzas y al final el francés obtendrá la supremacía con una hábil pirueta que consiste en robarle el reloj a Holmes sin que se de cuenta para devolvérselo después con una sonrisa irónica.

— Tiens, qu'est-ce que c'est cela? Un paquet! Et pour qui donc? Mais c'est pour vous.

— Pour moi?

— Lisez: «M. Herlock Sholmes, de la part d'Arsène Lupin».

L'Anglais saisit le paquet, le défilca, enleva les deux feuilles de papier qui l'enveloppaient. C'était une montre.

— Oh! dit-il, en accompagnant cette exclamation d'un geste de colère...

— Une montre, fit Devanne, est-ce que par hasard?...

L'Anglais ne répondit pas.

— Comment! C'est votre montre! Arsène Lupin vous renvoie votre montre! Mais s'il vous la renvoie, c'est qu'il l'avait prise... Il avait pris votre montre! Ah! elle est bonne, celle-là, la montre de Herlock Sholmes subtilisée par Arsène Lupin! Dieu, que c'est drôle! Non, vrai... vous m'excuserez... mais c'est plus fort que moi.

Et quand il eut bien ri, il affirma d'un ton convaincu:

— Oh! c'est un homme, en effet.

L'Anglais ne broncha pas. Jusqu'à Dieppe, il ne prononça pas une parole, les yeux fixés sur l'horizon fuyant. Son silence fut terrible, insondable, plus violent que la rage la plus farouche.³

La maciza y pesada figura del detective inglés no parece apreciar demasiado el detalle. Dos concepciones de la vida, del crimen se enfrentan. Fran-

3. M. Leblanc, *Arsène Lupin, gentleman cambrioleur, op. cit.*, vol. I, pp. 275-276.

cia e Inglaterra hallan resumidas sus dicotomías fundamentales en la representación de ambos personajes. Por ello resulta extremadamente fácil encarnar en uno y otro la representación de un país, teniendo en cuenta por supuesto lo que ello tiene de caricaturesco. Dicha facilidad determina asimismo la elección de los autores españoles en las obras de teatro.

Esta corta aventura de Lupin es muy importante porque en ella se encuentran algunos de los elementos que se repetirán en las otras obras, elementos que constituyen los núcleos fundamentales de las mismas:

— el conjunto de subterráneos del castillo de Devenne, así como el jeroglífico que permite adivinarlos prefigura el de *L'Aiguille creuse*, aunque allí Leblanc ha perfeccionado su ingenio y hace gala del mismo.

— la mirada de Miss Nelly es la de la mujer amada que suplica a Lupin que abandone su oficio de ladrón. Esa mirada será el punto de partida asimismo de la aventura de *L'Aiguille creuse*. En esta ocasión Miss Nelly se va, no sin antes haber avergonzado a Lupin haciéndole sentir el peso malévolos de su oficio.

— el papel desempeñado por los detectives o, de manera más global, por los enemigos de Lupin, quienes le respetan, miden sus fuerzas con él y tratan de hallar una solución que no se base meramente en la fuerza, sino en el ejercicio de la inteligencia. De manera un tanto somera podemos decir que lo que opone Lupin a sus adversarios, tanto dentro de la justicia como dentro del campo de los detectives privados, aunque en este caso en menor grado, es la utilización de la fuerza bruta, de los medios expeditivos. Para Lupin el robo, el estar fuera de la ley es un juego, juego que le divierte y que le impone ciertas reglas. Son siempre sus adversarios quienes infringen las reglas, quienes siembran la violencia y quienes acuden a métodos poco ortodoxos para acabar con Lupin.

El segundo texto lo constituye la obra de teatro *Arsène Lupin*, en la que Lupin toma la figura del duque de Charmerace. En esta obra la influencia de Ponson de Terrail con su *Rocamboles* es patente. Como Rocamboles, Lupin toma la personalidad de un hombre que desaparece en tierras lejanas. Como Rocamboles, hace desaparecer su retrato en su castillo natal. El duque de Charmerace está prometido a una rica heredera, pero se enamora de su dama de compañía, Sonia Krichnoff. Después de robar en las moradas de su futuro suegro, de un duelo con Ganimard, el detective que siempre le persigue, que toma el nombre de Guerchard en la obra, Lupin se decide a emprender una nueva vida al lado de Sonia.

La temática de la mujer enamorada y correspondida que lleva a Lupin al abandono de sus actividades se repite. Por otra parte Sonia Krichnoff es una prefiguración de Raymonde de Saint-Véran, la heroína de *L'Aiguille*

creuse, ya que obedece al mismo perfil femenino y desempeña idéntico papel en la intriga.

Las diferentes variantes del juego del ratón y el gato que Lupin utiliza con sus adversarios se ponen asimismo de manifiesto en esta pieza teatral, como en las otras obras de Leblanc que sirven de inspiración a las obras españolas.

Más complejo es el argumento de *Arsène Lupin contre Herlock Sholmes*, obra en dos partes en la que se refieren varias aventuras de Lupin enlazadas entre sí. En la primera parte, *La Dame blonde*, esta mujer sirve de enlace entre el robo de un secreter que contiene un número de lotería premiado con un millón de francos, o la substracción de un magnífico diamante azul. Por otra parte, la dama rubia cuyo nombre es Clotilde de Destange responde perfectamente al modelo de Sonia Krichnoff o de Raymonde de Saint-Véran. Lupin neutraliza la intervención de Holmes mediante la humillación de un rapto que obliga al detective inglés a unas vacaciones forzosas.

En la segunda parte, *La Lampe juive*, encontramos a Lupin mezclado en un robo de joyas, tratando de proteger el honor de una mujer, puesto en entredicho por un chantaje. Holmes interviene y parece conseguir cierta victoria, victoria empañada por el daño que causa a esa mujer y a su familia.

Sin duda, la obra más rica y mejor estructurada es *L'Aiguille creuse*, compendio de varios motivos lupinianos. En *L'Aiguille creuse* el héroe, Isidore Beautrelet, es un joven aprendiz de detective empeñado en descubrir el papel de Lupin en un robo efectuado en el castillo de un noble. Raymonde de Saint-Véran es la pariente pobre, que enamora a Lupin, que se hace secuestrar por él y que le llevará finalmente al abandono de su condición de ladrón. Sin embargo, esa prometida felicidad que ambos podrían encontrar se halla truncada por la intervención de Holmes. Ruda crítica al detective inglés. Con su peculiar falta de delicadeza y de tacto, ansioso por vengarse de las bromas irónicas que le ha gastado Lupin, dispara sobre él, acabando por equivocación con la vida de Raymonde, hecho del que difícilmente Arsène Lupin podrá recuperarse.

L'Aiguille creuse retoma el jeroglífico que se halla en el origen de *Holmes arrive trop tard* perfeccionándolo y ofreciendo una muestra del genio de Leblanc, apenas superable, por ello constituye sin lugar a dudas una de las obras maestras del ciclo de Lupin.

Es difícil acabar con el ciclo que Maurice Leblanc dedica al enfrentamiento de su héroe con Sherlock Holmes sin mencionar un artículo de crítica literaria que el creador de Lupin publicó con ocasión de la desaparición de Conan Doyle y que se recoge en apéndice como documento en el tomo I de las obras completas de Leblanc en torno a Lupin. Ese artículo se titula

«En marge d'Arsène Lupin contre Herlock Sholmes: À propos de Conan Doyle». En él Maurice Leblanc trata de elucidar los hilos que conducen la intriga policiaca de Conan Doyle y de concluir con las líneas fundamentales de la novela que puso de moda. Leblanc es generoso con Conan Doyle, mucho más generoso que con su personaje puesto en acción, enfrentado con Lupin. Ciertamente, en parecida situación a Leblanc sólo le quedaba una opción: el triunfo de Lupin sobre Holmes, ese triunfo era además el de la gracia francesa frente a la pesadez británica, era el triunfo del espíritu, de la fineza, sobre el razonamiento lógico, el triunfo del amor, de la intuición sobre la razón empírica, sobre la experiencia limitada de aquel que se halla prisionero de los prejuicios y de una estrecha moralidad.

Tratemos ahora de analizar las producciones teatrales españolas inspiradas en el personaje de Lupin.

Las barcelonesas, de Luis Millá y G. X. Roura, no responden a una imitación puntual de las obras de Leblanc sino que se inspiran simplemente de su espíritu, y el personaje de Lupin sirve de punto de partida para elaborar una intriga que tendrá como objeto primordial el poner de relieve la personalidad de Holmes.

El primer melodrama posee ya un título significativo: *La captura de Raffles o El triunfo de Sherlock Holmes*. Bajo el nombre de Raffles se encuentra la personalidad de Lupin. Sin embargo, pocas cosas denotan tal identidad en un principio. Tal vez ciertas descripciones:

INSPECTOR.- Mucho ojo en todo. Sherlock Holmes asegura que el tal individuo vendrá, y que en cuanto a su justa filiciación es hombre muy ladino, pues es un verdadero artista en el disfraz.
(p. 6)

Para empezar, la acción sucede en Londres. Ello se debe a la imaginación de los autores, puesto que el enfrentamiento Lupin-Holmes en Maurice Leblanc se produce siempre en Francia, lo que concede cierta ventaja al sensual y atractivo Lupin.

La trama de este melodrama es harto sencilla: gira de forma preferente o secundaria, según las interpretaciones, en torno a una pareja, Marta y Daniel, unidos a Holmes y a Raffles por varios lazos de amistad o de colaboración. Marta recuerda de forma sorprendente a Raymonde de Saint-Véran o a Sonia Krichnoff, ya que es huérfana y se halla recogida en casa de un tutor que la traiciona. Por otra parte, de la misma forma que Sonia o Raymonde están unidas por lazos de profunda amistad a la nodriza de Lupin, Victoria, a Marta le gustaría realizar en el corazón de su amado la conjunción entre la

madre y la esposa. En el baile de la embajada rusa, que reproduce el de Leblanc en la embajada inglesa, el tal Raffles, homónimo de Lupin, realiza la mismas hazañas que éste desvalijando a las damas de sus joyas. Entre ellas se encuentra la madastra de Marta, que caerá fatalmente prisionera del encanto de Raffles, como sucede en cuanto una mujer que se precie como tal se acerca a Lupin.

El joven Arturo, escribiente o becario en casa del doctor Walton, amigo íntimo de Holmes, es un pálido reflejo de Beautrelet, aunque no posee ni la envergadura ni la fuerza del joven estudiante que en *L'Aiguille creuse* se convierte en el amigo de Lupin por medio de Louis de Valmeras y accede a los secretos profundos del misterioso bandido.

En el acto IV, los autores sitúan frente a frente a Raffles y a Sherlock como sucede en *La Dame blonde*, en la que Lupin y Holmes se encuentran frente a frente en un café de la Gare du Nord en presencia del mismo Maurice Leblanc y miden sus fuerzas con la finalidad de demostrar al mundo contemporáneo y luego a la posteridad quién es el mejor. En la versión española el encuentro tiene lugar en casa de Holmes lo que confiere al detective inglés una ventaja inicial.

El cuadro IX del acto IV, intitulado «Los automóviles», está directamente inspirado en una escena de *La Dame blonde* en la que Lupin consigue que Holmes caiga en la trampa de tomar por suyo un automóvil que le espera y que le conducirá hacia un destino que lo pone en manos de Lupin. Ello nos permite adentrarnos en una visión de Holmes secuestrado que carece de la grandeza y belleza de la del texto francés. El desenlace será el mismo; conseguirá liberarse, pero ello no entraña la misma fuerza que en el texto de *La Dame blonde*, todo ello realizado gracias al cambio de las agujas de un reloj. El texto español termina con la captura de Raffles, que acepta la superioridad de Holmes.

Existe sin embargo en ese texto la referencia a un brazo mecánico utilizado por Raffles como un tercer brazo que corresponde a una referencia clara a una novela popular cuyo autor es Paul Féval. El brazo mecánico que Holmes quita a Raffles recuerda el *brassard* que sirve para labrar la desgracia de André Maynotte en *Les Habits noirs* y que será más tarde el instrumento de su venganza al contribuir a la destrucción de su enemigo Lecoq.

La segunda obra que trata de Lupin es un drama de los mismos autores y tiene por título *Nadie más fuerte que Sherlock Holmes*. Tenemos como elemento importante a destacar que la acción deja de desarrollarse en Londres para hacerlo en el terreno propio de Lupin, es decir, en Francia; tras una presentación que tiene lugar en Londres y que pone en contacto al padrastro de Marta y a su mujer con Lupin y sus malas artes, ésta huye con Lupin

a París. Lupin, que se llama Raffles como en el melodrama estudiado anteriormente. En el acto II se reproduce el problema de *La Dame blonde* por lo que se refiere al billete de lotería premiado, que en el texto francés es el 514, serie 23 y en el texto español el número 14.213. A la aventura del billete ligada al secreter se une un eco de la aventura evocada en *La Lampe juive* en la que estaba en juego el honor de una mujer. Con el enigma del secreter peligra el honor de la señora Walton, la mujer del amigo de Holmes, y tras unas cuantas peripecias todo se aclarará quedando manifiesta su culpa y su inocencia a la vez. Hábil conjunción de ambas aventuras, poniendo de manifiesto lo más importante del texto francés. Cabe señalar que Lupin se convierte en Lapin. No vamos a insistir en el sentido despectivo de parecida traducción del nombre del famoso ladrón. La obra termina, tras un paso por las carreras de Longchamps y el Olympia de París, con la captura de Lupin y la vuelta a la normalidad de las familias afectadas. Raffles, alias Lapin, sucumbe por completo en el texto español a la sabiduría y buen hacer de Holmes, lo que es totalmente ajeno al texto original francés en el que parecen inspirarse los adaptadores teatrales españoles. La cuestión del nombre cambiado de Lupin se repite con otros personajes, aunque tal vez en ellos no sea tan significativa. No olvidemos que en francés *lapin* puede significar conejo pero también gazapo, trampa. Walton, Arturo son otros ejemplos del cambio de denominación de ciertos personajes.

El tercer texto español adaptado para el teatro se inspira directamente en *L'Aiguille creuse* y contiene el subtítulo *Lupin y Holmes* inspirado en la última parte de la novela de Maurice Leblanc. No se trata de una adaptación rigurosa, ya que si bien el espíritu general de *L'Aiguille creuse* es el de la novela homónima de Leblanc, existen notables diferencias de factura. Por ejemplo, todo el prólogo se inspira en «Holmes arrive trop tard», capítulo de *Arsène Lupin, gentleman cambrioleur*, del que ya hemos hablado. Los actos restantes se inspiran directamente de *L'Aiguille creuse* y constituyen un notable esfuerzo por dar cuenta de la última parte de esta obra, ya que toda la primera parte queda sumergida en el olvido o es puesta de relieve únicamente a través de ciertas alusiones. Lo más importante es el enfrentamiento Lupin-Holmes, enfrentamiento que se salda con el triunfo mitigado de Lupin, lo que difiere del texto original. En el texto original Lupin logra escapar de Holmes pero éste sega la vida de Raymonde de Saint-Véran. Raymonde se convierte en la pieza teatral en Laura de Saint-Véran y difiere del personaje primero en que no ama a Lupin inmediatamente sino más tarde, como si temiera el dejarse seducir por un ladrón. Las tiradas de honradez de la señorita de Saint-Véran suenan a falsas. Enriqueta no es otra que la nodriza de Lupin, elevada al rango de madre para simplificar la acción. Bajo el

disfraz de Louis de Valmeras Lupin se convierte en el marido de Laura y por ella se decide a abandonar la vida aventurera de ladrón elegante que lleva. En *L'Aiguille creuse*, Holmes, ansioso por vengarse de las humillaciones que Lupin le ha infligido, en su apresuramiento por apoderarse del audaz ladrón, dispara sobre él. Raymonde se interpone y el disparo destinado a su marido acaba con su vida. El adaptador español no considera necesario ser fiel hasta el final al texto original y omite el asesinato de la señorita de Saint-Véran; de modo que todo se termina felizmente para Lupin. Insistamos de nuevo en el cambio de nombres: Laura, Enriqueta, que sin duda obedecen a razones de verosimilitud y de adaptación al sentimiento y carácter españoles.

Las versiones españolas del célebre personaje de Maurice Leblanc adolecen de una clara preferencia, sobre todo por lo que se refiere a las dos primeras analizadas, por el personaje de Holmes. Su zafiedad, su rudeza obtienen claramente la simpatía de los adaptadores españoles que nos presentan a Lupin bajo los rasgos menos favorables tendiendo a disminuir su importancia y a terminar la obra con el triunfo momentáneo o definitivo de Holmes. Sin embargo, en esa dicotomía hay algo más que el simple enfrentamiento entre dos hombres famosos, dos hombres de valor. Dos concepciones de la vida, plasmadas por Lupin y Holmes, se enfrentan; dos maneras de ver las cosas, y cuando los adaptadores españoles toman partido por Holmes, están tomando partido por la causa inglesa frente a la francesa, por un ideal de pragmatismo, de razonamiento sin poesía que preside la actuación de Holmes. Holmes se halla desprovisto de la seducción, del encanto de Lupin. De la mano de Leblanc podemos darnos cuenta de todas sus torpezas, de todos sus defectos, pese a su sagacidad. Su clara misoginia le hace enfrentarse a la mujer, como su precursor, el sargento Cuff, en la célebre novela de Wilkie Collins, *La piedra lunar*.

Y por ello nos parece que los adaptadores españoles traicionan de una manera general la esencia del personaje de Lupin.

Podríamos perdonarle a Holmes muchas cosas, el que persiga implacablemente a Lupin, el que lo reduzca con males artes, el que lo humille, lo disminuya, siempre según los adaptadores españoles. Lo que difícilmente podemos perdonarle es algo que esos adaptadores no recogen; lo que difícilmente puede perdonársele es un rasgo que traiciona su personalidad más profunda, rasgo que Maurice Leblanc pinta admirablemente. En su afán por domeñar a Lupin, no duda en disparar sobre la hermosa y poética Raymonde de Saint-Véran. Holmes no logra matar la seducción representada por Lupin, pero sí logra asesinar la poesía de esa seducción encarnada por Raymonde. Si todavía nos quedaba alguna duda en cuanto al valor intrín-

seco de ambos personajes, queda disipada. La esbelta figura de Lupin desaparece de nuestra vista llevando en brazos el cuerpo inanimado de Raymonde mientras el asesino contempla impotente la escena. Nada que decir. La gracia vencida por la fuerza. La seducción vencida por la torpeza. Lupin continuará representando, pese a los esfuerzos de los adaptadores españoles, la imagen del perfecto y galante caballero, incapaz de la más mínima torpeza.

Una vez más, las adaptaciones se caracterizan por su traición al espíritu de los textos originales. Traición consciente en este caso; las obras de Leblanc han sido utilizadas al servicio de una ideología y de unos objetivos concretos por parte de los adaptadores. Situación paradójica: Leblanc se convierte en manos de sus adaptadores en uno de sus peores enemigos. Lo cual no deja de tener cierta gracia que seguramente hubiese divertido mucho al mismo Lupin.

**De Marie Madeleine ou le salut de Marguerite Yourcenar
a María Magdalena o la salvación:
los desafíos de una dramaturgia**

Claude Benoit Morinière

«Espero que este libro no sea leído jamás» escribía M. Yourcenar en 1935 al principio de *Feux*, inspirado por una crisis pasional y presentado como «una colección de poemas de amor o, si se prefiere, como una serie de prosas líricas unidas entre sí por una cierta noción del amor».¹ La autora, al confesar este deseo ambiguo que preside toda creación de talante íntimo o autobiográfico, no podía imaginar que cincuenta y siete años más tarde, uno de estos nueve textos tan ardientes como apasionados y destinados a la secreta complicidad del lector, se convertiría en obra teatral. El 16 de mayo de 1992, durante la 13ª Muestra Internacional de Teatro de Valladolid, tuvo lugar el estreno de *María Magdalena o la salvación* en el teatro Lope de Vega, a cargo de la actriz Charo Amador, con la dirección de José Carlos Plaza, actual director del Centro Dramático Nacional. El acontecimiento, que suscitó el interés y el entusiasmo tanto del público como de la crítica, me parece doblemente interesante: antes que nada, por tratarse de la primera representación teatral de una obra de Marguerite Yourcenar en España y en lengua castellana; después, porque se ha conseguido articular escénicamente un pequeño texto poético y transformarlo en un monólogo dramático de una hora de duración.

El hecho en sí nos induce a reflexionar sobre la producción literaria de la escritora y su relación con el teatro. Repetidas veces, M. Yourcenar se ha pronunciado sobre su amor al teatro y sobre la función primordial que juega éste para el ser humano:

quant au théâtre, il me paraît une nécessité de l'esprit humain, de l'émotion humaine; ce besoin de dialoguer avec autrui qui est la base même de la forme théâtrale existe trop profondément en nous pour que le théâtre soit jamais véritablement en péril tant qu'il y aura des hommes.²

1. M. Yourcenar, *Fuegos*. Trad. de Emma Calatayud, Madrid, Alfaguara, 1992, p. 13. Todas las referencias al texto corresponden a esta edición para el texto en castellano o a *Feux*, París, Gallimard-N.R.F., 1974, para el texto en francés.

2. Patrick de Rosbo, *Entretiens radiophoniques avec Marguerite Yourcenar*, París, Mercure de France, 1972, p. 30.

Aunque sea la parte menos conocida de su producción literaria para la mayoría de sus lectores, entre 1929 y 1961 Yourcenar escribió seis obras teatrales, tres de inspiración griega y tres sobre temas más modernos.³ Pero como lo ha reconocido ella misma, pocas veces han sido representadas, sin que ello parezca importarle lo más mínimo: «Ce n'est pas ce qui m'importe», comenta a Matthieu Galley en *Les Yeux ouverts*.⁴ Tal vez compuso dichas obras como puro juego literario o para comprobar que ningún género literario le era ajeno...⁵ Tal vez temió que la interpretación y representación de sus textos teatrales pudieran desvirtuar o traicionar su sentido profundo y que se viesan frustradas sus propias intenciones. Tal vez llegó a pensar, si no lo llegó a formular como en *Feux*: «Espero que esta obra no sea representada jamás». Sólo me limito a subrayar esta posición distanciada frente al hecho teatral ya que ha sido analizada muy acertadamente por Daniel-Henri Pageaux en su artículo «Marguerite Yourcenar dramaturge?».⁶

Sin embargo, si observamos la mayor fortuna que ha experimentado el teatro de Yourcenar estos últimos años (de 1980 a nuestros días), especialmente después de la muerte de la autora, constatamos que si bien *La Petite Sirène*, *Le Dialogue dans le marécage* y *Electre ou la Chute des masques* han atraído a varios escenógrafos, la tendencia más reciente se refleja en las numerosas adaptaciones al teatro de textos concebidos y escritos por Yourcenar como pertenecientes a otros géneros literarios. La más famosa es, sin duda, la de *Memorias de Adriano* de Maurizio Scaparro: *Memorie di Adriano. Ritratto di una voce*, que tuvo por primer escenario la Villa Adriana en Tívoli, en julio de 1989. Ese mismo año, Eric Podor realizó el montaje de una *Cantate d'Antinoüs* y en 1990, Charles Modet ha adaptado e interpretado *Alexis ou le Traité du vain combat* con un montaje de Albert-André Lheureux.⁷

3. *Qui n'a pas son Minotaure?*, *Electre ou la Chute des masques*, *Le Mystère d'Alceste* siguen los modelos griegos mientras *Le Dialogue dans le marécage*, *La Petite Sirène*, *Rendre à César* tratan temas más actuales.

4. M. Yourcenar, *Les Yeux ouverts. Entretiens avec Matthieu Galley*, París, Le Centurion, 1980, p. 197.

5. Aunque sea más conocida por sus novelas, es autora de poesías, ensayos y traducciones a parte de las obras de teatro antes citadas.

6. Véase *Bulletin de la Société Internationale d'Études Yourcenariennes* 7 (nov. 1990), pp. 13-27.

7. Para consultar una lista completa de las obras de Yourcenar representadas hasta 1991 (inclusive), véase el *Bulletin de la Société Internationale d'Études Yourcenariennes* 9 (nov. de 1991), pp. 125-127; dicha lista ha sido realizada por Loredana Primozych.

Este fenómeno obedece, en mi opinión, a dos razones principales: el recurso a la primera persona, tan frecuente en las narraciones de Yourcenar, que se presta naturalmente al monólogo teatral, y el carácter eminentemente dramático de los textos.

En efecto, para sus primeros relatos —*Alexis ou le Traité du vain combat*, *Le Coup de grâce*, *La Nouvelle Eurydice*— y para la novela que le dio celebridad —*Mémoires d'Hadrien*— prefirió la forma autobiográfica, dejando hablar al personaje con su propia voz, bien sea por la convención literaria de la carta (las larguísimas cartas de Alexis y de Hadrien) o la del relato (las narraciones de Eric y de Stanislas en las otras dos novelas), pero siempre dejando «oír» las modulaciones, las inflexiones y la tonalidad del discurso de cada uno de sus héroes (todos son hombres) según lo exigía la confidencia, la confesión o la emoción del recuerdo. Asimismo, en *Feux* encontramos dos narraciones en primera persona: *Clytemnestre ou le crime* y *Marie Madeleine ou le salut*, voces femeninas, esta vez, lo que es excepcional en la narrativa yourcenariana. Todos estos personajes, jamás descritos físicamente, «desencarnados», existen únicamente por su voz, por las palabras que escriben o pronuncian, y van configurándose psicológicamente al hilo de su discurso. Para la escritora, la voz es la primera vía de conocimiento, el reflejo directo de la interioridad del ser y, por tanto, un elemento fundamental a la hora de crear sus personajes:

De plus en plus, je me suis rendu compte que la manière la plus profonde d'entrer dans un être, c'est encore d'écouter sa voix, de comprendre le chant même dont il est fait.⁸

J'ai toujours attaché une importance considérable aux voix. J'avais appelé Alexis "le portrait d'une voix". Les monologues de *Feux* sont des voix montées au diapason de la fièvre.⁹

El monólogo sería, pues, la forma más próxima al teatro tal como lo concibe Yourcenar, que lo ve «moins comme un spectacle qu'on aimerait voir réaliser sur la scène que comme un labyrinthe de monologues ou de dialogues à l'état pur»,¹⁰ es decir un teatro que se limitaría a la palabra.

Por otra parte, la mayoría de estos textos se caracterizan por la fuerza de su trama dramática. Mientras Alexis y Hadrien atraviesan graves crisis in-

8. *Les Yeux ouverts*, op. cit., p. 71.

9. *Ibid.*, p. 198.

10. *Ibid.*, p. 199.

ternas, aman, sufren, luchan hasta la desesperación, las otras narraciones presentan todos los elementos de la tragedia: acción limitada a dos o tres personas, conflicto de pasiones, unidad de tiempo, de lugar o de acción (en la mayoría de los casos), y carácter ineluctable del desenlace. Amor no correspondido, odio, rencor y celos son los ingredientes de estos dramas en prosa que poco se diferencian de las obras teatrales de Yourcenar. Ella misma era consciente de esta similitud de contenidos y, refiriéndose a su producción teatral, señalaba:

On a jusqu'ici très peu noté les rapports de ce théâtre avec mes autres ouvrages, plus répandus. Ils n'en diffèrent pourtant que par la forme, et non par la substance -bien qu'on ne l'ait guère vu jusqu'ici.¹¹

Así, *Marie Madeleine ou le salut* ofrece las características de una tragedia. La historia, tomada de un episodio de la *Leyenda áurea*, convierte a María Magdalena en la novia de san Juan, quien la abandona el mismo día de la boda para seguir a Jesús. Desde el principio, se forma el triángulo amoroso: Juan, María y el rival: Dios. La intriga es sencilla: María, con el afán de conquistar a Juan, intenta seducir a Dios, pero acabará siendo víctima de su propia estratagema. El texto puede dividirse en cinco actos: la presentación de los personajes y la exposición, la boda y la huida de Juan, las peripecias (los viajes de María), el encuentro con Dios y el desenlace que se produce con la muerte de Cristo.

Pero lo que realmente impulsó a Charo Amador y a José Carlos Plaza a transformar este texto en espectáculo teatral no fue tanto su estructura dramática como su excepcional calidad literaria, su riqueza psicológica, su carga filosófica y su gran fuerza trágica. Según el director, la desgarrada confesión de la Magdalena es un «vómito» que «encierra todo el ardor de una pasión amorosa [...]. Amor, engaño, rencor, ironía y sarcasmo, lucidez, desconcierto, tópicos desechos y un profundo conocimiento del alma humana son los ingredientes de esta hoguera que Yourcenar plantea».¹²

Para la actriz, que conocía anteriormente otras obras de la escritora y que se sentía muy identificada con sus novelas, *Fuegos* fue toda una revelación:

11. *Ibid.*, p. 199.

12. Véase «Apuntes de una experiencia» en el texto de presentación de la obra editado por Rosénar (Madrid y Valladolid).

La lectura de *Fuegos* despertó en mi ser la necesidad de ser “actriz” de esos textos. Había un desgarro en esos personajes, una lucidez para desvelar su verdadera identidad y justificar así unos hechos ante la Historia, que les hacía emerger de sus cauces narrativos con enorme fuerza y entidad dramática.¹³

El personaje protagonista de la Magdalena llamó especialmente su atención por la enorme dimensión de su personalidad y la riqueza de sus reacciones y sentimientos:

Además el personaje esta cargado de amor, de entrega, de compasión, de capacidad de sufrir con el desgarro de los otros, de vulnerabilidad, que son características de la obra de la escritora [...] Durante toda mi vida de actriz había deseado hacer un trabajo como éste.¹⁴

La puesta en escena de *Marie Madeleine ou le salut* se realizó a partir de la traducción de Emma Calatayud, la primera que se ha hecho al castellano y, de momento, la única. Mientras el teatro de Yourcenar está traducido a nuestra lengua en su totalidad desde los años 1984-1986,¹⁵ los textos de *Feux* no han tenido en España tanta fortuna como en Italia, donde uno de ellos ha sido representado varias veces en lengua vernácula desde el año 1988.¹⁶ Curiosamente, los dramaturgos han preferido el monólogo de Clitennestra al de María Magdalena, por lo que la experiencia de Charo Amador y José Carlos Plaza puede considerarse como una novedad absoluta y una primicia dentro del teatro actual.

Traducir *Feux* no le resultó fácil a esta avezada traductora de Yourcenar que es Emma Calatayud. Ella, que empezó esta labor con *Alexis* hace ya quince años, confiesa que en toda traducción hay placer y dolor, y que Yourcenar es difícil de traducir por su «lenguaje muy elaborado, lo que lla-

13. Véase «Notas sobre la génesis de un proyecto teatral», *ibid.*

14. Véase el periódico *El Norte de Castilla* del 16 de mayo de 1992, sección «Ocio y Cultura» p. 69, entrevista de M. A. Viloria.

15. Véase *Teatro I* y *Teatro II*. Traducción de Silvia Baron-Supervielle, Barcelona, Lumen, 1984-1986 respectivamente (col. «Palabra en el tiempo»).

16. Por orden cronológico: *Clitennestra o del crimine*, monólogo por P. Borboni, junio de 1988; *Semplicemente... Clitennestra*, por N. Rinolfi, mayo de 1989; *Concerto per due voci-Clitennestra o il crimine*, por E. de Dominicis, diciembre de 1989; *Fuochi*, por G. Scuto, enero de 1990; *Passioni*, por R. Manso, febrero de 1990; *Clitennestra*, por E. M. Caserta, abril de 1990.

man los franceses *précieux*, bonito, muy musical, con ritmos interiores muy difíciles de trasladar a la lengua española». Pero esta vez, reconoce que las dificultades fueron mayores: «Quizá *Fuegos* fue el que más trabajo me dio y el que más me gustó».¹⁷

La naturaleza poética del texto, rico en recursos lingüísticos (polisemia, juegos de palabras, metáforas, efectos rítmicos y sonoros), su léxico escogido y su estilo, tan refinado como rebuscado, muestran que la autora se preocupó tanto de la estética como del contenido. En el prefacio que escribió en 1967 (la 1ª edición es de 1957), reconoce haber querido «crear un lenguaje poético, en el que cada palabra, cargada del máximo sentido, revele sus valores escondidos...», habla de «formas preciosistas», de «torsiones del lenguaje», de «audacias verbales» características de la «manera tensa y florida que fue [suya] durante aquel período», estilo que define como «expresionismo barroco».¹⁸

Por lo tanto, la traducción no podía descuidar ni la función expresiva ni la función estética del texto. Respetar el estilo y ser fiel al contenido son las dos metas que tuvo que aunar la traductora.

No tengo intención de realizar aquí una crítica de la traducción de *Marie Madeleine ou le salut* como profesional, evaluando su nivel de exactitud referencial o pragmática, sino de hacer algunas simples observaciones como lectora y conocedora de la obra de Yourcenar.

Al comparar el texto traducido con el original, observamos que, por lo general, se ciñe estrechamente a su modelo. El paralelismo sintáctico, las equivalencias léxicas, la reproducción del significado contextual exacto nos autorizan a hablar de traducción «fiel», es decir, que respeta las intenciones y la realización del texto de la escritora. Sin hacer una descripción detallada del método o de los métodos utilizados —traducción literal en un primer paso, recreativa en una segunda etapa— o de los procedimientos habituales en toda labor de traducción, me limitaré a constatar que cada vez que se ha efectuado una sobretraducción o una infratraducción, ha sido por tener más en cuenta el valor estético del texto de origen y querer mantenerlo.

Uno de los problemas que se planteó, sin duda, fue la traducción de las metáforas, sean estereotipadas u originales, tan abundantes en *Marie Madeleine ou le salut*. Emma Calatayud optó por traducirlas literalmente, respetando al máximo la creación literaria y conservando toda la riqueza del

17. Véase la edición especial de formato tabloide publicada por Alfaguara con ocasión de la presentación de la biografía *M. Yourcenar* de Josyane Savigneau y del estreno de *María Magdalena o la salvación*, traducciones ambas de Emma Calatayud.

18. *Fuegos*, *op. cit.*, prefacio, pp. 19-20.

texto. Lo mismo hizo con los juegos de palabras aunque, en alguna ocasión, le haya sido imposible reflejar la polisemia del término.¹⁹ Pero estas son minucias que no atañen a la configuración del personaje ni a la intriga.

El trabajo realizado por la traductora ha sido calificado de «abnegado y riguroso» a la vez que «tremendamente exquisito»²⁰. Sin pretender añadir ningún juicio de valor, me parece oportuno recalcar la importancia de esta traducción dentro del mundo cultural de nuestro país, donde la obra de M. Yourcenar es cada vez más conocida y ha despertado el interés tanto del público lector como de la crítica literaria.

Pero además, y es lo que quiero recalcar aquí, a pesar de no ser una traducción teatral, la versión castellana ha sido el punto de partida y la «materia prima» que dio lugar a la obra dramática *María Magdalena o la salvación* con lo cual podríamos decir, jugando con la polisemia de la palabra, que el mismo texto ha sido objeto de una doble traducción, lingüística y genérica. En efecto, no se puede hablar propiamente de adaptación, ya que se ha respetado íntegramente la traducción de E. Calatayud, exceptuando dos adiciones mínimas: una especie de balbuceo, articulando palabras inconexas como: «mamá... mar... ría... me llamo... María...» antes de comenzar el monólogo²¹ y la inclusión, al final, de dos frases tomadas de *Fuegos*: «Mi muerte, la mía, será de piedra [...]. La muerte, para acabar conmigo, tendrá que contar con mi complicidad» (p.31).

¿Qué pasos se siguieron para lograr «traducir» esta narración al teatro? El director de la obra explica cómo se procedió, partiendo de un pormenorizado examen textual:

La perfección de su exposición y su exacta cronología han sido las bases para nuestro trabajo. El análisis exhaustivo de las palabras, de su ordenación y elección, nuestra arma. Y con todo ello empecé la experiencia. El problema más excitante era la trasposición de la narrativa al teatro. ¿Cómo evitar la explicación? ¿Por qué habla

19. Me refiero aquí a la palabra «refaite», en la frase: «Je ne regrette pas d'avoir été refaite par les mains du Seigneur» (p. 135), donde la autora juega con el doble sentido («refaire» = «rehacer» y también «engañar» en francés), traducida únicamente por «rehecha» en el texto castellano.

20. Véase la nota 17.

21. «una María Magdalena derrotada y confusa se acerca [...]. Intenta decirnos quién es, pero la primera palabra que logra articular es mamá y luego mar, el espumoso mar por donde ha ido ejerciendo su escandaloso oficio antes de que se decidiera a vengar la afrenta de Juan [...]. Luego logrará pronunciar su nombre: "Me llamo María"»: Carlos Toquero Sandoval, «Desgarrada confesión» en *El Mundo* de 18 de mayo de 1992, p. 56.

esta mujer en este preciso momento? ¿Dónde? ¿A quién? ¿Para qué?²²

Las respuestas eran múltiples, las posibilidades, infinitas. Analizando cada uno de los parámetros del texto, había que situar el monólogo en el tiempo de la historia, en un momento X de la vida de la protagonista, colmar los vacíos de información para poder reconstruir las circunstancias espacio-temporales, recrear la evolución psicológica del personaje, intuir las causas profundas de sus estados anímicos, o sea, iniciar todo un proceso de recomposición que Charo Amador compara a la reconstrucción de un espejo:

Recomponer mi nombre [...]. Recuperar mi historia [...]. Reconstruir el espejo recuperando todos y cada uno de los pedazos de vidrio [...]. Reconstruir mi rostro, rellenando los huecos, ajustando aristas, abillantando el recuerdo. María Magdalena. Reconstruir, Recomponer, Devolverme. [...] José Carlos Plaza me planteaba una endiablada dramaturgia. ¡YO ERA LA ANTAGONISTA DE UNA IMAGEN ESPECULAR ROTA! Esta vez el trabajo comenzaba por el final.²³

A la hora de elegir las técnicas dramáticas, Plaza ha seguido las propuestas de los «grandes maestros», tomando «de Layton, el conflicto; de Brook, su espacio vacío».²⁴ Para traducir con la máxima intensidad el conflicto interior que desgarrar al personaje, el trabajo, basado en la intuición y en la improvisación, se concentra en el mundo emocional del actor, haciendo emerger sus vivencias más fuertes. Gracias a esta técnica, la actriz consiguió alcanzar un estado de simbiosis con el personaje, asumiendo las palabras, los recuerdos, las emociones de María Magdalena como suyos por un efecto de transmutación, a la vez que se iba sumergiendo en el mundo y en la mente de la autora por un ejercicio continuo de asimilación: «En mi cuaderno de bitácora, junto a las notas de ensayo escribía constantemente palabras de Yourcenar de muchas otras obras: palabras sobre el desamparo, sobre el amor, sobre la pasión».²⁵

22. Véase la nota 12.

23. Véase la nota 17.

24. Véase la nota 12.

25. Véase la nota 17.

Al mismo tiempo, se ha resaltado la visión distanciada que domina el monólogo, ya que el personaje recuerda el pasado, se enfrenta a él, lo narra pero no lo vive y que la escritora lo ha enfocado desde la modernidad. La concepción del espacio escénico viene a reforzar esta perspectiva distanciadora, pues excluye cualquier signo realista o decorativista: el decorado es frío, aséptico, el vestuario de la actriz sencillo y anodino —una gabardina ajada, un pañuelo en la cabeza—, la luminotecnia, sobria, y el silencio, absoluto. No se ha pretendido crear un espacio convencional sino polivalente por su propia desnudez, un espacio neutro que se va creando a cada momento de la representación, un lugar mágico donde todo puede ocurrir y en el que la voz, las palabras, los silencios, los gestos cobran una mayor expresividad.

La escenografía de Pedro Moreno, reducida a la mínima expresión, pone de relieve la fuerza dramática del personaje, la violencia del conflicto y la agresiva belleza del texto. Rompe deliberadamente con el espacio y el tiempo de la historia, apostando por una temporalidad y una espacialidad indefinidas en las que la obra se reactualiza y se universaliza. María Magdalena aparece en escena como una mujer de edad indefinida, de aquí y de ninguna parte, de ahora y de siempre, contando una historia de hace dos mil años que se reconstruye en el presente, dejando resurgir el sufrimiento, el rencor, la ironía, la rabia, la desesperación... personaje mítico pero real en el espacio ficticio del escenario.

En cuanto a la interpretación, sólo aludiré a la técnica precisa de la entonación, de los gestos, de los desplazamientos en el espacio, a la fuerza evocadora y al juego lleno de sensibilidad de la actriz cuya interpretación ha merecido los elogios unánimes de la crítica. Según Fernando Herrero, por ejemplo:

la incorporación de Charo Amador a la poética Yourcenar se revela insustituible, estremecedora desde la entrega y la pasión, controlada por una técnica fuera de lo común, que se hace carne y voz dando nuevo sentido al texto escrito.²⁶

Si tanto para el director como para la actriz el llevar *María Magdalena o la salvación* a la escena ha sido una experiencia única, también ha sido un reto y una arriesgada aventura. Sin contar los problemas que plantea habi-

26. Vid. el artículo de Fernando Herrero en *El Norte de Castilla* de 17 de diciembre de 1992, rúbrica «Teatro».

tualmente la representación de un monólogo, hubo que enfrentarse con un texto puramente narrativo y hallar la forma de escenificarlo, vencer «la tremenda dificultad de dar vida a palabras tan densas, cargadas de imágenes y de conceptos»²⁷ y atreverse a interpretar un personaje tan complejo y matizado como la Magdalena de Yourcenar.

Estos han sido los desafíos de una dramaturgia que ha conseguido lograr sus objetivos y conmover al espectador dando vida a un texto que, como dice Charo Amador, «transmite emociones y comunica algo que no pertenece sólo al tiempo en que transcurre la acción, sino que subyace en toda la historia de la humanidad».

En torno a Marguerite Yourcenar

Daniel-Henri Pageaux

No se me oculta lo periférica que puede parecer mi intervención con respecto a los problemas de la traducción y del teatro. Son reflexiones sobre situaciones y planteamientos límite y se trata más bien de adaptación que de traducción, y mejor que de adaptación podríamos hablar de sueños o de ensoñación por parte de M. Yourcenar a partir de unos textos las más de las veces suyos.

La novelista se dedicó a la traducción en varias ocasiones y publicó nueve libros que se presentan como traducciones: de Virginia Woolf, Henry James, Hortense Flexner, Konstantinos Kavafis, James Baldwin, Mishima, dos antologías de canciones de los negros americanos y otras con poemas de la Antigüedad griega. Y, sin embargo, me atrevería a sustentar que la traducción es casi utópica en la obra de M. Yourcenar: está por todas partes y no está en ninguna. Se va empezando desde hace algunos años a poner en tela de juicio lo serio de su labor como traductora. Basta mencionar las palabras con que su biógrafa Josyane Savigneau alude a esta parcela de la actividad de la escritora: son traducciones «subtilement désinvoltés». No obstante, M. Yourcenar se presentó siempre como traductora muy concienzuda y animada por unos principios estéticos y estilísticos cuyo conjunto forma casi un arte de traducir, una verdadera poética (véase el capítulo dedicado a las traducciones en las entrevistas con Matthieu Galley bajo el título *Les yeux ouverts*).

Repara la novelista en que la mayor parte de nuestras lecturas con verdaderas traducciones. Nota el papel mediador del traductor y hace hincapié en la responsabilidad del traductor, que nunca puede expresarlo todo. Para ella el traductor se parece al viajero que está haciendo su equipaje, poniendo y quitando objetos sin decidirse porque nunca puede rescatar el sentido del original. Explica largo y tendido cómo tradujo los *negro spirituals* escogiendo una lengua popular francesa como equivalente de la letra peculiar de esas canciones. Y, finalmente, compara las dificultades y dudas del traductor con los apuros del escritor valiéndose de unos escritos de Paul Valéry, donde el poeta habla de los problemas que plantea la lengua «self». En el caso de la creación con lengua propia, se trata de escribir sin modelo previo o anterior y no se entabla una relación dialógica con un texto original.

Hay traducción o adaptación en el momento en que interviene un texto anterior que obliga al escritor a tomar en cuenta el léxico, la temática, cierta tonalidad, exigencias formales como las que impone un género...

Ahora bien, la cita de Valéry de que se vale M. Yourcenar como para desdibujar los contornos de la labor peculiar del traductor pone de manifiesto la dimensión de cualquier escritura poética verdadera y la dimensión reflexiva de esta escritura: el propio escritor es el primer lector o receptor de la obra que está escribiendo. Estas ideas nos encaminan hacia horizontes más amplios que los de la traducción propiamente dicha: escribir se presenta como un proceso de transferencia psicológica y cultural, de transubstanciación. Y para M. Yourcenar, tan atenta, tan cuidadosa para con sus correcciones, sus enmiendas, que van multiplicándose conforme salen las diversas versiones de sus textos, la escritura sí que se presenta como la búsqueda obsesiva, entre muchas vacilaciones, de la palabra exacta; escribir es verbalizar el silencio y hacer surgir una voz, ideal poético que también fue el de Valéry.

No por casualidad esta transformación o, mejor dicho, este ensanchamiento del enfoque de la traducción lo explica, justificándolo, Claudio Guillén en su valioso libro *Entre lo uno y lo diverso*:

En suma traducción y traducir (al igual que dialogar) son términos que se prestan fácil o inevitablemente a la extensión y la metáfora; y vienen a significar comprensión, interpretación, entendimiento.¹

Y con estas palabras queda definido el marco en el cual me propongo reflexionar sobre el trabajo poético de M. Yourcenar entre traducción y adaptación.

El teatro de M. Yourcenar consta de dos volúmenes que contienen seis piezas escritas entre 1930 y 1960: tres son de inspiración antigua y las otras tres de temática moderna. Si intentamos definir este teatro podemos establecer las siguientes características:

1. Un teatro muy pocas veces ensayado y puesto en escena, escrito más para la lectura que para la representación, y que casi puede prescindir de un público. A la novelista no le importa el éxito. Habla de textos que permanecieron años en carpetas o cajones. Se trata a veces de divertimentos entre amigos, como la representación de *La Petite Sirène*. En definitiva, no se tra-

1. C. Guillén, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica, 1985, p. 346.

ta de un teatro «from page to stage», sino de un teatro escrito a partir de fuentes literarias y que vuelve al libro para una lectura personal, individual.

2. Es un teatro escrito para el lector, un lector que se presenta como un doble de la escritora, que habla de «ce gala imaginaire que l'auteur d'une pièce se donne à soi-même».²

3. Las piezas de teatro vienen encabezadas por extensos prefacios y vale aquí mencionar el impertinente juicio del crítico Jean Blot cuando afirma que el prólogo es superior al divertimento que presenta.³ Los prefacios son pretextos para extensos recorridos culturales, datos biográficos, consideraciones estéticas. Mientras las novelas vienen acompañadas de epílogos, el teatro aparece presentado por prólogos que ofrecen las claves de una elaboración: la metaliteratura orienta la interpretación de la pieza y comenta, enriquece el texto teatral que, hasta cierto punto, no puede bastarse a sí mismo.

Tal vez M. Yourcenar no tenga fe en la ilusión teatral, en esta verdad sospechosa, en ese *bal costumé*: la mentira está del lado del teatro y la verdad en el campo de la novela. Estos prólogos sirven para el lector y no para el espectador, y le sirven sobre todo a la propia Yourcenar como momento de examen de su proceso creador. Nos suministran, como los epílogos de las novelas, información sobre las «fuentes» de cada texto. Tal vez sea torpe la palabra fuente, no por ser anticuada sino porque nos remite a una concepción mecanicista de la escritura que no encaja con la de la singular adaptación a la que se entrega M. Yourcenar. El problema de la utilización de una fuente o de un hipotexto estriba en borrar las huellas de ese hipotexto. Al contrario, la adaptación necesita siempre de la presencia activa del texto fuente, ostentándolo. El texto de M. Yourcenar se nutre abierta y palmariamente de temas o retazos de textos antiguos, siguiendo, por decirlo así, la estela de una tradición temática o poética y necesita la presencia activa de un texto-fuente, presencia activa que nunca puede ser olvidada o silenciada, por adulterada que sea.

Entonces es cuando volvemos al problema general de la traducción y tenemos que considerar la escritura de M. Yourcenar como un proceso poético que abarca varias posibilidades definidas como variantes de la traducción, desde la imitación hasta la amplificación y la mera adaptación.

Si contemplamos la utilización de los mitos griegos en el teatro y también en textos como *Feux*, verdadera antología de monólogos poéticos, de cantos desesperados, notamos evidentemente la presencia de guiones?, de

2. M. Yourcenar, *Théâtre*, París, Gallimard, 1971, vol. II, p. 101.

3. J. Blot, *Marguerite Yourcenar*, París, Seghers, 1971, p. 64.

historias (definición primaria del mito), como modelos. El imaginario de M. Yourcenar necesita de puntos de arranque textual y se vale de la mitología como de un lenguaje universal, aunque también como de una máscara. En su teatro, el mito patentiza su supeditación, su carácter ancilar, su adaptación flexible, plástica, su renovación siempre posible, hasta su anacronismo. Renovando el mito, lo enriquece y nos brinda una escritura de recontextualización, incurriendo en deformaciones y en anacronismos. Podemos pensar en lo que otrora Robert Escarpit llamó «traición creadora».⁴ Vale la pena fijarnos en el trabajo poético del mito en el teatro de M. Yourcenar: ésta se empeña en borrar la distancia, en aproximar el mito a las cuestiones coetáneas (el Minotauro comparado con regímenes modernos totalitarios), mientras que en la novela siempre se dedica a elaborar el verdadero y real contexto en el cual vive y vuelve a vivir el personaje, borrando la distancia entre pasado y presente, buscando una verdad lo bastante elaborada y sencilla como para suprimir la barrera de los siglos.

La Petite Sirène se presenta como un caso evidente de amplificación o libre transcripción del cuento de Andersen, tomado como núcleo onírico. Una vez más, M. Yourcenar cambia el contexto y la tonalidad del texto «adaptado»: lo maravilloso se transforma en una historia satírica con tensiones dramáticas. Hasta podemos desentrañar tres fases esenciales del proceso creador: apropiación del texto como marco y pretexto, reescritura, reelaboración y reinterpretación, son tres operaciones de aproximación al texto sacado de una herencia cultural, lo mismo que ocurriera con el mito.

En el caso de *Dialogue dans le marécage* presenciamos un caso límite de reescritura, ya que el hipotexto se presenta como algunos versos del canto V del *Purgatorio* de Dante modificados, según la opinión de la novelista, por la influencia del *nô* japonés, más bien una reinterpretación por parte de la escritora, veinte años después. La relectura de la pieza como exponente del *nô* la hace M. Yourcenar mediante la definición de este tipo de teatro suministrada por Claudel —otro elemento mediador— y, así, lee a Sire Laurent como *Waki*, el peregrino, a Pia como *Shite* o fantasma y a Frère Candide como el monje o *Tsuré*. Lo que nos interesa aquí es la transformación de géneros: del cuento al teatro (Andersen); del poema al teatro y del teatro occidental al oriental. Cambios que suponen otros, como los de tonalidad y de finalidad estética.

Tercera posibilidad: la autoadaptación. La novela *Denier du rêve* pasa a ser pieza de teatro: *Rendre à César*. En realidad, se trata, partiendo del texto

4. Véase R. Escarpit, «Creative treason as a key to literature» *Yearbook of Comparative and General Literature* X (1961), pp. 16-21.

de la novela, de una tímida teatralización que viene expresada por parte de la novelista como musicalización de voces y no de verdaderos personajes teatrales. Utiliza la autora lo que llama en el prólogo «une sorte de noyau dramatique» que estaría encerrado en el texto de la novela. *Rendre à César* se presenta más bien, a partir de la novela, como coro de un conjunto de monólogos teatrales o diálogos. Y lo que interesa a la autora es comprobar las transformaciones de personajes novelescos en siluetas dramáticas.

La metamorfosis de la novela en teatro depara a M. Yourcenar varias posibilidades de reflexión no en torno al teatro, sino a la novela, y otra vez el prefacio es buena prueba de la poca fe que la novelista tiene en la dimensión social, en el poder estético del teatro. Dirige la mirada hacia esa concurrida galería de personajes que ofrecen la novela y la pieza dramática, y una vez más se interna, por decirlo así, en uno de sus temas predilectos: el transcurrir del tiempo (*Le temps, ce grand sculpteur*) y el destino de estos personajes después de la caída del telón:

Je me dis parfois qu'il vaudrait la peine de suivre au moins quelques-uns de ces personnages durant tout ou partie de ces trente-sept années, d'indiquer où et comment ils ont fini leur route, et, dans le cas de ceux qui, à la rigueur, pourraient encore bénéficier d'un sursis, où ils se trouvent et ce qu'ils font. Trop d'autres projets ont priorité sur celui-là pour que je puisse sans doute le réactualiser; quelques noms de lieux, quelques dates placées à la fin du volume sous la rubrique *État civil* permettront peut-être à certains lecteurs de rêver à ce qu'eût été cette rallonge. Mais je tenais à mentionner cette récurrente velléité, ne fût-ce que pour montrer combien sont durables, et prolongés bien en deçà et au delà de l'œuvre elle-même, les liens qui rattachent certains écrivains à leurs créatures.⁵

Y al final del texto dramático, pero sólo para un posible lector (y no espectador) ensarta la autora algunos breves y escuetos *curricula*, mencionando fechas de muerte que a veces son posteriores a la fecha del prólogo como prueba de la fuerza autónoma e inquebrantable del personaje.

Notemos también que la novelista proporciona en este prólogo algunos consejos para el ensayo de esta pieza y otra vez insiste en lo importante que es para el creador de personajes su voz, su autonomía fónica y, en algunos

5. M. Yourcenar, *op. cit.*, vol. I, p. 25.

detalles de la realidad, signos o símbolos de lo real más que imitaciones: son dos problemas esenciales no del teatro sino de la escritura de la novela.

Para concluir quisiera poner de manifiesto algunos rasgos de la escritura dramática de la novelista.⁶ El teatro es para ella un laboratorio, un período de maduración para su imaginación y su reflexión poéticas. También los textos de teatro son textos mediadores entre un repertorio de historias que forman parte del pasado cultural y su posible reescritura. El texto adaptado pierde casi toda su dimensión de «otredad» (y por eso es difícil hablar de adaptación) y se transforma bajo el peso y la presencia de una lógica creadora, si no narcisista al menos egocéntrica y que sólo admite, en el caso de M. Yourcenar, al otro como un doble yo o un yo desdoblado.

Lo curioso en el caso de M. Yourcenar es que casi todos los requisitos de la traducción (respeto del texto fuente, fidelidad al modelo estético, exactitud del léxico, equivalencias) pasan a formar parte del arte de hacer novelas (véanse sus apuntes como epílogo a *Mémoires d'Hadrien*), como si lo único importante fuera la traducción del mundo personal, vivido, próximo y también ajeno, distante, aunque no inalcanzable. Escribir novelas es, para Marguerite Yourcenar, traducir algo perdido, rescatándolo y prestándole otra vez vida y fuerza.

6. Remito también a mi estudio «Marguerite Yourcenar dramaturge» *Bulletin de la Société Internationale d'Études Yourcenariennes* 7 (nov. 1990), pp. 13-27.

L'Aigle à deux têtes: Cocteau-Antonioni

A. Emma Sopeña Balordi y M^a Amparo Olivares Pardo

0. Resumen

El objetivo de nuestro trabajo consiste en el análisis de las acotaciones relativas al decorado descritas en el texto teatral de Cocteau *L'Aigle à deux têtes*, y su traslación a las adaptaciones cinematográficas realizadas por el propio Cocteau en 1947 (con el mismo nombre) y por M. Antonioni en 1980 (titulada *El misterio de Oberwald*).

1. Introducción

1.1. La obra

Tomando el tema de los trágicos misterios de las casas de Austria y de Baviera, Cocteau pone cara a cara a una reina bella, joven, virgen y virtualmente «muerta», y a su asesino, un joven poeta anarquista, símbolo de la muerte que ella esperaba, y que es el vivo retrato del rey tan amado por dicha reina. El destino de ambos está de antemano sellado, Cocteau cita así a Balzac: «Elle ne pouvait compter sur rien, pas même sur le hasard. Car il y a des vies sans hasard».

Cocteau¹ confiesa que se inspira en los *Portraits littéraires* de Rémy de Gourmont para crear el estilo de su reina: «Elle aurait l'orgueil naïf, la grâce, le feu, le courage, l'élégance, le sens du destin, de l'impératrice Elisabeth d'Autriche. J'empruntai même une ou deux phrases qu'on lui prête». Y puso en escena dos ideas enfrentadas: una reina de espíritu anarquista y un anarquista de espíritu real que traicionaban sus respectivas causas para formar una sola. La reina será encontrada apuñalada por la espalda en lo alto de la biblioteca del castillo de Krantz llevando el traje de amazona, y, por primera vez, con la cara descubierta. Su asesino yacía envenenado al pie de

1. «La belle étude de Rémy de Gourmont dans *Portraits littéraires* me donna le style de ma reine» dice Cocteau en el prefacio de su obra.

la escalera. ¿Cómo pudo introducirse este hombre en los aposentos reales? Y ¿cómo consiguió permanecer tres días junto a ella? La tragedia de esta reina será siempre un enigma. Se han dado numerosas versiones: históricas, poéticas, apasionadas... Todas parecen verosímiles, y ninguna parece penetrar en el fondo del «misterio Oberwald».

La obra fue montada en 1946 por Edwige Feuillère (en el papel de reina) y Jean Marais (en el de Stanislas), y estrenada en Bruselas. Más tarde se interpretó en Lyon y París por el Théâtre-Hébertot. Estaba compuesta por tres actos: la habitación de la reina en el primero, y su biblioteca en el segundo y tercero. Los personajes principales, además de la reina y de Stanislas, el joven anarquista, son Edith de Berg, la lectora y confidente de la reina, Felix, duque de Willenstein, antiguo amigo del rey muerto, y Tony, un negro sordomudo al servicio de la reina.

1.2. Consideraciones teóricas

Antes de adentrarnos en lo específico de nuestro estudio, conviene detenernos en algunas precisiones.

A) **Adaptación-traducción.** Traducción, en su más amplio sentido, significa según R. Galisson² interpretación de los signos de una lengua por medio de los signos de otra lengua. Si hablamos de interpretación de signos de una lengua natural por medio de otra lengua natural nos encontramos en el campo de la interlingüística. Pero si hablamos de interpretación de signos de una lengua natural por medio de signos no lingüísticos, nos encontramos en la traducción intersemiótica para la traslación de una obra literaria a la pantalla. La reinterpretación de signos de la adaptación cinematográfica de una obra literaria supone la traducción de los signos lingüísticos de la obra por medio de signos extralingüísticos o no lingüísticos, pero se conserva igualmente la palabra.

B) **Las acotaciones.** Se trata de otro punto básico de la construcción imaginaria del lector en el texto escrito, que serían substituidas en las adaptaciones cinematográficas por sus referentes, si dichas adaptaciones fueran meras «traducciones» de los signos del texto. Esta concepción de corte historicista sacraliza una lectura de un director determinado. Se trata, por otra parte, de una concepción determinista que considera que el texto tiene un

2. Robert Gallisson y Daniel Coste, *Dictionnaire de didactique des langues*, París, Hachette, 1976.

solo sentido, el que el autor ha querido. El director «descubre» ese sentido y le da forma con signos escénicos o cinematográficos. Sin embargo, toda obra artística es plural, y no puede tomarse una lectura o una representación como canónica. Una representación es una lectura realizada por un director en un estilo determinado que él mismo, o cualquier otro, puede variar dándole más tarde una nueva interpretación. Así, pues, hay dos criterios contrapuestos:

a) el que considera las acotaciones como parte esencial del conjunto textual, como un metatexto que sobredetermina el texto de los actores, y que tiene prioridad sobre él, y

b) el que las considera sólo accesoriamente cuando el director se convierte en el único depositario del metalenguaje de la obra.

C) El decorado y el espacio. El elemento de las acotaciones elegido para el análisis posterior, el decorado —que describe muebles, vestuarios y atrezzo en general e iluminación—, asegura cierta verosimilitud (el llamado «efecto realidad»). Crea una determinada atmósfera (en el drama romántico, por ejemplo, el decorado converge hacia la llamada «característica», que según la concepción romántica desdeña lo común para acercarse a lo extraordinario), y habla a la imaginación (por el color y el movimiento, por lo maravilloso gracias a los efectos de trucaje, por el papel poético jugado, y por las sugerencias debidas a la estilización).

Se trata, por lo tanto, de un elemento fundamental de la escenografía puesto que define el espacio de la acción, limitándola o bien integrándose en ella. Durante mucho tiempo se consideró el escenario como un mero testigo de la representación de la acción para tender posteriormente a hacerse más representativo del lugar escénico en sí mismo, y por tanto, de la acción. Según los objetivos que persiga, el director puede buscar la verosimilitud extrema, intentando reproducir por todos los medios el «efecto realidad» (en el caso del cine, los filmes inscritos en el M.R.I., modo de representación institucional), fingirla o asumir el decorado explícito. Algunas teorías exponen que una puesta en escena debe «servir» al texto sin dejarse ver, entendiendo con ello la desaparición tras la primacía del texto hablado. Otras quieren dar luz al texto desde el interior (véase J. Copeau y su ensalzamiento del «tréteau nu», de la economía de medios aunque respetando el texto), haciéndolo estallar en el espacio que «redescubre» entre el actor y el espectador. Tanto si son naturales como si son contruidos, realistas o estilizados, interiores o exteriores, los escenarios pueden asumir un papel dramático o narrativo. Determinados componentes individualizados dentro del escenario pueden, por sí solos, ser portadores de una específica función

semántica. Igualmente el vestuario puede ser neutro o buscar un efecto de naturalización y verosimilitud o una estilización.

El espacio escénico donde se ubican los objetos decorativos puede tener un funcionamiento metonímico (relación mimética con un lugar determinado del mundo), por acumulación de detalles o por alusión difusa (unos libros sobre una mesa pueden representar por sinécdoque una biblioteca), pero también puede exponerse en la escena una estantería repleta de libros, como en las dos adaptaciones que nos ocupan; igualmente, un estilo de un mueble puede representar una época; o bien puede tener un funcionamiento metafórico: confrontación y conjunción de semas o rasgos distintivos pertenecientes a conjuntos diferentes, para formar una realidad nueva (puerta-cuadro del rey que abre al aposento de la reina y a su vida).

D) **Elementos decorativos.** A continuación pasamos a tratar los elementos decorativos en sí mismos. El objeto teatral y cinematográfico, además de su función utilitaria (objetos denotativos que participan en la acción dramática), se encuentra inmerso en una red poética por tener un valor simbólico. Es decir, el objeto escénico puede expresar tanto un efecto de realidad como una función de referencialización. Al principio, el objeto no es propiamente un signo del mundo real, sino que se convierte en tal signo en la escena teatral o cinematográfica por su función en el interior del conjunto de los signos de la representación. Por lo tanto, tiene una doble esencia semiótica. Como signo de un objeto del mundo real («haciendo las veces de» un objeto del mundo) es un icono de este objeto teniendo, por tanto, con el objeto que representa una relación más o menos mimética. Se puede estudiar de esta manera el grado de parecido o de iconicidad (de la réplica a la estilización), grado que nos informará sobre el «modo de representación». Así, pues, el sistema de los objetos de una representación da una visión del modo de representación (realista o simbólica, concreta o abstracta, teatralizada o no, etc.) Dicho de otra manera, «se le parece» más o menos. Sin embargo, en tanto que elemento de la representación tiene una existencia autónoma, un valor estético en el interior de la representación, un valor semántico en la construcción del sentido de la representación.

En efecto, por extrapolación, se puede considerar el objeto escénico como el equivalente visual concreto de lo que es un lexema en el texto (aunque posee, evidentemente, una estructura mucho más compleja que la del lexema). Así se podría analizar la relación «objeto /lexema» con «las palabras» dentro del gran «texto» que es la representación, y estudiar su organización sintáctica —función de predicado-objeto o instrumento—, su efecto retórico o poético... Desde un punto de vista semiótico, los objetos

escénicos serían los sememas (conjunto organizado de semas) que pueden constituir partes de diversos conjuntos, y son portadores de un sentido.

Las anteriores afirmaciones nos traen a colación la definición del objeto teatral:

Qu'est-ce qu'un objet théâtral —se dice en *Théâtre, modes d'approche*— si ce n'est une chose éventuellement manipulable et figurant comme un lexème dans le texte, et qui peut ou pourrait trouver sa place dans l'espace scénique? Plus qu'un signe, un objet dans le texte dramatique est déjà un ensemble sémiotique et comme dit U. Eco, un *texte*. Par nature toute chose dans un texte de théâtre a vocation à devenir un objet signifiant.³

El análisis del uso de un determinado objeto-elemento del decorado en la representación según el uso textualmente previsto en las acotaciones del texto, no sirve para «medir» el grado de fidelidad de la puesta en escena sino para mostrar las soluciones aportadas por el director en relación con las sugeridas por el autor.

Un elemento de gran relevancia dentro del análisis de los elementos decorativos es el color, cuya misión en el teatro y en el cine no es la de «copiar» a la naturaleza sino más bien estilizarla. Del juego de contrastes o relaciones puede surgir un universo de símbolos distinto del mundo real y capaz de expresar su cara oculta.

El espacio escénico puede sufrir transformaciones no sólo por modificaciones de la forma sino también de la iluminación, y por tanto, del color, llegando a desvirtuar tanto la atmósfera como la forma misma del espectáculo.

Es posible establecer relaciones nuevas entre el color y los demás elementos que constituyen el decorado, al unísono o en contrapunto. En efecto, hay directores que no sólo seleccionan colores para combinarlos sino que los inventan (véase Antonioni ya en 1964 en *Le Désert rouge* y más tarde con el film objeto de este análisis).

La luz puede ser neutra y servir sólo para que el encuadre sea percibido con nitidez, o cumplir una función dramática y de composición. Puede delimitar o definir objetos, lugares y personas mediante el juego de luces y de sombras, realzar o difuminar determinados componentes del encuadre o forzar la percepción que de ellos se tenga desde un particular punto de vista

3. A. Helbo et al., *Théâtre, modes d'approche*, Bruxelles, Méridiens Klincksieck, Labor, 1987, p. 176.

caracterizador. La iluminación funciona como un dispositivo retórico de puesta en escena según su calidad, dirección, fuente y color. La calidad se refiere a la intensidad; una iluminación intensa define claramente la oposición de luces y sombras, mientras que una iluminación tamizada por filtros crea un espacio de luz difusa que difumina contornos y neutraliza contrastes. La dirección de la luz se refiere al lugar desde donde surge, y es proyectada sobre el objeto presente un encuadre. Dicha dirección permite producir efectos determinados en la composición. La fuente puede ser diegética o no diegética, realista o no realista... Y la iluminación puede utilizarse para «colorear» naturalista o estilizadamente un encuadre. Con la iluminación, el realizador posee el «tono fotográfico» para conseguir el ambiente que más convenga a la historia que cuenta en imágenes. De la índole de esta historia dependerá que la iluminación sea más o menos contrastada o más o menos efectista. Un espacio cerrado puede estar iluminado por una luz natural procedente de aberturas y por luces artificiales. Cualquiera de estos tipos de iluminación es «real» porque existe, natural o artificialmente instalada para un uso que nunca ha contado con la cinematografía. Para la consecución de una acentuación dramática y expresa de la luz natural o real, la luz cinematográfica, mediante una serie de convenciones, permite acentuar o cambiar el aspecto del escenario. La luz cinematográfica es un factor artificial de manipulación de la realidad para la potenciación artística de la imagen. Antonioni, por ejemplo, intensifica el valor dramático mediante el uso del color, y lo convierte en factor expresivo.

2. Análisis contrastivo de las dos adaptaciones

El primer elemento que cabe destacar en nuestro análisis es la enorme desproporción que se aprecia en cuanto a la cantidad de objetos decorativos entre las acotaciones del texto teatral y los que aparecen en las dos adaptaciones. Las acotaciones no pueden, evidentemente, ser muy extensas puesto que sus indicaciones deberán ser puestas en obra en un escenario teatral donde no existe la facilidad de maniobra (ni el presupuesto económico) de un escenario cinematográfico. Sin embargo, especialmente en la adaptación de Cocteau existe una enorme profusión de elementos decorativos. El texto de Cocteau describe el mobiliario esencial para el primer acto añadiendo además indicaciones sobre la ubicación que debe tener, así como los objetos que deben situarse sobre la mesita en primer plano del escenario cerca de la chimenea, y que componen la frugal colación de inspiración campestre de la reina y su desaparecido esposo.

En lo que se refiere a las aberturas de la estancia, Cocteau enumera una sola ventana a la derecha que da al parque, y por la que penetra el juego de luces y sombras producido por la tormenta, fenómeno atmosférico indispensable para las escenas que componen el primer acto. La ventana es alta y de postigos. Hay, además, dos puertas, la que está a la izquierda de la cama tapada por el cuadro del rey, y la de la derecha, de dos hojas, que sirve para entradas y salidas en escena. La cama de dosel está ubicada en el centro.

En la adaptación de Antonioni proliferan las ventanas de vidrieras emplomadas que permiten imprimir un mayor dramatismo al primer acto, ya que este director utiliza el recurso de la iluminación producida por los relámpagos para colorear vivamente determinados planos en verde y azul (tonalidades verdes procedentes de los relámpagos y azules de la luz de la tormenta filtrándose por los cristales). A estas tonalidades se añadirá la rojiza del fuego de las chimeneas de la estancia.

Conviene recordar que en este filme Antonioni utilizó experimentalmente el vídeo con todas las posibilidades que este medio le ofrecía, y que este director ha tenido una constante inquietud por el tratamiento del color. En este caso, la iluminación funciona como dispositivo retórico de puesta en escena cumpliendo una función predominantemente dramática. En efecto, aunque el espacio se supone coloreado por la luz de los relámpagos y la del fuego (luz «natural» procedente de aberturas y de chimeneas), la iluminación es lo suficientemente efectista como para que no quede lugar a dudas del carácter compositivo perseguido. Se trata de una fuente diegética pero no realista. Otro artificio realizado por Antonioni en este filme consiste en el juego con la temperatura del color. En varias ocasiones, el cuadro queda dividido en dos mitades de tonalidades diferentes en las que se ubican dos personajes: en la zona coloreada en tonos grises se halla el personaje de carácter frío mientras que en la zona cálida se halla el personaje más afectivo.

Un dato que nos ha llamado la atención en el texto de Cocteau es el que alude a la blancura del mantel que se destaca de entre las sombras temblorosas, las penumbras y el resplandor del fuego (citamos textualmente). El mantel de Antonioni es de encaje blanco pero no resplandece como el del texto. Cocteau había querido para su escena teatral un punto brillante en primer plano, cerca del fuego, que captase la mirada del público hacia ese lugar donde se debía compartir unos alimentos en amorosa e íntima comunión, y quería precisamente que fuese blanco, tal vez símbolo de pureza y virginidad como la de la reina, viuda el mismo día de su boda antes de la consumación del matrimonio. Evidentemente, ante los ejercicios de estilo ejecutados por Antonioni con el color de sus cámaras de vídeo, no cabe la conservación de este punto de luz blanca en sus planos.

Sin embargo, lo curioso es que en la adaptación cinematográfica realizada por el mismo Cocteau, tampoco destaca la blancura del mantel igualmente de encaje. Es cierto que hay que tener en cuenta que se trata de un filme en blanco y negro donde para hacer que el blanco destaque se habrá tenido que trabajar con calidad de iluminación intensa que definiese nítidamente la oposición de luces y sombras.

Los elementos decorativos de la estancia de la reina en la película de Cocteau son de un gran recargamiento tanto en lo concerniente a las tapiicerías como en las mismas paredes. La acumulación es tal que los personajes quedan diluídos en el decorado, a lo cual contribuye el *atrezo* de los actores en un filme en blanco y negro. La reina lleva en su lujoso vestido de pedrerías que enmascaran la belleza misma de las joyas, así como gasas y tulles; incluso en el cabello luce adornos de estrellitas. En el filme de Antonioni, los decorados son mucho menos recargados y abundantes.

Existen dos anacronismos en ambos filmes, dignos de ser puestos de manifiesto como muestra de los «caprichos» de los dos artistas. En el filme de Antonioni, el cuadro del rey es una fotografía en tanto que en el de Cocteau aparecen elementos constructivos y detalles decorativos en total sincretismo (árabes, góticos, neoclásicos junto a otros que recuerdan al modernismo: ventanas góticas con vidrieras, arcos apuntados lobulados, chimeneas barrocas, alfombras persas, etc.). Para las películas con trasfondo histórico, cada decorado es fruto de una investigación documental e histórica. No obstante, la veracidad que se pretende debe contemporizar no sólo con las convenciones y con las *images d'Épinal* tradicionales que el público no quiere que le trastoquen, sino con las intenciones y el gusto del artista-director. Además, y dado que el cine es el arte de expresar lo interior mediante lo exterior, una de las funciones primordiales del decorado de cine es «traducir» el mundo interior del personaje, o al menos manifestarlo en una serie de detalles expresivos y personales, por lo cual, la decoración de las estancias de la reina y su mismo vestuario irán en consonancia con su carácter. La expresividad del decorado intenta no sólo exteriorizar el mundo de un personaje en particular, sino, de forma general, plantear el clima de la película. Y no siempre la exigencia de claridad gráfica y plástica es el primer criterio. A veces, el figurinista y el decorador se basan, como referencia de estilo, en tradiciones pictóricas anteriores o posteriores a la época descrita.

Otro detalle decorativo del filme de Antonioni merece un comentario, puesto que remite a la forma de hacer cine de Orson Welles en algunas de sus obras. En una de las conversaciones que mantiene la reina con su amante en la biblioteca, la angulación se realiza en contrapicado, lo que permite ofrecer al espectador una visión del artesonado de madera del techo en di-

cha estancia. Conviene recordar que en los filmes rodados en plató, solamente se construyen los laterales puesto que el vacío superior permite el trabajo de grúas, micros, etc. Suponemos que esta escena no fue rodada en escenario natural lo cual demuestra un especial interés por parte del director en ofrecernos el aspecto del techo de la sala al igual que lo hacía Welles (véase *Citizen Kane*). El contrapicado tiene una connotación además de altivez y magnificencia que se adecua al personaje real.

Finalmente, un último comentario de un elemento constructivo que permite el análisis de la escena final del filme de Cocteau con el texto original. Las acotaciones describen la muerte de la reina y su amante en la escalera de la biblioteca; el anarquista, envenenado, cae rodando y muere al pie de la escalera separado de la reina por toda la altura de aquella. La adaptación de Cocteau respeta su propia escritura teatral, y los personajes mueren en la escalera imperial gótica, él abajo y ella arriba. Antonioni, en cambio, les da muerte en un corredor buscando un acercamiento físico de ambos en el momento final de la agonía. Los cuerpos se arrastran en un intento de unirse pero la muerte les sobreviene cuando tan sólo faltan unos centímetros para que sus manos se junten, símbolo evidente de lo que ha sido la vida de ambos. Habría sido más complejo realizar esta escena de intento inútil de unión si los personajes se hubieran encontrado en la escalera como los de Cocteau.

3. Conclusión

Tras un recorrido sobre algunas precisiones nocionales del texto teatral, tales como el espacio escénico y su decorado, los elementos ornamentales que en él se ubican, el color, la iluminación y diversos elementos constructivos, hemos puesto de relieve su plasmación en el espacio cinematográfico.

Es obvio que la imagen cinematográfica procedente de una adaptación, por su carácter globalista, aporta una riqueza visual de la que carece el texto escrito de partida. Dicha idea se refuerza cuando el soporte es el «mini-texto» que constituyen las acotaciones, puesto que por razones inherentes al propio espacio escénico, los elementos tanto constructivos como decorativos son más escasos.

Este hecho queda subrayado en el espacio cinematográfico creado por Cocteau (creador y adaptador de sí mismo), ya que en sus planos hay una gran profusión de los mencionados elementos: barroquismo en el actor y su entorno (recordemos la ornamentación incluso en el tocado de la reina). Por contraste, esta profusión desaparece en parte en la adaptación de An-

tonioni, donde apreciamos una sobriedad de medios, excepto en la utilización del color, al proponerse un trabajo de tipo experimental substituyendo el celuloide por la càmara de vídeo.

Para terminar, nada mejor que remitirnos a la escena final de ambas adaptaciones, donde se manifiesta con nitidez la diferente personalidad de dos cineastas: Cocteau, fiel a su propio texto, da muerte a los amantes en una escalera, mientras que Antonioni despoja el espacio para centrar la atención del espectador únicamente en los protagonistas del drama.

V

EXPERIENCIAS DE TRADUCTOR

Algunas reflexiones sobre la traducción de Goldoni

Ángel Chiclana

En las líneas que siguen trataré de exponer y explicar mi experiencia personal como traductor de un par de comedias de Goldoni y de exponer las soluciones que he intentado dar a algunos de los problemas que presenta la aparentemente fácil producción dramática del abogado veneciano.

Mi esporádica actividad como traductor se había movido por otros períodos de la literatura italiana, la Edad Media y el Renacimiento. Por ahí andan publicadas mis traducciones de algunas comedias de Pietro Aretino y está a punto de ver la luz una *Divina Comedia* en edición crítica. Y en relación con el teatro, las intervenciones que he tenido en varios congresos organizados por el Centro di Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, como *Epica e drammatica* o *Struttura drammatica di alcuni testi prerinascimentali spagnoli*.

Goldoni había quedado, pues, fuera de mi campo de trabajo: autor interesante, que había leído, que me había hecho meditar sobre el problema de la reforma teatral en la Italia del siglo XVIII, pero que no había estudiado a fondo como especialista. Este año, con motivo del bicentenario de la muerte de Goldoni, me llamaron para pedirme una traducción de *Il teatro comico*. No me pareció mal contribuir modestamente a la celebración de un autor tan atractivo y, sobre todo, acababa de terminar mi extenuante compromiso con la *Divina Comedia*. Podía desintoxicarme de Dante con un texto del siglo XVIII. Me puse a la tarea, creyendo que no encerraría mayores dificultades, pero no resultó tan fácil como ingenuamente había creído. Poco después me llamaron del C.A.T. para pedirme la traducción de otra comedia goldoniana; esta vez se trataba de *La famiglia dell'antiquario*.

Pues bien, los títulos mismos que acabo de citar ya me plantearon los primeros problemas, antes de entrar en la traducción propiamente dicha. *Il teatro comico* no podía traducirse por *El teatro cómico* por la sencilla razón de que lo que Goldoni entendía para titular así su comedia se correspondía con el pensamiento de Moratín cuando escribió *La comedia nueva*. Los argumentos de ambas obras, la italiana de 1751 y la española de 1792, coinciden en su intencionalidad de programación reformista (algo muy del siglo de las luces) y en la utilización del tema del «teatro dentro del teatro» para llevar a cabo la ilustrada reforma. La traducción, pues, debía haber si-

do *La comedia nueva*, pero para evitar confusiones entre los títulos de Goldoni y Moratín, me decidí por *La nueva comedia* o *El nuevo teatro*. Se diferenciaban así los títulos de los dos ilustres autores y, al mismo tiempo, se ponía de manifiesto el carácter de novedad que ofrecía mi traducción al romper la especularidad a la que nos conducía automáticamente el título moratiniano. Es decir, una simple trasposición del adjetivo llevaba al lector español al tema tratado por Moratín, al mismo tiempo que le avisaba de que no era la obra de Moratín lo que tenía entre manos.

Pero, a fin de cuentas (y con esto termino con el título para entrar en problemas textuales más interesantes), la traducción se ha publicado como *El teatro cómico*. Así lo pensó Juan Antonio Hormigón, coordinador español del bicentenario Goldoni, y tenía sus razones para pensarlo, razones que yo he respetado. En la celebración del bicentenario se están publicando traducciones de la obra de Goldoni dirigidas, sobre todo, a conocedores de dicha obra, con lo cual mantener la proximidad textual entre el título original italiano y el de mi traducción cumplía perfectamente la intención de la publicación.

La famiglia dell'antiquario no ofrecía, por lo que al título se refiere, ninguna dificultad. Se trataba de una simple cuestión léxica perfectamente equilibrada de una lengua a la otra: el anticuario italiano no se correspondía con el anticuario español, sino con el «coleccionista de antigüedades». Por otra parte, ya el mismo Goldoni nos advertía en el subtítulo, *La suocera e la nuora*, que el tema de su comedia no eran las antigüedades (tan de moda en el siglo de las luces), sino las relaciones familiares, tan de moda en todos los siglos.

Dejemos de una vez los títulos y vayamos al material que hay que traducir, es decir, a la comedia en sí. No voy a tratar temas importantes morfológica y léxicamente para un traductor, pero irrelevantes para un lector o un espectador que son, al fin y al cabo, los últimos destinatarios de la traducción de una comedia. No quiero dejar en silencio, aunque pase por ello muy superficialmente, la importancia que reviste, por ejemplo, la morfología de los tratamientos sociales: el *tu*, el *voi*, el *signora* dirigido a la propia esposa, etc. no sólo se corresponden con la realidad del tratamiento entre miembros de las diferentes clases sociales del siglo XVIII que aparecen en el teatro de Goldoni, sino que sirven de clave o guía al espectador (o al lector). Un señoría, un excelencia, un ilustrísima, un vos o un tú no son gratuitos en la época de Goldoni, pero pueden resultar distorsionadores en una traducción para ser representada en nuestros días. Por eso, la traducción de esos tratamientos no puede llevarse a cabo con los equivalentes en nuestra lengua, que hoy están pasados de moda en el trato cotidiano, aunque no en

las relaciones institucionales. Señoría, usía, vucencia, etc. nos hacen pensar en una instancia a un ministro, pero nunca en un tratamiento directo entre personas. Hoy los hijos no llaman de usted a sus padres, ni los esposos se dirigen uno a otro con «señor» o «señora». No son, pues, traducibles en equivalentes paralelismos léxicos, pero sí deben ser traducidos por lo que tienen de caracterización de las relaciones sociales. Ya utilizó Lope el juego de palabras que ofrecían las diferencias entre el tratamiento de respeto (vuestra merced) y el de intimidad (vos) entre dos enamorados: «aunque quede la merced, / nada me queda sin vos».

Una vez apuntados estos que no son más que matices (aunque interesantes motivos de reflexión), vamos a centrarnos en el texto, el contexto y la lengua de lo que en italiano conocemos como las «máscaras», sin duda alguna los personajes más difíciles de traducir del teatro italiano. Por *maschere* entendemos lo mismo que entendía Goldoni en su época: una serie de prototipos que procedían de la tradicional *commedia dell'arte* y que habían quedado caracterizados de tal forma que se habían convertido en personajes. Cuatro de ellos habían adquirido carta de naturaleza, se habían ido perfilando, habían ido adquiriendo carne, personalidad, historia, pedigrí, hasta el punto de convertirse en elementos imprescindibles en la escena. Me refiero a Pantalone, el Dottore, Brighella y Arlecchino. Habían logrado tanta personalidad que, a pesar de tratarse de fósiles de la antigua *commedia dell'arte*, no podían ser descartados en la construcción de la nueva comedia que se suponía que tenía que destronar y sustituir precisamente a la *commedia dell'arte*. Los correspondientes personajes femeninos (Colombina, Mirandolina, Coralina, etc.) y los masculinos Clorindo, Ottavio, Lelio, que se corresponderían con los segundos y terceros enamorados y enamoradas (lo que en el lenguaje de la farándula española llamamos primer galán, primera dama, dama joven, etc.), todos estos personajes son menos comprometidos que las cuatro máscaras a las que acabo de aludir.

De la vitalidad de estos personajes o tipos, de la imposibilidad de terminar con ellos tenemos buena prueba en la comedia *Il teatro comico*, obra programática. Tan programática que el mismo Goldoni la llama «prólogo a mis comedias» e insiste en que se publique encabezando sus obras completas, aunque cuando la escribe ya estaba publicando el primer tomo de ellas. Pues bien, aunque esta obra intenta terminar con la antigua moda del teatro de improvisación, mantiene a los cuatro personajes, porque no puede prescindir de ellos. Aunque los presenta como ciudadanos que son comediantes de profesión (Tonino, Anselmo, Petronio y Gianni) y que en sus papeles se convierten en Pantalone, Dottore, Brighella y Arlecchino y, en este caso, pero sólo en este caso, es decir, cuando están en el teatro dentro

del teatro, llevan la máscara y los trajes que los caracterizaban desde hacía doscientos años. Son, pues, ciudadanos que representan a actores de teatro, que tienen que hacer el papel de unos determinados personajes teatrales.

Hemos de traducir a estos personajes. No me refiero a sus parlamentos, a lo que dicen en escena, sino a los personajes en sí; traducir lo que estos personajes (con sus nombres concretos, con sus trajes estereotipados e inmovibles) significan.

Un ejemplo concreto para entrar en el tema y para que sirva de guía a lo que quiero decir. No he traducido el nombre del más conocido de estos tipos: a Arlecchino lo dejo tal cual, no quiero que sea Arlequín porque este nombre está españolizado de tal forma que el diccionario nos da la acepción figurada y familiar de «persona informal y ridícula», lo mismo que una arlequinada es una acción o ademán ridículo. Es decir, está tan españolizado que ha sido deslexicalizado. Por eso lo llamo Arlecchino e insistía en que un posible e hipotético director de escena lo llamase así, haciendo hincapié en la exageración de la pronunciación oclusiva gutural italiana (*Arlecchino*). Lo mismo digo de Pantalone en lugar de Pantalón, Brighella, tal como suena porque es prácticamente desconocido entre nosotros, y el Dottore, en lugar de Doctor, porque para nosotros este último es un profesional de la medicina, mientras que en el lenguaje teatral italiano es un jurista, un abogado, doctorado en Bolonia, con todo lo que eso significa en el contexto sociocultural de la época de Goldoni.

Lo que se ha hecho en los recientes montajes italianos, lo que han hecho Strehler, Ronconi o Visconti, ha consistido precisamente en mantener o, mejor dicho, resucitar la dimensión prototípica de estos personajes paradigmáticos. Lo que parece natural y fácil en una representación italiana, ofrece dificultades en una representación o traducción española. Porque estos personajes tan íntimos, tan familiares, tan conocidos para el público italiano, son, para un público español, exóticos, extraños y, como hemos dicho, pueden parecer ridículos. Hay, pues, que despojarlos de todo exotismo. Es lo que han hecho los directores de escena antes citados: recuperarlos para el público italiano tras casi dos siglos de lo que podríamos llamar cierta valoración negativa de Goldoni.

Goldoni no es, como se ha empeñado en afirmar gran parte de la crítica de estos dos siglos, un simple humorista, un autor cómico que satisfacía a su público «hablándole en necio para darle gusto». Su teatro es un teatro reformador, ilustrado, muy comprometido con las reformas dieciochescas, y estas cuatro máscaras no son simplemente los graciosos o los payasos encargados de hacernos reír, sino que cumplen un papel en el programa reformador de su autor.

Según la práctica de la época, Goldoni tenía que escribir estos personajes a la medida de los actores de las correspondientes compañías, que interpretaban siempre el mismo papel y con el mismo nombre, que había terminado por hacerse paradigmático. La gente sabía que aquel personaje era Arlecchino o Brighella y que representaba tal carácter y que actuaba de tal forma y que se correspondía con tal o cual sistema de valores. Y, del mismo modo, sabía que se determinado actor era y sería siempre, durante toda su vida, cambiase o no de compañía, Arlecchino o Brighella o Pantalone o el Dottore. Rubini en la compañía del teatro de San Lucca o Colinetti en el teatro de San Samuele fueron siempre Pantalone; Antonio Sacchi fue siempre Arlecchino.

Estas máscaras están marcadas, además, por sus patrias chicas. Pantalone es veneciano, Arlecchino y Brighella son bergamascos, el Dottore es boloñés. Ya tenemos aquí un elemento caracterizador más: la lengua o el dialecto de estos personajes. Ninguna de las lenguas peninsulares españolas y ninguno de los dialectos del castellano nos sirven para reproducir este rasgo caracterizador. Hay que dar sus parlamentos en correcto castellano y marcar, en todo caso, las diferencias con los otros personajes por medio de un determinado registro lingüístico, o nivel lingüístico, no por una pronunciación andaluza o gallega. Porque los correspondientes dialectos italianos no tiene ninguna intencionalidad cómica, sino descriptiva de un determinado carácter. Así venían siendo representados desde la *commedia dell'arte* del siglo XV y así los heredó Goldoni y los va a usar en su creación del teatro moderno y en su compromiso de hombre de la Ilustración para reformar las costumbres. En sus *Mémoires* nos habla de ellos: «Pantalone es veneciano y es comerciante porque Venecia había sido una república, la más rica de Italia, fundamentada en el comercio». Ese Pantalone, que conserva sus rasgos originarios, va a dar lugar, en su creación-recreación por parte de Goldoni, a los rasgos heredados pero trasplantados al siglo XVIII: ciudadano honrado, comerciante, rico, ejemplar padre de familia, etc., que está asistiendo a la decadencia de la Serenísima República, de su comercio, de su peso político, que está presenciando el desmembramiento de los antiguos usos y costumbres, la decadencia de la sociedad, la rebelión de las jóvenes generaciones.

El Dottore es, hasta cierto punto, el antagonista de Pantalone: es hombre instruido —y en esto se opone a él—, pero es igualmente hombre de bien y representante del sentido común.

Arlecchino, aparte de su retrato como criado (y de saltimbanqui, bobo, gracioso o títere), va a ser personificación de la poquedad y de la melancolía. Como dice Luigi Ferrante, «para Arlecchino la prueba de la existencia

es el hambre». Es, si queremos reducirlo a una simple definición, el antihéroe, el contrapunto antimilitarista de la violencia, el burlador del respeto a las falsas jerarquías, el acomodaticio enamorado ante las veleidades de la mujer, el bobo que destroza con su simpleza la retórica y la prepotencia de los filósofos al uso.

Esta es la grandeza de estas máscaras. Esto es lo que hay que traducir al traducir una máscara.

De la práctica a la teoría de la traducción dramática

José María Fernández Cardo

En un principio, cuando tuve noticia de este coloquio, mi intención, a la hora de proporcionar un título, fue ciertamente lúdica: quería yo jugar entonces con la palabra **drama**, y proponer algo como «El drama de la traducción dramática» y, de algún modo, ése es el hipotexto que alimenta la segunda y definitiva solución: «De la práctica a la teoría de la traducción dramática». Obvio resulta, pues, que la expresión «traducción dramática» es intertextual y ambivalente: traducción del teatro, pero también vivencia dramática para quien se enfrenta a tal empresa, que aspira a ser *belle* sabiéndose *infidèle*. Me disculparán esta incursión genética al camerino de lo personal, donde se arreglan, maquillan y pintan los títulos, pero es que en este principio creo que está implícito el final; casi todo lo que voy a decir está ya dicho, porque sobre todo voy a hablar de intertextos... y no desde una perspectiva formal, heredera de los considerados estructuralismos duros, sino personal e histórica. Tendrán ocasión de comprobar que el mío no es un exacerbado gusto por el cultivo de la paradoja ni por el trabajo del contrasentido. El mismo día que terminé la traducción de un texto destinado a la escena, que naturalmente me precipito a poner en manos del productor de la obra, con los plazos más que cumplidos, recibo, como por correo cruzado, la carta de Roberto Dengler, comunicándome el proyecto de este coloquio. Decido ya entonces participar, a sabiendas de que el texto que ahora leo iba a ser generado por el otro, como desahogo reflexivo sobre la actividad que había realizado.

Así las cosas, me encuentro con que lo que inicialmente era sólo una relación intertextual a dos bandas, por otra parte enfrentadas tradicionalmente, banda del discurso literario propiamente dicho y banda del discurso teórico, metadiscurso, si quieren, ha crecido de tal modo que me ha desbordado. Dicho de otra manera: me sobran textos, tengo más de los que quiero, se ha convertido esto en un grueso palimpsesto, con bastantes más capas de las previstas: gracias al viaje desde el texto de partida hasta el apeadero, para mí de llegada, porque la vía continúa, he podido ver de cerca la «geología de escrituras» a la que metafóricamente se refiriera Roland Barthes en su día, ya hace de eso bastantes años...

Paso sin más preámbulos a detallar mi bagaje textual, el corpus, como se suele decir de forma más seria: texto inicial francés de un autor teatral de es-

te siglo —la precisión cronológica me parece aquí importante, porque a lo peor se pudieran contar por decenas los hipotextos con respecto a este **hi-per** de lo mismo que ahora me ocupa—; **sigo**: dos traducciones españolas anteriores a la mía —la última de 1968—, y van tres; el texto que yo mismo he traducido, y van cuatro; el texto del libreto del teatro, y van cinco, —el que se entrega a los actores para que se lo aprendan—, que no coincide con el mío porque el director lo firma como versionista, introduciendo ni más ni menos que 866 variantes, que así dicho resulta un número lo suficientemente elevado como para lesionar y socavar los fundamentos del orgullo y la autoestima de un traductor que se precie. Ya minada la moral, uno se dice a sí mismo que bueno, que 866 variantes no son tantas, a poco que se considere que el texto traducido tiene 185.856 caracteres —o *bytes*, ahora que el ordenador se ha convertido en el fusil de asalto reglamentario del traductor—, y que cada variante oscila entre los dos grafemas y los ocho o nueve de las palabras largas, que los grupos de palabras cambiados no son muchos y que las frases sustituidas enteras son escasas. Digamos unos 6000 bytes de información, tirando al alza: sobre un total de 185.856 representan sólo un 2,12%. Y como el que no se consuela es porque no quiere, pues va uno y se dice que bien mirado el texto español es propio en el 97,88%, pero no se puede evitar, mirando más de cerca todavía, página a página, observar dramáticamente que en casi todas hay un retoque o varios del versionista.

¡Y menos mal que la obra todavía no se ha representado!¹ Estaríamos el día del estreno ante el sexto texto, el palimpsesto cada vez más crecido y el corpus incontrolado: cada día, ¡qué digo!, cada función más grueso el cuerpo del delito, o sea el corpus del trabajo... porque, vamos a ver, ¿se sabe en cuántos bytes de información se desvía cada función del texto original? —tomando ya aquí a estas alturas el concepto de «original» en su sentido más laxo, casi des-semantizado, identificándolo, para no complicar las cosas, con el libreto—. Y vuelvo a formular la pregunta: ¿en cuántos bytes se desvía cada función del texto del libreto? Lo que sí parece fácil de intuir es que nunca se desvía en cada una en igual medida, que la proporción de desvío es siempre diferente. Ya lo decía Artaud: el teatro es como la vida, lo que allí pasa sólo pasa una vez, es único e irrepetible, un gesto iniciado, una palabra dicha no tienen segunda vuelta, ni vuelta atrás...

Así pues, cada función vendría a engrosar el palimpsesto, con tantas capas como funciones representadas: siete, ocho, nueve, diez... X textos. El

1. Se han estrenado el 29 de abril de 1994 en el teatro Salón de Cervantes de Alcalá de Henares: *La alondra* de J. Anomilh, dirigida por Esteban Polls.

investigador celoso, obsesionado por la cuantificación del desvío, mediante una cámara de vídeo o un simple magnetófono para registrar lo dicho en cada función, bien podría realizar un trabajo conclusivo al respecto. El único problema sería la vacuidad de tal empresa, capaz de hacernos traer a colación la febril actividad desarrollada por aquellos dos personajes de ficción salidos de la pluma de Flaubert: Bouvard y Pécuchet... desde el principio el resultado ya es conocido.

El juego con las unidades de información, bytes, sirve sólo, como cabía esperar, para cuantificar el desvío, pero, claro, no lo califica. Sirve al traductor obsesivo para medir la cantidad de palabra propia en el texto, para determinar la propiedad de la palabra personal, digamos sus derechos de propiedad y nada más. Una vez comprobada la diferencia, descrito el desvío, el cómputo de bytes nada nos dice sobre el acierto o el desacierto; harina de otro costal es la valoración del resultado obtenido. Esa segunda fase pasa por el estudio comparado de los textos con otras miras, para explicitar las motivaciones y las intenciones de la transformación, responder, en definitiva, a las preguntas clásicas en este tipo de procesos textuales del «para qué» y del «por qué», ¿para qué se cambia y por qué se cambia?

Cuando el autor del libreto es un versionista o/y director, que no coincide con el traductor, cabe pensar que algunas de esas transformaciones vienen avaladas por su conocimiento y experiencia del medio, y en consecuencia autorizadas desde la profesión o el gremio artista, siempre que el traductor no forme parte de ese mismo medio. En parejas circunstancias no le cabe al traductor sino rendir sus armas y bajar la guardia ante el saber del experto, y aceptar que frases traducidas con esmero —ni más ni menos que el texto de partida, en un registro de lengua considerado adecuado y en la conciencia de su uso estético— se transformen en pro del ritmo escénico y de las posibilidades de dicción de los actores, que el director-versionista ya se ha pre-representado antes de la misma representación.

Éste es un lado, pero existe otro más oscuro y sombrío, de explicación difícil, y que concierne a todo trabajo de reescritura, segunda escritura de un texto ya escrito por otro, lado más inconsciente que consciente que bien pudiera tener por divisa emblemática la formulación: «A mi me suena mejor esto que esto». Dominio de las manías lingüísticas, de los gustos y formas de expresión lingüística de cada individuo relacionados parcialmente con usos familiares y geográficos (lugar de origen y de residencia), en suma lo que los lingüistas llaman «idiolecto» en su sentido más restringido, la lengua de cada uno, el uso histórico y fantasmático que cada individuo hace de ella. No estaría de más recordar para la ocasión, y por muy sabido que sea, que en griego *idios* significaba 'singular'.

La relación que el traductor mantiene con el texto teatral es, en mi opinión, eminentemente literaria. En teoría a él debería darle igual que se tratara de un relato o de un poema. Desde ese punto de mira, y siempre que a uno le parezca aceptable tal premisa, el papel del traductor teatral no sería específico, su actividad no tiene por qué ser diferente a la del traductor de relatos o de poemas. Teóricamente le bastaría su saber lingüístico y su sensibilidad estético-literaria para afrontar cualquier tipo de texto considerado literario. Naturalmente que la práctica habitual de un tipo de género concede grados de experiencia, pero cabe preguntarse si desde la traducción no es mucho más importante la experiencia en un autor o en una época determinada en la historia literaria que la del género. Personalmente me decanto por la primera opción, sin que ello suponga poner en entredicho las particulares características de la escritura material del texto teatral, que requiere una atención esmerada al sinfín de exclamaciones, interrogaciones, puntos suspensivos, blancos del texto, juegos de mayúscula y minúscula, paréntesis, apartes... todo un festival y parafernalia tipográficos. Y sin olvidar tampoco otra característica importante del texto teatral que hasta aquí, en esta comunicación, había sido silenciada: me refiero al entrelazado de texto y paratexto, discurso didascálico y discurso de personajes. El traductor cambia necesariamente de actitud ante una y otra forma de discurso. Conoce la mayor responsabilidad de la traducción del discurso de los personajes, va a ser dicho por los actores y oído por los espectadores, va a vivir, mientras que el otro, el didascálico, es sólo letra impresa, que no muerta, porque las acotaciones también viven y determinan el espectáculo, pero de otro modo, la lengua existe sólo en el papel. Pero todavía hay más: el discurso didascálico de las indicaciones escénicas no tiene las características del discurso propiamente literario. Se trata generalmente, y no se me escapa que hay excepciones, de un discurso técnico, orientado a un significado preciso, unívoco y más denotativo que connotativo, en la mayor parte de los casos. La preocupación del traductor pudiera ser aquí más semántica que formal, lo que importa es decir en el texto de llegada ni más ni menos que en el de partida, como si de la traducción de un texto científico se tratara, donde lo que importa es, sobre todo, la transmisión de los contenidos, sin ambigüedades y de forma precisa, hasta donde la lengua de llegada lo permita.

Pero volvamos al viaje del texto dramático traducido y a sus avatares. Cuando el texto llega a las manos del versionista o/y director se produce un fenómeno sin correlato en los otros géneros, el poético y el narrativo. Parece obvio que la lectura de un libro de poemas o de una novela traducidos no conduce en general a su reescritura, a no ser que ese texto sea utilizado para un trabajo de producción textual, serio o paródico, en mayor o menor gra-

do creativo. Dicho de otro modo, el texto B, narrativo o poético, es una versión del texto A, y como tal se imprime. Por el contrario, el texto dramático que el traductor libra puede someterse a un trabajo de reescritura y ser objeto de una versión segunda con destino a la escena. El hecho, explicable por las necesidades de la teatralización, es bastante más significativo de lo que en principio pudiera parecer, porque en este caso un lector experimentado, el director-versionista, procede a su reescritura con la intención de influir en la recepción del público espectador, y de imponer la propia lectura y no otra, optando por determinadas soluciones y suprimiendo ocasionalmente ambigüedades que no sirvan a la transmisión del mensaje tal y como él quiere marcarlo.

Una ilustración precisa de la amplia gama de operaciones a que es sometido el texto traducido en su camino hacia el teatro nos la proporciona la relación paratextual previa de los nombres de personajes, que luego reaparecerán desde el paratexto inserto, puntuando cada parlamento atribuido a cada uno de ellos —elijo este ejemplo por considerarlo en extremo sencillo y suficientemente revelador—. La primera cuestión que se plantea es si se deben traducir los nombres de personajes, lo que ya lleva implícito el establecimiento de categorías. Tres grandes grupos: personajes designados por el patronímico, personajes designados por el nombre propio individual y personajes designados por la función (Poiret, Charles o *le soldat* en francés). A mí entender sólo es evidente la traducción en el último de los casos: el soldado, como el criado o el arzobispo, en la lengua de llegada a la que el texto se traduce. En los otros dos casos el asunto es problemático, o al menos resolver en uno u otro sentido es más bien fruto de una opción por parte del traductor, en primera instancia, o por parte del versionista-director en la segunda. ¿Se pretende conservar o abolir el origen extranjero de la pieza? Algunos dirán que si el decorado, de inspiración realista, responde al del interior de una casa americana de los años cuarenta, pues bien está que los personajes se llamen entre sí por los nombres angloamericanos. Eso sucede en una comedia de Neil Simon que actualmente recorre la geografía nacional, *Perdidos en Yonkers*. Otra opción consiste en traducirlos, siempre que en la onomástica de la lengua de llegada exista el correlato: Charles-Carlos, Jeanne-Juana. Una ventaja de esta segunda opción es que los actores no tendrán problemas fonéticos para la dicción, considerando que el nombre de personaje no aparece sólo en la relación paratextual previa ni es mero recurso de identificación de un papel y atribución de un fragmento de discurso o parlamento, sino que también aparece el nombre de personaje en el discurso dicho en la escena, cuando el destinador-personaje nombra explícitamente o llama al destinatario también personaje.

Más complejo resulta el caso de los patronímicos Monsieur o Mister X. Las convenciones al uso en materia de traducción nos han acostumbrado a que permanezcan igual que en el texto de partida. A ningún traductor se le ocurriría traducir M. Poiret (en relación con el sustantivo francés *poire*, que significa 'pera') por el señor Perilla. Si bien es cierto que todo es posible si la versión se aleja en exceso de la traducción para entrar en el dominio de la adaptación, a sabiendas de que las fronteras del espacio que designan uno y otro término son de acotación difícil. En muchos casos, y también es harto conocido, el nombre del personaje no es casual, mero signo inmotivado extraído al azar de la lengua en que el texto está escrito, sino elemento de un código cifrado dentro de la poética simbólica del espectáculo. En casos como éstos, al traductor le puede quedar la mala conciencia de no haber traducido plenamente su lectura. Un ejemplo límite me servirá para ilustrar lo que quiero decir: en *L'Alouette* de Jean Anouilh hay un personaje importante que se llama Cauchon, grafiado con au y no con o, pero fonéticamente muy próximo, casi homófono (diferencia de o abierta y o cerrada en sílaba átona), del nombre que en francés designa al cerdo. El nombre del personaje no ha sido inventado por Anouilh para la ocasión, utiliza el nombre del obispo que históricamente se encargó del proceso de Juana de Arco, pero su función, en tanto que personaje colaboracionista del ocupante inglés, recuerda ostensiblemente el comportamiento de los humanos que metafóricamente calificamos con el nombre del mencionado cuadrúpedo. No le queda al traductor otro remedio que dejarse en el tintero el matiz o, si se prefiere, la sutileza en el disco duro de la memoria.

Hasta aquí me he venido ocupando de los pequeños dramas del traductor dramático, de la situación del traductor del texto teatral en relación a las otras instancias hasta llegar al espectáculo final de la representación en la escena. Dejando a un lado la situación del traductor, pasaré a ocuparme brevísimamente del traductor en situación, antes de que caiga sobre mí todo el peso del telón horario o el señor presidente de la sesión se vea en la obligación de enviarme a las bambalinas. Dos o tres indicaciones puntuales al respecto, que parece importante no silenciar en esta intervención.

Cuando el traductor se enfrenta por vez primera con texto objeto de su trabajo su actitud variará según que se trate de un texto ya traducido a la misma lengua o de un texto que se traduce por vez primera. En este caso recae sobre él toda la responsabilidad de verter a la lengua de llegada un texto que pasará a engrosar el cúmulo de textos que constituyen la serie literatura en esa lengua. Trabajo honroso de responsabilidad extrema que le hará entrar en la historia de los intermediarios... Su trabajo no es comparable, es original, la singularidad está asegurada... En cambio, cuando el texto ya ha

sido traducido, su trabajo se desarrolla en otro marco bien distinto. Una de sus preocupaciones primeras consiste precisamente en singularizar el texto producto de su actividad. No puede contar ya sólo con el texto A escrito en la otra lengua, necesariamente se ve obligado a contrastar resultados y a convertirse en un asiduo del intertexto; en él encuentra a veces la confirmación de sus hipótesis, resuelve sus dudas y va tomando conciencia de la propia escritura, comprobando las diferencias y asumiendo las coincidencias, que en ocasiones le resultarán del todo inexplicables. Abocado al diálogo con el intertexto y al trabajo de producción-transformación, es incapaz de no caer en la tentación de creer que la última versión en el tiempo, hipertextual, está, como es natural, muy por encima de las demás... Restituir al texto en la lengua de llegada fragmentos olvidados o matices suprimidos por las otras traducciones no puede sino colmar su propio deseo, en mayor medida si también tiene la fortuna de dar con fragmentos de supresión dudosa y descubrir una mano negra, la de la censura, por ejemplo... para íntima y solitaria satisfacción, pero casi inapreciable en la traducción.

Con el deseo colmado y de inmediato insatisfecho, a manera de un donjuan de los textos, el traductor los frecuenta y establece con ellos una relación de seductor seducido para de inmediato caer en el olvido, y mucho más que en los otros géneros en el teatro, donde, como es sabido, la lengua, la palabra, está condenada por el espectáculo a vagar en la metonimia eterna... una parte, pero nunca el todo.

El teatro de Copi: traducción y recepción

Dulce María González Doreste

Este artista argentino que prefirió a su verdadero nombre el sobrenombre de Copi —que en Argentina se usa coloquialmente con el significado de «pollito»— murió de sida en 1987, a la edad de 48 años. Llegó a París a principios de los años 60 y su actividad principal en aquella época era la de dibujante, publicando numerosos cómics en la revista *Hara-Kiri* y además tuvo también, durante algún tiempo, una página fija en *Le Nouvel Observateur*. Los dibujos del polifacético Copi, su teatro, sus cuentos y sus novelas conforman distintas formas de expresión de una única y particularísima forma de ver y sentir la vida.

A pesar de haber nacido y vivido en Argentina hasta 1962, Copi es prácticamente desconocido en los países de habla hispana. Sin embargo, en Francia su teatro es considerado uno de los más vanguardistas y revolucionarios. En esencia, su dramaturgia se caracteriza por un concepto del humor que tiene la voluntad permanente de «molestar» y para este fin utiliza todos los medios a su alcance: el lenguaje, la acción, los personajes y los decorados. Su obra teatral se compone de catorce piezas¹ escritas en francés, en cada una de las cuales el autor se propone ir más allá, investigar en las profundidades del arte dramático y de la vida. Él mismo manifestaba: «Cada pieza que escribo es una nueva búsqueda, y esta búsqueda sólo puede ser llevada a cabo una única vez».

En 1990, Paco Castellanos, director de un grupo de teatro, *Zaranda Troupe*, que tiene su sede en La Laguna, me propuso traducir para ellos *La Nuit de Madame Lucienne* de Copi.² La obra se estrenó un año después en

1. Obras publicadas de Copi (teatro y narrativa): *L'Uruguayen*, París, Christian Bourgois Éditeur, 1972; *Le Dernier Salon où l'on cause*, París, Ch. Bourgois, 1973; *Le Bal des folles* suivi de *Une langouste pour deux*, París, Ch. Bourgois, 1977 (col. 10/18, n° 1194); *Et moi, pourquoi j'ai pas une banane?*, París, Gallimard, 1978; *Du côté des violés*, París, Éditions du Square, 1979; *La Cité des rats*, París, Pierre Belfond, 1979; *La Femme assise*, París, Albin Michel, 1981; *La Guerre des pédés*, París, Albin Michel, 1982; *Théâtre 1*, París, Ch. Bourgois, 1983 (col. 10/18, n° 1757); *Théâtre 2*, París, Ch. Bourgois, 1983 (col. 10/18, n° 1758); *Le Monde fantastique des gags*, París, Glénat, 1986; *L'Internationale argentine*, París, Pierre Belfond, 1988.

2. En *Théâtre 1*, op. cit. Actualmente estamos trabajando en la traducción de toda su producción dramática.

el Festival Internacional de Teatro, que se celebró en Las Palmas de Gran Canaria.

Nuestro planteamiento inicial ante el texto de Copi fue, siempre que resultara posible, ser fieles al texto original, cuidando de no confundir fidelidad con literalidad. Sin embargo, esta declaración de buenas intenciones, irreprochable en su simplicidad, no fue tan fácil de aplicar como de enunciar, pues la peculiaridad de nuestro texto implicó que, además de los problemas que plantea toda traducción literaria —a los que se añaden los específicos del género teatral— se hubieran de resolver unas dificultades adicionales inherentes a la naturaleza del propio texto, que serán objeto de comentario en nuestra intervención.

Los tratados teóricos de traducción establecen diferentes niveles de lectura textuales antes de emprender la traducción propiamente dicha. Así Newmark habla de una «segunda lectura», que ya no es sólo eminentemente lingüística, sino mediante la cual el lector o el traductor busca la intención, el registro y el tono del texto que se va a traducir;³ Gouadec llama a este mismo hecho «activité d'interprétation». Otros, como Seleskovitch y con ella toda la ESIT de París, la denominan «lectura interpretativa», dando mayor importancia al proceso de explicación, interpretación y reformulación de las ideas del texto que implica la traducción, que a la traducción propiamente dicha. Sin colocarnos en este extremo, intuitivamente comprendimos que se imponía, previamente al trabajo de la traducción, una profunda reflexión sobre el teatro de Copi, no sólo de la pieza que iba a ser objeto de nuestra atención, sino de la totalidad de su obra teatral. Pero, además, la peculiaridad de la escritura y del «espíritu» de la obra de Copi hacía necesario, al margen de este conocimiento previo, que se estableciera una corriente de simpatía, una especie de simbiosis, entre autor y traductor, que nos permitiera adentrarnos en los resquicios de sus caóticas creaciones. Sólo de esta forma nos sería posible comprender, asimilar e interiorizar sus centelleantes diálogos, sus frases perversas, sus malintencionadas réplicas para verterlas a otra lengua sin que perdieran en el proceso —al menos ese fue nuestro propósito— su fuerza y su intencionalidad. El mismo Newmark, en la obra anteriormente citada, recomienda que si al traductor no le gusta un texto literario «lo mejor que puede hacer es no traducirlo» (p. 57).

El hecho de tratarse de la traducción de una obra de teatro, cuyo objetivo primero, antes incluso que el de la publicación del texto traducido, era el de ser representada, trajo consigo otra serie de reflexiones. El fenómeno de

3. Peter Newmark, *Manual de traducción*, Madrid, Cátedra, 1992, p. 39.

la «teatralidad» engloba dos aspectos fundamentales: el discurso pronunciado en directo y el espectador, íntimamente relacionados, que deben ser tenidos en cuenta por el traductor. La traducción del texto dramático impone ciertas limitaciones que no están presentes en el caso de la traducción de textos narrativos: el texto dialogado no admite la descripción ni la explicación, el espectador, a diferencia del lector, no dispone de un aparato crítico que le guíe y le aclare las ambigüedades o las referencias culturales del texto original. Por medio de la palabra, la palabra hablada y traducida, el espectador deberá reconocer la existencia de un doble sentido en determinadas frases, las diferencias de registro, el carácter de los personajes, sus diferencias de clase y de educación, etc. Estas dificultades del texto escénico se ven de alguna manera compensadas por el poder de la palabra hablada frente a la escrita, pero sobre todo por el carácter de espectáculo de la obra cuando es representada, representación que se lleva a cabo en un espacio concreto y en un momento determinado por unos actores que unen la palabra al gesto y ante un público heterogéneo y cambiante. Un público distinto evidentemente de aquel al que ha sido destinado el texto original y cuyo contexto social es también, probablemente, muy diferente, pero al que debe llegar —y esto es labor fundamental del traductor— el texto original en toda su frescura y, en la medida de lo posible, con toda su complejidad. En definitiva, nuestra traducción debía hacer llegar a este nuevo público toda la originalidad, la genialidad y el mensaje de nuestro autor.

A la luz de estas reflexiones y de una lectura meditada de la obra teatral de Copi, se nos puso de manifiesto que no podíamos limitarnos a realizar una traducción fiel, sino que debía ser, además, una actualización, una adaptación, que respondiera a las exigencias socioculturales del público actual, sin alterar por ello en ningún momento la estructura dramática de la obra.

Comentaremos a continuación brevemente las características más destacadas que definen el teatro de Copi. La complejidad de su dramaturgia justificará en parte nuestras preocupaciones anteriores, dando una idea del tipo de dificultades que plantea su traducción.

Los personajes de Copi pertenecen al mundo de la marginalidad característico de nuestra sociedad contemporánea. Son drogadictos, homosexuales, lesbianas, árabes y negros víctimas del racismo, travestís, etc., que tienen en común el hecho de vivir al otro lado de la sociedad, sin ajustarse a sus normas, y que intentan sobrevivir en medio de sus pasiones. Copi ha querido reflejar en ellos los tipos psicológicos de su propio entorno, los estereotipos de la marginalidad, por lo que sus caracteres están poco definidos y sus identidades ambiguas y fluctuantes. Se podría pensar que tales personajes pondrán en escena obras escabrosas y amargas. Y en efecto, so-

bre el escenario se sucederán las más terribles pesadillas y los horrores más diversos: la muerte en sus distintas versiones —asesinatos, suicidios, la agnía de un enfermo terminal de sida— el miedo, la angustia, la soledad, el odio y el egoísmo. Pero todo ello es tratado con un distanciamiento burlesco que a menudo provocará la carcajada. Para Copi, lo cómico y lo trágico son dos caras de una misma moneda, de la misma forma que la muerte forma parte natural de la vida.

Su lenguaje es brutal, provocador, descarnado. La comunicación entre los personajes es a veces tan precaria que la palabra es simplemente un medio para mantener el contacto. Otras veces el diálogo es ligero, centelleante, en ocasiones imposible. El crítico teatral Felipe Navarro los define como «diálogos contruados a la medida de su soledad, de su marginalidad: agresivos, contradictorios, imprevistos, caprichosos».⁴ Pero al mismo tiempo este lenguaje es la teatralidad por excelencia, porque en el teatro de Copi los personajes enfatizan deliberadamente su condición de actores, los personajes actúan y se esfuerzan para que el espectador comprenda que lo están haciendo. Incluso aquel al que le niegan el derecho a la palabra, se corta la lengua con sus propios dientes, como Irina, el transexual de *L'Homosexuel ou la difficulté de s'exprimer*.

La ironía, la irreverencia y la provocación son tres constantes de la obra de Copi que han hecho de éste un autor maldito. Su voz de artista desarraigado resulta aún demasiado incómoda y estridente para una sociedad que prefiere ignorar lo que ocurre cuando se transpasa los límites del convencionalismo. Por ello, aunque sus dibujos llegaron a alcanzar una cierta popularidad en Francia, la literatura de Copi, y su teatro especialmente, es aún patrimonio de una minoría.

Evidentemente, unos textos de estas características presentan numerosos problemas para su traducción, pues las dificultades no vienen sólo del lado de la lengua sino que son también de orden cultural y moral. En este sentido, *La Nuit de Madame Lucienne*, es un fiel exponente de esta complejidad. Se trata de una de sus últimas piezas, obra por tanto de madurez, en la que Copi intenta explorar los límites de la creación dramática.

Esta pieza transcurre durante los ensayos de una obra que aún no está terminada, que se va escribiendo durante el ensayo, en improvisaciones. Su estreno está previsto para una semana más tarde, lo que crea un clima de nerviosismo y tensiones entre los actores. De esta forma el espectador asiste a las discusiones de los actores, del director y del maquinista que no termi-

4. «Copi: la irrespetuosa búsqueda del ser» *El Público* 56 (1988), p. 48.

nan de ponerse de acuerdo, hasta que se da cuenta que en realidad esa es la verdadera pieza, pero siempre le quedará la duda de si la pieza está o no está del todo terminada. Copi exige, pues, del espectador una participación activa e inteligente, una complicidad, que hace de él un personaje más.

Jorge Lavelli decía en 1985, cuando montó la obra en el Festival de Aviñón: «Mi principio para montar esta pieza consiste en desmontar el artificio, el mecanismo teatral, por la utilización que de él se hace sin que por ello se lo destruya, porque es preciso que la representación continúe. Se trata, de alguna manera, del teatro ininterrumpido que se inventa, que se regenera en su propia fuente».⁵

La teatralidad de este texto exige un lenguaje teatralizado, una jerga teatral que impregna toda la obra: desde la abundancia de tecnicismos hasta el uso de expresiones que son casi exclusivas del mundo del teatro pero que, sin embargo, pueden ser comprendidas sin dificultad por el espectador gracias al contexto. El teatro es descrito en toda su totalidad, ya que forma parte del propio decorado: se hace uso del pasillo central, por donde los actores entran y salen en medio del público y el vestíbulo mismo debe estar decorado con carteles que hagan referencia a la secta del padre Moon;⁶ de esta forma aparecen repetidamente en el texto términos como *plateau*, *entrée*, *baignoires*, *hall*, *loges*, *coulisses*, *toiles*, *cintres*, *grenier*, etc. Los personajes/actores utilizan un lenguaje que podríamos llamar metateatral en la medida en que se refiere al propio teatro —se habla de *une scène de ménage*, de *happenings*, etc.— y emplean una jerga que es casi exclusiva de las gentes de teatro. Así, en la primera parte de la obra, la actriz interrumpe el ensayo porque ha olvidado el texto:

COMÉDIENNE.- J'ai oublié la suite. Miloud, tu me souffles. On est page 9.

AUTEUR.- Improvise, nom de Dieu! Tu vas bien rattraper le texte plus tard! Imagine que tu es devant le public, tu ne vas te planter!

ACTRIZ.- Olvidé lo que sigue. Miloud, soplame. Estamos en la página 9.

AUTOR.- ¡Improvisa por Dios! ¡Recuperarás el texto después!
¡Imagínate que estás ante el público, no puedes quedarte parada!

5. Véase F. Navarro, art. cit., p. 48.

6. En alguna representación se llegó incluso a repartir entre el público, en el momento de la entrada, una especie de panfletos con canciones y referencias a la secta.

Un poco más tarde se desarrolla el siguiente diálogo, en el que los actores comentan el texto que acaban de ensayar:

COMÉDIENNE.- Je déteste cette scène avec le rat!

AUTEUR.- Elle est fixée, n'y touchons pas.

COMÉDIENNE.- Mais après?

AUTEUR.- Après, une scène de ménage.

COMÉDIENNE.- Une scène de ménage? Alors tu abandonnes l'idée de la lune?

AUTEUR.- Quelle idée de la lune?

COMÉDIENNE.- L'idée de la lune, de Dieu et le rat. Ce n'est pas une idée assez exploitée. Passe-moi la suite. Page 12. Un monologue? Je ne veux pas de monologue! Tu sais que j'en suis incapable! Il faut couper!

AUTEUR.- Pourtant tu viens de dire un monologue de quinze minutes sans flancher.

COMÉDIENNE.- Mais pas devant le public! Jamais plus de huit minutes! Et je serai seule en scène? Ce costume n'a pas assez d'ampleur. Je voudrais une traîne de deux mètres. Et une capeline avec une voilette qui me couvre jusqu'aux chevilles. Je parlerai à l'intérieur dans un micro. Je serai trop intimidée.

MACHINISTE.- Je te mets une lumière?

ACTRIZ.- ¡Odio la escena de la rata!

AUTOR.- Es definitiva, no la vamos a tocar más.

ACTRIZ.- Pero ¿y lo que sigue?

AUTOR.- Después viene una escena doméstica.

ACTRIZ.- ¿Una escena doméstica? ¿Entonces dejas de lado la idea de la luna?

AUTOR.- ¿Qué idea de la luna?

ACTRIZ.- Lo de la luna, Dios y la rata. Esa idea todavía no se ha explotado suficientemente. Pásame lo que sigue. Página 12. ¿Un monólogo? ¡Ni hablar de monólogos! ¡Sabes que soy incapaz! Hay que quitarlo.

AUTOR.- ¡Pero si acabas de largarte uno de quince minutos sin titubear!

ACTRIZ.- ¡Pero no delante del público y nunca más de ocho minutos! ¡Estaré sola en el escenario? Además, este vestido no es lo bastante amplio; me gustaría llevar una cola de dos metros y una capa con un velo que me llegue a los tobillos. Hablaré con un micro

desde dentro, así no me sentiré tan intimidada.

TRAMOYISTA.- ¿Te pongo una luz?

En cierta manera, podemos observar en la pieza tres niveles textuales: el texto que reproduce el de la obra que los actores están ensayando, los diálogos que se producen en torno a este texto —del tipo que acabamos de reproducir—, y el resto del texto dramático que constituye la intriga misma y que gira en torno a dos personajes que no forman parte del ensayo, Vicky Fantomas y la propia Madame Lucienne, que es la limpiadora del teatro.

El texto que los autores están ensayando quiere ser una réplica de un programa de televisión, una especie de *reality show*, en el que se suceden la emisión de noticias y sucesos en directo, la publicidad y la entrevista con personajes famosos (en este caso se entrevista a Dios quien da en directo la primicia de su próxima boda con una rata). Se trata de una parodia lingüística en la que, mediante un lenguaje estereotipado, se lanza un mensaje absurdo e incoherente, pero donde el automatismo del lenguaje mantiene sin embargo la apariencia del discurso convencional. La dificultad de la traducción en esta parte del texto reside en mantener ese tipo de discurso, buscando los paralelismo de esos esquemas lingüísticos en nuestra lengua y manteniendo la agilidad del discurso original. Reproducimos a continuación un pequeño ejemplo de ello:

Place aux informations: la planète Gronz, de la constellation de l'Ourse Mineure, est envahie par ses voisins, les Grounz, qui font main basse sur leur stock d'épinards surgelés. Le différend sera porté devant l'Organisation des Planètes Majeures, vu que les Gronz et les Grounz n'ont pas de drapeau, pas d'idéologie, et qu'ils ne se battent que pour des épinards. Nous souhaitons tous, bien entendu, la réconciliation des Gronz et des Grounz. Nous allons ouvrir notre courrier sexuel du matin, très copieux comme d'habitude. Nous ne pouvons pas répondre en vrac à toutes vos angoisses. Nous allons séparer, pour le moment, nos chers spectateurs en mâles, femâles et transexuâles! Les mâles et les femâles passeront à l'antenne respectivement les jours pairs et impars, les transexuâles les jours zéro. Petites annonces: terrienne a perdu sa chienne aux abords du parc Monceau, énorme récompense. La chienne est grosse, haute de cinq pieds, elle porte un chapeau cla-que rouge et répond au nom de chien! Voie Lactée: ça bouge chez les vaches! Le tourisme se développe. Charters de vaches dans tout

l'Univers. Les vaches se déplacent à la recherche de semence de taureau qui manque sur la Voie Lactée. Nombreuses son les planètes pauvres qui pourront bénéficier de cette mesure.

(«Tiempo ahora para las noticias: el planeta Gronz, de la constelación de la Osa Menor, ha sido invadido por sus vecinos, los Grounz, que se han apoderado de sus stoks de espinacas. El conflicto será llevado ante la Organización de Planetas Mayores, ya que los Gronz y los Grounz, carecen de bandera, no tienen ideología y sólo se pelean por sus espinacas. Desde aquí deseamos la rápida reconciliación de los Gronz y los Grounz. Pasamos ahora a abrir nuestro correo sexual de la mañana, muy abundante como es habitual. Como no queremos responder desordenadamente a vuestras congostas, por el momento vamos a separar a nuestros queridos espectadores en machos, hembras y transexuales. Los machos y las hembras estarán en antena los días pares et impares, respectivamente; los transexuales los días cero. Anuncios breves: perdida perra de terrícola en los alrededores del parque Monceau, se recompensará espléndidamente. La perra es gorda, cinco pies de altura, lleva un tricornio rojo y responde al nombre de perro. Vía Láctea: ¡todo marcha viento en popa en el país de las vacas! El turismo se desarrolla. Charters de vaca recorren todo el Universo. Las vacas se desplazan en busca de semen de toro, escaso en la Vía Láctea. Son numerosos los planetas pobres que podrán beneficiarse con esta medida.»)

Cada personaje representa un tipo, un estereotipo dentro del mundo del teatro: el director, la actriz, el tramoyista, la señora que limpia el teatro y cada uno de ellos posee su propio idiolecto, sus propias formas de expresión y su propio nivel de lengua. De la misma forma que cada uno guarda sus propias pasiones ocultas y sus debilidades que poco a poco se van a ir desvelando a lo largo del desarrollo de la pieza.

Los personajes de esta pieza deambulan en ella como en medio de un laberinto de espejos, escapan a través de ellos y reaparecen convertidos en reflejos de ellos mismos. Sus nombres propios son fieles exponentes de la extrema teatralidad de esta pieza. Son designados por nombres vagos y genéricos, pero entre ellos se llaman por su nombre, salvo al director/autor, cuyo nombre permanecerá desconocido. Así el tramoyista, es Miloud, la actriz se llama Françoise y en otra ocasión es llamada Mme Brionska, Vicky Fantomas —único personaje que no es designado por su función sino por este nombre que es absolutamente adecuado a su personalidad y a su físico desfigurado y monstruoso— es María y el nombre de la limpiadora da título a la pieza, Madame Lucienne. Pero la mascarada de Copi va aún más le-

jos: estos nombres no han sido elegido al azar, sino que corresponden a los nombres verdaderos de los actores que interpretaron esta pieza en el festival de Aviñón en 1985, bajo la dirección de Lavelli. El personaje del tramoyista fue llevado al escenario por el actor Miloud Khétib, la actriz fue interpretada por Françoise Brion, el papel de Vicky Fantomas correspondió a la actriz Maria Casares. El nombre de la limpiadora no es exactamente el de la actriz, Liliane Rovère; no obstante salta a la vista el parecido entre Liliane y Lucienne y la mayor fuerza expresiva de éste último, reforzada en el título por su proximidad con noche, que expresa el concepto contrario a la luz, la oscuridad. El actor que interpretó al autor/director fue Facundo Bo. Nos preguntamos si el hecho de no mencionar su nombre en la pieza se debe a no tener ninguna correspondencia en francés y a la dificultad de su pronunciación en esta lengua. Sólo un personaje mantiene su propia identidad: la rata, marioneta que aparece repetidamente en las piezas de Copi, dotada de funciones humanas.

Paco Castellanos mantuvo en las representaciones este juego que establece Copi con la identidad de sus personajes y los nombres que éstos recibieron fueron los correspondientes a los de los actores que los interpretaban. Sin embargo, claro está, nuestro texto mantuvo los nombres que Copi dio a sus personajes.

Los diálogos entre los actores están contruidos con una lenguaje muy coloquial, una especie de jerga que podríamos localizar entre los artistas y bohemios que frecuentan el Boulevard Saint-Germain. Se usan expresiones como «rouler un joint» («liar un porro»), «une histoire de cul» («un asunto de pantalones»), «ça galope dans sa tête» («está como una cabra»), etc. Valga a modo de ejemplo este intercambio de acusaciones entre la actriz y el autor:

COMÉDIENNE.- C'est parce que tu m'as sauté trois fois que tu t'es pris pour mon esclave, pauvre con de machino?

AUTEUR.- Passons sur ton histoire avec Miloud, tu as l'habitude de te taper les machinistes...

COMÉDIENNE.- Tout le monde a un secret. Tu es pédé par exemple et n'en avons jamais parlé. Si je me tape des machinos de théâtre, tu es amateur de ceux de la S.N.C.F qui sont plus virils!

que hemos traducido de la siguiente forma:

ACTRIZ.- ¿Te crees que porque me has hechado tres polvos eres mi esclavo, gilipoya de tramoyista?

AUTOR.- Dejemos a un lado tu historia con Miloud, ya sé que tienes la manía de tirarte a los tramoyistas...

ACTRIZ.- Todo el mundo tiene su secreto. Tú, por ejemplo, eres marica y nunca hemos hablado de ello. ¡Yo me tiro a los tramoyistas, pero tú eres aficionado a los maquinistas de los trenes que son más viriles!

El lenguaje de Madame Lucienne es el propio de una limpiadora, que contrasta con el del autor en el diálogo que estos dos personajes mantienen al final de la pieza:

FEMME DE MÉNAGE (*entre*).- Je suis la femme de ménage. Et je commence à en avoir marre de votre torchon de pièce!

AUTEUR.- Vous attendiez pour faire le plateau? Il fallait nous prévenir!

FEMME DE MÉNAGE.- C'est vous qui allez le froter de votre langue, le plateau!

AUTEUR.- Écoutez, Madame, ce n'est pas pour trois gouttes d'hémoglobine...

FEMME DE MÉNAGE.- De l'hémoglobine, va y en avoir même sur les murs, quand vous serez passé entre mes mains!

AUTEUR.- Madame, mesurez vos mots...

FEMME DE MÉNAGE.- Faites pas le con parce que je rigole pas, moi! [...]

AUTEUR.- Il s'agit d'une coïncidence.

FEMME DE MÉNAGE.- Coïncidence mes fesses!...

LIMPIADORA (*entrando*).- Soy la mujer de la limpieza ¡y ya empiezo a estar harta de esta porquería de obra!

AUTOR.- ¿Estaba esperando para limpiar el escenario? ¡Debió avisarnos!

LIMPIADORA.- ¡Usted es el que va a fregar con la lengua el escenario!

AUTOR.- Oiga, señora, no es para ponerse así por tres gotas de hemoglobina...

LIMPIADORA.- ¡Hemoglobina va a haber en todas las paredes cuando yo lo haya pasado entre mis manos!

AUTOR.- Señora, mida sus palabras...

LIMPIADORA.- Deje de hacer el gilipoyas porque no estoy para bromas. [...]

AUTOR.- Se trata de una coincidencia.

LIMPIADORA.- ¿Coincidencia? ¡Una mierda!...

La traducción de las referencias culturales, abundantes en la obra, han constituido otra de las dificultades de esta traducción. Hemos dejado invariables las referencias a lugares tan característicos de París como la Torre Eiffel, la Plaza de la Concordia, o la sala de espectáculos Folies Bergères. Ello nos obligó a respetar también otros que no son tan conocidos para el público a menos que conozca París, como los grandes almacenes La Samaritaine, el parque Monceau, o el Hospital Psiquiátrico Sainte Anne, al que el texto aludía simplemente como Sainte Anne y que nosotros traducimos como «el psiquiátrico».

Al ser ésta una adaptación realizada para su representación, permitió trabajar en colaboración con el director y los actores. Esta dinámica fue muy enriquecedora; a veces una sola réplica exigía varias horas de discusiones, intentando dar con la palabra exacta o con el equivalente de una expresión en otro ámbito de cultura. Cada palabra debía ocupar su sitio exacto, había que cuidar el ritmo, el volumen, los matices de acentuación, lograr el efecto cómico que tal o cual palabra, que tal o cual réplica sugería en el original, siempre cuidando de no sobrepasarnos en nuestras atribuciones, en el sentido de introducir en la obra matices que esta en un principio no presentaba. Pensamos que algunos de los problemas que se plantearon se resolvieron satisfactoriamente, otros fueron insuperables y se optó por la solución que nos pareció menos mala.

Además, la obra de Copi tiene también la característica de ser una obra abierta y por tanto la traducción que proponemos es una adaptación, y no la única, dentro de esa pluralidad de escrituras que por su carácter de obra abierta le corresponde.

Para terminar citaremos a modo de ejemplo la traducción de la última réplica de la pieza, pronunciada por la Madame Lucienne, la señora de la limpieza, después de asesinar al autor:

¡Se acabó el teatro! ¡Se acabaron los hermosos vestidos y las coronas de oropel, se acabaron las «cabeceras de cartel», los comediantes, los culos de relleno y las pestañas postizas, se acabaron los directores de escena, sus amantes y sus queridas. Se acabaron las marionetas sifilíticas, los telones rojos y las pelucas verdes, se acabaron los dramas, las comedias y las tragedias, se acabaron los decorados y los troquelados! ¡Se acabó el teatro!.

Aunque aquí no es Madame Lucienne la que habla. Es Copi que se esconde tras la identidad de Madame Lucienne, tomando su voz, para darnos su propia visión del teatro. Y, en efecto, en ese ritual de muerte, Copi apuesta por eliminar el teatro, por acabar con los dramas, las comedias y las tragedias, para dar a luz a una nueva forma teatral, mezcla de poesía, de extravagancia y de locura, que pone en escena una cotidianeidad transpuesta de la que él mismo formó parte en alguna ocasión dando vida a sus propios personajes.

Pensamos que Guy Hocquenghem no exagera cuando se refiere a él como «notre Molière moderne».

RELACIÓN DE COLABORADORES

Lidia ANOLL VENDRELL

Departamento de Filología Románica
Facultad de Filología, Universidad de Barcelona.

Claude BENOIT MORINIERE

Departamento de Filología Francesa e Italiana
Facultad de Filología, Universidad de Valencia.

Antonietta CALDERONE

Sezione di Spagnolo, Facoltà di Magistero
Università degli Studi di Messina.

Rosa M^a CALVET LORA

Departamento de Filología Francesa
Facultad de Filología, UNED, Madrid.

Antonio R. CELADA

Departamento de Filología Inglesa
Facultad de Filología, Universidad de Salamanca.

Antoine COURT

Faculté des Lettres, Université Jean Monnet, Saint-Étienne.

Angel CHICLANA

Departamento de Filología Italiana
Facultad de Filología, Universidad Complutense, Madrid.

Roberto DENGLER

Facultad de Traducción y Documentación, Universidad de Salamanca.

José M^a FERNÁNDEZ CARDO

Departamento de Filología Anglogermánica y Francesa
Facultad de Filología, Universidad de Oviedo.

Áurea FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ

Facultad de Humanidades de Lugo, Universidad de Santiago.

Carmen FERNÁNDEZ SÁNCHEZ

Departamento de Filología Anglogermánica y Francesa
Facultad de Filología, Universidad de Oviedo.

FERREIRA DE BRITO

Faculdade de Letras, Universidade do Porto.

Paulette GABAUDAN

Departamento de Filología Francesa
Facultad de Filología, Universidad de Salamanca.

Enric GALLÉN

Facultad de Traducción e Interpretación
Universitat Pompeu Fabra, Barcelona.

Carmen GARCÍA CELA

Departamento de Filología Francesa
Facultad de Filología, Universidad de Salamanca.

M^a Jesús GARCÍA GARROSA

Departamento de Filología Española
Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Valladolid.

Patricia GARELLI

Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne
Università degli Studi di Bologna.

Dulce M^a GONZÁLEZ DORESTE

Departamento de Filología Moderna
Facultad de Filología, Universidad de La Laguna

Vicente GONZÁLEZ MARTÍN

Departamento de Filología Italiana
Facultad de Filología, Universidad de Salamanca.

Dolores JIMÉNEZ PLAZA

Departamento de Filología Francesa e Italiana
Facultad de Filología, Universidad de Valencia.

Francisco LAFARGA

Facultad de Traducción e Interpretación
Universitat Pompeu Fabra, Barcelona.

Luis LÓPEZ JÍMENEZ

Departamento de Filología Francesa
Facultad de Filología, Universidad Complutense, Madrid

Caridad MARTÍNEZ

Departamento de Filología Románica
Facultad de Filología, Universidad de Barcelona.

Amparo OLIVARES PARDO

Departamento de Filología Francesa e Italiana
Facultad de Filología, Universidad de Valencia.

M^a Dolores OLIVARES VAQUERO

Departamento de Filología Francesa
Facultad de Filología, Universidad de Santiago.

Carlos ORTIZ DE ZÁRATE

Departamento de Filología Moderna
Facultad de Filología, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

M^a Rosario OZAETA GÁLVEZ

Departamento de Filología Francesa
Facultad de Filología, UNED, Madrid.

Daniel-Henri PAGEAUX

UFR de Littérature Comparée

Université de Paris IV (Sorbonne-Nouvelle).

Elena REAL

Departamento de Filología Francesa e Italiana

Facultad de Filología, Universidad de Valencia.

Albert RIBAS

Facultad de Traducción e Interpretación

Universitat Pompeu Fabra, Barcelona.

Juan Antonio RÍOS

Departamento de Filología Española

Facultad de Letras, Universidad de Alicante.

Rafael RUIZ ÁLVAREZ

Departamento de Filología Francesa

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Granada.

Àngels SANTA BAÑERES

Departamento de Filología

Facultad de Letras, Universitat de Lleida.

Julio-César SANTOYO

Departamento de Filología Inglesa

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de León.

Montserrat SERRANO MAÑES

Departamento de Filología Francesa

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Granada.

Emma SOPEÑA BALORDI

Departamento de Filología Francesa e Italiana

Facultad de Filología, Universidad de Valencia.

Ana Cristina TOLIVAR ALAS

Departamento de Filología Francesa

Facultad de Letras, Universidad Autónoma de Madrid.

Mercedes TRICAS

Facultad de Traducción e Interpretación

Universitat Pompeu Fabra, Barcelona.

ÍNDICE

PRESENTACIÓN	9
I. ALGUNAS CONSIDERACIONES GENERALES	11
<i>Reflexiones, teoría y crítica de la traducción dramática. Panorama desde el páramo español.</i> Julio César Santoyo	13
<i>Adecuación y aceptabilidad en la traducción de textos dramáticos.</i> Alberto Ribas	25
<i>El modelo de traducción y el traductor del discurso teatral.</i> Aurea Fernández Rodríguez	37
II. LA TRADUCCIÓN EN LA HISTORIA	47
<i>Versión e interpretación en la escena francesa renacentista.</i> Caridad Martínez	49
<i>El teatro de Racine en la España de los primeros Borbones.</i> Ana Cristina Tolivar Alas	59
<i>Las versiones españolas del drama L'Orphelin anglais o los enigmas de una atribución.</i> M ^a Jesús García Garrosa	71
<i>Traducción y adaptación de piezas de tema americano en el teatro español del siglo XVIII.</i> Antonietta Calderone	83
<i>Dos adaptaciones de Dione abbandonata de Pietro Metastasio en el teatro español de la segunda mitad del siglo XVIII.</i> Patrizia Garelli ...	95
<i>Do Tartuffe de Molière ao Tartufo de Manuel Sousa (1768) e ao de Castilho (1870): achegas para o conceito de tradução em Portugal nos séculos XVIII e XIX.</i> A. Ferreira de Brito	109
<i>Marie-Joseph Chénier en España.</i> Juan A. Ríos	121
<i>Apuntes sobre el teatro vodevilés de Scribe y su acogida en las tablas madrileñas.</i> Roberto Dengler Gassin	131
<i>La España escénica de Théophile Gautier.</i> Carmen Fernández Sánchez	141
<i>Las representaciones del teatro de Dumas padre en Valencia (1840-1852).</i> Dolores Jiménez Plaza	151
<i>Las traducciones al castellano del teatro de Victorien Sardou.</i> Rosa M ^a Calvet Lora	163

<i>Sobre las traducciones españolas del teatro simbolista en lengua francesa.</i>	
Lidia Anoll Vendrell	177
<i>Broadway en traducción al español.</i> Antonio R. Celada	185
<i>La recepció del teatre francès en les col·leccions catalanes de preguerra (1918-1938).</i> Enric Gallén	193
<i>Traducciones españolas del teatro de Pirandello.</i>	
Vicente González Martín	205
<i>El teatro extranjero en Madrid durante la Segunda Guerra Mundial.</i>	
Elena Real	215
III. TEXTOS EN CONTRASTE	225
<i>Conectores argumentativos e implícito: la traducción española del teatro de Albert Camus.</i> Mercedes Tricás Preckler.....	
	227
<i>Aproximación a algunos fenómenos de la traducción teatral:</i>	
<i>Les Bonnes de J. Genet.</i> Maria Amparo Olivares Pardo	239
<i>Samuel Beckett y la auto-traducción.</i> Carmen García Cela	251
<i>La Fontaine, adaptador de un texto clásico.</i> M ^a Rosario Ozaeta	263
<i>Quand un poète traduit: Le Cid de Corneille.</i> Paulette Gabaudan ...	277
<i>Rojas Zorrilla y Thomas Corneille: Entre bobos anda el juego.</i>	
Dolores Olivares Vaquero	287
<i>De Le Bourgeois gentilhomme a El labrador gentilhommbre: un eco molieresco en la corte española.</i> Montserrat Serrano Mañes ...	
	299
<i>La traducción de Les Barmécides por Viera y Clavijo.</i>	
Carlos Ortiz de Zárate	311
<i>La adaptación española de Dulcinée de Gaston Baty por H. Pérez de la Ossa.</i> Luis López Jiménez	
	327
IV. LA ADAPTACIÓN COMO TRADUCCIÓN	337
<i>Rosset traductor e intermediario: de la novela de Cervantes al teatro de Hardy.</i> Rafael Ruiz Álvarez.....	
	339
<i>Une Nana... ou mille femmes?</i> Antoine Court	349
<i>Las adaptaciones teatrales españolas de la novelas de Maurice Leblanc.</i>	
<i>Arsène Lupin frente a Sherlock Holmes.</i> Àngels Santa	361
<i>De Marie Madeleine ou le salut de Marguerite Yourcenar a María Magdalena o la salvación: los desafíos de una dramaturgia.</i>	
Claude Benoit Morinière	371
<i>En torno a Marguerite Yourcenar.</i> Daniel-Henri Pageaux	381
<i>L'Aigle à deux têtes: Cocteau-Antonioni.</i>	
A. Emma Sopeña Balordi y M ^a Amparo Olivares Pardo	387

V. EXPERIENCIAS DE TRADUCTOR	397
<i>Algunas reflexiones sobre la traducción de Goldoni.</i> Ángel Chiclana .	399
<i>De la práctica a la teoría de la traducción dramática.</i>	
José María Fernández Cardo	405
<i>El teatro de Copi: traducción y recepción.</i>	
Dulce María González Doreste	413
RELACIÓN DE COLABORADORES	425



UNIVERSITAT POMPEU FABRA

Este libro reúne los trabajos presentados en el coloquio sobre teatro y traducción celebrado en Salamanca en octubre de 1993. De ellos se deduce, y esperamos que así lo refleje el libro, que el teatro –tal vez con más énfasis que otras producciones literarias– establece con la traducción una compleja red de interrelaciones no siempre fáciles de desentrañar. El lector de este libro encontrará aquí la visión, necesariamente plural, que conlleva la producción teatral y su traducción como trasvase de culturas que intentan fundirse más allá de las barreras lingüísticas, sociales y culturales que las separan. Ese es, por lo menos, el deseo de sus editores.