

M^a LUISA DONAIRE
Y
FRANCISCO LAFARGA
(ed.)

*TRADUCCIÓN Y
ADAPTACIÓN CULTURAL:
ESPAÑA - FRANCIA*



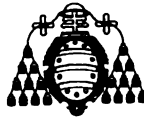
UNIVERSIDAD DE OVIEDO
Servicio de Publicaciones

1991



**TRADUCCIÓN Y
ADAPTACIÓN CULTURAL:
ESPAÑA - FRANCIA**

**M^a Luisa Donaire
y
Francisco Lafarga
(ed.)**



UNIVERSIDAD DE OVIEDO
Servicio de Publicaciones
1991

Este volumen se publica, en parte, con cargo al Proyecto de Investigación PB86-0025, financiado por la Dirección General de Investigación Científica y Técnica

I.S.B.N.: 84-7468-482-X

Depósito legal: AS/2433-91

Compone, edita e imprime:

Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo

Director: Prof. Ubaldo Gómez

ÍNDICE

PRESENTACIÓN	9
I. PERSPECTIVAS DE INTERRELACIÓN	13
Albert BENSOUSSAN <i>El traductor en la noche oscura del sentido.</i>	15
Antonio FIGUEROA <i>La lectura en el otro espacio.</i>	21
Francisco GONZÁLEZ FERNÁNDEZ <i>Ecología de una idea en la obra de Flaubert y de Unamuno.</i>	31
Jacques HASSOUN <i>Le mal, lieu commun de l'inter-culturel.</i>	45
Geneviève MOUILLAUD-FRAISSE <i>En espagnol dans le texte.</i>	51
II. LA SUBJETIVIDAD DEL TRADUCTOR, ESPACIO DE CONFRONTACIÓN LINGÜÍSTICA Y CULTURAL	59
Jean-René AYMES <i>Doce viajeros románticos franceses ante la irreductible hispanidad idiomática.</i>	61
M ^a Luisa DONAIRE FERNÁNDEZ (N. del T.): <i>Opacidad lingüística, idiosincrasia cultural.</i>	79

Mercedes FERNÁNDEZ y Françoise GASPIN Astérix en español y/o la opacidad de la traducción de un código cultural.	93
M ^a Rosario OZAETA GÁLVEZ <i>La traducción en el género dramático, claro exponente de la diversidad de culturas: "Le Théâtre de la Salamandre"</i> .	109
III. IMÁGENES DESENFOCADAS DE LA OTRA CULTURA	125
Miguel Ángel AULADELL y Juan Antonio Ríos <i>La literatura francesa en Alicante (siglo XIX)</i> .	127
Isabel HERRERO y Lydia VÁZQUEZ <i>Recepción de Montesquieu en España a través de las traducciones</i> .	143
Francisco LAFARGA <i>¿Adaptación o reconstrucción? Sobre Beaumarchais traducido por Bretón de los Herreros</i> .	159
Daniel-Henri PAGEAUX <i>Traducción y recepción de Santa Teresa en Francia</i> .	167
Javier del PRADO <i>Lo que Clarín dice y lo que acalla en su traducción de Zola</i> .	175
Teófilo SANZ HERNÁNDEZ <i>España mítica en dos momentos de la creación literaria y musical francesa</i> .	189
IV. LA ADAPTACIÓN, PRETEXTO DE CREACIÓN	197
María José ALONSO SEOANE <i>Adaptaciones narrativas en el siglo XVIII español. El amor desinteresado de Pablo de Olavide</i> .	199
Lidia ANOLL <i>De la adaptación a la inspiración: Paméla Giraud de Honoré de Balzac</i> .	211

René GARGUILO Le Diable boiteux et Gil Blas de Santillane de Lesage. <i>Manipulations culturelles ou créations originales?</i>	221
M ^a Dolores OLIVARES VAQUERO <i>Una comedia española en Francia: Peor está que estaba.</i>	231
Rafael RUIZ ÁLVAREZ <i>La transferencia de géneros, modelo de interpretación de otra cultura: A. Hardy.</i>	243
Lluís M ^a Todó <i>Una adaptación catalana del primer cuento publicado por Flaubert: Bibliomanie.</i>	253
V. POESÍA Y TRADUCCIÓN	259
Alberto ÁLVAREZ SANAGUSTÍN <i>La traducción poética.</i>	261
Carolina FOULLIOUX y Arlette VEGLIA <i>Los avatares del poema La muerte de los amantes en español.</i>	271
Patricia MARTÍNEZ GARCÍA <i>Traducción y poesía moderna. Un texto de Yves Bonnefoy.</i>	283
Marta SEGARRA MONTANER <i>Traducir a Henri Michaux.</i>	295
VI. VISIONES CRÍTICAS	303
Carlos ALVAR <i>Alain Chartier y España: El Cuadrilogo inventivo.</i>	305
Inmaculada BALLANO OLANO <i>Lectura y éxito editorial de De l'Amour de Stendhal, en España.</i>	319
Concepción CANUT I FARRÉ <i>Traducción o bilingüismo sempruniano.</i>	329

Roberto DENGLER GASSIN <i>Algunas consideraciones a propósito de Hernani, drama de Victor Hugo (1830), versión castellana de Eugenio de Ochoa (1836).</i>	337
Juan F. GARCÍA BASCUÑANA <i>Alegoría y traducción: versiones españolas del Roman de la Rose.</i>	347
Luis LÓPEZ JIMÉNEZ <i>Marianela de B. Pérez Galdós, en francés.</i>	359
M ^a del Pilar MANERO SOROLLA <i>Un diálogo de carmelitas primitivo traducido al francés: Pour l'instruction de novices de María de San José (Salazar).</i>	369
Caridad MARTÍNEZ <i>Sobre la élégante invention de Juan de Flores por Scève.</i>	381
Amparo OLIVARES PARDO y A. Emma SOPEÑA BALORDI <i>Aproximación a los fenómenos culturales y lingüísticos en un doblaje: La encajera de Claude Goretta.</i>	391
Carlos ORTIZ de ZÁRATE <i>Aspectos sicosociológicos de la traducción de La Enriada por Viera y Clavijo.</i>	401
María D. RAJOY FELJÓO <i>La figura del falso devoto: itinerario y adaptación cultural.</i>	411
Àngels SANTA <i>Notre-Dame de Paris de Victor Hugo: una adaptación para jóvenes. Texto e imagen.</i>	423
Ana Cristina TOLIVAR ALAS <i>Phèdre de Racine en la España del siglo XVIII.</i>	433
Martine TORRENS <i>Un exemple de duo critique entre la NRF et la Revista de Occidente.</i>	443

VII. TRATAMIENTOS LINGÜÍSTICOS 451

José Ramón FERNÁNDEZ GONZÁLEZ
*La presencia de francos en la Península Ibérica y su
influjo lingüístico.* 453

Otilia LÓPEZ FANEGO
*Una tentación de los traductores: el refuerzo y la
atenuación expresivos.* 469

Carmen MUÑIZ CACHÓN
Morfemas subjetivos en español y en francés. 481

Alberto SUPLOT
*Un diccionario bilingüe (español-francés,
francés-español) del siglo XVIII. **El Diccionario Nuevo**
de Francisco Sobrino.* 493

Marta TORDESILLAS
Enunciación, argumentación y traducción. 503

Mercedes TRICÁS PRECKLER
*Polifonía discursiva y traducción: propuestas de
tratamiento de los enunciadores que recuperan otro
universo sociolingüístico.* 513

VIII. LA TRADUCCIÓN EN LA HISTORIA 529

M^a Aurora ARAGÓN FERNÁNDEZ
Una teoría de la traducción en el siglo XVIII: Covarrubias. 531

M^a Soledad ARREDONDO
*Problemas de la traducción en los siglos XVI y XVII:
soluciones y teorías de Charles Sorel.* 541

M^a Cristina BARBOLANI
***La razón contra la moda:** reflexiones sobre Luzán
traductor.* 551

Rosa M^a CALVET
Las versiones españolas del teatro de Émile Augier. 561

Juan Fernando FERNÁNDEZ GÓMEZ y Natividad NIETO FERNÁNDEZ <i>Tendencias de la traducción de obras francesas en el siglo XVIII.</i>	579
José CHECA BELTRÁN <i>Opiniones dieciochistas sobre la traducción como elemento enriquecedor o deformador de la propia lengua.</i>	593
José Luis COLOMER <i>España o la barbarie: Jean Chapelain, traductor y crítico de la literatura española.</i>	603
M ^a Jesús GARCÍA GARROSA <i>Las traducciones de Félix Enciso Castrillón.</i>	613
Inmaculada URZAINGUI <i>Hacia una tipología de la traducción en el siglo XVIII: los horizontes del traductor.</i>	623
Alicia YLLERA <i>Cuando los traductores desean ser traidores.</i>	639

PRESENTACIÓN

PRESENTACIÓN

Sabido es que traducción y cultura mantienen estrechas relaciones, en tanto que ambas colaboran en un proceso de construcción en el que tradición y evolución, idiosincrasia y generalización participan de una misma coherencia.

Al mismo tiempo que aumenta nuestro saber sobre el mundo éste se va reduciendo, tiende a homogeneizarse, en un momento en que las fronteras se disuelven para promover un proyecto de arquitectura supranacional, de superestructuras económicas, políticas, sociales y culturales.

Las culturas se aproximan, y sin duda a ello ha contribuido en gran medida la traducción. Y, cuando el ámbito de intercambio se circunscribe a civilizaciones tan próximas geográficamente como España y Francia, no parece arriesgado presumir que ha de ser aquél más intenso y la asimilación consiguiente más plausible. Es en síntesis la concepción de Pergnier, para quien traducir es universalizar lo que en principio es de orden individual, sobrepasando el límite de lo social, la lengua.

Ciertas épocas se han caracterizado precisamente por buscar en la traducción una fuente de enriquecimiento cultural, y buen ejemplo de ello es el trasvase de modelos y temas de inspiración en el siglo XVIII entre España y Francia. No debe entenderse, sin embargo, la traducción como un mero vehículo de transmisión objetiva de unos determinados contenidos culturales, como un mero juego de equivalencias. No puede limitarse a un mecanismo automático que no encuentre más resistencia que la que opone una lengua a otra, porque sería olvidar la presencia del traductor. Presencia significativa y significante, capaz de trasvasar un mensaje de un entorno lingüístico a otro, pero capacitado además, por su lugar privilegiado de mediador, para proponer visiones desenfocadas y múltiples. Es entonces cuando quiere verse en la traducción un camino de traición.

No hay pretexto ya para eludir el aspecto creativo de la traducción. La traducción es re-creación y, por ende, toda traducción es, por definición, una adaptación. Traducir es efectiva-

mente adaptar un mensaje a un receptor que no es el suyo, y esta perspectiva ha de llevarnos necesariamente a nuevos planteamientos, puesto que, en la adaptación, en tanto que manifestación que una opción y de re-creación, solo cabe medir la subjetividad, no cuestionarla.

En las páginas que siguen se confrontan subjetividades críticas y subjetividades traductoras; se catalogan opciones, se analizan; se comparan resultados; se proponen alternativas; se entresacan finos hilos de enmarañados ovillos. Y con un objetivo: tratar de establecer en sus justos términos las fuerzas de interrelación de dos ámbitos culturales.

El "Grupo de estudio de la imagen de Francia en las letras hispánicas", que en otras ocasiones dirigió su mirada colectiva hacia las relaciones literarias, la ha detenido ahora sobre la traducción en su dimensión de intercambio cultural, y una vez más entre esas dos culturas. Se recoge aquí el contenido del *Coloquio Traducción y Adaptación cultural España-Francia* celebrado en el marco de la Universidad de Oviedo del 19 al 22 de noviembre de 1990, y en el que la reflexión se dirigió tanto a la traducción en su proceso como al análisis de su resultado.

La riqueza de visiones ofrecerá, sin duda, al lector, si no soluciones sí ciertamente propuestas fundadas para comprender mejor la relación entre traducción y cultura.

M^a Luisa Donaire
Francisco Lafarga

I
PERSPECTIVAS DE
INTERRELACIÓN

EL TRADUCTOR EN LA NOCHE OSCURA DEL SENTIDO

Albert BENSOUSSAN

Universidad de Haute-Bretagne (Rennes 2)

La traducción literaria es zambullirse —“se jeter à l'eau” dice el francés— en un océano de oscuridad, un piélago de viscosas algas en las que el traductor se enreda y enmaraña y, ciego, trabado, impedido, sacando fuerzas de flaqueza, intenta alcanzar la otra orilla. Metáfora gongorina que remite a una primordial soledad. El traductor está solo, eso sí, de la misma manera que el poeta frente a su página vertiginosamente blanca. Y opaca, por más señas, en el caso del traductor. Desde luego, estoy hablando del traductor que ambiciona crear un texto literario en su lengua a partir de la literatura escrita en la otra lengua, siendo estas dos lenguas como las dos orillas del charco peligroso y tempestuoso que las separa.

Y si Góngora nos proporciona la primera metáfora de nuestro discurso es porque forma parte de la literatura reputada intraducible. Nunca se tradujo realmente al francés la fábula de *Polifemo y Galatea*, con este principio tan abrupto y agresivo como intransferible:

“Donde espumoso el mar siciliano”. La última traducción que tenemos entre manos, la de Michèle Gendreau-Massaloux,¹ apunta sencillamente: “Là où écumeuse la mer sicilienne”, donde casi todo todo desaparece, empezando por la diéresis sugestiva de delicada liquidez. “Donde” es el lugar y el ruido del choque inicial con su doble consonante dental que rodea la o nasalizada que evoca el ruido —como en la palabra francesa que evoca también un estruendo: “vrombissement”. Traducir por “où” en francés, que suena “u”, tan breve, tan miserable, es firmar el fracaso. Y no decir nada del “espumoso” tan rabioso como líquido restituido literalmente por “écumeuse”, otro fracaso.

(1) Paris, José Corti, 1990.

so. Pero no vamos a tirar piedras a nadie cuando se trata de textos que, como el de Góngora, rayan en lo imposible. Sin embargo constatamos que tenemos aquí una pura literalidad, mientras que la traducción ha de ser literaridad, o sea literatura— “No digo que la traducción literal es imposible, escribe muy a propósito Octavio Paz, sino que no es una traducción” (*Traducción, literatura y literalidad*, Barcelona, Tusquets, 1971, p. 10). El valioso premio Nobel de literatura de 1990, ensayista y poeta, fue también un extraordinario traductor, que se atrevió a traducir nada menos que a Mallarmé: por eso es porque siempre le daremos toda la razón cuando afirma que “la traducción [...] es siempre una operación literaria” (Ibid.).

¿Dónde encontramos mejores casos de traducción literal? En la traducción de lo sagrado: la *Biblia*, en cierto modo *Don Quijote*, el *Polifemo* y *Galatea*... Incluso, en la época moderna, mi propia traducción de los *Escritos* de Picasso obedece, dado el autor y el carácter casi intocable de su obra, a una mera literalidad: “Une traduction pratiquement mot à mot. Le prosaïsme délibéré de ces textes nous a incités à éviter toute tournure trop littéraire”, se puede leer en la advertencia del libro [Picasso, *Ecrits*, Paris, Gallimard, 1989, p. XXXVII]. La *Biblia*, claro está, es el texto intocable por excelencia, ya que el traductor teme ser sacrilego a cada paso. Y sin embargo existen una cantidad de versiones, todas literales y a pesar de la subjetividad que contrarresta la supuesta objetividad, que se califica en este caso de fidelidad. El último ejemplo en este caso: el famoso “vanitas vanitatum” del *Eclesiastés*, tradicionalmente traducido al francés por “Vanité des Vanités, tout est Vanité”, que corresponde perfectamente al castellano: “Vanidad de vanidades, todo es vanidad”, aparece traducido en la última versión del texto del “Predicador” por: “Fugace, comble de fugacité, le tout est fugace” (Paris, Editions Maisonneuve et Larose, 1989). Francamente no se nota la originalidad, ni mucho menos la pseudo-fidelidad que los traductores siempre avanzan en su defensa.

A veces la literalidad conduce al sentido absurdo, ya que no hay manera de entender el texto original, y es lo que pasa con este ejemplo de la predicción de Jeremías (I-V.11-12): “La palabra de Jehová vino a mí, diciendo: ¿Qué ves tú, Jeremías? Y dije: Veo una vara de almendro. Y me dijo Jehová: Bien has visto; porque yo apresuro mi palabra para ponerla por obra”. En francés la traducción de Jean Grosjean [en la *Pléiade*, Gallimard] dice: “Je vois une branche d’amandier [...]. Tu as bien vu, car je veille sur ma parole pour la réaliser”, mientras que Andrés Chourauqui en la última versión de su *Biblia*² traduce,

(2) Ed. Desclée de Brouwer, 1985.

más cerca finalmente del traductor español (Casiodoro de Reina, 1569, traducción revisada en 1960): “Un bâton d’aman-dier [...] Tu as bien vu. Oui, je me hâte de faire ma parole”. Desde luego no tiene ningún sentido si se ignora el origen de la confusión, que es el juego de palabras entre la voz hebraica que significa “almendro” —“shaked”— y la que significa “apresuro mi palabra” —“shoked”—; sabiendo que el hebreo ignora el vocalismo, cada voz se presta a toda serie de juegos de palabras, de ahí la ambigüedad fundamental del texto bíblico.

A partir de esos ejemplos, lo que quiero destacar es que existen dos maneras de traducir: la que obedece a la sencilla — y falsa— correspondencia de los signos, y la que se basa en una interpretación previa del texto: es lo que llamaría la concepción hermenéutica de la traducción, o más sencillamente “la función crítica de la traducción” [cf. mi artículo “Función crítica y función traduyente” in *Los escritores hispanoamericanos frente a sus críticos*, Toulouse, Université du Mirail, Service de Publications, 1983, pp. 167-181]. El acercamiento analítico al texto que se quiere traducir ha de obedecer a cuatro elementos y basarse en cuatro contextos: el del autor, el de la obra, el del lector (o de sus lectores sucesivos) y el de sus traductores. En el caso de *Don Quijote*, como en la *Biblia*, que acabamos de ver, el texto se presta a una amplia ambigüedad, generalmente pasada por alto por los numerosos y varios traductores. No es nuestro propósito —no tenemos tiempo suficiente— pasar revista de los errores de los traductores del *Quijote*, pero podemos apuntar algunas trampas generalmente no vistas, y mucho menos trasladadas. Empezando por la famosa primera frase, sobre la que se ha escrito tanto: “En un lugar de la Mancha”: dos palabras y dos posibilidades de contrasentido. Los traductores unánimes han traducido como si lugar significara “pueblo” y “Mancha” la región española del mismo nombre, desdeñando así el sentido metafórico de “mancha” en una España en la que “la mancha del linaje” era la catástrofe suprema, y el sentido abstracto de “lugar” que puede representar aquí el centro psicológico; en el contexto del autor, de la obra y de los lectores del siglo XVII la ambivalencia de esas dos palabras era, por cierto, evidente. Deja de serlo para los lectores franceses desde el principio. ¿Cómo extrañarse, en tales condiciones, si Europa entendió de un modo tan restrictivo la novela picaresca? Lesage cortó del *Guzmán de Alfarache*, en su traducción, casi todas las digresiones que servían de soporte ideológico a la sucesión de aventuras que refería y que finalmente, vinieron a significar, en Francia sobre todo, lo propio y la esencia de “lo picaresco”. Así se perdieron la visión amarga, la crítica de la sociedad, la acusación

anticlerical, la oposición a los poderes establecidos, en fin, toda la fuerza ética de la mejor literatura española del siglo de Oro, para recordar tan sólo el divertimento y la acumulación de historietas y aventuras festivas. Grave responsabilidad la de los traductores.

La mejor actitud posible del traductor, la más prudente, consiste en levantar trampas de un modo sistemático, o sea desconfiar de la aparente facilidad de tal frase, ignorando su contexto y sobre todo la necesaria parte “no-dicha” que supone todo texto literario de cierta altura. Quisiera dar un ejemplo de texto llano, fácil, evidente (en apariencia) y sin embargo un texto que llamaría “de noche oscura”. Se trata de una frase de la novela *El beso de la mujer araña*, de Manuel Puig —mi desgraciado y admirado amigo, muerto el verano pasado—, una frase en boca de Molina, el protagonista hablador, el que pasa y mata el tiempo en la celda compartida con Valentín —el preso político— contándole películas. Pues en esa frase, Molina, el homosexual —dimensión psicológica imprescindible en este caso— evoca el desayuno de la heroína filmica y pronuncia esta frase, tan sencilla en apariencia: “Va a la cocina y prepara tostadas, con mantequilla como dicen ellos, y cereales” (Barcelona, Seix Barral, 1976, p. 20). Frase evidente: no hay ninguna dificultad de comprensión y un traductor que aplicaría el primer método —la literalidad— bien podría traducir: “Elle va a la cuisine et prépare des toasts, avec du beurre comme ils disent, et des céréales”. Ahora bien, hay algo que no pasa, que choca y es esta observación: “como dicen ellos”. ¿Qué significa “mantequilla como dicen ellos”? ¿Es que no hay que decir mantequilla? ¿Sería otra la palabra utilizada en este contexto? Pero ¿qué contexto? Pues, aquí tenemos una oposición entre dos contextos: el contexto del personaje —Molina que es también el contexto de Valentín, y en última instancia del autor: la Argentina, y el contexto de la obra referida, aquí la película que cuenta Molina. La dificultad para el traductor que se ha metido en esa noche oscura es la información sobre los dos contextos: él sabe que en buen español —o sea en castellano— mantequilla es la mantequilla y que es así como se ha de decir. Pero si el traductor sabe algo de la Argentina, si ha hecho el esfuerzo de informarse sobre el contexto del autor y de sus personajes, sabrá que en Buenos Aires no se dice precisamente “mantequilla” sino “manteca”. Bueno ¿y qué? Hay que ahondar un poco más el contexto del personaje de Molina, sabiendo que es homosexual: el diminutivo —ya sea “mantequilla” aparece como la palabra argentina “manteca” afectada del diminutivo “illa”— es el signo psicológico que denuncia la homosexualidad de Molina, su afectación,

su amaneramiento. Citemos, entre una multitud de ejemplos, tal fragmento de la página 162: “un ratito que acomodo esto... vos te comés una patita de pollo... Mejor, un té conmigo, y unas galletitas, etc...” Molina acumula los diminutivos, y por eso Valentín lo llama en realidad “Molinita”. Entonces en la frase aludida, lo que quiere significar Molina al decir “mantequilla como dicen ellos”, es que en este caso el diminutivo no es suyo, no es imputable a su habitual amaneramiento. Entonces, se pregunta el traductor que empieza a salir de su noche, ¿quiénes son “ellos”? Pues buscando e investigando el contexto de la obra referida, sabrá que las películas norteamericanas en aquel entonces —los años cuarenta-cincuenta— se doblaban en Méjico, donde los actores hablan un castellano algo diferente del de los argentinos: ellos dicen precisamente mantequilla cuando los porteños dicen manteca. Y esto es la explicación. Acabo de dar, con alguna insistencia, un ejemplo de los que llamo “la función crítica de la traducción” o “la traducción hermenéutica”, la que parte primero de un análisis de los varios contextos antes de proponer una traducción. Y si he dado este ejemplo, es también para probar que en este caso no se podía traducir exactamente este juego. No existe en francés el amaneramiento de los diminutivos: el homosexual en Francia tiene otro código de lenguaje. Entonces, en este caso, mi traducción pasó a otro registro y privilegió otro rasgo de Molina, su glotonería: “Elle va à la cuisine, prépare des toasts, et même du bacon, comme ils font, et des céréales”. Hemos perdido algo durante la noche, pero no hemos perdido el sol ni la estrella polar: es otra dirección —en este caso, con el total y previo acuerdo del autor— y es justificable si se considera que la traducción, en definitiva, es una transposición, es otro texto.

La palabra en apariencia más fácil de traducir, en el vocabulario de América latina parece ser “y”. Y no lo es, porque los latinoamericanos dicen mucho, y mucho más, diciendo “y”. Así es como Juan de Arona en su *Diccionario de peruanismos* (que es de los años 1883 y 1884 en dos volúmenes, edición revisada por Estuardo Núñez en 1974) nos aclara el misterio de tan breve palabra: “He aquí el más menudo de cuantos provincianismos pueden darse. Sin duda por ser tan chiquito este peruanismo nadie hasta ahora ha tropezado con él; porque no recordamos corrector de defectos de lenguaje, ni diccionarista alguno que haya reparado en este duende travieso que con gentil vivacidad discurre por nuestra conversación y aun por nuestro lenguaje escrito [...]. ¿Y?...para nosotros equivale a ¿Y pues? ¿en qué quedamos? ¿Conque? ¿En qué paró aquello? Dos amigos han convenido en un asunto; se separan; vuelven a encontrarse

de acera a acera: lo primero que el más vivo dice al otro es: “— ¿Y?” Por eso cuando tuve que traducir el cuento de Juan Carlos Onetti *El obstáculo*, me acordé de Juan de Arona y del contexto lingüístico latinoamericano — que no es, en este caso, el de España: en este cuento varios muchachos preparan una evasión, de noche, del reformatorio; la frase de uno de ellos es: “¿Y? ¿esta noche, ¿nomás?” con una formulación de lo más elíptica. Traduje por: “Ben alors... c’est pour cette nuit?”. Así, huyendo de la literalidad —que hubiera dado el absurdo “Et? cette nuit, pas plus?”, sin ningún sentido—, mi método consiste en analizar previamente la frase teniendo en cuenta los contextos lingüísticos, culturales, históricos, psicológicos, etc.

Por eso, digo que cada traducción representa para el traductor un formidable enriquecimiento. Tiene que trabajar alrededor del texto y no teclear mecánicamente una traducción calcada del original. Acabo de traducir un largo artículo de Vargas Llosa sobre Karl Popper: para hacer mi traducción, leí nada menos que siete obras de Popper —todas las que pude encontrar en francés y en mi biblioteca. Ahora sé quién es Popper y por eso, creo que pude traducir a Vargas Llosa con bastante fidelidad. En realidad, el traductor ha de rehacer el mismo camino cultural —en parte, si se quiere— que su autor. Tiene que entrar en su casa, a veces vivir con él, compartir su comida —aprendí mucho de Puig tomando té con “galletitas” con él, aprendí mucho de Goloboff cuando me preparó sus famosos tallarines argentinos que comimos bebiendo un Marqués de Cáceres, lo comprendí todo, o casi todo, de Galicia para traducir *El lago de Como*, de mi amigo Ramón Chao, cuando él mismo me cocinó un caldo gallego con unto, y el famoso lacón con grelos, totalmente desconocido en Francia. El traductor debe sentarse en la mesa del autor, debe introducirse en él o en su obra, tiene que buscar pistas, indicios, huellas, intuiciones, tiene que profundizar todos los contextos necesarios. Esto es el método hermenéutico de la traducción digna de llamarse así. Y de esta manera, hundiéndose en el texto como en una noche oscura del sentido, el traductor poquito a poquito sentirá que se eleva, que sale por la “secreta escala disfrazada” de las palabras y que, en el mejor de los casos, en los hallazgos —no siempre fáciles— encontrará la “llama de amor viva”, es decir, la llama literaria, la inspiración.

LA LECTURA EN EL OTRO ESPACIO

Antonio FIGUEROA
Universidad de Santiago de Compostela

*Il y a des écrits sans lecteurs,
mais non de littérature sans lecture.*

M. Picard.

*Aucun système littéraire
n'existe en vase clos.*

J. Lambert.

Con las dos citas que proponemos como encabezamiento de nuestro trabajo intentamos indicar cuáles son los presupuestos generales de los que partimos. El asumir que “no hay literatura sin lectura”¹ implica pensar en lo literario como una actividad, como una relación de comunicación que se realiza y “existe” en el acto de leer, acto individual, pero condicionado por modelos y presupuestos sociales. No nos parece, por otra parte, contradictorio el imaginar el texto como programa “cerrado” y estable en su disposición, y al mismo tiempo como “abierto” en cuanto estrategia únicamente realizable en un acto de comunicación.

El espacio natural —digamos “normal”— de la relación literaria coincide con el de la producción del texto y de hecho los estudiosos de la fenomenología de la lectura casi siempre presuponen que ésta se realiza en el mismo tiempo y espacio de la escritura, lo cual resulta lógico, cuando lo que se intenta es la descripción teórica del acto de leer. Si tenemos en cuenta sin embargo el contenido de la segunda de las citas iniciales,² según la que ningún

(1) M. Picard, “Littérature/lecture/jeu”, en M. Picard (ed.), *La Lecture littéraire*, París, Clancier-Guénéaud, 1987, p. 163.

(2) J. Lambert, “Les relations littéraires internationales comme problème de réception”, *Oeuvres et Critiques*, XI, 2. (1986), p. 176.

sistema literario existe de manera totalmente aislada, hemos de pensar que existen otras lecturas, realizadas en otros espacios, que ya no resultan tan normales, pero que son las que permiten y condicionan las relaciones entre literaturas. Se lee directamente en lengua extranjera,³ se lee mediante traducciones y, si se nos permite la obviedad, decimos que también antes de traducir se lee de una determinada manera. En nuestro país, estamos acostumbrados a recibir, desde el poderoso sistema de intermediarios que son ciertos medios de comunicación, constantes propuestas culturales llenas de "orientaciones" de lectura de textos extranjeros.

Todas estas lecturas tienen algo de específico, y en su conjunto resultan "marcadas" en relación con la lectura literaria habitual. Esto se debe al hecho de que el texto prevé su lectura en su propio ámbito cultural, en su tiempo y espacio, y no en otros, por lo tanto la distancia entre los lectores inmanentes y el eventual lector empírico extranjero resulta imprevisible, y en todo caso mucho mayor de la esperada en situación normal. El acceso al texto extranjero se realiza siempre desde otros modelos de lectura, desde otros sistemas literarios en definitiva. Afirma W. Iser que "la literatura tiene su lugar en los límites de los sistemas de sentido que dominan cada época",⁴ y no nos parece que traicionemos el sentido de sus palabras si añadimos que estos sistemas de sentido no sólo son los que van conformando cada época, sino también los que constituyen cada espacio cultural. Toda lectura que se realice desde una época distinta será en cierta medida una lectura a destiempo, y toda aquella que se realice en otro espacio diferente del previsto será de algún modo una lectura "fuera de lugar". En este tipo de lecturas, frente al texto extranjero perviven los presupuestos del espacio propio; puede entonces resultar que el texto responda a cuestiones que no se formulan o que de hecho suscite otras sin intentarlo. Se trata en todo caso de una lectura de especiales características.

El propósito de nuestra comunicación es aproximarnos de alguna manera a este tipo de lectura y sobre todo indicar instrumentos de análisis teórico que puedan permitirnos describirla. Nos referiremos, pues, a la lectura literaria, a la comunicación literaria, realizada en estas circunstancias y condicionada por ellas. Nos mantenemos en una perspectiva teórica, digamos,

(3) Sobre el alcance de la lectura en francés fuera del ámbito francófono cf. G. Faramond, "La diffusion à l'étranger du livre français et de la presse", *Le Français dans le Monde*, 141 (1978), pp. 87-105. Aunque no son recientes los datos de los que hemos podido disponer, se constata un constante aumento de las exportaciones de libros.

(4) W. Iser, *Der Akt des Lesens*, Munich, Wilhelm Fink, 1976, citamos por tr. esp. de J. A. Gimbernat y M. Barbeito, *El acto de leer*, Madrid, Taurus, 1987, p. 123.

anterior al propio hecho de la traducción; la traducción introduce en la lectura problemas específicos, y aunque, obviamente, solucione algunas dificultades, no soluciona, desde nuestro punto de vista, ni las esenciales ni las decisivas. Tampoco vamos a ocuparnos, por lo menos directamente, de problemas inducidos en la lectura literaria por el hecho de leer en una lengua distinta de la propia y adquirida intencionalmente. También aquí aparecen problemas específicos: en este caso el código lingüístico resulta significativo como tal y tiende a volver opaca la comunicación; el vocabulario, digamos aprendido, tiende a destacar los significados de manera unívoca en relación con los significantes y por lo tanto a limitar la polivalencia literaria; el léxico adquirido, pero no matizado por la experiencia, tiende a reducir las posibilidades de resonancia connotativa del lenguaje, etc. No nos vamos a referir a problemas lingüísticos sino a problemas provocados por los distintos ámbitos literarios de lectura y de escritura. Es cierto, por otra parte, que las lenguas pueden no corresponderse exactamente con los espacios culturales, ni con los sistemas literarios, y también es cierto que estos siempre son distintos relativamente y sólo en la medida en que lo son, o lo sean, consideramos válido lo que podamos decir.

Tampoco vamos a referirnos a otro tipo de lectura en lengua extranjera como es la realizada por el discurso crítico, que presenta lógicamente sus propias modalidades en cuanto discurso mediador,⁵ aunque muchas de ellas, lo mismo que en el caso de la lectura literaria en lengua extranjera, deriven de la misma fuente: los presupuestos del sistema propio y la tópica sobre el sistema "otro" del que procede el texto leído. Conviene en todo caso distinguir el aspecto propiamente crítico de dichas lecturas, de otros aspectos que en realidad son simplemente la transcripción de resultados y reacciones de una simple lectura —o de una lectura más bien simple— como es el caso de muchas de las llamadas críticas que aparecen en los medios de comunicación. Estas últimas pueden sin pretenderlo constituir un corpus de estudio muy valioso para el análisis concreto de resultados de lectura de una obra extranjera.

El primero de los conceptos que nos parece útil para aproximarnos a la descripción de este tipo de lectura es el de sistema

(5) Y. Chevrel, "Le discours de la critique sur les oeuvres étrangères: littérature comparée, esthétique de la réception et histoire littéraire nationale", *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 1, 3 (1977), pp. 336-351. Afirma este autor (p. 340) que el discurso de la crítica, que trata de aproximar el autor extranjero al público nacional, resulta ser paradójicamente un discurso distante y distanciadador, o, en el sentido contrario, asimilador. Las actitudes de la crítica no son tampoco ajenas a las propias actitudes del sistema literario, como veremos.

literario. J. Lambert, en el trabajo al que ya hemos aludido, extraordinariamente clarificador y de gran interés metodológico para el estudio de las relaciones literarias, afirma que se puede hablar de sistema literario cuando “un conjunto de obras de autores, de lectores están unidos por principios (normas) y modelos comunes que les oponen a otros sistemas”.⁶ Debemos, pues, destacar algunos factores a nuestro juicio importantes: el primero es que un sistema es definible en términos de normas y modelos; el segundo consiste en que las relaciones entre sistemas están regidas y condicionadas por una serie de actitudes desde las que las funciones y los riesgos eventuales de los elementos importados aparecen con carácter específico y consciente, por lo menos antes de su apropiación literaria lograda por el sistema receptor. Otro factor a tener en cuenta es el carácter concurrente de los sistemas, según explica J. Lambert en el trabajo citado.

Podríamos entonces decir que, si es cierto que el texto realiza dentro de su sistema una función de contestación de un cierto “orden oficial” (utilizamos la terminología de Bakhtine), incluso institucional en la medida en que toda sociedad tiende a institucionalizar y a oficializar todo tipo de presupuestos, esta función contestadora no la realiza el texto importado en la cultura literaria que lo recibe, o la realiza de otra forma, digamos de forma incontrolada, dado que el texto nace en un sistema y nace como fruto de unos presupuestos que a la vez intenta superar, pero que forman, en todo caso, parte de este sistema. No debemos olvidar que, incluso en la lectura, los elementos importados son observados como tales, como extraños por lo tanto, y la consecuencia inmediata es la lógica reducción de su alcance estético y su percepción en términos de sistema, es decir en términos de normas y modelos. Un aspecto a destacar en la importación literaria y en este tipo de lectura es, por lo tanto, la tendencia a la reducción de lo textual a lo metatextual. Esto es evidente sobre todo si tenemos en cuenta el hecho de que el sistema receptor se define, por lo menos en parte, mediante una serie de actitudes, más o menos explícitas, más o menos tópicas, etc., de cara al sistema exportador. Los resultados de lectura del texto extranjero estarán pues condicionados por este tipo de factores, dado que la lectura se hace desde modelos implícitos, pero previamente asumidos. Casi no importa que el sistema de la lectura perciba el texto importado como ayuda potencial o como eventual amenaza; las consecuencias en el acto de lectura son prácticamente las mismas: el lector tenderá a ver los aspectos modélicos y normativos del texto,

(6) *Op. cit.*, p. 176.

tenderá a poner de relieve sus elementos formales. La lectura en este caso, resultará dotada de excesiva reflexividad, que lógicamente interferirá en la consideración literaria y artística del texto y tenderá a producir un discurso metatextual. Esto no quiere decir que el metatexto que el lector realmente percibe sea idéntico (en la medida en que teóricamente puede serlo) a aquel que todo texto presupone e incorpora y que implícitamente lo define como literario, sino que constituirá más bien en este caso reinterpretación crítica. La lectura en estas condiciones tiende pues a redefinir el sistema de normas del texto en función del sistema de normas al que el lector pertenece. Pongamos un ejemplo que a su vez resulta ser la imagen de nuestra propia visión tópica: imaginemos un lector francés que, con su "tête bien faite", resultado, entre otras cosas, del ejercicio de la "dissertation" lee *Memorial do convento* de J. Saramago. Lo más probable, desde mi punto de vista, es que, como ahora se dice, alucine, pero no tanto por haber comunicado con el texto como ficción, sino a causa del propio texto en tanto que reflejo de un conjunto de normas y modelos totalmente "autres". Su lectura tenderá a convertirse en reflexión y, salvadas las diferencias, se parecerá al discurso crítico. Pensemos también, como ejemplo, en los problemas que puede presentar en la lectura de textos extranjeros el concepto de género en sentido lato como conjunto de normas dentro de un sistema más amplio: en la medida en que el lector no tenga experiencia del género, sus elementos tenderán a resultar o bien insignificantes, o bien excesivamente significantes por su novedad imprevista y en todo caso provocarán actitudes digamos extraliterarias.

Los problemas son en este sentido prácticamente los mismos, tanto en el caso de la lectura directa en lengua extranjera, como en el caso de la lectura mediante traducción. Es cierto que el traductor puede intentar, con introducciones o notas a pie de página, solucionar algunas dificultades: éstas son casi siempre del orden de la comprensión de códigos elementales. Digamos pues que el "aparato crítico" de orden literario que el traductor no puede añadir por razones obvias, se lo debe fabricar o incluso imaginar el propio lector desde su sistema de normas y modelos. En cualquier caso se producirá una lectura que tiende a verse obligatoriamente acompañada por una constante reflexión metatextual que, reduciendo su alcance estético, se convierte en un discurso sobre el texto, pero no en cuanto productor de ficción, sino en cuanto portador de una preceptiva distinta: la del otro sistema.

Aproximándonos ahora a la teoría del propio acto de lectura, encontraremos en la situación de la que estamos hablando

unas modalidades también específicas. El concepto de texto como indeterminación y como esquema, debido a W. Iser y a los fenomenólogos de la lectura, la dicotomía entre recepción pragmática y recepción literaria tal y como la formula por ejemplo Steinmetz⁷ son algunos de los esquemas teóricos que nos parecen extraordinariamente productivos en este sentido. No podemos ahora más que limitarnos a evocarlos de manera apresurada, pero creo que suficiente para poner de relieve su utilidad en la exploración del tema que nos ocupa.

Si la característica esencial de la obra literaria es la de constituir una indeterminación, el papel del lector es el de ser un elemento activo que completa, sintetiza y atribuye significados al esquema textual. Existe pues en general la posibilidad de que, frente a un texto literario, el lector reaccione en función de sus preocupaciones cotidianas, de que lo lea pragmáticamente; incluso puede suceder que el propio texto prevea este tipo de recepción: recordemos como ejemplo muchas de las representaciones teatrales que se realizaban desde una óptica contestataria en la última época del franquismo. Pero puede también ocurrir que se produzca la recepción pragmática de una obra que realmente no la preve en absoluto: imaginemos, por ejemplo, a un lector de *La Peste* de Camus, que, ignorando las claves de interpretación de la obra, la leyese como si fuese una simple crónica, aunque esto no es lo habitual. La recepción literaria, como afirma Steinmetz,⁸ "tiende a leer el texto como una parábola", percibe las indicaciones del propio texto que conducen a entenderlo simbólicamente y descarta la interpretación pragmática como interpretación final. Ahora bien, todo ello se realiza en función de los sistemas de sentido, en función de la historia y el tiempo culturales en los que el lector está inmerso; y también en función de su historia personal. En todo caso, y dejando a parte lo individual que pertenece al terreno de lo psicológico, el texto "es integrado en sistemas generales que van más allá de las situaciones particulares y concretas de la realidad cotidiana".⁹ En definitiva, el texto como indeterminación presupone el ser llenado con sentidos que, procedentes de su mismo sistema cultural, lo determinan, aunque nunca totalmente. El lector se encuentra entonces con unos resultados concretos que reintegra en su propia visión del mundo. Si el texto está constituido por una serie de previsiones de lectura, se puede pensar que ésta debe mantener un

(7) H. Steinmetz, "Réception et interprétation" en K. Kibedi Varga (ed.), *Théorie de la littérature*, Paris, Picard, 1981, pp. 193-209.

(8) *Ibid.*, p. 199.

(9) *Ibid.*, p. 200.

minimum de acuerdo con aquéllas, para que el texto pueda funcionar como tal, para que los propios fenómenos estilísticos puedan producirse, etc., aunque también es obvio que nunca el lector empírico será el equivalente del lector ideal.

Ahora bien, cuando la recepción empírica del texto se produce en un espacio distinto del espacio de la escritura, la distancia entre el lector previsto y el lector empírico aumenta, y entonces la tendencia general es la de realizar lecturas digamos "incontroladas", a llenar vacíos que no existen en el texto, a no percibir aquellos que realmente se producen; todo ello de manera directamente proporcional a la distancia entre ambos espacios literarios.

Para empezar digamos que el sistema lingüístico propio, que, como tal, constituye una forma de ver el mundo y de organizar la realidad, no desaparece totalmente en el acto de lectura del texto perteneciente a otro sistema, y ello independientemente del dominio del código lingüístico extranjero. Se producirá también probablemente una mayor fijación en los aspectos pragmáticos del texto al ser este recibido desde una serie de actitudes, las del sistema propio: estas actitudes dan lógicamente lugar a resultados pragmáticos y no estéticos. El lector se encontrará con dificultades para superar el aspecto pragmático del propio texto y acceder a la ficción, porque sus sistemas de sentido, su repertorio, en términos de Iser, no coinciden con el repertorio textual presupuesto; las dificultades para actualizarlo serán pues evidentes en un sistema de cultura distinto del previsto. "El texto de ficción conoce las posibilidades de sentido dominantes, las virtualizadas y las negadas. Pero como sólo se puede referir a los sistemas de su entorno, las operaciones del texto que constituyen sentido deben actuar continuamente sobre éstos".¹⁰ Si el texto se refiere a su entorno, las dificultades aparecerán en la medida en la que el entorno de lectura sea distinto.

Si se llega a superar la recepción pragmática, la recepción literaria se hará, por una parte, como ya hemos dicho, en función de los sistemas de sentido propios, pero por otra, en función de los sistemas de sentido que el propio sistema literario atribuye a aquel del que el texto procede; aquí debemos contar con la tónica de unas culturas sobre otras, con nuestra imagen del extranjero.¹¹ El efecto de todo ello es una nueva repragmatización (tengamos en cuenta lo que dejamos al principio sobre el carácter concu-

(10) Cf. Iser, *op. cit.* p. 121. Los conceptos de repertorio y entorno son particularmente adecuados para explicar las modalidades de lectura de las que hablamos.

(11) Cf. el trabajo de D.-H. Pageaux. "De l'imagerie culturelle à l'imaginaire" en P. Brunel e Y. Chevrel (ed.), *Précis de Littérature Comparée*, Paris, P.U.F., 1989, pp. 134-161.

rente de los sistemas literarios) al actuar, al reaccionar desde presupuestos propios y mediante tópicos sobre la otra cultura. Nuestro lector se verá en cierta medida abocado a asumir un papel teatral en cuanto actor que representa al lector normal mediante estereotipos y en función de las actitudes de su cultura frente a la otra cultura. Cuando Y. Chevrel se refiere al discurso de la crítica francesa del s. XIX en relación con las literaturas extranjeras afirma lo siguiente: "La literatura extranjera es siempre sometida a una explicación mediante la cómoda actitud de reducir lo desconocido (lo extranjero) a lo conocido (la tradición francesa universalizante)".¹² Explica entonces este autor cómo en esta época se dan tres tipos de reacciones: o bien se reduce lo ajeno a una analogía con lo propio, o bien se presupone la influencia previa de lo francés en lo extranjero, o bien se llega a pensar y a afirmar que una obra extranjera no puede decir nada que una francesa no haya dicho ya. Ya sabemos que se trata de actitudes del s. XIX, y también que se habla de posiciones de la crítica y no de los lectores. De todos modos la mentalidad global de la crítica nunca es ajena a la mentalidad de los lectores en cuanto que ambos sectores comparten un mismo sistema que, entre otras cosas, está conformado por actitudes, y cada sistema literario posee la suyas. (Sería particularmente interesante estudiar las del sistema español. Quizá entre nosotros se tienda a mitificar con excesiva rapidez lo extranjero, que fácilmente adquiere un prestigio por el hecho de serlo. De ser esto así nos encontraríamos en el caso francés y español frente a actitudes de lectura muy distintas). Digamos en todo caso que la lectura en lengua extranjera tiende siempre a ser reduccionista, esquematizadora y metaliteraria debido a todos estos factores, todo ello originado por las dificultades que el lector extranjero encuentra para determinar lo indeterminado en el texto, al carecer del repertorio adecuado.

Existen toda una serie de conceptos teóricos que habría probablemente que reformular en función de las situaciones de lectura en otras culturas. Por ejemplo, el esquema de Stierle¹³ de recepción que simplemente genera ilusión (propia de la literatura de consumo) frente a la recepción que genera ficción: probablemente en la lectura en lengua extranjera haya una serie de factores como es el juego de estereotipos y actitudes, el propio peso del código lingüístico, etc., que tiendan a reducir lo ficcional en la lectura para relegarla al campo de lo ilusorio.

(12) Cf. Chevrel, *op. cit.*, pp. 342 ss.

(13) K. Stierle, "Was heisst Rezeption bei fiktionalen Texten", *Poetica*, 7, (1975), pp. 354-387. (Tr. esp. de A. Álvarez en J. A. Mayral (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Arco libros, 1987, pp. 87-143).

Sería una hipótesis a estudiar lo mismo que el propio concepto de competencia de lectura en este caso. Sería también productivo el estudio del funcionamiento de la intertextualidad en este tipo de lectura: el palimpsesto que es el lector en este caso está constituido por textos muy distintos de aquellos que el texto que se lee presupone leídos. También, desde otro punto de vista, resultaría de interés el análisis del funcionamiento concreto de las instancias de mediación entre nuestros dos sistemas literarios.

La utilidad de estudios de este tipo nos parece evidente no sólo para enmarcar adecuadamente estudios puntuales de influencias, sino incluso desde el punto de vista de la pedagogía de las literaturas extranjeras. Hemos simplemente tratado de explicar cómo ciertos conceptos teóricos que describen la lectura como parte de un sistema, pero también como acto, permiten delimitar sus modalidades cuando se enfrenta a textos pertenecientes a otra cultura. El lector de textos extranjeros se ve en definitiva conducido a representar el papel de un lector habitual que en realidad no es. El resultado será siempre un "texto empírico" diferente del previsto, diferente en la medida en que ambos sistemas también lo sean.

ECOLOGÍA DE UNA IDEA EN LA OBRA DE FLAUBERT Y DE UNAMUNO

Francisco González Fernández
Universidad de Oviedo

Una lectura comparativa de las producciones novelísticas de Flaubert y de Unamuno no aporta en principio datos que nos permitan declarar alguna relación. Además, incluso aquellas semejanzas que pudiéramos señalar son objeto de duda; si bien es cierto que un personaje como Augusto Pérez recuerda a Homais, a Bovary o a Bouvard y a Pécuchet, al leer *Niebla* no logramos averiguar si la relación es directa o viene dada por la similitud de las fuentes. Y sin embargo, al leer algunas obras teóricas de Unamuno descubrimos en él a un ferviente lector de Flaubert, incluso a un experto conocedor de sus obras. Prueba de ello es *Del sentimiento trágico de la vida* donde cita una carta en la que Flaubert explica que la debilidad de Lucrecio residía en haber querido concluir (Unamuno, 1983, p.p. 113-114). Más significativa es la referencia a *Par les champs et par les grèves* por ser aun hoy una obra poco conocida y cuya autoría compartía Flaubert con su compañero de viaje Maxime Du Camp. Unamuno recoge en este caso una cita acerca de la eterna religión del hombre, de la religión como principio vital (1983, p. 230). En *Cómo se hace una novela* Unamuno se vuelve incluso crítico de Flaubert, llegando a cuestionar su supuesta impersonalidad: tanto Emma como Homais son Flaubert “y si Flaubert se burla de Mr. Homais es para burlarse de sí mismo, por compasión, es decir, por amor de sí mismo. ¡Pobre Bouvard! ¡Pobre Pécuchet!” (1982, p. 141). Del mismo modo el sadismo de Unamuno hacia Augusto no es sino lástima por ese otro personaje que escribe *Niebla*. Mas, los personajes de Flaubert no sólo sirven para comentar su propia labor, también constituyen una fuente de inspiración nada desdeñable:

“Lo que me recuerda aquellos dos inmortales héroes —¡héroes, sí!— del ocaso de Flaubert, modelo de novelistas —¡qué novela su “Correspondencia”!—, los que le hicieron cuando decaía para siempre. Que fueron Bouvard y Pecuchet. Y Bouvard y Pecuchet, después de recorrer todos los rincones del espíritu universal acabaron en escribientes. ¿No sería lo mejor que acabase la novela de mi Jugo de la Raza haciéndole que, abandonada la lectura del libro fatídico, se dedique a hacer solitarios y haciendo solitarios esperar que se le acabe el libro de la vida?” (1982, pp. 184-185).

¿Qué podemos concluir de esta lista de citas? En realidad poca cosa. La distancia entre cada concepción poética no disminuye por ser Flaubert un autor citado y admirado por Unamuno; si las relaciones intertextuales son escasas a primera vista en las obras de ficción, si la conexión parece establecerse sobre todo en el campo de las ideas, deberemos recurrir a otro procedimiento: nos referimos a una de las partes de la disciplina llamada Ecología.

Claro está, no se ha de entender este término en el sentido particularista actual por la sencilla razón de que es contrario a la mirada ecológica. De hecho, nuestra postura poco ha cambiado desde el inicio de la era industrial; de la explotación indiscriminada de los recursos naturales para la felicidad humana, hemos pasado a reflexionar sobre los peligros que implica nuestra actitud; temerosos de la reacción vengativa de la naturaleza, tratamos de hallar soluciones que libren a nuestra especie del desastre. Pero en ambos casos la naturaleza es considerada como algo extraño al hombre y cuyo valor está en función de las consecuencias que pueda tener sobre la humanidad. Nuestra visión no es ecológica sino egocéntrica. La mirada ecológica, por el contrario, consiste en “percevoir tout phénomène autonome (auto-organisateur, auto-producteur, auto-déterminé, etc.) dans sa relation avec son environnement” (Morin, 1980, p. 78); es decir, cualquier unidad (célula, organismo, idea, etc.) en relación con el medio ambiente que no es necesariamente un ecosistema.

La Ecología de las Ideas se coloca en una perspectiva de pensamiento cercana a la de Michel Foucault cuando señalaba en *Les mots et les choses* que “Les connaissances parviennent peut-être à s’engendrer, les idées à se transformer et à agir les unes sur les autres (mais comment? les historiens jusqu’à présent ne nous l’ont pas dit)” (1966, p. 28). Esta lectura biológica del comportamiento de las ideas abre una nueva perspectiva

para entender el concepto de adaptación cultural. Las ideas — tomando este término en un sentido muy amplio que recogería mitos, héroes de novela, ideas abstractas, filosofías, teorías, ideologías, etc.— dejan de ser consideradas como productos fabricados por la mente humana y la cultura. Se vuelven, afirma Edgar Morin, “des entités nourries de vie par l’esprit humain et la culture, qui constituent ainsi leur écosystème coorganisateur et coproducteur.” (1980, p. 84).

Si las ideas son consideradas como seres vivos, no será de extrañar que el proceso evolutivo siga un mecanismo similar al de la “selección natural”, nos referimos a lo que Gregory Bateson denomina la *economía de la flexibilidad* (vid. Bateson 1985, pp. 527 y siguientes). En efecto, sobreviven aquellas ideas que son manejadas con mayor frecuencia, es decir, las ideas adaptadas a las mentes y a la cultura. A medida que se repiten adquieren un grado de confianza que las aleja del campo de la crítica sin que ello determine su validez. De esta forma se explican los lugares comunes, ideas cuya enorme frecuencia las torna impermeables a todo análisis. Además, por lo común las ideas más generales y abstractas son las más frecuentes y tienden a convertirse en ideas nucleares dentro de otras constelaciones de ideas.

La idea de la que nos vamos a ocupar a continuación es ciertamente nuclear y su observación dentro de cada uno de los individuos que constituyen su medio (Flaubert y Unamuno) debería permitirnos descubrir otras ideas (novelísticas) directamente dependientes de la primera, es decir, la Realidad desde una perspectiva *constructiva*.

En términos generales, el *constructivismo* intenta comprender cómo comprendemos la realidad y en qué medida dicho conocimiento es “verdadero”; trata de resolver, partiendo de la biología y de la neurofisiología, el clásico conflicto entre el realismo objetivo y el solipsismo. Ahora bien, como el *constructivismo* afirma que inventamos la realidad se le suele emparentar con el solipsismo; sin embargo, esta interpretación no puede ser más errónea ya que los constructivistas se hallan precisamente en la encrucijada: inventamos la realidad, en efecto, pero *no la invento*. Entre el *yo* que afirma que construye el mundo y el *tú* que cree inventar otro, debe existir, según Foerster (1988, pp. 54-55), un tercer elemento: la relación que llamamos identidad. Para Foerster y en general para la Escuela de Palo Alto la Realidad equivale a *comunidad*.

Maturana y Varela han publicado recientemente un libro fundamental para entender este problema, *El árbol del conocimiento* (1990), donde constatan que no podemos dejar de lado

para la comprensión de nuestro modo de conocer todo el camino evolutivo que nos ha conducido hasta aquí:

“Todo lo que como humanos tenemos en común es una tradición biológica que comenzó con el origen de la vida y se prolonga hasta hoy, en las variadas historias de los seres humanos de este planeta. De nuestra herencia biológica común surge que tengamos los fundamentos de un mundo común y no nos extrañemos de que para todos los seres humanos el cielo sea azul y el sol salga cada mañana. De nuestras herencias lingüísticas diferentes surgen todas las diferencias de mundos culturales que como hombres podemos vivir, y que dentro de los límites biológicos, pueden ser tan diversas como se quiera.” (1990, p. 206).

Así pues, la regularidad del mundo que experimentamos no garantiza su estabilidad con independencia de nosotros. De hecho, Maturana y Varela constatan que no nos damos cuenta de qué ignoramos, ni vemos que no vemos. La razón radica en la naturaleza de toda tradición pues no es sólo un modo de ver sino también de ocultar:

“Toda tradición se basa en lo que una historia estructural ha acumulado como obvio, como regular, como estable, y la reflexión que permite ver lo obvio sólo opera con lo que perturba esa regularidad.” (1990, p. 206).

Reflexionamos cuando alguna interacción nos aparta de lo evidente, “por ejemplo, al ser bruscamente transportados a un medio cultural diferente” señalan estos autores (p. 206) o cuando —añadimos— alguna contradicción abre la puerta de la duda sobre el mundo. Éste sería el papel de las aporías de Zenón según la interpretación de Borges:

“Nosotros (la indivisa divinidad que opera en nosotros) hemos soñado el mundo. Lo hemos soñado resistente, misterioso, visible, ubicuo en el espacio y firme en el tiempo; pero hemos consentido en su arquitectura tenues y eternos intersticios de sinrazón para saber que es falso.” (Borges, 1989, p. 258).

En resumen, la inquietante mezcla de regularidad y mutabilidad del mundo que inventamos con los otros parece ser el resultado de nuestra tradición biológica común.

Veamos ahora en qué medida la idea de realidad es constructiva en el pensamiento de Flaubert y Unamuno. Dado que la realidad es inseparable de la colectividad para la escuela de Palo Alto parece necesario empezar por preguntarse cómo veía Flaubert la relación entre el individuo y sus semejantes. Lo que se desprende tanto de la correspondencia como de la obra es que son nociones que difícilmente pueden conciliarse. Sobre cualquier idea de asociación Flaubert lanza una mirada sospechosa, mezcla de escepticismo y de ironía. ¿Cómo individuos de naturaleza, de deseos y de capacidades diferentes podrían tener un mismo proyecto, caminar unidos en la misma dirección?

L'Éducation sentimentale ofrece un episodio que ilustra perfectamente la impotencia de los individuos a formar un auténtico grupo. Se trata del intento frustrado de Frédéric Moreau de entrar en el "Club de l'Intelligence"; en este círculo de nombre alentador lo que falta es paradójicamente entendimiento entre sus miembros. En realidad toda la escena gira en torno a la ambigüedad de la palabra *intelligence*. Aquí los miembros no intentan entenderse mutuamente, *être d'intelligence* los unos con los otros; los discursos socialistas, comunitarios y cristianos que declaman los cofrades son una simple sucesión de monólogos yuxtapuestos que no guardan de diálogo más que la forma. En este contexto se emite el deseo de que la democracia adopte la unidad de la lengua y se propone una lengua muerta como el latín; la democracia europea se perfila pues como un estado prebabelico. Sin embargo, un *Maître d'études* se opone radicalmente a esta sugerencia: "ces deux messieurs engagèrent une discussion où d'autres se mêlèrent, chacun jetant son mot pour éblouir, et qui ne tarda pas à devenir tellement fastidieuse, que beaucoup s'en allaient". (Flaubert, 1969, p. 326). Cada individuo intenta mostrar que es *une intelligence*, todo sucede como si cada ser hablase en una lengua diferente. Ello se hace más evidente cuando Flaubert pone en escena al estereotipo del revolucionario español, al "Patriote de Barcelone" que toma la palabra para recitar un largo discurso en castellano y en consecuencia incomprensible para el resto del auditorio y la mayoría de los lectores. Tan sólo Frédéric encuentra esta situación absurda lo que le vale la expulsión inmediata del grupo. La moraleja de esta escena parece obvia: si somos incapaces de entendernos en una misma lengua, si una lengua extranjera hace signo aunque no entendemos nada, si se proclama la libertad universal poniendo unas naciones delante de otras, ¿qué validez tendrá un intento de volver a una armonía prebabelica mediante cualquier ilusorio esperanto?

Por otra parte, el grupo guarda un riesgo para el individuo más peligroso que la confusión: la enajenación. El comienzo de *Madame Bovary* es una escena simétrica a la que acabamos de citar. Ya no se trata de ver cómo es rechazado un burgués por una asociación popular sino de cómo es integrado un muchacho en una clase de burgueses; Charles Bovary tendrá que sufrir las burlas de sus compañeros de clase, deberá perder la *casquette* que lo simboliza, perder su *yo* para entrar a formar parte de ese incierto *nous* que relata su aparición. Será incluido a condición de abandonar su personalidad en provecho del grupo. De forma significativa la última intervención explícita del *nous* es: "Il serait maintenant impossible à aucun de nous de se rien rappeler de lui" (Flaubert, 1971, p. 9). Charles se ha convertido en uno más, en una unidad numérica insignificante. Su característica esencial será la de no tener ninguna.

A lo largo de todas sus obras Flaubert manifiesta un constante rechazo por el *pueblo* porque ve en él la estupidez generalizada; el error del pueblo consiste en aniquilar a los individuos bajo el peso de la masa: "Le peuple est une expression de l'Humanité plus étroite que l'individu et la foule est tout ce qu'il y a de plus contraire à l'homme." (Flaubert, 1988, p. 224)

Para Flaubert tanto el individualismo como la colectividad llevan al ser humano a la *bêtise*: convertido en centro del universo no comprende más que lo que sale de su cabeza; si intenta comulgar con sus semejantes se convierte en una bestia más del ganado.

Si pasamos ahora a considerar la idea que Flaubert se hace del mundo observaremos que el autor que pasa por ser el creador de la objetividad en literatura veía la realidad de forma sospechosa. Para Flaubert detrás del hombre se encuentra constantemente el diablo susurrándole la posibilidad de que el mundo sea diferente de cómo lo percibe. Los argumentos que Satanás desvela al desesperado San Antonio son toda una lección de escepticismo:

"Mais les choses ne t'arrivent que par l'intermédiaire de ton esprit. Tel qu'un miroir concave il déforme les objets et tout moyen te manque pour en vérifier l'exactitude. (...).

La Forme est peut-être une erreur de tes sens, la Substance une imagination de ta pensée.

A moins que le monde étant un flux perpétuel des choses, l'apparence au contraire ne soit tout ce qu'il y a de plus vrai, l'illusion la seule réalité.

Mais es-tu sûr de voir? es-tu même sûr de vivre? Peut-être qu'il n'y a rien!" (Flaubert, 1968, p. 242).

San Antonio el ermitaño, solitario por excelencia, no puede confirmar si lo que percibe es real. Para Flaubert el hombre está condenado a girar en las tinieblas. No nos está dado conocer la finalidad, la causa de este mundo, de lo contrario seríamos Dios (vid. *Correspondance*, 1980, p. 731). Para Flaubert existe una separación irreconciliable entre el hombre y Dios; perteneciendo a una esfera a la que no tenemos acceso, es el único que puede entender la trascendencia y el valor de cada objeto de la realidad. Esta concepción de lo real tiene importantes consecuencias sobre sus ideas novelísticas. En este sentido, *Madame Bovary* no es una obra naturalista sino una fusión de idealismo y de materialismo. Dicho de otro modo, el mundo real en el que se mueven los personajes puede ser totalmente ideal visto desde otro nivel. De la misma forma que dejamos pequeñas grietas en nuestra realidad, Flaubert deja ya en la primera página una marca que nos recuerda que estamos en terreno ficticio: Charles acaba de entrar en clase pero se queda "dans l'angle, derrière la porte, si bien qu'on l'apercevait à peine" (1971, p. 3). Si no se le puede casi ver, ¿cómo puede el narrador ofrecer al instante una descripción minuciosa de todo su atuendo sin omitir ningún detalle? Por la sencilla razón de que Charles no es de carne y hueso, que es un personaje que estamos inventando al hilo de nuestra lectura. Y digo *nosotros* porque Claude Duchet (1971) y Jacques Neefs (1972) han demostrado de modo concluyente que el *nous* que presenta el protagonista es el narrador pero también el lector. Para que éste último tome conciencia de su papel en la novela, para que vea su imagen en el espejo del *nosotros*, ha de abandonar la lectura realista, comportarse como Dios siempre presente en el universo novelesco pero nunca visible. Son los lectores los que tienen la posibilidad de comprender el alcance de cada elemento de la novela puesto que los personajes vagan entre signos que les indican su destino sin alcanzar nunca a comprender su propia naturaleza onírica y textual.

Sin embargo, Flaubert tuvo la tentación durante un instante de hacer que uno de los personajes, el más adaptado de la "realidad", tuviera paradójicamente la sospecha de no existir, de ser un personaje de novela: Mr. Homais se ha colgado la ansiada *croix d'honneur* y en pleno éxtasis se contempla en un espejo; entonces le asalta la duda:

"Doute de lui —regarde les bouches— doute de son existence. [délire. effets fantastiques. la croix répétée dans les glaces, pluie foudre de ruban rouge] —"ne suis-je qu'un personnage de roman le fruit d'une imagination en délire, l'invention d'un petit paltquot que j'ai vu naître / et qui m'a inventé pour

faire croire que je n'existe pas./ —Oh cela n'est pas possible, voilà les foetus. [voilà mes enfants, voilà].

Puis se résumant il finit par le grand mot du rationalisme moderne Cogito, ergo sum." (Flaubert, 1936, p. 129 (F^o 39 r^o)).

Este significativo texto figura como epílogo en uno de los guiones de *Madame Bovary*; de haberlo incluido en la versión definitiva toda la novela se hubiese deslizado del lado de la auto-representación. Al suprimirlo, Flaubert responde a su visión del mundo manteniendo el constante equilibrio entre idealismo y realismo: ofrece al lector una realidad que puede desmontar.

Miguel de Unamuno, por el contrario, ofrece una realidad desmontada por el personaje: *Niebla*, no es sino una *éducation* existencial a través de los sentimientos. Más aún; llama poderosamente la atención que a Augusto Pérez le asalte la duda existencial en la misma situación que a Homais:

"Yo por lo menos sé decirte de mí que una de las cosas que me da más pavor es quedarme mirándome al espejo, a solas, cuando nadie me ve. Acabo por dudar de mi propia existencia e imaginarme, viéndome con otro, que soy un sueño, un ente de ficción."
(1983, p. 229).

¿Inferiremos que Unamuno conocía el epílogo relegado? Sería llevar la pasión flaubertiana un poco lejos ya que tendría que haber ido a la BN de París a consultar los manuscritos. Se trata más bien de un esquema narrativo que se desprende de una concepción similar de la realidad.

Debemos entonces preguntarnos qué razón impulsa Flaubert a suprimir esa conclusión que constituye el eje de la novela de Unamuno. En otros términos, ¿en qué medida la idea constructivista se manifiesta en cada autor?

En esencia comparten la idea de que el ser humano es incapaz de conocer el universo exterior, la realidad en sí. Para Unamuno no hay duda de que la materia existe pero no podemos saber cómo es: "el universo es imaginable en sí, fuera de nosotros, muy de otro modo que como a nosotros se nos aparece, aunque ésta sea una suposición que carezca de todo sentido racional." (1983 p. 123). Para Unamuno el mundo podría no pasar de ser un sueño, ¡fantasía sí! pero de naturaleza social. Así se lo cuenta Augusto a su perro Orfeo:

"El sueño de uno solo es la ilusión, la apariencia; el sueño de dos es ya la verdad, la realidad.

¿Qué es el mundo sino el sueño que soñamos todos, el sueño común?" (1983, p. 169).

Como para los constructivistas la realidad equivale a la comunidad; por ello Unamuno sustituye el *yo* teórico de Fichte por el *nosotros*: "Pero nosotros los circunscritos en espacios." (Unamuno, 1983, p. 52). Se percibe el mismo rechazo que habíamos señalado en Flaubert hacia las multitudes al final de *Cómo se hace una novela*:

"y al decir que estoy [aquí en el destierro] para alumbrarme, con este "—me" no quiero referirme, lector mío, a mi yo solamente, sino a tu yo, a nuestros yos. Que no es lo mismo nosotros que yos." (1982, p. 186).

Unamuno comparte con Flaubert el deseo de salir del estrecho universo visible pero sin perderse en la materia. Quiere ser los otros, serlo todo, pero sin dejar de ser *yo*. Este concepto del *Yos* como oposición al dudoso *nosotros* repercute en la naturaleza de la relación entre el autor y el lector.

Si en *Madame Bovary* veíamos que el lector podía penetrar en el *nous* inicial para recrear la novela, no aclaramos que ese plural no deja de ser retórico. Es un *nosotros* como el que puede utilizar Homais o el que utilizamos en esta comunicación. Es también la marca de un contrato con el lector para que haga *como si* lo que lee fuera verdad. Pero en ningún caso necesita Flaubert de un *Yo* concreto: a Robinson Crusoe le bastaba un calendario y un libro para no perderse en las nieblas del solip-sismo. El *nous* es el símbolo de aquello con lo que construimos la realidad, es decir, el lenguaje.

Para Unamuno, por el contrario, el lector —como sus personajes— es un ser vivo irrepentible y cuya lectura es esencial por ser única:

"y todo lector que sea hombre de dentro, humano, es lector, autor de lo que lee y está leyendo. Esto que ahora lees, aquí, lector, te lo estás diciendo tú a ti mismo y es tan tuyo como mío. Y si no es así es que no lo lees." (Unamuno, 1982, p. 176).

Por otra parte, pero de forma complementaria, el concepto de *Yos* implica una visión de Dios radicalmente distinta de la expuesta por Flaubert. Para éste último, una distancia infranqueable separa el hombre del oscuro ser que mueve los hilos de su destino. El dios de Unamuno es por el contrario un ser vivo,

casi biológico, suma y a la vez esencia de cada *yo* (vid. Unamuno, 1983, p. 187).

Así pues, hemos visto que partiendo de una visión idéntica de la realidad Flaubert y Unamuno se separan a la hora de definir las relaciones del individuo y la colectividad. Por ello, debemos preguntarnos qué razones impiden a Flaubert articular un nexo de unión entre las dos entidades, qué razones llevan a Unamuno a hablar del *Yos*. Desde luego, debemos renunciar a dar cualquier respuesta exhaustiva pues las razones son infinitas e incomprensibles en su totalidad. Nos contentaremos con mostrar uno de los motivos que han revitalizado el concepto de realidad y de *yo* en Unamuno. En este sentido conviene recordar que las ideas no viven en el vacío, que para sobrevivir han de ser alimentadas y estar adaptadas a un cuerpo que les dé nueva vida, i.e., un medio ambiente en el que puedan entrar en interacción con otra ideas.

Una de las ideas más influyentes en todos los campos del saber en el siglo pasado es la de evolución de los seres vivos. Lo prueba el propio Flaubert cuya relación con las teorías evolutivas es tan compleja y extensa que requiere un estudio exclusivo. Para nuestro propósito nos basta con señalar que antes de escribir *Madame Bovary* había leído a Buffon, Cuvier, Geoffroy de Saint-Hilaire y Lamarck. Además, cuando escribe *Bouvard et Pécuchet* y *La Tentation de saint Antoine* conoce la obra de Darwin. Incluso el santo acaba presenciando el nacimiento de la vida, contempla la célula. Es significativo el que en esta última etapa creativa las relaciones entre los personajes de Flaubert se vuelven diferentes: Bouvard y Pécuchet conviven en una unión de *yos* con personalidad contrastada.

Y es que el cambio de visión que se produce de Lamarck a Darwin modificó radicalmente el modo de entender el mundo. Por ello, conviene comparar brevemente ambas teorías:

1. Mientras en Lamarck no existía una verdadera relación entre el organismo y su medio, no había interacción auténtica, en Darwin los organismos se convierten en elementos de un vasto sistema organizado.

2. Además, Darwin aporta la noción de contingencia ausente de la teoría de Lamarck para el cual el mundo viviente estaba organizado como una cadena continua que participa de la armonía universal, progresando linealmente de lo simple a lo complejo.

3. Por otra parte, a partir de la segunda mitad del siglo XIX^o se desarrolla la teoría celular que establece una relación entre los seres: "La cellule, c'est à la fois le constituant universel de tous les corps vivants et ce qui unit une génération à la suivante." (Jacob, 1970, p. 171. Vid. también pp. 158 y siguientes).

Es significativo que Unamuno tome las ideas de Lamarck y Darwin como base y metáfora de su pensamiento acerca del hombre. Según él, el motivo esencial de la evolución no es ni la adaptación, ni la selección, ni la herencia que son condiciones externas sino el impulso "a ser también los demás sin dejar de ser lo que somos." (1983, p.163). Si llega al *yos* es por caminos biológicos y es el comportamiento de la célula lo que se lo sugiere. Unamuno se pregunta si nuestras células no tendrán una conciencia e incluso:

"podemos fantasear el que estas células se comunicaran entre sí, y expresara alguna de ellas su creencia de que formaban parte de un organismo superior dotado de conciencia colectiva personal." (1983, p. 163).

En consecuencia, cada yo puede constituir una parte de otro organismo superior sin necesidad de diluirse en él y teniendo a la vez un papel esencial. A Flaubert le falta en la época de *Madame Bovary* esa mirada celular que le permitiría articular un *Yos*; al mirar el mundo como una cadena no consigue ver al hombre más que como un individuo que forma parte de un todo que lo absorbe.

Claro está, esto tiene consecuencias obvias sobre las obras de cada autor: si observamos de cerca *Madame Bovary* nos daremos cuenta de que sus personajes mantienen con el medio una relación lamarckiana; lo sufren, están adaptados a él — hasta que mueren o se suicidan— pero nunca interactúan con él. El individuo no modifica —como sucede en *L'Assommoir* por citar a un autor darwiniano— el medio, se acopla lo mejor posible o perece.

Además, todo *Madame Bovary* está escrito potencialmente en la primera escena: la novela es simplemente una sucesión fatal de transformaciones cada vez más complejas. *Niebla*, por el contrario, es un universo regido por el azar como muy bien explica Victor Goti en la novela: recordemos que la primera escena nos muestra a un desconocido esperando a que pase un perro para dejarse guiar por sus pasos; desgraciadamente, el animal es sustituido por una muchacha y así empiezan las desgracias y la existencia de Augusto Pérez.

Así pues, los cambios producidos a partir de la segunda mitad del s. XIX van a tener amplias repercusiones sobre los modos de pensamiento y las formas artísticas. Es una de las razones que hacen de Unamuno un autor más constructivista; y ello se hace patente si observamos sus ideas acerca de las culturas. Mientras Flaubert —como vimos a propósito del *Club de*

l'Intelligence— consideraba lo extranjero como un signo de aislamiento entre los seres, Unamuno define las diversas lenguas como medios de entender la realidad. El concepto de Yos, su visión “celular” de los individuos, hacen que mire con otros ojos al Otro. Si mi Yo no existe sin el Tú, si la realidad es impensable fuera del *nosotros*, si estoy siendo engañado por mi tradición cultural, por mis hábitos y acciones adquiridos y que tengo por universales, no podré dejar de mirar más allá de las fronteras para comprender y entender qué es aquello que llamamos lo *español*. No ha sido otro el modo de proceder de Unamuno en el libro que resume con más acierto su pensamiento:

“Y como he querido en estos ensayos mostrar el alma de un español y en ella el alma española, he escatimado las citas de escritores españoles, prodigando acaso en exceso las de los otros países. Y es que todas las almas humanas son hermanas.” (1983, p. 298).

Y en efecto, el Flaubert que le interesa es ante todo el hombre atormentado, de carne y hueso, el que a pesar de sus diferencias le enseña la naturaleza de todo ser humano, le enseña a ser Miguel de Unamuno.

Bibliografía

Gregory Bateson, 1985, *Pasos hacia un ecología de la mente* (Buenos Aires: Carlos Lohlé).

Jorge Luis Borges, 1989, “Avatares de la tortuga” en *Obras completas I* (Barcelona: María Kodama y Emecé Editores).

Claude Duchet, 1971, “Pour une socio-critique ou variations sur un incipit”, *Littérature* n° 1.

Gustave Flaubert, 1936, *Madame Bovary. Nouvelle version précédée des scénarios inédits*, textos establecidos por Pommier y Leleu (París: José Corti).

Gustave Flaubert, 1968, *La Tentation de saint Antoine* (París: Garnier Frères).

Gustave Flaubert, 1969, *L'Éducation sentimentale* (París: Garnier-Flammarion).

Gustave Flaubert, 1971, *Madame Bovary* (París: Garnier)

Gustave Flaubert, 1980, *Correspondance II* (París: Gallimard)

Gustave Flaubert, 1988, *Carnets de travail*, edición de Pierre-Marc de Biasi (París: Balland).

Heinz Foerster, 1988, “Construyendo una realidad” en Watzlawick, P. (ed.) *La realidad inventada* (Barcelona: Gedisa).

Michel Foucault, 1966, *Les mots et les choses* (Paris: Club France Loisirs).

Humberto Maturana, Francisco Varela, 1990, *El árbol del conocimiento* (Madrid: Debate).

Edgar Morin, 1980, *La méthode 2. La vie de la vie* (Paris: Seuil).

Jacques Neefs, 1972, *Madame Bovary de Gustave Flaubert*, (Paris: Hachette).

Miguel de Unamuno, 1982, "Cómo se hace una novela" en *La tía Tula* (Barcelona: Salvat).

Miguel de Unamuno, 1983, *Del sentimiento trágico de la vida* (Madrid: Sarpe).

Miguel de Unamuno, 1983b, *Niebla* (Madrid: Cátedra).

LE MAL, LIEU COMMUN DE L'INTER-CULTUREL

Jacques HASSOUN
Paris

*“El búlgaro por la calle
El judezmo por la casa”*

Un jour, une patiente me dit lors de l'une de ses dernières scéances d'analyse: “Mon amant me dit toujours que nous devons former un seul esprit, un seul corps. Je me demande tout à coup lequel de nous deux serait ce Un”.

Bien sûr elle devait quitter son amant, mais cette fois, la séparation se fit sans les sentiments —qu'elle connaissait trop bien— de désastre né d'une rupture non consommée, ou de fureur pour ce qui aurait dû être, qui n'avait pas été et qui structurellement ne peut être.

Elle avait appris que faire du *Un* c'est toujours au profit de l'autre, au profit de celui qui proclame qu'il est du *Un*, au détriment enfin de celui à qui ce modèle est proposé.

Faire du *Un* pourtant est le propre de l'humain. Nul n'échappe à ce désir. Il est la marque, la cicatrice d'une séparation entendue comme le lieu d'une souffrance indicible, restée en suspens. Source d'étonnement et de perplexité, cette déchirure première creuse une béance insue: lieu d'une souffrance exquise, elle demeure silencieuse; camouflée le plus souvent par une tendance à la tristesse, à la mélancolie, elle représente l'expression d'un deuil qui n'a pu s'accomplir.

Ce deuil est paradoxal car le sujet ignore l'objet qui en est la cause.

Imaginons un mot qui manque dans la langue et qui serait *l'impossible* signifiant de tous les signifiants. Mot quelconque, anodin, mais qui marquerait le discours d'un impossible à dire. Le sujet ignorerait que ce mot existe et pourtant il se heurte à cette ignorance d'inexistence, sa vie durant.

Il est privé de ce terme, de cette séquence, et à l'instar d'un membre fantôme, cette amputation devient une source de souffrance d'autant plus mystérieuse que le sujet ignore ce qui est amputé. Ce sentiment insoutenable d'un manque énigmatique traverse l'histoire du sujet: cela s'appelle *spleen* ou *mélancolie*.

Source de passions et de jouissance,¹ cette béance se présente comme un creux, une cupule dans laquelle peut venir se nicher en un éclair —le temps d'un coup de foudre— l'image de l'élu(e) ou celle d'une idéalité susceptible de provoquer des adhésions enthousiastes et des apostolats ravageants.

Hortus deliciarum d'une souffrance exquise, cette expérience qui exprime l'illusion où domine l'idée de communion, trouve son expression dans la passion amoureuse —en son avatar ravageant— ou dans le culte du chef qui serait réputé incarner les aspirations de la *foule organisée* dans lequel le *Un* domine: "Ein Reich! Ein Volk! Ein Führer!" étant le modèle achevé de cet embrasement obscurantiste et meurtrier.

Or, une telle fanatisation se supporte de l'exclusion, du bannissement de quelques uns ou de tous ceux qui sont considérés comme incapables de participer de cette adhésion dyadique à une passion flamboyante, littéralement flamboyante.

Pour les bannis, les exilés, ce déferlement n'est pas sans avoir quelque effet.

Deux destins tragiques d'un *exil en situation* illustreront mon propos.

Exil forcé... Walter Benjamin et Stefan Zweig placés dans deux situations radicalement différentes (l'un était pourchassé et risquait de se voir expulsé d'Espagne vers la France vichyste, l'autre était réfugié au Brésil) se sont suicidés. Pourquoi... sinon qu'ils savaient qu'ils étaient condamnés à quitter la Mittel-Europa, une Mittel-Europa que le nazisme avait définitivement enterré.

Dès lors, nous pouvons postuler que l'exil n'est pas une affaire de géographie, de topos, mais de temps et de style.

Il ne s'agit pas en l'occurrence d'une séparation mais d'un bannissement et d'un effondrement, d'une disparition, non pas d'une seule lettre —telle la lettre *e* dans le roman de George Perec— mais d'un alphabet tout entier, celui dont les arrangements scripturaires constituent le style qui représente le sujet écrivant.

(1) La jouissance qui n'est pas le plaisir.

Il nous faut donc considérer que cette route coupée à la création, cette impasse, déplace la Loi vers le caprice incompréhensible et l'oukase féroce du bannissement pour précipiter le sujet vers la mort.

Il s'agit plus que d'une page tournée, plus que d'une déchirure. Il s'agit d'une exclusion radicale.

Walter Benjamin et Stephan Zweig avaient la conviction au seuil de la mort —c'est du moins ma lecture, aujourd'hui— que leur langue s'était effondrée parce qu'elle allait leur être interdite. Car *Mittel Europa* comme signifiant avait disparu dans les éruptions du dictateur berlinois.

Galiciens, bukoviens, magyars, moraves, prussiens ou bavarois, ruthènes, viennois, slovènes ou triestins, tous avaient eu en commun la langue allemande qu'ils enrichissaient de leur existence intime, de leur chatolement culturel et des tensions qui existaient entre ces différentes confessions (luthériens, calvinistes, catholiques, juifs...), ces différentes attitudes religieuses (libres penseurs ou fous de Dieu), ces différentes ethnies, ces différentes convictions politiques (féodaux, monarchistes, libéraux, sociaux-démocrates, communistes ou anarchistes), enfin. Leur commune culture prenait toute son ampleur dans les luttes qui les opposaient. L'unification autour des idées d'ethnicité, d'identité, puis plus tard autour de l'illusion idéologique *du sang et de la race* allaient rejeter hors de l'espace commun tous ceux qui allaient très rapidement, à un degré ou à un autre, devenir des *Heimatlos* ou des *Untermenschen*.

La Mittel-Europa de l'inter-culturel en acte s'était dissoute dans le culte de l'Unique.

Désormais, l'exilé devient un être qui assiste à l'effondrement de ses repères, en proie à la "géographie pathétique"² de sa nostalgie, il va se précipiter vers le "mirage métaphysique de l'harmonie universelle, l'abîme mystique de la fusion affective, l'utopie sociale d'une tutelle totalitaire, toutes sorties de la han-tise du paradis perdu d'avant la naissance et de la plus obscure aspiration à la mort".³

Nous pouvons dès lors émettre l'hypothèse que le banni vit son existence dans l'état d'une *traduction littérale*.

Aussi bien acquise que sera la langue de pays d'accueil, elle sera toujours comme le calque de la langue engloutie.

Il ne s'agit en l'occurrence ni d'un défaut d'apprentissage, ni d'une absence de maîtrise mais bien plutôt d'un sentiment purement subjectif d'inappropriation, de trouble dans la percep-

(2) Selon le mot de Vladimir Jankelevitch.

(3) Jacques Lacan, *Les complexes familiaux* ("Le complexe de seurage") tome VIII de l'Encyclopédie Française, Paris, 1938.

tion, de trahison dans laquelle —paradoxalement— l'exilé retrouve cette tendance à faire du *Un* avec ce qui se révèle être une page que l'Histoire a définitivement tournée.

D'où la série de questions que je souhaite poser ici :

Est-ce que l'inter-culturel ne serait pas un mythe?

Est-il de l'inter-culturel dès lors que dans un même espace vivent des citoyens dont les petites, les plus petites différences ne sont pas un objet de répulsion ou d'horreur (sentiments qui cachent mal l'envie qui est à leur principe)?

Est-il même une quelconque nécessité de nommer cette cohabitation au sein de la Cité?

N'est-ce pas un fois la séparation accomplie, que l'inter-culturel s'impose des années sinon des siècles plus tard comme un rêve héroïque ou lyrique?

Pour ma part, je suis tenté de répondre affirmativement à cette dernière question d'autant que l'inter-culturel comme illusion n'est pas sans rappeler le roman familial que chacun d'entre nous, enfant, a pu construire pour dialectiser le malheur d'être né dans cette famille-là, non pas que celle-ci soit forcément détestable, mais... dès lors que l'enfant se ressent comme irrémédiablement séparé —et comment cela pourrait-il en être autrement?— il ne peut qu'accentuer la faille, la déchirure, en se dotant de parents prestigieux dont il aurait été exilé.

Or, l'inter-culturel obéit très précisément à cette démarche: prestige du lieu d'origine, toujours romanesque, déchéance de l'actuel —du présent— et aspiration à retrouver cet ailleurs dont le rêveur, pris dans la fiction de son mythe des origines, serait le héraut. Il convertirait, même son corps, son esprit, sa langue en un défilé qui réunirait les deux univers différenciés et télescopés qui trament son existence. Ici, il n'est aucun effort d'adaptation, bien au contraire. Il n'est que de la désadaptation radicale.

Mais si ce qui généralement se dissipe pour s'inscrire dans la sphère de la vie phantasmatique trouve argument dans le réel pour se constituer en trauma, alors, ce qui fait passage ou passerelle —trait d'union pour tout dire— s'effondre, pour laisser la place à un sentiment de schize ou à une aspiration vers l'ineffable d'un impossible retour.

Je ne saurais ici poursuivre la métaphore plus avant, encore que ce mode d'approche de l'inter-culturel peut nous donner une possibilité d'entendre ce qu'il en est du malheur et du Mal.

Si le malheur —sur le plan individuel, subjectif— est définissable comme étant le viol de l'(objet)intime, nous pouvons avancer l'hypothèse que cette effraction est le plus souvent l'expression d'une mise à mal du roman familial, saccagé par

une idéalisation insensée et perverse. Le Mal quant à lui serait l'intrusion de l'Histoire en ces soubresauts sanglants —au titre du *Un*— dans ce que le sujet a de plus précieux: ses identifications symboliques et sa langue. Manière particulièrement violente de nier qu'il est de l'Autre. Manière de concevoir l'Autre comme le lieu de la souffrance et de la déjection. L'inter-culturel dans sa phase symbolique, insue, s'effondre à cet endroit pour ne plus laisser place qu'à la nostalgie de l'inter-culturel, aux rêves de l'inter-culturel, à l'aspiration dyadique à l'inter-culturel.

Par contre, situé à la pliure de deux langues, prenant en compte que tout traducteur est un interprète qui se confronte à ce que chaque langue a d'irréductible, l'adaptation culturelle, c'est du moins ainsi que je l'entends, est celle qui prend acte du deuil premier fondateur d'un procès de symbolisation qui rend inepte tout discours qui prêche l'inamovible, l'autochtonie, l'originel.

Il est de l'Autre, telle serait la formule qui réunirait en un ensemble ces propositions dans lesquelles *l'hétérogène* serait le signifiant qui représente le sujet pour le signifiant *séparation*.

Dès lors que la séparation est fondatrice, le terme de "au commencement" qui pourrait laisser soupçonner qu'il est de l'originel, devient de lui-même obsolète.

Il n'est pas de "au-commencement" sinon comme terme provocateur, comme terme prétexte au procès phantasmatique, comme terme prétexte, enfin, aux rêves et à la poésie dans leur tendance à réparer un traumatisme resté le plus souvent énigmatique.

L'écriture qui traite toujours d'un "au-commencement" ne cesse de déchirer ce prédicat, de le mettre à mal, puisque tout acte (et celui qui est au principe de l'écriture en particulier) se soutient d'un faisceau de précédences.

Il est donc de la fondation... et l'acte d'écrire s'inaugure toujours d'un "je fonde" en prise avec une généalogie textuelle, toujours insue, qui se soutient d'un déplacement, d'une métonymie, d'une séparation.

Dès lors, est-il une traduction pensable qui ne prendrait acte de cette séparation?

Est-il une traduction qui ne serait pas une trahison de la littéralité au profit d'une *adaptation*?⁴

Est-il une traduction qui ne soutiendrait que dans la virtualité du passage d'une langue à l'autre, il est, de part et d'autre de cette frontière impalpable, de l'étranger?

(4) *Adaptation*... comme on dit d'un roman qu'il est adapté pour le cinéma ou le théâtre.

À ce titre, chacune des deux langues considérées, celle à traduire et celle de la traduction, fait du traducteur, le temps d'une fraction de seconde, un étranger à lui-même et aux langues qu'il manie.

Si le traducteur s'absente comme sujet du texte qu'il travaille, qui le travaille, n'est-ce pas dans une tension vers l'ex-Il, vers ce que j'appelle le Il de Je, qui indexe le traducteur, comme tout sujet écrivant d'une instance tierce, celle qui nous désigne tous, un par un, comme séparés de notre écriture même?

Cette proposition me permet d'avancer qu'un texte traduit est d'autant plus marqué du génie du traducteur que celui-ci s'efface en se réduisant à un signe typographique, celui qui est susceptible de réintroduire l'inter-culturel sous un jour aimable.

Dès lors, j'émettrais l'hypothèse que si le trait d'union représente comme j'ai pu l'écrire, une lettre d'amour,⁵ il n'est pas moins d'abord et avant tout, le signe de ce qui sépare.⁶

N'est-ce pas au lieu même du trait d'union, au lieu même d'une séparation potentielle que le traducteur se tient afin que l'*adaptation* —autre manière pour dire *la rencontre*— puisse trouver quelque consistance?

C'est en tout cas mon hypothèse... et le paradoxe que j'ai souhaité soutenir.

(5) Cf. Jacques Hassoun "Ponctuation: points de suspension... trait d'union...". En *Littérature et double culture*, Actas Noesis, 3, 1990, pp. 149-162.

(6) L'amour vivable, "l'autre amour" de Bonnefoy, ne serait-il pas, celui qui se fonde sur une mise en échec du dyadique, sur une séparation.

EN ESPAGNOL DANS LE TEXTE

Geneviève MOULLAUD-FRAISSE
Universidad de Provence

Je ne parlerai pas directement de traduction ni de transposition culturelle, mais d'une pratique qui se présente à première vue comme le contraire ou le refus, à la fois de la traduction et de la transposition: l'insertion dans les romans de mots ou de phrases en langue étrangère. Pratique tout à fait courante, parfaitement intégrée à nos habitudes de lecture, et qui ne révèle son étrangeté qu'à la réflexion, c'est à dire quand on l'interroge d'un point de vue pragmatique. J'ai choisi de le faire sur trois romans français à cadre ou à personnages espagnols, *L'Espoir* d'André Malraux (1937), *Le Jeu de patience* de Louis Guilloux (1956) et *Le Palace* de Claude Simon (1962). J'expliquerai à l'occasion les diverses raisons qui me les ont fait choisir, mais la première est que j'ai lu en leur temps ces trois livres avec une passion de lecteur naïf, et que je pouvais comparer l'effet immédiat de l'espagnol dans ces romans, le souvenir que cela m'avait laissé, à ce que m'apprendrait une relecture systématique.

J'ai d'abord voulu vérifier ce qui était dans mon souvenir une évidence: l'apparition de l'espagnol dans le discours des personnages était-elle motivée par la vraisemblance de leur situation? Obéissait-elle à une pragmatique interne à l'univers fictif? A ma surprise, c'est le cas dans un seul des trois romans. *Le Jeu de patience*. Ce roman est la chronique d'une petite ville de Bretagne à travers le Front populaire et la guerre, sous forme d'un montage complexe mais dont le narrateur est toujours le même; c'est un des personnages, qui écrit en je, et participe aux événements qu'il rapporte, notamment l'accueil des exilés, anti-fascistes allemands puis réfugiés espagnols. L'un de ces réfugiés, Pablo, joue un rôle essentiel dans l'écriture de la chronique puisque c'est l'annonce de sa mort, dans les années d'après-guerre, qui détermine le narrateur à rassembler des

notes, accumulées depuis des années, pour reconstituer ses souvenirs et construire sa chronique. L'espagnol dans le texte apparaît chez ces personnages de réfugiés dans des situations précises. Certains ne parlent pas français, et disent au chroniqueur quelques mots espagnols de salutation ("*Salud*", "*Buenas*", "*Muy Buenas*" ...) ou de communication élémentaire: "*Zapatos, señor*" —Et toi? —"*Anteojos*" pour les blessés soignés dans un hôpital, par exemple (p. 722)*. Dans d'autres cas les personnages espagnols se parlent entre eux dans leur langue quand il n'y a pas d'interlocuteurs français. Dans le camp de réfugiés une jeune femme fait l'école à des enfants et leur dicte en espagnol un extrait de livre: "*Los pueblos de España, siempre amantes de su patria y de su libertad...*" (p. 250). Un mari console sa femme en espagnol "*mi alma*" (p. 110), alors que l'un et l'autre, séparément, s'adressent au narrateur en français. Enfin il arrive à Pablo, qui est bilingue (il a travaillé en France avant la guerre) de recourir à l'espagnol, soit sous l'effet de l'émotion (un "*Hombre!*" un "*Cobardes!*" dans une conversation en français) soit quand un mot lui paraît intraduisible directement, *enchufado*, par exemple. Il se comporte alors, pour le narrateur, comme un traducteur en difficulté, qui essaie diverses formes de paraphrase et de commentaire pour trouver un équivalent. "Avec un geste rapide de la main, comme pour examiner l'action de quelqu'un qui se faufile quelque part, Pablo m'expliqua que l'*enchufado* agissait comme le rat, *como el rato*, dit-il, qui se fourre dans un trou. "Un embusqué? —*Eso es. Pire, peut-être!*" (p. 732). Il lui arrive enfin de sur-titrer son français par de l'espagnol, pour plus d'expressivité, comme lorsqu'il fait au narrateur un récit de guerre carnavalesque: "Oh! mon vieux, celui-là, tu parles, quand je l'ai revu! Il s'était fait prendre en dormant. Au Teatro Novetats à Barcelona. Parce qu'il était le dernier, tous les copains étaient partis, et il avait encore son pistolet. Et voilà le dernier con qui est resté là-bas, *el último tonto!* Lève les mains! *Manos arriba!* ..." (p. 240). En dehors des Espagnols, tous les personnages, militants français ou antifascistes allemands, peuvent à l'occasion reprendre des mots de passe aussi universels que le poing levé: "*Rot Front!* —*Salud!*" (p. 467) en dehors des dialogues. Quant au narrateur, il n'emploie des mots espagnols que dans un discours rapporté: "un réformé, *un inútil de guerra*, c'est ainsi que cela se disait dans sa langue" (p. 706). La seule exception se situe à la mort de Pablo. Il réalise à la vue du corps exposé que son ami n'est "plus rien", et simultanément refuse cette évidence en tradui-

(* Les mentions de page renvoient, pour *L'Espoir* au Livre de Poche, pour *Le Jeu de patience* à l'édition Gallimard, pour *Le Palace* à l'édition 10/18.

sant, comme pour lui, le mot dans sa langue. “Plus rien désormais; *nada*. Un mort comme les autres” (p. 105).

J’ai longuement insisté sur la motivation, la vraisemblance pragmatique de l’apparition de l’espagnol dans le cadre de la fiction, alors qu’elle semble aller de soi. C’est que précisément il n’en est pas ainsi dans les deux autres romans, et que ce non-respect y passe totalement inaperçu à première lecture. On sait que *L’Espoir* est écrit à la troisième personne, par un narrateur non-marqué, et que chaque chapitre est centré sur un ou deux personnages, combattants espagnols ou membres des Brigades internationales, dont la voix narratrice adopte pour l’essentiel le point de vue. Or l’apparition de l’espagnol dans le texte se présente comme parfaitement arbitraire par rapport à la vraisemblance pragmatique. Dans une séquence où tous les personnages sont Espagnols, au chapitre I, on voit coexister une injure bien française comme “*Andouilles!*” avec “*Cojones!*” et le moyenterme, l’effet “traduit de l’espagnol”. “*Enfants de putain*”, très exactement dans la même situation, injures téléphoniques entre républicains et franquistes. Dans le même chapitre, où Ramon et Manuel parcourent les rues fraternelles de Madrid, des voix anonymes passent, évidemment toutes espagnoles dans la fiction:” —C’est le peuple qui est *sereno* de Madrid cette nuit” (p. 19). Pourquoi ce seul mot non-traduit? Plus étrange encore dans le cadre de la situation fictionnelle, ce dialogue qui ne peut avoir lieu qu’en espagnol, à la cantine des miliciens installés dans le musée de Santa Cruz, où un journaliste américain interroge son voisin sur son refus du jambon cuit à l’huile d’olive: “Vous détestez *l’aceite*, vous, un Espagnol?” (p. 198).

Il en va de même dans *Le Palace*. Là encore, une voix raconte à la troisième personne; à la vérité elle adopte le point de vue d’un personnage unique, un Il, l’étudiant français venu à Barcelone une première fois en 1936 et une deuxième fois dans les années 50, dont la mémoire est la seule matière première du récit. La distinction entre l’univers fictionnel et la voix qui le porte est donc beaucoup moins évidente, mais elle est précise et constante. Or dans les dialogues rapportés (je parlerai plus loin d’une autre catégorie de citations, les collages d’écrits) l’apparition de l’espagnol n’est pas motivée par la vraisemblance fictionnelle. Ainsi un Américain parlant à des Espagnols (en présence d’un Français, mais sans s’adresser à lui), fait un jeu de mots associant le français *assaisonné* et l’espagnol *asesinado*. Il s’agit de plaisanteries trop “salées”, trop “assaisonnées”, sur un épisode de la “guerre dans la guerre” à Barcelone, l’assassinat d’un général républicain par ceux de son camp. Pour autant que j’en puisse juger, la plaisanterie ne va pas de soi en espagnol, encore

moins en anglais; et si le personnage souligne bien qu'il est polyglotte, on se demande de quelle langue est supposé traduit le dialogue fictif. Plus arbitraire encore est le *si* qui saupoudre d'un soupçon d'hispanité toutes les répliques de l'Américain, par exemple quand un Espagnol dit (pourquoi en espagnol dans le texte?) "*Nosotros*", et que L'Américain répond "*Si, nous autres*". Dans le café des années 50 à Barcelone, le même garçon de café, de la même voix "impersonnelle, soumise et claironnante", hurle tour à tour au même client "*¡Sí Señor!*" et "Une autre bière?" (pp. 20-21).

Or à la lecture, du moins pour le lecteur français, ces anomalies n'ont rien de choquant, et la différence entre la pratique de Simon ou de Malraux et celle de Guilloux passe totalement inaperçue. Cela me paraît s'expliquer de la façon suivante: dans tous les cas le niveau pertinent d'énonciation pour comprendre la logique d'apparition de la langue étrangère est l'énonciation la plus fondamentale du texte, le narrateur (avec le lecteur qui le double) sur lequel repose tout le récit, dialogues compris. Si Guilloux semble être le seul à adopter la logique d'une pragmatique vraisemblable dans le cadre de la fiction, c'est qu'il est le seul à avoir un narrateur et un destinataire appartenant à ce cadre: il s'agit d'une chronique destinée aux concitoyens du chroniqueur-personnage. L'instance plus fondamentale de l'auteur donnant à lire la chronique et du lecteur modèle¹ reste un double invisible de l'autre, et de toute façon lui correspond linguistiquement: un Français écrit pour des francophones. Dans ce cas particulier, la pragmatique fictive ne se distingue pas de la pragmatique effective; c'est toujours le rapport narrateur-lecteur qui commande le fonctionnement de la citation, mais ce fonctionnement est intégré à la fiction. Dans les deux autres cas, la citation dans le dialogue est le fait d'une énonciation double, à la façon du style indirect libre ou de récit à focalisation interne. Le mot *Sereno*, le *Sí Señor*, profilent derrière le personnage l'autre instance qui le porte, et qui choisit de lui imprimer une touche d'opacité linguistique, un effet d'intraduisible. Du même coup, par la même opération, le narrateur de Malraux ou de Simon se marque et marque le personnage comme n'appartenant pas au même univers linguistique. En paraphrasant l'histoire de l'immortel Pierre Ménard, auteur de *Don Quichotte*, on pourrait dire à peu près: alors qu'un auteur espagnol qui écrit "*Sí Señor*" ne dit rien d'autre que "Oui Monsieur", la banalité même, le degré zéro de l'écriture, au contraire le "*Sí Señor*" de Claude Simon fait surgir, entre le café fictif où

(1) Tel que le définit, par exemple, Umberto Eco dans *Lector in fabula*.

un garçon de café répond à un client, et le récit où le narrateur français l'introduit pour le lecteur français, l'intraduisible comme valeur, l'irréductibilité des cultures. En somme il opère une transposition culturelle d'une autre sorte que celle d'un traducteur, plus radicale en un sens: le refus marqué de la transposition.

J'ai parlé d'un effet d'intraduisible, mais la langue intervient ici comme et seulement comme une marque culturelle. Il n'y a dans ces citations aucun intraduisible littéral, pour le lecteur français. Plusieurs cas peuvent se présenter. Soit la parenté des langues permet de saisir l'essentiel: *¿Quién ha asesinado?*, *El dolor del pueblo, nosotros*. Soit il s'agit de termes déjà connus, les premières pages de l'Assimil, de *Si à Hombre!* Soit cela figure dans les pages roses de l'encyclopédie du lecteur,² politique (*Salud, no pasarán*) ou culturelle (*la Reconquista*). Soit l'expression qui pourrait prêter à confusion est littéralement traduite dans le contexte immédiat: le narrateur vient de parler d'huile d'olive quand arrive *aceite*; *sereno* est doublé par "veille*--ur"; quand les exilés blessés demandent au Secours rouge *Zapatos* ou *Anteojos*, le narrateur ajoute: "nous notions: lunettes, souliers". La formule "*Orina, Esputos, Sangre*" dans *Le Palace*, est non seulement traduite dans son sens littéral, mais dans sa connotation de plaisanterie sur le drapeau (p. 122). Le seul contre-exemple est la célèbre citation du sonnet de Quevedo dans Malraux, donnée sans traduction. Cependant si le lecteur français n'en saisit pas le détail, le sens général en est donné par le commentaire du vieil Alvear: "Il y a un sentiment très profond à l'égard de la mort" (p. 315). L'effet d'intraduisible est donc produit soit avec de l'éminemment traduisible soit avec de l'immédiatement traduit. Il mime une situation qui est son exact contraire, celle du traducteur butant sur du véritable intraduisible et forcé de recourir à l'expédient désespéré du mot étranger dans le texte (avec note du traducteur!). "L'espagnol dans le texte" du romancier dessine en fait le profil d'un lecteur modèle français monolingue, qui est invité à jouir simultanément de la compréhension et de l'opacité, de la rencontre de l'étranger sous une forme apprivoisée. De là sans doute l'effet comique immanquable que produit cette pratique sur un lecteur de l'autre langue. Les exemples que j'ai choisis, dans des romans reconnus, pas du tout ridicules pour leur lecteur modèle, vous ont fait rire, et ce n'est pas la faible compétence linguistique de leurs auteurs qui est en cause. Le français cité

(2) Les pages roses sont, dans le dictionnaire français le plus populaire, celles des citations qu'il faut connaître. "L'encyclopédie du lecteur", elle, renvoie encore, évidemment, à Eco.

dans *Señas de identidad*, par un auteur aussi parfaitement bilingue que Goytisolo, produit le même effet comique sur le lecteur français: il se sent incongru à sa place de lecteur, il éprouve la violence d'un déplacement culturel.

Quelle fonction proprement littéraire cette pratique occupe-t-elle dans le roman? Les trois que j'ai choisies présentent en tout cas cet intérêt qu'on ne peut pas leur appliquer la catégorie toute faite de la "couleur locale". La couleur locale suppose un énonciateur qui ne se localise pas, qui se croit universel, qui perçoit la singularité de l'autre culture plus que la sienne propre. Ce n'est pas le cas de nos romans, qui sont internationalistes, et pour qui l'universel s'incarne à cette époque dans l'Espagne. Or ces romans font un usage intense de la singularité culturelle espagnole, de ce qu'on pourrait appeler superficiellement "couleur locale". Il en existe à la même époque des usages caricaturaux, dans le roman "réaliste-socialiste", par exemples *Les Communistes* d'Aragon. Le moindre, ou le plus gros slogan en langue de bois, dans les années 40-50, prend une autre aura, une profondeur à bon compte, quand il est dit en espagnol par un exilé, et Aragon ne s'en prive pas. Nos romans sont plus complexes, mais ils participent de ce mouvement, même *Le Palace* qui en raconte le deuil. Peut-être s'agissait-il de répondre à un manque de l'internationalisme, ou de l'universalisme, de ces années-là: le manque d'incarnation, de différence irréductible, de cette opacité qui est probablement nécessaire à la passion et sans aucun doute au roman.

Mais, sur ce terrain commun, chaque roman intègre son recours à l'espagnol dans un contexte et un projet d'écriture spécifique. Dans *L'Espoir* les termes en espagnol dans le texte prennent le relais d'un discours constant associant la passion collective, le moment "apocalyptique" des révolutions, à une singularité hispanique qui est d'un autre ordre. Prenons l'exemple de l'anarchiste disant au colonel républicain de la garde civile: "Vous avez eu de la chance en traversant", et utilisant "chance" au lieu de "courage". Le narrateur enchaîne: "Le colonel, qui aimait sauvagement l'Espagne, était reconnaissant à l'anarchiste de montrer ce style dont tant d'Espagnols sont capables..." (p. 36). Il y a là un dédoublement énonciatif analogue à celui des citations. Le personnage dans son univers fictionnel ne peut pas avoir formulé la chose ainsi; il a pu penser: "il a du style", pas "il est bien espagnol", et encore moins "j'aime sauvagement l'Espagne". L'hispanité des personnages ne se révèle qu'au contact étranger du narrateur; le style qui les unit ne devient marque culturelle qu'explicité par le cadre français. Le charme de *L'Espoir* pour ses lecteurs est insépara-

ble de cela, de cette singularité autre dans laquelle s'incarne la "condition humaine".

Dans *Le Jeu de patience*, les citations s'intègrent à ce que j'appellerai une éthique internationaliste de la traduction. Sur fond de français, l'espagnol côtoie l'allemand, celui des antifascistes exilés, puis celui des occupants; le chroniqueur est un vieil humaniste de gauche à la fois fortement enraciné, né dans sa ville, et ouvert à l'étranger; souvent les moments les plus intenses du roman mettent en jeu la langue. Par exemple quand un jeune soldat français bilingue est appelé par le colonel pour lui traduire de l'espagnol la lettre d'un officier républicain qui va être expulsé; sa voix se trouble au cours de la traduction, sous l'effet du récit qu'elle doit transmettre. Quand le narrateur, sous l'occupation, répond à un soldat allemand qu'il n'a pas de feu pour sa cigarette, "*Kein Feuer*", que l'autre plein d'espoir, lui demande "*Sprechen Sie Deutsch?*" et que, résistant à son premier mouvement il doit répondre: "Non" (p. 16). Enfin l'exemple du déporté qui revient muet des camps; il ne sait rien dire d'autre que les ordres criés dont sa tête est pleine: "Aux chiens on ne traduit pas les ordres" (p. 305). La valeur essentielle dans ce roman, est la communication entre sujets, qui savent qu'ils appartiennent à la même espèce humaine et se respectent comme sujets. Entravée par l'Histoire, mais partiellement réalisée dans l'histoire, où la petite ville bretonne devient un croisement de langues et de cultures portées par des individus singuliers. On retrouve, là encore, mais avec un autre sens, l'amicale opacité de la langue étrangère, l'étrangeté apprivoisée.

Le roman de Claude Simon raconte quelque chose d'impensable en son temps pour le personnage qui l'a vécu: un épisode de la "guerre dans la guerre" à Barcelone, l'assassinat d'un général, et la "disparition" d'un Américain qui a posé trop de questions à propos de cet assassinat. Le narrateur, dont la voix reste distincte de celle du personnage central, décrit, comme de l'intérieur, son travail de remémoration, en remontant à deux niveaux de passé, l'année 36 et un retour, quinze ans plus tard, sous le franquisme, dans la même ville, pétrifiée par l'oubli officiel, et dont le palace, lieu de l'action en 36, a disparu. Demeure dans la mémoire tantôt le sens général des dialogues, tantôt la matérialité d'un mot (c'est là la logique des aberrations pragmatiques que j'ai signalées), tantôt la présence de mots écrits de toute sorte, inscriptions sur les murs, enseignes de magasins, couvercle d'une boîte à cigares. Sous la forme orale ou écrite, la matérialité de la langue étrangère intervient toujours en rapport avec l'impensable, l'indicible. Soit comme dénégation ou censure: le *Si Señor* du garçon de café répond sur le ton de

l'indifférence jouée, hurlée, à une question sur la disparition du palace. "Alors c'est ça qu'ils ont construit à la place?". Soit comme souvenir écran: celui de la boîte à cigares, que le personnage a regardée stupidement pendant que l'assassinat ou l'enlèvement de l'Américain avait lieu derrière la porte. Soit comme question obscure sur le crime, quand le titre des journaux sur l'assassinat du général revient inlassablement, en capitales, dans le texte (17 fois en tout) sous diverses formes: "¿Quién ha muerto? ¿Quién asesino?" etc. Cette question est au coeur du livre, elle concerne la guerre dans la guerre, le fratricide occulté, et, plus tard, la révolution elle-même frappée de conclusion là où elle a eu lieu. Dans ce contexte la langue étrangère joue le rôle que jouait dans la tragédie grecque la parole obscure des oracles, elle est la langue du destin.

On le voit, la citation en langue étrangère ne prend sens littérairement que dans l'univers singulier de chaque roman. Mais chacun de ces effets de sens s'articule autour d'une propriété commune, celle d'une structure bipolaire. La marque d'étrangeté fonctionne dans les deux sens, la différence de langue renvoie simultanément à la spécificité culturelle du cadre fictif ou des personnages et à celle du cadre qui les contient, la culture du narrateur et du lecteur. En franchissant la frontière linguistique, ou plutôt en la touchant, comme une bordure, une mince intersection, en-deçà, on l'a vu, de la véritable opacité, le romancier la suscite comme frontière d'appartenance culturelle.

II
LA SUBJETIVIDAD DEL TRADUCTOR,
ESPACIO DE CONFRONTACIÓN
LINGÜÍSTICA Y CULTURAL

DOCE VIAJEROS ROMÁNTICOS FRANCESES ANTE LA IRREDUCTIBLE HISPANIDAD IDIOMÁTICA

Jean-René AYMES
Universidad François Rabelais, Tours

Introducción

Una de las particularidades inmediatamente visibles de los relatos de viajeros franceses por España es la presencia, más o menos masiva, en el seno de los textos, de palabras, elementos de frase, refranes o poesías, que vienen en idioma español y cuyo carácter exógeno, respecto al idioma francés, suele estar señalado por el uso de comillas.

Esa inserción que, unas veces tiende a la asimilación puntual del idioma español por el francés y, otras, sirve para poner de relieve la irreductible especificidad del castellano, ilustra uno de los postulados en que se funda el examen de la realidad hispánica por los "turistas" galos en la época romántica. De esta realidad nacional *sui generis* forma parte la realidad idiomática, por una serie de razones: la existencia del idioma indígena —en el caso concreto, el español— confirma la supervivencia de uno de los caracteres nacionales que son precisamente lo que procuran desentrañar y se complacen en enfatizar los observadores extranjeros. Que éstos entiendan o no la significación de los discursos que pueden oír, concuerdan para estimar que el manejo del idioma local ofrece insustituibles atisbos sobre la idiosincrasia, mentalidad y modalidad existencial de los habitantes del país.

Ello significa que la realidad idiomática de un país no se contempla como un epifenómeno carente de significación, sino como un posible indicador importante. En cuanto al idioma que esos observadores aprehenden en su forma escrita a través de carteles o de inscripciones grabadas en monumentos, proclaman, para legitimar la atención que prestan a esas manifestaciones del idioma, que estas últimas aclaran el pasado —histó-

rico, cultural y literario— del país visitado. Por fin, la incorporación de palabras españolas en el texto francés sirve para dar al relato cierto “colorido local”, sumamente valorado —como es sabido— en la época romántica.

Por supuesto, ese procedimiento no se aplica sólo a la península ibérica, sino también a los demás países europeos y extra-europeos. El denominador común entre los idiomas latinos (el español, el portugués y el italiano) es que, parcialmente inteligibles por los profanos —en cualquier caso, más inteligibles que el alemán, el inglés, el ruso o el árabe—, esos idiomas latinos ofrecen más facilidades de incorporación al texto francés que los idiomas germánicos, eslavos o africanos, aunque no se ha de excluir que la “incrustación” de algunas palabras rusas o árabes haya podido conceptuarse como más portadora de exotismo que la transcripción de palabras apenas extrañas, respecto a lo francés, como lo serían “cigarro”, “mula” o “liberales”.

Para calibrar la intensidad del efecto “extranjerizante” —siempre buscado por nuestros autores— de esa incorporación de vocablos españoles en su forma original, se ha de diferenciar el bajo rendimiento “extranjerizante” de las palabras, o ya afrancesadas tras alguna ligera modificación (como “mantille”, “guitare”, “cortès”, “alcade”, “duègne”), o ya incorporadas en el acervo común del idioma francés (como “hidalgo”, “muleta”, “sierra”), y el rendimiento “extranjerizante” superior de palabras sólo en vías de nacionalización: de ahí la vacilación gráfica corriente entre “bolero” y “boléro”, entre “guerrilla” y “guèrilla”, entre “fandango” puesto o no entre comillas. El grado más alto de efecto “extranjerizante” lo alcanzan las palabras que, no incorporadas todavía al idioma francés corriente, no sugieren automáticamente ningún equivalente en el idioma francés, como “chulo”, “presidiario”, “rosquillas”, “indulto” o “tabardillo”.

Esa enorme diferencia, en cuanto al efecto de sorpresa o de seducción producido sobre el lector profano, es fácil de notar si se opone, por ejemplo, la palabra “capitán”, que casi puede pasar desapercibida, a la de “asentista” en su forma afrancesada “assentiste” que exige alguna aclaración si el autor no quiere dejar a su lector in albis (de comprensión)¹. De ahí la variedad de los tratamientos técnicos a los que se puede someter el vocablo incorporado.

Me parece circunscribirse a las seis modalidades siguientes:

1. Se deja el vocablo español en su forma original, sin la menor alteración, sin comillas y sin aclaraciones, porque se da por conocido o descifrable el sentido (sierra, fandango, hidalgo).

(1) Este ejemplo está sacado de *Un hiver à Majorque* de George Sand, en *Oeuvres complètes*, Ginebra, Slatkine Reprints, 1980, t. XVI, p. 17.

2. Lo mismo con comillas o en bastardillas (“caballero”, “sombbrero”, “pronunciamiento”).

3. La palabra española, con o sin comillas, viene acompañada de un paréntesis en el que se da un equivalente francés, o seguida de una coma tras la cual viene el equivalente:

- la “berlina” (le coupé) - la “manola” (la grisette) - une “tertulia” (assemblée) - une “aldea” (métairie isolée).

4. La palabra española acompaña, tras una coma o entre paréntesis, la palabra francesa equivalente a la que se ha conferido la anterioridad y quizá la preeminencia en el texto francés:

- un libéral, un “negro” - un petit collet (“alzacuello”).

5. Una forma de escueta definición o explicación, que viene tras una coma o que está introducida por una locución como “c’est-à-dire”, “ou”, “une espèce de”, etc, acompaña la palabra española, en general entre comillas:

- le “corpiño” ou espèce de velours noir - l’“agraz”, espèce de boisson faite avec du raisin vert - “echar el brindis”, c’est-à-dire littéralement: porter le toast.

6. Una explicación más o menos minuciosa o científica se ofrece a continuación de la palabra española problemática, sea en el cuerpo del texto, sea —pocas veces— en una nota a pie de página:

- les “quesitos” sont de petites glaces dures (Gautier)
- les “garbanzos” sont des pois de la grosseur d’une balle de calibre (Dumas).

Sería un estudio de nunca acabar el que pretendiera abarcar dejando de lado los discretos y lógicos afrancesamientos (“guerrilla” convirtiéndose en “guérille”, “alpargatas” en “alpar-gates”), las innumerables alteraciones, más o menos toscas o absurdas, que en total denuncian el desconocimiento generalizado —salvo unas contadas excepciones— del idioma español, y el desenfado o irreflexión con que es tratado por los narradores galos. Pero es verdad que una porción de esas adulteraciones se ha de achacar, no a los autores, sino a los editores que también suelen mostrarse poco cuidadosos. Un justo reparto de las culpas habría de apoyarse en la comparación sistemática de los manuscritos de los autores con las versiones impresas. De todas formas no se puede negar la responsabilidad de algunos

editores, porque resulta difícil admitir que un autor escriba, por ejemplo, una vez “birlocho” y otra “birlucho” (Sand), o, una vez “la parador” y otra “el parador” (Dumas).

A pesar de la ilimitada variedad de los errores cometidos, se puede esbozar una especie de tipología de alteraciones y confusiones reveladoras, a veces, de una falta de interés del autor por el idioma español y, más a menudo, de la ignorancia de su especificidad en cuanto a la sintaxis, grafía, acentuación, aparte de las equivocaciones respecto al sentido de las palabras:

— La acentuación

- Lo más corriente es el olvido del acento tónico (su introducción quizá hubiera planteado un pequeño problema técnico a los impresores):
“sillera” - “habito” - “jamon” - “cantaro” - “violin”.
- En algunos pocos casos sobra el acento en la “e” (este acento sirve para asemejar la pronunciación francesa a la española):
“toréador” - “valès” - “realès”.

— La equivocada reiteración consonántica (en casos rarísimos, se suprime erróneamente, mientras que en muchísimos otros se introduce, también erróneamente, por efecto del inconsciente modelo francés):

- “torreador” - “vacca” - “pecettes”.

— Las alteraciones consonánticas y vocálicas (torpes interpretaciones o grafías):

- La confusión v/b.
Casi siempre se da en el sentido v → b.
“nabaja” - “paba” - “bamos”.
- La confusión s/z y c/z.
Casi siempre se da en el sentido s → z y c → z.
“onze” - “brazero” - “bazo” (por “vaso”) - “donzella”.

— La ignorancia de la tilde:

- “duegna” - “los espagnoles” - “madrono”.

— Los finales de palabras y sufijos adulterados (pocos casos):

- “camino reale” - “jota aragonesa”.

— Las construcciones torpes, por desconocimiento del valor y uso de algunas preposiciones y conjunciones (pocos casos):

- “corrida de los toros” - “el tendido des manolos” - “de la langosta” (en lugar de: “¿quién quiere langosta?”).

Por último tendría gracia hacer la lista, no corta, de las equivocaciones a propósito de la significación de algunos vocablos o, a veces, de la confusión entre dos palabras. De nuevo el consciente o inconsciente recuerdo del idioma francés se hace responsable de errores crasos o ridículos. He aquí un brevísimo muestrario:

- “chueta”, para ciertos habitantes de Mallorca, traducido por “chouette” (lechuza).
- (español) “rancio”, traducido por (español) rance (en francés: picado o agrio).

Como intentaré concretarlo e incluso calibrarlo numéricamente, la densidad de errores varía de un autor a otro, como también varía la naturaleza del vocablo afectado. A pesar de la existencia de algunos centros de interés común que constituyen el amplio receptáculo en el que los autores toman prestados palabras, expresiones idiomáticas, interjecciones, jirones de conversación callejera, refranes, poesías populares y extractos de literatura, la cosecha lingüística que recogen los viajeros ofrece —como lo veremos luego— unas notables diferencias cuantitativas y cualitativas.

Uno de los principales elementos discriminadores, aunque no el más importante, procede de la duración de la estancia o recorrido de los visitantes. Por supuesto, si sólo pasan en España unas horas o unos días —como fue el caso de Flaubert y de Stendhal—, ni siquiera les da tiempo a los autores para captar en toda su riqueza la realidad idiomática del país que apenas entreven. Por el contrario, si pasan en España un mes o varios meses —como en el caso de Dembowski— y sobre todo si abren el oído a los discursos y procuran establecer contactos orales con los habitantes sin contentarse con admirar monumentos y paisajes, en este caso pueden recoger, en mayor o menor cantidad, migajas o importantes pedazos idiomáticos — si se puede decir—.

O sea que la importancia de esa cosecha depende obviamente del interés variable que el autor confiere a la realidad lingüística del país visitado. Lógicamente, basta con que el escritor proclame un deseo de chapurrar el español y de someter a entrevistas a algunos habitantes —de ello son ejemplos Hugo y Gautier— para que su descripción se vaya enriqueciendo luego de elementos lingüísticos. Al contrario, un escritor que —como

Dumas— se encamina hacia España para recrearse más que para examinar una realidad nacional extranjera, para divertir al lector más que para informarle, no recogerá más que unos pobres frutos lingüísticos, sin que se le ocurra contemplar esa pobreza como el resultado lamentable de un fracaso parcial en su aventura turística.

Otro elemento de variación procede, naturalmente, del dominio anterior, por el autor, del castellano, del catalán, del euskera, de un dialecto occitano o del italiano. Por razones conocidas, Hugo se encuentra en la situación más favorable, respecto al euskera y al castellano, que la mayoría de sus colegas escritores, y efectivamente una parte de su relato titulado "Autour de Pasajes" está adornado con expresiones en vascuence. A priori, el dominio del italiano por Boucher de Perthes hubiera podido redundar en una ventaja a la hora de oír hablar español y de transcribir palabras en ese idioma; desgraciadamente, los recuerdos italianos que se hacen demasiado invasores e irreprimibles contribuyen a la fea italianización del castellano de este autor, de la misma forma que los autores galos, ignorantes del italiano tanto como del español, suelen "galicizar" este último idioma. En definitiva, si se tuviera que constituir una especie de "palmarés" para calibrar los méritos lingüísticos de los autores, o sea para tomar en cuenta sus esfuerzos en el aprendizaje del español, quizá se llevara la palma Gautier que, a pesar de tener la honradez de confesar durante su primer viaje a España que "son vocabulaire était encore très borné", llegará ulteriormente a escribir a la cantora cubana María Martínez:

"Pido perdon a usted de mis faltas de grammatice y syntaxis; hablo como puedo, mal, pero usted es una persona tan fina que usted entendra todo"².

Otro elemento de variación que tiene repercusiones sobre la naturaleza y la cantidad de los elementos lingüísticos españoles incorporados en el texto francés merece una atención redoblada porque es fomentadora de engaño. En la mayoría de los casos, la presencia de palabras de uso corriente durante un viaje —como "caballero", "venta", "puchero"— se explica fácilmente por la confrontación personal, directa, del viajero con la realidad idiomática captada *in situ*, o sea en la calle, la diligencia, la venta, la plaza de toros... Aunque no se pueda descartar que esa pobre colección de palabras de uso corriente proceda

(2) Citado por Jean-Claude Berchet en su prólogo al *Voyage en Espagne*, Paris, Garnier-Flammarion, 1981, p. 30.

también de la lectura de relatos impresos anteriores, de diccionarios bilingües y de guías en español, el lector tiene pocos motivos para poner en tela de juicio la realidad del aporte personal del observador; y tampoco cuando el autor da la impresión de haber tomado la iniciativa de transcribir inscripciones grabadas en la piedra de los monumentos, o textos de carteles teatrales o artículos de gacetas. Pero cuando se interpone la voluntad de disimular hábilmente las fuentes de inspiración para mantener una ilusión de originalidad, resulta difícil evaluar el papel que pudieron desempeñar todas esas referencias escritas en lengua española. En algunos pocos casos los autores —lo veremos con G. Sand— señalan honradamente a qué obras acudieron para emplear en su debido sentido y correcta grafía algunos términos ajenos a la panoplia de las palabras españolas más o menos conocidas ya del público francés.

Pero, en otros muchos casos, una exploración sistemática de las posibles fuentes no dejaría de revelar que el autor, incapaz de concebir personalmente, sobre el terreno, lo que serían algunas particularidades institucionales, financieras, culturales, etc., transcribió probablemente pasajes de algún libro español.

Como ya se intuye, la naturaleza del vocabulario español incorporado varía con la naturaleza de la curiosidad que agujeronea a los autores y, por consiguiente, varía con los dominios sobre los cuales se focaliza su atención. De esta forma tienden a singularizarse los visitantes que, haciéndose ensayistas, ideólogos, políticos..., acompañan la observación (visual y auditiva) de una dosis, más o menos alta, de reflexión. Constituyen casos límites el marqués de Custine y Roland Faure que, en lugar de contentarse con describir paisajes y monumentos y aspectos externos de la vida cotidiana, multiplican juicios y comentarios, con la consiguiente irrupción en su texto de términos españoles, a menudo abstractos y de uso nada corriente, que remiten a la política, a la religión, al pasado remoto, a la civilización³.

Pero, si se deja de lado a esos viajeros que intelectualizan su observación y que, a lo mejor, hubieran sido capaces de hablar de España, empleando palabras y expresiones castellanas, sin haber pasado el Pirineo, la mayoría de los viajeros, asimilables a turistas de mirada curiosa y de inteligencia superior a la media, tienden a introducir, en proporciones variables, palabras y expresiones españolas que pertenecen sobre todo a

(3) Rd. Faure, *Souvenirs du Midi, ou l'Espagne telle qu'elle est sous ses pouvoirs religieux et monarchique*, Paris, Chatet-Delaunay-Delangle, 1831.

Marquis de Custine, *L'Espagne sous Ferdinand VII*, Paris, Ladvocat, 1838, 4 vols.

los dominios siguientes y que constituyen una especie de denominador común. (A cada apartado hago corresponder algunas palabras cuya presencia llega a revestir un carácter de casi obligatoriedad):

- los transportes (diligencia, galera, mayoral, zagal)
- el alojamiento colectivo (venta, posada, fonda, casa de huéspedes)
- las comidas, los alimentos y las bebidas (gazpacho, puchero, aceite, horchata)
- los espectáculos que se dividen en tres clases:
 - la corrida de toros (ruedo, banderillero, muleta)
 - los bailes, las danzas y los instrumentos musicales (cachucha, bolero, jota, castañuelas)
 - el teatro (sainete, jornada, corral)
- los vestidos, calzados y adornos (chaleco, alpargatas, montera)
- los oficios (sereno, aguador, ventero)
- la vegetación, los cultivos y las frutas (palmera, algarrobo, limón, naranja)
- las fórmulas de cortesía, expresiones populares, interjecciones y exclamaciones (buenos días, por favor, ¡vaya Vd. con Dios!, ¡una limosna, por Dios!).

Las variaciones personales⁴

Para llegar a diferenciar a los autores según la actitud que adoptan a la hora de incorporar elementos lingüísticos españoles, me he lanzado a un cálculo poco científico y habitual pero que permite, si no fundamentar sólidamente, por lo menos esbozar una clasificación de los autores según la proporción de

(4) Para seleccionar los relatos que se podían estudiar, me he inspirado sustancialmente en Émile Bégín que en su *Voyage pittoresque en Espagne* (1852) señalaba las obras que en su opinión descollaban en Francia a mediados del siglo pasado:

"Grâce aux livres plus spirituels que profonds de MM. Adolphe Blanqui, Auguste (?) Challamel, Alexandre Dumas, Théophile Gautier, Charles Didier, Prosper Mérimée, Alexis de Garaudé, etc., la Péninsule ibérique a pris chez nous des lettres de naturalisation; nous commençons à l'apprécier, à la connaître".

Para no alargar desmedidamente el tamaño de este artículo y también para atenuar los efectos eventuales de la variante temporal, me he resignado a descartar varios textos que tenían un indudable interés, pero que se referían a viajes a España efectuados por autores conocidos entre 1825 y 1835, es decir en la fase ascendente de la moda romántica en Francia. Como se verá a continuación,

las unidades semánticas españolas que utilizan en sus respectivos relatos, tomando en cuenta el número de páginas de los mismos. Las modalidades técnicas de ese cómputo son las siguientes:

—Una palabra determinada, aunque utilizada varias veces a lo largo del relato sólo se contabiliza una vez.

—Una frase, un refrán, una expresión idiomática, incluso una pequeña poesía transcrita integralmente, también se contabiliza una vez, por estimar que se trata de una unidad de sentido y porque no tiene interés fijarse en los términos meramente instrumentales, como son los artículos, preposiciones, conjunciones, adverbios, etc.

—Se han eliminado los nombres que designan ciudades, ríos, montañas, monumentos, personajes, y que por sí solos

los relatos examinados remiten a viajes efectuados exclusivamente entre 1838 (Stendhal) y 1862 (Davilliers), habiendo empezado ya la época post-romántica. Los principales textos eliminados, ordenados según la fecha de las estancias en la península, son los siguientes (las ediciones mencionadas son las que he consultado):

- Adolphe Blanqui, *Voyage à Madrid*, Dondey-Dupré, París, 1826
 - Viaje en 1825
- Prosper Mérimée, *Lettres d'Espagne*, "Le Regard Littéraire", París, Editions Complexe, 1989
 - Viaje en 1830
- Roland Faure, *Souvenirs du Midi, ou l'Espagne telle qu'elle est sous ses pouvoirs religieux et monarchique*, París, Chatet-Delaunay-Delangle, 1831
 - Viaje en ¿1831?
- Marquis de Custine, *L'Espagne sous Ferdinand VII*, París, Ladvoat, 1838, 4 vols.
 - Viaje en 1831
- Edgard Quinet, *Mes vacances en Espagne*, París, Comptoir des Imprimeurs Unis, 1846
 - Viaje en ¿1836?
- Charles Didier, *Une année d'Espagne*, París, Dumont, 1837, 2 vols.
 - Viaje en 1837

Las fechas, no siempre fiables, de los viajes y estancias que alimentan los textos estudiados en este artículo son las siguientes:

- Stendhal, 1838
- Dembowski, 1838-1840
- Flaubert, 1840
- Gautier, 1840
- Sand, 1841
- Challamel, 1843
- Hugo, 1843
- Dumas, 1847-1848
- Garaudé, 1851
- Bégtn, 1852
- Boucher de Perthes, 1855
- Davilliers, 1862

plantean problemas específicos (¿“Reyes Católicos” o “Rois catholiques”? ¿“Jerez” o “Xèrès”? ¿“Armería Real” o “Armurerie Royale”?). Para que este cálculo y esa comparación conserven algún sentido, se han descartado los “corpus” demasiado cortos, porque en los pequeños textos que constan de unas pocas páginas las enormes variaciones numéricas constatadas pierden toda significación. De no ser por la notoriedad de los autores, también se hubiera podido eliminar los relatos brevísimos de Stendhal y Flaubert, que tienen poco que ver con los libros importantes (por el número de páginas) de Gautier y Davilliers.

Valga lo que valga el método de cálculo, se llega al “palmarés” siguiente que calibra la variada penetración del idioma español en los textos redactados en francés:

Stendhal⁵

No tendría mucho sentido profundizar en cualquier cálculo cuando sólo surgen tres palabras españolas a lo largo de la docena de páginas dedicadas por Stendhal a su estancia brevísima en Irún y Fuenterrabía. Reaccionando con sinceridad, confiesa que el idioma español hablado es totalmente hermético para un profano como él:

“Je comprends l'espagnol en lisant le journal, mais dans la conversation, tout occupé à ce que je veux dire, je ne me souviens plus des mots: je parle italien ou anglais à mon basque”.

La proporción (tres palabras en doce páginas) condena a atribuir a Stendhal el último puesto en nuestra clasificación, o sea a constatar la pobreza máxima de la presencia lingüística española en el texto francés.

Flaubert⁶

A lo largo de las escasas cinco páginas que consagra Gustave Flaubert al relato de su corta estancia en España ¡que no le lleva más allá de Irún!, no se encuentran más que tres unidades semánticas, con lo cual el autor de *Madame Bovary* se coloca en el penúltimo puesto en nuestra clasificación. Sin dar la impresión de sentirse molesto o defraudado por su total ignorancia del idioma español, al contrario Flaubert parece experimentar una fruición particular en no entender ni pizca en “la chanson

(5) Stendhal, *Voyage dans le Midi*, Sceaux, Jean-Jacques Pauvert, 1956, pp. 93-105.

(6) Gustave Flaubert, “Bordeaux, Pays Basque, Pyrénées, Languedoc, Marseille, Toulon, Corse” (1840), en t. I (“Voyages”), *Oeuvres Complètes*, Paris, Les Belles Lettres, 1948, pp. 20-24.

espagnole chantée par une vieille voix". La presencia homeopática del idioma español en su texto se concreta en: "boléro" que era ya una palabra casi integrada en el idioma francés (con acento en la "e") de aquella época, "buenas noches", saludo de los campesinos, sumamente corriente, y, por fin, "christinos" (con la "h" inútil, que señala un efecto de mimetismo con la grafía francesa), palabra que, al lado de "Carlístes", pertenecía a la plena actualidad política de aquellos años.

Boucher de Perthes⁷

El caso del penúltimo —cronológicamente hablando— visitante de España en 1855 (dentro de los límites de nuestra colección), Boucher de Perthes a quien toca ocupar el antepenúltimo puesto en nuestra clasificación (16 unidades semánticas, en 608 páginas, coeficiente: 2,6%), prohíbe decir, sin ir más lejos, que la incorporación de palabras españolas va en aumento conforme van pasando los años.

Como Stendhal, confiesa Boucher de Perthes: "Dans toutes les conversations, je ne saisissais que des bribes de phrases", pero ese fracaso no obsta para que, empeñándose en transcribir algunas palabras, se apunte el récord de la indecorosa deformación gráfica: de ahí, "cabaliero", "buona", "guarda nationale", "ciurgiano".

En efecto, se acumulan, en el caso de Boucher de Perthes, los efectos lastimosos de una burda aproximación y de una italianización a ultranza (por ejemplo, ¡llama "mandolines" a las ibéricas guitarras!).

Dumas⁸

Con Alexandre Dumas damos un salto adelante cuantitativo (75 unidades semánticas) pero, dado el tamaño monumental de la obra (más de mil páginas), el coeficiente de 6,4% no autoriza a situar a este escritor muy por delante de Boucher de Perthes. Se produce aquí un fenómeno de dilución: sólo de cuando en cuando sale un término español y ¡en que pésimo estado gráfico! Dumas es, tras Boucher de Perthes, el subcampeón de la deformación: "mosso", "garbanso", "baylès", "pugnatero", "pace" (paz), "pupillo", "calessino", "un malo sitio", "diligensa".

Pero Dumas no le va en zaga a Boucher de Perthes, sino que le supera en cuanto al modo desenfadado y burlón, casi cínico, con que proclama que le tienen sin cuidado los matices léxicos:

(7) Jacques Boucher de Perthes, *Voyage en Espagne et en Algérie, en 1855*. Paris, Treuttel et Wartz, 1859.

(8) Alexandre Dumas père, *Impressions de voyage - De Paris à Cadix*, Paris, Garnier, 1847-1848, 5 vols.

“Venta”, ou “fonda”, ou “parador”, tous mots qui peuvent à peu près se traduire plus ou moins fidèlement par celui d’“hôtellerie”.⁹

George Sand¹⁰

Con 35 unidades semánticas en 180 páginas, a George Sand corresponde el coeficiente 19,4%, notablemente superior a los que hemos apuntado hasta ahora. Efectivamente, más que todos los autores mencionados anteriormente, George Sand manifiesta un claro interés intelectual por la realidad idiomática ibérica y —se podría añadir— más que por la realidad humana. Aprehendiendo aquélla a través de los tradicionales e insoslayables dominios de los transportes, de las danzas y de los vestidos, George Sand da a conocer la existencia de un idioma algo distinto del castellano: el mallorquín; pero lo incluye —no siendo la primera en cometer ese error— en el conjunto de las “langues d’oc”, pareciendo afrancesar así el habla de los habitantes de las Islas Baleares.

Por fin, George Sand forma parte del grupo reducido de los autores galos que no ocultan la procedencia de las expresiones españolas que confieren un “colorido local” —y además, en el caso concreto, cientificidad— a su relato. Cuando, por ejemplo, la ilustre inquilina de “Son Vent” en Mallorca alude, con una sorprendente precisión terminológica, a la costa “escarpada y horrorosa, sin abrigo ni resguardo”, el lector se entera de que cita las *Descripciones de las islas Pitusas y Baleares*, de Miguel de Vargas, publicadas en Madrid en 1787.

Bégin¹¹

Tres puntos comunes invitan a colocar a Emile Bégin al lado de George Sand: primero, la igualdad aproximada del coeficiente (23%, por 125 unidades semánticas en 536 páginas); en segundo lugar, la revelación de que, además del castellano, existe —como el mallorquín fugitivamente captado por George Sand— el gallego, que el lector descubre a través de algunas interjecciones y de dos cuartetos poéticos; en tercer lugar, de la misma forma que George Sand pide prestadas expresiones a una obra escrita en español (la de Miguel de Vargas), Bégin no duda en acudir, con el mismo fin, y sin ocultar sus fuentes, a la *España pintoresca, artística y monumental* de Patricio de la Escosura y Genaro Pérez de Villaamil.

(9) *Op. cit.*, t. III, p. 176.

(10) George Sand, “Un hiver à Majorque”, en *Oeuvres complètes*, Ginebra, Slatkine Reprints, 1980, t. XVI, pp. 3-183.

(11) Émile Bégin, *Voyage pittoresque en Espagne*, Paris, Belin-Leprieur-Morizot, 1850.

La característica principal, pero escasamente novedosa, de la realidad lingüística española incorporada por Bégín es la gran variedad de los dominios a los que pertenece el vocabulario transcrito: los alimentos, en primer lugar y, después, los tipos populares, las canciones y —cosa nada corriente— los romances de los siglos pasados y las instituciones.

Challamel¹²

Cuesta trabajo desvelar la hipotética originalidad de Augustin Challamel que bajo distintos puntos de vista ocupa una posición mediana. En efecto, el autor de *Un été en Espagne* no se afana por innovar, pero de hecho innova, paradójicamente, al eliminar casi por completo el vocabulario español tauromáquico. Con unas 70 unidades semánticas, en 212 páginas, alcanza el coeficiente de 33%. Como Bégín, alimenta su relato con un vocabulario español “objetivo” que se refiere a los transportes, a las comidas, a los vestidos, a los monumentos y a los tipos humanos. Como Bégín también, acude al “magnifique ouvrage de M. de Villa-amil, *L'Espagne artistique et monumentale*” y también al *Manual de Madrid* de Mesonero Romanos. Por último, incorpora algunos fragmentos literarios en su idioma genuino, que van desde los romances (con traducciones al francés) hasta un insólito pequeño himno patriótico.

Hugo¹³

Victor Hugo (57 unidades semánticas, en 129 páginas, coeficiente: 44,1%) manifiesta una incuestionable sensibilidad lingüística —de la que alardea con ostentación—, lo que basta para conferirle un talante de perito; pero no basta con apuntar por escrito que está “dans le pays où l'on prononce b pour v” para ponerse al amparo de graves faltas, tales como “qu'est-ce que cela? -de la langosta”, “pensa” (en lugar de “piensa”), “eras” por “serás”, “andamos”, en lugar del imperativo “andemos” o “vamos”. Al contrario de la mayoría de los viajeros que, inhibidos, se resisten a transcribir con las fatales adulteraciones los pobres fragmentos de su pobre discurso en español, Hugo, más seguro de sí y petulante, quiere demostrar —y ya sabemos que da tropezones— que es capaz de formular en castellano y en euskera preguntas y respuestas algo estructuradas.

Por supuesto, la irrupción del “bascuence” (sic) en su texto constituye la originalidad más llamativa respecto a todos los relatos ya examinados. También presentan una sorprendente y

(12) Augustin Challamel, *Un été en Espagne*, Paris, Challamel, 1843.

(13) Victor Hugo, *Alpes et Pyrénées (1839-1843)*, en *Oeuvres complètes*, Paris, Nelson, s.a., pp. 403-532.

fuerte originalidad las perentorias afirmaciones siguientes: "La langue basque est une patrie, j'ai presque dit une religion (...).

La langue espagnole est ici une étrangère comme la langue française"¹⁴.

Mientras que al emplear en castellano sustantivos pertenecientes al registro de la política, de las instituciones y de la arquitectura civil popular, Hugo no salva el nivel de lo corriente, llega a descollar de dos modos: al transcribir en castellano, aunque alteradas, expresiones orales, espontáneas e inéditas; y al transcribir en euskera —como no lo había hecho ningún predecesor— expresiones orales, pobres y familiares.

Garaudé¹⁵

Con Alexis Garaudé (110 unidades semánticas, en 210 páginas, coeficiente: 52,3%) llegamos a los textos en que la presencia de los términos españoles se hace bastante visible. Sin dejar de frecuentar los caminos trillados —las corridas, los vestidos, las danzas, los refranes—, Garaudé establece una manera de récord por sus desaciertos y extrañas iniciativas: transcribe "Generalife" en "Generaliff", da un final francés a "mosquito" convertido en un insólito "mosquite", emplea "banderillo" en lugar de "banderillero", traduce "Peñón de los enamorados" por "flamme des amoureux" y cree en la existencia de la palabra "cigaretta".

Esa torpeza se agrava con el desconocimiento de ciertas palabras en su propio idioma: así las descripciones detalladas que hace de las algarrobas y de los garbanzos parece demostrar su ignorancia de los términos franceses exactamente correspondientes: "caroubes" y "pois chiches".

Dembowski¹⁶

Con el alto coeficiente de 74,5% que corresponde a unas 280 unidades semánticas en 375 páginas, el poco conocido —respecto a los Hugo, Mérimée, Sand y Gautier— Charles Dembowski entra a formar parte inesperadamente del trío de los escritores más hispanizados lingüísticamente. Incluso se lleva la palma por el alto número de canciones íntegramente transcritas: canciones populares (serenatas, coplas de ciego, coplas mallorquinas) y —dato aún más singular— canciones políticas (carlistas y anticarlistas).

También se lleva la palma al transcribir más abundantemente que nadie reflexiones orales, de estructura sintáctica compleja y

[14] *Op. cit.*, p. 414.

[15] Alexis Garaudé, *L'Espagne en 1851, ou Impressions de voyage d'un touriste dans les diverses provinces de ce royaume*, París, Dentu, 1852.

[16] Charles Dembowski, *Deux ans en Espagne et au Portugal pendant la guerre civile, 1838-1840*, París, Charles Gosselin, 1841.

vocabulario de uso poco corriente, que oyó personalmente o que se han atribuido a personajes históricos, lo que supone la utilización de fuentes ajenas a su propia experiencia hispánica.

Charles Dembowski, al revés de muchos narradores propensos a plagiar y engañar, inspira confianza cuando transcribe, por ejemplo, la reflexión siguiente, proferida por su guía: “¿Por qué no dice Usted que es para llevar a su país la historia de su infamia?”. Hasta hispanistas galos de hoy podrían sacar algún provecho lingüístico de la transcripción de unos refranes o expresiones tradicionales que bien pueden ignorar o haber olvidado, como esa frase popular de amenaza: “Te arrojaré tan alto que has de morir de vejez antes de caer”.

Gautier¹⁷

La lisonjera clasificación de Théophile Gautier en el puesto de “subcampeón”, con un coeficiente de 77%, con 255 unidades semánticas en 331 páginas, no constituye ninguna sorpresa, pero sí para mí la dificultad con que topé para sacar a luz la posible especificidad de su enfoque y de la cosecha lingüística que ofrece. Me había puesto sobre aviso la opinión de Jean-Claude Berchet según el cual el *Voyage en Espagne* es “une oeuvre éclectique”. Efectivamente, una vez constatadas la escasez de los términos que se refieren a la actualidad política y la ausencia —salvo dos excepciones— de transcripciones de letras de poesías y de expresiones singulares oídas sobre el terreno, sólo se puede notar la extraordinaria variedad de los dominios a los que pertenece el vocabulario recogido, constituido esencialmente por sustantivos. En absoluto original al respecto, Gautier se acerca lingüísticamente a los temas siguientes: corrida de toros, medios de transporte, alimentos y bebidas, espectáculos, danzas, vestidos, objetos de uso corriente, oficios, exclamaciones (escuetas, siendo la más elaborada: “Agua, ¿quién quiere agua?”).

Sólo en un dominio —el de la corrida de toros—, con unos 50 términos, deja lejos detrás de sí a sus “colegas”, siendo superado únicamente por el “campeón de todas categorías” —si se puede decir—, Charles Davilliers.

Davilliers¹⁸

Mientras que en algunos casos anteriores no tenía mucho sentido la clasificación que propuse, por ejemplo posponiendo Dembowski a Gautier, creo que se puede afirmar que Charles

(17) Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, París, Garnier-Flammarion, 1981.

(18) Gustave Doré et Charles Davilliers, *Voyage en Espagne*, París, Hachette-Stock, 1980, pp. 7-247.

Davilliers no usurpa el primer puesto, con el extraordinario coeficiente de 152,5%, dejando muy por detrás a Gautier y a Dembowski. En el texto de Davilliers el promedio es de más de una unidad semántica por página, y son muchísimas las páginas en que las bastardillas señalan la presencia de tres, cuatro o cinco palabras en español. En total, son unas 366 unidades semánticas, distribuidas a lo largo de 240 páginas.

Hemos de suponer —porque lo disimula el autor— que éste consultó algún tratado de tauromaquia para llegar a incorporar la pasmosa cantidad —otra marca que establece— de 113 términos referentes a la corrida.

Bajo varios aspectos, Davilliers se asemeja a Gautier —y no a Dembowski— al pasar por alto los vocablos concernientes a la actualidad política y al no transcribir (por incapacidad o falta de interés) fragmentos de discursos oídos en boca de muleros, venteros y guías, lo que deja defraudado al lector hispanohablante o atento a las realidades lingüísticas.

La principal semejanza con el hispanismo léxico de Gautier es la variedad del repertorio, con el mismo afán por dar a conocer, en su idioma nativo, particularidades tauromáquicas, vestidos, transportes, plantas, oficios y refranes.

La preocupación por acompañar toda descripción del objeto con la palabra española que lo designa —reacción vinculada con un enfoque nominalista de la realidad— fomenta la utilización de palabras raras que a veces a un hispanohablante no le dicen nada, como “añafil” (trompeta morisca muy larga), “marlota” (cierto vestido morisco) o “guadamacelero” (artesano que trabaja el cuero).

Resulta difícil aclarar si ese derroche de palabras españolas respondía, por parte del autor, a una gana de lucirse como erudito o al afán de superar a los predecesores, sin dejar de seguir la moda que, desde hacía varios años, aconsejaba la elegante o divertida incrustación de esos elementos exógenos en el cuerpo del texto en francés.

Conclusión

El desfile de esos doce escritores confrontados con la realidad idiomática española ha puesto de relieve unas notables diferencias de reacción individual y un amplio abanico de tratamientos posibles a nivel de la escritura narrativa. En cuanto a las reacciones, y dejando de lado a los autores (Flaubert, Stendhal) a quienes hasta faltó tiempo para percatarse de la especificidad de la realidad idiomática española, se ha advertido la gran

riqueza de una gama que admite contradictoriamente la indiferencia apenas disimulada ante esa realidad idiomática (Boucher de Perthes) —indiferencia que corre pareja con el desconocimiento del castellano—, y, en el polo opuesto, una viva curiosidad por ese idioma extranjero, que se plasma en el acopio, más o menos abundante, de sustantivos, expresiones y mini-textos poéticos.

Esta presencia revela en los autores, según proporciones variables, sea algún conocimiento personal del español, anterior al viaje a la península (Hugo), o, más a menudo, adquirido en el transcurso del mismo o durante una estancia prolongada (Dembowski), sea la utilización, intemperante, de fuentes escritas, en general pasadas en silencio (Davilliers).

Los perfiles individuales de los autores se transparentan a través de las preferencias que han atribuido, en forma más o menos alternativa, a la España "ideologizada" (Roland Faure, no estudiado aquí) o a la España "sin ideas" (Garaudé, Bégín, Dumas), a la España de los objetos o a la España de los seres vivos (actuación de los toreros, costumbres, categorías profesionales).

El tratamiento reservado al idioma español en su forma nativa también revela la diversidad de los talentos intelectuales de los autores, desde el rigor minucioso en la transcripción (Davilliers) hasta el descuido desenfadado (Dumas).

Ese tratamiento revela por último la amplitud del margen de maniobra que una tendencia literaria pasajera deja al escritor, ya que en definitiva se trata para esos narradores de satisfacer una demanda colectiva de "dépaysement" léxico y, al mismo tiempo, de preservar una originalidad mínima dentro de los límites señalados por esa moda ávida de exotismo.

(N. del T.): OPACIDAD LINGÜÍSTICA, IDIOSINCRASIA CULTURAL

M^a Luisa DONAIRE FERNÁNDEZ
Universidad de Oviedo

En un buen número de traducciones de obras literarias aparece a pié de página un texto adicional, complementario del texto traducido, que presenta una distribución irregular. Se trata de las Notas del Traductor. Constituyen éstas un terreno inexplorado, y sin embargo, a mi modo de ver, significativo, al menos para algunos de los aspectos sobre los que se reflexiona en este Coloquio, fundamentalmente la traducción de las referencias culturales y de las connotaciones lingüísticas.

Las N. del T. ofrecen un ámbito privilegiado para la observación, en tanto que evidencian las dificultades que presenta la actividad de un traductor concreto ante un texto concreto. Veremos que, incluso, en buena medida marcan el espacio de lo intraducible.

Al decir ámbito privilegiado me refiero, por una parte, al espacio textual en que se manifiestan: destacadas a pié de página e identificadas por la abreviatura N. del T. (o bien NT, e incluso N. de la T.), y, por otra parte, al hecho de que se trate de manifestaciones directas y explícitas del traductor, único espacio en que adopta el *yo* enunciador de su propio discurso.

Si la poética ha calificado la traducción como "hipertexto" o "metatexto", las Notas del Traductor podrían, en su dimensión espacial, designarse como "cotexto", y en esas condiciones, es fácil concluir que las N. del T. han de permitir una reflexión no sólo sobre la difícil tarea de la traducción sino también sobre el complejo estatuto del traductor.

Un texto traducido supone la apropiación de un texto ajeno vertido a *otro* sistema lingüístico y a *otro* universo cultural entendiendo aquí *otro* como *sustancialmente diferente*. Por lo tanto, en un texto traducido hay una parte de enunciación

“ajena”, la que corresponde al autor del original, y otra parte de enunciación “propia”, la que corresponde al traductor.

O más bien debería decir que, salvo en el espacio acotado como N. del T., se trata de la enunciación por parte del traductor de un enunciado “ajeno”. Para Culioli, “il est producteur par procuration, il est entremetteur”,¹ siendo la traducción, según esto, una *actividad metalingüística* y por lo tanto, filtrada por una subjetividad, actividad que Jean-Luc Goester define así:

“Il y a chez le traducteur comme chez le linguiste une activité métalinguistique qui consiste à se détacher de l'objet traité pour en construire une représentation”.²

Abundando en la misma idea, citaré la opinión de Cécile Cloutier manifestada desde la óptica inversa, en tanto que poeta traducido:

“Etre traduit, c'est parler avec des mots autres qui n'ont pas d'enfance en nous. (...) C'est surabonder de directions, et n'être plus le seul auteur du texte, mais l'écrire avec un autre qui choisira les mots en fonction de son être à lui, de sa vie, de son expérience du monde”.³

El traductor establece una relación compleja con el texto original que supone teóricamente dos fases sucesivas: una fase de “deconstrucción”, de distanciamiento, y una fase de reconstrucción, de apropiación, que se hacen patentes, como veremos, en las N. del T. En la primera fase el traductor se comporta como lector, recorriendo el camino inverso al seguido por el autor en la construcción del significado, y en la segunda se afirma como autor, si bien tiene un estatuto particular en tanto que lector y en tanto que autor. Quiere esto decir que, mientras que un lector reconoce el significado global del texto, el traductor ha de reconstruirlo punto por punto, y que, mientras que el autor asume todas las responsabilidades narrativas, argumentativas, el traductor sólo asume las puramente enunciativas.

(1) “Un point de vue énonciatif sur la traduction”, entrevista a Antoine Culioli recogida por Jean-Luc Goester en *Retour à la Traduction, Le Français dans le Monde*, 1987, pp. 4-10.

(2) “Reconnaître, représenter”, in *Retour à la Traduction*, op cit., p. 32.

(3) “Jongleries sur la traduction”. in *La Traduction: l'universitaire et le praticien*, Ottawa, 1984, pp. 203-206. El subrayado es mío.

De hecho, en tanto que autor, su identificación con el texto no siempre queda clara. Según Ducrot⁴ la función de la firma en un texto escrito es la de marcar la identidad del autor de la firma con el ser indicado como locutor en el enunciado, y en una obra literaria esa firma viene dada por el nombre del autor, que figura siempre en lugar preferente en la obra publicada. En las traducciones se mantiene esa firma, el nombre del autor del texto original, con el mismo tratamiento privilegiado y de forma constante, mientras que el nombre del traductor ocupa un lugar secundario, hasta el punto de perderse a menudo entre otros datos que conciernen las condiciones de edición en el reverso de la portada.

El nombre del traductor no recibe un lugar ni un tratamiento constantes, sino que cada editorial decide su emplazamiento y las condiciones de este. Y aún cabe otra diversificación. Si se trata de obras poéticas, el traductor alcanza el rango de editor o de autor de la versión en otra lengua, en cuyo caso figura en la portada cerca del autor. Pero el traductor de novela rara vez recibe un trato tan considerado; el más alto privilegio es el que le otorga, por ejemplo, Ediciones Alfaguara, de Madrid, que reseña siempre en la portada exterior el nombre del traductor, y, lo que es más extraordinario, incluye en la solapa una breve semblanza del traductor, junto a la del autor, en algunos casos. Con mayor frecuencia su nombre aparece en el reverso de la portada, como dije antes, más o menos confundido con el pié de imprenta. Un tratamiento intermedio es el que le aplican Seix Barral o Anagrama, de Barcelona, entre otras, que citan al traductor en la portada interior, inmediatamente debajo del título. Pero también se da el caso extremo de que no aparezca impreso el nombre del traductor: en la traducción de *Magia cotidiana* de André Breton publicada por Editorial Fundamentos de Madrid, fue añadido con un sello de caucho, en la contraportada. "Traducción: Consuelo Berges".

Y si como autor el traductor parece ocupar un rango inferior, como lector, al contrario, da muestras de una elevada cualificación. No sólo es capaz de apropiarse del texto dando su versión en otra lengua con la firma original, puesto que su nombre, como vimos, aparece más o menos camuflado, sino que en muchas ocasiones su papel de lector se extralimita ofreciendo más información que el propio autor del original. Más adelante tendré ocasión de citar algunos ejemplos.

Estos datos parecen caracterizar la figura del traductor en términos negativos: tiene algo de autor pero sin serlo totalmen-

(4) *Le dire et le dit*, Paris, Ed. de Minuit, 1984, pp. 194-195.

te, y tanto de lector que deja de serlo finalmente. Quizá sea ésta su definición tradicional, que combina modestia y transparencia, fidelidad y honestidad. Pero no me parece a mi modestia, sino más bien lo contrario, asumir un texto ajeno sin declararse, reencarnar en cierta medida al autor haciéndole así responsable de las opciones del traductor en otra lengua, que quizá él no conoce. Es olvidar que, como dijera en una ocasión Edmond Cary "La traduction littéraire n'est pas une opération linguistique, c'est une opération littéraire".⁵ Y es que un texto literario es un "acto de habla" y por lo tanto es el testimonio de una relación individual con la lengua y con el universo a través de la lengua. Nunca una traducción será el mismo texto en otra lengua, sino *otro texto*. "La traduction est propriété littéraire, dice Ladmiral, et protégée comme telle par le Droit français (loi du 11 mars 1957)",⁶ y añadiré la opinión de Amprimoz, a la que me sumo: "L'honnêteté pour le traducteur serait donc de reconnaître qu'il n'est pas tout à fait absent de l'oeuvre".⁷

El espacio de esa honestidad y en el que el traductor asume explícitamente su propiedad literaria es el reservado a pie de página para las N. del T. En esas notas relativiza además su estatuto de autor, algo que sintetiza perfectamente Mirella Conenna al afirmar que "Le traducteur devient auteur tout en restant perméabilisé par l'écriture originale".⁸

Así pues, el traductor mantiene un discurso ambiguo que viene determinado por su cualidad de intermediario, por su situación en el eje de un intercambio cultural, lo que se concreta, en el plano lingüístico, en un doble diálogo en paralelo con dos manifestaciones discursivas: un diálogo traductor-autor en el texto traducido y un diálogo traductor-lector en las Notas del Traductor. A esto se añade una diferente implicación en su actividad enunciativa, mostrándose opaco en el texto traducido y transparente en las notas a pie de página.

Quedan así delimitados dos tipos de discurso y un estatuto diferente del traductor según se trate del texto traducido o de las Notas del Traductor. Me interesa aquí el discurso transparente del traductor, aquel en que se manifiesta como autor, en el que adopta el *yo* enunciator sin ambigüedades y en que se produce la interacción traductor-lector, para plantearme cuál es

(5) Citado por A. L. Amprimoz, en "Traduire la poésie soi-disant hermétique. L'exemple de l'oeuvre de Cécile Cloutier", *La Traduction: l'universitaire et le praticien*, op. cit., pp. 197-202.

(6) *Traduire: théorèmes pour la traduction*, París, Petite Bibliothèque Payot, 1979, p. 14.

(7) *Op. cit.*, p. 202.

(8) "Traduction, lecture d'écritures", *Langue Française*, 51 (1981), p. 80.

la función de ese desdoblamiento, cuándo y por qué toma la palabra el traductor a pie de página.

Basaré la reflexión sobre una quincena de obras traducidas de autores contemporáneos: Jean Genet, Céline, Robbe-Grillet, André Breton, Marguerite Duras, Boris Vian, Samuel Beckett, Claude Simon, Michel Tournier, Patrick Modiano, Raymond Queneau, Emmanuel Carrère.⁹

Dije antes que las dos fases en la relación del traductor con el texto original se hacen patentes en el espacio señalado por las siglas NT, y es el momento de explicitar esta afirmación. A la vista de las obras analizadas, queda claro que el traductor interviene a pie de página o bien en tanto que lector o bien en tanto que autor, es decir, la interacción traductor-lector está marcada por la autoridad del traductor ya sea como lector o como autor. En tanto que lector el traductor proporciona **claves de lectura** y en tanto que autor **claves de traducción**.

Su estatuto de "lector altamente cualificado" faculta al traductor para ofrecer sin reparo la interpretación de determinados párrafos, frases o elementos del léxico. Esto supone que el traductor se sitúa a un nivel superior al del lector del texto traducido, tanto en lo que respecta a su saber literario (a su capacidad como lector, en definitiva), como en lo que respecta a su nivel cultural y lingüístico. El traductor, en las notas a

(9) S. Beckett, *El innumerable*, traducción de R. Santos Torroella, Barcelona, Editorial Lumen, 1966.

A. Breton, *Magia cotidiana*, traducción de Consuelo Berges, Madrid, Editorial Fundamentos, 1975.

E. Carrère, *Fuera de juego*, traducción de Ana M^a Moix y Chantal Delmas, Barcelona, Circe Ediciones, 1989.

L. F. Céline, *Cartas a las amigas*, traducción de Roser Infiesta Valls, Barcelona, Ediciones de Nuevo Arte Thor, 1983.

M. Duras, *El dolor*, traducción de Clara Janés, Barcelona, Plaza & Janés Editores, 1985.

J. Genet, *Diario del ladrón*, traducción de M^a Teresa Gallego e Isabel Reverte, Barcelona, Seix Barral, 1983 y *Querrela de Brest*, traducción de Felicitas Sánchez Mediero, Madrid, Editorial Debate, 1988.

P. Modiano, *Los bulevares periféricos*, traducción de Carlos R. de Dampierre, Madrid, Ediciones Alfaguara, 1985.

R. Queneau, *Zazie en el metro*, traducción de Fernando Sánchez Dragó, Madrid, Ediciones Alfaguara, 1978.

A. Robbe-Grillet, *El espejo que vuelve*, traducción de Joaquín Jordá, Barcelona, Editorial Anagrama, 1986.

C. Simon, *Historia*, traducción de J. Escué Porta, Barcelona, Seix Barral, 1986.

M. Tournier, *Los meteoros*, traducción de Clemente Lapuerta, Madrid, Ediciones Alfaguara, 1986.

B. Vian, *El lobo-hombre*, traducción de J. B. Alique, Barcelona, Tusquets Editores, 1987.

pie de página, parte siempre del supuesto de que el lector del texto traducido ignora totalmente la lengua del texto original y el propio texto original, así como algunas referencias culturales específicas; de ahí que le proporcione claves de lectura.

Estas claves de lectura articuladas bajo la forma de Notas del Traductor responden a una casuística sucinta que podemos ordenar jerárquicamente, según supongan un mayor o menor alejamiento del modelo de un puro trasvase textual:

1. Intervenciones eruditas.
2. Connotaciones culturales o lingüísticas que se suponen no interpretables por el lector del texto traducido.
3. Connotaciones culturales o lingüísticas que se pierden en la traducción.

1.— En el primer caso se incluirían las notas a pie de página en que el traductor proporciona datos que no son esenciales para la comprensión del texto,¹⁰ y no lo son por una razón fundamental: porque el autor del texto original no ofreció esos datos. Resulta significativo que, cuando Robbe-Grillet en *El espejo que vuelve*, a propósito de los “petits coinsteaux” de los que hablaba su padre se pregunta: “(¿se trata de una palabra de argot pasado de moda o del dialecto familiar?)” (p. 143), el traductor resuelva a su manera esa incógnita, a pie de página, acudiendo a un diccionario: “El *Dictionnaire du François argotique et populaire* de François Caradel (Librairie Larousse) la incluye bajo la forma “coinsto”, como equivalente a “sitio”, “lugar”, “rincón” (N. del T.)”.

Muy a menudo se trata de datos prolijos, enciclopédicos, como es el caso, por ejemplo, por citar uno extremo, de la nota en la página 48 de la traducción de *Los bulevares periféricos* de Patrick Modiano. El texto dice:

“...estoy seguro que al señor Alexandre le gustaría que le explicases todas tus combinaciones financieras. Sepa usted que Chalva —con tono burlón— es un caballero de industria. ¡Podría dar lecciones a sir Basil Zaharoff!*”.

Y la nota del traductor ocupa 9 líneas de la página 48 a la página 49:

* “Financiero internacional (1849-1936) de origen turco nacionalizado francés; muerto en Monte-

(10) Marc B. de Launay habla de “didactisme” de la N. del T. en “Le traducteur médusé”, *Langue Française*, 51 (1981), pp. 53-62.

carlo. Estuvo asociado con Krupp, Schneider-Creusot y Skoda; vendió armas a todos los países; tuvo empresas financieras y petrolíferas, fundó cátedras de literatura y aviación en las universidades de París, Leningrado y Oxford, teniendo gran influencia en política internacional; casado con una española que se hacía llamar marquesa de Marchena; el rey de Inglaterra le ennobleció y Francia le hizo gran oficial de la Legión de Honor. (N.del T.).”

En la traducción de *Fuera de juego* de Emmanuel Carrère (p.103), encontramos un tipo de nota en la que el traductor, más que proporcionar estrictamente claves de lectura, parece proporcionar *claves de escritura*. El relato describe una situación en un casino: “Con la mirada fija en el baile de fichas, de rastrillos, de propinas, calculaba: si acertar un pleno suponía ganar 36 veces lo apostado, bastaba ganar a la trigésimosexta apuesta para recuperar sus fondos...”, etc. La N. del T. se inserta tras “36 veces lo apostado”:

“En realidad, acertar un pleno supone ganar 35 veces lo apostado. El autor suma aquí la apuesta inicial. (N. de la T.).”

Incluyo también entre las intervenciones eruditas aquellas en que se trata de traducir, al español en este caso, frases o términos que en el texto original aparecen en una lengua distinta a la del texto, en este caso el francés. Un ejemplo claro es el de la traducción de *Cartas a las amigas* de Céline donde, de las 14 notas a pie de página, 9 tienen esa función, aunque en algún caso, quizá por coherencia, se ofrece la traducción de algo tan conocido como el clásico popular “Be or not to be” (p. 122).

2.— La intervención del traductor parece algo más justificada cuando se trata de dar cuenta de determinadas connotaciones culturales o lingüísticas que presumiblemente deberían ser fácilmente detectables por el lector del texto original, puesto que el autor no las explica, y que sin embargo el lector de la traducción no sabría interpretar. Lo cierto es que se trata de un nuevo alarde de superioridad del traductor-lector.

Ejemplificaré esta vez con *Historia* de Claude Simon. Cuando este utiliza metonimias afectivas del tipo “bondadoso abuelo” y “cardenal Perfecto” para designar ciertos billetes franceses de los cuales el primero es “menos cotizado en la Bolsa de valores”, el traductor siente la necesidad de añadir a pie de página (p. 266):

“Los billetes con la imagen de Victor Hugo son de quinientos francos antiguos mientras que los que llevan la efigie de Richelieu son de mil. (N. del T.)”.

Podría tratarse aquí de un puente a la distancia cronológica que separa al lector del original (1967) y al lector de la traducción (1986), pero, de hecho, el texto original sigue siendo leído sin que nuevas ediciones expliquen esas connotaciones históricas, lo que sin embargo parecen sentir los traductores como una necesidad. Por otra parte, las referencias culturales en obras literarias no siempre remiten a lo contemporáneo.

La traducción de *El dolor* de Duras en Plaza & Janés Editores aparece el mismo año de la edición del original, no hay pues distancia cronológica, y sin embargo 9 de las 13 Notas del Traductor explican siglas, que aparecen en el texto original sin que medie explicación. Y no se limita el traductor a dar las correspondencias de las abreviaturas sino que añade datos acerca de los organismos designados, datos que se presumen, por lo tanto, conocidos por el lector original. Por ejemplo, en la p. 18, a propósito de las siglas B.C.R.A.:

“*Bureau Central de Renseignement et d'Action* (Oficina Central de Información y de Acción), organismo creado en 1941 como servicio de información de las F.F.L. (Forces Françaises Libres, Fuerzas Francesas Libres). Su misión consistió, durante la guerra, en coordinar la acción de los diferentes grupos de la Resistencia, a los que también equipaba. (N. del T.)”.

Son también significativas las otras 4 notas que hacen excepción. En la página 18 se explica el término *stalags* dudosamente comprensible por todo lector francés en 1985, así como el término *libeccio* (p. 79). Igualmente dudo que todo lector del original sepa, como se dice en la traducción, que “En la rue de Saussaies se encontraba, durante la ocupación alemana, el cuartel general de la Gestapo en París.” (N. del T., p. 38). La única nota que parece justificarse para un lector extranjero es la que explica *quais* (p. 30), término que necesariamente integraría la competencia lingüística del lector original pero no necesariamente la de un lector en otra lengua.

3.— Es en el tercer tipo de claves de lectura donde, a mi modo de ver, es menos discutible la intervención directa del traductor, puesto que se reconstruye toda la información, y sólo aquella, contenida en el original cuando el texto traducido es

incapaz de transmitirla. Es este el espacio de la opacidad lingüística y de la idiosincrasia cultural. Opacidad lingüística en tanto que una lengua no siempre permite establecer correspondencias exactas en otras lenguas, equivalencias léxicas o equivalencias expresivas, puesto que, entre otras razones, la estructuración conceptual no es siempre paralela en las diversas lenguas.

En *Los meteoros* de Tournier el traductor propone "tasca" como traducción de "bougnant", pero reconociendo a pie de página que "No tiene equivalencia en español actual, por tratarse de carbonerías donde se servía también café, vino y licores." (p. 84).

El carácter polisémico de algunos términos plantea importantes problemas a los traductores, sin duda uno de los más difíciles de resolver y que más justifica las notas del traductor. En *Los bulevares periféricos* de Modiano es el término "foutu" con su "sinfín de significados" (p. 36) el que se resiste; en *Fuera de juego* de Emmanuel Carrère es "échecs" (p. 83). Y a la inversa, el traductor de *Magia cotidiana* de André Breton tiene que advertir en qué acepción deben ser entendidos los términos traducidos "coco" (p. 59) y "lija" (p. 61).

Con mayor frecuencia el obstáculo son los juegos de palabras en el original, que se construyen sobre relaciones entre elementos léxicos, de orden semántico o fonético, sin equivalencia posible en otra lengua y por lo tanto intraducibles. Los ejemplos son numerosos y constantes; elegiré uno de los más sobresalientes. En *El lobo-hombre* de Boris Vian, página 157: "el dibujo representaba una pejiguera pastando en medio de los hermanos prados verdes". Esta última expresión resultaría como mínimo chocante en español si no se añadiera en nota: "En francés, hermanos *près-vert* (*Près* = prados, *vert* = verde), juego de palabras con los hermanos Jacques y Pierre Prévert, poeta surrealista y cineasta respectivamente".

Pero sin duda el ejemplo por antonomasia lo ofrece *Zazie en el metro* de Raymond Queneau, en cuya traducción de Ed. Alfaguara, de las 16 notas del traductor, 12 advierten sobre la pérdida de connotación del juego de palabras original. Pero además, en 8 de esas notas, el traductor comenta que es "un juego de palabras intraducible", "casi intraducible" o en todo caso "difícilmente traducible".¹¹

El caso que cité antes de *Los meteoros* supone la suma de dos dificultades, una de orden lingüístico y otra de orden cultu-

(11) Páginas 17, 25, 47, 50, 96, 186 y 209. Vid. Henri Plard, "Sur les limites du traduisible: *Zazie dans le métro* en anglais et en allemand", in *Communiquer et Traduire*, Bruselas, Ed. Univ. de Bruxelles, Hommages à Jean Dierickx, 1985, pp. 65-74.

ral. Una, la que opone la opacidad lingüística, en tanto que no hay término equivalente en español para el francés “bougant”, y otra, la que deriva de una idiosincrasia cultural, puesto que tampoco existe en nuestros antecedentes culturales españoles ningún establecimiento similar al “bougant”. Podríamos añadir, en el mismo texto, el caso de “chausson”: “Pastel relleno de crema o mermelada, parecido a nuestros bartolillos y pañuelos. (N. del T.)”, página 235, y del localismo “bigouden” (p. 204): “Especie de cofia o toca alta y cilíndrica que llevan todavía muchas mujeres en la región de Pont l’Abbé. Por extensión, se designa también con este nombre a las propias mujeres. (N. del T.)”. Y, por citar otro texto, en *El innombrable* de Samuel Beckett, el traductor considera necesario informar al lector acerca de un comportamiento cultural que subyace a una expresión lingüística, “avoir du pain sur la table”: “equivale a tener recursos preparados para el futuro. La frase sin duda debe su origen a los panes que los campesinos cocían en otro tiempo y guardaban sobre una tabla para irlos consumiendo en días sucesivos. N. del T.” (p. 201). No entraré aquí a discutir la oportunidad ni la exactitud de tal explicación, que considero dudosas.

El traductor asume un estatuto diferente en aquellas intervenciones a pie de página que clasifiqué previamente como **claves de traducción**. En ellas marca la distancia con el texto original, frente a lo que ocurre cuando aporta claves de lectura, se afirma como autor de un texto diferente, se responsabiliza de sus propias opciones. En los casos analizados hasta ahora, el traductor hacía partícipe al lector de las dificultades que opone el texto a ser traducido, pero aquí se trata de ofrecer soluciones, y de justificarlas.

La casuística es igualmente reducida y admite también una gradación, según comprometa más o menos la fidelidad al texto original:

1. En español en el texto.
2. Pérdida de connotación.
3. Interpretación del original.

1.— Con gran frecuencia, los comentarios del traductor se limitan a advertir que una determinada expresión ya aparecía en español en el texto original, con lo que el efecto de contraste se pierde en la traducción. En *Diario del ladrón* de Jean Genet, 12 de las 16 N. del T. tienen esa única misión.

2.— En ocasiones, el traductor justifica en nota la solución adoptada frente a una de esas dificultades que comprometen la

connotación sugerida en el original. Así en *El lobo-hombre* de Boris Vian el traductor explica el resultado "Silbaba *El vals de Palavas tampoco es traba para la agencia Havas*, obsesivo soniquete aprendido de la radio..." advirtiendo que "La pronunciación francesa del título de la supuesta cancioncilla (que hemos traducido aproximadamente) constituye un sonoro calambur" (p.101), naturalmente después de haber informado acerca de Palavas y Havas. La Nota del Traductor viene a paliar la pérdida de connotación.

La traductora de *Querella de Brest* se escuda en la versatilidad del argot para legitimar las correspondencias elegidas para las expresiones que caracterizan el lenguaje de *Querella*: "La traducción que se da de algunas de estas frases de argot es discutible. Dado que el argot evoluciona continuamente, los propios franceses dan a veces interpretaciones diferentes de las mismas expresiones. Los diccionarios no son de gran ayuda en estos casos. Además, el uso que Genet hace del argot francés es especialmente personal. (NT)" (p. 22).

Podría citarse aquí una nota de *Magia cotidiana* en que el traductor justifica su decisión de no traducir determinadas expresiones, precisamente para evitar la pérdida de connotación. A propósito de las formas francesas "frotages", "fumages", "coulages" y "souflages" dice: "No traduzco estas palabras porque son fáciles de entender y porque se trata de modos complementarios, auxiliares y pasajeros de la pintura que no han llegado a estabilizarse ni a universalizarse. Dejémoslos, pues, con el nombre francés con que nacieron y murieron. (N. de la C.¹²)" (p. 140). Es este un texto muy interesante para nuestra reflexión, en tanto que supone una declaración explícita de un traductor respecto a las motivaciones que parecen regir la opción fundamental de traducir o no traducir un término de la lengua original. Al mismo tiempo parece delimitar el terreno de lo intraducible.

Se desprende de aquí que el principio fundamental de la traducción pudiera ser la comprensión del original, de tal forma que un término "fácil de entender", en el que no se produzca por lo tanto ese efecto de opacidad lingüística, podría quedar sin traducir y, aún más, sin explicar, mientras que exigiría explicación a pie de página todo término o expresión intraducible y opaco.

Pero hay otro elemento en esa declaración que remite a una idiosincrasia cultural: son movimientos que no se universalizaron, y que por lo tanto se mantienen como específicos del ámbi-

(12) Se trata sin duda de un error de imprenta, debería decir "N. de la T."

to pictórico francés, lo que permite e incluso exige al traductor mantener las expresiones originales en el texto traducido, puesto que la referencia es única y específica del universo de discurso en que se produjo el original.

En el reverso de estas declaraciones estaría la decisión drástica de Sánchez Dragó cuando en *Zazie en el metro* opta por suprimir una frase que aparece varias veces en el texto “le zinc en bois depuis l’occupation”, y sustituirla sistemáticamente por la palabra “mostrador”, eliminando deliberadamente la connotación francesa.¹³

3.— Más comprometidas, puesto que más discutibles, resultan determinadas decisiones de traducción que conllevan una interpretación del original, y de las que el traductor nos informa a pie de página afrontando explícitamente su responsabilidad. Estas intervenciones serían el paralelo de aquellas que consideré “eruditas” en el apartado de claves de lectura, pero aquí el traductor se manifiesta desde su óptica de autor y no de lector. Sirva como ejemplo, de nuevo, *Magia cotidiana*. En la página 90 comenta el traductor a propósito de: “¿Una *prise*, general?": “Es de suponer que se trata (claro que en un imaginado anacronismo) de una invitación a aspirar rapé o mascar tabaco. (N. de la T.)”; en la página 112, a propósito de la expresión “arenilla de simpatía”: “Traducción literal. Es de suponer que esta “arenilla de simpatía” se relaciona con la llamada “tinta simpática” con la que (por lo menos en ciertas novelas) se escribían mensajes secretos, sólo visibles y legibles mediante la aplicación de ciertos procedimientos, en este caso lo que Breton llama “poudre de sympathie”. (N. de la T.)”. Los términos en que formula sus comentarios, envueltos en una atmósfera de hipótesis y relatividad (“es de suponer”, “imaginado”, “por lo menos en...”), confirman la consciencia de riesgo que atenaza al traductor.

En definitiva, tanto cuando el traductor toma la palabra para ofrecer claves de lectura, como cuando lo hace para revelar sus claves de traducción, su intervención responde a una motivación clara: rellenar los vacíos referenciales, de orden lingüístico o cultural, que se producen en el trasvase del enunciado a otra lengua y por lo tanto a otra comunidad lingüística y a otro

(13) “Queneau, al referirse al mostrador de *La Cave*, utiliza siempre un juego de palabras intraducible. Dice literalmente: *le zinc en bois depuis l’occupation*. *Zinc*, en francés coloquial, vale por *mostrador*. La traducción correcta sería: “se acercó al cinc de madera desde los tiempos de la ocupación”. He preferido suprimir la frase en esta ocasión y en las sucesivas. (N. del T.)”, p. 25.

universo cultural. De tal modo, que las Notas del Traductor, declaración explícita y directa del traductor, vienen a evidenciar las dificultades de la actividad traductora cuando se enfrenta a zonas lingüísticas tan específicas de una lengua concreta que resultan opacas para otra lengua, y a aspectos culturales que definen la idiosincrasia de una comunidad lingüística, los que Whitburn califica de “chainons culturels manquants”¹⁴ y resultan igualmente opacos a la lectura desde otra cultura.

(14) M. Whitburn, “Le chaînon manquant”, in *Communiquer et Traduire*, op. cit., pp. 55-63.

ASTÉRIX EN ESPAÑOL Y/O LA OPACIDAD DE LA TRADUCCIÓN DE UN CÓDIGO CULTURAL

Mercedes FERNÁNDEZ
Françoise GASPIN
Universidad de Oviedo

El título de este trabajo nos sitúa sin ambigüedad ante el estudio de un texto muy concreto: un texto de naturaleza humorística, producto de la traducción al castellano de la serie francesa *Astérix* en el ámbito particular del código cultural. ¿Por qué *Asterix*? Porque la serie que se ha dado en considerar como el “fenómeno editorial *Asterix*”, ha sido traducido a treinta y muchas lenguas, repartidas en todos los continentes desde el americano hasta el asiático; lenguas tan diversas como el finés, el neerlandés, el portugués, el hindí... Las lenguas mayoritarias pero también lenguas minoritarias como lo es la lengua occitana dentro de la propia Francia. Lenguas vivas, y lenguas muertas ya que existe traducción al latín; y como era de esperar *Asterix* no podía resignarse a no hablar también el esperanto. Además *Asterix* saldrá pronto de su soporte habitual álbum para viajar a las pantallas. Del mismo modo ya a finales de los sesenta será publicado en EE.UU. por 115 periódicos americanos lo que suponía entonces un público aproximado de 150 millones de lectores.

Ante este impacto y repercusión cabría el interrogarse sobre las razones, al menos algunas de ellas, que han concurrido para que los hechos discurrieran de la forma en que lo han hecho.

Casi es imposible imaginar que hoy en el marco de esta intervención pudiéramos aproximarnos, sin pecar de muy superficiales y faltas de rigor, a proporcionarles elementos de juicio suficientes. Basten alguno datos.

Astérix nace en el 59 en una Francia que conoce desde el 49 la ley nº 49956 reguladora de las publicaciones destinadas a la juventud. Ley restrictiva que expulsa, entre otros, a Tarzán y a su familia de supermanes americanos de élite. En el marco de

una Europa austera, Tarzán seguramente evocaba una animalidad primitiva que podría atentar contra la sociedad pequeño burguesa de la época, defensora sin fallas de sus valores de la propiedad privada, del trabajo, de la familia y del orden de la razón.¹ Asterix como héroe local va a convertirse en muy pocos años en elemento constitutivo de la mitología cotidiana del consumidor francés (a finales de la década de los sesenta alcanza ya 30 millones de lectores en Francia). Asimismo la historieta empieza por su calidad a adquirir carta de nobleza, a atraer la atención de los estudiosos universitarios como lo demuestran los distintos cursos monográficos que se imparten en diferentes universidades.²

Pero estos pocos datos no nos proporcionan más que el marco histórico y un poco del intelectual del que Asterix se va a también a beneficiar lógicamente.

Necesitaríamos adentrarnos, aunque de pasada, en la arquitectura global de esta serie, en su organización semiológica en extremo compleja para captar su efecto multiplicador dentro y fuera de Francia.³

Desde el primer álbum de *Astérix le gaulois*, Vercingetorix el héroe símbolo de resistencia gala para todos los franceses, arrojando con arrogancia contra los pies de César las armas, abre así las puertas a una versión de la historia de la resistencia donde toda referencia de carácter serio será tratada de forma burlesca.

Pero este héroe resistente fue vencido, lo que hace que necesitemos otros y así aparecen los demás *quelques gaulois* entre los que destacan evidentemente Asterix y Obelix. Asterix, misógino y contrahecho, Asterix, pequeña estrella como el asterisco que evoca su nombre, igual a sus congéneres, pero no equivalente, pues necesita ser portador de atributos especiales que lo eleven a la categoría de héroe. Lo será precisamente por su lucha heroica en defensa de la patria, dominada siempre por la razón (atributo viril del que carece su fraternal compañero Obelix que con sus proporciones de gran matrona será el contrapunto que encarnará el estereotipo social femenino en sentido peyorativo, una naturaleza vegetativa sin civilizar).⁴

(1) M. Pierre, *La bande dessinée*. París, Larousse, 1976, p. 29.

(2) Por poner un ejemplo, Francis Lacasin en 1971 da un curso monográfico en la Sorbona sobre *Histoire et Esthétique de la Bande Dessinée*, entrando en la Universidad francesa el cómic con pleno derecho.

(3) A. Stoll, *Astérix. L'épopée burlesque de la France*, Bruselas, Ed. Complexe. 1978. Este trabajo magistral de tesis doctoral hace un análisis muy riguroso y pormenorizado de la serie desde un punto de vista semiológico e histórico. Todas las referencias que presentamos en esta comunicación de *Astérix* se apoyan en este trabajo.

(4) A. Stoll, *op. cit.*, p. 41.

Estos ideales republicanos de libertad, igualdad y fraternidad son el hilo conductor de un relato anacrónico que desplaza desde la vida cotidiana de cada álbum, acontecimientos, imágenes, frases lexicalizadas o canciones de la Francia contemporánea, colocándolas en la época de la romanización. Este disfraz paródico es de gran rendimiento humorístico y encuentra sus raíces en toda una tradición culta literaria y caricaturesca. El humanista Rabelais, maestro de la manipulación del lenguaje en el s. XVI, ha dejado a la historieta un precioso legado directo del que la serie de Asterix es particular deudora. Obelix es un heredero directo de Gargantua y Pantagruel. Como ellos de talla descomunal, y como ellos siempre preocupado por los placeres de la Naturaleza, en especial del buen comer.

Asimismo añadir a estos pocos datos que desde el s. XIX aparecerá, gracias a la técnica del grabado, toda una estética de la caricatura. Gustave Doré ha inspirado muchas de las imágenes de Asterix, por sus *Trabajos de Hércules* donde se pueden reconocer muchos de los gestos de Obelix.

De este modo esta creación representará un nuevo eslabón que se une a una cultura del humor de carácter eminentemente francés.

Llegados a este punto quizás sea el momento de decirles que el título de este trabajo no se justificaría si no fuera que, a pesar del grado de aceptabilidad de las traducciones de *Astérix*, existen áreas de experiencias no compartidas que generan problemas de inequivalencia transléfica que se hacen patentes precisamente en todo lo referente a la adecuación del polisistema cultural del texto origen (t.o.) al texto meta (t.m.).⁵

¿Cómo transferir al castellano la capacidad expresiva propia del francés, los juegos de homofonía, de homonimia, recursos en los que la lengua francesa es particularmente rica? ¿Cómo dar cuenta de los implícitos icónicos, literarios?

Para acercarnos a esta problemática hemos elegido unos ejemplos reveladores de la dificultad de transferencia existente en campos muy concretos del texto origen. Empezaremos por algunos estrictamente **lingüísticos**.

(5) Entendemos la inequivalencia transléfica como limitación a la expresión de la equivalencia, tal como lo explicita la doctora Rabadán en su trabajo de tesis doctoral, aún inédita. Ver R. Rabadán Álvarez, *Equivalencia transléfica y traducción inglés-español*. Tesis doctoral. Universidad de León 1989, pp.142-143 y 399-400. Asimismo la adopción de la dicotomía lingüístico/extralingüístico, aunque adaptada al propio soporte comic, es deudora de esta investigación (cf. Capítulo 5) así como del trabajo anterior del Dr. Santoyo. Ver a este respecto J. C. Santoyo, "Los límites de la traducción". Ponencia presentada en *Las Jornadas europeas de traducción e interpretación*. Mayo 1986. Universidad de Granada (E.U.T.I.), (en prensa).

JUEGOS DE PALABRAS: El primero que vamos a analizar resulta de una actualización de una frase lexicalizada. En *Astérix aux Jeux Olympiques*, en el momento de una fiesta el centurión Tullius Mordicus habla al legionario Claudius Cornedurus de la importancia de su triunfo en los juegos para él y para toda la legión:

T. Mordicus: "Le prestige sportif est tellement important pour une nation, que si tu gagnes, je peux même devenir préfet des Gaules... Ne me laisse pas tomber!"

C. Cornedurus: "Ne crains rien! Je te soutiens, Mordicus!"

T. Borricus: "El prestigio deportivo es tan importante para una nación que si vences, yo puedo llegar a ser incluso prefecto de la Galia... ¡No me abandones!"

C. Mulus: "¡No temas! Tullius Borricus ¡Cuenta conmigo!"

El juego de palabras en francés surge de la desarticulación de las expresiones: *soutenir quelqu'un mordicus/soutenir quelque chose mordicus*, que significa *estar seguro, sostener de manera obstinada*.⁶

En la versión de la historieta *Je te soutiens, Mordicus* hay un cambio fundamental generador del juego de palabras; *Mordicus* aparece separado del verbo por una coma, en posición de vocativo y con letra mayúscula puesto que el homónimo sirve, después de esta manipulación humorística, para denominar por su nombre patronímico al centurión.

La versión del traductor "¡No temas! Tullius Borricus!. Cuenta conmigo!" pierde necesariamente la carga humorística del t.o., seguramente al no existir una referencia léxica equivalente en castellano. Ha cambiado el nombre propio sin ninguna intención de adaptación al contexto.⁷ Quizás una solución más acertada hubiera podido ser por ejemplo "Segurus" con lo que tendríamos: "¡No temas! Cuenta conmigo, Segurus!"

En *Astérix et les normands*, el sobrino de Abraracourcix, joven parisino, cobarde y espantadizo ha sido enviado a la aldea

(6) Este proceso de puesta al día de fenómenos de lexicalización ha sido analizado en el trabajo de tesis doctoral, inédita, de M. Fernández, *El mundo de la historieta en el año 1968 francés*, Universidad de Oviedo, 1984, t. I, pp. 213-218 de donde se toma éste y otro ejemplo reseñados en este trabajo.

(7) Decimos que no ha habido seguramente ninguna intención de adaptación al texto traducido porque las adaptaciones hechas en la traducción de los nombres propios se han llevado a cabo de forma anárquica. Ver M. Fernández y M. A. Pereira, "La traducción de los nombres propios en el ámbito del cómic: estudio de la serie Asterix" in *Fidus Interpres*. Actas de las Primeras Jornadas Nacionales de Historia de la Traducción, León, Universidad, 1989, pp. 189-193.

resistente por su padre para que se convirtiera en un hombre. Obelix, que no lo puede ni ver, aprovecha la primera ocasión para sacarlo de la cama de un puntapié arrojándolo por la ventana. Goudurix, que así se llama de forma irónica, cae a los pies del druida Panoramix que dice:

Panoramix: "C'est la plus belle descente de lit que j'ai vue depuis longtemps!".

Panoramix: *Hacia tiempo que no veía a nadie bajar de forma tan decidida*".

El humor en francés nace de la polisemia de la expresión *descente de lit* que tiene tres sentidos; dos literales, uno referido a una acción: bajarse de la cama; otro para definir un sustantivo: la alfombra de pie de cama. El tercero, figurado y de registro familiar, sirve para calificar a una persona a quien se le considera cobarde y arrastrada.

En la versión española, el traductor describe la imagen e introduce con la calificación *de forma tan decidida* un atisbo de ironía ya que no ha sido por iniciativa propia, pero el resultado unívoco es muy pobre, pues pierde el sabor plural del texto origen.

ACENTOS REGIONALES: Con este apartado nos adentramos en otra de las zonas conflictivas, dado que la caracterización geográfica y dialectal presenta serias dificultades de transferencias en la otra lengua al no existir el mismo sistema de equivalencias.

Los constantes desplazamientos de Asterix y Obelix van a permitirnos que ahora presentemos una buena muestra humorística de peculiaridades lingüísticas regionales y la dificultad de su transposición al castellano.

En *Astérix et le bouclier arverne* sorprendemos a nuestros dos héroes en un feliz ágape, agasajados con el plato regional *la potée auvergnate*. El diálogo discurre así:

Obélix: "C'est vraiment bon! Qu'est-ce qu'il y a dedans?
L'hôtesse: Pour commencher il est néchéchaire de prendre des choux...

Obélix: Des sous?
Astérix: Des choux!
L'hôtesse: Ch'est cha, des choux pas de chous. Des choux comme hibou, caillou, genou, joujou et pou!".

Obélix: "Es muy buena esta comida ¿Qué es?
Anfitriona: Es un plato típico de aquí yo le llamo la colada.
Obelix: ¿La colada?"

Asterix: ¿La colada?
Anfitrión: *Chi la colada, echta hecha a base de coles.*"

Hay en el texto origen un juego de palabras entre el *sou* (dinero) y el *chou* (col) muy bien traído por cierto a colación, pues hace referencia a dos aspectos distintos del sistema de la lengua. El primero se apoya en el código oral y evoca la pronunciación peculiar —hoy en día regresiva— de los habitantes de la región de Auvergne en el centro de Francia. Esta particularidad fonética, el *blèsement*, consiste en substituir la /s/ por /ʃ/ y la /z/ por /ʒ/. El segundo remite al código escrito, hace referencia a una de las dificultades de la morfosintaxis francesa como lo es la formación del número. Como sabemos los sustantivos terminados en -ou reciben para el plural una -s, excepción hecha de la célebre lista de los siete que se destacan del resto por reclamar una -x: *bijou, caillou, chou, genou, hibou, joujou* y *pou*. Todo estudioso del francés, nativo o extranjero, padece sufriendamente esta lista como una de las insoportables excepciones.

Es fácil imaginar que ante esta explosión dialectal de expansiones fonéticas y ortográficas, el traductor debió de verse abrumado. En el *t.m.*, éste con la intención de resolver el juego de palabras opta por buscar un aparente derivado de col —colada—, jugando con el significante del castellano; logra de este modo en el plano del significado una nota de humor. Se las agencia para crear un paralelismo sorpresivo entre la sopa de coles y la colada de ropa sucia, lo que le lleva a suprimir la sacrosanta lista de excepciones que ya no viene a cuento. Para el acento regional no encuentra otra solución que el calco de la grafía *ch* del texto origen, pero lo hace de forma no sistemática, ya que la emplea aquí sólo en dos momentos *Chi la colada, echta hecha a base de coles*.

Con este ejemplo podemos vislumbrar el grado de dificultad y la escasa viabilidad de solución de las particularidades regionales de orden lingüístico. Tanto es así que el traductor huye de la quema en no pocos casos.

Cuando Asterix y Obelix viajan por el Sur de Francia, los autores quieren dejar también constancia en sus textos de las realizaciones fonéticas y léxicas propias de estas tierras. En *Le tour de Gaule d'Astérix* unos campesinos comentan con sorpresa las colas de parisinos *lutéciengs* en el texto que se dirigen estoicamente a las playas:

Un paysan: "Tous fadas, ces lutéciengs!"

Un campesino: "¡Qué forma de descansar!"

El traductor no traduce sino que interpreta el estupor de los meridionales; estupor inicial que genera seguramente el comentario del texto original, pero con ello suprime el adjetivo *fadas* que es un localismo empleado en lugar de *fous* y el sustantivo *lutéciengs* que precisamente está manipulado ortográficamente para que refleje la forma particular de realización del vocalismo nasal en el Sur de Francia.

Hemos fundamentado uno de los logros de la serie *Astérix* en esa dimensión cultural —popular o erudita— que trasciende una primera lectura de la historia de la resistencia del pueblo galo. Ahora aludiremos a la dificultad que plantea la transferencia de un sistema cultural a otro sistema cultural cuyas representaciones son dos textos diferenciados. Nuestra reflexión irá dirigida al ámbito de lo **extralingüístico** (conscientes de las limitaciones de esta “etiqueta” ya que lo lingüístico es un ingrediente capital del bagaje cultural de los pueblos y que para el análisis de lo cultural partimos de la lengua).

REFERENCIAS LITERARIAS: Con *Astérix aux Jeux Olympiques* embarcamos con la comitiva que se dirige hacia Grecia. En esta larga marcha Panoramix anuncia la tan deseada llegada al Pireo:

Panoramix: “Les enfants! Nous y serons demain. Le Pirée nous attend!

Obélix: “C’est qui le Pirée?”

Panoramix: “¡Muchachos, mañana llegaremos! ¡El Pireo nos espera!

Obélix: “¿Qué es el Pireo?”

La intervención de Obelix hace reír a cualquier lector incluso inadvertido porque supone tomar al popular puerto del Pireo, traducido por *alguien* en el texto francés, por *algo* en el texto castellano. Pero no es así de sencillo, ya que este *C’est qui le Pirée?* tiene un alcance particular porque hace referencia a una fábula de La Fontaine, la VII del libro IV: *Le singe et le dauphin*. En la fábula el mono, en diálogo con el delfín, quiere hacerse el listo y jactarse de sus relaciones. El delfín molesto por la presunción del simio le pregunta, irónico, si también conoce al Pireo. El mono creyendo que debe ser un gran personaje de Atenas le contesta que es un viejo amigo; La Fontaine aprovecha para sacar la moraleja:

“... Notre magot prit pour ce coup
Le nom d’un port un nom d’homme.

De telles gens il est beaucoup
Qui prendraient Vaugirard pour Rome
Et qui, caquetant au plus dru
Parlent de tout et n'ont rien vu".⁸

Esta moraleja ha quedado como algo proverbial en el fondo léxico francés: es el colmo de la ignorancia el tomar el Pireo por una persona *Prendre Le Pirée pour un homme*. El lenguaje usual recoge esta expresión hoy lexicalizada. Cada vez que alguien responde al margen de lo que se le pregunta, el interlocutor puede decir como comentario a la ignorancia: *Le Pirée*.

Esta pregunta tan inocente de Obelix arrastraba tras de sí un peso cultural que el arte del traductor difícilmente podía dejar de traslucir.

La misma opacidad van a provocar Molière y otros autores clásicos de la literatura francesa que planean por las páginas de *Astérix*. ¿Qué decir de la traducción de *Qu'allais-je faire dans cette galère?* en boca del capitán de la tripulación romana (*L'odyssée d'Astérix*) que se convierte en el texto castellano en un ¡*Calla que mareas!* Quizás el propio Molière se hubiera mareado viendo la transgresión textual llevada a cabo con su famosísima réplica —hoy proverbial— lanzada por Géronte: *Que diable allait-il faire dans cette galère!* (en *Les Fourberies de Scapin*).⁹

REFERENCIAS ICÓNICAS: En un medio como éste —la historieta— cuya especificidad es definida por los estudiosos por y para la imagen, la puesta en escena actualizada de iconografías teatrales, cinematográficas, pictóricas e incluso del propio comic aparece como un recurso de alta rentabilidad expresiva.

En *Le tour de Gaule d'Astérix* nuestros dos héroes de papel llegan a Marsella eligiendo como primera parada en el viejo puerto la *Taverne des Nautes*. Todo su recorrido de viñeta en viñeta durante dos páginas remite a la famosa trilogía teatral de Marcel Pagnol *Marius, Fanny, César* muy conocida del lector y espectador medio francés porque también fue popularizada en las pantallas.

Los personajes de la historieta se asemejan en su fisonomía a los actores *Raimu, Charpin* y *Dulac* que representaron la obra teatral y la película. En la historieta tienen papeles semejantes a sus homólogos del escenario y del celuloide y hasta llegan a

(8) La Fontaine, *Oeuvres complètes*. Bibliothèque de la Pléiade. Gallimard, Paris 1945, p. 99.

(9) Molière, *Les Fourberies de Scapin*. Classique Larousse, Acte II, Scène VII, p. 59. Esta cita tomada del *Pédant joué* de Cyrano de Bergerac se ha convertido en proverbial. Expresa la duda ontológica cada vez que el azar amenaza negativamente una decisión tomada con anterioridad.

reproducir alguna de las escenas más populares como es el caso de la famosa partida de cartas.

En cuanto al material textual existe una reutilización para la historieta de forma que el *Bar de la Marine* se convierte aquí en la *Taverne des Nautés*. Los personajes también se identifican de forma similar *Maître Panisse* será en la historieta *Maître Panix*, *César* será *César Labeldecadix* (haciendo referencia al título de una canción), *Monsieur Brun* el extranjero en la obra (por su procedencia de Lyon), se convierte en el *étranger de Lugdunum*.

Aunque la traducción de las imágenes sea automática y la traducción de los textos aceptable, para un lector meta español en ningún momento la iconografía en su conjunto en versión al castellano es representativa de lo verdaderamente significativo para un francés. Lo que justifica este mecanismo de actualización de Pagnol¹⁰ en estas páginas es la puesta de relieve de un costumbrismo marsellés acuñado en esta trilogía.

De Provenza dirigimos los pasos hacia el norte para visitar el país vecino, Bélgica. ¿Y cómo estando allí no iba a ser invitado a participar algún personaje de la serie belga Tintin? En la p. 30 aparecen los Dupont anunciando la llegada de César:

Dupont: "Jules César est arrivé en Belgique.

Dupont: Je dirai même plus Cules Jésar est arrivé en Gelbique."

Hernández: "*Julio César ha llegado a Bélgica.*

Fernández: *Incluso añadiré algo más, Cullio Jésar ha llegado a Gélbica."*

Todo lector español asiduo de comics reconocerá sin duda a los Hernández y Fernández, con lo que la transferencia parece estar asegurada. Pero la aparición de estos dos personajes secundarios, sublimación de la torpeza y la inutilidad, ¿será producto del azar o por el contrario de una premeditación intencionada? ¿No responde este perfil de los Dupont al estereotipo que los franceses mantienen a través de la historia de sus vecinos los belgas? (Ver imagen 1).

Y es aquí donde la imagen adquiere una nueva dimensión y donde la transferencia de esta connotación sociológica añadida no queda automáticamente asegurada en el texto meta.

(10) Marcel Pagnol es un autor contemporáneo, representativo para toda Francia de un criterio de literatura "picaresca" provenzal que provoca un humor gratificante y desenfadado.

REFERENCIAS HISTÓRICAS: La historia francesa con “H” mayúscula al ser actualizada para la historieta nos deleita con una versión paródica de hitos que en realidad son mitos.

En *Astérix en Corse* el jefe Ocatarinetabellatchitchix (hace referencia a la canción del cantante corso Tino Rossi) explica a nuestros dos patriotas, desde un lugar estratégico, la situación de sus ejércitos añadiéndoles algunos que otros comentarios pertinentes:

Le chef corse: “Ils sont tous là, mes grognards... Regardez là-bas la colonne qui arrive en retard... Ah, Osterlix, son chef, a du mal à se lever tôt... C'est qu'il est célèbre chez nous le sommeil d'Osterlix.”

El jefe corso: “*Pudiera haber sido, porque vale más honra con pocos, que muchos sin honra... Esto que quede bien patente. De corso, quiero decir, de corso legal.*”

Hay una clara referencia en el t.o. a Napoleón: los *grognards* (soldados del ejército del emperador) y Osterlix con -o y -x, nombre de uno de los jefes corsos que recuerda la famosa victoria de Napoleón *Austerlitz* con -au y -tz en los Países Bajos.

Interesa ver el juego de palabras, la paronimia implícita entre el *sommeil d'Osterlix* (el dormilón jefe corso) y *le soleil d'Austerlitz* (astro sol iconográficamente representado en las dos viñetas. (Ver imagen 2).

El primero es una alusión a la tónica pereza de los habitantes de Córcega y el segundo es para un francés una clarividente insinuación al mítico sol que permitió la victoria del ejército de Napoleón en Austerlitz.

En la traducción desaparecen todos los significantes y significados implícitos y explícitos de índole histórica. No es de extrañar que con tanto sol el traductor no haya podido vislumbrar alguna solución; él pierde la batalla. Intenta un juego de palabras asociando *corso* a *patente* pero hace incomprendible la secuencia de la historieta en la traducción.

Y del Imperio pasamos a la V República. Presenciamos el discurso de Abraracourcix que ante el rapto del bardo en *Astérix Gladiateur*, reúne al pueblo galo. Desde la autoridad que le confiere su “status” de jefe arenga a todos los asistentes:

Abraracourcix: “Gaulois, gauloises! Nous devons donner une leçon aux romains, par Toutatis.”

Abraracurcix: “¡Oh galos, mis valientes galos! Vamos a darles una lección a esos romanos, por Tutatis.”

El discurso del jefe galo es una réplica de los discursos del general De Gaulle que en sus frecuentes alocuciones acostumbraba a acaparar la atención con estos dos vocativos: *Français, Français...*

El traductor no ha sido imparcial, excluye a las galas presentes en el discurso del *t.o.*; conserva la misma estructura, pero utiliza el segundo vocativo, como aposición laudatoria del valor de sus hombres *mis valientes galos*. Con este cambio, en apariencia sin consecuencias se pierde la referencia inicial muy precisa históricamente. (Quizás en español tendría que haber sido sustituido por un ¡*Fraancos!* como réplica al *Españoooles...* del general Franco).

OTRAS REFERENCIAS: Entramos esta vez con toda confianza en el contexto de la realidad cotidiana francesa: el horario de las comidas, la cocina...

En *Astérix chez les belges* el jefe belga Gueuselambix invita a comer a Obelix, a Asterix y a Abraracourcix:

Gueuselambix: "Il va être midi, on vous amène dans notre village pour dîner.

Obélix: Vous dînez de bonne heure, à quelle heure déjeunez-vous?

Gueuselambix: Le matin en nous levant, fieu!"

Gueuselambix: "Va a ser mediodía, os llevamos a nuestro pueblo a cenar.

Obelix: Pues sí que cenáis pronto, ¿a qué hora coméis?

Gueuselambix: Por la mañana al levantarnos, hombre."

Se crea una situación equívoca entre los interlocutores, provocada por el empleo de los verbos *dîner* y *déjeuner*, ya que para un francés del Norte (francés estandar) *dîner* significa *cenar* y *déjeuner* significa *comer*. En cambio para un belga y también para un francés del Sur *dîner* es la comida y *déjeuner* es el *desayuno*.

Dos páginas más adelante, como aún los comensales siguen en la mesa y ya es entrada la noche, la anfitriona, Nicotine, les propone continuar con una cena —es decir les propone *souper*:

Nicotine: "Asseyez-vous tous, on va servir le souper."

Nicotine: "Sentaos, vamos a servir la cena."

El traductor que no ha descifrado la diferenciación se ve condicionado, habida cuenta de la hora, a emplear de nuevo el verbo *cenar* con lo que la traducción carece de sentido ya que

ha utilizado en el primer momento cenar refiriéndose al *dîner* que en boca del belga no podía ser otra cosa que la comida. Contaba además con el dato inequívoco del horario: era mediodía. El juego de palabras que en el texto original marca diferencias nacionales y regionales se difumina en el texto meta, toda vez que éste resulta incomprensible. Si el traductor hubiera visto la ambivalencia de los términos podría haber recurrido al castellano *almorzar* que también recubre horarios diferentes (desayuno/comida de mediodía) marcando las más de las veces una diferenciación rural/urbano. Y como ya hablamos de los horarios de la comida, pasamos ahora a la mesa.

La gastronomía constituye por su parte un campo privilegiado para dar cuenta de los vacíos referenciales, pues en ella se reflejan las idiosincrasias culturales propias de cada pueblo. Por razones de espacio y tiempo tenemos que renunciar a desarrollar este tema. Sin embargo no nos resignamos a abandonarlo sin darles la oportunidad de degustar un menú que hemos elaborado para vds. seleccionando los distintos ágapes de diferentes álbumes. Para empezar un *pâté* y una buena *saucisse sèche*, seguido de una *sole à la crème*. Terminaremos con un *bleu d'Auvergne* como es tradición en Francia. Pero este menú tan francés sufrió algún que otro avatar en el paso de la frontera hacia el castellano. Así, el *pâté* se transformó en unas *pastas*; la *salchicha curada* en *salchichón picante*; el *lenguado con nata* en *filete con mermelada* (y eso que estaba en Normandía donde hay abundancia de leche) y el *queso azul* en un *vinillo arvernés*.

Esperemos, de todas formas, que se les haya hecho la boca agua y salga de aquí algún interesado dispuesto a hincarle el diente a cualquiera de estos u otros platos fuertes.

No podría faltar a esta cita culinaria la tan socorrida *crise de foie* que tiene una alta incidencia en el estado de salud de los franceses. El pueblo francés posee quizás el hígado más vulnerable de todos los de su entorno europeo. El caso es que esta realidad les ha llevado a tipificar con toda exactitud las causas y consecuencias de las posibles alteraciones.

Cualquier francés diagnostica con toda facilidad esta problemática; conoce el remedio, toma sus precauciones. La *crise de foie* es algo así como la *enfermedad nacional*. No podría ocurrir de otra forma en el país del *foie-gras*.

Por eso no es de extrañar que cuando, en *Le bouclier arverne*, el druida Panoramic diagnostica al jefe Abraracourcix una *crise de foie*, los autores le dediquen dos páginas enteras del álbum para glosar este evento.¹¹

(11) La escena en su conjunto nos remite igualmente desde el punto de vista gráfico y el tratamiento del tema a otra obra teatral de J. Romain, *Knock*.

Al traductor se le pasa desapercibido un matiz irónico del glotón de Obelix:

Panoramix: "Eh oui, c'est bien le foie;
Obélix: Je ne savais pas qu'on pouvait avoir mal là..."

Panoramix: "Claro, es el hígado.
Obelix: No sabía que pudiera doler una cosa que no sé lo que es."

El comentario de Obelix en el t.o. era una apostilla irónica que trataba de justificar su glotonería sin límites y sin riesgos. Hay inequivalencia ya que Obelix sí sabe lo que es el hígado, lo que no sabe es lo que es el empacho y la resaca.

Para concluir añadiremos únicamente que el principal propósito de nuestra comunicación iba dirigido a mostrar en vivo la dificultad que plantea la transferencia de un texto tan peculiar. Peculiar, dada su especificidad —producción escrita y dibujada—, de carácter humorístico y tinte cultural.

En este sentido nuestro trabajo se sitúa en la perspectiva de análisis del texto. No era nuestra intención (aunque a veces se haya infiltrado alguna opinión) verter juicios de valor sobre la pericia o impericia de los traductores.¹²

En otro orden de cosas hemos aludido a algunas de las razones que motivaron la gran difusión en Francia y seguramente fuera de ella. La serie *Astérix* es ciertamente un modelo ejemplar de aceptabilidad en el mundo entero: "Astérix est devenu un mythe comme Adonis ou Prométée. C'est un Héraclès gaulois, qui accomplit ses douzes travaux sur la bande dessinée", sostenía Cesbron en 1974.¹³

Estos datos nos están colocando en la perspectiva de análisis de la traducción que sostiene que todo texto meta funciona de forma autónoma dentro de su propio polisistema.

[12] De los diez álbumes de *Asterix* estudiados: Goscinny-Uderzo, *Astérix le gaulois*, *Astérix gladiateur*, *Le tour de Gaule d'Astérix*, *Astérix et les normands*, *Le bouclier arverne*, *Astérix aux Jeux Olympiques*, *Astérix en Hispanie*, *Astérix en Corse*, *Astérix chez les belges* y Uderzo, *L'odyssée d'Astérix*, cinco han sido traducidos por Victor Mora (*El escudo arverno*, *Asterix en Hispania*, *Asterix en Córcega*, *Asterix en Bélgica*, *La odisea de Asterix*), cuatro por Jaime Perich (*Asterix gladiador*, *La vuelta a la Galia*, *Asterix y los normandos*, *Asterix en los Juegos Olímpicos*) y en el último (*Asterix el galo*) no aparece el nombre del traductor.

[13] G. Cesbron, "Notes de lecture structuraliste sur Astérix" in *Impacts* n° 1, 1974, p. 69.

¿Qué ha significado y sigue significando la serie *Astérix* en España?

Desde luego no cabe duda de que se trata de una serie *pas comme les autres*. Queda todo por investigar, dentro de un marco interdisciplinar, en el terreno de esta diferencia.



Imagen 1. Asterix en Bélgica.

Los hermanos Hernández y Fernández, imagen referente que nos remite a Bélgica, pero también a *lo belga* desde la perspectiva de la ironía francesa.



Imagen 2. Asterix en Córcega.

El primer plano enfatiza la referencia icónica al mítico *soleil d'Austerlitz* que ya aparecía sugerido timidamente en el plano de conjunto.

LA TRADUCCIÓN EN EL GÉNERO DRAMÁTICO,
CLARO EXPONENTE DE LA DIVERSIDAD
DE CULTURAS: "LE THÉÂTRE DE LA SALAMANDRE"

M^a Rosario OZAETA GÁLVEZ
U.N.E.D.

Le Théâtre de la Salamandre, que toma su nombre del emblema de Francisco I, tiene su origen en Le Havre, donde se formó la compañía en el año 1969. Gildas Bourdet, miembro fundador de ésta, asumió su dirección artística en el año 1972, y en 1974 fue nombrado director del Centro Dramático Nacional del Norte. Más tarde, en el año 1982, la Salamandre pasó a ser el Teatro Nacional de la región Nord/Pas de Calais. En enero de 1989, dicha compañía, que estaba ubicada en Tourcoing, fijó su residencia en Lille.

La producción de la Salamandre es muy rica y diversa. Dicha compañía, con Gildas Bourdet a la cabeza, se ha dedicado tanto a la producción de sus propios textos, como a la producción de obras de otros autores, preferentemente clásicos. Entre estos últimos, por los que la compañía ha mostrado siempre una gran devoción, podemos citar la creación colectiva de *Martin Eden*, de Jack London, realizada en 1976, la puesta en escena de *La Station Champbaudet*, de Eugène Labiche, en 1977, el magnífico montaje de *Britannicus*, de Racine, en 1979, la adaptación y puesta en escena de *Les Bas Fonds*, de Gorki, en 1982, así como la de *Le Pain dur*, de Claudel, en 1984, que mereció el premio George Lermnier, y dos obras coproducidas con la Comédie Française: *Dialogues de Carmelites*, de Bernanos, en 1987, y *Fin de partie*, de Samuel Beckett, en 1988. En el año 1989 se montó *Les Fausses Confidences*, de Marivaux.

Le Théâtre de la Salamandre lleva a cabo igualmente colaboraciones con otros directores, unas veces procedentes de la compañía, y otras veces ajenos a ella, representando igualmente obras de otros autores, que no hacen sino enriquecer sus propias actividades.

Gildas Bourdet, genuino representante de la generación de mayo del 68, se reconoce a sí mismo como un director clásico; en repetidas ocasiones ha manifestado dicha vocación, que comparte con la compañía.

En contra de lo que pueda parecer, no encontramos en ello un motivo de contradicción con su propia obra. Porque este realizador es, además, un excelente autor dramático que tiene en su haber diversas obras: *Didascalies*, en 1980, *Derniers Détails*, en 1981, *Le Saperleau*, en 1982, *Une station service*, en 1985, *Les Crachats de la lune*, en 1986, *L'Inconvenant*, en 1988. Dicho autor se hizo cargo igualmente de la dirección de dos óperas, en el marco del festival de Aix-en-Provence, en colaboración con Alain Milianti: *La Finta Giardiniera* y *Don Giovanni*, ambas de Mozart, así como de algunos espectáculos grabados para televisión.

La protagonista de nuestro trabajo es su tercera obra: *Le Saperleau*, un prodigio verbal.¹ Dicha obra, a la que la Sociedad de Autores otorgó el premio Lugné-Poé, fue la primera que se representó en el Teatro Nacional de la región del Norte, en el año 1982. A partir de entonces, se multiplicaron las representaciones en toda Francia, y también fuera de ella. *Le Saperleau*, cuya mayor originalidad reside en su lenguaje, ha sido traducido en castellano. Y una gran admiración mezclada de curiosidad nos condujo al estudio del texto de esta obra y al de su traducción. Es ésta, en realidad, la segunda parte de un trabajo anteriormente realizado, donde se abordaban las divergencias existentes en ambos textos, desde un punto de vista lingüístico. Se destacaron entonces los procedimientos utilizados en la traducción: las adaptaciones léxico-semánticas, morfosintácticas, fónicas, de registro y nivel de lengua... Quedaron, no obstante, sin desvelar suficientemente, las adaptaciones de orden transcultural, que nos disponemos a considerar en el presente estudio.

Debido a la peculiaridad de la obra, hemos juzgado necesario efectuar en primer lugar una presentación de dicho texto, así como de su inseparable representación.

La grave y peligrosa aventura de la escritura —utilizando las palabras de su autor— ha sido una de las preocupaciones centrales de la compañía. De hecho, el texto de *Le Saperleau* constituye la base de lo que luego será el espectáculo: su lenguaje, construido de sonidos y ambigüedades, distorsionado y genial.

“Le Saperleau” es un término inventado; es inútil tratar de buscar otras evocaciones. Gildas Bourdet inventa en esta obra un nuevo lenguaje, que sorprendentemente se comprende a nivel auditivo. Es este un lenguaje lúdico, mágico, etimológica-

(1) G. Bourdet, *Le Saperleau*, París, Éd. Solin, 1985, 66 pp.

mente preciso, en el que podemos encontrar todo tipo de jergas, extranjerismos, onomatopeyas, palabras-maleta, "contrepèteries"... Se le ha denominado "Saperlangue". El mismo autor, en uno de los folletos de la obra, lo define así:

"...je dirais que cette écriture là, celle du Saperleau, j'entends, est devenue pour moi un peu comme ces miroirs convexes, ou concaves, tels qu'on en trouvait parfois dans certains grands magasins, quand j'étais moutard, ou dans les foires... Qui a déjà éprouvé ce plaisir étrangement hilare à déformer irrespectueusement son propre corps, comprendra peut-être la lointaine réminiscence que j'en ai trouvé en me servant de l'écriture comme d'un miroir à déformer ce que je croyais être ma langue".

Antonio Fernández Ferrer es el autor de una versión castellana de los *Exercices de style*, de Raymond Queneau. En el extenso prólogo de esta excelente versión que, según él, ha "perpetrado", explica detalladamente los procedimientos empleados por Queneau y los suyos propios en los casos en que no ha encontrado una correspondencia exacta.

Entre otras cosas, afirma:

"Con perpleja desazón los lectores nos hemos contemplado en un extraño espejo cóncavo que nos refleja como un "collage" de discursos, como un entrecruzamiento de "ejercicios de estilo".²

La afinidad con las palabras de Gildas Bourdet que acabamos de citar es innegable. Es curioso observar cómo, al tratar de realizar un ejercicio similar al que estamos considerando aquí, Fernández Ferrer emplea la misma imagen.

Para Gildas Bourdet, la escritura tiene algo de impenetrable, ya que la interpretación tiene lugar a posteriori, en la puesta en escena, en la que ya se produce una toma de posición, extremo que quedará demostrado prácticamente en el momento de examinar los ejemplos de la traducción.

Al mismo tiempo, se puede constatar la utilización de un lenguaje particular entre los personajes que a veces hace dudar incluso de su mutua comprensión. Ello nos evoca la distinción steineriana, la cuestionada oposición bipolar entre lo público y lo privado, según la cual, cada individuo, familia... tendría su idiolecto, un código secreto en el lenguaje.

(2) R. Queneau, *Ejercicios de estilo*. Versión de Antonio Fernández Ferrer, Madrid, Cátedra, 1987, p. 19.

Siguiendo la misma línea, Gildas Bourdet da a conocer las raíces de la amalgama de lenguas presente en su obra: sus padres bretones, el latín de la iglesia, la jerga de los locutores de radio y televisión, el lenguaje anglo-americano de los cantantes, el doblaje de las películas americanas... El autor llega a justificar su vocación de autor dramático en el hecho de no haber nacido sordo.

G. Steiner considera los precedentes de la prosa poliglota, haciendo alusión a algunas de las experiencias realizadas en este sentido, así como a los precursores de dichas construcciones enigmáticas, creadores de lenguas privadas inventadas por ellos, entre los que se cuentan Joyce, Rimbaud, Mallarmé, el Dada y sus sucesores, y Lewis Carroll, de quien destaca las siguientes palabras:

“les “langues du non-sens”, aussi ésotériques soient-elles, seraient totalement compréhensibles pour “un esprit parfaitement équilibré”.³

Pero el mismo fenómeno teatral nos impide restringir nuestro estudio al texto, y más aún en esta obra en la que, como hemos apuntado ya, la puesta en escena colma las lagunas de la comprensión, siendo los signos auditivos, así como los gestuales y los visuales, básicos para disipar la opacidad del lenguaje. De acuerdo con Anne Ubersfeld:

“Toda reflexión sobre el texto teatral se encontrará obligatoriamente con la problemática de la representación; un estudio del texto sólo puede constituir el prolegómeno, el punto de partida obligado, pero no suficiente, de esa práctica totalizadora que es la práctica del teatro concreto”.⁴

Lamentamos no disponer de ninguna manifestación visual de la obra; nuestro estudio será por ello limitado. No obstante, su necesario enfoque en torno al texto y a las adaptaciones realizadas en él en la traducción, nos obliga a dar algunos datos que contribuyan a hacer más clara su comprensión: cómo son los personajes, cómo el espacio escénico.

Antes de abordar dicha descripción, es preciso encuadrar la obra. En cuanto a su filiación, se le han atribuido numerosas raíces: sobre todo, Rabelais; además, Joyce, Jarry, Céline, Michaud,

(3) G. Steiner, *Après Babel*. Traduit de l'anglais par Lucienne Lotringer, Paris, Albin Michel, 1978, p. 180.

(4) A. Ubersfeld, *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra-Universidad de Murcia, 1989, p. 10.

Feydeau... Desde luego, la reminiscencia del teatro italiano es clara: Gildas Bourdet "inventa" una nueva *comedia dell'arte*. Según dicho autor, la obra está emparentada con el género de vodevil; en ella encontramos al famoso trío, aunque en esta ocasión no se trata de burgueses bien vestidos: es como un circo, en que los personajes hablan un lenguaje distinto y provocador; el clásico triángulo se transforma así mediante dicho lenguaje, los gestos de los actores y la puesta en escena en general.

Según su autor, es una farsa cómica, que escribió impulsado por un trío de actores que esperaban un texto que les permitiera demostrar su arte. Ciertamente, el propósito y pretensión fundamental de la obra es hacer reír, excluyendo, como el vodevil, todo tipo de consideraciones sociales o políticas.

El argumento es sencillo: un narrador, especie de perro parlante, intenta manipular a los personajes. Estos son, como ya hemos señalado, el típico trío; un hombre y dos mujeres que se lo disputan en medio de una gran dosis de erotismo. La historia en sí es instruente; son los actores y su lenguaje quienes realizan el milagro. El público reacciona primero con sorpresa; luego, entra en el juego y accede al sentido, aunque éste se encuentra emancipado del discurso.

Los personajes son cuatro. El Narrador, que intenta estar en su papel, y narrar en todo momento, pone la nota irónica y termina en las redes de sus personajes. Le Saperleau, medio Don Juan, medio payaso, trágico dentro de su comicidad. Morvianne, provocadora, Apostasie, "la legítima", opulenta. Todos ellos fuera de lo real, tuvieron nombre ya antes de que su historia fuese concebida.

En todos los lugares en los que se ha representado *Le Saperleau*, se ha buscado un espacio escénico muy concreto y éste ha representado a su vez un papel en la obra. El público está situado en una especie de almacén de cristal o de espejos, compartiendo el mismo decorado e iluminación de los actores. El factor de provisionalidad e irrealidad está ligado a la situación de la compañía, que no disponía de teatro en el momento en que se estrenó la obra. El laberinto de cristal o espejos, surcado por haces de luz, dispone de puertas laterales para las entradas y salidas de los actores, y el escenario se ve de fuera adentro y de dentro afuera. Todo tiene su sentido: un decorado abstracto para una obra que se representa en ninguna parte, fuera del tiempo y del espacio.

Enlazamos, de nuevo, con el principio, retrocediendo al lugar en que dábamos noticia de la representación de *Le Saperleau* en Francia. Hemos consultado diversas críticas, que ponen de manifiesto la gran acogida y común aceptación y aplauso

hacia esta obra única. Como muestra de ello, citamos unas palabras que le dedicó el diario *Liberté* con ocasión de su representación en Lille:

"Le Saperleau renoue avec les fondements du théâtre. Spectacle grotesque dans le sens que lui donnait Baudelaire: le comique absolu. Plaisir théâtral garanti".⁵

Las interpretaciones en torno a esta obra fueron múltiples. Pierre Guido, en *Le patriote Côte d'Azur*,⁶ nos presenta al personaje de *Le Saperleau* como una representación de Popeye y su exclamación favorita: "Saperlipopette!", resaltando su mismo modo de hablar, divertido y al mismo tiempo incorrecto. Pero nuestro personaje no se parece a nadie. François Chalais escribe en *France-Soir*:

"... son Saperleau est décrit dans un idiome qui n'appartient qu'à lui bien qu'il ait des racines chez tout le monde".⁷

En el año 1985 se realizó una traducción al holandés de dicha obra que, al parecer, cargaba las tintas en exceso en sus matices más obscenos. La versión española se llevó a cabo en 1988.⁸ Sus autores fueron tres: Gonzalo Martínez Fresneda, abogado español, Rosine Gars, universitaria de Lille, y André Guittier, también co-director de la obra. La traducción se realizó en equipo; el criterio imperante durante su proceso fue la fidelidad al texto, y los problemas mayores, los referentes a la diversidad fonética, métrica, y los inherentes a reflejar la ambigüedad, en este caso intencionada, lo que dificultaba enormemente el proceso de transferencia.

El Saperlón se representó en España, primero en Valencia y posteriormente en Madrid, con gran éxito.

Vamos a presentar, por fin, algunos ejemplos que intentamos sean una muestra de la versión resultante de dicho trabajo, que en este caso es un arte, y una verdadera creación. De entre ellos, hemos seleccionado los que hemos considerado más claros y representativos de cada apartado.

(5) J.- M. Diricq, en *Liberté*, octubre de 1983.

(6) P. Guido, "Le Saperleau de Gildas Bourdet. Un délicieux bouillon de culture", en *Le patriote Côte d'Azur*, 20 de junio de 1986.

(7) F. Chalais, "Saperleau", en *France-Soir*, 19 de julio de 1983.

(8) G. Bourdet, *El Saperlón*. Versión castellana de Rosine Gars, Gonzalo Martínez y André Guittier. Madrid, Col. Teatro Contemporáneo, 1988, 46 pp.

A pesar de constituir un grave problema el presentarlos fuera de contexto, confiamos en que la disparidad presente en la traducción muestre la diversidad de culturas y encuentre en ella su justificación y también su riqueza.

Ambos textos ofrecen distintas referencias históricas, geográficas, literarias; distintas alusiones publicitarias, diferentes modos de expresión en simples dichos, exclamaciones y refranes. Presentamos en primer lugar algunos ejemplos que ilustran las adaptaciones realizadas desde una perspectiva cultural, bien histórica o geográfica, bien literaria.

*La primera frase que destacamos, con resonancias rabelaisianas, tiene en castellano una correspondencia igualmente literaria:

LE CHIEN-NARRATEUR:... On narre, on narre.
Genre: "*ô Vousseâtre sachez qu'ici tout un est à la bienvenue s'il se sait non sçavans*".

EL PERRO-NARRADOR:... Novelamos, novelamos. Estilo: "*En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme...*"

*A veces, la referencia "literaria" sólo se da en la traducción castellana, como en el caso siguiente, en el que se busca claramente la equivalencia fonética:

LE SAPERLEAU: Wouoollala! Mon de Dion!
L'envie de la lui cailler une déglingée, chambre et pneu! Si je ne m'y retenais!

EL SAPERLÓN: ¡Ay Ay Ay! ¡Dios por! Qué ganas de cuajarla una desvencijada. ¡Valle y clan! ¡Si no me las contengo!

Por otra parte, *déglingée* es un cruce entre: *derouillée*, paliza, y *déglingué*, desvencijado, ambos términos pertenecientes a un nivel de lengua coloquial. "Cailler une déglingée" da idea, pues, de ambas cosas: la causa, o paliza, y el efecto: desvencijado, como suponemos quedó el lugar donde aquella se propinó.

La exclamación: *Chambre et pneu!* que da lugar a nuestro personaje literario, es, por supuesto, inventada, y evoca a un Departamento francés, la Meuse, conocido por ser escenario de varias guerras, y también a otra exclamación: *nom de Dieu!*

*Del mismo modo, la frase siguiente contiene una referencia literaria sólo en castellano. Se da en ella un falso "contrepét":

l'angoisse me renfrogne, que contiene a su vez un hispanismo, engagne:

LE CHIEN-NARRATEUR (à lui même): Ça peut pas remaner, comme de soi. Allonsions Moucredamchanqueniêâtre, ça sirjupe en leaudelourdin — *l'enfroisse m'engagne si je ne n'escronge un solivoque de grumière.*

EL PERRO-NARRADOR (para sí): Esto no puede remanecer por su peso. Viremos, coñopujetasarajoyñeta, todo se quema en fragua de vulrajas. *La enfrustia me envence si no escrozo un solivoquito de pesebre y Cervantes mío.*

En este caso, la traducción es tan divergente que se difumina totalmente el origen y equivalencia. Todo está decidido, una vez más, por la fonética.

*En el siguiente ejemplo sí se da, en cambio, una correspondencia en ambos textos en cuanto al personaje citado, esta vez de ficción:

APOSTASIE (à part): Ohooh! Ohooh! *Tarasbulbon scrofulpesteux, quelle otroinge afflure qui nous cade-nient?*

HEREJÍA (aparte): ¡Jojo jojo! *Tarasbulbón crofulpestoso ¿Qué otreña afluria nos cadencia?*

Boubon, scrofuloux, pesteux: no cabe mayor insulto, un cúmulo de tres males infecciosos, que así se mantiene en castellano.

*Un caso muy curioso de transposición en éste, en que el francés guarda reminiscencias de lenguas eslavas, mientras que en castellano se efectúa una parodia con resonancias de lenguas vernáculas americanas:

LE CHIEN-NARRATEUR (au public):
Diboufi! Ça virule, icentre!
"Astohi dechtebressiennô,
lovista maranietz
moralla soyjé possié
a!je vesdrannaskou!
Ajenistnemanné podvoï aniska,
slobodou otchvoviou
seper echtionnos.

Yaroslovies biez kantov
nabritchnoyansk nerdantalljé
nèmes sogri paralostinné.
Ocién corronado yovannès
noncía qualimentierro
permisjé terrigonnios”

EL PERRO-NARRADOR (al público):

¡Hay un trecho! ¡La cosa virulea aquentro!
“Arcoirisada cresteria, guamoco de anacanda. ¡Ay.
Qué tequemema! Tembladeriles de Mamatur. Collo-
nan Pachachá. Ricuyo anceacoñac. Yahuahua
cacharcuta. En Cholulla la cuma. En Wilkamarú el
guacamayu. Por el Papalospán mazapán. Tucám
anawak biobio friófrió, chobí quelén quelén del
mandú. Diadema oceánica de chapultepec”.

La primera exclamación: “*Diboufi!*” hace referencia a juegos lingüísticos tales como: “lo has dicho, bicho”, o “del dicho al hecho...” al que responde la versión castellana. No hace falta señalar que ambos poemas son inventados. En este momento de la obra, el narrador no sabe qué escribir ni qué contar; para cambiar un poco ofrece un poema al público, que sólo conseguirá aburrir más a éste. Se trata de una referencia a un programa de televisión, “France-culture”, al que se invita a poetas extranjeros y se les pide que lean sus poemas, que resultan aburridos por incomprensibles.

*Con respecto a otras adaptaciones de orden histórico-geográfico, la primera de ellas guarda un gran interés, desde el punto de vista de la transposición cultural en la traducción. Era preciso encontrar una equivalencia para el mariscal Pétain y para la guerra franco-alemana, y así se hizo en castellano, buscando otro motivo de rencor en la emigración española, con el siguiente resultado:

LE SAPERLEAU:... Je, qui, dans le médiéux du ving-
tiècle, m'intromisais, suite naturgique d'une bordée de
testiburnes que mon paternacle tira, retour de ciné cer-
tain sombredí en les quarantrecinquantises, *après qu'il*
en fut décousu d'aveques les cousins peusenclins à se
border du Rhin.

“Vive les juifs, à bas pétain
contrechions nous des germaines!”

Eclusez, si ce peut fière, un revanderche tel que,
mais je ne me loquetterais noncquemais d'en avoir spec-
tabiglé une famiagénure de boshkrautnitzzeuls grand com-
plet en train de cramornicendrer dans la durcasse de leur
maoussèdès percutbovine...

EL SAPERLON: ... Mi, quien, a mediadíos del veintiglo, me introitaba, fruto natúrgico de una juer-ga testibolera que mi paternáculo se corrió, vuelta del cine, un cierto aciábado en los cincuentresesentas, *depués que se hubo armado la de Dios es Mixto y poco antes de traspirenarse con la mareada de desexportados a las munifabrikrops del Ruhr. "¡A europeizaros, iberos oscuros, con el mono puesto! ¡Aquí en bikini — se campimarbellan — de tipicolspanish— miles de rubisecas!"*

Perdomar, si puede placer, una revancharda como tal, pero no lamentiré nuncuamás haber espectabilado una famigenitura de Fonkartoflen completos a punto de estampicentzarse en la durcasa de su Mercedes percutavacas...

Pensemos por un momento cómo serían algunas de dichas frases en francés sin distorsionar:

... après qu'il en eut décousu avec les cousins (ger-mains) peu enclins à se border du Rhin... Excusez, si se peut faire, une revanche telle que...

Ingenioso texto, cuajado de palabras-maleta que encierran constantemente otros significados y connotaciones, y que se ve reflejado en una igualmente ingeniosa traducción.

*En el siguiente ejemplo, se hace referencia a una provincia de Canadá, Saskatchewan, que en la traducción incluso supera al original, en lo que respecta a la exactitud de lo que se pretende expresar:

LE CHIEN-NARRATEUR (à lui-même): Long trop, long trop, tout cesta, *sasequatcheouan d'bleusaille...*

EL PERRO-NARRADOR (para sí): ¡Largo mucho, largo mucho, todo acuesto! *Sthokolmo de pardillez.*

El perro-narrador realiza aquí una crítica a su propio modo de escribir; la presente frase da idea de algo que va mal, de algo pesado. Esta es la connotación que encierra la palabra *bleusaille*: por un lado hace referencia a los soldados que inician su servicio militar y por otro, evoca también a la *grisaille*, tiempo triste y gris.

*Las frases siguientes contienen igualmente referencias históricas y geográficas. Con ellas damos fin al presente apartado:

LE SAPERLEAU: ... nous irons à la *carmagnole*
éplucher encore de doux bigorneaux.

EL SARPELÓN: ... Nos iremos a *Doñana* y otra
vez pelaremos suaves quisquillas.

La danza revolucionaria ha dado paso a un conocido parque natural español.

*Cambian las luces en la obra. Los personajes toman conciencia de dónde se encuentran, y el Sarpelón, aparte, profiere una exclamación, cambiando el lenguaje con una réplica que bien pudiera haber sido pronunciada en alemán y que el castellano, tras una curiosa exclamación, reproduce en “francés”:

LE SAPERLEAU (à part): Aaahrrhxh! Barzeuille
en schnaps! *Vasse d'harppenze à neuscht'aültre?*

EL SAPERLÓN (aparte): ¡Agggh! ¡Bolaños de
Calatrava! *Queche que sé avec nusotres?*

Son muchos los ejemplos que muestran la diversidad existente entre las civilizaciones consideradas. Presentaremos seguidamente la divergencia en cuanto a usos y costumbres, citas publicitarias y otras expresiones idiomáticas.

* En un momento de la representación, El Saperlón cuenta su propio nacimiento. Captamos entonces una referencia culta, que constituye un canto de alegría, a los conciertos de Brandemburgo:

LE SAPERLEAU: ... —*roche et brandebois bal
nuisette: j'éclus, elle fit ouf.*

EL SAPERLÓN: ... —*Percances venid, desastres
llegad, a devorar al niño malnacido ya; yo eclosiono,
ella hace uf.*

Igualmente, se adivina la música del baile popular, el acordeón del *bal musette*. Además, *nuisette* es camisón, y *Roche Bobois*, un conocido fabricante de muebles. El castellano trata de reproducir toda esta amalgama del absurdo, y lo hace también con música, con un famoso villancico.

*La siguiente frase, de doble sentido, es traducida por una locución distorsionada en castellano, también de doble sentido:

APOSTASIE: J'ai empataché la salapiate —*elle a sifflé dans le pineau sans se dubiter de rien*—.

HEREJÍA: He embocado a la domesterda —*ha pillado vino por fiebre sin coscarse de nada*—.

“Siffler dans le pineau” es beber vino, pero lo que llega al oído es “elle est tombée dans le panneau”. Al mismo tiempo, pues, que ha bebido vino, ella ha caído en la trampa, “se ha tragado el anzuelo”. También en castellano oímos otra locución encubierta tras la del texto: “dar gato por liebre”, en suma, engañar.

*Consideremos ahora la correspondencia de lo que parece una canción infantil, algo semejante a un juego:

LE CHIEN-NARRATEUR (au public): ... *“et mitte môte mute verchurin latimette poil au fute”* (bis).

EL PERRO-NARRADOR (al público): ... *“¡Pata peta pita, lo que se da no se quita, y viva la Cuca!”* (bis)

Mediante la expresión “poil au fute”, se hace referencia al pelo del perro así como a sus pantalones, como recuerdo a su condición: mitad perro, mitad hombre. En castellano se realiza el mismo juego, mediante una conocida expresión infantil, siempre con otras palabras.

*Es la siguiente una canción francesa de scouts. En la traducción se ha buscado un paralelismo, sobre todo desde el punto de vista ideológico:

APOSTASIE: ... *et tu ne me youquailedityouquaides guère plus que menstriellement...*

HEREJÍA: ...*Ya no me montañabanderasalvientas mucho más que menstrualmente...*

*La siguiente referencia, inventada en francés, tiene claras resonancias castrenses. De hecho, la música de una de dichas canciones se oye en la obra mientras ésta es recitada por El Saperlón. En castellano se busca la correspondencia, igualmente, en una de dichas canciones, cuya existencia sí es real:

LE SAPERLEAU (beuglant et entrant):
La satinelle du garnepion
pend sa grumelle aux braguestons
V'là la putelle qui s'tord l'arfion
la satinelle rest'pantacon! (rire gras).

EL SAPERLÓN (entra berreando):
Yo tenía una macarrada,
entre todos el peor.
Siempre enjutos enfilábamos,
siempre enjutos fornigábamos,
a la hija del catrón.
Pom, po-pom, po-pom, po-pom. (Risa fácil)

*Se dan en la obra otro tipo de referencias, cinematográficas:

LE SAPERLEAU: ... Ce fut suitaprès que vîmes un
film de... Tu te rempouilles plus? Allons voyons de de...
APOSTASIE: *Lelouch*.

EL SAPERLÓN: ... ¡Si mujer, sí! Fue justopué de ver
la película esa de... ¿No recuernas? Aquella de... de...
HEREJÍA: *Pilar Miró*.

y musicales:

LE CHIEN-NARRATEUR (à lui même): ... *les rou-*
lignes sont nonrien que de la flétale obsoline, et
museaute je sens d'être vieule.

EL PERRO-NARRADOR (para sí): ...*los rolling* son
ya no más que cacatela obsolina, y mimén se siente
como cagarroza.

*Las referencias publicitarias son muy numerosas. Muchas veces, al igual que ocurre en otro tipo de frases, éstas se transforman y esclarecen su sentido en la representación:

MORVIANNE: ... Je me suiffe l'alluette —j'ai pas
envue de trianguler jusqu'aux oreillées du puimâtin,
alors *bande velpeau les amous*.

MORVIANA: ... Ahueco el alma. No tengo envista
triangular hasta la albohada de la matinada, así que,
chicos, hasta lugo y pontevedra.

En este caso, al tiempo que Morviana hace alusión a una conocida marca de vendas, hace un gesto con la mano, que quiere decir realmente: "A bientôt". Ahí radica el juego de palabras efectuado en la traducción castellana.

Es este un ejemplo que ilustra de modo general el hecho de que el autor, al ser también director de la obra, remite el senti-

do de ésta al momento de la representación. El sentido está incluido en la futura puesta en escena, entrando a veces en “contradicción” con el propio texto de la obra.

*La cita siguiente es tan curiosa como su traducción:

LE SAPERLEAU: *Pourquoi Picon?*

EL SAPERLÓN: *¿Que no hay casera?*

En ella se hace referencia a un anuncio muy conocido en Francia: “Pourquoi Picon? Parce que c’est bon”, por ser el único autorizado para su exhibición en el Metro. En cuanto al castellano, huelgan comentarios.

*Inmediatamente antes de dicha referencia publicitaria, encontramos un famoso dicho, que indica que todo se deteriora:

APOSTASIE: *Tout asse, tout masse, tout rasse.*

HEREJÍA: *Todo lava, todo corta, nada marca.*

La frase real es: “Tout passe, tout lasse, tout casse”. La distorsión efectuada se mantiene en castellano, aunque en éste no existe como tal expresión.

*Los diferentes modos de expresión en otros dichos y locuciones nos han parecido igualmente dignos de mención. La siguiente exclamación es en realidad una negación, que incluye a su vez varias negaciones como recurso expresivo:

MORVIANNE: *Berlinglin niquette et balle en foin!*

MORVIANA: *¡Paranada, naranjas de la rita!*

Bernique es una negación popular; *quequette* lo es también, aunque pertenece a un nivel de lengua que roza lo vulgar; *tintin ballepot* es a su vez una negación. Igualmente, en castellano se niega de forma repetitiva mediante una expresión coloquial.

*En la frase siguiente, la transformación francesa es equivalente a la efectuada en castellano:

LE SAPERLEAU (à part): ... La vulu justulement,
ah les beaux Drus. Oh les beaux Drus.

EL SAPERLÓN (aparte): ... Ahi vela justimente.
¡Vaya tela, vaya telón!

Por supuesto, se trata de la expresión: “être dans de beaux draps”, equivalente a: “estar metido en un lío”.

*Citamos, por fin, una interjección, una especie de juramento:

LE SAPERLEAU: *Engance et vindenoix! M'allez vous de conerve?*

EL SAPERLÓN: *¡Flechas y Pelayos! ¿Me vais de comandita?*

A veces, el castellano es aún más expresivo. En esta ocasión reconstruye con otros medios una exclamación de fastidio; “vindennoix” sugiere “vin de noix”, pero también es una exclamación en el lenguaje rural, algo así como: “¡rediez!”

En las expresiones idiomáticas comprobamos cómo las traducciones son cada vez más divergentes, lo cual ocurre ya cuando la lengua discurre por sus cauces normales; tanto más en este texto, que elige el camino de la evocación, resolviéndose incluso de otro modo en la representación. En él, nada es lo que parece realmente, mas constituye una clave que luego se hará accesible al sentido con el gesto y la voz.

Para terminar, citaremos una serie de refranes, muchos de ellos inventados o distorsionados en francés y en castellano, y que a veces ni siquiera lo son y son traducidos como tales. Queden, pues, como una última muestra de la habilidad en el manejo del lenguaje de un autor, y del poder de creación de unos traductores:

- *Trop d'apartés nuisent!* — ¡Mucho aparte, poco aporte!
- *Tant à l'ivresse qu'à les secousser, la tête enfle!* — ¡De lo que bebes y lo que dices se te hinchan las narices!
- *Pommenduite n'aducques le bonnuage et n'endure les roses* — “Bellota tierna no crece sin dios y endure lo que las rosas”
- *Le voulûtes? l'eûtes!* — ¡A lo macho, pecho!
- *Longtemps j'eus mieux fait à m'alitiérer bon-heure* — No te echarás sin ladrar una cosa más.

III
IMÁGENES DESENFOCADAS
DE LA OTRA CULTURA

LA LITERATURA FRANCESA EN ALICANTE (SIGLO XIX)

Juan Antonio Ríos
Miguel Ángel AULADELL
Universidad de Alicante

Todos conocemos la profusión de traducciones de textos franceses que se publicaron en España durante el siglo XIX. No entraremos ahora en la valoración de este fenómeno tan sustancial para comprender la evolución de la literatura española decimonónica. Pero sí conviene recordar que para su correcta apreciación debemos contar con una base de datos lo más exhaustiva posible. Este objetivo no será alcanzado mientras que no acudamos a trabajos de investigación centrados en el ámbito local o provincial. Durante el siglo XIX asistimos a una auténtica dispersión de los puntos donde se traduce y edita. Si para determinar el corpus de cualquier género literario es preciso ir provincia por provincia hasta completar el panorama nacional, para conocer la penetración de la literatura francesa es necesario hacer lo mismo. Ya conocemos las traducciones más destacadas publicadas en Madrid o Barcelona, pero hay innumerables datos todavía sin explorar en los periódicos locales o en las imprentas de pequeñas localidades que con su modestia se sumaron a esta tendencia de traducir la buena o mala literatura francesa.

El caso de Alicante podría resultar paradigmático. Si consultamos el catálogo de Montesinos, no encontraremos ninguna referencia a traducciones publicadas en dicha provincia.¹ Es cierto que este fenómeno se da especialmente en la segunda mitad del siglo, justo la época que no recoge dicho catálogo. Pero las decenas de obras literarias francesas que fueron editadas en Alicante, tanto en folletines de periódicos locales como en libros, quedan al margen. Esta absurda situación nos impide

(1) Vid. *Introducción a una historia de la novela española en el siglo XIX*. Madrid, Castalia, 1982 (4ª ed.), pp. 146-269.

saber que, aparte de la circulación que tendrían los títulos traducidos y editados en las grandes capitales, la demanda era tal que también en otros núcleos se llevaba a cabo esta actividad editorial. Y a veces con resultados sorprendentes. Todos conocemos, por ejemplo, la popularidad de la novelística de A. Dumas en España, pero la misma queda subrayada cuando comprobamos que sólo en Alicante se editaron 31 obras, la mayoría de ellas en las décadas de los ochenta y noventa. Otro autor clave es, por ejemplo, Víctor Hugo, del cual hemos encontrado referencias de 22 textos traducidos. Y así con otros autores como Balzac, Maupassant —del cual se tradujeron 11 cuentos entre 1892 y 1897—, T. Gautier, Lamartine, Pigault-Lebrun y otros. Es cierto que apenas encontramos referencias de nombres tan importantes como Stendhal o Flaubert o que la poesía pasó prácticamente desapercibida salvo en lo referente a Víctor Hugo. Pero creemos que el panorama de traducciones que a continuación presentamos —con un total de 109 obras— es lo suficientemente rico como para deducir que, aparte del consumo que los alicantinos hicieran de las traducciones publicadas en otras ciudades, gracias a su propia labor editorial tenían un conocimiento bastante amplio de la literatura francesa del siglo XIX.

Del catálogo de obras francesas publicadas en Alicante, que ofrecemos en apéndice, pueden extraerse algunas conclusiones, formuladas como hipótesis de trabajo para otras investigaciones similares.

1) Las traducciones de obras literarias francesas suponen un porcentaje que supera el 90% del total de traducciones publicadas durante el siglo XIX en Alicante. Aunque hemos localizado traducciones de Charles Dickens, Edgar Allan Poe, Schiller, Walter Scott y Hoffmann, el porcentaje de las mismas es tremendamente inferior al de las obras francesas.

2) La mayoría de las traducciones se publican durante el último tercio del siglo. Debemos tener en cuenta que hasta la década de los cuarenta apenas se publican obras literarias en Alicante, tendencia que empezará a cambiar tímidamente a mediados de siglo y que aumentará en el citado último tercio, coincidiendo con el mayor auge de la prensa local. Las traducciones siguen una evolución paralela, lo cual es lógico por su interrelación con la prensa.

3) Es frecuente que haya un gran lapsus temporal entre la fecha de la edición original y la de la traducción publicada en Alicante, incluso entre la primera traducción aparecida en

España y la edición alicantina. Como ejemplos, hay obras de Balzac que aparecen con 65 y 54 años de retraso, de Dumas con 54, de Reybaud con 52, de Paul Féval con 53, de Pigault-Lebrun con 62 y de Lamartine con 44.

4) Los citados datos explican que muchas de las obras publicadas en las dos últimas décadas del siglo XIX correspondan a ediciones originales que aparecieron en Francia durante la primera mitad del siglo. No hay ninguna preocupación por publicar “novedades” y, muy a menudo, se trata de ediciones de traducciones que ya habían sido publicadas mucho antes en otras localidades españolas.

5) La carencia de un censo global de traducciones nos impide saber qué porcentaje de obras traducidas aparecieron por primera vez en versión castellana en las ediciones abajo relacionadas. No obstante, consideramos que sería muy pequeño, ya que la tendencia dominante es la de editar obras que ya han obtenido éxito en anteriores ediciones en castellano.

6) Aunque la mayoría de las obras francesas editadas sean de carácter literario, al catálogo podríamos añadir una serie de obras sobre cuestiones religiosas, históricas, de derecho, antropología e, incluso, de egiptología, que también fueron editadas en Alicante.

7) Asimismo, se tradujeron numerosos textos del teórico francés del espiritismo Allan Kardec (Hipólito León Rivail), que aparecieron en las revistas alicantinas de la misma tendencia. *La Revelación*, la publicación más destacada de los espiritistas alicantinos, llegó a publicar una biografía por entregas de dicho autor en 1872. Estos datos se relacionan con la relativa abundancia de publicaciones teosóficas francesas de la época en las bibliotecas alicantinas.

8) El interés por lo francés también se traduce en una abundante presencia de noticias procedentes de Francia en los periódicos locales. Muy en especial de los sucesos de la Comuna de París, que tanto eco tuvieron en la prensa alicantina que, en algunas ocasiones, decía tener “corresponsales” en París.

9) En cuanto a textos editados en francés, hemos encontrado algunos manuales de gramática destinados a los centros de enseñanza secundaria, y dos obras literarias de las cuales sólo conocemos sus datos bibliográficos (ver Giroussel y Laffite).

10) Aunque, como es lógico, los autores franceses más citados en la prensa local decimonónica sean los del propio siglo XIX, también hemos encontrado referencias, algunas de ellas interesantes, a autores como Voltaire, Montesquieu, Boileau, Diderot, Fénelon, Molière, Rousseau y otros.

11) Aparte de las traducciones editadas en Alicante, la prensa local anuncia ediciones de obras francesas publicadas en otras ciudades. Lo cual hace necesaria su consulta para conocer un hipotético censo nacional de traducciones.

12) La inmensa mayoría de las traducciones fueron editadas en Alicante capital, donde se concentraban las más importantes imprentas y, sobre todo, los periódicos de mayor difusión.

13) De entre las obras editadas, el género que predomina es la novela, con gran diferencia con respecto a los demás. También encontramos una importante presencia de cuentos —lógica si, entre otros factores, tenemos en cuenta el marco periodístico en que aparecieron—, algunos poemas y tan sólo dos obras teatrales. Sin embargo, esta última cifra no es representativa, pues el censo de obras teatrales representadas en Alicante —actualmente en elaboración— nos indica que por entonces el teatro francés también tenía una relativamente importante presencia en los escenarios alicantinos.

14) La novela de la época romántica, la novela de folletín o de aventuras es la que predomina y de ahí la espectacular presencia de A. Dumas, que se corresponde con lo sucedido a nivel nacional. Y, por el contrario, apenas hay ediciones de obras incluidas en las corrientes realista y naturalista, tan sólo algunos relatos de Balzac y Zola.

La explicación es muy sencilla si observamos que casi todas las ediciones iban destinadas al lectorado mayoritario de los folletines periodísticos, y que dichas corrientes fueron minoritarias y muy mal acogidas críticamente en los ambientes locales. La publicación de una obra que tuviera el más mínimo contacto con el Naturalismo era sencillamente impensable en el marco del Alicante de la Restauración. Aunque esto no signifique que no fueran leídas, pues la experiencia nos ha demostrado que en este tipo de obras y en un ámbito local como el citado es muy diferente el poder editar y el simplemente leer.²

(2) Sobre la literatura en Alicante durante el siglo XIX, pueden consultarse Juan A. Ríos, *Románticos y provincianos*, Alicante, Universidad - C.A.P.A., 1987 y *La literatura en Alicante: de la Restauración al 98*, Alicante, Universidad - C.A.P.A., 1990.

15) De entre los poetas sólo destaca Víctor Hugo, cuyos poemas, relatos y proclamas políticas fueron lecturas casi obligadas —y a veces influyentes— para la mayoría de los literatos alicantinos de hasta las primeras décadas del siglo XX.³

16) Apenas se puede establecer alguna relación entre la ideología de los periódicos y lo que representan los autores franceses editados, ya que la mayoría de las obras son de un carácter aséptico en este sentido. No obstante, comprobamos que los periódicos conservadores y neocatólicos apenas incluyen textos traducidos, los cuales aparecen en su inmensa mayoría en periódicos de tendencia liberal y progresista.

17) En tan sólo nueve obras se dan los nombres completos de los traductores. En algunas se incluyen unas iniciales que no hemos podido completar. De los nueve traductores citados, sólo cuatro son alicantinos: Trinitario Franco, Santiago Manchó, Carmelo Calvo Rodríguez y Nicasio Camilo Jover.⁴

Es posible que algún otro sea afincado en la ciudad, pero únicamente contamos con un censo de autores nacidos en la provincia de Alicante y no hemos podido comprobar esta circunstancia.

No obstante, suponemos que en la inmensa mayoría de los casos se aprovechan traducciones ya realizadas para anteriores

(3) El propio V. Hugo citó en sus obras a Alicante de una forma muy "romántica" e imaginativa, pues según José A. Cerdán Pomares —*Alicante: paisaje urbano y literatura*, Alicante, C.A.P.A., 1990, pp. 146-147—, G. Doré y Ch. Davillier en su *Viaje por España* (1883) [Madrid, Adalia, 1984, 2 vols., p. 148], manifiestan buscar en Alicante la existencia de una ciudad con monumentos árabes, tal y como la había descrito V. Hugo en un verso de sus orientales: "Alicante aux clochers mêle des minarets". Naturalmente, no la encontraron.

Según V. Ramos, *Literatura alicantina*, Madrid, Alfaguara, 1966, p. 198, el alicantino Julio Bernárdez (1887-1936), como poeta se formó entusiasmándose en la lectura de Víctor Hugo —"mi infancia ha estado siempre llena de ti; tú/ fuiste quien con mano segura mi mente condujiste..." (*El espejo de las horas*, Madrid, 1923, p. 10)—. Este mismo punto lo aborda V. Ramos en *Estudios de literatura alicantina*, Alicante, C.A.P.A., 1979, pp. 139-140, donde reproduce el poema: "¡Padre Hugo! Eterno árbol en Primavera,/ creación sublime y altanera/ contra la infame hidra/ del Mal;/ temblor augusto contra los viles opresores,/ contra los canallas y los traidores/.../ Mi infancia ha estado siempre llena de ti; tú fuiste/ quien con mano segura mi mente condujiste/ al bárbaro y grandioso teatro medioeval."

Otro poeta alicantino de la época que se declara explícitamente influido por V. Hugo es Salvador Sellés. Véase Corpus Requena, *La trayectoria poética de Salvador Sellés*, Universidad de Alicante, 1990.

(4) Este destacado autor del Romanticismo en Alicante publicó en el folletín de *El mensajero* (12-XI-46 al 19-XI-46) una novela rusa, *La nevada*, que él había traducido libremente del francés, única lengua extranjera que dominan algunos de los autores alicantinos del siglo XIX.

ediciones. Así sucedería, sobre todo, en las incluidas en los folletines periodísticos. De la misma manera que los periódicos locales se nutrían en buena parte de las noticias ya publicadas por los nacionales con los que mantenían una relación directa, una especie de "cadena", aparecerían en Alicante traducciones ya publicadas en otras ciudades.

18) En cuanto a la influencia de las obras francesas publicadas en Alicante sobre los autores locales apenas podemos dar datos concretos. Es indudable que los textos franceses formaban una parte sustancial de su formación literaria. Asimismo, las novelas de aventuras históricas, los relatos folletinescos y otros géneros de la narrativa popular que tan profusamente se tradujeron tuvieron cultivadores entre los literatos alicantinos. Pero esa coincidencia no implica necesariamente una influencia directa o que la podamos concretar en algún aspecto.

No obstante, sí que hemos encontrado actitudes de rechazo muy concretas. Dentro de la polémica sobre el Naturalismo, que también se da entre los alicantinos, el nombre de Zola —que tuvo conocimiento directo de los textos polémicos publicados en Alicante— es muy utilizado como referente concreto para posicionarse en dicha polémica. A veces con cierta admiración, pero a menudo como resumen de todos los males que podían venir de la degenerada Francia.⁵

19) Hay que lamentar que una gran parte de las referencias incluidas en el catálogo son sólo eso, referencias bibliográficas obtenidas de las más variadas fuentes. El abandono y la desidia sufridos por las bibliotecas alicantinas han provocado la pérdida de muchos textos publicados por las imprentas locales, hasta tal punto que en determinados aspectos lo conservado apenas es representativo. Así sucede con las traducciones publicadas en ediciones sueltas, de las cuales sólo se han conservado cinco. Mejor suerte han tenido las publicadas en los periódicos, aunque más de la mitad también han desaparecido. Esta lamentable circunstancia nos induce a pensar que el catálogo que presentamos podría haber sido más amplio, pero nunca lo sabremos.

(5) Vid. Juan A. Ríos, "El naturalismo en un ámbito provinciano: Alicante", en Y. Lissorgues (ed.), *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, Barcelona, Anthropos, 1988, pp. 169-181.

CATÁLOGO DE OBRAS LITERARIAS FRANCESAS
PUBLICADAS EN ALICANTE DURANTE EL SIGLO XIX

Para la elaboración de este catálogo hemos consultado los siguientes estudios bibliográficos:

— ALBERT BERENGUER, Isidro, *La imprenta en la provincia de Alicante*, Alicante, I.E.A., 1971.

— FUENTES SORIANO, M^a Dolores, *La literatura en la prensa alicantina del siglo XIX (1840-1900) depositada en la Biblioteca Gabriel Miró*, Alicante, 1988 (ejemplar mecanografiado).

Asimismo, hemos consultado las fichas correspondientes a los periódicos de la época que se han realizado con motivo de la catalogación de los fondos de publicaciones periódicas locales y provinciales que actualmente está llevando a cabo, bajo la dirección de los profesores Francisco Moreno y Emilio Laparra, el Instituto Juan Gil-Albert de la Diputación Provincial de Alicante.

ABOUT, Edmundo

1) *La nariz de un notario*.

Alicante, Imp. Vicente Soler, [s.a.]

Folletín de *La Unión*.

2) *Treinta y cuarenta*.

Folletín de *El Liberal* (16-VI-86 al 25-VII-86).

ACHARD, Amédée

La caridad galante. Trad. de T. Franco.

Alicante, Imp. Antonio Reus, 1876.

Folletín de *El Constitucional*.

[ANÓNIMO]

Las envenenadoras de Marsella. Siete acusados y tres envenenamientos.

Folletín de *El Eco de Alicante* (julio, 1869). Incompleto.

BALZAC, Honoré de

1) *La solterona*.

Trad. de Ángel Romeral.

Alicante, Imp. Viuda de Rafael Jordá, 1897.

2) *Cuentos fantásticos. La Marana*.

Folletín de *El Liberal* (26-XI-87 al 24-XII-87). Incompleto.

3) *El corazón de un padre*.

Folletín de *El Liberal* (12-X-86 al 14-XI-86).

4) *El granado* .

Folletín de *El Liberal* (15-IX-86 al 19-IX-86).

BOILEAU DESPRÉAUX

El Facistol. Poema épico burlesco.

Trad. José Antonio Jover.

Alicante, Imp. Antonio Reus, 1827.

CASTILLE, Charles Hippolyte

Los compañeros de la muerte.

Alicante, Imp. Galdó Chápuli Hnos., 1898.

CHATEAUBRIAND, François René, Vizconde de

Los Mártires o el triunfo de la Religión Cristiana.

Alicante, Imp. José Marcili, 1862.

[Autor muy citado en referencias críticas aparecidas en la prensa alicantina de la época].

DEBANS, Camilo

El Capitán Adelante.

Alicante, Imp. Galdó Chápuli Hnos., 1895.

KOCK, Paul de

Andrés el Saboyano.

Alicante, Imp. José Marcili, 1862.

DUMAS, Alejandro

1) *Ángel Pitou*.

Folletín de *La Correspondencia Alicantina*

2) *Baile de máscaras*.

Alicante, Imp. Vda. de J. J. Carratalá, 1868.

3) *La boca del infierno*.

Folletín de *El Liberal* (1894).

4) *El caballero de Harmental* [s.a.].

5) *Los caballeros de Sierra Morena* [s.a.].

6) *La caza del elefante*.

Alicante, Imp. Vda. de J. J. Carratalá, 1867;

Folletín de *El Liberal* (1886).

7) *El collar de la Reina*.

Folletín de *La Correspondencia Alicantina* (1889).

8) *El Conde de Montecristo*.

Alicante, Imp. Galdó Chápuli Hnos., 1896, 2 vols.

Folletín de *La Correspondencia Alicantina*.

Según *Los hijos de Eva* (nº 17 del 6-V-1849), por esas fechas se estrenó en Alicante una adaptación teatral de esta novela.

9) *Oración y redención.*

Folletín de *La Correspondencia Alicantina* [no localizado];

Folletín de *El Liberal* (1891).

10) *Los cuarenta y cinco.*

Alicante, Imp. Antonio Reus, 1896; Alicante, Imp. Galdó Chápuli, 1899.

11) *Las Dos Dianas.*

Alicante, Imp. Antonio Reus, 1898

Folletín de *La Correspondencia Alicantina.*

12) *Dios dispone.*

Trad. J.F. Sáenz de Urraca

Alicante, Imp. Galdó Chápuli Hnos., 1898;

Folletín de *El Liberal* (1894).

13) *La enterrada viva.*

Alicante, Imp. Vicente Botella, 1899.

14) *Isabel de Baviera.*

Alicante, Imp. Manuel y Vicente Guijarro, 1893.

15) *El maestro de armas.*

Alicante, Imp. Galdó Chápuli Hnos., 1908.

16) *La Reina Margarita.*

Alicante, Imp. Galdó Chápuli Hnos., [s.a.].

17) *El Señor de Giac.*

Alicante, Imp. Antonio Reus, 1889.

Folletín de *La Correspondencia Alicantina.*

18) *Un viaje a la Luna.*

Alicante, Imp. Vda. de J. J. Carratalá, 1867;

Folletín de *El Liberal* (1896).

19) *El vizconde de Bragalone .*

Alicante, Imp. Galdó Chápuli Hnos., [s.a.];

Folletín de *La Correspondencia Alicantina.*

20) *El vizconde de Bragalone o los tres mosqueteros.*

Alicante, Imp. José Marcili, 1863.

Alicante, Imp. José Marcili, 1893.

Alicante, Imp. Manuel y Vicente Guijarro, 1893.

21) *Amaury.*

Folletín de *El Comercio de Alicante* (julio-agosto, 1868).

22) *El Capitán Pablo.*

Folletín de *El Comercio de Alicante* (agosto, 1868).

23) *Don Martín de Freytas.* Cuento.

Folletín de *El Liberal* (1886).

24) *Silvandira.*

Folletín de *El Liberal* (1888).

25) *El cochero de cabriolet.*

Folletín de *El Liberal* (1886).

26) *La mujer del collar de terciopelo.*

Folletín de *El Liberal* (1893-1984).

27) *Las lobas de Machecul.*

Folletín de *El Liberal* (1893).

28) *Olimpia.*

Folletín de *El Liberal* (1894).

29) *Paulina y Pascual Bruno.*

Folletín de *El Liberal* (1893).

30) *Un lance de amor.*

Folletín de *El Liberal* (1893).

31) *Gabriel Lambert.*

Trad. de Carmelo Calvo Rodríguez.

Folletín de *El Liberal* (1891).

FEUILLET, Octave

Julia de Trécoeur.

Trad. de la novena ed. francesa

Alicante, Imp. Antonio Reus, 1885.

Folletín de *La Tarde.*

FÉVAL, Paul

El Hijo del Diablo .

Alicante, Imp. Manuel y Vicente Guijarro, 1899.

FEYDEAU, Ernesto

Fany. Novela.

Folletín de *El Liberal* (16-XI-86 al 17-XII-86).

GABORIAU, Emilio

1) *La cuerda al cuello*

Trad. de Ricardo de Vargas.

Alicante, Imp. Galdó Chápuli, 1896.

Folletín de *La Correspondencia Alicantina.*

2) *Memorias de un jefe de policía.*

Alicante, Imp. Galdó y Chápuli, [s.a.].

GAUTIER, Teófilo

1) *Avantar.*

Alicante, Antonio Reus, 1885.

2) *Espíritu.*

Alicante, Tip. de La Correspondencia Alicantina, 1893.

3) *Los amores de un torero.*

Alicante, Antonio Reus, 1893.

4) *Novelas y cuentos.*

Alicante, Antonio Reus, 1888.

5) *Melitona*.

Alcoy, Imp. El Serpis, 1881.

GENLIS, Mme de

Memorias (fragmentos).

Trad. de T. Franco.

Folletín de *El Liberal* (17-I-1883 al 26-I-1883).

GIROUSEL

Providence et fatalité.

Alicante, Imp. Juan J. Carratalá, 1865.

GUÉNARD

Elena y Roberto o Los dos padres. Novela.

Folletín de *El Liberal* (7-V-1889 al 8-VI-1889).

HUGO, Víctor

1) Canción ["El alba nace y tu puerta/ aún está, niña cerrada"].

El Bostezo, nº 12 (9-X-1862).

2) "La conciencia" (historia de Caín y Abel).

El Eco Escolar, nº 4 (20-III-1887).

3) "Un cuento inédito de Víctor Hugo".

El Liberal, nº 43 (23-II-1886).

4) "Las contemplaciones. Retorno de un alma" [fragmentos].

El Liberal (23-III-1886).

5) "Los osos del bosque de Bondy". Relato.

La Libertad (18-VIII-1883).

6) "Víctor Hugo a España. A mi querido amigo Emilio Girardin".

La Revolución y El Comercio de Alicante (1-XI-1868). Hay que destacar que la fecha original de la composición es 22-X-1868.

7) "Carta al General Cluseret, sobre los progresos de los trabajadores [para defender París]".

La Revolución (28-V-1870). Texto original fechado el 22 de abril del mismo año.

8) "Discurso de Víctor Hugo" [Sobre la defensa de París].

La Revolución (13-IX-1870).

9) "Carta de Víctor Hugo al pueblo alemán".

La Revolución (17-IX-1870).

10) "Proclama a los franceses".

La Revolución (27-IX-1870). Texto fechado 12 días antes en París.

11) "Proclama de Víctor Hugo a los parisenses".

La Revolución (22-X-1870). Texto original fechado en París el día 2 del mismo mes.

Además de estas composiciones poéticas y políticas localizadas en la prensa alicantina, en la misma hay numerosas referencias a Víctor Hugo que demuestran su popularidad —literaria y política— entre los lectores alicantinos. Incluso se publicaron algunos artículos sobre su obra como los aparecidos en *La Unión Democrática* (22-IV-1883) y *El Liberal* (14-I-1887 y 8-V-1888).

LAFFITE, Ferdinand

Impresions d'exil.

Alicante, Imp. Moscat y Oñate, 1899.

LAMARTINE, Alphonse de

1) *Flor d'Aliza.*

Alicante, Imp. Antonio Reus, 1883.

Folletín de *El Constitucional.*

2) *Graziella.*

Alicante, Imp. Galdó y Chápuli Hnos, [s.a.].

3) *El picapedrero de Saint Pont.*

Versión española de D.N.F. Cuesta.

Alicante, Imp. Antonio Reus, 1894.

4) *Rafael. Páginas de los veinte años.*

Alicante, Imp. Antonio Reus, 1893.

LEGOUVÉ, Ernesto

Medea.

Tragedia en 3 actos y en verso original de —, arreglada al teatro italiano por el sr. J. Montanelli y libremente extractada al español por F.G.V.

Alicante, Imp. Costa y Mira, 1877.

MAHALIN, Paul

La bella horchatera. El castigo del culpable.

Versión española de José de Olave

Alicante, Imp. Galdó Chápuli Hnos, [s.a.].

MONTÉPIN, Javier de

1) *Genoveva Galliot.*

Alicante, Imp. Antonio Reus, 1885.

Folletín de *La Tarde.*

2) *La Sirena.*

Trad. Manuel Aranda y Sanjuán.

Alicante, Imp. Antonio Reus, [s.a.].

3) *El último duque de Halalf.*

Versión española de Joaquín Escudero.

Alicante, Imp. Galdó Chápuli Hnos., 1895.

MAUPASSANT, Guy de

1) *La dicha.* Cuento.

El Liberal (20-VIII-1892).

2) *Julia Romain.* Cuento.

El Liberal (24-IX-1893).

3) *Dos amigos.* Cuento.

Folletín de *El Liberal* (6-X-1893 al 7-X-1893).

4) *Un parricida.* Cuento.

El Liberal (14-X-1893).

5) *La enterrada viva.* Cuento.

El Liberal (15-II-1894).

6) *La perla.* Cuento.

El Liberal (16-II-1894).

7) *El diablo.* Cuento.

El Liberal (1-III-1894).

8) *Campanilla.* Cuento.

El Liberal (6-VI-1894).

9) *La prueba.* Cuento.

El Liberal (2-IV-1897).

10) *Una aventura de viajes.* Cuento.

El Liberal (21-VIII-1897).

11) *El hijo del Barón.* Cuento.

El Liberal (22-VIII-1897).

MUSSET, Alfredo de

Margot.

Folletín de *El Liberal* (junio-julio de 1887).

PIGAULT-LEBRUN, Charles Antoine

1) *M. de Kinglur o el pueblo con el demonio.*

Alicante, Imp. Antonio Reus, 1888.

2) *Meturko o la independencia de Polonia.*

Alicante, Imp. Antonio Reus, 1888.

3) *Las costumbres.*

Alicante, Imp. Antonio Reus, 1888.

4) *Una palabra sobre París.*

Alicante, Imp. Antonio Reus, 1888.

5) *La locura española* (fragmentos)

Folletín de *El Liberal* (18 y 19-XII-1890).

PONSON DU TERRAIL

Los caballeros de la noche (Las gradas de un trono)

Folletín de *El Diario de Alicante* (diciembre, 1853 - enero, 1854). Incompleto.

REYBAUD, Louis

Jerónimo Paturot.

Folletín de *El Liberal* (28-XI-97 al 16-XII-97).

RICHEBOURG, Emilio

La hija maldecida.

Trad. Joaquín G. Balmaseda.

Alicante, Imp. Juan Esplá, 1890.

SAND, George

Dos amores .

Folletín de *El Liberal* (6-I-86 al 14-II-86).

SCRIBE, Eugène

1) *La Africana.*

Ópera en cinco actos

Alicante, Imp. José Marcili, 1878.

2) *El precio de la vida.*

Folletín de *La Regeneración* (3-III-1853).

STAPLEAUX, Leopoldo

1) *Estrategia del general .*

Versión castellana de Santiago Manchón Grimaux.

Alicante, Imp. Antonio Reus, 1885.

2) *Una pantera rabia.*

Versión castellana de Santiago Manchón Grimaux.

Alicante, Imp. Antonio Reus, 1885.

3) *Por una mujer.*

Versión de R.F.M.

Alicante, Imp. Moscat y Oñate, [s.a.].

SUE, Eugène

Paula Monti

Folletín de *El Liberal* (1-X-92 al 27-XI-92).

VEUILLOT, Luis

La mujer honrada.

Alicante, Imp. A. Seva, 1890.

ZOLA, Emilio

1) *El Dinero*.

Versión castellana de Juan García Aldeguer.

Alicante, Imp. Sirvent y Sánchez, [s.a.].

2) *Santiago*. Cuento.

Folletín de *El Liberal* (1-X-93).

Durante las décadas de los 80 y 90, en la prensa alicantina se cita a menudo a E. Zola por sus opiniones literarias puestas a debate por entonces.

RECEPCIÓN DE MONTESQUIEU EN ESPAÑA A TRAVÉS DE LAS TRADUCCIONES

Isabel HERRERO
Lydia VÁZQUEZ
Universidad del País Vasco

Antes de comenzar, quisiéramos hacer algunas precisiones sobre el origen de este trabajo y nuestros objetivos.

La presente comunicación es fruto de un primer trabajo de inventario y recesión de todas las traducciones existentes en España de la obra de Montesquieu, para la edición de obras completas que lleva a cabo la Sociéte Montesquieu, dirigida por el profesor Jean Ehrard.

Esta comunicación se enmarca asimismo en el grupo de trabajo, dirigido por el profesor Jean-Marie Goulemot, *Littérature et Nation*, al que pertenecemos la profesora Vázquez y yo misma.

En segundo lugar, quisiéramos decir que no se trata tanto de la recepción de la obra de Montesquieu en España, que ya ha sido estudiada por historiadores, como Antonio Elorza (en su obra *La ideología liberal en la Ilustración española*) o nuestra colega Carmen Iglesias, como de la presentación de las traducciones a través de los comentarios y aparato crítico que las acompaña. Por ello, no entraremos en valoraciones comparativas de dichas traducciones, puesto que no es el objetivo de la presente comunicación (salvo alguna "traducción" libre que es más bien una recreación, como la de Jovellanos del *Templo de Gnido*). Igualmente queremos precisar que hemos partido de un primer establecimiento de las traducciones a partir de repertorios bibliográficos (*El Espíritu de las Leyes*, *Consideraciones sobre las causas de la grandeza y decadencia de los Romanos*, *Cartas persas*, *El Templo de Gnido*, *Arsaces y Ardasira*, *Historia oriental*, *Hércules*, *poema en 145 cantos*), para restringir finalmente nuestro estudio a las traducciones existentes en los fon-

dos bibliográficos tanto de la BN como de otras bibliotecas, es decir, a las distintas traducciones y ediciones de *El Espíritu de las Leyes*, *Consideraciones sobre las causas de la grandeza y decadencia de los Romanos*, las *Cartas persas*, *El templo de Gnido* y el *Diálogo de Sila y Eucrates*.

I Corpus

Así pues, hemos tomado como objeto de estudio las traducciones de Montesquieu en lengua española (por problemas lingüísticos de comprensión no hemos incluido en este corpus las traducciones al catalán u otras lenguas del Estado Español), teniendo en cuenta las características de edición y/o traducción: en este sentido, hemos creído conveniente distinguir los siguientes tipos:

a) Traducciones sin aparato crítico ni comentarios: una traducción del *Espíritu de las Leyes*, de 1821, que figura como incompleta en los fondos de la Biblioteca Nacional de Madrid, debida a un tal "M.V.M., licenciado".

b) Traducciones sin aparato crítico pero con comentario: Tres del *Espíritu de las Leyes* (1845, 1906 reeditada en 1951, y 1972, reeditada en 1980, 1984 y 1985), una de las *Consideraciones sobre las causas de la grandeza y decadencia de los Romanos* (1920, reeditada en 1942, 1944, 1947 y 1962) y dos del *Templo de Gnido* (la primera anterior a 1781, sin fecha de edición, y 1821): la primera de ellas corresponde a una "traducción libre" del último canto de la obra por Jovellanos que, si bien no viene acompañada por un comentario propiamente dicho de este ilustrado español, sí hemos considerado en este apartado y no en el anterior por razones que luego detallaremos.

c) Traducciones con aparato crítico y comentario, el grupo más numeroso: cuatro del *Espíritu de las Leyes* (1829, 1860, 1879, 1907), una de las *Consideraciones* (1821) y cinco de las *Cartas persas* (1821, 1917, 1985, y dos de 1986, una de las cuales es idéntica a la de 1821), correspondiente sin embargo a una sola traducción, la del abate Marchena, pero con variación de comentarios.

II Naturaleza del comentario

Evidentemente, nuestro análisis se centrará en el estudio de las características tanto de comentarios como de aparato crítico que acompañan a las distintas traducciones y/o ediciones.

En lo concerniente a los comentarios, éstos pueden revestir las formas de Prefacio, Prólogo, Introducción o Advertencias del Traductor, de los Editores, etc.

Dicho comentario puede ser de naturaleza literaria, “científica”, biográfica, ideológica, ya sea con referencia al propio texto o bien con referencia al contexto socio-político (francés/ español, contemporáneo / posterior), o bien lingüística.

Los prólogos al *Espíritu de las Leyes* se sitúan en general a dos niveles: en primer lugar a nivel científico-ideológico, subrayando el lugar que ocupa la obra en el terreno del derecho y de la ética; en segundo lugar, a nivel receptivo de la obra tanto en la época de su publicación como en épocas posteriores.

A nivel científico-ideológico, el más significativo es el prólogo de López Peñalver, que aun apareciendo como traductor, más bien parece ser el traductor de la versión italiana de Genovesi, tanto por indicios estilísticos, como por la inclusión del aparato crítico y de los comentarios de dicha versión italiana (hipótesis reforzada por el testimonio del repertorio bibliográfico —*Bibliografía de autores españoles del s. XVIII*— de Francisco Aguilar Piñal, donde se señala a López Peñalver tan sólo como traductor del *Elogio de Montesquieu* de D’Alembert y del *Análisis del Espíritu de las Leyes* y *Defensa del Espíritu de las Leyes* del propio Montesquieu); López Peñalver, personalidad relevante de la política y de la cultura de principios del XIX (ministro de la Real Junta de Moneda y Comercio y autor de distintos tratados técnicos), insiste en el alcance de la obra de Montesquieu para el establecimiento de la “monarquía representativa”; confiesa en su prólogo haber empezado la traducción de la obra veinte años antes y por “mero entretenimiento”; concluida en 1813, momento en que las circunstancias no permitieron su publicación (sic). Ello será posible en 1820 “en que se necesita consolidar el orden” y en la época en que “no se debe temer a la sana instrucción” (p.V). Por otro lado, razona la traducción de una obra injustamente condenada por la Iglesia, ya que, tanto el autor de la misma, como el propio traductor son respetuosos de la religión católica, y cito:

“El traductor respeta y ama la santidad de la religión católica, que tiene la dicha de profesar: venera las decisiones de la Iglesia, y su primer propósito fue aclarar cualquier punto que pudiese ofrecer duda, en el supuesto de que nunca puede suponerse malicia en nuestro autor, dado que todos los que le conocieron concuerdan en los sentimientos puros de religión que le adornaban” (p. VIII).

El traductor basa esta justificación por la inclusión aclaratoria de las notas de una autoridad como la del italiano Antonio Genovesi, y de dos dictámenes de “personas muy conocidas”: Salvador Ruggiero, con fecha de 29 de mayo de 1777 y Domingo Cavallario, con fecha de 26 de septiembre de 1776” (pp. IX-X), dando el visto bueno a la impresión de la obra. El primero subraya la “Defensa” que el propio Montesquieu hizo de su obra en la que “muestra claramente que reprueba y condena cualquier error que hubiese descubierto en su obra la crítica de sus impugnadores” (p. XI) y que, según nuestro informante, constituye un “antídoto contra los errores que puede haber en ella”. Por ello agradece al editor el publicar en el mismo volumen dicha “Defensa”, así como las reflexiones de Genovesi y las de un anónimo,

“las cuales enmiendan y refutan algunas proposiciones del señor Presidente, logrando poner a cubierto los intereses de la religión y de la sociedad con breves observaciones sobre aquellos lugares de que podrían resultarles algún detrimento, a lo menos en los ánimos ligeros y pocos cautos” (pp. XI-XII)

Por otra parte, el informante señala que en la obra “se advierten no solamente enunciadas sino probadas las grandes verdades de la existencia de un Ser supremo, de la inmortalidad del alma, de la libertad, de la distinción de lo justo e injusto, y otras semejantes que el día son el blanco de las disputas de los pretendidos sabios” (p. XII); termina el dictamen con una reflexión en la que se opone Montesquieu a quien “quiso desacreditar todos los hombres grandes, y acusarlo de impiedad”, el señor de Voltaire.

El segundo dictamen considera la obra como “un código de leyes, digámoslo así, del género humano” (p. XIV) y tras subrayar su importante repercusión, concede la autorización para su impresión, siempre y cuando ésta esté acompañada de las notas, ya que “explican oportunamente la doctrina del autor, y en caso necesario la refutan” (p. XV), principalmente en materia de religión. Por otra parte, se considera que la obra es sólo para “literarios”, pues “el autor comprende gran número de materias, y las trata con tanta el precisión y profundidad, que para entenderlas y gustar de ellas se necesita una lectura meditada y no interrumpida” (p. XV). Estos dictámenes son para el traductor, D. Juan López Peñalver, el objeto principal de su prólogo, al que no quiere añadir más comentario y señala que su objeto es “dar en castellano a Montesquieu, y no hacerle mudar de ideas y de principios, ni menos darle a sus palabras significación distinta de las que les dio el autor”. (p. XVI).

A nivel receptivo, debe subrayarse la edición de la "Biblioteca Universal", fundada por Fernández de los Ríos. El comentario es consecutivo de la obra y de la traducción del "Análisis" de D'Alembert, y está a cargo de Luciano Pérez de Acevedo (1824-1898; periodista y redactor de los principales periódicos madrileños de los años 40: *El Espectador*, *El Universal*; fue traductor y ocupó cargos administrativos, compaginándolos con su labor de periodista, en Cuba, a partir de 1885). El comentario comienza con "unos apuntes biográficos", con el fin de interesar a los lectores, disculpándose el "biógrafo" y pidiendo perdón "del desaliño y la incorrección propios de unos apuntes". Pero, precisa inmediatamente el comentarista, "la verdadera historia de un autor está en sus escritos"; en relación con la época y con la recepción de la obra, se subraya la crítica generalizada de la que fue objeto *El Espíritu de las leyes*, naturalmente no por la obra en sí, sino por la frivolidad de la sociedad francesa.

"unas gentes más ávidas de placeres que de instrucción, que no se ocupaban en las cosas del gobierno y acostumbradas a burlarse o a decidir con un dicho agudo de las más graves cuestiones políticas, mal podrían dar importancia a semejante obra. Así pues todos afectaban haberla leído, y querían juzgarla; pero en realidad pocos eran los que habían tenido la suficiente paciencia para practicarla; y si bien algunos consistieron en celebrarla, la mayor parte, por hacer alarde de cierta superioridad de gusto y de luces, tomó el ingrato partido de echarla por tierra. Es de notar sin embargo, cosa muy singular por cierto que sólo dos mujeres, madama de Tencin y madama de Geofrin, concedoras del mérito de Montesquieu, se declararon en su defensa. Tampoco faltaron ciertos talentos distinguidos, que por efecto de envidia o de malicia diesen la señal de ataque" (p. 169).

El comentarista señala, asimismo, que si bien la obra no fue bien recibida en Francia, sí lo fue en los otros países y de forma más concreta en Italia e Inglaterra: "las naciones extrañas, depuesto todo sentimiento de rivalidad, resarcieron a Montesquieu de la indiferencia con que su patria acogía una obra que debía ser en lo futuro su mejor título de gloria" (p. 169).

En Inglaterra, añade, fue tanto el entusiasmo que levantó "que se puso de moda beber el vino que se recogía en los dominios de Montesquieu. Rareza muy propia del carácter singular de aquellos isleños!".

Si el comentarista justifica la ausencia de notas para que el lector pueda acceder directamente al texto de Montesquieu, sin

intermediarios, señala sin embargo que sus observaciones guiarán a los lectores “faltos todavía por sus tiernos años del maduro criterio y la copia de erudición que se requiere para discernir lo verdadero de lo falso, lo cierto de lo dudoso” (p. 173). Hecho que es aún más grave en un país como España, “donde en virtud de varias circunstancias han venido a destiempo los libros de los enciclopedistas” (ibid.).

El Espíritu de las Leyes es considerada como la obra más importante del siglo XVIII si se examina la obra en relación con su época y circunstancias en las que fue escrita. A lo largo de todo el comentario se opone la obra de Montesquieu a la de Bayle, Voltaire y Helvétius, ya que estos “socavaban los fundamentos de toda certidumbre y pasaban el arado nivelador por encima de todas las instituciones, suprimiendo osadamente cuanto hasta entonces había producido el espíritu humano en su marcha tortuosa y lenta, pero lógica y constante” y el tercero “completaba la obra dictando con las formas severas de una rigurosa dialéctica las inflexibles reglas de la negación, dejando a oscuras (permitasenos la frase) a la razón humana en el inmenso vacío de la duda” (p. 171).

Y, por el contrario Montesquieu “supo reivindicar los fueros de la razón, echando los fundamentos de la ciencia del derecho, descubriendo las relaciones secretas del mundo moral, protestando en una palabra, contra el materialismo de su época, como también lo hizo por su parte el filósofo ginebrino”, ya que para el autor del comentario Montesquieu y Rousseau son “los dos pensadores que probablemente sobrevivirán al siglo XVIII”, pues el primero fue el autor que descubrió “principios y horizontes nuevos para las ciencias morales”.

Una segunda parte del comentario está dedicada a considerar la obra en el marco del “progreso actual” de las ciencias políticas, filosóficas... e insiste en la situación específica de España en la recepción de las ideas que los enciclopedistas divulgaron, en la que se subraya el retraso existente y el desfase intelectual en relación con el resto de los países, ya que España “subyugada bajo el peso de una opresión, no solo política sino también intelectual”, no pudo recibirlos en su momento. Posteriormente, esas doctrinas penetraron en España cuando en el resto eran desechadas y cuando debido “al atraso intelectual en el que nos dejaron sumidos la Inquisición y el despotismo” no se era capaz “de tomar de ellos lo conveniente dejando a un lado lo inútil y peligroso”. Esta situación desemboca, para el comentarista, en aberraciones lamentables en que necesariamente cae el espíritu humano siempre que las naciones son

detenidas en su marcha por la represión general. Reconoce posteriormente que la situación ha cambiado y que las nuevas generaciones están mejor formadas para “sacar mejor partido de la obra de Montesquieu” y juzgar las “varias e importantes materias que contiene”, principalmente en relación con la filosofía, la historia, el derecho, la política y la ciencia económica.

Concluye el comentario señalando el interés que el estudio de su obra ofrece de forma muy particular para España ya que se sufre una situación de atraso político “merced a un atraso lamentable, a estériles luchas que la han trabajado gran parte del presente siglo, y a la rémora que opone entre nosotros a todo linaje de reformas hábitos inveterados y muy arraigadas preocupaciones” (p. 174).

En cuanto a las *Consideraciones*, las dos traducciones repertoriadas contienen comentario; la primera de ellas (1821) va acompañada por un “Índice geográfico” del traductor Juan de Dios Gil de Lara: dicho índice contiene un repertorio explicativo de lugares y personas que aparecen en la obra, por orden alfabético, dando una apariencia de objetividad al comentario socio-histórico. A modo de ejemplo, citaremos la definición de “Españoles modernos”:

“Dicese de la conducta que los españoles habrían tenido que adoptar al conquistar á Méjico. Si hubieran seguido este plan los españoles, conquistados de Méjico y el Perú, no se habrían visto en la precisión de destruirlo todo para conservarlo”.

La traducción comentada de Matilde Huici (la ed. 1920), ampliamente difundida, aparece precedida por un prefacio de tres páginas, no firmado, presumiblemente a cargo de la traductora; en dicho prefacio, se justifica en primer lugar la “belleza” de la obra de Montesquieu, por la gran imaginación del autor, ya que es obra de juventud, lo cual no sólo resta, a juicio del/la comentarista, calidad literaria a la obra, sino todo lo contrario; seguidamente, se da paso a la oportunidad de la traducción, por ser del autor del *Espíritu*, “el libro más importante del siglo XVIII”, así celebrado por filósofos decimonónicos, que son citados (M. P. Janet, filósofo espiritualista francés de 1823-1899) para dar mayor objetividad y cientifismo al comentario.

La primera edición española de las *Cartas “persianas”* o *persas* es la de 1821 de José Marchena. El comentario (fechado el 14 de enero de 1819) se sitúa precediendo a la traducción y en forma de “advertencia del traductor”; en ella, Marchena hace en primer lugar una apología del autor de la obra, como “ilustrado

que es venerado en toda Europa”, para pasar a continuación a un comentario socio-histórico de la Francia “lamentable e irrisoria” de Luis XIV y de la Regencia, que enmarca la importancia de la crítica de las *Cartas*. Igualmente subraya la necesidad del reflejo de las querellas religiosas, que estuvieron desgraciadamente ausentes de nuestro país, no “por moderación ni por indiferencia”, sino por culpa de los inquisidores, “los más zotes de cuantos cursan en nuestras públicas aulas”, “aquellos colegiales”, aclara irónicamente el abate, “que por su completísima estolidez hubieran deshonrado la toga o la mitra” y por ello “provistos a inquisidores”.

La traducción de Marchena, única existente, ha sido reeditada acompañada de otros comentarios, siempre respetando el suyo, de los editores o de los responsables de edición; así la edición de 1917 (reeditada en 1925) incluye un análisis literario de dicha obra, donde “la intriga novelesca y la idea política son las armas de sátira de la sociedad francesa”, para seguir con la vida de Montesquieu y sus otras obras “menores”: las *Consideraciones* y *El Espíritu de las Leyes*. Los editores reconocen expresamente la influencia literaria en las *Cartas marruecas* de Cadalso.

Con dos comentarios, aparte del de Marchena, cuenta la edición de Orbis de 1985: una introducción de Bermudo titulada “Montesquieu, la filosofía satisfecha”, precedida por una “Nota del Editor”, Virgilio Ortega; el editor ensalza la personalidad del traductor, “un aborto lleno de talento” (cita explícita de Chateaubriand), razonando así la falta de una nueva traducción. El introductor realiza un comentario de carácter biográfico-filosófico de Montesquieu al “Montesquieu del *Espíritu de las Leyes*” y por fin a “los otros Montesquieu”; entre ellos está, evidentemente, el Montesquieu de las *Cartas persas*, que es el de “la desmitificación del orden civil, en el que se alinean las conciencias”; el comentario finaliza con un acercamiento crítico a la obra en sí, partiendo de opiniones actuales como la de Starobinski o Erhard, para llegar a una “lectura moral”: en este sentido se definen las *Cartas* como un “inventario de censura de costumbres”, al tiempo que como una “rebelión política y filosófica”, obra de un hombre quizás “demasiado ingenuo”, “demasiado filosófico”, pero “hombre de su tiempo, tolerante y crítico”.

La edición de Tecnos de 1986 contiene el comentario de Josep Maria Colomer, de carácter filosófico-literario, centrado en la obra, aunque precedido de una reseña biográfica en la que aparecen las *Cartas* como una obra de juventud, preparatoria del *Espíritu*; ya dentro de un análisis literario, Colomer cita a Cassirer para hacer una referencia a la naturaleza epistolar de la narración, como medio de crítica política y social; resume

luego el comentarista el contenido de la obra en dos epígrafes: "Razón y Progreso moral" y "La Libertad en Europa"; en el primero, hace hincapié en el relativismo escéptico (cita a Carmen Iglesias) de Montesquieu, y en concreto a nivel religioso y filosófico; en el segundo, profundiza en una visión europeísta del autor, que concibe Europa como un Estado compuesto de varias provincias, entre las cuales la española ocupa el lugar de oveja negra (los españoles se caracterizarían por su orgullo, por su odio al trabajo y por su incapacidad colonizadora). Por fin Colomer concluye con una nota a la edición en la que justifica la permanencia de la traducción de Marchena, justificación que contiene similitudes con la de la edición de 1917.

En cuanto al *Templo de Gnido*, el comentario de Cándido Amador, de 1821, parte de la oportunidad de la traducción de "este pequeño poema en prosa" por coincidir con la edición del *Espíritu* en España, para acabar centrando su "Advertencia" en un comentario de naturaleza estilístico-literaria: la habilidad en las composiciones amorosas del autor, llenas de "expresiones finas y de sutileza", nos dice Amador, se conjugan con "la decencia y el pudor" que, en forma de "velo", "cubren las escenas más voluptuosas", factor fundamental para su recepción en nuestro país, donde la obra será leída por "inocentes y sensibles corazones". Cándido Amador, consciente de la dificultad de la traducción, acaba pidiendo disculpas por "las faltas" que los lectores "pueden hallar" en ella.

Jovellanos no incluye un comentario explícito a su "adaptación libre" de la misma obra, si bien el hecho de incluirla en un conjunto donde se encuentran además traducciones de La Fontaine y de Milton, y unos poemas propios, induce a considerar la existencia de un comentario implícito por contexto: así parece Jovellanos querer destacar la grandeza del individuo, a través de las composiciones poéticas de dos franceses, un inglés y un español, para componer un cuadro de la intelectualidad europea, a partir de la idea implícita de "genio"; este hecho licitaría, por otra parte, el "recreo" de las obras extranjeras por parte del "algo más que un traductor", como parece considerarse Jovellanos.

III Naturaleza del aparato crítico

Las notas críticas acompañan al texto traducido de la obra original, y su naturaleza varía según las obras, los autores y/o las épocas de las ediciones, de igual modo que los comentarios, siendo aquellas en general menos frecuentes que éstos.

En las ediciones del *Espíritu*, encontramos en primer lugar las notas a la de 1821 (López Peñalver): se trata de un aparato crítico de tipo ideológico, justificado en el prólogo del traductor; pueden distinguirse varios tipos de notas: —las notas de la edición italiana, las de Genovesi y las de un anónimo italiano, que “sólo tratan de puntos meramente políticos”. Dichas notas figuran al final de cada volumen: 89 para el primer volumen (libros I al VIII), 21 para el segundo volumen (libros IX a XIX), 9 para el tercer volumen (libros XX a XXVII). Las notas del traductor, si bien sólo algunas de ellas llevan explícito “nota del traductor”: 11 en el primer volumen, 22 para el segundo volumen (en éstas, el traductor alude con frecuencia a un “comentador francés” de la obra, que no es otro que Destutt de Tracy, cuyos comentarios constituyen el último volumen de esta edición), 9 para el tercer tomo y una única nota para el cuarto (libros del XXVIII a XXXI). Y, por último, notas de la edición italiana: 1 en el segundo tomo, pero 9 para el tercero.

Este aparato crítico abundante desaparecerá de las ediciones posteriores. Así, por ejemplo, el comentarista de la edición de la Biblioteca Universal, el periodista don Luciano Pérez de Acevedo, justifica la falta de notas aludiendo a la necesidad de disponer de “Montesquieu en la estampa, escueto y exento, para que las personas estudiosas puedan tomar de él lo que juzguen conveniente, y desechen lo que no es aplicable a los progresos de la época”. (p. 174). Opone esta edición a la primera traducción española, la de 1820, sobre la que acabamos de hablar, “sobrecargada de todo ese pesado bagaje de notas, comentarios, aclaraciones y advertencias, que por aquel tiempo tal vez tendrían su oportunidad, pero hoy día es ya todo esto enteramente inútil”. (p. 147). El mismo comentarista señala la falta de vigencia y actualidad de los comentarios, notas que acompañaron la publicación de la obra, aludiendo de manera muy concreta al *Comentario* de Destutt de Tracy “que ha corrido con mucha boga, pero que ya no ofrece interés, por hallarse juzgado en él Montesquieu bajo puntos de vista hoy completamente inadmisibles” (p. 174).

En la traducción de Clemente Fernández Elías (jurisconsulto, profesor de las Universidades de Sevilla y Madrid, director de la Biblioteca Manual de Derecho y autor de diversas obras jurídicas; muerto en 1897) de 1897, se encuentran tres notas: una nota del traductor al *Elogio de Montesquieu* de D’Alembert, otra nota al *Análisis del Espíritu* por D’Alembert y una metanota a nota de Montesquieu sobre “la pereza de España” (vol. I, p. 271, libro V, cap. XIX). La relevancia de dicho aparato se centra evidentemente en esta metanota (de hecho las dos notas no son sino redundantes):

“Como tendremos lugar de ver, el autor siempre que puede se ensaña contra España, lo cual no es de extrañar, tanto por la mala voluntad que siempre nos han profesado los autores franceses, cuanto por el absoluto desconocimiento en que están de nuestra cosas.”

En las *Consideraciones*, tan sólo encontramos una edición anotada, la de Juan de Dios Gil de Lara, que contiene dos notas, la primera a la carta I, que sirve para situar cronológicamente la obra “para su mayor inteligencia”, “en Francia, hacia 1734”, y la segunda, de carácter lingüístico, al capítulo VI, donde el traductor lamenta el defecto del español al no poseer la diferencia semántica latina entre “civitas” y “urbs”, que empobrece la traducción.

En la traducción de Marchena de las *Cartas* hay una sola nota del traductor, retomada en todas las ediciones, que redundaba en la severidad del juicio de los españoles por el autor en la carta LXXVIII, ya que:

“Tales eran en efecto las costumbres de los españoles a principios del siglo décimo octavo; en estos cien años han dado una vuelta entera. Ha quedado sin embargo en toda su robustez la superstición, la ignorancia su compañera; ha crecido concentrándose el despotismo; se han estragado más y más las costumbres; se ha aumentado la general miseria, y no se sabe en qué parará esta horrorosa progresión, si no la detiene una mudanza radical en la forma de gobierno, como no sea en la extinción de la nación entera.”

IV. Alteraciones. Infracciones

Por alteraciones e infracciones entendemos las traducciones incompletas, las adaptaciones libres, de tipo literario y/o estético, así como las translaciones o copias de comentarios o de aparato crítico de ediciones, así como de traducciones anteriores y/o de otros idiomas.

Dentro de las traducciones incompletas, podemos citar la del *Espíritu* de 1821, debida al “licenciado M.V.M.”, que aparece repertoriada como completa, pero de la que sólo se encuentra un volumen en los fondos consultados de los tres teóricamente existentes.

La edición del *Espíritu* de 1845 se acompaña de observaciones escogidas a la obra de Voltaire, Mably, La Harpe y otros, pareciendo ser elección del comentarista, pero que ya figuran en ediciones francesas anteriores.

La edición del *Espíritu* de 1907, que aparece sin nombre de traductor ni de responsable de la edición en la "Biblioteca Nueva de Ciencias sociológicas", reproduce exactamente la traducción y edición de 1820 de López Peñalver, incluido, paradójicamente, el prólogo del traductor en el que se subrayaba la oportunidad histórica de la publicación.

Ya hemos reseñado con anterioridad que la supuesta traducción de López Peñalver parece corresponder, según todos los indicios, a una traducción de la edición italiana de Genovesi, y no a una del idioma original.

El *Templo de Gnido* de Montesquieu/Jovellanos es una fragmentación (último canto) de la obra, que además ha sido versificada por "el adaptador" (práctica habitual en las ediciones italianas), y cuyo título ha sido igualmente transformado pues aparece en forma de "Traducción de un título de Montesquieu", sin alusión al título original.

Las posteriores ediciones de la traducción de Matilde Huici de las *Consideraciones* siguen manteniendo en el anonimato al autor del prólogo, que nos hace suponer una falta de documentación definitiva sobre la autoría del mismo.

En cuanto a las ediciones posteriores de la traducción de Marchena, no se explicita la autoría de la nota del abate, ni se hace alusión alguna a la relevancia ni conservación de la misma, si bien se conserva entre comillas el carácter de "nota de traductor".

En la edición de Colomer, se encuentran semejanzas de la "nota sobre la edición" con la edición de 1917, que sin embargo no aparece citada.

Se encuentran también confusiones de los críticos entre traductores y autores, como por ejemplo las *Observaciones sobre el Espíritu de las Leyes* de Joseph de la Porte (edición consultada de 1751), traducidas por José Garriga en 1787, ya que Aguilar Piñal en su repertorio bibliográfico (ya citado), la presenta como la primera traducción parcial de las obras de Montesquieu; asimismo Elorza, en su mencionado libro *La ideología liberal en la Ilustración española*, parece contribuir a la confusión en torno a esta traducción, ya que en ningún momento alude al autor francés, hablando sólo de José Garriga.

Por último, podría relevarse el hecho de que numerosas ediciones del *Espíritu* aparecen acompañadas de traducciones de comentarios y observaciones de autores franceses, como Des-

tutt de Tracy, D'Alembert o Condorcet; la razón parece residir en la consideración por parte de los editores de que comentarios como el de Destutt contribuyen a "descubrir y combatir los errores de Montesquieu", así como a "rectificar sus falsas ideas" entre el público español (Ramón de Salas, 1821, catedrático de Jurisprudencia, diputado en Cortes en 1820; fue tildado de volteriano y acusado por la Inquisición en 1796).

Conclusiones

Concluiremos la presente comunicación partiendo del fenómeno indiscutible del origen de las traducciones de las obras de Montesquieu durante el trienio liberal a principios del siglo XIX a cargo de personalidades relevantes del panorama sociopolítico español, en general, afrancesados o liberales gaditanos. Las ediciones y las escasas nuevas traducciones posteriores no parecen sino la continuidad de dicho legado histórico. Así puede entenderse el anquilosamiento de las traducciones: repetición de la misma a lo largo de los dos últimos siglos en el caso de Marchena, de la de Huici de las *Consideraciones* en este último siglo; también ha contribuido a ello tanto la autoridad del traductor, como en el caso de Marchena, como la naturaleza "clásica" de la obra, como en el caso de la traducción de las *Consideraciones* de M. Huici.

Consecuencia de todo ello, es la flagrante carencia de ediciones en el siglo XX (sólo hay una edición de 1951 del *Espíritu*, que retoma una de 1906), como señala el profesor Tierno en su prólogo a la traducción de Blázquez y de Vega en la edición del *Espíritu* de Tecnos de 1972: "Por último, concluye Tierno, es incuestionable, a mi juicio, que hacía falta —esta traducción—. Montesquieu no es fácil de interpretar rectamente, si no se conoce bien la lengua francesa y la mentalidad que predominaba en el periodo en el que Montesquieu la utiliza. No se encuentra en el mercado nacional las traducciones anteriores, y la reaparición de Montesquieu como un clásico que sorprende, exige hacer de su obra un instrumento de trabajo asequible y actual".

Un dato complementario a ese legado del 1820 sería la recepción de Montesquieu como "gran autor" del *Espíritu*, que fue preparado por su obra de juventud, las *Cartas persas*, así como por las *Consideraciones*. Como imagen complementaria se recoge la de un hombre que, si bien lo predominante en él a nivel biográfico es más bien "la escasez de noticias acerca de sus vicisitudes" (Luciano Pérez Acevedo, 1860 aprox.), también era ducho en la literatura amatoria, como muestra su obrilla del *Templo de Gnido*. Ambas imágenes parecen ser más un legado

de la recepción francesa contemporánea y posterior que genuinamente españolas.

Para finalizar, subrayaremos que tanto los comentarios como los aparatos críticos parecen orientarse en nuestro país, tanto en sus primeras ediciones como incluso en las contemporáneas, en torno al fomento o apoyo de una situación sociopolítica "de tolerancia", gracias a la lectura de tales obras:

"El estudio de sus obras será siempre de gran interés, y con especialidad en nuestra España, donde no se hallan por desgracia del todo establecidos los sanos principios de la Administración y del Gobierno." (Luciano Pérez de Acevedo).

Apéndice

Corpus del trabajo:

— *Observaciones sobre "El Espíritu de las Leyes"*. Traducidas por Joseph Garriga, Madrid, González, 1787, 290 pp.

— *Del Espíritu de las Leyes, escrito en francés por M. Montesquieu*. Traducido libremente al español por Don M.V.M., Madrid, Rosa, 1821, 3 vols.

— *El Espíritu de las Leyes*. Traducido al castellano por Don Juan López Peñalver, Madrid, Villalpando, 1820, 5 vols. Contiene el: *Comentario al "Espíritu de las Leyes" de Montesquieu por Destutt de Tracy, con las observaciones inéditas de Condorcet*. Traducido por D. Ramón Salas, Doctor en Derecho, Madrid, Villalpando, 1821.

— *El Espíritu de las Leyes*. Traducida (?) y comentada por Luciano Pérez de Acevedo, Madrid, s.a. (Pertenece a la Biblioteca Universal (1860) publicada bajo la dirección de Don Angel Fernández de los Ríos).

— *Del Espíritu de las Leyes, con notas de Montesquieu y observaciones escogidas de Dupin, Crevier, Voltaire, Mably, la Harpe, Servan y otros*. Por D. Buenaventura Silva, Madrid, Imprenta de Don Marcos Bueno, 1845 (Biblioteca Auxiliar del Jurisconsulto y Publicista).

— *Del espíritu de las leyes por Montesquieu*, traducido al castellano, anotado, comentado y con un prólogo por el doctor D. Clemente Fernández Elías, Madrid, Imprenta de F. Maroto, 1879 (Biblioteca Manual de Derecho).

— *El Espíritu de las Leyes por Montesquieu*. Vertido al castellano con notas y observaciones por Siro García del Mazo, Madrid, Suárez, 1906, 2 vols.

— *El Espíritu de las Leyes*. Biblioteca Nueva de ciencias sociológicas, Madrid, Ibérica, s.a., (1907 para la colección). (Figura sin nombre de traductor y sin nombre del responsable de la edición. Copia de la edición de 1821).

— *Del Espíritu de las leyes*. Prólogo por Enrique Tierno Galván. Traducción por Mercedes Blázquez y Pedro de Vega. Madrid, Tecnos, 1972 (varias reimpressiones y reediciones).

— *Cartas persianas* escritas en francés por Charles de Secondat, Barón de Montesquieu, puestas en castellano por D. J. Marchena, Nîmes/Cádiz, Librería de Ortal, 1821, 2 vols.

— *Cartas persas*. Traducidas por J. Marchena, con advertencia de los editores. Madrid, Casa Editorial Calleja, 1917. (Otra edición: Santander, Aldus, 1925).

— *Cartas persas*. Traducción de J. Marchena, Barcelona, Orbis, 1985.

— *Cartas persas*. Responsable de la edición J. M. Colomer. Traducción de J. Marchena. Barcelona, Tecnos, 1986.

— *Cartas persas*. Madrid, Promoción y Ediciones, 1986 (Se trata de una edición idéntica a la de J. Marchena).

— *Consideraciones sobre las causas de la grandeza y decadencia de los Romanos*. Traducida, anotada y con un índice geográfico por Juan de Dios Gil de Lara, Madrid, 1821.

— *Grandeza y decadencia de los romanos. Historia*. Traducción de Matilde Huici, Madrid, Tipográfica Renovación, 1920 (Existe una misma edición en Madrid, Calpe, del mismo año).

— *Idem*, Madrid, Espasa-Calpe, 1942 (reeditada en 1944, 1947, 1962).

— *El Templo de Gnido*, seguido del *Diálogo entre Sila y Eucrates*. Traducido al castellano por Cándido Amador. Madrid, Aguado y Comp., 1821.

¿ADAPTACIÓN O RECONSTRUCCIÓN? SOBRE
BEAUMARCHAIS TRADUCIDO POR
BRETÓN DE LOS HERREROS

Francisco LAFARGA
Universidad de Barcelona

“Para traducir bien una comedia del francés al castellano no basta saber a fondo el castellano y el francés; es necesario no ignorar las costumbres de ambas naciones; es preciso haber estudiado al hombre no sólo en los libros, sino también en la sociedad; es forzoso haber observado el gusto del público; es indispensable saber renunciar a muchas gracias del original, que no lo serían en la traducción por la distinta índole de las lenguas, saber crear otras que las sustituyan, sin traerlas por los cabellos; saber... Pero no nos cansemos. Dígase en una palabra que difícilmente podrá ser buen traductor de obras dramáticas quien no sea capaz de escribirlas originales.”

Quien esto escribía en 1831¹ había dado ya a las tablas diversas piezas originales, aunque también no pocas traducciones: Manuel Bretón de los Herreros. Pocos años más tarde, un amigo suyo y otro de los grandes nombres de la literatura de su tiempo, Mariano José de Larra, se expresaba de modo parecido, insistiendo en que “Traducir bien una comedia es adaptar una idea y un plan ajenos que están en relación con las costumbres del país a que se traduce, y expresarlos y dialogarlos como si se escribiera originalmente”, y, de modo lapidario y expeditivo enu-

(1) En artículo publicado en el *Correo Literario y Mercantil* de 8 de julio de 1831. Citado por J. M. Díez Taboada y J. M. Rozas en su edición de M. Bretón de los Herreros, *Obra dispersa. El Correo Literario y Mercantil*, Logroño, Instituto de Estudios Ríojanos, 1965, p. 93. Agradezco a mi buena amiga Patrizia Garelli, autora, entre otras obras, de *Bretón de los Herreros e la sua 'formula magica'*, Imola, Galeati, 1983, la ayuda prestada para la realización de este trabajo en el curso de una estancia en la Universidad de Bolonia, financiada por la Dirección General de Investigación Científica y Técnica.

meraba las cosas que se necesitaban para traducir una comedia del francés al castellano: "Primera, saber lo que son comedias; segunda, conocer el teatro y el público francés; tercera, conocer el teatro y el público español; cuarta, saber leer el francés; y quinta, saber escribir el castellano".²

Estas y otras opiniones que podrían citarse sirven para dar idea del concepto que de traducción se tenía en la época, y presentan el interés de haber sido vertidas por dos traductores que son, además, o mejor dicho, sobre todo, autores dramáticos.³

La actividad traductora de Bretón fue notabilísima, pues representa un tercio del conjunto de su producción; corresponde, como es el caso de Larra, Hartzzenbusch o Ventura de la Vega, a una época de juventud, y aparece vinculada normalmente tanto a la formación y primeras armas en el teatro como a las necesidades materiales propias de un principiante. Con todo, Bretón parece haber tenido en poca estima su labor de traductor; sobre todo, si consideramos que para una futura edición de sus obras sólo seleccionó dos traducciones, la de la tragedia de Lebrun *María Estuardo* (1828) y la del drama de Casimir Delavigné *Los hijos de Eduardo* (1835), uno de los grandes éxitos del momento. Algunas de las versiones fueron publicadas con notable retraso respecto del momento de su composición o de su representación. Tal es el caso de la traducción de *la Folle Journée ou le Mariage de Figaro* de Beaumarchais como *Ingenio y virtud o El seductor confundido*, estrenada en el teatro del Príncipe de Madrid el 24 de noviembre de 1828,⁴ y publicada sólo en 1863.⁵

Llama la atención el hecho que Bretón tuviera en poca consideración la que el tiempo ha consagrado como mejor comedia del siglo XVIII francés; cierto es que Beaumarchais fue autor poco difundido en la España de su tiempo,⁶ y que las primeras

(2) M. J. de Larra, "De las traducciones", artículo publicado en *El Español* de 11 de marzo de 1836, reproducido en la edición de sus *Obras*, Madrid, Atlas, 1960, III, pp. 180-181 (BAE, 128).

(3) Para una visión sintética de la actividad traductora de Bretón y Larra véase F. Lafarga, *Las traducciones españolas del teatro francés (1700-1835)*, Barcelona, Universidad, 1983 y 1988, 2 vols.; para más allá de 1835, Piero Menarini et al., *El teatro romántico español (1830-1850). Autores, obras, bibliografía*, Bolonia, Atesa Editrice, 1982.

(4) Vid. Mariano Roca de Togores (marqués de Molins), *Bretón de los Herreiros. Recuerdos de su vida y de sus obras*, Madrid, Imprenta de M. Tello, 1883, p. 547; se dieron sólo cinco representaciones.

(5) *Ingenio y virtud o el seductor confundido. Comedia en cinco actos, traducida libremente de la que escribió en francés M. Beaumarchais con el título de "Le mariage de Figaro"*, y acomodada al teatro español, Madrid, Imprenta de Galiano, 1863, 25 pp. ("Biblioteca dramática" de V. Lalama).

(6) Se ha estudiado sobre todo su viaje a España y su disputa con Clavijo y Fajardo: Jean-Pierre de Beaumarchais, "Beaumarchais en Espagne" *Revue de Paris* 77 (1970), pp. 88-97; Jordé, "Clavijo y Beaumarchais" *El Museo Canario*

piezas que se tradujeron fueron sus dramas. La versión del *Mariage* se presenta, pues, como una excepción en la trayectoria de Bretón traductor, que prefirió obras contemporáneas, en particular las comedias de Scribe. Por otra parte, tampoco parece haber merecido la atención de los críticos.⁷

La primera consideración que se impone al entrar en el estudio de la traducción es la adopción de un título y de un subtítulo muy alejados del original. En la traducción, se pasa de una "folle journée" a la indicación de dos elementos que entran en juego en la comedia, el ingenio y la virtud; en el subtítulo, el interés se desplaza de Figaro al conde, que es el "seductor confundido". Tal vez no conviene sacar conclusiones apresuradas de dicho cambio; con todo, no está de más indicar que, como han señalado diversos críticos, Figaro no es el centro de la comedia, que no es él quien urde la intriga, y que el ingenio (al igual que la virtud) hay que buscarlos del lado de la condesa y de su doncella. Además del hecho innegable que Beaumarchais lo relegó al subtítulo y Bretón, dando un paso más, lo expulsó definitivamente del cartel y de la portada, cambiando incluso su nombre por el de Lisardo.

Con todo, no sólo Figaro ha perdido su denominación de origen, pues idéntica suerte han corrido la totalidad de los personajes, a excepción del jardinero Antonio. El conde de Almaviva no podía, a todas luces, conservar un nombre tan poco castizo y netamente inadecuado para su dignidad: en la traducción porta el de Fuen-Genil, con lo que la acción, para adecuarse sin duda a la geografía, se desarrolla en los alrededores de Granada, y no de Sevilla. La condesa no se llama Rosine, sino Elvira, de más rancio abolengo, mientras que Suzanne ha trocado su nombre por el de Flora/Florita. Con los demás personajes sucede otro tanto.⁸

Se empieza a notar, desde la primera página, toda una labor de españolización o de aclimatación del texto original, que se manifiesta en la elección del nombre de los personajes, de la localización de la acción, del uso de expresiones castizas o más

29-30 (1949), pp. 55-56; G. Rivera, "Beaumarchais y Clavijo" *Hispania* XX (1937), pp. 133-138. Aparte de eso, puede verse Paul Mérimée, "Une critique espagnole du *Mariage de Figaro*" *Revue de littérature comparée* XVI (1936), pp. 195-223.

(7) La citan de paso, por ejemplo, Cándido Bretón y Orozco en los "Apuntes sobre la vida y escritos de D. M. Bretón de los Herreros, con un catálogo de sus obras" en el vol. I, pp. III-XLVIII de la edición de las *Obras*, Madrid, Imprenta de M. Ginesta, 1882; M. Roca de Togores en la *op. cit.* o Gerard Flynn en su *Manuel Bretón de los Herreros*, Boston, Twayne, 1978.

(8) Son los siguientes: Marceline (Gervasia), Fanchette (Juanita), Chérubin (Narciso), Bartholo (D. Serapio), Bazile (D. Remigio), Don Gusman (D. Pancracio), Double-Main (D. Dimas de la Mandibula), Gripe-Soleil (Toribio).

vinculadas a la realidad de los espectadores.⁹ Los ejemplos son numerosos y sólo citaré algunos. En I,10 Figaro, hablando a Chérubin, le dice que ya no tendrá “plus d'échaudés, de goûtés à la crème; plus de main-chaude ou de colin-maillard”, que Bretón traduce así: “las tortitas de Morón, las conservas, las cuatro esquinas, el conde de Cabra y la gallina ciega”. En boca de Flora Narciso no es un “bel oiseau bleu”, sino un “lindo don Diego” (II,4 = II,3). Otras expresiones adquieren en la traducción mayor viveza y colorido que en el original: así, “clocher devant les boiteux” pasa a ser “buscar mendrugos en cama de galgos” (I,2); “rosser” se convierte en “poner más blando que un guante” (V,8); “il ne faut pas vous faire prier” se traduce por “no hay que hacerse de pencas” (V,16). En algunos casos la frase expresiva es añadida por el traductor, como cuando Antonio, para expresar que va a pasar algo gordo exclama: “Aquí va a haber cañas y toros” (V,13).

Algunas palabras (pocas) que aparecen en español en el texto han sido respetadas: “Demonio”, “Santa bárbara” (“¡Santa Bárbara, qué granizo!”), ambas en V,8. Bretón no ha conservado ni traducido la expresión más o menos occitana “qu'es aquo”, puesto que, si bien constituía un guiño para los espectadores del París de 1784, no tenía sentido para el público madrileño.¹⁰

Sin abandonar el campo de la expresión, quisiera llamar la atención sobre la pericia del traductor al salir airoso de algún escollo representado por equívocos o juegos de palabras en francés. Pienso en particular en el que se halla en el documento por el cual Marceline pretende la mano de Figaro y cuyo contenido se examina en la escena del juicio (III,15 = III,11): “laquelle somme je lui rendrai à sa réquisition dans ce château; et je l'épouserai par forme de reconnaissance” que se traduce por “y añadiendo que si no niega la referida su mano, se casará con ella”. En el original, Figaro arguye que la correcta interpretación del texto pasa por leer “ou” en lugar de “et”, convirtiendo la copulativa en disyuntiva; en la traducción se dice que la frase debe leerse así: “... la referida suma, no se casará”. Más difícil era resolver el juego entre “enfant trouvé” y “enfant perdu”, y Bretón decidió suprimirlo.

(9) Ermanno Caldera, *La commedia romantica in Spagna*, Pisa, Giardini, 1978, pp. 177-178, al tratar de algunas traducciones de Bretón, pone de manifiesto la búsqueda por parte de éste de expresiones más idiomáticas.

(10) En efecto, Beaumarchais había utilizado dicha expresión en sus *Mémoires à consulter*, relativas a un largo proceso en el que se vio implicado y que se discutió en el Parlamento de Aix-en-Provence; dichas memorias (o memoriales) tuvieron tanto éxito que, al parecer, una modista de París sacó incluso un sombrero “a la quesaco”.

Numerosas modificaciones y supresiones observadas en la traducción pertenecen al campo de la moral. Podría pensarse que dicha actitud se debe a las condiciones de la sociedad del momento, en los duros años de la reacción absolutista, aunque yo creo que también puede atribuirse al carácter de Bretón, diametralmente opuesto al de Beaumarchais y, por ende, poco dispuesto a aceptar sin más algunas libertades en el terreno amoroso y sexual.¹¹ Se ve claramente desde la primera escena, de la que han desaparecido tanto la alusión a la cama que el conde va a regalar a Figaro y Suzanne, como los escarceos amorosos entre éstos y las palabras que cierran la escena: "*Suzanne — Quand cesserez-vous, importun, de m'en parler [de amor] du matin au soir? Figaro — Quand je pourrai te le prouver du soir jusqu'au matin*". Otras supresiones notables son el alegato de Marceline sobre la virtud de las mujeres ("Mon sexe est ardent et timide...", I,4; aunque se ha mantenido el más largo de III,16 = III,12); la alusión al derecho de pernada (I,10); la respuesta de Antonio cuando le preguntan qué necesidad tiene de beber: "Boire sans soif et faire l'amour en tout temps: il n'y a que ça qui nous distingue des autres bêtes" (II,21 = II,19); varias frases relativas a la atracción que el jovencísimo Chérubin/Narciso siente por las mujeres en general y por la condesa (una mujer casada) en particular: "mon coeur palpite au seul aspect d'une femme. [Y refiriéndose a Marceline] Elle est femme! elle est fille! une fille! une femme! ah que ces noms sont doux! qu'ils sont intéressants!" (I,7) y, en la misma escena, pensando en la condesa, "l'habiller le matin et la déshabiller le soir, épingle à épingle". Bretón ha suprimido también una corta escena (II,25) en la cual la condesa, sola, piensa en el paje al ver la cinta que éste le había robado: "Ah! le ruban! mon joli ruban! je t'oubliais! (Elle le prend sur sa bergère et le roule) Tu ne me quitteras plus... tu me rappelleras la scène où ce malheureux enfant... Ah! Monsieur le comte, qu'avez-vous fait? Et moi! que fais-je en ce moment?".

Parece haber querido preservar Bretón el vínculo del matrimonio, ridiculizando al marido infiel y seductor (ejemplo, el título) y suprimiendo algunas alusiones a la infidelidad. Así, la réplica de Figaro a Suzanne/Flora cuando ésta afirma que sólo amaré a su esposo: "Tiens parole, et tu feras une belle exception à l'usage" (IV,1); o las palabras con las que Figaro muestra el poco interés que presta a la fidelidad (V,8): "Dès le premier

(11) Según su sobrino, "era de carácter ingenuo y sencillo, de amenísimo trato, modesto sin afectación, íntegro, laborioso, exacto en el cumplimiento de sus deberes, amante de su familia, modelo de cónyuges y muy consecuente con sus amigos": C. Bretón y Orozco en *Obras de Bretón, op. cit.*, I, p. XVI.

jour je suis ma femme, et je l'écoute; en un tour de main on est au fait: c'est charmant, plus de doutes; on sait à quoi s'en tenir. [...] Heureusement que je ne m'en soucie guère, et que sa trahison ne me fait plus rien du tout" y que Bretón modifica totalmente en "Mujer indigna. A bien que aún no estoy casado. Me vengaré publicando su infamia".

Todo este proceso de moralización,¹² que se inicia en la primera escena y del que sólo he dado algunas muestras, se cierra con un broche de oro en la última con un parlamento del conde, que no aparece en el original y que reemplaza en la traducción a las divertidas coplas o *vaudevilles*: "Mi querida Elvira, no olvidemos nunca esta noche tan feliz, que me corrige de mis extravíos y te restituye a mi ternura. Y tú, bella Flora, vive feliz y tranquila en los brazos del esposo que elegiste. En mí tendrás siempre un amigo y un protector. Si hasta ahora he corrido ciego en pos de los placeres, bien a mi costa he aprendido a respetar la virtud y no abusar de la inocencia".

Otra dimensión de la comedia de Beaumarchais es la social y política. Sin llegar a afirmar, como ha hecho parte de la crítica, que *le Mariage* es una pieza revolucionaria, hay que reconocer que lleva una indudable carga "filosófica".¹³ ¿Qué tratamiento le dio Bretón? No sorprenderá a nadie el que adelante que bastante reducido, por las causas mencionadas anteriormente, a las que hay que agregar la censura, especialmente dura en la época de composición de la traducción. Según A. Gil y Zárate, "la comedia filosófica presentaba demasiados escollos, hartas contingencias de chocar a cada paso con tan implacable enemiga, para que un ingenio que perdía mucho con perder el fruto de sus tareas, se arriesgara a tratar asuntos en que la derrota era inevitable. Ante la suspicaz censura no hubieran encontrado merced comedias que atacasen los vicios de la época o las ridiculeces de los personajes que entonces merecían los azotes de la crítica".¹⁴ Intenta, tras estas afirmaciones, justificar la actitud a menudo timorata y más que comedida de Bretón. Sin embargo, éste no tiene empacho alguno en afirmarla del modo más gratuito, poniendo en boca del conde estas palabras que no aparecen en el original: "Todas las extravagancias de la socie-

(12) Observado también por E. Caldera, *op. cit.*, pp. 174-178, al examinar dos traducciones de Scribe, *Un paseo a Bedlam* y *El confidente*.

(13) De la bibliografía sobre Beaumarchais, bastante amplia, puede señalarse J. Scherer, *La dramaturgie de Beaumarchais*, París, Nizet, 1954; M. Descotes, *Les grands rôles du théâtre de Beaumarchais*, París, PUF, 1974; F. Levy, "Le Mariage de Figaro": *essai d'interprétation*, Oxford, The Voltaire Foundation, 1978; G. Conesa, *La trilogie de Figaro*, París, PUF, 1985.

(14) A. Gil y Zárate, "Don M. Bretón de los Herreros" en *Galería de españoles célebres contemporáneos*, Madrid, 1842, p. 35.

dad están sometidas al azote del teatro, siempre que en él se respete al gobierno y a la sana moral, y no se prostituya en odiosas personalidades" (II,14 = II,11).

Las supresiones introducidas por Bretón en este campo son, como era de esperar, numerosas: descripción de los cortesanos por Figaro en II,2 ("recevoir, prendre et demander, voilà le secret en trois mots"); alusión de Suzanne al fingimiento entre las señoras ("j'ai vu combien l'usage du grand monde donne d'aisance aux dames comme il faut, pour mentir sans qu'il y paraisse", II,24); parlamento de Figaro sobre qué sea la política (III,5 = III,3); alusión a la venta de cargos públicos (III,11 = III,8) y al mal funcionamiento de la administración de justicia (III,13 = III,9). Si bien se han conservado algunas puyas dirigidas a los grandes, como la célebre réplica de Figaro al conde cuando éste le echa en cara su mala reputación: "Pero valgo más que ella. ¿Hay muchos señores que puedan decir otro tanto?" (III,5 = III,3). La modificación más notable, sin embargo, es la introducida en el conocido monólogo de Figaro (V,3): sus casi tres páginas de fuerte carga crítica sobre la injusticia y la desigualdad social se han visto reducidas en boca de Lisardo a unas pocas líneas, en las que apunta, a lo sumo, la rabia del privado de fortuna: "No, señor conde, no os reiréis de mí. Porque sois poderoso, todo os lo creéis permitido, sin genio, sin virtudes que justifiquen vuestra jerarquía, vuestra grandeza. ¡Y yo que valgo cien veces más, perdido entre la plebe miserable, juguete tuyo desde que nací, perra fortuna...!".

Distintos cambios afectan a las partes cantadas. Parece que el traductor haya querido a veces enmendar las "españoladas" de Beaumarchais; así, en la escena de la boda se toca y baila una contradanza, más apropiada para la circunstancia que el "fandango avec des castagnettes" (IV,9), mientras que se suprime la "séguedille" que canta Figaro en II,23 para hacer entonar a D. Remigio aquello de "La calumnia é un venticello",¹⁵ que, como es sabido, pertenece al *Barbiere di Siviglia* de Rossini y nada tiene que ver con el *Mariage* (eso sí, quien la canta es siempre D. Basilio). Sabia y oportuna utilización de una tonada muy conocida en la época, debido al enorme éxito de la ópera, estrenada en Madrid en agosto de 1821 y representada luego en innumerables ocasiones.¹⁶

(15) El mismo personaje reaparecerá más tarde cantando el final de la misma aria: "Sotto il pubblico flagello / per gran sorte va a crepar" (IV,10).

(16) Utilización tanto más llamativa cuanto que Bretón atacó en varias ocasiones el gusto por la ópera; véase, como más conocido, su opúsculo *Contra el furor filarmónico o más bien contra los que desprecian el teatro español*, Madrid, M. de Burgos, 1828.

La labor desarrollada por Bretón ante el *Mariage de Figaro* va algo más allá de la traducción literal e incluso de la adaptación, pues tuvo que enfrentarse con un texto que, salvadas todas las distancias y suprimido todo lo que pudiese haber entre líneas, se presentaba en un marco español, con personajes andaluces y músicas *ad hoc*. De ahí la utilización en el título de este trabajo, tal vez de manera algo exagerada, del término "reconstrucción", con el que he intentado llamar la atención sobre una determinada actitud del traductor. Cabría, con todo, preguntarse si Bretón ha salido airoso del reto que significaba traducir o adaptar para un público español una obra supuestamente española.

TRADUCCIÓN Y RECEPCIÓN DE SANTA TERESA EN FRANCIA

Daniel-Henri PAGEAUX
Universidad de Paris-III

Sea dicho de entrada, a modo de proemio ex abrupto: el estudio de las traducciones francesas de Santa Teresa en sí mismas no me parece ser un tema apasionante. El tema cobra mayor relieve e interés al relacionarse con el contexto en el cual van multiplicándose a lo largo del s. XVII traducciones y fundaciones de conventos. La traducción va adquiriendo su verdadera dimensión de hecho cultural compaginado con otros que los acompañan y lo matizan, primero en el marco de la Francia del s. XVII y después en otros que, si bien han de ser presentados de forma somera, por obvias razones de tiempo, pueden proporcionarnos en una perspectiva histórica de larga duración nuevas posibilidades de reflexión en torno al diálogo entre Francia y España. Aprovechando unos estudios eruditos¹ me pareció interesante y hasta aleccionador para el tema de este coloquio revisar y sintetizar una impresionante retahíla de hechos y datos presentándolos a partir de una problemática de literatura general y comparada.

Cualquier tipo de traducción puede ser interpretado como un fenómeno de apropiación de un texto por una cultura ajena (*textverarbeitungsprozess*) que supone el exacto conocimiento de los contactos entre dos culturas (*Kontakforschung*). El rastreo factual nos brinda imprescindibles pormenores pero no basta por sí solo. Hace falta enmarcar este conjunto en una problemática lo bastante firme y dúctil como para dinamizar y esclarecer la mera erudición o el relato lineal de una forma o influencias.

(1) Alphonse Vermeulen, *Ste. Thérèse en France au 17ème siècle.*, Lovaina, 1958; *L'art du 17ème siècle dans les Carmels de France*, Paris, Musée du Petit Palais, 1982-1983.

Nuestra reflexión se fundamenta en varias aportaciones de investigadores, señaladamente los teóricos del Porter Institute (Tel Aviv) encabezados por Itamar Even-Zohar que desde hace dos decenios nos suministran elementos de investigación recogidos bajo el lema de "teoría del polisistema".² Esta teoría hace hincapié en el papel desempeñado por la "literatura traducida" en un determinado sistema literario. Papel doble: histórico en el sentido más lato de la palabra y estético. La literatura traducida es un cuerpo de textos que funciona como sistema en otro sistema receptor y traductor. No es actividad específica sino dependiente de relaciones que imperan dentro del sistema cultural estudiado.

Enfocadas desde esta perspectiva, las traducciones de Santa Teresa en Francia nos proporcionan tres temas de investigación:

1. Sobre las relaciones entre dos sistemas literarios y culturales o bien una problemática intercultural.

2. Sobre el trabajo propiamente dicho de traducción o bien una problemática intertextual o intracultural.

3. Sobre la estética de la recepción, la historia de las sensibilidades, la formación de imágenes y estereotipos culturales a raíz de traducciones y difusión de textos, o bien una problemática histórico cultural.

Fijémonos primero en la penetración y la difusión de la obra teresiana en Francia. Sin esquematizar sobremanera el proceso, podemos describirlo y resumirlo de la manera siguiente: una penetración muy periférica que va evolucionando hacia el centro del sistema receptor (Francia) ocupando más bien el centro político y no el estético y tampoco el literario.

El carácter periférico lo ejemplifica el primer traductor de Santa Teresa, Jean de Quintanadoine, Sieur de Brétigny, o mejor dicho Juan de Quintanadueñas, oriundo de Sevilla, de una familia de negociantes radicados en Ruán.³ Las primeras traducciones han sido obra de colaboración entre este español y un padre de la cartuja de Bourfontaine, Guillaume de Chevvre.

La difusión fue un fenómeno periférico y hasta marginado porque fue realizada por mujeres, bien pronto reconocidas y ensalzadas por eclesiásticos: primero mencionemos a Madame Acarie, esposa de Pierre Acarie, llamado por Pierre de Lestoile en su *Diario* "le laquais de la Ligue" (posición ultracatólica y apoyada por Felipe II). Cuando enviuda se hace monja (1614)

(2) Cf. *Poetics to day*, 1990, nº 1 (número especial dedicado a la recopilación de varios artículos de I. Even-Zohar).

(3) Pierre Serouet, *J. de Brétigny (1556-1634)*, Lovaina, Bibliothèque de la Revue d'histoire ecclésiastique, fasc. 60, 1974.

bajo el apellido de Soeur Marie de l'Incarnation así como sus tres hijas que también fueron carmelitas.

La difusión puede ser considerada como periférica y marginada porque nunca los textos traducidos de Santa Teresa, por numerosos y valiosos que hayan sido, lograron el éxito y el prestigio que se granjearon los de Luis de Granada o de Alfonso Rodríguez.⁴ Bastaría recordar las críticas y salvedades hechas en torno a los escritos de la Santa y las utilizaciones de sus escritos en múltiples polémicas religiosas (puro amor, quietismo).

Curiosamente, después del bache del s. XIX posrevolucionario, el carácter periférico y marginado vuelve a repetirse de manera inesperada y asombrosa con la santa Teresa francesa, Sainte Thérèse de Lisieux cuyo ejemplo y cuyos escritos propalaron a fines del s. XIX nuevas imágenes de la santa española "a la francesa".⁵

Volviendo a la difusión en el s. XVII cabe mencionar que fue rápida (77 conventos de monjas y 61 de monjes a mediados del siglo) y en cuanto a las traducciones la difusión se realizó mediante el trabajo y la ayuda de prestigiosos libreros (los La Noue y Lepetit más tarde).⁶ Los escritos en traducción recibieron el apoyo y el espaldarazo de unos cuantos eclesiásticos prestigiosos (cardenal de Bérulle, Francisco de Sales, después santo) y sobre todo el apoyo y el favor real. Sin duda no hay que olvidar el fenómeno de la canonización (1622) pero es significativo que el desarrollo de la fortuna y de las traducciones nos remite a la Corte y a las reinas españolas. Citemos al traductor Gabriel Chappuis "secrétaire interprète du roi" o a François Palicot "aumônier de la Maison de la Reine Très Chrétienne".⁷ Mencione-mos asimismo al padre Cyprien de la Nativité de la Vierge por la traducción de las *Obras* con dedicatoria halagüeña y cortesana a la reina Regente.⁸ Siempre en este contexto cortesano, cabría aludir al acontecimiento que representó la toma de velo de la favorita de Luis XIV, Louise de La Vallière⁹ y también el de la hija de Luis XV, Louise de France.¹⁰ ,

(4) Cf. Michel Simonin, "Les débuts de la fortune français de Louis de Grenade" in D. H. Pageaux (ed.), *Deux siècles de relations hispano-françaises: de Comynnes à Mme d'Aulnoy*, Paris, l'Harmattan, coll. Réciifs, 1987, pp. 45-46.

(5) J. Baudry, "Sainte Thérèse d'Avila en France dans la seconde moitié du XIXème siècle", in *Sainte Thérèse d'Avila*, Colloque de Venasque, 1982-83, Ed. Carmélitaines, 1983, pp. 229-240.

(6) Cf. H.-J. Martin, *Livres, pouvoirs et société à Paris au 17ème siècle (1598-1701)*, Ginebra, Droz, 2 vols.

(7) Cf. R. Foulché-Delbosc, *Bibliographie hispano-française (1477-1700)*, New York, Krauss Reprint Co, 1962, n° 891, 1567, 1587.

(8) *Ibid.*, n° 1404-5, 1521.

(9) J.-B. Eriau, *Louise de La Vallière de la Cour au Carmel*, Paris, 1931.

(10) Cf. *Le Triomphe de la religion* poema del Abbé de Morveau, Paris, 1774. Más abajo los panegíricos.

El único momento en que el centro literario fue ocupado por traducciones lo podemos identificar con el de la boga de las traducciones de Arnauld d'Andilly, textos reconocidos como "belles infidèles" o traducción artística (*Kunstliche Übersetzung*).¹¹ Registramos en un cuarto de siglo ocho reediciones de las *Obras*, éxito que se explica por el dudoso mérito de recreación artística pero utilizada en contiendas religiosas que se multiplican en las postrimerías del s. XVII. Con el ejemplo o caso límite de Arnauld d'Andilly ya hemos topado con el fenómeno de manipulaciones de textos.

En un artículo programático redactado con motivo de un coloquio sobre la teoría de la traducción, Hendrick Van Gorp propone el estudio de la traducción como una manifestación entre otras de metatextos.¹² Y distingue de manera decisiva cuatro tipos de manipulación: la repetición (cita, alusión, plagio), la adyunción o adición (prefacios, comentarios, ampliaciones), la substitución (adaptación o paráfrasis) y la supresión (fragmentos, resúmenes). Veamos rápidamente cómo van matizándose estos tipos de trabajo sobre textos traducidos.

1º La repetición: encontramos en el caso que estudiamos repeticiones de unas cuantas citas que resumen a modo de estereotipo la prosa y el pensamiento de la santa ("para siempre", "muero porque no me muero").

2º La adyunción o metatextos: son muy numerosos los libros sobre la Orden, o figuras de monjas francesas que multiplican pero también desdibujan la figura y la obra de la santa.¹³

3º La substitución o paráfrasis: en este caso tenemos dos tipos interesantes y originales de textos:

a) Los panegíricos, subgénero literario que comprueba palmariamente el carácter monárquico de la recepción de Santa Teresa en Francia. Sólo mencionaremos tres ejemplos: el pane-

(11) Jiri Levy, *Die literarische Übersetzung. Theorie einer Kunstgattung*, Frankfurt, 1969.

(12) H. Van Gorp, "La traduction littéraire parmi les autres métatextes" in J. Holmes, J. Lambert, R. Van den Broek (ed.), *Literature and Translation*, Lovaina, Acco, 1978, pp. 101-116. Cf. también in *Deux siècles de relations hispano-françaises*, op. cit., el estudio de Ilona Zinguer, "Baudouin et d'Audiguier lecteurs sévères des Espagnols", pp. 113-130.

(13) Cf. Andrés Duval, *La vie admirable de la Bienheureuse Soeur Marie de l'Incarnation*, París, 1621; Michel de Marillac, *De l'érection et institution de l'Ordre des Religieuses de N. D. du Mt. Carmel*, París, 1622 como dos ejemplos, entre los primeros.

górico de Bossuet ante Ana de Austria,¹⁴ otro panegírico ante la reina (1678) debido al abate Cureau de la Chambre en la iglesia de las Carmelitas en París¹⁵ y los panegíricos redactados con motivo de la toma de velo de Louise de France, pretexto a veces para impugnar el espíritu antirreligioso del siglo.¹⁶

b) el ejemplo de la autobiografía de Santa Teresa. Compitiendo con la *Vida* redactada por la santa sale a luz muy pronto la *Vida* escrita por el padre jesuita F. de Rivera cuyo éxito es notable (ocho reediciones entre 1616 y 1645). Podríamos añadir otros textos traducidos del latín. A partir del s. XIX presenciamos el fenómeno de versiones de vulgarización: J. B. A. Boucher (1810), H. Joly (1901), H. Guerlin (1918), el académico Louis Bertrand (1927), Pierre Lafue (1947), Marcelle Auclair (1950), Christian Murciaux novelista (1968), Louis Guillet (1970), Paul Werrie (1971). Es obvio averiguar que no se lee el original, o la traducción del original, pero sí glosas más o menos logradas, más o menos influenciadas por ideologías políticas abiertamente anunciadas.

4º La supresión: en el caso de los escritos de Santa Teresa es asombrosa la cantidad de antologías, recopilaciones, "abré-gés", no sólo a lo largo del s. XIX por medio de librerías católicas como Mame (Tours), sino a partir del s. XVII, como por ejemplo, casi el primero: *Exclamations sacrées composées par Sainte Thérèse avec les avis sur la sainte Messe le tout mis en vers français* (1628).¹⁷

A continuación podríamos citar *Le Miroir des religieuses composé en divers avis spirituels donnés principalement par la Mère Thérèse à ses filles répartis en sept dizaines en façon de chapelet ou couronne* (1640),¹⁸ sin olvidar las innumerables *Sentences spirituelles*, *Recueil des paroles*, *Sommaire et abrégé des degrés de l'oraison*, *Cathechisme de Sainte Thérèse*, *Les sept méditations de Ste Thérèse* traducción debida a Arnauld d'Andilly, o del mismo *Paroles de Ste Thérèse à Notre Seigneur*. Para el s. XVIII podemos mencionar la obra del sulpiciano Jacques-André Emery, *Esprit de Sainte Thérèse* (Lyon, 1775). Los textos mencionados pueden ser considerados como traducción pero ponen de manifiesto más bien el fenómeno polifacético de la recepción de la obra de Santa Teresa y de su figura en Francia.

(14) R. Ricard, "Bossuet et son panégyrique de Ste Thérèse" *Revue d'Ascétisme et de Mystique* 40 (1964), pp. 31-44.

(15) R. Foulché-Delbosc, *op. cit.*, n° 1817.

(16) Cf. los panegíricos del abate Luis Le Chapelain (1770) y el del abate Du Serre Figon (1778).

(17) R. Foulché-Delbosc, *op. cit.*, N° 1207.

(18) Obra dedicada a las Religiosas de San Nicolás de Pontoise.

El éxito de los escritos y traducciones de Santa Teresa coincidió en Francia con lo que el crítico y sacerdote francés Henri Brémond autor de la conocidísima *Histoire littéraire du sentiment religieux en France* definió como "la invasión mística" cuyas fechas son, para él, entre 1590 y 1620.¹⁹ Es un extenso y complejo problema el de la utilización de las traducciones para explicar el desarrollo de la literatura mística en Francia. El fenómeno ha sido estudiado por unos cuantos especialistas e investigadores.²⁰ No cabe duda de que el cardenal de Bérulle o Francisco de Sales supieron aprovechar algunos temas teresianos que enriquecieron su expresión y su sensibilidad. Hay normas de devoción muy teresiana que van difundiendo en Francia a lo largo del s. XVII: la devoción a San José, al Niño Jesús, a la buena Samaritana.

Otra faceta compleja de la recepción que viene compaginada con la difusión de las traducciones y que también tiene su originalidad: la iconografía. Holgado es subrayar lo importante que fue la iconografía para la fijación y la difusión de unos rasgos esenciales de la figura de la santa. Sólo podemos remitir a valiosas monografías.²¹ Por supuesto pensamos en seguida en el grupo famoso del caballero Bernini en Santa María della Vittoria en Roma, llamado "El éxtasis de Santa Teresa" o en la estatua monumental en San Pedro de Roma debida a Filippo Valle o a los lienzos de Rubens en Amberes y Bruselas, o a Philippe de Champaigne (Museo de Aix-en-Provence). Pero el tema famosísimo escogido por el Bernini había sido tratado en grabados en 1613 (antes de la canonización) por Adrian Collaert y Corneille Galle. Lo interesante en esta serie de 25 aguafuertes es que ya quedan plasmados los temas esenciales de la iconografía teresiana: éxtasis, coronación, casamiento místico, collar entregado por la Virgen, muerte y gloria, la santa cobijando con su mano a fieles arrodillados, etc. Ahora bien: esos grabados han de servir como iconografía acompañando traducciones. Muchas traducciones francesas utilizan el tema del Bernini, o retratos de varios pintores como Mignard.

El tema ambiguo del amor divino sigue cautivando al s. XVIII con dudosos matices y resonancias cada vez más ambiguas.²²

(19) H. Brémond, *Histoire littéraire du sentiment religieux en France*, París, 1923, t. II.

(20) P. Cochois, *Bérulle et l'École française*, París, 1963; J. Orcibal, *La rencontre du Carmel thérésien avec les mystiques du Nord*, París, PUB, 1959; P. Sérout, *De la vie dévote à la vie mystique. St. François de Sales et la pensée thérésienne*, París, D. de Brouwer, 1959.

(21) E. Pardo Canalia, "Iconografía Teresiana", *Goya*, 1963, nº 53, pp. 298-307. *L'art du 17ème dans les Carmels de France*, op cit.

(22) Sobre los datos del s. XVIII remito a mi tesis de doctorado *L'Espagne devant la conscience française au XVIIIème siècle*, París, Sorbonne Nouvelle, 1975, 2 vols. ix -990 pp.

Mencionamos la obra graciosa, de mucha delicadeza de Vinache, la Santa adorando al Señor, obra que fue alabada por el crítico Lafont de Saint Yenne. En 1785, el académico de Burdeos Taillasson presenta en el "Salón" una Santa Teresa en éxtasis que llamó la atención de los críticos y de los gaceteros como lo recuerda el *Diario* de Bachaumont citando la estrofa escrita con motivo de esta exposición:

"Taillasson, ôte de ce lieu
Ta Thérèse trop admirable
Tandis qu'elle se donne à Dieu
Elle nous fait donner au Diable!"

Con este ejemplo ya hemos entrado en el campo de la imagogía. A partir del s. XVIII con los progresos de la Ilustración y tal vez también por causa de las luchas religiosas del siglo pasado va formándose por parte de la opinión "filosófica" una imagen polémica de la Santa: la monja loca. Basta mencionar una cita del marqués de Argens en sus famosas *Lettres juives*:

"Une fille nommée Thérèse a laissé un recueil complet de toutes les folies que son cerveau dérangé et son imagination troublée lui fournissaient".

A partir del s. XIX el espíritu científico va a estudiar el caso "clínico" de Santa Teresa y entonces es cuando hay que citar la famosa *Physiologie des passions* de Charles Letourneau (1868) que supo utilizar Zola. A continuación una línea del novelista, a raíz del análisis científico:

"Une femme qui a jeté de pareils cris de volupté connaît les déchirements et les joies de la chair. C'est la passion humaine transportée dans le rêve. (...) C'est l'hallucination d'une vierge ardente qui contente ses désirs en serrant un fantôme entre ses bras. Je ne sais pas de spectacle plus étrange ni plus curieux pour un savant. Pauvre et malheureuse fille, après tout. Si la vie lui eût donné des enfants, elle aurait aimé sur la terre, au lieu d'aimer dans le Ciel. Nous aurions eu une mère de famille de plus, et une folle de moins".²³

Esta visión polémica y cómica a la vez sigue expresándose en el s. XX con el texto de Pierre Mabilie, *Thérèse de Lisieux*, una de más violentas sátiras y requisitorio contra el Cristianis-

(23) E. Zola, *Oeuvres complètes*, Paris, Cercle du Livre précieux, t. X, p. 724.

mo (1937) o con la novela de Pierre Bourgeade, *Sade Sainte Thérèse*, Gallimard, 1987, o con el comic de Claire Bréteche publicado en *Le Nouvel Observateur* y después en álbum, desacralizando con carga cómica la figura de la santa metida en asuntos de la vida cotidiana.

Esta dimensión cómica y la interpretación como loca son dos elementos de sumo interés para la construcción de una imagen de la cultura española en Francia.

La risa y la acusación de locura son evidentemente modos y maneras de rechazar semejante figura, marginándola otra vez. Y los trabajos de Michel Foucault en torno a la locura institucionalizada por una sociedad se aplican obviamente al caso peculiar de la santa. De parte de Francia el rechazo es casi total, salvo los medios religiosos. Encarna la santa, con San Ignacio o con el Quijote el tipo del loco español que la razón francesa descarta y no aguanta. Con San Ignacio de Loyola va expresando formas de religiosidad siempre censuradas en Francia: la religión militante y el misticismo.

El caso de San Juan de la Cruz es de manera significativa muy opuesto al de Santa Teresa. Abundan las traducciones y el estudioso en literatura siempre pensará en mencionar a San Juan de la Cruz como símbolo y cumbre de la expresión poética y mística. La mujer, la fundadora de conventos no puede pretender semejantes reconocimientos y alabanzas cultas. Sólo sirve como para reforzar unos cuantos estereotipos hispánicos muy bien arraigados en el cultura y la idiosincrasia francesa, a lo menos desde hace casi cuatro siglos.

6.

LO QUE CLARÍN DICE Y LO QUE ACALLA EN SU TRADUCCIÓN DE ZOLA

Javier del PRADO
Universidad Complutense

A todos los que han consagrado su vida y su escritura a la defensa de un socialismo total y que, si levantaran los ojos de sus tumbas de papel, verían con desolación cómo Occidente se aleja a pasos desmesurados y vergonzantes de la utopía.

0. “Traduttore, traditore”; sí, pero sólo a veces

Se ha dicho en múltiples ocasiones, tan múltiples como erróneas, que el traductor es un traidor respecto del texto que traduce y de su autor. Este juego de palabras que, como traductor, incluso desde mi propia experiencia, no puedo admitir, pretende imponer un fatalismo negativo al hecho de la traducción: toda traducción es *necesariamente* una traición. Fatalismo que, como todo determinismo, evita plantearse los problemas de la traducción y, cuando los hay, los de la posible traición.

Traduzco y puedo *equivocarme*; es decir, puedo emplear de manera errónea *mi voz*. Pero sé que yo no traiciono.

La traición es un concepto ético. Implica la voluntad manifiesta, mediante trampas y argucias, de hacer caer en el error al amigo. La traición es un engaño por abuso de acción o por omisión voluntaria. El error, sin embargo, es un simple problema epistemológico. Implica un conocimiento impropio. Conocimiento que, por otro lado, por impropio y por perezoso, también puede ser culpable. Pero a veces el error es, simplemente, un problema técnico, lingüístico, cuando se asienta en una equivocación: incapacidad para una realización lingüística acertada.

Pero, ¿es siempre así? ¿No existen ocasiones en las que el traductor es, en el sentido estricto de la palabra, un traidor cuyo gesto lingüístico trasciende tanto el problema epistemológico de su conocimiento como el problema técnico de su realización? Traidor o, simplemente, trabajador que se equivoca: el planteamiento es muy diferente en uno y en otro caso.

Existe, en la segunda actitud, la posibilidad de hacerse una doble pregunta, para poder constestar al cómo y al porqué del error intelectual o técnico que se encuentra en la traducción. A veces se trata, simplemente, de que no sabe francés o español, hablando desde el interior de nuestro coloquio. Se trata, otras veces, de que el traductor no domina el entorno cultural y social de la lengua que traduce. Carmina Martín Gaité, en su traducción de *Madame Bovary*, traduce la expresión francesa "ils allèrent visiter les Italiens" por "fueron a visitar a los italianos", como si los italianos fueran unos señores a los que los protagonistas hacen una visita de cortesía, cuando *Les Italiens* es el teatro tan conocido en toda la historia de la escena francesa. La *Nouvelle Revue Critique*, después de la muerte de Franco, en un extenso artículo sobre la situación de la España del momento, reproduce de la revista *Triunfo* un chiste gráfico que representa a una mujer con los pechos descubiertos y, llevada por la ignorancia profunda, a pesar de las apariencias, traduce el magnífico pie de página: "Después de Franco, el *destete*" por "Après Franco, le *sévrage*", como si el pueblo español fuera, en su inmadurez política y social, un niño de pecho al que le han quitado la madre, o mejor, el padre en este caso, e iniciara un proceso doloroso de orfandad, y no un periodo de desenfreno sexual cristalizado, al menos en el mundo de las variedades teatrales y de las revistas ilustradas por lo que en aquellos días se llamó el *destape*.

El traductor, en otras ocasiones, no tiene instrumentos críticos para penetrar en el paisaje interior de su autor. Instrumentos críticos o simplemente psicológicos, y a pesar de traducir bien lo que podríamos llamar el nivel conceptual del texto, abandona al azar de la improvisación el nivel simbólico en el que se desvela la estructura psicosensoorial: Jáuregui, un barroco vasco-sevillano, seco y adusto, traduce el *Aminta* de Tasso del y se olvida, a pesar de la bondad aparente de la traducción, de toda la sensibilidad *fanciullesca* y *boscarea* del texto italiano.

Existe, por el contrario, en la intencionalidad ética de la traición, un interrogante más profundo y más complejo: ¿qué compromiso se esconde tras la traición? ¿Acaso se busca un beneficio personal? Lo dudo. ¿Acaso se busca una defensa colectiva? Tal vez. Y, si no es así, ¿por qué entonces se traduce, y no se calla uno?

Todo cuanto acabo de decir arrastra tras sí una serie de problemas teóricos que no puedo desarrollar aquí, pero que tengo que mencionar necesariamente.

En otro contexto he dividido por razones de método el texto literario en tres niveles, llevando a cabo un hipotético corte transversal que nos permitiría hablar de una *infraestructura* o nivel anagógico -1, una *estructura* o nivel textual 1, y una *superestructura* o nivel anagógico +1. Del mismo modo que estos niveles nos permitían una formulación dinámica de la organización ascendente del sentido del texto, creo que también son aptos para clasificar los problemas de la traducción en tres categorías que podemos bautizar de la manera siguiente:

—problemas relativos a la dinámica del texto (narratividad, discursividad) y a la organización estrictamente lingüística que le sirve de vehículo;

—problemas relativos a la captación de la infraestructura psicosensorial (el imaginario, el paisaje interior, la geografía mágica) del autor;

—problemas relativos a la superestructura ideológica, es decir, a la función metalingüística que todo texto conlleva y a la relación que ésta establece entre el texto y la Historia.

Creo que cualquier teoría de la traducción, y cualquier práctica, debe contemplar estos tres niveles, so pena de ser, aunque involuntariamente, una equivocación.

¿Y qué pinta Clarín en todo esto?, podrán preguntarse algunos.

Personalmente, ya me he acercado a los problemas que genera el nivel anagógico -1, estudiando la traducción de Juan de Jáuregui. También me he acercado, aunque sólo en parte, a los problemas que plantea el nivel de la superestructura en la adaptación o recreación que Corneille hace en *Le Menteur* de *La verdad sospechosa* de Alarcón.

Clarín, en su acercamiento a la obra de Zola, era un caso ejemplar para estudiar los problemas planteados por este nivel, sobre todo cuando sospechamos que el novelista conoce bastante bien el francés, domina excepcionalmente el español y ha penetrado como pocos el ámbito ideológico en el que nace la obra de Zola —eso, al menos, creemos—. Por otro lado, circunstancias editoriales me llevaron en 1982 a publicar un precioso volumen en el que aparecían juntas la última novela de Zola, *Travail*, traducida y prologada por Clarín, y la “primera” gran obra de Huysmans *À Rebours* con prólogo de Blasco Ibáñez: un quiasmo magistral desde el punto de vista ideológico entre autores traducidos y prologuistas, que merecía la pena ser estudiado.

No voy a entrar ahora en los problemas técnicos de la traducción que Clarín lleva a cabo, que puedo calificar en líneas generales de magnífica, pero sí me voy a detener en el prólogo, que podemos considerar como una justificación pervertida de su traducción. De ahí que haya cambiado el título de mi ponencia, y donde decía “lo que Clarín dice y lo que calla en su traducción de Zola”, ahora diga “lo que acalla”, porque el prólogo es como una sordina que intenta amortiguar la intensidad y el alcance de la voz del autor naturalista francés.

1. Cómo se sitúa Clarín frente a su traducción

Se sitúa como un maestro jesuítico del distinguo; con una cuquería monjil del halago que precede al sablazo, maestro consumado de la presentación argumental.

Comienza por un reconocimiento admirativo de la figura de Zola: “Zola es el primer novelista de su país, a mi ver, entre los vivos; y acaso también del mundo entero. Tolstoi, espíritu más profundo, no es tan fuerte ni tan variado y tan abundante como Zola, con serlo mucho”.¹

Después de este reconocimiento, que sitúa a Zola frente a Tolstoi, oposición muy acertada y significativa de cara al problema que vamos a tratar, viene el distanciamiento respecto del autor francés: “Mi alma está más cerca de Tolstoi que de Zola, sin embargo; tal vez principalmente por la fórmulas dogmáticas en que Zola expresa sus aventuradas negociaciones”. Luego veremos en qué consisten dichas negociaciones aventuradas y dichas fórmulas dogmáticas, porque en ellas se encierra el *quid* de la cuestión.

Y, después del distanciamiento, la concesión magnánima que Clarín le hace a Zola: “Para una traducción española de *Resurrección* de Tolstoi, escribí no hace mucho un prólogo con entusiasmo que no necesitaba *distingos ni reservas* (...) A Zola, en un libro como *Trabajo*, sólo puedo traducirlo yo por espíritu de tolerancia”. ¿Por qué un libro como *Trabajo*, posiblemente el libro más idealista, suave, y menos “procaz” de Zola? Y vemos que, tras estos distingos y reservas, frente al dogmatismo de Zola, se dibuja la tolerancia de Clarín. ¿De qué tolerancia se trata? Porque la tolerancia puede ser comprensión de las ideas y de los comportamientos del otro, pero la tolerancia también puede ser paternalismo de aquél que se cree en la Verdad.

(1) Las citas pertenecen todas a la edición realizada por mí para Cupsa Editorial en 1982, en el volumen III de *Las mejores novelas de la literatura universal*.

No voy a entrar ahora en las teorías de la traducción que Clarín formula en este prólogo y en otros trabajos. Mi querido amigo Luis López Jiménez ya ha publicado acerca de ello; tampoco voy a entrar en las consideraciones más o menos sinceras, más o menos narcisistas, que Clarín hace respecto de la elección por parte del editor de su persona para llevar a cabo la traducción. Todos estamos de acuerdo en que es algo más que “la humilde medianía superior, sin duda, a las nulidades anónimas que están convirtiendo en un escándalo esta parte del comercio literario”. Pero si nos conviene poner de manifiesto cómo se sitúa Clarín frente a los problemas que suscita, no a su técnica, pero sí a su conciencia, la traducción del texto de Zola.

1.1. La fidelidad a Zola

Clarín traduce, según dice, la totalidad del texto de *Travail*: “*Trabajo* en español es todo el libro de Zola, tal como ha pasado por mis manos en los pliegos franceses, que guardo como prueba”. Esta totalidad traducida viene enmarcada en un cúmulo de dificultades que el texto del autor francés presenta: “no será un arco de iglesia, pero tampoco es grano de anís una traducción mediana, al menos, de una novela de Zola, como *Trabajo*”. Y Clarín se equivoca, sin lugar a dudas, porque *Travail* no es un arco de iglesia, es toda una catedral.

Esta dificultad viene dada por el “genio que anima el estilo de Zola”; ese demonio que se encarna en la analogía; pero éste no es el principal problema de Clarín. El principal problema que tiene el autor español es darse cuenta de que, al traducir a Zola, no puede escribir un libro *castizo*; porque al intentar dar “al lector español que no lee francés *lo más de Zola que pudiera*”, Clarín se ve obligado a escribir en un lenguaje que no sólo no es español, sino que tampoco es propio del autor de *La Regenta*: “he hablado de un *modo metafórico* a veces, que no es de corte muy castellano, ni yo empleo cuando escribo por mi cuenta”. Problema que nos remite de lleno al mundo de la infraestructura psicosensorial, al que luego volveremos.

Pero el libro que Clarín va a escribir tampoco va a ser un libro *purista*, problema éste que preocupa menos al traductor, pues ve en él un resultado de la pobreza opresora de la Academia. La noble institución no se ha situado en la modernidad lingüística, que para Clarín parece situarse de manera especial en el nivel de los tecnicismos de la ciencia y de la industria: “Con la Academia no se puede escribir una carta, ¡cómo traducir a Zola!”. Y el trabajador honrado hace uso de glosarios, prospectos y libros de texto de la minería y de la industria.

aunque a veces sea consciente de que introduce algún asturiano.

Pero observamos que, frente a la voluntad de conservar la modernidad de la escritura de Zola en lo que se refiere al neologismo técnico e ideológico, existe ya una desconfianza respecto de un estilo que abandona no sólo lo castizo español, sino también las normas de objetividad que imponía el realismo. Clarín fuerza su gusto y su técnica de escritor, pero no siempre.

1.2. La posible traición

Donde Clarín se aleja del texto de Zola, y es consciente de ello, razón por la cual no podemos hablar de error o de equivocación, y tendremos que buscar razones más profundas, es cuando se enfrenta con lo que él mismo llama *las repeticiones de Zola*: “Zola no sólo fía a las repeticiones casi cabalísticas y como hieráticas ciertos misteriosos efectos, sino que parece, en cambio, desconfiar de la memoria del lector (...) y casi siempre, cuando recuerda un episodio de atrás, lo reproduce; y cada personaje lo acompaña, en cuanto vuelve a él, de su oficio ya conocido”. Si observamos bien, lo que Clarín no entiende en Zola es, por un lado, la redundancia poética, y por otro, el calificativo épico; ello es lógico, pues estas repeticiones, inútiles en apariencia, para la evolución de la dinámica narrativa, difícilmente pueden ser admitidas desde una perspectiva puramente realista.

En analogía con estas repeticiones que afectan a la “forma” del texto de Zola, Clarín tampoco admite la reiteración de las ideas (intertextos) de Fourier: “yo en este principio, sin faltar a la ley principal, la fidelidad, sin dejar de repetir una idea repetida, he procurado reducir en esta parte del libro (la tercera), principalmente las perífrasis y las paráfrasis a las palabras substanciales, sin omitir nada de lo que puede ser pensamiento, emoción, olor, fuerza, dibujo”. Dejando de lado la eliminación de la magia emblemática de la cita, Clarín pretende reducir el texto a la idea y al sentimiento expresado; y reduce el texto al puro enunciado (pero éste no existe), eliminando el proceso enunciativo de la frase de Zola, lo que equivale a destruir la escritura *como estilo*.

Clarín acalla así un énfasis estilístico y un énfasis ideológico que, a pesar de todo, persiste en la traducción, énfasis que arranca al texto de Zola del realismo y del naturalismo no zolianos, para llevarlo hacia ese ámbito de escritura en el cual, durante toda una época, es único.

¿Cuáles son, entonces, las razones de su traducción, si se ve obligado a corregirla continuamente con estos reparos y dis-

tingos del prólogo? Tenemos una razón banal, inadmisible (pero más vale así): "Si *Trabajo* no lo hubiera traducido yo, lo hubiera traducido otro". Existe luego una razón que podemos tildar de nacionalista: ha traducido el texto de Zola al sucumbir a la tentación de servir modestamente a la lengua castellana; y en este servicio, su voluntad se aúna a la del editor, que, al proponerle la traducción, ha dado "un noble ejemplo de amor a nuestra lengua y a la fidelidad del texto literario". A pesar de todo, la traducción ha sido un sacrificio para el editor, pues ha tenido que pagarle mejor que a otros, y también un sacrificio para el autor, porque, aunque bien pagado, ha tenido que abandonar otros trabajos.

"No traduzco a Zola por espíritu de propaganda, pues no participo de muchas de sus ideas, aunque siempre le venero y admiro". El *traditore* no está en la traducción, sino en el prólogo.

2. Repercusión de estos presupuestos en el texto

2.1. Tenemos, en primer lugar, una fidelidad literal a la estructura anecdótica y discursiva del texto. Clarín traduce toda la anécdota, toda la historia y las historias de Lucas, de Jordán, de Josina, etc.; tanto la historia amorosa y sentimental como la aventura industrial, sin abandonar el devenir político y social de la vida de los pueblos que nos cuenta. En utopía, la historia ascendente de La Crécherie y la evolución catastrófica que destruye El Abismo crean una historia social con ecos análogos a los de *Germinal*.

Clarín traduce también todo el "lenguaje", ya sea el técnico, ya sea el político (a veces, en bastardilla), e incluso el metafórico: es ejemplar el esfuerzo que hace para conservar las estructuraciones metafóricas en torno a los catalizadores acuático y floral, tan esenciales en el imaginario zoliano.

Ideológicamente, como el traductor dice, no falta una idea; ¿no falta una idea? Tal vez. En cualquier caso, las ideas no se repiten, no se magnifican y no se interiorizan lo suficiente; y veremos que, al no traducir alguno de los elementos básicos de la estructura simbólica del texto, alguna idea, y de las más importantes, se pierde.

El lector del 'texto de Zola' tendrá frente a esas ideas, como punto de referencia el prólogo que las ha pervertido, que en todo momento intenta, al menos, acallarlas; porque, claro, uno no lee el prólogo de cualquier traductor; pero un prólogo de Clarín en 1902, sí. Existe fidelidad literaria: ¿podemos decir lo mismo si hablamos de una fidelidad espiritual o profunda?

2.2. Todos conocemos el axioma: "Di lo que no es verdad, que aunque luego se pruebe que es mentira, algo quedará".

El primer aspecto grave de esta perversión se refiere al ateísmo de Zola y a su *banalización espiritualista*. Para Clarín, Zola sólo es ateo *de nombre*; es un católico *al revés*; lo que equivale a decir: lo que existe de bueno en él procede de ese catolicismo ignorado que lo domina, y no de una lectura laica auténtica del hombre y de la Historia. Frente a este catolicismo ignorado, Clarín afirma el suyo: "yo creo en Dios, en el espíritu, en el misterio...", y confunde la espiritualidad, aunque laica (que ésta también existe), con el catolicismo. Además de esta confusión, Clarín parece ignorar la infraestructura psicosensores de Zola, forjada en primer lugar en el romanticismo social, que subvierte, al integrarlo a la historia material del hombre, el redentorismo espiritualista del evangelio, ligado a una fe en la otra vida; y en segundo lugar a una organización simbólica del mundo que Zola hereda de una infancia *a la italiana* (el tema del pesebre, María, etc.).

El segundo aspecto, complementario del primero, atañe a lo que Clarín denomina el *dogmatismo zoliano*. ¿De qué dogmatismo se trata? Sin lugar a dudas, y hasta este momento tiene razón, del materialismo original o, por llamarlo con palabra de Zola, del naturalismo. Existe en el autor francés una fe en la evolución material del hombre, en el origen sensuista del alma; existe también una desesperanza en el fin de la vida. Pero este dogmatismo no se formula con ningún presupuesto político o ideológico: todos sabemos que el motor de la revolución social en Zola es el amor, y que éste actúa en función de procesos individuales que trascienden la organización materialista de las masas. No hay marxismo; y el fourierismo de Zola es un fourierismo patriarcalista de origen netamente primitivo o primario. Jordán y Lucas defenderán siempre la evolución frente a la revolución, basada en la dinámica del binomio industria-ciencia y en la trinidad educación-sanidad-urbanismo; todo ello desde el interior de los propios personajes.

Releamos la discusión política que enfrenta a Lucas y Bonnaire mientras se dirigen por primera vez a casa de Lange, el alfarero: "Lucas pensaba otra vez que la reconciliación no era posible más que en la ciudad fundada al fin, cuando todas las sectas se aplacaran ante el sueño común realizado". Recordemos también la discusión sobre la enseñanza que tienen el cura Marle y el maestro Hermeline, éstos sí, dogmáticos, desde presupuestos religiosos el primero y científicos el segundo. En esta discusión terciaban Soeurette, llamando a la conciliación desde la ternura, el doctor Novarre desde la ciencia auténtica y

Lucas desde el naturalismo que supone que el hombre, en condiciones normales, es *bueno por naturaleza*.

El tercer aspecto se refiere al *anarquismo zoliano*. ¿Anarquismo? Desde la libertad, nada hay más organizado en *Travail* que la enseñanza, que el trabajo y que la ciudad, que, como capta perfectamente Clarín, remeda la estructura reticular, en su circularidad, de la Ciudad del Sol de Campanella. Organización en torno al patriarca, pero ¿acaso no responde este último aspecto a una cierta jerarquización social si bien primitiva ajena a cualquier anarquismo? Ahora bien, y aquí subyace la pertinencia de la observación de Clarín desde el punto de vista perverso que nos ocupa: esta observación se lleva a cabo no sobre leyes externas al hombre, sino sobre el principio del respecto a la fuerza natural básica del hombre, al impulso básico natural: *la pasión*, que desde una perspectiva naturalista no puede ser sino sana.

No menos importantes son las advertencias que se hacen respecto del *hedonismo zoliano*: “Todo su *Trabajo*, con el amor necesario, la abnegación por la felicidad suprema, postula a Dios, como dicen los filósofos. Sólo que es contradictorio poner la mayor dicha en la dicha de los demás y después darnos como contenido de la felicidad los placeres más ordinarios, aunque Zola no diga nunca sino *bonheur* donde en rigor debería decir *plaisir*”. Observemos la mala intención que no pervierte directamente una traducción, pero que invita a leer equivocadamente los términos que en ella se emplean. No. Donde Zola dice *bonheur* hay que leer *bonheur*. Pero el ‘bonheur’ zoliano, y permítanme que no lo traduzca por ‘felicidad’, pues desvirtuaría su contenido semántico y su resonancia filosófica, nada tiene que ver con un alto espiritualismo de carácter religioso. Clarín demuestra una clara y sonora ignorancia (a no ser que demuestre otra cosa) de las fuentes dieciochescas del pensamiento de Zola. “*L'idée du bonheur au XVIIIe siècle*”, para emplear el magnífico título de Mauzi, nada tiene que ver con la felicidad de los bienaventurados, como tampoco con el placer de la *débauche* y del materialismo bajo que puede reinar en algunos sectores del Siglo de las Luces. El *bonheur* dieciochesco (y Zola siempre está aludiendo a los orígenes dieciochescos de su naturalismo; léase *La Faute de l'abbé Mouret*) es un equilibrio natural del alma entre la realidad y el deseo, entre el deber y la razón... Pero luego volveré sobre este aspecto.

2.3. Como conclusión a este apartado, podemos decir que el prólogo de Clarín es una puesta en guardia contra lo que, bien traducido, se va a leer; y esta puesta en guardia intenta prote-

ger cuatro de los principios básicos de la sociedad establecida, en Francia y en España, pero sobre todo en España.

—*El espiritualismo católico frente al naturalismo material*: “olvidemos las ideas metafísicas del autor”.

—*El clericalismo frente a la espiritualidad laica*: “olvidemos sus preocupaciones antirreligiosas. Confunde la religión con determinadas formas históricas”.

—*La propiedad privada frente a una conciencia social de los bienes de la humanidad*: “olvidemos su fourierismo redivivo”.

—*El orden moral frente a la libertad moral del individuo*: “olvidemos su anarquismo bonachón”.

Pero, si olvidamos tantas cosas, ¿qué nos queda, entonces, de *Travail*? Nada. La utopía narrativa que clausura, aunque de manera accidental, la evolución literaria, ideológica y existencial de Zola se resuelve, o mejor, se disuelve en narración torpe y abortada (a pesar de sus cualidades, que Clarín reconoce). La literatura, entonces —Zola no podría admitirlo— es, en el peor sentido de la palabra, ficción: función irrealizante del yo.

3. Fidelidad problemática a la infraestructura simbólica

Fidelidad hasta donde puede, y puede bastante. Perfecta recreación de las estructuras metafóricas de la ingestión, de la digestión y de la deyección. Estructuras metafóricas de la fecundación y de la *noyade* que ya he estudiado en otro lugar; catálisis metafórica asentada en el elemento acuático y en el floral. Clarín nos describe el trabajo en el alto horno: “Entonces fue la erupción. La ola salió en un chorro tumultuoso, corrió por el reguero de arena, arroyo de metal en fusión, y fue a esparcirse y a llenar los moldes extendiéndose en charcos ardientes cuyo brillo y color quemaban los ojos. Y de aquel surco, de aquellos campos de fuego, salía sin cesar el fruto de chispas azules de una ligereza delicada, cohetes de oro de una deliciosa finura, toda una floración de azulejos del campo entre espigas de oro”. (Un fallo al final. Pero este fallo no le viene a Clarín porque no sepa francés, sino porque no domina el campo floral de la metáfora zoliana: ha leído en el texto francés *bleuets*; ha ido al diccionario, donde ha encontrado *azulejo*, para traducirlo; pero la palabra ‘azulejo’ no tiene para él ningún significado profundo, salvo el que alude a la pieza de cerámica, y entonces se ve obligado, para poder comprender él mismo lo que escribe, a traducir ‘azulejos del campo’, cuando hubiera bastado ‘azulejos’, o cuando, mejor, podía haber traducido *bleuet* por ‘aciano’; pero Clarín,

como la mayoría de los escritores españoles, no es sensible a la dimensión vegetal de la naturaleza; y en Zola ésta es esencial).

Fidelidad problemática, y llego al punto central de mi intervención; al punto, al menos, más importante de mi intervención. A alguno le podrá parecer una tontería, pero a mí no. ¿Por qué no traduce Clarín el nombre del pueblo del que nace y sobre el que se construye toda la utopía basada en el Nuevo Evangelio del trabajo y del socialismo —*La Crèche*? Sí traduce, en cambio, el complejo rival, *L'Abîme*, por 'El Abismo'. Y surge en mí una duda. Que un pueblo, que una fábrica, se llame 'El Abismo', pertenece a toda la simbología negativa de una sociedad pervertida. El abismo de *Travail* nos remite a aquel otro abismo tan terrible, y también destruido, a su vez, de *Germinal* —*Le Voreux*—, la mina, el monstruo; y Clarín es sensible a esta organización simbólica que nos remite a la parte negativa del naturalismo, la parte que significa, en narración y en metáforas, la perversión de la sociedad y de la Historia.

Sin embargo, no se da cuenta de que en torno a *La Crèche* —'conjunto de pesebres' o 'lugar de los pesebres'— se organiza, a su vez, toda una estructuración simbólica que nos remite a la fuerza contraria a partir de la cual el abismo social podrá ser regenerado. En relación con el 'Paradou' de *La Faute de l'abbé Mouret*; pero la analogía con éste la veré luego. *La Crèche*, para un español, no significa nada. 'Abismo' sí. Y sobre un nombre propio cuyo significado se ignora no puede florecer en la imaginación del lector una organización simbólica que nos remite al conjunto de la obra de Zola. Si 'El abismo' es la fábrica de la que salen cañones para la guerra, *La Crèche* será el complejo industrial del que saldrán herramienta y rieles para el progreso y para la paz. *La Crèche* —*la crèche*— es el Belén del nuevo evangelio. Y entonces, lo más importante no es que Lucas se llame como uno de los evangelistas, sino que Lucas se apellide *Froment* —'grano en sazón'—, es decir, origen, siembra de la buena nueva: el grano del evangelio que nos remite, a su vez, a las últimas páginas de *Germinal* —espacio, tiempo de la germinación.

No sé cómo Clarín podría haber traducido *Crèche*. El nombre, no aparece, al menos de manera notable, en la topografía francesa. Encontramos un *Crèches-sur-Rhône*, que puede venir de *crèche*, 'pesebre' ('kripia', en *francique*), o de *crispia*, 'lugar de un tal Crispus'. Poco importa su origen. Lo importante es su resonancia actual, que sin duda es la que dirige a Zola en su elección, como cuando elige *El Paradou*. En España, podría haber valido 'El Pesebre', 'El Pesebral', 'Las Pesebreras', imitando a 'El Romeral', 'El Chaparral', 'Las Madrígueras', 'Las Conejeras'; o, por lo menos, una nota a pie de página.

Las consencuencias son graves de cara a la recepción del texto por el lector español: la pérdida del sentido global de la utopía, zoliana. Esta se nos presenta en dos espacios en cierto modo antagónicos y en cierto modo complementarios: la utopía natural, originaria, perdida, que encarna *El Paradou* de *La Faute de l'abbé Mouret*, y la utopía socialista, final —objetivo, meta—, que encarna *La Créchérie* de *Travail*. Ambos espacios están contruidos de manera totalmente análoga, si bien el primero tiene sus orígenes en un parque dieciochesco, como el naturalismo filosófico de Zola, y el segundo en una casa más rústica del siglo XIX, como las ideas sociales de Zola.

Veamos, aunque sólo sea por el placer de la lectura, la descripción del lugar sobre el que se asienta *La Créchérie*.

“Lucas pasó la mañana vagando por el parque de La Créchérie, de veinte hectáreas a lo más, pero cuya situación excepcional, fuentes bullidoras y admirable verdura, hacían de él un rincón del paraíso, célebre en toda la comarca (...) El parque, abrigado a los vientos del Norte, parecía al Mediodía una estufa natural en que reinaba una suave primavera, toda una vegetación vigorosa cubría esta muralla de rocas gracias a los arroyos que de ella caían por todas partes, mientras senderos de cabras subían como escaleras abiertas en la roca, entre plantas trepadoras y arbustos siempre verdes. (...) Jordán, que quería dejar esta naturaleza entregada a sí misma, no tenía más que un jardinero y dos ayudantes encargados únicamente de la limpieza, más un huerto y algunos cuadros de flores cultivados delante de la terraza”.

Los ecos de *La Faute* no pueden ser más evidentes. Pero en el interior de estas utopías vegetales, las analogías, en distancia, son aún más significativas: ensoñaciones de la redención a través del amor y de la fecundidad, *El Paradou* tiene a Albine, cuyo hijo muerto, en cierto modo, la condena, mientras que el hijo que tiene Josine en *La Créchérie* redime a la madre; Jeanbernat, “filósofo dieciochesco” que lee afanosamente los textos de los pensadores de la Ilustración en la biblioteca del *Paradou*, se corresponde con el doctor Michon, que ha organizado personalmente la biblioteca socialista de los filósofos del XIX. Se trata, en el primer caso, de recuperar en ensoñación la utopía naturalista primitiva, y en el segundo, de crear la utopía sociopolítica; el primer espacio nos remite al *Génesis*, en la pura ensoñación retrospectiva de la naturaleza en el amor inocente; el segundo nos presenta ante los ojos un socialismo por crear, ensoñación prospectiva en el trabajo y en la educación un paraíso en la tierra. Pero el primero estuvo condenado al fracaso, y sólo podemos añorarlo (si es que existió). El segundo se organiza en función de una voluntad de triunfo, y la ilusión zoliana piensa que un día podrá ser creado.

4. Conclusiones

Después de cuanto acabamos de decir, ¿cuál fue la verdadera relación que Clarín mantuvo con el texto que tradujo?

Desde el punto de vista literario, en un principio da la impresión de que el autor de *La Regenta* tiene una visión cierta. Se da cuenta de que está ante un "poema", ve claro que el texto es una utopía. "Es una Atlántida, una utopía, Ciudad del Sol". Y, sin embargo, no acierta a comprender lo que ve. Clarín sigue anclado, en 1902, en un realismo objetivo, y es incapaz de asumir tanto la estructura simbólica, repetitiva, simétrica ("esquema de la obra"), tan propia de la dinámica de la narración épica —y popular—, como la escritura poética, simbolizante, construida sobre la constante analogía de los seres y las cosas que Zola practica en perfecta comunión con el movimiento de sus amigos, en el que se integra, el Simbolismo. No lo comprende, aunque lo tolera; pero previene al lector contra él. Clarín es incapaz de darse cuenta de que la narrativa francesa, en Zola, ya ha evolucionado hacia la inmersión de la función poética en el interior de la novela, como factor básico de la narratividad, y no simplemente como mero adorno (Proust, y ya lo he dicho en repetidas ocasiones, no está tan lejos de Zola). Del mismo modo que reduce el espiritualismo socialista, histórico, a una vaga creencia en Dios a pesar suyo, Clarín intenta reducir, pero no puede, el texto de Zola a un realismo objetivo, cuando de lo que se trata, ya, es de un post-naturalismo simbólico: "Creo que si Zola, prescindiendo de sus sistemáticas perifrasis y hasta paráfrasis, a las que da sobre todo, en estos sus singulares *Evangelios*, un valor simbólico casi cabalístico, hubiera preferido atender buenamente a las *eternas leyes del buen gusto en la proporción* (el subrayado es mío, y subrayo con pavor ante tamaña conciencia reaccionaria), *Trabajo* hubiese sido lo que se llama una obra maestra".

Trabajo no sería *Trabajo*, evidentemente. Una utopía, y no una novelita realista más o menos vulgar.

Pero vayamos más a fondo en el problema. ¿Qué puede ser el naturalismo zoliano —materialista, histórico, socializante— para un español? Llegamos con ello al gran problema de la recepción y de la reinención del naturalismo en España —y este problema atañe a Clarín como a la Pardo Bazán, a Pereda y, en mayor o menor medida, a Galdós. Clarín, sin embargo, nos dice: "En España, tuve el honor de ser el primero, allá en mi juventud, casi adolescente, que defendió las novelas de Zola, de entonces (para mí las mejores de las suyas) y hasta su *teoría naturalista*, con reservas, como un oportunismo, pero sin admi-

tir la supuesta solidaridad del naturalismo estético y del empirismo filosófico". ¡Si no hay que admitir o dejar de admitir la supuesta solidaridad de la estética con la filosofía: la estética nace de la existencia y de la filosofía! No existe naturalismo estético en Zola sin fundamento filosófico y político. ¿Desde cuándo existe una estética sin filosofía? ¿Cómo se puede enseñar un naturalismo idealista, cuando el naturalismo, en filosofía, nos remite esencialmente al origen material de todos los procesos de la mente y de la sensibilidad? Zola tenía razón cuando se dignó poner unas palabras a la edición francesa de *La cuestión palpitante* de Pardo Bazán: pero no llegó a comprender cómo se puede ser naturalista siendo católica militante. ¿No será que ese naturalismo es sólo un naturalismo literario (digo yo: de efectos y de trucajes simplemente retóricos)?

Es lógico. Tanto la Pardo Bazán como Clarín estaban obligados a abandonar a Zola tarde o temprano, y pasarse a los novelistas rusos, pero antes, al mismo tiempo que se rinde el último homenaje al maestro incomprendido, se previene al lector para que tenga cuidado con lo que va a leer.

ESPAÑA MÍTICA EN DOS MOMENTOS DE LA CREACIÓN LITERARIA Y MUSICAL FRANCESA

Teófilo SANZ HERNÁNDEZ
C.U.I. de Burgos
Universidad de Valladolid

Desde finales del siglo XVIII hasta nuestros días, España ha sido elegida por numerosos artistas franceses como fuente de inspiración. Algunos viajaron físicamente hasta esa puerta del "Oriente" tan desgarradamente salvaje, otros prefirieron recorrer el camino a través de los senderos de la imaginación, pero casi todos buscaban lo mismo: la evasión, lo desconocido, lo exótico, el colorido y el pintoresquismo necesarios para crear un marco nuevo en el cual construir unas obras que, en la mayoría de los casos, muy poco tenían que ver con la esencia de la cultura hispánica. Se trataba más bien de un sentir puramente francés.

En esta exposición, hablaré de dos creadores: el poeta romántico menor Aloysius Bertrand (1807-1841), el primero en dar forma definitiva al poema en prosa francés, y el músico Maurice Ravel (1875-1937). Ambos son sumamente distintos, tanto por las épocas en que vivieron como por su forma de expresión artística.

He encontrado en ellos una prueba de que las características personales de los creadores franceses y su pertenencia a un movimiento artístico concreto funcionan como una lente deformante que les impide un contacto profundo con la cultura española. Como resultado, observamos imágenes contrapuestas y en última instancia alejadas del referente. Su España es soñada más que percibida en su objetividad.

En estas líneas, trataré de analizar en qué medida la poesía romántica de Aloysius Bertrand que hace referencia a España responde a una necesidad "pour être de son temps" y a un intento desesperado por superar su "maladie mentale" marcada por la obsesión de la soledad y de la muerte.

Por otro lado, examinaré algunos aspectos de la música raveliana de inspiración hispánica insistiendo en el hecho de que su inquietud de perfección creadora responde a unos criterios claramente franceses con algún acento italianizante.

En ambos autores, el tema hispánico aparece manipulado por la fuerza del impulso creador personal y del movimiento en el que éste se inscribe.

Así, la elección bertrandiana de España es fruto de una tradición francesa anterior al romanticismo, que escogía la península ibérica como lugar idóneo para situar los relatos fantásticos. Recordemos que en el siglo XVIII, Cazotte acude a Extremadura y Potocki viaja a Aragón. En general, los poetas románticos sienten la necesidad de acudir al extranjero, sobre todo a Oriente y a España, para satisfacer su inquietud existencial.

Bertrand se inspira en la obra de E. Deschamps, *Études françaises et étrangères*, en la que este autor demuestra una inclinación hacia España, en especial hacia su literatura clásica. Este estudioso afirmaba que su obra más importante era un poema sobre don Rodrigo, último rey goda. Este poema estaba sacado de "ces admirables romances espagnols",¹ que han sido justamente calificados de "Iliada sin Homero".

Los filósofos del siglo XVIII imaginaban una España de costumbres bárbaras, idea debida en parte a la vigencia del poder inquisitorial. Por ello, pocos artistas y escritores viajaban más al sur de los Pirineos, es decir, "tras los montes". Este hecho contribuyó al desarrollo de un mito sobre España que, a mi entender, hoy día no ha desaparecido totalmente.

En el siglo XIX, en especial hacia los años treinta, el interés por España renace en Francia. Bertrand, poeta de esa generación, en sus escasos viajes a París, entró en contacto con los ambientes románticos en los que se hablaba de la España mora y de su original modo de vida.

Deschamps, inspirador de este poeta, no supo captar el verdadero espíritu del *Romancero español*. Bertrand recibe así una imagen deformada tanto por la influencia de los estudios de Deschamps como por la multitud de tópicos sobre el carácter de los habitantes de la península ibérica que en aquella época circulaban por París. Si a esto añadimos los delirios de su imaginación, obtendremos el retrato pintoresco y esperpéntico, irracional y enfermizo de la España soñada por el poeta.

Por su parte, Ravel, nacido en Ciboure, siempre se sintió atraído por el vecino país. Manuel de Falla que lo había conocido, insiste, en un artículo de la *Revue Musicale* de 1939, en que

(1) E. Deschamps, *Études françaises et étrangères*, Paris, P.U.F., 1923, p. 71, ("Collection romantique", 1).

la fascinación de Ravel por España provenía de la influencia de su madre. Pero más que su proximidad geográfica o la influencia de su madre que había vivido en España, creo que su interés por lo español era fundamentalmente parisino. El músico siempre vivió en la capital francesa donde entró en contacto con la España de París, es decir, con una España afrancesada, a través del pianista Ricardo Viñes.

Quizás porque, como señalan los biógrafos, las canciones españolas que le cantaba su madre reaparecen de una manera u otra en su obra, la vocación musical del compositor se nutrió muy pronto del tema español. No voy a entrar en detalles biográficos.² Me interesa en cambio señalar que la visión raveliana de nuestro país depende aún de los coletazos románticos. La *Habanera*, escrita en 1895, nos ofrece un ejemplo de la inclusión del tema español en el contexto de lo exótico.

A finales del siglo XIX, el hispanismo musical francés acentúa los estereotipos. Recordemos obras como *España* de Chabrier o *Carmen* de Bizet. Estos dos músicos son los portavoces de un hispanismo de pandereta de marcado acento andaluz. La *Habanera* es, pues, un producto de la época.³

Pero en esta obra de juventud ya observamos la originalidad del músico, sobre todo el refinamiento que le caracterizará durante toda su vida creativa.

Ahora bien, tanto Bertrand como Ravel comparten la visión de una España exótica, imagen cuyos orígenes se remontan al siglo XVIII. Para Bertrand, España representa la Inquisición, los autos de fe, los gitanos, las corridas de toros, la devoción a la Virgen, los monjes y tantos otros lugares comunes. Igualmente, sus poemas hablan de la musicalidad del pueblo español, de la danza y del cante. Ravel, hombre del siglo XX, posee un conocimiento más profundo del país, aunque a comienzos de su carrera incluya cierta "espagnolade" en su música.

Pero veamos más detalladamente cómo aparece España en la obra de ambos autores. Bertrand dedica cinco poemas al tema hispánico. Estos cuadros o poemas en prosa componen la primera parte del quinto libro de *Gaspard de la Nuit*: "l'Espagne et l'Italie". El primer poema lleva por título "La Cellule". En él, podemos leer un epígrafe inspirado en una revista literaria de la época que ilustra claramente cuál era la visión romántica que el poeta tenía de España:

(2) Quien se interese en ellos podrá encontrarlos en la obra de M. Pérez Gutiérrez, *La estética de Ravel*, Madrid, ed. Alpuerto, col. Opera Omnia, 1987, pp. 315-415.

(3) Pérez Gutiérrez habla de un espíritu pseudo-español que confunde lo hispánico con lo habanero y criollo. Cf. *ibid.*, p. 344.

"L'Espagne, pays classique d'imbroglios, des coups de stylet, des sérénades et des autodafés."⁴

Sin embargo, el poeta transforma a su manera las influencias románticas recibidas en París. La primera estrofa de "La Cellule" nos demuestra que la soledad provinciana de Bertrand se asemeja a la de los monjes que habitan en un monasterio. Bertrand se aleja del mundo:

"Les moines tonsus se promènent là-bas, silencieux et méditatifs, un rosaire à la main, et mesurent lentement de piliers en piliers, de tombes en tombes, le pavé du cloître qu'habite un faible écho."⁵

Pero además, el poema contiene una musicalidad excepcional, un ritmo que armoniza el silencio y el eco del claustro: se trata de una música gregoriana.

Este poema acude a los estereotipos andaluces por excelencia. Así, tras la música tranquila de la primera estrofa, irrumpe en la tercera la danza, el bolero:

"Il n'a pas oublié qu'il a dansé le boléro (...) avec une brune aux boucles d'oreille d'argent, aux castagnettes d'ivoire."⁶

Bertrand crea su propia melodía. El tema español se transforma en su mente dando lugar a imágenes casi surrealistas. El poeta juega con la España que ha leído en los libros de su biblioteca y con sus propias obsesiones de romántico "malheureux". Prisionero de su imaginación, se identifica con el joven monje recluso en su celda y al que acecha el diablo. El prisionero es hijo de una gitana y de un bandolero. De esta manera, Bertrand une el tema gótico del claustro medieval con el siglo XIX "par le pittoresque".⁷ No puede resultarnos extraño cuando sabemos que los poetas marginales de este período rehabilitan el pasado medieval como terapia adecuada a sus patologías.

El segundo poema, "Les Muletiers", nos habla del mundo de los habitantes de la montaña andaluza. También aparece el canto en este texto. Se trata de canciones que entonan los peregrinos que van a Santiago de Compostela. Bertrand los pone en boca de

(4) A. Bertrand, *Gaspard de la Nuit*, éd. établie par Max Milner, Paris, NRF Gallimard, 1980.

(5) *Ibid.*, p. 183.

(6) *Ibid.*, p. 184.

(7) H. Corbat, *Hantise et imagination chez Aloysius Bertrand*, Paris, Librairie José Corti, 1975.

los arrieros. El poema está invadido por el eco musical que las cien cavernas de la Sierra devuelven a los que entonan la melodía. El estribillo también es igualmente musical. Las morenas andaluzas repiten sin cesar, en el ambiente sonoro ya descrito:

“Notre Dame d'Atocha, protégez-nous!”⁸

El poeta evoca una España de rosario, de peregrinos, en suma, un país católico por excelencia en el que una música pseudo-folklórica acuna a sus habitantes.

En los poemas siguientes se repiten los lugares comunes. Vemos desfilar a los ladrones, a los gitanos, a los marqueses... En el último, “L'Alerte”, muy picaresco, aparece el tema de la posada, lugar en el que no podía faltar la música de guitarra.

El tema español de Bertrand está tratado bajo el signo del exotismo teñido de una trágica irracionalidad y envuelto en tinieblas góticas. España ofrecía elementos románticos muy en boga en aquellos momentos y Bertrand, por su parte, los trata de manera subjetiva. Lo español es un pretexto para expresar sus obsesiones, en especial la de la muerte. Esta parte de su obra está llena de peleas, presagios y tumbas góticas. Pero en definitiva, lo único que realmente puede calificarse de “español” es una lista de elementos: guitarra, la Virgen de Atocha, arrieros, que salpican el texto como un leit-motiv incesante.

La España de Ravel también conserva, como ya he dicho, aspectos románticos aunque su música nada tenga que ver con ese movimiento artístico. El músico evoca su propia imagen de lo español. Durante toda su carrera conservó una preferencia por el espíritu popular español. La *Rapsodie espagnole*, compuesta entre 1907 y 1908, es un claro ejemplo de ello. Esta obra se divide en cuatro partes: “Le Prélude à la Nuit”, que describe el cansancio después de un día de muchísimo calor, “La Malagueña”, danza andaluza en forma de “scherzo”, “La Habanera” orquestada y la “Feria”, en clara alusión al folklore del sur de España. Pero ya en esta obra, bajo la apariencia del pintoresquismo aparecen, como afirma Mariano Pérez Gutiérrez,⁹ danzas estilizadas que no son artificiosas sino características de la intelectual música raveliana.

En otros casos, Ravel se aleja del tema andaluz. En la cuarta parte de *Miroirs* (1905), aparece otra región española como fuente de inspiración. “La Alborada del Gracioso” es una especie de serenata cantada durante la aurora. Su origen se halla en las montañas de Galicia. El “Gracioso” sería ese personaje tan

(8) A. Bertrand, “Les Muletiers”, *op.cit.*, pp. 186-187.

(9) *Op. cit.*, p. 411.

presente en la comedia española. Vemos, entonces, que Ravel poseía un conocimiento mayor de la rica y variada cultura española. Sin embargo, paradójicamente, en toda sus obras de inspiración hispánica, la orquestación tiende al estereotipo andaluz, en particular por la imitación de la guitarra. En Ravel, se produce un cierto desfase entre lo que conoce a través de su formación y el resultado de su arte que termina presentando tópicos similares a los de Bertrand.

L'Heure espagnole trata el tema español de manera irónica. En mi opinión, con esta obra el músico logra adaptar de manera magistral los temas españoles a su música personal. Estaríamos así ante una culminación de la música francesa y en particular de la prosodia, cuya problemática se había agudizado en el siglo XVIII.

Además, el músico aprovechó el tema para realizar sus propias fantasías. Las marionetas son la base del decorado, lo mismo que el ritmo de relojes. Ravel combina elementos franceses, en este caso esencialmente dieciochescos. Al igual que en la obra de Bertrand, España es sólo un pretexto para la subjetividad artística.

De todas maneras, la España de Ravel, aunque no sea auténtica, es más verosímil que la del poeta. Como subrayé más arriba, Bertrand es una víctima de sus creaciones. Para Ravel, la comedia es un medio lúdico de desarrollar lo fantástico. Torquemada, dueño de la tienda de relojes lleva el nombre del inquisidor español por excelencia. Como Bertrand, el músico acude a personajes tópicos. Observamos una coincidencia curiosa: el arriero Ramiro de la obra de Ravel se acerca a la imagen anacrónica y pintoresca que el poeta describe en su poema "Les Muletiers". Esto puede darnos una idea de la pervivencia de los tópicos de un siglo al otro.

El personaje de Concepción encarna a una España voluptuosa, la que en Bertrand representan las gitanas, moriscas y cantaoras. Concepción canta igualmente con desenfado:

"Ah! la déplorable aventure! A deux pas de
l'Extremadoure!"

En el otro extremo, el personaje de Gonzalve es un fiel representante del gusto italianizante de Ravel. El compositor trataba a menudo la música española a la italiana.

La España de Ravel no es trágica sino lúdica, no presenta las tinieblas del inconsciente a la manera de Bertrand sino el mecanismo de unos autómatas que estuvieron de moda en los muy racionalistas siglos XVII y XVIII en Francia. Una vez más,

el tema español sirve de pretexto para que el artista proyecte en él su propia imagen. E incluso podríamos ir más lejos en la interpretación de esta subjetividad. Para Stuckenschmidt,¹⁰ con el personaje de Ramiro, Ravel compensaría su debilidad psico-sexual. Según sus biógrafos, el compositor nunca tuvo una relación amorosa. Además, su físico no era totalmente satisfactorio a sus ojos. Esto le habría creado un sentimiento de frustración que intentó compensar con su estilo elegante, con su música y los personajes de sus óperas.

Ravel se ríe de Gonzalve y coloca a Ramiro, el forzado y ultra viril, en el centro de la acción, convirtiéndolo en héroe.

En otra composición, el famoso *Boléro*, están concentradas las obsesiones del músico por conseguir la perfección orquestal. El tema no está inspirado en una melodía ibérica. Es significativo el hecho de que primero titulara su composición "Fandango" y que luego se decidiera por "Boléro". La simplicidad y el tema obsesivo de la orquestación hacen que esta composición sea más lenta, rítmicamente hablando, que el bolero español.

Ravel tuvo tanto apego a lo hispánico que ya al final de su vida creadora, en 1932, compuso *Don Quichotte à Dulcinée* con poemas de Paul Morand. Esta obra está dividida en tres partes: "Chanson romantique", "Chanson épique" y "Chanson à boire" y contiene falsas jotas y dudosos zortzicos populares vascos. En este caso podemos afirmar que la España de Ravel se confunde con ritmos ajenos a la península. M. Pérez Gutiérrez piensa que las danzas de esta composición se basan en la guajira criolla cuyo ritmo entró en España en el siglo XVIII.¹¹

A pesar de viajar por España en 1928 (anteriormente había atravesado la frontera en alguna ocasión), nuestro compositor no borró de su mente el tópico existente sobre este país. Como dirá Falla:

"L'Espagne de Ravel était une Espagne idéale-
ment pressentie"¹²

El músico logra el refinamiento y la elegancia con temas pintorescos de los que extrae una materia lúdica e intelectual.

Resumiendo, podemos decir que tanto para Bertrand como para Ravel, el tema español es un medio de lograr la perfección

(10) H. H. Stuckenschmidt, *Maurice Ravel. Variations sur l'homme et sur l'oeuvre*, Paris, Ed. Lattès, 1981.

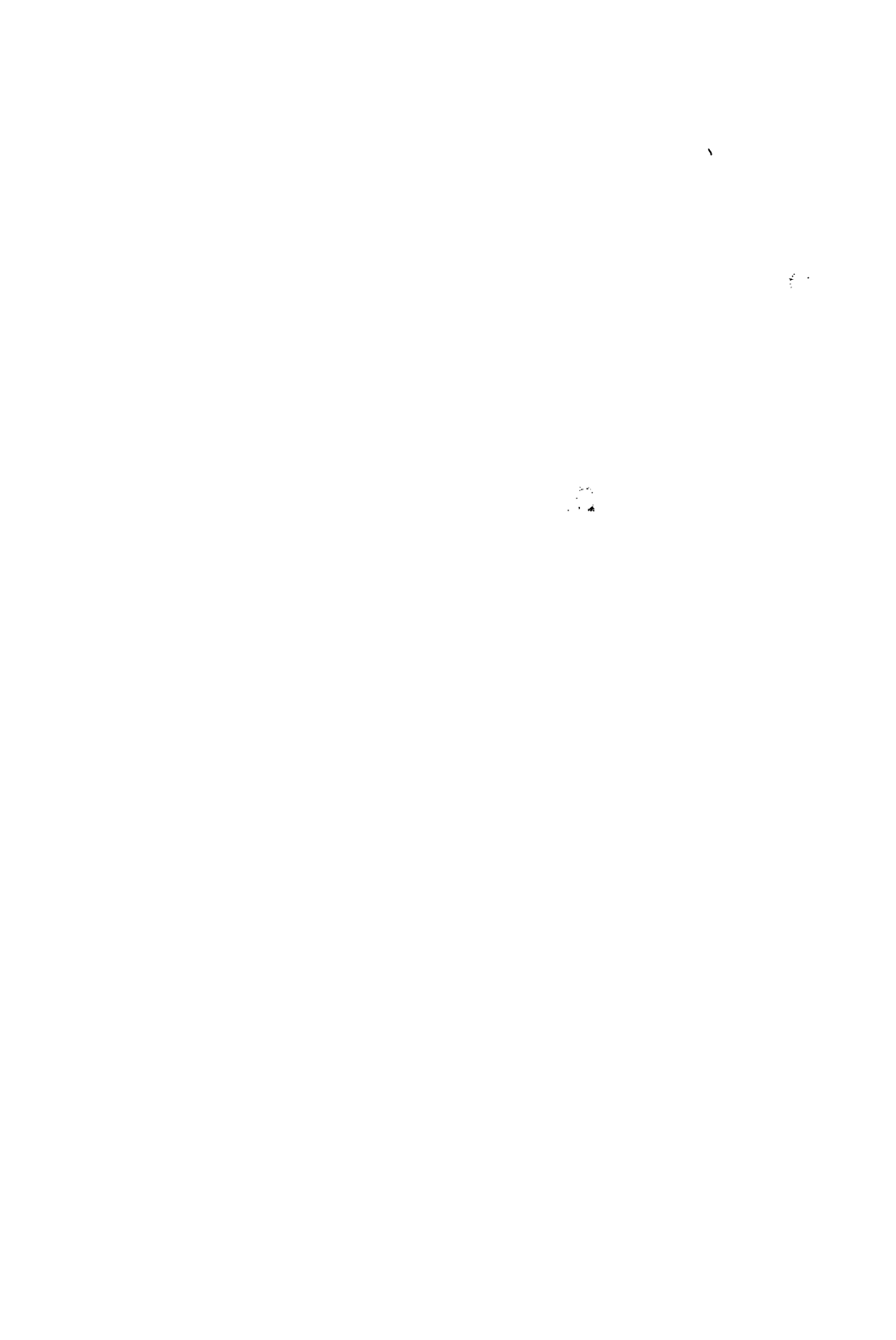
(11) *Op.cit.*, p. 403.

(12) *Revue Musicale*, enero 1939, apéndice del número especial dedicado a Ravel en diciembre de 1938, Ed. de H. Prunières, Paris, Ed. La Manufacture, 1987, (ed. facsimilar).

creadora. El exotismo hispánico se presta maravillosamente al logro de una nueva sonoridad, la de la prosa en Bertrand, la orquestal en Ravel. Ambos tienen una visión ideal de España. El poeta tiende a ver en ella un mundo fantástico que se combina con la austeridad gótica de sus escritos. Ravel piensa en ella como en el reino de la magia musical juguetona, desenfadada pero, en definitiva, fuente inagotable de pureza sonora seria y precisa.

Así, España aparece a través del filtro utilizado por cada creador y adquiere ribetes distintos según las tendencias y preferencias de cada uno de ellos. De esta manera, nos encontramos con una España medieval, estereotipada e irracional en la obra del poeta enfermo y con una España lúdica, dieciochesca, desprovista de ribetes trágicos, en la música intelectualizante de Ravel. Ambos autores manipulan la cultura y el tópico hispánicos para expresar su propia temática, sus propias angustias existenciales y sus respectivas tendencias formales, que responden, sin lugar a dudas, a moldes genuinamente franceses.

IV
LA ADAPTACIÓN, PRETEXTO
DE CREACIÓN



ADAPTACIONES NARRATIVAS EN EL
SIGLO XVIII ESPAÑOL. *EL AMOR DESINTERESADO*
DE PABLO DE OLAVIDE¹

María José ALONSO SEOANE
Universidad Complutense

En varias ocasiones me he ocupado de las *Lecturas útiles y entretenidas*² colección de novelas de principios del siglo XIX, de las que he podido comprobar que —a pesar de estar publicadas bajo el nombre de Atanasio de Céspedes y Monroy— fue su autor Pablo de Olavide; y también, que éste adaptó en ellas obras francesas sin indicar la autoría de las mismas. Las *Lecturas* corrieron durante los siglos XIX y XX sin que fueran conocidos estos hechos y, aunque no obtuvieron relevancia desde el punto de vista de la crítica, como tantas novelas de este estilo, fueron muy populares en su época. Contribuyeron, en no poca medida, a conformar el gusto del público y a afianzar la novela como género, fundamentando el posterior desarrollo del mismo.

En su momento, no se conoció tampoco —al menos, aparentemente— la identidad de su autor; y solamente en el *Memorial Literario* hay referencias, que después se olvidaron, al hecho de que entre ellas hubiera traducciones. En concreto, se cita la *Ernestine*, de Madame Riccoboni, que pude identificar como la novena *Lectura* de la colección, *El amor desinteresado*.

La nota del *Memorial Literario* es breve y agresiva. En contra de las *Lecturas útiles y entretenidas* y en contra de las novelas

(1) Este trabajo forma parte del Proyecto de Investigación "La novela corta en España en el siglo XVIII" (Nº de ref. PS87-0030), financiado por la Dirección General de Investigación Científica y Técnica (DGICYT).

(2) Madrid, Doblado, 1800, tomos I-VII; Dávila, 1816, VIII-IX; 1817, X-XI. Cfr. M. J. Alonso Seoane, "La obra narrativa de Pablo de Olavide: nuevo planteamiento para su estudio", *Axarquía*, 11 (1984), pp. 11-49 y "Los autores de tres novelas de Olavide" en *Andalucía y América en el siglo XVIII*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 1985, II, pp. 1-23, donde esbozo el tema en general.

en general, con el rigor que corresponde a un cambio de actitud anunciado con anterioridad, por motivos morales y literarios.³ Las frases que se refieren a *Ernestine* son las siguientes:

“Dos cosas hay que notar particularmente en esas novelas. La primera es, que lo que tomó de las extranjeras, está lastimosamente estropeado, como puede verse en la *Ernestine* de Mm^a Riccoboni, que siendo una joya preciosa, según expresión del literato la Harpe, la truncó, deshizo y paró tal nuestro autor, que en su libro se convirtió en carbon y suciedad.”⁴

Lo cierto es que la traducción de Olavide no es, en absoluto, tan terrible —en cuanto al lenguaje— como la nota parece indicar; y, en cuanto a la materia de la novela, conserva prácticamente la misma original y según la misma disposición. Por lo que podemos saber hasta ahora de la labor de Olavide como traductor y adaptador, éste refuerza, en general, la tarea de los autores que traduce. Sin duda piensa que son los que se deben conocer en España y por eso los elige —sin deformarlos— en consonancia con su labor general divulgadora.

La *Histoire d'Ernestine, ou les Malheurs d'une jeune orpheline* es una obra amable, sin dificultades extraordinarias —aunque no dejen de ser extraordinarias todas las vicisitudes y problemas de casamientos desiguales que acostumbra el género—. Novela bien medida en la que predomina la delicadeza y la gracia.⁵ Evidentemente, Olavide participó de la admiración colectiva que suscitaba Madame Riccoboni. En Francia, el éxito de *Ernestine* había sido grande; se la suele citar entre las dos o tres más conocidas y logradas de la autora, se citan frases elogiosas de La Harpe y otros. Hasta es objeto de anécdotas: María Antonieta se entretenía leyendo un ejemplar encuadernado como *libro de horas* mientras asistía a los largos oficios religiosos.⁶ En

(3) Cf. P. J. Guinard, *La presse espagnole de 1737 à 1791. Formation et signification d'un genre*, Paris, Centre de Recherches Hispaniques, 1973, pp. 257-258.

(4) *Memorial Literario*, octubre de 1801, t. I, p. 65.

(5) La novela cuenta la historia de los amores de una joven huérfana y un caballero, que se debate entre sus obligaciones familiares y sociales y su deseo de casarse con ella. Cuando ha decidido dejarla, todo se arregla felizmente.

(6) Cf. A. Monglond, *Le préromantisme français*, Paris, José Corti, 1965, t. I, p. 204 (el ejemplar al que alude consta todavía en el *Catálogo* de la Bibliothèque Nationale) y G. May, *Le dilemme du roman au XVIIIe siècle*, Paris, PUF, 1963, pp. 219-220. *Ernestine* tuvo múltiples ediciones, también en el siglo XIX: tengo a la vista la edición de la *Bibliothèque sentimentale, joyeuse, grivoise et amusante* (Paris, Le Bailly), de fecha tan tardía como 1849, con divisiones en capítulos y subtítulos quizá más acordes con los tiempos.

España, una vez más nos encontramos —con la adaptación de Olavide— con el caso de traducciones relativamente tempranas de novelas que pasaron inadvertidas. Montesinos da como primera, la de Barinaga, Valencia, 1835.⁷

La adaptación de Olavide, similar a otras suyas, es una labor activa, nunca mecánica, fiel en su conjunto al original; pero en la que podemos ver su capacidad fabuladora y su interés en naturalizarla. Esta tarea de Olavide traductor está en conexión con los grandes móviles del novelista del siglo XVIII: en concreto, la representación o la búsqueda de aquella verosimilitud que hace útil la novela, al facilitar la identificación del lector con los modelos y situaciones que se le proponen desde la ficción.⁸ En la actualidad, no sabemos si hay algo que pueda deberse a la censura; pero no aparece nada discordante con lo que conocemos de Olavide a lo largo de su vida. Algunos aspectos son indudablemente suyos: tanto en lo que conserva —que es casi todo y que es significativo, además del hecho de haberla elegido—, como en los cambios relevantes que establece, y que —sin duda— no dependen más que de su voluntad, sin intervención de pluma ajena.

Por lo que atañe aquello que conserva, *El amor desinteresado*, como ya comentamos, sigue prácticamente con la misma extensión, sentido y disposición de los asuntos a su original francés. Sólo hay una elusión notable, en la carta que Paulina envía al marqués de San Leandro, en que se disimula un ofrecimiento de entrega sin compromiso.⁹

Pero esa actitud puede interpretarse dentro de la concepción clásica del compromiso ético del arte y según las ideas de los traductores-adaptadores de su tiempo, al menos de los más

(7) J. F. Montesinos, *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX*, Madrid, Castalia, 1972, 3ª ed., s. v. Cfr. M. Defourneaux, *Inquisición y censura de libros en la España del siglo XVIII*, Madrid, Taurus, 1973, p. 191.

(8) Cf. V. Mylne, *The Eighteenth-Century French Novel. Techniques of illusion*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981, 2ª ed., *passim*.

(9) El fragmento clave del original francés dice así: "Si, pour sauver vos jours, il faut me rendre méprisable, renoncer à mes principes, à ma propre estime, peut-être à la vôtre! je ne balance point entre un intérêt si cher et mon seul intérêt. Ordonnez, Monsieur, du destin d'une fille disposée, déterminée à tout inoler à votre bonheur" (*Histoire d'Ernestine, Oeuvres complètes de Madame Riccoboni*, Paris, Deshay, 1790, t. V, p. 66. En lo sucesivo, citaré por esa edición, indicando solamente, entre corchetes y en cursiva, el número de la página). En el texto español, con los reajustes anteriores y posteriores pertinentes, se lee: "Someteré mi conducta entera á tu soberana decision. Por dar consuelo á tus disgustos no hay nada á que no me disponga; pero yo interpelo tu generosidad." (*Lecturas útiles y entretenidas*, Madrid, Doblado, 1800, t. I, p. 283. Citaré siempre por esta edición —t. III, si no indico otra cosa— señalando únicamente, entre corchetes y en cursiva, el número de la página).

significados y cultos como Iriarte¹⁰ o García Malo.¹¹ Se mantiene, sin embargo —y es importante, teniendo en cuenta la práctica habitual en novelas y obras dramáticas, más en las españolas—, el final feliz con casamiento en definitiva desigual (sin agnórisis que proporcione ennoblecimientos de última hora).

Naturalización

Entre las alteraciones positivas que Olavide establece con respecto al original francés, aquellas que se refieren a la geografía y a los nombres de los personajes —elementos importantes de representación, como recuerda Showalter—,¹² tienen como fin naturalizar la novela francesa. Ya en el prólogo de las *Lecturas*, ciertamente ambiguo, se anunciaba el propósito de realizar una adaptación completa.¹³ En *El amor desinteresado*, los lugares principales aparecen trasladados: París es Madrid, y Versalles, Aranjuez. Sin embargo, algunos datos se evitan; se suprimen cuando suponen una dificultad aunque pequeña, molesta, una vez que se ha ambientado la novela en España: referencias —sólo nominales— a Italia, Holanda o Bretaña; sitios localizados de París. Alguna vez, sin equivalente en el original francés, se hispaniza el marco de un suceso en algún barrio de Madrid o en el ámbito geográfico espa-

(10) Cf. el prólogo a su traducción de *El nuevo Robinsón* de Campe (manejo la edición de Madrid, Fuentenebro, 1817, t. I, p. XII).

(11) Cf. el prólogo a su traducción de la *Pamela* de Richardson, en la que no duda en enmendar al autor inglés: "Richardson deseando manifestar todo el horror de una acción depravada, sin duda con el fin de hacerla más aborrecible, incurrió en el defecto de pintar con demasiada viveza materias que sólo deben tocarse por alto; [...]. Por lo que a nosotros nos toca estamos muy distantes de haber incurrido en el defecto que criticamos en el original inglés. Antes al contrario, bien persuadidos de que somos deudores a la decencia pública de la pureza de nuestra pluma, como una obligación la mas esencial de todo el que publica obras de edificación como la presente, hemos hecho desde el principio la traducción con este cuidado." (*Pamela Andrews o la virtud recompensada*, Madrid, Antonio Espinosa, 1794, pp. VII-VIII).

(12) Cf. E. Showalter, Jr., *The Evolution of the French Novel, 1641- 1782*, Princeton, Princeton University Press, 1972, *passim*. Las fechas no se indican con precisión. Nunca, en qué año se localiza la acción, pero se deduce por distintos indicios que es contemporánea. En cuanto a otros datos cronológicos (edad de los personajes, periodos de tiempo) Olavide aumenta siempre ligeramente las cifras, probablemente para hacer más verosímil el relato.

(13) "Con esto ya se ve que ni yo, ni el heredero podemos saber si estas historias son originales ó traducidas, si son sacadas de otros libros, ó si son propias invenciones del Autor, ó tal vez si hay de uno y otro. Lo que puedo asegurar es que todos los personajes son Españoles, que los sitios, las costumbres que se pintan, y los sucesos que se cuentan parece acacidos en España, de modo, que si alguno de ellos ha sido sacado de libros extrangeros, el Autor lo ha naturalizado. [I, 11].

ñol: "Une parente de mademoiselle Duménil se marioit à la campagne, environ à dix lieus de Paris" [73] se transformará en: "Tomasa que queria distraerla de sus penas, la contó, que una parienta suya, que vivia en Ocaña, casaba á una hija" [291].

También los nombres de los personajes —sistemáticamente cambiados— convienen, a los distintos tipos de personajes. Ernestine será Paulina, y los demás, Tomasa [Henriette], doña Clara del Postigo [Madame Dufresnoi], Felipa [Mademoiselle Duménil], el marqués de San Leandro [Marquis de Clémengis], don Lázaro [Lefranc], doña Angela [Madame de Ranci], sustituyendo los nombres franceses. En algún caso —intranscendente— se omite el nombre propio; en otro, después de naturalizarlo convenientemente, se añade una circunstancia que incrementa el efecto de realidad para los lectores españoles: la prometida oficial del joven marqués, que en la novela francesa aparece simplemente como "la maréchale de Saint-André" [70], sin más, se transforma en el texto español en "la hija de los Condes del Risco que habitan en Valencia" [286].

En un segundo nivel, la adaptación como naturalización de usos y costumbres presenta mayor interés. Algunas alteraciones son sencillas; otras son pequeñas historietas nuevas, inexistentes en el original. Una simple indicación de que Ernestine, en el texto francés, irá con la viuda que la acompaña "dans sa terre" [73], se convierte en un viaje motivado del que se da explicación:

"Había ya tiempo que Doña Angela padecía de ciertos humores melancólicos, que alteraron visiblemente su salud. Los médicos la aconsejaron que mudase de ayre, y que fuese a buscarlo mas puro en la espaciosa circunferencia de los campos. Paulina se aprovechó de esta circunstancia para ofrecerse á acompañarla; y Doña Angela se transportó de gozo con esta oferta." [272-3]

Otras alteraciones reflejan animadamente las costumbres españolas, tan conocidas de Olavide. Se reconocen en ellas los recuerdos de España y de su propia vida; aquellos a los que con más agrado podía dar vueltas en su memoria. Así, y al hilo de la temática de la novela, está lo referente al mundo del teatro y diversiones, en que, a veces, añade o elige el término técnico, cuando el sentido del texto francés lo permite; o el más castizo, que, como veremos, en general siempre se prefiere. Ese mundo del teatro, sobre cuyo interés para Olavide está de más hablar, se siente vivo en el texto español: las costumbres de la viuda del pintor, ociosas y ligeras, dan pie a la correspondiente adaptación a la vida de Madrid. Ir "au spectacle" o "à la promenade" [7] se

convierten en ir “a la comedia” y “al prado” [194]. Cuando decide iniciar a la joven huérfana en sus aficiones, para conseguirlas más libremente, las expresiones de este estilo se multiplican. M. Duménil, en el campo, se aburre: echa de menos sus antiguas amistades y la vida brillante de la ciudad: “ses amusemens se bornoient à de longues promenades; une jolie voiture, un très-bel attelage, lui servoient à parcourir toutes les campagnes des environs.” [21]. En el texto español se concreta: “Como sus diversiones se reducían á paseos, y que allí no tenía ni comedias, ni las grandes concurrencias [...]” [216]. Aprovechando una ocasión que se presenta, lleva a Paulina a la comedia (“à l’opéra”, en el texto francés). Ernestine “ne s’aperçut point qu’elle fixoit les regards d’une foule de spectateurs” [28]. En el texto español: “no se apercibió que el patio, los palcos, y la luneta tenían los ojos sobre ella” [224]. En fin, a la salida, le esperan “ces importuns enfans” [28]; que Olavide traduce por “jóvenes majos” [224].

En otro momento del texto, Olavide recuerda, quizá, una escena taurina que todavía hoy podría verse. Inclinando ligeramente el texto francés, lo que parece un simple apretujamiento de entusiasmo se convierte en una —en este caso— entrada en hombros. Cuando el hombre de confianza del marqués viene a decirle, eufórico, que su proceso se ha resuelto favorablemente, en la novela francesa se nos dice: “monsieur Lefranc, plutôt porté qu’introduit par les gens du marquis, entra en criant” [84]. En el texto español se lee: “era don Lázaro que venía gritando entre los brazos de los criados, que lo traían en peso, y entró gritando. ¿Albricias! ¿albricias! señor, todo es felicidad” [301]. En el lado opuesto, quizá, pero no menos olavidiano, nos encontramos con manifestaciones de piedad que no tienen correspondencia en el original francés. Paulina aparece siempre adornada de mayores bienes religiosos que Ernestine. Por ejemplo, de ésta se nos dice, solamente que “Elle reçut une éducation simple, apprit à chérir la sagesse. à regarder l’honneur comme sa loi suprême” [3]. Lo concerniente a Paulina se expresa así:

“Doña Clara no había podido darle mas que una educacion muy sencilla; pero la habia acostumbrado á la virtud, y á temer y amar á Dios, á estimar la honestidad, á mirar el honor como la ley suprema, y la conciencia como el mas respetable soberano.” [186]

Adaptación a esquemas literarios

En cualquier caso, no sólo se dan cambios en lo referente a la piedad —tan a la española, como la habían calificado los ami-

gos franceses de Olavide—. También, aunque no demasiadas, aparecen referencias a aspectos como el honor, inexistentes en el texto francés; pero, en este caso, deben considerarse más que en el marco de una adaptación primaria a las costumbres españolas, en el de la adaptación —en un segundo nivel— a las convenciones del género literario de este tipo de novelas en España, y de la ficción literaria en general. En este campo, se aprecia, en la adaptación de Olavide, mayor divergencia o autonomía entre la intención del traductor y la del autor original.

En este tipo de proceso de adaptación —no tanto a las costumbres de la vida real, como a las expectativas literarias de los españoles—, pienso que deben incluirse elementos como lo referente al dinero y los intereses materiales, en los que se realizan adaptaciones menores.¹⁴ Hay otros, de mayor entidad, como la distinta novelización del comienzo de la obra, que constituye una de las diferencias más notables, tomado el episodio en su conjunto; a pesar de que el texto francés, más verosímil, tampoco se quedaba corto en cuanto a imaginación e incidentes novelescos propios de la ficción literaria. Esto hace que su sustitución resulte relativamente gratuita y por tanto, más interesante, para lo que atañe a Olavide como adaptador.¹⁵

También encontramos episodios totalmente nuevos, creados por Olavide, que dentro de su brevedad son significativos y congruentes con este tipo de adaptación a convencionalismos lite-

(14) En cuanto al dinero, hay ciertas referencias a él; pero se evita la tonalidad excesivamente burguesa, práctica y material de algunos pasajes de la novela francesa, que sin duda busca, por ese medio, producir una mayor ilusión de realidad. Olavide, en este caso, la sacrifica —pensamos— al buen gusto. Sin embargo, no se eluden los detalles materiales en sí. El mundo burgués del siglo XVIII aparece reflejado en las quiebras, capitulaciones matrimoniales, transacciones comerciales, procedimientos judiciales, etc.; aunque ocasionalmente se eliminan algunos detalles prosaicos.

(15) Al ser imposible, por razones de espacio, incluir los dos comienzos de la obra enteros, copio únicamente las frases iniciales: "Une étrangère arrivée depuis trois mois à Paris, jeune, bien faite, mais pauvre et inconnue, habitoit deux chambres basses au faubourg Saint-Antoine: elle s'occupoit à broder, et vivoit de son travail. Revenant un soir de vendre son ouvrage, elle se trouva mal en rentrant dans sa maison: on s'efforça vainement de la secourir, de la ranimer; elle expira sans avoir repris ses sens, ni laissé appercevoir aucune marque de connoissance." [1]. En español: "Una noche de invierno, que Doña Clara del Postigo volvía á recogerse á su casa, despues de haber hecho oración en Atocha, oyó cerca de la puerta de las Delicias los gritos de una criatura, y pasando por delante de ella vió en efecto una niña, que parecia de muy poco tiempo, que lloraba sin consuelo. Se le acercó para acariciarla, y viéndola pasada de frio y sola, se compadeció. Volvió los ojos a todas partes por si veía alguna persona que la buscara, y no vió á nadie. No se atrevió á dexarla tan abandonada, y le pareció esperar allí hasta que alguno viniera. Pero habiendo estado mas de una hora traspasada ella misma de frio, se resolvió á tomarla en sus brazos, y llevarla al Alcalde del quartel, á quien dió cuenta de todo." [183].

rarios. A Paulina se le ocurre, en el momento culminante de sus problemas, hacerse monja, cosa que no se le ocurre nunca a la protagonista francesa. Primero se expresa este propósito:

“Yo he pensado pues, amigas, tanto por mi propio reposo, como por el del Marques, tomar aquí el hábito de religiosa, y pronunciar los votos irrevocables. De este modo mi imaginacion sujeta con el orden de la disciplina y la regla, no volará á las regiones en que ya no le es permitido ir, y el Marques, sabiendo que estoy muerta para el mundo, podrá calmar la suya, y gozar de su felicidad con ménos zozobra.” [290]¹⁶

Más adelante, insiste: “Cuando no estuviera ya resuelta á tomar el hábito religioso, esto solo me determinaría para venderlo todo, pues no habré menester de nada.” [296]. El proceso del marqués también se redondea: sobre la alusión francesa (“d’un procès, sollicité depuis près d’un siècle par ses pères” [10]), se escribe: “un pleito que sus abuelos seguían después de muchos años, y que estaba para terminarse. Su pretensión era que se le declarase heredero de una casa ilustre, que poseía cuantiosos mayorazgos, y si ganaba el pleito debía ser un hombre poderoso.” [201]. En el final de la novela, de modo claro —quizás inoportuno, porque recuerda demasiado el cierre tradicional de los cuentos— añade al original francés: “este matrimonio feliz se vio multiplicar en muchos bellos y amables hijos” [303].

Amplificaciones

Un gran apartado relacionado con lo anterior, importante siempre en toda adaptación, es el que se refiere a las amplificaciones. Olavide las realiza, en primer lugar, para hacer explícitos los nexos y, por tanto, facilitar la comprensión y mejorar la

[16] El texto prosigue: “Angela y Tomasa se sorprendieron con esta proposicion, y la dixeron que era muy sería para no meditarla mucho. Yo no tengo que meditar las dixo: el mundo es nulo para mí. Desde que no puedo encontrar al Marques, todo lo demas me debe importunar, y ya que al deseo de mi propio reposo añado la idea de que este sacrificio puede contribuir al suyo, nada me puede costar, y en esta sola esperanza hallo una inmensa recompensa. No me separeis, amigas, de un pensamiento, que es la única felicidad que me queda. Y dexadme tambien expiar á los ojos de Dios el delito de haber entregado á una criatura todo mi corazon. Las dos la respondieron, que no era su intencion desviarla de idea tan cristiana, y solo la pedían que se tomase algun tiempo para exâminar mejor su resolucion. Quedó pues convenido, que si dentro de tres meses persistia en la misma idea, tomaría el hábito.” [290-291].

asimilación de los textos. En segundo lugar, también las realiza para aducir concreciones que aumentan la ilusión de realidad. Ese modo de incrementar la verosimilitud inventando detalles que hagan más convincente la historia, constituye una labor evidentemente creadora —dentro de sus limitaciones—. Como en el apartado anterior, no tienen correspondencia alguna en el original; pero, en este caso, el traductor-adaptador trabaja en la misma línea: Olavide participa así de la tarea fabuladora del narrador y completa, con empeño, una verdadera adaptación cultural en beneficio de la obra extranjera.

En este sentido, son numerosas las ocasiones en que se añaden explicaciones al texto francés o, donde éste da indicaciones de carácter general, el español las amplía en detalles concretos que bajan al plano de la posible realidad aquello que permanecía en el de la abstracción. Así, por ejemplo, la exclamación “ne me dites rien, non, ne me dites rien” [78] se cambia en “Tomasa espantada se disponía á responderla; pero ella se lo embaraza, diciéndole: no, no me digas nada, no me digas nada.” [295]. O bien, la somera indicación: “Henriette partie depuis deux mois pour la Bretagne, cessa tout-à-coup de lui donner de ses nouvelles” [14], se cambia en algo más fácil y ‘novelesco’: “Tomasa estaba en un viage. Había ido á consolar a una amiga suya que había quedado viuda. le prometio escribirle siempre, y le escribió en efecto, los primeros correo; pero después de un mes no había recibido carta suya.” [207].

En cuanto a las concreciones de objetos, hay algún ejemplo, aunque menos. La frase “s’habilla simplement” [33] se traducirá por “se puso una basquiña y una mantilla” [232]; “une petite bibliothèque composée de livres choisis par le marquis” [55], se cambia por “una pequeña librería en que había libros devotos y curiosos, escogidos por el Marques” [265].

En esas amplificaciones y en otros casos, Olavide busca siempre la viveza y la plasticidad, los términos y giros más castizos, con preferencia a la traducción literal o neutra y menos expresiva; si es necesario, añadiéndolos sin base alguna. “[...] ou la traitoit de sévère, de hautaine” [32], se traduce “¿Cómo Felipa llamaba regañona, difícil y envidiosa á Thomasa” [230]; “que vous importe les idées d’Henriette?” [31] se transformará en “¿qué te importan, la decía Felipa, las chocheras y ridiculeces de Tomasa?” [228]. “Un sprit naturel” [3] pasa a completarse: “un espíritu natural, vivo, chistoso y sensible” [186]. “Le tems s’écouloit lentement” [69] se traduce: “cada instante se le hacía un siglo” [285]; “Sa veuve, pressée d’abandonner un lieu propre à exciter la tristesse” [19], “su viuda, por no verse entre lutos y tristezas” [96] (Etcétera).

El punto de vista femenino

Por último, en alguna ocasión me planteé si habría afectado en algo el texto no sólo ser Olavide traductor de una mujer, Madame Riccoboni, sino si habría huellas de la conversión de un texto escrito desde el punto de vista femenino a la visión del 'narrador-adaptador' —si se puede hablar así— que relata la novela española. Como era de esperar apenas hay ese tipo de rastros, pero he podido observar alguno.

En primer lugar, Mademoiselle Duménil, la amiga de Ernestine, cuando le descubre el peligro en que se encuentra, se explaya en consideraciones más o menos feministas que Olavide resume brevemente:

“Mademoiselle Duménil, entrant alors dans des détails nécessaires à ses desseins, s'étendit sur la façon de penser libre et inconséquente des hommes; sur la contrariété sensible de leurs principes et de leurs moeurs. O, ma chère amie, vous ne les connoissez pas, lui disoit-elle; ils se prétendent formés pour guider, soutenir, protéger un sexe *timide et foible*: cependant eux seuls l'attaquent, entretiennent sa timidité, et profitent de sa foiblesse,: ils ont fait entr'eux d'injustes conventions à un dur empire; ils ont imposé des devoirs, ils leur donnent des loix, et par une bizarrerie révoltante, née de l'amour d'eux-mêmes, ils les pressent de les enfreindre, et tendent continuellement des pièges à ce sexe *foible, timide*, dont ils osent se dire le conseil et l'appui.” [39-40]

En el texto español:

“Pero Tomasa entró en largas conversaciones con ella, le abrió los ojos, y la descubrió su peligro. La dijo que los hombres eran muy pérfidos, muy astutos, y que disimulaban largo tiempo para conseguir sus malos instintos.” [244]¹⁷

En otra ocasión, hablando de la misma amiga, Olavide se salta uno de los motivos aducidos en el texto francés para explicar su soltería: “beaucoup d'esprit”.¹⁸

(17) Realmente, no dice poco en relación a la pretendida maldad de los hombres. Aunque con menos espacio y detalles, Olavide —que, en principio, nunca incluye mujeres malas, inmorales, en sus novelas— es fundamentalmente fiel al texto de la Riccoboni.

(18) En el original francés: “Point de bien, peu de beauté, beaucoup d'esprit, l'éloignoient du mariage.” [4]. En el texto español: “no había querido casarse [...]. No era hermosa y era pobre” [188].

En sentido independiente —no tiene que ver con feminismo alguno— Olavide cambia el final de la obra en que —por excepción— el narrador del texto francés toma la palabra directamente, cerrando la presente novela y dando un giro femenino y personal en que puede oírse a Madame Riccoboni anunciando sus próximas creaciones en la misma línea de *Ernestine*. Todo ello se suprime, lógicamente, en español: “Mais épargnons au lecteur fatigué, peut-être, des détails plus longs qu’intéressans. [...] Henriette partagea la félicité de son amie. Madame de Rancé retourna dans sa retraite, où les soins attentifs de madame de Clémengis prévinrent ses desirs: et moi, qui n’ai plus rien à dire de cette douce et sensible Ernestine, je vais peut-être m’occuper des inquiétudes et des embarras d’une autre. [FIN]” [85-6].

Evidentemente, se trata de un muy breve resumen de las posibilidades de análisis de la traducción y adaptación al contexto cultural español que realiza Olavide en este texto. Pero pienso —espero— que ha podido quedar claro el atento trabajo de Olavide para mejorar, a su manera —es decir: en su consideración—, el texto francés para sus lectores españoles. En esta obra, que seleccionó considerándola muy oportuna para introducir en España: *Ernestine*, de Madame Riccoboni.¹⁹

(19) Por retrasos en los envíos de la Biblioteca Nacional de París, no he podido ver la primera edición (1765). Existen razones para estimar que Olavide manejó la ed. de las *Obras completas*, pero, en cualquier caso, he procurado atender sólo a los aspectos positivamente equivalentes, que no se habrían visto afectados. Por otra parte, sin que haya habido tiempo de incluirlo en el cuerpo del texto, dejo constancia de un dato de interés: he localizado en el Archivo Histórico Nacional de Madrid los originales presentados a censura de todas las novelas de la colección *Lecturas útiles y entretenidas* publicadas en 1800, entre las que se encuentra *El amor desinteresado* (A. H. N., Consejos, leg. 5773). Tanto en esta obra como en las demás conservadas no existen correcciones de importancia; tengo en prensa actualmente un artículo sobre este asunto.

DE LA ADAPTACIÓN A LA INSPIRACIÓN:
PAMÉLA GIRAUD DE HONORÉ DE BALZAC

Lidia ANOLL
Universidad de Barcelona

A Montserrat Prat, amb agraïment, per
tota la informació sobre Barcelona.

Paméla Giraud fue objeto, por parte del escritor Salvador Vilaregut,¹ de una adaptación para la escena catalana: *La Quitmeta maca*, obra estrenada en el Teatro Romea² de Barcelona, en 1929.³ La noche del 31 de marzo de 1934, se estrenaba, en el Teatro Poliorama⁴ de aquella ciudad, un melodrama inspirado en la misma obra: *Clotilde la corredora*.

El trabajo que presentamos se propone, sencillamente, dar a conocer aquellos elementos que fueron omitidos al hacer la adaptación para otra escena, así como aquéllos que los reemplazaron, si los hay, al tiempo que intentamos justificar esas modificaciones. Centramos nuestro interés en la adaptación y no en la inspiración ya que, en este caso, de la obra francesa a la española hay un abismo tal que su estudio sobrepasaría las reglas impuestas por este coloquio.

(1) Salvador Vilaregut (Barcelona, 1872-1937). Autor teatral. Colaboró, en su juventud, en diferentes publicaciones: *La Renaixença*, *Pèl i ploma*, *L'avenç*, etc., pero atraído por el teatro colaboró con Adrià Gual en el Teatro Intím. Poco dotado para la creación original, adaptó al catalán numerosos textos entre los que figuran traducciones literarias y versiones libres.

(2) El Teatro Romea fue construido en Barcelona en 1863, en la calle del Hospital, allí donde se encontraba el antiguo convento de San Agustín. Recibió el nombre en honor al autor español Julián Romea.

(3) En cuanto al eco de la representación véase: Lidia Anoll, "Ressó de *La Quitmeta maca*", in *Antoni Comas, in memoriam*, Barcelona, Facultad de Filología, Universidad de Barcelona, 1985, pp. 19-26.

(4) Situado en Las Ramblas, en el edificio sede de la "Reial Acadèmia de Ciències i Arts". Es en el Poliorama donde actúa la compañía de Josep M^a Flotats, en la actualidad.

Podemos afirmar, desde un principio, que Salvador Vilaregut no fue solamente fiel a la atmósfera creada por Balzac sino también al texto francés. En muchos casos se trata de una traducción exacta, salvo en lo que se refiere a aquellos elementos que modifica por causas que podríamos llamar espacio-temporales y que constituyen la materia de nuestro trabajo.

Observamos en la relación de los personajes un cambio muy significativo que se refleja ya en el título de la obra: Paméla Giraud —Joaquima Giró en realidad dentro del melodrama catalán— será la “Quimeta maca”, es decir que se presenta por medio del hipocorístico de Joaquina y un apodo “maca” que no responde únicamente a una belleza exterior, sino a sus cualidades internas.⁵ Los apellidos, muy apropiados para ser precedidos de un Sr. o Sra. que invitan al uso irónico, han sido totalmente suprimidos en el reparto, a excepción de Campasol,⁶ el abogado que en la obra original da lugar al subtítulo: *L'Avocat misanthrope*. Balzac sugiere así el papel del abogado mientras que Vilaregut, por medio del apodo, pone de relieve la naturaleza del personaje femenino.

Las supresiones más significativas responden, como hemos adelantado, el cambio espacial y temporal. Provocan, asimismo, supresiones de tipo histórico y cultural. En el último caso, raras veces podemos hablar de sustituciones: la alusión queda suprimida.

Balzac no expone, después del reparto de los personajes, dónde ni en qué momento transcurre la acción. Después vemos que es en París, en la época de la Restauración. Vilaregut, desde el principio, anuncia que la acción se desarrolla en Barcelona, en 1860, pero no dirá en ninguna parte el móvil de la acción: se tratará, simplemente, de una conspiración. Es cierto, sin embargo, que en la obra de Balzac, la relación histórica sólo sirve de tela de fondo. Una vez más, el autor francés se mueve dentro de su “ambiente”, y la alusión a ciertos personajes le sirve para tratar un tema que también le es familiar: el poder del dinero. ¿Monárquicos? ¿Bonapartistas? ¿Indiferentes? Todos idolatrando al dios dinero.

Las alusiones históricas se refieren al móvil de la conspiración o a algún personaje del momento. La primera que leemos, en el segundo acto,⁷ es suficientemente explícita. Dos criados comentan los hechos aparecidos en los periódicos:

(5) Josepet la describe así: “Tan bonica com entenimentada” (tan bonita como sensata).

(6) Nos parece muy acertado el apellido dado a Duprè: Campasol, es decir “aquél que se las apaña solo, que no sigue los caminos trazados por los demás”. En realidad responde muy bien al subtítulo dado por Balzac a su obra de teatro: *L'Avocat misanthrope*.

(7) Decimos segundo acto y en realidad sería el primero ya que Balzac

“Il s'agissait de faire sauter les Thuilleries et la famille royale, de ramener *l'autre*”. (p. 304)⁸

“L'autre” será nombrado con más precisión en el transcurso de la conversación:

“Je l'en estime, car c'était pour ramener *l'autre*. Faites-moi couper le cou si vous voulez... Nous sommes seuls, vous n'êtes pas de la police, Vive l'Empereur!” (p. 304)

Aluden, después, al régimen de seguridad establecido en las prisiones después de la evasión de Lavalette.⁹

Más adelante, en la misma escena, el abogado Duprè habla así, refiriéndose a su contrincante De Vassy:¹⁰ “... sans autre capacité que le nom de son frère, le pair de France, l'homme qui en veut le plus à la Restauration” (p. 308).

Y para concluir con ellas, veamos una parte de la conversación de Duprè con De Vassy, en la que desenmascaran los verdaderos autores de la conspiración:

Duprè.— Vous êtes le général vicomte de Vassy.
De Vassy.— Le général Vassy, je ne prends pas de titre, mes opinions...
Duprè.— Sont celles de l'extrême-gauche, mais vous n'êtes que les cousins des libéraux, vous appartenez au parti Bonapartiste.
De Vassy.— Nous devons tout à Napoléon et nous ne sommes pas ingrats, voilà tout”. (pp. 308-309)

habla de prólogo en el primero. Lo curioso es que al llegar al acto que sería en realidad el tercero, Balzac pone, sin más, acto cuarto.

(8) La paginación de la obra francesa responde a la edición de los “Bibliophiles de l'originale”, la adaptación catalana, al nº 302 de la revista *La escena catalana*.

(9) Antoine Marie Chamant, conde de Lavalette, fue un funcionario francés que nació en París en 1769. Ayudante de campo de Bonaparte se casó, por orden de éste, con una sobrina de Josefina, Emilie de Beauharnais. Desempeñó un papel muy importante en Brumario. Hecho prisionero y condenado a muerte después de Waterloo, se escapó la víspera de su ejecución gracias al intercambio de vestidos que hizo con su mujer al visitarle ésta por última vez. Se refugió en Barrière; al volver del exilio, cinco años después, su mujer había enloquecido.

(10) Parece ser que el nombre de Vassy no responde a ningún personaje histórico real. Tampoco el de du Brissard que se encuentra en uno de los textos corregidos.

La escena entre estos dos personajes queda, en la adaptación, reducida a la mínima expresión; resulta mucho más directa. Si los móviles de la conspiración quedan aniquilados no así los que se refieren al rango del señor Félix Sabadell, conde de Barbarà¹¹ —el De Vassy de la obra original— cuya implicación en la conspiración resulta evidente para Duprè, como lo resultará para Camposol la de Félix Sabadell, cosa que queda patente con esas palabras:

“Noble tronat, sense altra capacitat que el nom del seu germà, gentilhome de cambra!... Em sembla que la seva visita no és sols una visita de compliment. No el perdré de vista!...”¹²

La ambientación para la escena catalana, con la situación de los hechos en Barcelona, exige el trasvase de todos los elementos espaciales referentes a París. El adaptador ha sido un poco más pródigo en detalles que Balzac, ya que incluso precisa la dirección exacta de la casa de Joaquina Giró, la cual vive ni más ni menos que en la muy barcelonesa calle del Carmen¹³ en el número 74, piso cuarto, tercera puerta. Asimismo, los Sres. Borrell —el Cebrià y la Ramona del reparto, padres del conspirador— viven en la calle San Honorato, lo que permite cierta estratagema en el momento del juicio, al ser una calle muy cercana a la Audiencia.¹⁴ Esta precisión justifica el cambio no ya de forma sino de fondo de la obra original a la adaptación.

Cuando Paméla se presenta, dice así: “Je suis la fille d’un pauvre tailleur ruiné, devenu portier, je gagne de quoi vivre... si ça peut s’appeler vivre, en travaillant nuit et jour, à peine puis-je aller faire une pauvre petite partie de chaumière, aux près-Saint-Gervais¹⁵ cueillir des lilas...” (p. 285).

(11) Barberà del Vallés tuvo señoría y marquesado. Quizá de manera gratuita Vilaregut concedió al señor Sabadell el título de conde. A nuestro parecer, estaba jugando más que con el título con el apellido: Sabadell, topónimo cercano geográficamente a Barberà.

(12) Traducción: “Noble de pacotilla, sin otro valor que el nombre de su hermano, gentilhomme de cámara!... Me parece que su visita no es únicamente una visita de cumplido. No le sacaré la vista de encima!...”

(13) La calle del “Carmen” es el antiguo camino que unía la “Porta Bisbal” con la “via moresca”. Va de la “Rambla de les Flors” hasta el Hospital, antiguísimamente limitada por el mojón de piedra que dió el nombre del “Pedró”.

(14) Los datos son exactos ya que en la calle San Honorato había, en 1418 dos casas que fueron restauradas. Se convirtieron en la “Casa del Consell” y “la Casa dels Oïdors”. Más tarde acogieron la “Generalitat de Catalunya”. En el siglo XVIII, abolida la Generalitat, Felipe V cedió el edificio a la Real Audiencia.

(15) Saint Gervais-Saint Protais, iglesia situada en París detrás del Ayuntamiento en un barrio en el cual, desde el siglo VI, existía una iglesia dedicada a los mártires Gervasio y Protasio. Transformada en Templo de la Juventud durante la Revolución, la iglesia fue restaurada en el siglo XIX por Baltard.

Es de suponer que Balzac se refería a ese barrio.

Cuando lo hace Quimeta, el único recreo que dice permitirse es ir a buscar flores los días festivos a “la Muntanya Pelada”.¹⁶

El conspirador Jules Rousseau, que será el Marcel Borrell de la adaptación, propone a Pamela fugarse con él. El coche espera en casa de un amigo a “la porte Saint-Denis”¹⁷; después embarcarán para Inglaterra. El amigo de Marcel que le encubre, vive en “el portal de Sant Antoni”.¹⁸ allí aguarda el coche que les conducirá a Francia. Del cambio de destino surge también el del lugar donde se celebrará la boda. En el primer caso Gretna-Green,¹⁹ y en el segundo, París.

En el momento en que Jules es arrestado se confirma su identidad, precisamente por quienes la desconocen, añadiendo a su nombre el lugar de origen: “Adolphe Durand, fils d’un négociant... de Marseille”, por lo que se refiere a Jules. “Alfred Duran, fill d’un comerciant... de Manresa” en cuanto a Marcel. Observamos que se trata de dos ciudades industriales, aunque de muy distinto rango, ya que una es importante a nivel internacional y la otra a nivel provincial pero que debía resultar mucho más significativa, sin duda alguna, para el público catalán.

La declaración falsa puede llevar a unos a la “Conciergerie” y a los otros, a la “prisión”. La falta de nombre propio no afecta en nada su alcance. Hablar de “la Modelo” hubiera resultado un anacronismo.

Las pruebas fehacientes estaban en el bolsillo de Jules-Marcel. En el primer caso el comisario descubre en el pañuelo las iniciales delatoras: J.R. (Jules Rousseau), así como la cuenta de una cena que tuvo lugar en el “Palais Royal, aux Frères Provençaux”.²⁰ Las iniciales, como podemos suponer, no son las

(16) La montaña “Pelada” es una pequeña cadena de montañas al norte del llano de Barcelona que culmina con las montañas del Carmel y la de la Rovira. En 1906, en la vertiente meridional se construyó el Parque Güell.

(17) Como es sabido la misión de esas puertas era la de cerrar la ciudad. En París subsisten la Porte Saint-Denis —la que eligió Balzac como punto de partida— y la de Saint-Martin.

(18) La confluencia de la calle San Antonio con las rondas muestra el lugar donde se elevaba la antigua puerta de “Sant Antoni”, acceso a la Vía Romana y punto de los grandes recibimientos reales. Era la entrada de los viajeros procedentes de toda España y continuó siéndolo hasta finales del siglo XIX.

(19) Según la nota que reza en el texto original Gretna Green es una aldea de Escocia, cerca de la frontera de Inglaterra, célebre por las bodas que se celebraban allí sin ninguna formalidad legal. En 1836 el matrimonio de Penélope Smith con Carlos-Fernando de Borbón, celebrado a pesar de las oposiciones, en Gretna Green, había tenido cierta resonancia. En 1843, época de la representación de *Pamela Giraud*, el hecho no debía estar totalmente olvidado.

(20) A pesar de toda la información recogida por M. Marcel Saurin, al cual agradezco en lo que valen todos sus esfuerzos, no hemos podido situar los “Frères Provençaux”. Los trabajos de Patrice Bousset, de Fernand Lotte, etc. se refieren a los restaurantes aparecidos en la *Comédie Humaine*, que suponemos reales. De esos trabajos deducimos que se trataba de un restaurante elitista por

mismas en la adaptación, ya que el conspirador se llama Marcel Borrell, pero este dato que no nos interesa, por no entrar en el ámbito que estamos tratando, el espacial, va seguido de otro referente a la cuenta: en Barcelona, la cena tuvo lugar en el "café de les Delícies".²¹

En la declaración, Paméla inventa el nombre del lugar donde conoció a Jules: "Je l'ai rencontré un mois environ avant l'arrestation à l'île d'amour à Belleville",²² y Quimeta dirá que fue "un mes abans que l'agafessin, als Camps Elíseus".²³

Josepet, el enamorado de Quimeta, quiere que Marcel no sea condenado a muerte; se conformaría con la deportación. En la obra francesa, Joseph Binet dice que "un petit bout de déportation ne lui ferait pas de mal..."; en la adaptación, Josepet es más conciso: "els aires d'Amèrica diu que fan miracles...". No cabe duda que ese cambio responde más al espíritu de la época, siendo América el país donde se iba a hacer fortuna.

Surge también un cambio a nivel temporal: la fecha clave para salvar al joven. Balzac elige el 24 de agosto, día del santo de Paméla, que dice llamarse "Caroline-Paméla", como fecha en que los enamorados pasaron la noche juntos. Vilaregut elige el 16 de agosto, día de San Joaquín, coincidiendo igualmente con la onomástica de la joven.

Vinculados a algunos de estos cambios estarían los términos culturales. Algunos desaparecieron en la adaptación por estar en relación con los nombres de los protagonistas. Sería un ejemplo de ello las alusiones que el padre de Paméla hace a Rousseau, jugando con el nombre del protagonista: No conoce a otro Rousseau más que "l'illustre Jean-Jacques qui a donné son nom à la rue du Contrat Social". Más adelante: "Périssse les

su elevado precio, que perdió algo de su prestigio después del Imperio, pero que en 1826, su bodega figuraba todavía entre las mejores de París.

Lotte lo sitúa en "una calle adyacente al Palais Royal". A partir de 1830 se asiste a la lenta degradación de "l'esprit à table". La Edad de Oro de la gastronomía se ha terminado —según palabras de M. Marcel Saurin— y los grandes restaurantes, como el "rocher de Cancale" (cerrado en 1845) no son nada más que la supervivencia de un pasado.

(21) El "Café de les Delícies" tenía mucha tradición literaria. Se reunían allí Bofarull, Víctor Balaguer, Francesc Camprodón y otros. De ahí surgió la idea de la restauración dels "Jocs Florals", en 1859.

(22) Lo de "l'île d'amour" pudiera ser una metáfora, pero Belleville es un barrio obrero de París.

(23) Siguiendo el ejemplo de otras capitales de Europa, en Barcelona se aplicó ese nombre a un espacioso jardín situado a la derecha del paseo de Gracia, enfrente del Tivoli, que se abrió por primera vez al público el 10 de abril de 1853. En grandiosidad, en belleza y en variedad de objetos para solaz y recreo de los concurrentes sobrepuja este jardín a todos los de Barcelona. (Andrés Avelino Pi y Arimón, Barcelona, Librería de Esteban Pujol, 1854, p. 1101).

Rousseau, fût-ce Emile de Jean-Jacques”, cuando ve en peligro el honor de su hija.

Una alusión cultural que ha sido reemplazada por otra y no suprimida como en el caso anterior, se refiere al elogio de la belleza de Pamèla. Al ser interrogado por Duprè, Joseph responde: “Qui? Paméla? c'te farce! ma Paméla. Belle comme l'Apollon du Belvédère”. Vilaregut, quizá teniendo más en cuenta el sexo al cual se dirige, hace proferir a su personaje alabanzas que abarcan dos niveles: el popular y el culto: “Es un pom de flors! Una Venus!”.²⁴

En ambas obras, en distintas escenas por cierto, hay una alusión al teatro. En *Paméla Giraud*, cuando los dos hombres de leyes, Duprè et De Vassy, hablan con el señor Rousseau, se expresa así:

Duprè.— Votre fils, mon cher Monsieur Rousseau, ne peut se sauver qu'en révélant le nom de ceux qui l'ont fait agir; que lui conseillez-vous?
Vassy.— (interrompant) De mourir.
Rousseau.— Ah! Général, c'est très beau dans Corneille, mais je ne suis pas le père d'Horace, je n'ai qu'un fils...”.

La alusión resulta demasiado culta para ser apreciada por el gran público, y no podemos pretender que la obra en cuestión se dirigiera a un público culto; no es de extrañar, pues, que desaparezca de la obra catalana. En cambio, cuando Josepet cuenta la vida al lado de Quimeta, antes del cambio radical que ha habido en ella, el “nous allions quelquefois au mélodrame” se traduce por “et portava alguna festa al “traiatu”²⁵ de la Santa Creu,²⁶ a veure la *Flor de un dia* i les *Espinas de una flor*.²⁷ El adaptador ha sido, también en esta ocasión más prolijo que el autor.

(24) Se trata de una expresión que equivale a decir de una mujer que es muy hermosa, que reúne muchas cualidades. La traducción sería: “eres un ramillete”.

(25) “Traiatu” es una deformación de “teatro” muy corriente entre la gente poco culta.

(26) En 1568 Felipe II concedió al Hospital de la Santa Creu el privilegio de construir un teatro en Barcelona el producto de las recaudaciones del cual serviría para sostener la institución. Se construyó en 1603 un edificio de madera. En 1728 se sustituyó por uno de obra que se incendió en 1787. El edificio que se construyó posteriormente representó, por primera vez en el país, ópera italiana. Primero recibió el nombre de “Corral o Cases de les Comèdies”, después “Casa de l'Opera” y terminó llamandose “Teatre de la Santa Creu”.

(27) Por unos instantes creíamos que los títulos en cuestión eran fruto de la imaginación del autor, por eso de tanta “flor” para una florista. Según los datos proporcionados por el “Institut del Teatre”, una de las dos obras, *Espinas de una flor*, que figura en sus ficheros, fue representada en 1852 en el Teatro Príncipe.

Los periódicos franceses que hablan de la conspiración, origen del melodrama, no son más que "journaux". En cambio los criados que comentan los hechos en la adaptación catalana citan un periódico genuinamente barcelonés: "Escolta Anton. Has llegit el *Brusi*?"²⁸

Llegados aquí podríamos decir que lo dicho y lo callado no tiene transcendencia alguna desde el punto de vista censura, por ejemplo, tanto política como religiosa. Hemos visto de donde provienen los cambios o las omisiones: son fruto de una adaptación escénica que ocurre en otro país y en otro momento. Ni la Restauración, ni Napoleón hubieran tenido el mismo eco aquí, y por lo que respecta al emperador mucho me temo que no se habría coincidido con el parecer de los criados. Cabría preguntarse, sin embargo, si el adaptador no podría haber sustituido unos hechos históricos por otros: 1860 tampoco es que fuera un cuento de hadas²⁹ y si se conspira no basta con un conspirador... A nuestro parecer, Vilaregut comprendió claramente que Balzac se había servido de un pretexto histórico para crear un melodrama cuyo interés reside en el enfrentamiento entre buenos y malos, honrados y cínicos, ricos y pobres. No era necesario, en modo alguno, aludir a unos hechos históricos para poner de manifiesto la podredumbre de una sociedad movida sólo y únicamente por el dinero.

Lo que sí se puede deducir de cuanto llevamos dicho es que Vilaregut, sin dejar de ser fiel a la historia y a la atmósfera creada por Balzac, ha logrado una obra genuinamente barcelonesa. "Diente por diente, ojo por ojo": un restaurante responde a un restaurante, una puerta a otra puerta, un lugar de solaz a otro lugar de solaz... y todo ello realzado por la precisión de detalles (la calle del Carmen, el nombre de los teatros, las obras que se representaban en aquel momento...) que hacen de la *Quimeta maca* una obra que responde enteramente a la mentalidad y al gusto —no me atrevería a afirmar de la época en que se desarrolla la acción, pero sí— del público popular de la época en que fue representada.

En algunos casos quizá cabría preguntarse si Vilaregut no fue víctima de su entorno. ¿Qué hacía Marcel Borrell "comer-

(28) El *Brusi* era el nombre que se daba popularmente al *Diario de Barcelona*; era el nombre de la antigua familia que fue la propietaria de ese periódico.

(29) Recordemos que la política centralizadora de los gobiernos modernos, aceptada en Cataluña como mal menor por las clases conservadoras, tuvo como resultado el descontento popular, el cual quedó de manifiesto, coincidiendo con la última crisis económica de aquel periodo, entre los campesinos con la guerra de los "matiners" (1846-1848), y entre los obreros con los grandes conflictos laborales de los años 1854 y 1855. Añadamos a esto, el golpe de Estado de 1856, la guerra de Marruecos (1859-60), etc. Las "conspiraciones" no debían faltar, pero quizá era mejor no abrir llagas...

ciant de Manresa” en el “Café de les Delícies”, centro de un tipo de vida mundana e intelectual? Un comerciante de Marsella en “les Frères Provençaux”, considerado uno de los restaurantes elitistas de la *Comédie Humaine*, podría satisfacer allí su vanidad, pero Borrell en el “Café de les Delícies”... Dejemos a Marcel mezclarse con quienquiera y saboreemos el encanto del nombre del café y de su bohemia. Barcelona vive de su vida propia en esta adaptación de *Paméla Giraud*.

El último acto nos permitiría hablar de otras alusiones culturales, citar la geografía francesa, ciertos artistas, etc., etc.; pero aquí no podríamos establecer ninguna comparación. Vilaregut se permitió un replanteamiento del drama que lo llevo a su desenlace por vías mucho más logradas que las de Balzac. Al eliminar las escenas que responderían a una farsa molieresca — de muy poca calidad por cierto— resulta imposible establecer comparación alguna en los aspectos que hemos intentado tratar.

Al empezar hemos citado la obra *Clotilde la corredora*, adaptada para la escena española por Jacinto Capella y José de Lucio.³⁰ En la portadilla leemos: “Melodrama inspirado en una obra de Balzac”. Aunque algunos diálogos son casi una traducción literal del texto original, no permiten poner en duda lo de la “inspiración”. El título esta vez no se refiere al personaje de Paméla Giraud, ni tampoco a una florista. El personaje de Clotilde, inventado por los “inspirados”, es quien lleva la voz cantante en toda la obra. Traduce totalmente la atmósfera del Madrid castizo, lugar donde transcurren los hechos. Hablar de esta adaptación nos llevaría a observar los pocos elementos de la obra original que se han conservado, pero aquí, mucho menos que en la adaptación hecha por Vilaregut podríamos hablar de lo dicho y lo callado. *Clotilde la corredora* permitiría, en todo caso, un estudio del lenguaje castizo, muy lejano del lenguaje balzaciano por cierto, o un estudio psicológico de la distinta mentalidad de los personajes franceses y españoles, todo ello muy ajeno al objetivo que nos habíamos propuesto en nuestro trabajo.

(30) Jacinto Capella y José de Lucio, *Cloti la corredora*. Madrid, 1935, 63 pp. Col. “La Farsa”, nº 413.

LE DIABLE BOITEUX ET GIL BLAS DE SANTILLANE
DE LESAGE.
MANIPULATIONS CULTURELLES OU CRÉATIONS ORIGINALES?

René GARGUILO
Universidad de Paris-III

Le Diable boiteux de René Lesage parut, à Paris, en 1707. Il y avait déjà 66 ans que Louis Vélez de Guevara avait publié (en 1641), à Madrid, son *Diable cojuelo*. L'auteur espagnol était mort depuis 63 ans... mais Lesage n'en savait rien... Et tout tranquillement, il fait précéder son ouvrage d'une dédicace à Vélez de Guevara. Cette dédicace nous intéresse car elle n'est pas seulement honorifique. S'adressant au "Très illustre auteur", comme il le dit, il lui déclare d'emblée:

"Souffrez seigneur de Guevara, que je vous adresse cet ouvrage. Il n'est pas, moins de vous que de moi. Votre *Diablo cojuelo* m'en a fourni le titre et l'idée. J'en fais un aveu public."¹

Après cette première reconnaissance de dette, Lesage précise:

"Je vous ai copié autant que me l'a pu permettre la nécessité de m'accommoder au goût de ma nation".²

Ce second aveu, plus encore que le premier, est capital. Lesage définit ici sa méthode qui vaudra aussi pour le *Gil Blas*. Lesage copie en "accommodant". Dans le pire des cas, il n'y aura, pas plagiat, mais *adaptation*. Dans le meilleur des cas, il

(1) René Lesage, *Le Diable boiteux*, Paris, Garnier, sans date, en appendice, Dédicace, p. 386.

(2) Lesage, *op. cit.*, p. 386.

y aura, si j'ose dire, "naturalisation" de l'oeuvre espagnole et création originale d'un picaresque français.

Mais revenons au *Diable boiteux*.

Lesage rend hommage aux "façons de parler figurées", aux "images bizarres" et aux "pensées extraordinaires" de Vélez de Guevara, mais cela ne valait que pour l'Espagne. Les Français qui, dit-il, "ont la justesse et le naturel en partage" ne sauraient accepter les excès d'imagination et de plume des auteurs espagnols.

Il a dû prêter au *Cojuelo* "tous les agréments dont il a besoin pour plaire à nos Français". Il a dû tout aussi bien supprimer ce qui pouvait "les rebuter". Et sans plus de modestie il ajoute:

"J'ai fait un nouveau livre sur le même fond".³

Comme il ne sait pas que Vélez de Guevara est mort depuis longtemps, il craint tout de même sa réaction d'auteur imité. Il entreprend alors de le rassurer:

"Après tout, vous ne risquez rien. Si le livre n'a point de succès, vous êtes en droit de dire que je l'ai tellement défiguré qu'il n'est pas reconnaissable. Et s'il réussit, vous n'aurez obligation de vous avoir procuré l'estime de gens dont peut-être, sans moi, vous n'auriez jamais été connu".

Du fond de l'au-delà, Vélez de Guevara aurait pu répondre qu'un bon traducteur aurait pu remplir le même office. Mais il aurait certainement apprécié —à défaut de la modestie de Lesage— son ton de vieil hidalgo et sa hauteur toute espagnole.

En 1726, après l'avoir modifié, Lesage donne une nouvelle édition de son *Diable boiteux*. Dix-neuf ans ont passé, mais Lesage ne sait toujours pas que Luis Vélez de Guevara est mort...

Décidément, en ce temps-là, *tras los montes Pyreneos*, les nouvelles n'allaient pas vite...

Il renouvelle dans une seconde dédicace tous les aveux de la première. Cette fois, il regrette même d'avoir eu à changer quelque chose au texte du *Diablo cojuelo*:

"J'aurais fait gloire d'être votre traducteur, mais j'ai été obligé de m'écarter du texte, ou pour mieux dire, j'ai fait un ouvrage nouveau..."

Pas si nouveau que cela, puisque Lesage avoue avec un humour sans doute involontaire:

(3) Lesage, *op. cit.*, p. 387.

“J'avouerais (...) qu'en y regardant de près on peut reconnaître dans le corps de ce livre quelques-unes de vos pensées”.⁴

Et les aveux succèdent aux aveux:

“J'ai passé à Paris pour votre copiste et je n'ai été loué qu'en second”.

Avec une étonnante désinvolture, il ajoute:

“Il est vrai, en récompense, qu'à Madrid la copie a été traduite en Espagnol et qu'elle y est devenue un ouvrage original”.⁵

Mais, 19 ans après, il fallait mettre le livre à la mode. L'ouvrage a donc été enrichi d'un volume afin d'offrir à la joie des lecteurs “un petit tableau des mœurs du siècle”.

Avant de terminer sa dédicace à Vélez de Guevara, Lesage avoue un autre larcin... Il a emprunté “quelques vers” et “quelques images” à Francisco Santos et à son livre *Día y noche de Madrid*.

Car, Lesage, selon sa propre expression, veut bien voler la vaisselle des autres, mais il n'a pas la malhonnêteté d'en effacer les armoiries...

J'ai laissé Lesage présenter l'hypothèque du *Cojuelo* sur le *Diable boiteux*, parce que qu'il le fait de façon si plaisante et avec tant de fausse innocence que je ne saurai rivaliser avec lui.

Mais au-delà des demi-aveux, des fausses confidences qui sont bien de son siècle, qu'en est-il exactement? Cet “accommodement” d'un texte espagnol n'est-il pas une manipulation culturelle?

Et tout d'abord pourquoi l'Espagne? Lanson disait un peu vite que Lesage avait été le premier à s'intéresser à l'Espagne:

“Il tourne le dos à son siècle qui regarde vers l'Angleterre”.⁶

Lesage est né en 1668, il a eu le temps de connaître, en sa jeunesse, la mode espagnole qui persistait encore à Paris. L'abbé de Lyonnet, le fils du ministre, l'avait initié à la langue et à la littérature castillanes.

(4) Lesage. *op. cit.*, 2^e dédicace, p. 388.

(5) Lesage. *op. cit.*, p. 389.

(6) Gustave Lanson. *Histoire de la Littérature française*, Paris, Hachette, p. 669.

Lesage était reçu dans la famille de Villars. La mère du maréchal, la marquise de Villars, avait écrit des *Lettres spirituelles* qui concernaient l'Espagne.

A la même époque, la comtesse d'Aulnoy, qui avait séjourné en Espagne, faisait paraître ses *Mémoires de la Cour d'Espagne* (1690) et sa *Relation du voyage en Espagne* (1691). Lesage avait lu ces ouvrages aux environs de sa vingtième année.

Les comédies de Thomas Corneille révélaient au public français un théâtre, sinon espagnol, du moins dans le goût espagnol (par exemple: *Don César d'Avalos* ou *Don Bertrand de Cigarral*).

Lesage, fasciné par l'Espagne, commence modestement par de simples traductions.

En 1700, il traduit et publie (sous le titre de *Théâtre Espagnol*) deux pièces de Francisco de Rojas et de Lope de Vega.

En 1702, il traduit et met en scène une autre pièce de Francisco de Rojas: *Le point d'honneur*.

Bientôt, imprégné de culture castillane, Lesage ne se contente plus de traduire. En 1707, il écrit deux pièces adaptées d'un modèle espagnol et les fait jouer au Théâtre français: *Don Cesar Ursin* et *Crispin, rival de son maître*.

La même année il publie le *Diable boiteux*.

Du propre aveu de Lesage, nous l'avons vu, il s'agit d'une *adaptation* (ou d'un accommodement) du *Cojuelo* de Vélez de Guevara.

On ne peut en tout cas parler de traduction pure et simple. Il suffit, pour s'en convaincre, de comparer le texte français au texte espagnol.

Dès les premières lignes Lesage prend des libertés. L'action commence, chez Lesage, au mois d'octobre pour que la nuit soit plus noire à Madrid. La nuit de juillet suffisait à Vélez de Guevara.

On découvre vite la méthode de Lesage. Il supprime toutes les allusions à la vie espagnole réelle: le Prado, les bains de Manzanares, la Sainte Inquisition... Mais comme il faut garder un décor espagnol et une couleur locale Lesage parle des amants qui vont "chanter leurs peines ou leur plaisir" sous les balcons de leurs maîtresses:

"déjà le son des guitares causait de l'inquiétude
aux pères et alarmait les maris jaloux".⁷

C'est ainsi que l'on passe de l'Espagne à l'espagnolade.

La seconde méthode consiste à insérer, dans le texte espagnol, des allusions à la France.

(7) Lesage, *op cit.*, p. 12.

Le Diable boiteux, appelé ici Asmodée, devient, non seulement le diable de la luxure, mais celui qui invente "toutes les modes nouvelles de France". Le déluge verbal qui, dans le texte espagnol, évoque avec des sonorités choisies les mille et une occupations du "Cojuelo" est tout simplement supprimé. Lesage ne s'est pas risqué, à la traduire, il le remplace par l'énumération des vices de la société française. Le Cojuelo français marie les barbons aux mineurs, place les servantes dans le lit des maîtres... Il condescend à faire l'entremetteur... Il est tout simplement Cupidon... Un Cupidon mieux fait pour hanter les salons de Versailles que "les tavernes" de Madrid.

On pourrait, de page en page, continuer la comparaison. L'Asmodée de Lesage soulève des toits de maisons espagnoles, mais à l'intérieur de ces maisons ce sont des Français qui s'agitent.

Dès le *Diable boiteux*, Lesage se comporte en moraliste qui observe, qui collectionne les anecdotes et surtout dessine des caractères. Sans doute n'a-t-il guère d'imagination romanesque. Il est peu apte à composer un roman, à nouer les fils d'une intrigue complexe. Ses oeuvres les meilleures, son *Diable*, son *Gil Blas*, représentent exactement ce qu'aurait donné une collaboration littéraire entre La Bruyère et Scarron: des "caractères" insérés dans un "roman comique".

Il y avait du La Bruyère en Lesage mais sans doute guère de Scarron... C'est pour cela qu'il est allé chercher son Scarron en Espagne.

Dans le *Diable boiteux* comme plus tard dans le *Gil Blas*, il suit le récit picaresque que lui proposent les auteurs espagnols, se permettant, bien sûr, au passage, de supprimer des épisodes ou, parfois, d'en ajouter. Là n'est pas l'essentiel. Lesage ne perd jamais de vue que son but est de peindre la société française de son époque et d'en faire la satire. Il lui arrive aussi, comme à ses modèles espagnols de hausser le ton et de méditer sur la condition humaine.

On ne peut comprendre l'oeuvre de Lesage si l'on n'admet pas que les moralistes français du XVII^e siècle (La Rochefoucauld et La Bruyère) ont été ses maîtres tout autant que Vélez de Guevara ou Vicente Espinel.

Si dans le *Diable boiteux* Lesage reste proche du récit de Vélez de Guevara il prendra une plus grande autonomie dans son *Gil Blas de Santillane*. Le moraliste et le censeur des moeurs de temps aura toujours son costume de picaro, mais la France de la Régence apparaîtra de plus en plus nettement derrière le décor espagnol.

L'histoire de *Gil Blas de Santillane* commença à paraître en 1715. Cette première "livraison" (comme on le dira plus tard des

romans-feuilletons) comprenait les six premiers livres. Une suite paraîtra en 1724. Il faudra attendre 1735 pour avoir la troisième et dernière partie du roman.

Si Lesage s'était contenté de traduire ou d'adapter une oeuvre espagnole, il n'eût donné qu'un seul texte et la même année. Si Lesage a mis vingt ans à écrire son *Gil Blas*, c'est qu'il l'a constamment enrichi d'épisodes inspirés par l'actualité française et de personnages entrevus dans le microcosme parisien.

Pourtant l'origine du *Gil Blas*, le problème de ses sources espagnoles, ont constitué une énigme dans l'Histoire littéraire française et ont donné lieu à des polémiques.

Lanson a appelé cela "*la question du Gil Blas*". Cette question fut d'abord posée par Voltaire.

Présentant l'oeuvre de Lesage pour une réédition en 1775, Voltaire faisait suivre quelques pages louangeuses sur le "naturel" que l'on peut trouver dans *Gil Blas* de cette phrase perfide:

"... Il est entièrement pris du roman espagnol intitulé
La Vida del escudero don Marcos de Obregon".

L'oeuvre d'Espinel, en effet, était fort connue en France. La *Vie de l'écuyer Marcos de Obregon* (du moins sa première partie) avait été traduite en français dès 1618, année de sa parution à Madrid.⁸ Lesage l'avait lue. Il en a fait l'aveu en 1734 dans sa préface à *Estevanille Gonzalès*.

Il est évident qu'il a fait pour son *Gil Blas* de nombreux emprunts à Espinel.

Mais Voltaire ne parlait pas seulement d'emprunts... Son "entièrement pris" était bien plus sévère et tout à fait injuste!

Pourquoi Voltaire se montre-t-il aussi acerbe? la raison de sa colère se trouve dans le *Gil Blas* au livre X, chapitre V. Lesage se moque d'un auteur, un certain Gabriel Triaquero dont les tragédies font courir tout Valencia et qui est surnommé "le poète à la mode".

Voltaire a eu la faiblesse de se reconnaître sous les traits de ce Don Gabriel Triaquero.

Son "entièrement pris" est une petite vengeance littéraire.

En 1783, huit ans après Voltaire, le Père Isla traduit en espagnol le roman de Lesage sous ce titre aussi long que vengeur:

"Aventuras de Gil Blas de Santillana robadas a
España, y adaptadas en Francia, por M. Lesage, res-

(8) *Les relations de Marc d'Obregon*, traduites par le sieur Vital d'Audiguerer. A Paris, chez Ican Petit-Pas, 1618 (le mot "relation" veut traduire l'espagnol "descansa").

tituidas a su patria y a su lengua nativa por un español celoso que no sufre se burlen de su nación".⁹

Le même Père Isla avait prétendu qu'un avocat de Madrid avait remis à Lesage, deux pamphlets, l'un contre le duc de Lerme, l'autre contre le comte d'Olivares. Lesage s'en serait inspiré...

Au XIXe siècle, Juan Antonio Llorente a continué à instruire "l'affaire" du *Gil Blas*. Il a parlé d'un mystérieux manuscrit intitulé *Le Bachelier de Salamanca*, dû à la plume de l'historien Antonio de Solís. Ce manuscrit aurait été vendu à l'ambassadeur Hugues de Lyonne et, par l'intermédiaire de l'abbé de Lyonne, il serait parvenu à Lesage... Mais on n'a jamais retrouvé ni les pamphlets dont parlait le père Isla, ni le *Bachelier de Salamanque*... En l'absence de ces "manuscrits fantômes", comme disait Lanson, on doit aujourd'hui se contenter des sources connues de *Gil Blas*. Il y a tout d'abord le *Marcos d'Obregon* d'Espinel. Lesage lui a pris le prologue, le souper de Peñafior, la caverne des voleurs, pour ne citer que les plus gros morceaux.

Mais Lesage a bu à d'autres sources espagnoles que, depuis le XVIIIe siècle, les érudits ne cessent d'explorer. On en a découvert beaucoup et on en découvrira encore. Lesage connaissait bien le picaresque espagnol et il prenait son bien où il le trouvait. L'histoire de Raphaël est inspirée d'une comédie d'Antonio de Mendoza: *Los empeños del mentir, Casarse por vengarse* de Francisco de Rojas lui fournit le thème du *Mariage de vengeance*. Peut-être comme le suggérait Brunetière a-t-il eu connaissance de mémoires privés et de *rapports diplomatiques* qui ont pu le renseigner sur l'Espagne...

Quoiqu'il en soit, il n'y a pas eu de modèle unique. Lesage grand lecteur d'ouvrages espagnols, s'est imprégné de cette "matière d'Espagne"... Et beaucoup plus que d'imitation, il faudrait parler ici d'*innutrition* au sens où l'entendaient, au XVIe siècle, les poètes de la Pléiade.

Cependant le *Gil Blas* est une oeuvre originale. Si les premiers livres restent proches de genre picaresque et sont encore un "Bildungsroman", un roman d'apprentissage, le 3ème volume, publié en 1724 a d'autres ambitions. Lesage qui a commencé à écrire sous Louis XIV, observe maintenant la Régence... Il veut en faire la satire, c'est la partie la plus dure, la plus pessimiste de *Gil Blas*. La fin de l'oeuvre publiée en 1735 sera plus

(9) Traduction du titre espagnol du *Gil Blas* du Père Isla. "Aventures de Gil Blas de Santillane, volées à l'Espagne et appropriées à la France par M. Lesage, restituées à leur patrie et à leur langue par un Espagnol jaloux, qui ne souffre pas que l'on se moque de sa nation", Madrid, 1783, 4 vol.

apaisée et fera une plus grande place aux honnêtes gens. Ainsi, d'une partie à l'autre du *Gil Blas*, on peut suivre l'évolution de l'auteur et aussi l'évolution de la société française.

Que reste-t-il du picaresque dans tout cela?

Le cadre espagnol bien sûr! La toponymie, la topographie sont toujours espagnoles... De même, la composition du roman reste fidèle aux règles du genre picaresque: aucune intrigue centrale mais une succession de petits romans qui se suivent ou qui s'imbriquent plus ou moins les uns dans les autres. Dans cette structure dite: "à tiroirs", chaque personnage raconte son histoire. On pourrait supprimer certaines histoires, ou en ajouter d'autres sans rien modifier à l'économie du roman. En ce domaine Lesage n'innove pas.

Son génie est ailleurs. Il est dans la peinture des caractères, dans sa méditation sur l'homme. Et là, le picaro ôte son masque et, soudain, apparaissent les traits d'un continuateur de Molière ou de La Bruyère.

Le titre de ma communication posait la question: manipulations culturelles ou créations originales? La réponse n'est pas facile à donner.

J'ai bien envie d'utiliser ici la petite barre oblique mise à la mode par le structuralisme et d'écrire maintenant:

Manipulations culturelles et/ou créations originales.

La manipulation est certaine puisque Lesage altère constamment ses modèles afin de les adapter au goût français, fort différent aux XVIIe et XVIIIe siècles du goût espagnol.

Nous avons vu, d'après les dédicaces à Guevara que Lesage voulait seulement corriger le style de ses modèles et supprimer quelques passages où leur fantaisie imaginative et leur verve s'étaient débridées. Mais il est allé beaucoup plus loin. Il ne s'agit donc pas ici de cette *transferencia* qu'évoquait hier soir notre collègue Rafael Ruiz Alvarez dans sa communication. Il ne s'agit pas non plus de *truchement*.

Lesage ne se contente pas de *transférer* le genre picaresque de la culture espagnole à la culture française. Il se sert du genre picaresque à d'autres fins. Alors que le picaresque espagnol se donnait pour tâche de montrer les aléas de la fortune dans l'existence pittoresque d'un picaro, avec parfois une réflexion sur

la destinée humaine; le picaresque de Lesage peint des caractères et, pour l'essentiel, fait la satire de la société française.

Sa manière d'utiliser le picaresque espagnol constitue ce que je j'appellerai volontiers un *détournement de genre*. C'est par là qu'il y a chez Lesage, création originale.

Charles Nodier voyait, non sans quelque exagération, dans le *Gil Blas*, le *premier roman de la nation française*.

Il est vrai toutefois que le *Diable boiteux* et *Gil Blas* sont des romans français.

Au pied de l'arbre vénérable du picaresque espagnol, Alain-René Lesage a fait pousser un surgeon français qui n'est pas négligeable.

UNA COMEDIA ESPAÑOLA EN FRANCIA: PEOR ESTÁ QUE ESTABA

M^a Dolores OLIVARES VAQUERO
Universidad de Santiago de Compostela

Si bien, en el siglo XVII, las relaciones entre España y Francia no fueron precisamente siempre cordiales,¹ no por eso la literatura española dejará de influir en la francesa. La moda de lo español se impone y podemos preguntarnos en qué medida la reina Ana de Austria contribuyó a ello. Sabemos que le gustaba mucho la comedia: "Elle aimait la comédie; elle y assistait même l'année de son grand deuil".² El rey Luis XIII no había compartido sus aficiones literarias³ aunque protegiese a actores y escritores hasta la muerte de Richelieu del que sí puede decirse que amaba el teatro.⁴

Martinenche, que traza en su obra⁵ la evolución de la influencia española, nos dice que la llegada de la futura reina pone de moda su país de origen, pero que "son action ne se fait sentir encore que dans les usages de la noblesse et dans les conversations des premières précieuses".⁶ Incluso Richelieu aprenderá a bailar la sarabanda. Más tarde las compañías españolas actuarán en el juego de pelota del Faubourg Saint-Ger-

(1) Véase entre otros muchos, P. Chaunu, *La civilisation de l'Europe classique*, Paris, Arthaud, 1970, pp. 103 y ss., G. Duby, *Histoire de la France*, Paris, Larousse, 1970, pp. 274 y ss. y F. Lebrun, *Le XVII^e siècle*, Paris, A. Colin, 1967, pp. 81 y ss.

(2) M. Magendie, *La politesse mondaine et les théories de l'honnêteté, en France au XVII^e siècle, de 1600 à 1660*, Ginebra, Slatkine Reprints, 1970, p. 481.

(3) P. Barrière, *La vie intellectuelle en France du 16^e siècle à l'époque contemporaine*, Paris, A. Michel, 1974, p. 183.

(4) Cf. por ejemplo, "Le Cardinal dont le goût pour le théâtre est indiscutable", M. Descotes, *Histoire de la critique dramatique en France*, Tübingen-Paris, Gunter Narr, J.-M. Place, 1980, p. 20 y G. Couton, *Richelieu et le théâtre*, Lyon, Presses de l'Université de Lyon, 1986.

(5) E. Martinenche, *La comedia espagnole en France, de Hardy à Racine*, Ginebra, Slatkine Reprints, 1970.

(6) *Ibid.*, p. 302.

main y, en los salones y en la Corte, el español es la lengua de moda.⁷

Desde Rotrou a Molière, pasando por los hermanos Le Metel (D'Ouville y Boisrobert), Brosse, Scarron, Pierre y Thomas Corneille..., nuestra literatura fue fuente de traducción, adaptación e imitación. Lope, Calderón, Rojas Zorrilla, Tirso... son traducidos y moldeados a la manera francesa porque no todo lo español es bien visto y bien recibido.⁸

De todos nuestros autores hemos elegido a Pedro Calderón de la Barca. De él diremos lo que el profesor Cortés dijo:

"Respecto a Calderón en Francia no repetiremos lo que ya ha sido dicho de modo tan pertinente en trabajos como "Calderón y el teatro clásico francés", en *Estudios de Literatura Española y Francesa comparadas*, La Laguna, 1954, pág. 137-95, o el de Ana M^a Martín, *Ensayo bibliográfico sobre las ediciones, traducciones y estudios de Calderón de la Barca en Francia*, en la *Revista de Literatura*, XVII, 1960, pp. 53-100.

Pues bien repitamos con Cioranescu que "On parle très peu et mal de Calderón mais on le joue beaucoup (p. 261)."⁹

Y, de entre todas las obras de Calderón, hemos elegido *Peor está que estaba*,¹⁰ comedia de capa y espada perteneciente al grupo de comedias cortesanas de la primera época, según la división de Valbuena Briones en el prólogo de su edición a las obras del autor.¹¹ De ella provienen *Les Innocens coupables* de Brosse, *Les Apparences trompeuses* de Boisrobert, *Les Apparences trompeuses* de Hauteroche y *Don César Ursin* de Lesage. Nuestra preferencia ha ido hacia Brosse porque, siguiendo la opinión de Georges Forestier y de Robert Horville,¹² creemos que

(7) No olvidemos la obra de A. Cioranescu, *Le masque et le visage. Du Baroque espagnol au Classicisme français*, Ginebra, Droz, 1983, pp. 18 y ss.

(8) Recordemos lo que dice A. Cioranescu, *op. cit.*, p. 164: "Balzac, ennemi déclaré de tout ce qui est espagnol et associé de motu proprio à l'officine de propagande créée par Richelieu".

(9) L. Cortés Vázquez, "Influencia del teatro clásico español sobre el francés: Calderón de la Barca y Thomas Corneille" en *Estudios sobre Calderón*, ed. A. Navarro González, Salamanca, Ed. Universidad de Salamanca, 1988, p. 22.

(10) Hemos seguido la edición facsímil preparada por D. W. Cruickshank y J. E. Varey de Pedro Calderón de la Barca, *Comedias*, vol. IV. Primera parte de comedias (Madrid 1640), Londres, Gregg Intern. Pub. Lim. y Tamesis B. Lim., 1973.

(11) D. Pedro Calderón de la Barca, *Obras completas*, tomo II. *Comedias*. Ed., prólogo y notas por el Prof. A. Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1960, pp. 46-47.

(12) Ambos han trabajado sobre el teatro de Brosse. Véase, por ejemplo, G. Forestier, *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVIIème siècle*, Ginebra, Droz, 1981 y "Dramaturgie de l'oxymore dans la comédie du premier dix-septième siècle français: le théâtre comique de Brosse (1642-1650)", *Cahiers de Littérature du XVIIème siècle* 5 (1983), pp. 5-32. R. Horville, "Les niveaux théâtraux dans *Les Songes des hommes esueillés* de Brosse", *Revue des Sciences humaines* (1972), pp. 115-125.

merece salir de un casi olvido de siglos y porque su obra fue estrenada y publicada en los años cuarenta dentro de ese periodo estudiado por Roger Guichemerre (1640-1660) en el la comedia se desarrolla como género en Francia, "Cette période voit l'épanouissement de la comédie dans notre pays"¹³ y porque "Presque toute la production de cette époque" (la época en que escribe y estrena Brosse) s'inspire des comédies espagnoles",¹⁴ aunque esto quizá sea mucho decir.

Brosse, pues, toma como tema de su segunda pieza uno español,¹⁵ lo que no le impide atribuírsela como original:¹⁶

"le te prie seulement de considerer l'invention de mon sujet, la nouveauté des incidens de l'intrigue".¹⁷

La obra fue representada en París, como él mismo escribe, "Et bien que Paris les ait veüs paraistre à leur auenement cinq fois consecutiues sur le premier de ses Theatres".¹⁸ Según Lancaster en el año 1643¹⁹ y según los Parfaict en 1645, en el Hôtel de Bourgogne.²⁰ La sala no ofrecía dudas pues el primero de los teatros de París no podía ser otro que la antigua propiedad de los duques de Borgoña,²¹ aunque el *Mémoire de Mahelot* no mencionase la pieza en su repertorio.²²

(13) R. Guichemerre, *La comédie avant Molière, 1640-1660*, Paris, A. Colin, 1964, p. 58.

(14) Ch. Mauron, *Psychocritique du genre comique*, Paris, J. Corti, 1970, p. 35.

(15) Como hemos dicho, la obra proviene de Calderón aunque según A. Stegman, *L'héroïsme comélien*, Paris, A. Colin, 1968, p. 149, "La pièce est donnée par Lancaster comme une adaptation de Calderon. G-C. Sorrentino a imprimé à Venise une comédie sous le titre même de Brosse *I colpati innocenti* (1645) et c'est le texte que suit Brosse". A esto replica A. Cionarescu, *op. cit.*, p. 257: "*Les Innocents coupables de Brosse* (1635) est considérée comme imitée de *I colpati innocenti* de Sorrentino, mais Sorrentino n'a fait que répéter la comédie *Peor está que estaba*, de Calderón". Dejamos, para un próximo trabajo, un estudio comparativo de las tres piezas.

(16) Los hermanos Parfaict comentan: "Passons à l'Extrait de la Comédie, qui n'est pas sans mérite, mais l'auteur ne devoit pas en tirer une si grande vanité. Le sujet n'est point de son invention, il est tiré de l'Espagnol" en Fr. et Cl. Parfait, *Histoire du théâtre françois depuis son origine jusqu'au présent*, Paris, P.G. Le Mercier et Saillant, 1746, t. VI, p. 91.

(17) Brosse, *Les Innocents coupables*, Paris, Chez A. Sommeville, 1645, en "Au Lecteur".

(18) Brosse, *op. cit.*, p. Aijj.

(19) H. C. Lancaster, *A history of French dramatic Literature in the seventeenth century, Part II. The period of Corneille, 1635-1651*, Paris, Les Belles Lettres, 1932, p. 397.

(20) Fr. et Cl. Parfaict, *Dictionnaire des théâtres de Paris*, Paris, Chez Lambert, 1756, t. V, p. 177.

(21) Brosse tiene razón, evidentemente, al jactarse de la importancia del teatro en el que se representa su obra: véase S. W. Deierkauf-Holsboer, *Le théâtre de l'Hôtel de Bourgogne. Vol. II. Le théâtres de la troupe royale, 1635-1680*, Paris, Nizet, 1970.

(22) Cf. H. C. Lancaster, *Le Mémoire de Mahelot, Laurent et d'autres décorateurs de l'Hôtel de Bourgogne*. Paris, Champion, 1920.

Y fue representada con éxito según las palabras del autor, "Si *Les Innocens coupables* n'auoient obtenus dans Paris une declaration publicque et fauorable de leur innocence, aussi bien qu'un pardon uniuersel de leurs defauts".²³ Su publicación fue en el año 1645.²⁴

En nuestra intervención, que es una primera aproximación a las obras, pondremos de manifiesto una serie de diferencias entre ambas, escritas, no cabe duda, para públicos distintos. No entraremos a enjuiciar los valores literarios de la pieza francesa, aunque no estamos de acuerdo con Martinenche cuando dice: "Il inflige à Calderon une injure qu'il ne méritait pas"²⁵ y sí con Forestier: "Il suffit de bien vouloir les lire (se refiere a *Les Innocens* y a otra de las obras de Brosse) pour s'apercevoir rapidement de leurs qualités".²⁶

El título y el nombre de los personajes

La simple lectura de los títulos nos ilustra sobre la filosofía latente en las obras: el pesimismo de *Peor está que estaba* frente a un cierto optimismo de *Les Innocens coupables* en el que la antítesis deja una puerta abierta a un desenlace feliz.

En lo referente a los nombres de los personajes, en la obra francesa se habla de Lucinde en vez de Lisarda, Flérída pasa a Floride y su nombre falso de Laura se conserva en Laure, lo mismo que el de Celia en Célie.

Don Juan, enamorado de Lisarda, pasa a ser Adraste y el gobernador pasa a ser mencionado como don lean d'Arragon, tanto en la lista de actores (es decir personajes) como en las indicaciones escénicas que presentan su intervención en la pieza. En Calderón figura siempre como el gobernador, excepto en el diálogo entre César y don Juan en el que éste hablando del padre de Lisarda dice:

"Y al fin única hija
De Don Juan de Aragón, nada os aflija".
Peor está, jorn. I, p. 398.

Lo que también dice Adraste:

"C'est la fille en un mot de Don lean d'Arragon"
Inn., II, 2, p. 28.

(23) Brosse, *op. cit.*, p. A1j.

(24) Cf. nota 16.

(25) Martinenche, *op. cit.*, p. 399.

(26) G. Forestier, Brosse, *Les songes des hommes esveillés*, Paris, Nizet, 1984, p. 19.

La presencia de dos "don Juan" podría ocasionar nuevos equívocos en la obra. Pensamos también que Brosse quiere subrayar con el empleo de Don, en el caso del Gobernador, su importancia jerárquica con respecto a los otros personajes, lo que ya hace ver, en la lista de actores, al ponerlo en primer lugar como era de rigor en la dramaturgia de la época.

Carlin es el Camacho español. Este último nombre suena demasiado a "gracioso" y no congenia con la nueva manera de expresarse del criado de César. El personaje de Fabio no aparece en Brosse y César no utiliza el nombre del mismo para ocultar su propia identidad.

La división de la obra y los cambios de la acción

Evidentemente, las tres jornadas españolas pasan a cinco actos franceses. La mayoría de las piezas de esta época tenían este número²⁷ y Brosse, que no había hecho caso al abbé d'Aubignac cuando le había desaconsejado el tema de su primera pieza,²⁸ sigue en su segunda la norma general.²⁹

Los cinco actos están divididos en cinco escenas el primero, seis el segundo, seis el tercero, ocho el cuarto y siete el quinto; el número total de escenas es de treinta y dos y se halla, en consecuencia, en el intervalo de veinticinco-cuarenta en el que se encuentra la mayor parte de las obras del XVII francés.

Veamos a continuación cómo las jornadas se insertaron en los actos y los cambios que hay.

La jornada I pasó a ser el acto I y II. En *Les Innocens*, César se oculta en un jardín que da sobre el puerto y no en el jardín de una quinta de las proximidades de Gayette. No ve el rostro de Lucinde y, aunque está seguro de que no es Floride, siempre podría quedarle alguna duda. Es Carlin y no Fabio quien les anuncia la llegada del gobernador. Lucinde y Célie se ocultan en el jardín y no dentro de la quinta. Célie no pierde los chapines, evitándose así la escena cómico-burlesca de Camacho que finge que son suyos.

La jornada II pasó al acto III y parte del IV. En Brosse, no hay el diálogo entre César y Camacho en el que el criado desea saber

(27) Cf. J. Scherer, *La dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1981, pp. 196 y ss.

(28) Cf. D'Aubignac, *La pratique du théâtre*, Réimpression de l'édition d'Amsterdam et Paris, 1715, édition présentée par H.-J. Neuschäfer, Ginebra, Slatkine Reprints, 1971, libro II, cap. I, p. 56.

(29) "Il faut savoir que tous les poètes sont demeurés d'accord que les pièces de théâtre régulièrement ne doivent avoir ni plus ni moins que cinq actes" dice D'Aubignac, *op. cit.*, libro III, cap. V, p. 215.

una vez más si su amo quiere a Flérida o a la dama tapada. El estar suprimida la primera cita entre César y Lisarda, en casa de ésta, origina las omisiones siguientes: la venida de Celia con un papel de Lisarda, el darle César un diamante, el diálogo burlesco entre Celia y Camacho, la presencia del alcaide que deja salir a César de la prisión, al darle palabra don Juan/Adraste de que lo traerá antes del amanecer, el disparo fortuito de la pistola de César, su intento de huida, la salida del gobernador y sus deliberaciones sobre su honor, la salida de don Juan/Adraste, su encuentro con el gobernador y con César y el dilema que se le presenta ante la idea de venganza y la palabra dada al alcaide.

La jornada III pasó a parte del acto IV y a la totalidad del acto V. La omisión, en Brosse, de las salidas matinales del gobernador y de don Juan/Adraste es consecuencia de la supresión de la cita mencionada. La conversación de Camacho/Carlin con Lisarda/Lucinde pasa al acto IV, escena 4, es más corta y carece de los elementos burlescos de *Peor está*. El diálogo de Adraste/don Juan con Floride pasa a la escena 6 del mismo acto, al verle la cara tranquiliza su honor más ofendido en la pieza española que en la francesa.

La refundición y las omisiones conciernen a las unidades de lugar y tiempo y al tratamiento de los personajes.

Las unidades de lugar y de tiempo

Brosse escribe después de las querellas de *El Cid*, de la de Chapelain y Voiture y de la de Ménage y d'Aubignac. Las unidades han triunfado y tiene buen cuidado de no transgredirlas. Siguiendo a su admirado Corneille no tiene inconveniente en situar la acción en diferentes lugares de una misma ciudad, pero lo subraya, a veces, y presenta una serie de variantes con respecto a Calderón. Así, una primera indicación espacial, anterior a la división de la obra y al pie de la lista de personajes, localiza los acontecimientos en Gayette,³⁰ mientras que diversas indicaciones pertenecientes al paratexto didascálico sitúan la acción en diferentes lugares al comienzo del acto II,³¹ del acto IV³² y del acto V o señalan un cambio en el interior del acto IV, escena 3.³³

(30) "La scene est à Gayëtte, forteresse au Royaume de Naples, assise sur une montagne dans la mer": *Inn.*, indicación escénica, al pie de la lista de los personajes.

(31) "Cet Acte se fait dans un iardin sur le port de Gayëtte". *Inn.*, ind. esc., II, 1, p. 25.

(32) "Ils sont dans le Chateau" *Inn.*, ind. esc., IV, 1, p. 67.

(33) "La scene change et passe du chateau dans la maison de Don Jean", *Inn.*, ind. esc., IV, 3, p. 74.

El jardín de su obra da al puerto y se encuentra en la ciudad (en Calderón es un jardín de una quinta próxima a Gaeta); la mayor distancia perjudicaría la verosimilitud al haber una mayor concentración temporal.

Curiosamente la habitación de Adrastre da a la de Lucinde, ambas están comunicadas por una puerta oculta por un tapiz, puerta de cuya existencia no está enterado Adraste y que permite a su enamorada un ardid para engañarle. En Calderón, la habitación de don Juan/Adraste tenía también dos puertas, pero la segunda daba a un vergel.

La acción de *Peor está* dura varios días tal y como el texto nos dice. don Juan/Adraste, que acaba de llegar de viaje, cuando encuentra a César en el jardín (Jorn. I, p. 399) le comunica que dejará pasar dos días antes de presentarse en casa del gobernador.³⁴

Cuando visita a César, en la torre, ya han pasado esos dos días,³⁵ por la noche es la primera cita de César y Lisarda en casa de ésta y a la tarde del día siguiente termina la obra.

Brosse no se permite sobrepasar las veinticuatro horas lo que ocasiona una acumulación de sucesos (a pesar de no figurar la cita mencionada) en un tiempo casi inverosimilmente breve. Aunque no hay paratexto de función temporal, las diversas referencias en el diálogo así como el desarrollo de los acontecimientos nos autorizan a situar en un cuadro diurno y nocturno toda la acción.

El acto I comienza de mañana,³⁶ en el acto IV estamos ya por la tarde, César está en prisión y espera sobornar al guardián que ha ido al campo y no volverá hasta la noche,³⁷ y en el acto V es ya de noche, en la primera escena,³⁸ y de madrugada en la última.³⁹

Una unidad de lugar en sentido amplio, una unidad de tiempo de veinticuatro horas y una acumulación de acontecimientos han dado un ritmo acelerado a la obra que nos produce la sensación de "trop en très peu de temps".

(34) "Y quiero estar dos días retirado", *Peor está*, jorn. I, p. 399.

(35) "Estuve fingido ausente/dos días en esta casa", *Peor está*, jorn. II, p. 413.

(36) Como se puede deducir de las palabras de Don Iean d'Arragon, en el acto, I, esc. 1, que suponen toda una serie de "démarches" para las que se necesita tiempo y que pueden situarse, como hemos dicho, por la mañana al relacionarlas con los futuros acontecimientos.

(37) "Il sera de retour avant que la nuit vienne", *Inn.*, V, 2, p. 72.

(38) "L'air noirey d'un nocturne nuage", *Inn.*, V, 1, p. 96.

(39) La cita cerca del Temple era para las diez de la noche (cfr. acto IV, escena I, p. 94), el paseo nocturno y los demás enredos han hecho que la noche avance. Dice Don Iean: "Que faites-vous si tard dans cet appartement?", *Inn.*, V, 7, p. 110.

Otras diferencias

Entre las aún numerosas diferencias que podríamos destacar hemos elegido las que mencionaremos a continuación por considerarlas más significativas.

Si bien es cierto que los héroes y las heroínas de esta clase de comedias presentan “à peu près tous les mêmes caractères”,⁴⁰ entre los personajes calderonianos y brossiens observamos algunas distinciones. Así, César, en *Les Innocens*, ni se declara cobarde al haber huido del jardín de Floride ni tiene ni siquiera conciencia de haberlo sido, porque él no ha hecho más que vengar su honor e irse indignado sin querer escuchar las explicaciones de la infame. Confiesa a Carlin que enamorarse de una dama tapada sería algo inverosímil,⁴¹ no se deja engañar por el equívoco de las tapadas, a pesar de no haber visto la cara de Lucinde (en Calderón sí ve la de Lisarda), y contesta, creemos, con una cierta ironía a su padre:

Don lean
Vous estes grandement incredule et mutin

Cesar
Quelqu'un m'auoit charmé sans doute en ce iarden
Inn., V, der., p. 113.

Con anterioridad había pensado:

César (bas)
Il faut qu'ils soient sans yeux ou qu'ils soient sans raison,
C'est l'autre assurément qu'on a mise en prison.
Inn., V, der., p. 112.

En cuanto a Don lean d'Arragon, Brosse trata a su personaje “avec beaucoup plus de sérieux” que Calderón.⁴² Siguiendo la preceptiva de su tiempo lo coloca en el primer lugar en la lista de “acteurs” para que no haya dudas de su importancia en el

(40) R. Guichemerre, *op. cit.*, p. 208; véanse también las páginas dedicadas a “les jeunes filles”, 220-235.

(41) Inverosímil para César, pero no para otros muchos personajes; cfr. las palabras de R. Guichemerre, *op. cit.*, p. 58, que al estudiar uno de los resortes cómicos, “la méprise sur la personne”, afirma: “La forme la plus simple —le degré zéro, si l'on peut dire— de ce genre de méprise, qui, sans être véritablement un quiproquo, produit des effets identiques, est l'ignorance de l'identité d'une personne, généralement d'une femme, dont un galan s'est épris sans savoir son nom, ni même connaître son visage situation romanesque et bien peu vraisemblable, mais qu'on rencontre dans plusieurs de nos comédies”.

(42) Cf. Valbuena Briones, *op. cit.*, p. 313.

orden jerárquico.⁴³ como ya hemos dicho en el apartado referido a los nombres de los personajes. Y no se atreve a ridiculizarlo como ocurre en *Peor está*: el gobernador al oír el disparo sale a ver qué ha pasado, presiente su honor engañado y dice cogiendo una lámpara:

Tomar quiero
esta luz, aunque en rigor
si perdí el honor, no espero
que con luz se halle el honor

Peor está, jorn. II, pp. 416-7.

Se diría que Calderón se burla este guardián del honor.⁴⁴

Algo semejante ocurre en el caso de Adraste/don Juan. En Brosse su honor resulta menos ofendido. En su papel de tercero en favor de su propio rival, que es rival sin saberlo, no llega tan lejos como en *Peor está*, en donde dice al descubrir a César:

¡César escondido aquí!
César dentro de mi casa,
¡y yo apadrinando a César!
Tercero soy de mi infamia.

Peor está, jorn. II, p. 418.

No se ve ante un terrible dilema: si lo mata no podrá cumplir la palabra que le dio al alcaide y aunque en las dos obras termina siendo engañado (se casará con Lisarda/Lucinde sin darse cuenta de las estratagemas de ésta) lo es menos, en consecuencia, en la obra francesa.

De Lucinde destacaremos que es menos arriesgada, menos egoísta y menos pesimista que Lisarda. En Brosse, la supresión de la primera cita clandestina en su casa hace que no corra los riesgos innecesarios de una segunda mucho más expuesta que la primera al estar enterados de la anterior el padre, el enamorado don Juan y llevar consigo a la propia rival, Flérida.

Tanto en Lisarda como en Lucinde podemos observar lo que Serralta considera "la proclamation de l'individualisme"⁴⁵ y lo

(43) Una comparación entre las indicaciones escénicas en ambas obras sería muy ilustrativa.

(44) Se podría aplicar al gobernador lo que dice Arellano de ciertos guardianes del honor "En el fondo desean paz y tranquilidad burguesas, fuera de los enredos de jóvenes y sus anejos de amor y celos" I. Arellano, "Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada" *Cuadernos de teatro clásico* 1 (1988), p. 46.

(45) F. Serralta, *Antonio de Solís et la "comedia" d'intrigue*. Univ. de Toulouse le Mirail, 1987, p. 362.

que J. A. Maravall llamaba "la primacia del yo".⁴⁶ Ambas actúan en su propio beneficio cuando culpan a don Juan/Adraste y a Flérída/Floride de algo que las puede perjudicar y de lo cual ellas⁴⁷ son las únicas responsables. Pero las palabras de Lisarda son más directas que las de Lucinde:

Lisarda

"Laura, esto es fuerza; perdona
porque primero estoy yo"

Peor está, jorn. III, p. 424.

Lucinde

"Calmez les mouemens où le courroux vous porte,
Mon bonheur m'obligeoit à parler de la sorte"

Inn., IV, 8, p. 90.

Y cuando culpa a don Juan de la presencia de Flérída en su habitación piensa y dice en un aparte:

"Primero soy yo que nadie"

Peor está, jorn. III, p. 431.

Lucinde también lo culpa, seguramente piensa lo mismo que Lisarda, pero no lo dice.

El pesimismo de Lisarda es reflejo de la actitud calderonia. Ya la lectura del título *Peor está que estaba* no deja presagiar grandes venturas y el desenlace, supuestamente feliz de ambas obras, motiva dos comentarios completamente diferentes. Camacho, que conoce toda la verdad, opina que:

"El *Peor está que estaba*,
nunca ha encajado más bien
que ahora que están casados"

Peor está, jorn. III, p. 432.

Célie, que también la conoce, considera que todo lo que ha ocurrido ha sido un "desmelé d'incidens agreables" *Inn.*, V, der., p. 117. Por eso Lisarda es más pesimista que Lucinde y no puede creer que el mal se convierta en bien:

"Que como es la vez primera
quel el mal se convierte en bien
no le conozco"

Peor está, jorn. II, p. 410.

(46) Citado por F. Serralta, *op. cit.*, p. 362.

(47) Hablamos de Lisarda y de Lucinde como de dos personajes distintos.

Por lo que respecta a las diferencias entre Camacho y Carlin, el primero es un gracioso y el segundo un "valet", con reminiscencias de gracioso, que tiene la mayoría de las características propias de su condición.⁴⁸ Es así, menos "grossier", menos "rustre", menos bufón, no habla tanto como Camacho y su nivel de lengua es superior, aunque a veces recuerde a su modelo:

"le pense à mon esgard que i auois la berlué"

Inn., V, der., p. 113.

Y ya brevemente señalamos que Brosse evita la posibilidad de escenas violentas fruto de una venganza por el honor ofendido, porque se trata del honor⁴⁹ español y éste reclama "du sang, encore du sang, toujours du sang".⁵⁰ Como era de rigor ante su honor burlado, don Juan quiere matar a César a puñaladas, pues

"... él muera
que donde el honor se agravia,
no hay palabra, ni decoro,
ni riesgo que tanto valga"

Peor está, jorn. II, p. 418.

mientras que Adraste/Don Juan no llega a esos extremos para eludir "choquer les bienséances".⁵¹

A *Les Innocens coupables* no pasó esa mezcla de conceptismo y culteranismo propia del estilo calderoniano. Tampoco encontramos en la pieza francesa las alusiones y citas de la cultura clásica (por ejemplo, el mito de Psiquis y Cupido), los mitos caballerescos (Esplandián, Belianís y Beltenebros) y la mención de escritores contemporáneos (Lope).⁵²

Brosse no alude tampoco a ciertas costumbres españolas como la de estar las mujeres en la reja o en la ventana y omite las palabras de Lisarda cuando se queja de que en la iglesia no dejan de observarla; la iglesia era, en nuestras comedias, lugar de encuentro... Por supuesto no era cuestión de decir que Adraste viene de las campañas de Flandes, viene simplemente de España, ni que César quería ir a España, todos sus deseos vuelan hacia Francia.

(48) Cf. R. Guichemerre, *op. cit.*, pp. 180 y ss.

(49) Pero del honor en una comedia y no en un drama y aunque César mató a su rival, el espectador sólo sabe de esa muerte por un relato.

(50) E. Martinenche, *op. cit.*, p. 106.

(51) Cf. J. Sherer, *op. cit.*, pp. 410 y ss.

(52) Brosse mencionará una obra de Corneille, *La Suite du Menteur*, en *L'Aveugle clairvoyant*, acto V, esc. 4.

Todavía podríamos hablar de la menor extensión textual de los relatos en Brosse, de su versificación... y de tantos detalles que hacen de su obra una adaptación y no una traducción, pero el tiempo y el espacio nos lo impiden.

Conclusión

Como otros escritores franceses de su época Brosse elige un tema de Calderón para una de sus obras. Pero *Peor está que estaba* había sido escrita para un público español unos cuantos años antes, por eso *Les Innocens coupables* no es una traducción sino una adaptación. De ahí, la supresión de enredos, la mayor concentración temporal, el espacio ligeramente más agrupado, la filosofía menos pesimista, los cambios en los personajes... Y todo ello porque si quiere tener éxito no puede “choquer le public”. Y su público era el público francés de 1643 con costumbres y gustos diferentes a la España de la década anterior.

Brosse parte, pues, de una pieza española para crear una “pieza francesa” porque él era francés y el público al que iba destinada también lo era.

LA TRANSFERENCIA DE GÉNEROS, MODELO DE INTERPRETACIÓN DE OTRA CULTURA: A. HARDY

Rafael RUIZ ÁLVAREZ
Universidad de Granada

A menos que el lector posea la facultad de poder deslizarse entre dos culturas asumidas inconscientemente como propias, los modos de acercamiento de que éste dispone hacia una obra expresada en otra lengua le llevan inevitablemente a la práctica de la interpretación o, al menos, de la traducción cultural. Si, además, la finalidad de esta lectura reside en el ejercicio de la traducción como nueva escritura nos hallaremos ante ese "personnage ambigu, d'autant plus présent qu'il s'absente, d'autant plus éloquent qu'il sait taire sa voix, d'autant plus admiré qu'on ne le voit pas". como señala A. Schulman al evocar la figura del traductor.¹ Pero si su función consiste en adaptar el texto de origen o, lo que es presumiblemente igual, la otra cultura a la suya, reconoceremos que el abanico de posibilidades que se abre con la transformación de la obra punto de partida a la de llegada sitúa al adaptador en un plano visiblemente más operativo.

Todavía más personalista puede resultar esta labor cuando lo que se practica es la transferencia de un género a otro y de una lengua a otra. Aquí, el autor del nuevo texto se sirve de la doble función de adaptar y transferir para interpretar una cultura extranjera.

Durante un importante período del siglo XVII la literatura francesa se nutre de estos aspectos. Sabido es que a comienzos de siglo el mundo literario francés experimenta un vivo interés por el teatro. La novela, que anda aún con pasos vacilantes, cede terreno a la dramaturgia que, además, recurre a ella para inspirarse en sus temas y ampliar su propio repertorio. A menu-

(1) A. Schulman, "Les émotions particulières de la traduction: sur la double culture" en *Littérature et double culture*, Calaceite, Noesis, 1989, p. 185.

do, la demanda resulta tan elevada que el dramaturgo se ve forzado a despojar otros géneros y otras culturas en pos de la respuesta que le solicita su público.

En estos años de expansión que conoce el teatro descuella un género híbrido como la tragicomedia. Alexandre Hardy será su auténtico propulsor, dando paso a otros grandes creadores que, como él, recurrieron con frecuencia a temas novelescos, ya que en ellos se hallaban las peripecias y situaciones violentas, lo exagerado y excepcional, tan en la línea de una estética barroca que se imponía progresivamente.²

El mérito de Hardy no reside, sin embargo, en el uso de la transferencia de géneros como técnica. Sabemos que no es original, porque esto ya venía haciéndose con anterioridad. No obstante, su aportación resulta valiosa, ya que fue uno de los primeros en transferir novela y novela corta procedente de España a obras teatrales.³

En primera instancia cabe pensar, conociendo la ingente producción del dramaturgo, que recurriera a la materia española para sus adaptaciones por la necesidad que había contraído de escribir obras y satisfacer la demanda del público y de sus empresarios.⁴ Lo que aquí nos interesa es el hecho de que, de algún modo, su mirada se detuvo en la cultura hispana y su repercusión.

Hardy era buen sabedor del interés que despertaba en el público la puesta en escena de la novela española adaptada al gusto francés. Por ello, las novelas cortas de Cervantes, de Diego de Ágreda y la *Diana* de Montemayor se hallan en la base de sus tal vez mejores piezas teatrales.

Lo primero que una mirada crítica descubre al acercarse a las fuentes del dramaturgo francés es el grado de adaptabilidad de éstas. Si nos fijamos en particular en la producción cervantina, observamos cómo sus novelas cortas presentan unas características que favorecen óptimamente la labor de transferencia. Nos referimos, por ejemplo, a la eliminación por parte de Cervantes de la naturaleza y el paisaje, a la ausencia de comentarios o citas de autor; por el contrario, a la presencia de elementos de la

(2) Véase a modo de ejemplo la enorme influencia de *L'Astrée*. R. Guichemerre en su libro *La tragicomédie*, París, P.U.F., 1981, menciona pormenorizadamente la relación de autores que han acudido a diferentes pasajes de esta obra para la confección de sus tragicomedias.

(3) A pesar de esta afirmación, no nos dejaremos engañar por este hecho aparente de originalidad, ya que Hardy no se sirvió directamente de las novelas españolas, sino de sus traducciones al francés.

(4) Hardy pasó gran parte de su vida como dramaturgo vinculado a varias compañías para las que trabajaba sin descanso obteniendo escaso beneficio. Parece ser que llegó a escribir alrededor de 600 obras.

vida real, humana y palpitante, olvidando lo maravilloso y sobrenatural y, lo más trascendental, a la introducción del diálogo, soporte primordial de toda actividad teatral y de la obra dramática. Dicho de modo más concluyente y rotundo: las *Novelas ejemplares* de Cervantes son representables.

En el caso de Diego de Ágreda no se evidencia el mismo efecto, ya que este autor abunda en los comentarios morales y en las digresiones, lo que, sin lugar a dudas, entorpece la fluidez del diálogo teatral. No obstante, el traductor intermediario entre el texto de origen y la obra de Hardy, esto es, J. Baudoin, se ha encargado de convertir la carga en tarea liviana y ha ofrecido al dramaturgo un texto despojado ya de estos argumentos.⁵

Por lo hasta aquí expuesto, nos parece más enriquecedor desde el punto de vista de las relaciones entre Francia y España, centrar el interés de este trabajo en lo que podría entenderse como la manipulación de la obra cervantina —y, más concretamente, de los elementos genuinamente españoles de su producción— por parte del dramaturgo francés. Por ello, las referencias a las obras adaptadas y transferidas culturalmente por Hardy se circunscribirán a *La fuerza de la sangre*, *La gitanilla* y *La señora Cornelia* y a sus réplicas francesas, *La Force du sang*, *La Belle Egyptienne* y *Cornélie*, respectivamente.⁶ Para fijar de un modo práctico nuestros objetivos, nos detendremos en la revisión de aquellos temas que frecuentemente se incluyen en el marco de la España cervantina, a saber: el retrato de sus personajes, sumidos, por un lado, en una atmósfera de estricta moral religiosa; reaccionando, por otro, dentro de un código de usos y costumbres bien definido.

Muy ciertas son las palabras del propio Hardy, ferviente admirador del escritor español —“l'incomparable Cervantes”, como él lo llama⁷— cuando dice que representa su obra “avec les memes paroles de Cervantes”.⁸ Sin embargo, este rasgo, si no de pudor sí al menos de humildad, no ha de conformar a quien se acerque a su contenido con espíritu crítico. Si existe gran identidad argumental entre sus obras y los modelos españoles, no es menos veraz el hecho de que Hardy transfiere ele-

(5) Baudoin en sus *Nouvelles Morales* dice: “sans m'arrester au caprice de l'auteur, j'en ay retranché plusieurs choses qui sont vrayment louables dans son pays, mais ridicules au nostre”. Cf. A. Cioranescu, *Le masque et le visage*, Ginebra, Droz, 1983, p. 453.

(6) La edición de las obras de Cervantes que manejamos es la de *Novelas ejemplares y Entremeses*: t. I, *La gitanilla* y *La fuerza de la sangre*; t. II, *La señora Cornelia*, en Ediciones Ibéricas, Madrid. Para las obras de Hardy, citamos la edición de *Le Théâtre d'Alexandre Hardy, Parisien*: t. II, *Cornélie* (1625); t. III, *La Force du sang* (1627); t. V, *La Belle Egyptienne* (1628).

(7) Ver argumento de *La Force du sang*, p. 108.

(8) Palabras contenidas en el argumento de *La Belle Egyptienne*, p. 199.

mentos culturales españoles a un ámbito francés de la época en beneficio de una mejor inteligencia de su público. De este modo, los aspectos de la vida cotidiana de los españoles, en lo que a materia religiosa se refiere, son sustituidos en su obra por elementos de carácter profano.⁹ Tal vez Hardy haya experimentado aquello que Grammont llamó “indévotion”, refiriéndose al carácter religioso de los españoles de la época en general, lo que Cioranescu explica, siguiendo su comentario, no como falta de devoción, “mais la dévotion vidée de son contenu et réduite à la simple gesticulation”.¹⁰

Al comparar en este punto las dos producciones, podríamos hablar primero de un cierto fetichismo por parte de los personajes españoles, que no afecta en modo alguno a los de Hardy. Así, el crucifijo que Leocadia roba de la habitación de Rodolfo en *La Fuerza de la Sangre* (p. 315-16), después de que éste la forzara, se transforma en la obra francesa en una estatua de Hércules (II, 2ª, p. 136-37). Desde el punto de vista argumental, la idea conserva su trascendencia, pues esta pieza es la que permite reconocer la identidad del agresor, pero, sin lugar a dudas, el autor francés la ha despojado de su sentido primario; la justicia divina cede en favor de una simple reparación proporcionada por el destino.

Al mismo nivel, hay que situar la intención de Cornelia, en la obra que lleva su nombre, cuando pretende recompensar a los caballeros que la han socorrido, haciéndoles entrega de una cruz de diamantes y un agnus (*La señora Cornelia*, p. 80). Hardy cambia el gesto por un simple comentario que conlleva el mismo deseo, sin que medie entrega de objeto alguno: “O! ciel guide leurs pas, car dessous ta defence, / Garde qu’aucun peril nos protecteurs n’offense” (*Cornélie*, II, 3ª, p. 225).

Se puede hablar asimismo de otro tipo de impulsos religiosos. Al margen de la frecuente introducción de frases con referencia precisa al nombre de Dios en la novela de Cervantes, son comunes las alusiones a la acción de rezar, así como las entrevistas en lugares sagrados. En este sentido, recordando un pasaje de *La señora Cornelia* en el que cuenta el autor que “habiendo de salir una noche, dijo don Antonio a don Juan que él se quedaría a rezar ciertas devociones” (p. 57), Hardy opta por cambiar el móvil de la decisión de su personaje que, en lugar de mostrar tal afición religiosa, propone a su compañero: “Mais proches de la nuit, qui prend sa robe notre, / Nous allions au logis feuilleter quelque historie, / Et d’autres passe-temps ordinaires jouïr” (I, 1ª, p. 195).

(9) Véase el estudio de Theodore E. D. Braun, “Cervantes and Hardy: from *La fuerza de la sangre* to *La Force du sang*”, *Anales Cervantinos* XVII (1979), p. 179.

(10) A. Cioranescu, *op. cit.*, pp. 101-102.

En cuanto a la topía o marco religioso donde se desenvuelven los protagonistas de Cervantes —la iglesia, por ejemplo, en *La señora Cornelia* (p. 75), lugar en que se entrevistan don Lorenzo y don Juan para concertar su propósito de ir en busca del duque de Ferrara, o el monasterio de San Jerónimo en *La gitánilla* (p. 87), refugio del poeta que regala versos a Preciosa—, Hardy, que menciona ambos episodios, no precisa su ubicación. En el primero de ellos conserva la propuesta del hermano de Cornélie, citando al caballero español: “après tu t'en iras / Chez ce brave Espagnol, de ma part luy diras. / Qu'icy —se entiende en la calle— mesme j'attens l'effect de sa promesse” (III, 3^a, p. 248). En cuanto al segundo de los momentos citados, mientras Cervantes alude con detalle a los motivos que provocaron la huida de Clemente, ayudado por los monjes del monasterio, Hardy se limita a subrayar la necesidad que anima a Clément a constituirse en fugitivo, sin mencionar para nada el episodio de los religiosos ni la estancia entre ellos (*La gitánilla*, p. 87; *La Belle Egyptienne*, IV, 2^a, p. 252).

Se puede argumentar que la exclusión o modificación de estos pasajes entraña un deseo expreso del autor francés de respetar la unidad de lugar, pero la idea no es muy convincente, ya que, en todo caso, habría que considerar fallido el intento, dada la diversidad de lugares en que transcurre la acción.

Otro tanto sucede respecto a la presencia del sacerdote, obligada en todas las novelas de Cervantes, circunstancial en las piezas de Hardy. En *La gitánilla*, un clérigo acude a la cárcel con objeto de confesar a Andrés, que se halla próximo a ser ejecutado (p. 108). Hardy omite el lance. En *La fuerza de la sangre*, el cura de la parroquia aparece en escena al final de la novela con el propósito de casar a Rodolfo y Leocadia (p. 330 y ss.). Hardy, que conserva la idea de casar a los jóvenes, prescinde, no obstante, de la presencia del religioso (V, 5^a, p. 201 y ss.).

Sin embargo, no ha podido el dramaturgo evitar la comparecencia del clérigo en *Cornélie*. L'Hermite, como él lo llama, resulta muy necesario para la finalización de la peripecia que separa a los dos amantes, Cornélie y el duque, ya que es él en ambas obras quien proporciona el reencuentro final y el reconocimiento de todos (*La señora Cornelia*, p. 95 y ss.; *Cornélie*, IV, 3^a, p. 261 y ss.).

En razón de lo reseñado hasta el momento, se evidencia en las intervenciones de los protagonistas españoles una actitud cargada de significado religioso, que se ve plasmada en un discurso de igual contenido, mientras que en los personajes franceses se produce una transformación en discurso profano que conlleva, como veremos, una elevada dosis de retórica, muy en

la línea barroca que inaugura el autor. Sorprende al cotejar las novelas cervantinas con las piezas de Hardy, cómo este último sacrifica un rasgo de verosimilitud al transformar el habla de sus personajes más sencillos en un discurrir lleno de alusiones mitológicas y metafóricas. Como muestra, nótese este efecto en el monólogo del capitán de la tropa gitana: "Nôtre vocation, Mercure l'enseigne, / Qui les boeufs d'Apollon déroband n'épargna. / Telle coutume on tient autrefois usitee / Chez le peuple guerrier de Sparte l'indomtee" (II, 4^a, p. 228). O el de la vieja gitana que acompaña a Précieuse: "Tu pourrais consulter les vieus chènes d'Epire, / Ou Prothee contraint dedans l'humide empire,..." (V, 3^a, p. 277).

Nuestra atención se fijará ahora en otro rasgo definitorio del carácter español, controvertido a la hora de su interpretación. Nos referimos al arraigo en el punto del honor. Parece como si Cervantes pretendiera justificar cada movimiento honrado de sus protagonistas en base a la calidad de ser españoles. Por ello, el comentario incluido al respecto en *La señora Cornelia*, donde presenta a los dos jóvenes estudiantes parece prevenir toda opinión contraria: "Y adornaban esta buena edad con ser muy gentiles hombres, músicos, poetas, diestros y valientes, partes que los hacían amables y bien queridos de cuantos los comunicaban (...) y muy ajenos de la arrogancia que dicen suelen tener los españoles" (p. 56).

Son numerosos los pasajes de esta misma obra en los que Cervantes manifiesta una preocupación constante por resaltar la condición española como garantía de honorabilidad, tanto en favor de quien la ostenta —momento en que don Juan, tras salvar al duque en un duelo, exclama: "Por hacer, señor, lo que me pedís, y por daros gusto, solamente os digo que soy un caballero español" (Ibid., p. 60)—; como en sus interlocutores —caso de Cornelia, que replica a don Antonio: "por la cortesía que suele reinar en los de vuestra nación, os suplico, señor español, que me saquéis destas calles" (Ibid., p. 62), o de su hermano a don Juan: "para lo cual quería el ayuda de la vuestra (...) confiando en que lo haréis por ser español y caballero" (Ibid., p. 77)—.

En suma, mientras Cervantes nos presenta a unos caballeros extraordinariamente orgullosos de su origen, huelga decir que Hardy no se ocupa en modo alguno de tales inquietudes en torno al honor de los españoles. El dramaturgo francés los define resaltando su caballerosidad en relación con el rango social que ostentan, pero elude toda mención a su procedencia como causa propulsora de esta conducta, llevado presumiblemente por la voluntad de no exaltar a quien en este siglo conservaba el aspecto de un enemigo para su país. De ahí que la intervención

de Bentivole al referirse a don Juan revista otro carácter muy distinto al expresado por Cervantes: "Certain Espagnol, connu de renommée / Sa vaillance au besoin feconde reclamée, / La chose à quoy l'honneur oblige un cavalier;" (III, 1ª, p. 235).

Aquí el caballero lo es por su propio carácter y el ser español es un rasgo accidental.

Sin embargo, el ama italiana está más cerca de la opinión que reinaba sobre el carácter de los españoles en la época. Ella ronda la idea que expresa Cioranescu cuando habla del talante presuntuoso de los de esta nación: "les théoriciens de la littérature considèrent que le fait de représenter un Espagnol modeste serait une faute aussi impardonnable que de penser qu'il existe un Allemand spirituel ou un Français malappris".¹¹ Por esta misma aprehensión, decíamos, el ama pretende disuadir a Cornelia de la fe que deposita en los jóvenes españoles: "mejor será que te hallen en casa de un sacerdote de misa, viejo y honrado, que en poder de dos estudiantes, mozos y españoles, que los tales, como yo soy buen testigo, no desechan ripio (...) como estás mala, te han guardado respeto; pero si sanas y convalesces en su poder, Dios lo podrá remediar, porque en verdad, que si a mí no me hubieran guardado mis repulsas, desdenes y enterezas, ya hubieran dado conmigo y con mi honra al traste" (p. 83).

En la obra de Hardy el ama propone a Cornélie buscar un refugio mejor en la vivienda de "l'hermite", pero la razón no es la de evitar a los dos jóvenes españoles, sino la certeza de que el duque conoce el lugar y se dirigirá a él: "Le Duc las de chasser le plus souvent y vient; / Ce repaire croyez, à nos desseins convient. / C'est là, j'en ay l'indice infailible en mon ame, / Que se doit réunir à sa Thysbe un Pyrame" (III, 4ª, p. 252).

De cualquier forma, Cervantes no evita, como ya hemos visto, la censura a ciertas facetas de la vida española. Su obra no se halla exenta de algunas críticas a la nación y elogios, como contrapartida, a Francia e Italia. Recordemos, por ejemplo, aquel pasaje de *La fuerza de la sangre* en el que dice a propósito de la estancia de Rodolfo en Italia: "Sonábale bien aquel Eco li buoni polastri, picioni, presuto et salcicie, (...) de quien los soldados se acuerdan cuando de aquellas partes vienen a éstas y pasan por la estrechez e incomodidades de las ventas y mesones de España" (p. 319).

Idea ésta que aprovecha Hardy y que traslada a su obra, haciendo válido aquel comentario negativo de *Ménage*: "Italia para nacer, Francia para vivir, España para morir"¹² y que sirve,

(11) *Ibid.*, p. 109.

(12) *Ibid.*, pp. 92-93.

además, como señalábamos antes, para acentuar el aspecto menos positivo de los españoles: “Des Alpes au retour les hauts monts traversés, / La Gaule se présente en peuples plus féconde / Que l’Espagne beaucoup, qui semble un autre monde, / Peuples civilisés, conversables, courtois / Qui n’ont rien d’arrogant comme nos ibérois” (II, 3^a, p. 141-42).

No podríamos terminar este estudio sin entrar a considerar otra realidad social de la España de Cervantes trasladada a la obra de Hardy. Nos referimos a la pintura de la raza gitana. La ausencia de una jerga propia de este grupo social marginal no menoscaba el interés de la descripción minuciosa de un pueblo de rasgos tan singulares. Cervantes describe a los de esta raza empleando una serie de réplicas y contraréplicas en su favor y en su contra. Por un lado, se suceden los comentarios en tono negativo, formulados por quienes no pertenecen a ella: “desdichada de aquella que en vuestras lenguas deposita un secreto y en vuestras ayudas pone su honra” (*La gitanilla*, p. 62); mientras por otro se intercalan discursos atenuantes, como los de Preciosa: “No todas somos malas (...) Quizás hay alguna entre nosotras que se precia de secreta y de verdadera tanto como el hombre más estirado que hay en esta sala” (Ibid., p. 62-63).

Muy importante resulta también la extensa intervención del gitano viejo en la medida en que a través de ella se hallan expuestas las cualidades más apreciadas de los gitanos en cuanto a costumbres y modo de vida: “la libre y ancha vida nuestra no está sujeta a melindres ni a muchas ceremonias — dice— (...) nosotros guardamos inviolablemente la ley de la amistad (...) somos señores de los campos, de los sembrados, de las selvas, (...) tenemos muchas habilidades (...) porque en la cárcel cantamos, en el potro callamos, de día trabajamos y de noche hurtamos, o por mejor decir, avisamos de que nadie viva descuidado de mirar donde pone su hacienda” (Ibid., p. 69-71).

Con este balance, observamos cómo se desprende una cierta complicidad para con este pueblo por parte de Cervantes.¹³ Complicidad que llega a manifestar el propio autor de manera más explícita en uno de los pocos comentarios que profiere: “Llegóse a él Andrés, y otro gitano caritativo —que aun entre los demonios hay unos peores que otros, y entre muchos malos puede haber alguno bueno—” (Ibid., p. 79).

En la obra francesa, con la excepción del párrafo del capitán egipcio, de iguales proporciones al del personaje español y de

(13) Pablo Virumbrales, en su artículo “Aproximaciones a la visión de la sociedad española en las *Novelas Ejemplares* de Cervantes” *Anales Cervantinos* XVI (1977), p. 199, señala que “la caracterización de este pueblo es ambigua y no exenta de una cierta simpatía, cuando deja a un lado sus prejuicios”.

muy similar contenido —“Le monde universal nous accepte bourgeois, / Seigneurs des prez, des monts, des campagnes, des bois, / Qui, nobles, n'exerçons l'Agriculture vile, / Non captifs pour le gain dans l'enclos d'une ville” (II, 4^a, p. 227)— el resto de las intervenciones de los diversos personajes, así como del propio autor en su argumento, donde llama a los gitanos “canaille vagabonde, ou le vice tient son empire” (Ibid., p. 199), constituye un severo ataque contra la naturaleza de éstos. A título representativo señalamos algunos de estos comentarios. D. Jean, por ejemplo, se lamenta del alto precio que ha de pagar para seguir a Précieuse “Parmy telle canaille exerçant ses larcins, / De ses fraudes complice” (Ibid., II, 2^a, p. 221); igual recelo el del alcalde que también los tacha de “canaille, / Qui iour et nuit active à la fraude trauaille” (Ibid., IV, 4^a, p. 262) o de D. Ferdinand que los califica “d'une race méchante / Qui l'oreille et les yeus du populaire enchante / Qui vole, qui sacca-ge...” (Ibid, V, 1^a, p. 271).

Y cuando intervienen ellos mismos, el rasgo que destaca por encima de todos es el de su interés material, resultando despiadados; efecto que puede comprobarse cuando el poeta Clément llega mal herido ante la tropa gitana y tanto el joven que lo recibe, como la vieja que lo cura, le reclaman dinero a cambio de sus cuidados: “As-tu la croix? —dice el primero— Tu as trouué tes medecins / Qui te rendront bientôt gaillard et des plus sains” (III, 1^a, p. 236) y luego, cuando Clément se lamenta ante la vieja, “Helas! quelles douleurs incroyables j'endure”, ella replica: “Ouy, mais tu ne dis mot quant au principal point, / Que plus que tes douleurs la pauvreté me point” (III, 2^a, p. 238).

Manifiesta por tanto la severidad de Hardy en este terreno. Sin embargo, no se ha preocupado de uno de los rasgos más característicos que definen a este pueblo: su afición al cante y al baile. Cervantes adorna su obra con numerosos romances y cancioncillas, pero el dramaturgo francés, probablemente amparándose en la dificultad de adaptabilidad que éstos presentan, ha prescindido de ellos y ha despojado su obra de un elemento folklórico que, por otra parte, se alejaba de su proyecto de afrancesamiento de los personajes.

En definitiva y en el intento siempre enojoso de ofrecer una conclusión, se puede afirmar que Hardy ha manejado con desahogo la transferencia en su propio beneficio, eligiendo el género que mejor le garantizaba el éxito, los temas que interesaban al público de su época, introduciendo las variantes necesarias a través del ejercicio de interpretación de otra cultura para acercarlas a realidades más próximas y, por lo tanto, más prometedoras para el logro de sus objetivos. De este modo, aquellos

aspectos que reflejaban de una manera más categórica el ambiente local del otro país se ven filtrados por el gusto francés, reservándose Hardy en todo momento la posibilidad de conservar la mayor parte de los argumentos de sus modelos y mutilando sólo aquello que su público no supiera o no quisiera apreciar. Por lo que tal vez nos hallemos muy cerca de la opinión de D.-H. Pageaux en el sentido de que la cultura española durante el siglo XVII es utilizada como simple ornamento en Francia: "On peut toujours "consommer" de la littérature espagnole, la traduire et la lire, on s'aperçoit qu'il s'agit toujours d'adaptations fortement francisées, (...) le "goût" français ne saurait accepter, tolérer le "goût" espagnol".¹⁴

(14) Daniel-Henri Pageaux, "Un aspect des relations culturelles entre la France et la Péninsule Ibérique: l'exotisme" en F. Lafarga (ed.), *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, Barcelona, PPU, 1989, p. 463.

UNA ADAPTACIÓN CATALANA DEL PRIMER CUENTO
PUBLICADO POR FLAUBERT: *BIBLIOMANIE*

Lluís M^a Todó
Universidad de Barcelona

Al contrario de lo que se dice en la mayoría de estudios sobre la vida y la obra de Flaubert, hoy parece seguro que el primer texto publicado por el autor de *Madame Bovary* no fue *Une leçon d'histoire naturelle genre commis*, que apareció en *Le Colibri de Rouen* el 30 de marzo de 1837, sino otro breve cuento, titulado *Bibliomanie*, que fue publicado en la misma revista un mes antes, el 12 de febrero del mismo 1837. El cuento fue editado recientemente dentro del volumen *Bouvard et Pécuchet centennaires*, en el año 1981, acompañado por un estudio de D. G. Laporte.¹ Aunque la edición original iba firmada solamente F., es sin duda obra primeriza de Gustave Flaubert.

El texto en cuestión empieza con estas palabras: "Dans une rue étroite et sans soleil de Barcelone vivait, il y a peu de temps, un de ces hommes au front pâle..." El estilo, como puede apreciarse ya en estas primeras palabras, y como suele suceder en la mayoría de las obras tempranas de Flaubert, es bastante lamentable, y contiene perlas como éstas: "ses cheveux étaient longs mais blancs", "sa physionomie était pâle, triste, laide, et même insignifiante". Son frases dignas sin duda de figurar en el "sottisier" del Flaubert adulto. En cuanto al argumento de *Bibliomanie*, está sacado de un suceso, tal vez real, narrado en *La Gazette des Tribunaux*, n^o 3465, 23 de octubre de 1836. Narra la historia de Fra Vicenç, un monje de Poblet, exclaustroado después de la destrucción del monasterio en 1835, que se instaló poco después en Barcelona, dedicado a la compraventa de libros antiguos. Al cabo de poco tiempo empezaron a produ-

(1) G. Flaubert, *Bibliomanie* in *Bouvard et Pécuchet centennaires*, Paris, La Bibliothèque d'Ornicar, 1981. Las referencias al texto de Flaubert remiten a esta edición.

cirse en Barcelona una serie de crímenes inexplicables, cuyas víctimas eran estudiantes, turistas extranjeros, y sabios. La última víctima fue un librero y bibliófilo muy conocido en la ciudad, el señor Patxot, cuyo establecimiento fue incendiado, y del que desapareció una *Biblia* de gran valor. La policía detuvo al tal Fra Vincenç, y en su poder halló la valiosísima *Biblia* que había desaparecido de la librería de Patxot. El monje bibliófilo fue interrogado, y finalmente se confesó autor de los misteriosos asesinatos, y del incendio de la librería Patxot, con la consiguiente muerte de su propietario. Todas las víctimas habían sido clientes de Fra Vicenç, quien tras venderles libros de valor, les seguía y mataba para recuperar sus valiosos volúmenes. El monje no se manifestó en modo alguno arrepentido de sus crímenes, pero en cambio fue presa de la mayor desesperación cuando se enteró que el libro que había robado a Patxot no era un ejemplar único, tal como él pensaba. Fra Vincenç amaba mucho más a los libros que a las personas, tal parece ser la moraleja de la historia. El monje asesino fue condenado a muerte y ejecutado a garrote.

Este *fait divers*, origen del cuento de Flaubert, es considerado verídico por algunos autores, y legendario por otros; supongo que no costaría mucho averiguarlo. En cualquier caso el asunto conoció cierta popularidad en su momento, e incluso hay críticos que consideran este éxito como un índice más de la emergencia, en la segunda mitad del siglo XIX, de una importante mitología sobre el libro, el libro único, el Libro con mayúscula, un tema muy relacionado con Flaubert, por cierto. Pero ésta es otra historia.

Lo que ahora me interesa es seguir algunos pasos de este caso, suceso o leyenda. Ya he dicho que en febrero de 1837, es decir, muy poco después de la primera versión, la de *La Gazette des Tribunaux*, Flaubert publica —con su inicial como pseudónimo— el cuento *Bibliomanie* en *Le Colibri de Rouen*. El escenario de la narración es la ciudad de Barcelona, pero el joven de quince años que es entonces Flaubert no parece muy preocupado por la verosimilitud geográfica, ni muy enterado de la realidad catalana. La Barcelona de su cuento es tópicamente tenebrosa y gótica, contiene plazas y calles inexistentes en la realidad, y sus habitantes llevan nombres tan poco barceloneses como Giacomo —el librero asesino—, Ricciani, o Baptisto, su última víctima. Por lo demás ya queda dicho que el estilo es de una torpeza apenas concebible en el futuro autor de *Madame Bovary*.

Yo no conozco ninguna traducción castellana de este cuento primerizo, cuyo interés, como queda dicho, es puramente docu-

mental. Pero sí existe un curioso texto catalán, que apenas puede calificarse de traducción, y del cual deseo hablarles. Se titula *El llibreter assassí*, y a pesar de figurar como obra de Flaubert, se aleja mucho del original. El autor de la versión catalana es don Ramon Miquel y Planas, un personaje bastante curioso, que suele ser calificado de bibliófilo y erudito en las enciclopedias, y que, tal como veremos, demostraba más respeto por los libros que por los textos que contienen. En 1924, para celebrar los veinticinco años del "Institut Català de les Arts del Llibre", se publica bajo sus auspicios un hermoso volumen titulado *Contes de bibliòfil*,² una colección de narraciones breves relacionadas con el tema de la bibliofilia. Además del texto de Flaubert, hay otros de Nodier, Asselineau, Daudet, Pierre Louys, Casellas, Pons i Massaveu, y otros autores menos conocidos. Se trata de un libro muy bonito, como corresponde a la institución que lo patrocinó, muy bien encuadernado, impreso en papel de excelente calidad, y con numerosas ilustraciones, algunas de ellas muy hermosas.

Volviendo al cuento de Flaubert, el mismo Miquel y Planas declara que "la versió catalana que nosaltres publiquem és més propiament un arreglo que una traducció" (p. XXII) ("arreglo" es un castellanismo flagrante, pero es que Miquel y Planas fue uno de los intelectuales que rechazaron la reforma gramatical de Pompeu Fabra, de forma que su texto está escrito en una lengua que actualmente nos resulta, por lo menos, bastante pintoresca). "Conservando el desarrollo novelesco —sigue diciendo Miquel y Planas; la traducción es mía— que le da Flaubert [a la historia del bibliófilo asesino], hemos reincorporado aquellos elementos del texto primitivo que contribuían a darle color local y cierta verosimilitud para quien no conozca muy de cerca nuestro país y nuestras costumbres. Y como quiera que nosotros estamos aún en mejores condiciones para el caso, no hemos dejado de infiltrarle, aquí y allá, varios detalles y circunstancias de carácter histórico y bibliográfico, destinados a hacer más aceptable la historia por parte de los lectores catalanes" (Ibid).

Además del citado artículo de *La Gazette des Tribunaux*, Miquel y Planas cita como otra posible fuente del texto de Flaubert, el cuento de Hoffmann *Olivier Brusson* (aunque más tarde, en otro artículo titulado *La llegenda del llibreter assassí de Barcelona*,³ el mismo Miquel y Planas rectifica, y da como fuente otra narración de Hoffmann, *Mademoiselle de Scudéry*).

(2) Varios, *Contes de bibliòfil*, Barcelona, Institut Català de les Arts del Llibre, 1924.

(3) M. Miquel i Planas, *La llegenda del llibreter assassí de Barcelona*, Barcelona, Miquel-Rius, 1928.

Vamos a ver ahora las modificaciones que Miquel y Planas inflige al texto de Flaubert, que, todo hay que decirlo, en 1924 ya era considerado uno de los grandes maestros de la novela del XIX.

Para empezar, los nombres: ya hemos dicho que en Flaubert los personajes principales se llamaban Giacomo y Baptisto; Miquel y Planas los cambia por Vicents (sic) y Patxot, nombres sin duda más verosímiles en un escenario catalán, y que corresponde al “caso real”. Otro personaje que Flaubert caracteriza como “un jeune étudiant de Salamanque” (p. 128) se convierte en “un jove estudiant de Cervera”. Un tal Ricciani (p. 129) se convierte en “el Marqués de Llió” (p. 64). Finalmente, aparece en Flaubert “le curé de la cathédrale d'Oviedo”, que Miquel y Planas transforma en “el rector de la Mercè” (p. 68)

La topografía urbana también es modificada por el autor catalán en aras de la verosimilitud, supongo, y así “la Place Royale” (p. 129) se convierte en “les voltes dels Encants” (p. 64) —efectivamente, existe una Plaza Real en Barcelona, pero los libreros de viejo solían estar en el antiguo mercado de Els Encants, o Rastro, que estaban en lo que es actualmente el mercado de San Antonio. Por otra parte, “la barrière des Arabes” (p. 129) se convierte en “el Call” (p. 66), es decir, el antiguo barrio judío de Barcelona, y “l'auberge de Saint Pierre” (p. 132) pasa a ser “l'Hostal del Sol” (p. 74)

También en honor a la verosimilitud, me imagino, los “huit maravedis” (p. 130) del original francés se cambian en “vuyt sous” (p. 68).

Del mismo modo, las abundantes referencias bibliográficas que aparecen en Flaubert sufren modificaciones en el texto catalán, y los libros raros y valiosos que cita el francés son substituidos sistemáticamente por libros catalanes de reconocido valor para los bibliófilos del momento, destinatarios del volumen que contiene la narración. Algunos ejemplos: “la *Chronique de Turquie*” (p. 129) se convierte en “la *Crònica d'en Puigpardines*” (p. 64) —un libro muy valioso para los coleccionistas, pero apócrifo. “*Le Mystère de Saint-Michel*” (p. 129) pasa a ser “*els Furs e ordinacions fetes per los gloriosos reys d'Aragó als regnícols de Valencia escrits en lletra gòtica*” (p. 66). Más adelante, Miquel y Planas, añade una referencia al “célebre estamper Palmart” (p. 67), que no corresponde a nada en el original flaubertiano. Y una “*Bible latine, avec des commentaires grecs*” (p. 131) se convierte en “una *Gramàtica llatina, feta a ús dels estudiants catalans*” (texto del siglo XV, obra de Mates, una de las joyas bibliográficas más valiosas que existen, según el mismo Miquel y Planas).

Hay otros retoques más inexplicables, o más curiosos, como por ejemplo, cuando Flaubert cita a Hoffmann, Miquel y Planas se cree obligado a escribir "Hoffmann, l'autor dels *Contes fantàstichs*, prou coneguts". En cuanto a la inefable frase, ya citada, "ses cheveux étaient longs, mais blancs", tal vez por pudor estilístico, Miquel y Planas la cambia en "tenia llarchs cabells blancs".

Resulta difícil extraer conclusiones del caso que les acabo de contar, que tal vez sea sólo una curiosidad. De todos modos quisiera acabar con un par de consideraciones: la primera, a modo de disculpa parcial de don Ramon Miquel y Planas, se refiere a la terrible dificultad que entraña traducir textos mal escritos. Cualquiera que haya pasado por esta experiencia reconocerá que no hay tormento peor para el traductor que tener que verter a su lengua un texto deficiente estilísticamente. En el caso que nos ha ocupado, estas deficiencias no se refieren sólo al aspecto estilístico, sino también a la verosimilitud narrativa. Hay que reconocer que una traducción fiel del original flaubertiano habría resultado aceptable únicamente como documento filológico sobre "las mocedades" de Flaubert. La segunda consideración que les propongo se relaciona con ésta. Que en 1924, en Barcelona, un "bibliófilo y erudito" se permita estas libertades con Flaubert es un hecho que puede resultar significativo del funcionamiento de la cultura catalana de la época.

Ha quedado claro a lo largo de estas jornadas que la traducción, claro está, es una práctica que tiene su historia. El sentido de esta historia, me parece, iría en la dirección de una creciente fidelidad y respeto al original. De este modo, la actitud de Miquel y Planas habría resultado perfectamente habitual, explicable, banal, en los siglos XVI, XVII, XVIII o incluso el XIX. Lo excepcional del caso es que produzca en 1924, cuando desde otros puntos de vista la filología hecha en Cataluña había alcanzado unas cotas muy altas de seriedad y exigencia científica.

Pero volvamos al texto objeto de estas palabras. Que en 1924, Ramon Miquel y Planas, un sabio entregado al culto de los libros trate de esta forma una obra de Flaubert, por muy primeriza y deficiente que sea, es un hecho que debe ser tomado en consideración. En cualquier caso, espero que constituya un dato útil, que contribuya a mejorar nuestro conocimiento de los modos de recepción de Flaubert en España.

V
POESÍA Y TRADUCCIÓN

LA TRADUCCIÓN POÉTICA

Alberto ÁLVAREZ SANAGUSTÍN
Universidad de Oviedo

En este breve trabajo me propongo hablar de los textos poéticos y de la posibilidad de su traducción que, a primera vista, parece un objetivo casi imposible. Traducción y poesía son dos términos muy alejados entre sí y de difícil aproximación. De ahí el reto que supone agruparlos y tratar de conciliarlos.

La lingüística y la semiótica contemporánea sitúan en el centro de sus reflexiones la tesis que en su momento enunció Wilhelm von Humboldt, la idea de que las diferentes lenguas no representan una copia pasiva de la realidad, del mundo de los acontecimientos y de los objetos, la apreciación de que las lenguas no son un *ergon* sino una *energeia*, procesos peculiares que imponen al pensamiento un conjunto de distinciones y de valores. Las lenguas que, hasta entonces, habían sido contempladas mayoritariamente como instrumentos pasivos, reproductores de la realidad, empiezan a ser vistas como elementos activos, con una carga dinámica estimable.

Las ideas de Humboldt han sido retomadas más recientemente por el lingüista B.L. Whorf y formuladas en la conocida hipótesis Sapir-Whorf. Esta hipótesis se podría resumir brevemente en los siguientes términos: vemos el mundo y la realidad a través de las mallas organizadas que son las lenguas maternas de los individuos particulares.¹

Todavía se puede ir más lejos en el planteamiento y afirmar lo siguiente: en dos estados sucesivos de la misma lengua se configuran "visiones del mundo" diferentes.² Su dinamismo conlleva cambios estructurales y significativos que hacen que también

(1) B. L. Whorf, *Lenguaje, pensamiento y realidad*. Selección de escritos, Barcelona, Barral editores, 1971.

(2) S. Suleiman y I. Crtosman (ed.), *The Reader in The Text: Essays on Audience and Interpretation*, Princeton, N.J., Princeton U.P., 1980.

dentro de ellas mismas sean necesarias las operaciones de cuasi-traducción, adaptaciones que hagan posible la comprensión en un momento posterior de lo ocurrido en un momento anterior.

Se podría decir que la interpretación de los signos verbales de una lengua por medio de otra es un caso particular, más dificultoso, del proceso de comunicación de cualquier acto de habla. Los problemas que encontramos en la traducción interlingual aparecen ya, a otra escala, en la misma traducción intralingual. En opinión de Steiner "una teoría de la traducción no deja de ser un modelo histórico-psicológico, en parte deductivo, en parte intuitivo, de las operaciones de la lengua misma. Una "comprensión de la comprensión, una hermenéutica, incluirá siempre la deducción y la intuición".³

Si respondiera a la realidad el punto de vista del pasado, el hecho de que las lenguas copiaran ingenuamente la realidad, los problemas que plantearía la traducción serían casi irrelevantes. Las diferentes lenguas aparecerían como trajes reemplazables de un único sentido que permanecería idéntico después de diferentes operaciones de traducción. Desgraciadamente esta posición no se puede sostener y debe desecharse.

El caso es que las lenguas se caracterizan por su complejidad y que las operaciones de traducción —de una lengua a sí misma y de las lenguas entre sí— plantean problemas teóricos y prácticos de difícil resolución.⁴

Estos problemas se atenúan si tenemos en cuenta lo siguiente: la capacidad de *expansión* y de *condensación* de las lenguas que consiste en que, por una parte, cualquier palabra de una lengua puede ser sustituida en el interior de su propio sistema por una paráfrasis sinonímica (expansión) y, a la inversa, una locución puede resolverse en una palabra (condensación). Estas operaciones intrasemióticas son de aplicación intersemiótica, cuando los signos de un sistema se traducen a signos de otro sistema.⁵

Las operaciones a las que acabamos de aludir son operaciones de adaptación —"reformulación" en la terminología de Jakobson— dentro de una misma lengua y de traducción dentro de dos distintas.

(3) G. Steiner, "Topologías de la cultura" en su *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*, México, Fondo de Cultura Económica, 1980, p. 477.

(4) Vid. los detallados estudios sobre el tema de G. Mounin, *Los problemas teóricos de la traducción*, Madrid, Gredos, 1971 y de V. García Yebra, *En torno a la traducción*, Madrid, Gredos, 1983.

(5) Para los conceptos de "condensación" y "expansión" vid. A. J. Greimas y J. Courtés, *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1982.

Teniendo en cuenta estos supuestos hablaremos de dos tipos de traducción: la traducción en sentido estricto, es la que podríamos llamar traducción fonológica o lingüística o literal. En el límite, tomando como modelo un texto escrito se trata de alcanzar otro texto escrito.

Otro tipo de traducción es el que denominaremos global. Atiende no solamente a la letra expresada, sino a la serie de condiciones, situaciones, momentos, etc., en que fue proferida. Tiene en cuenta, en suma, las condiciones de emisión y de recepción así como todos aquellos aspectos que pueden modificar la significación literal del mensaje literalmente expresado. Se podría llamar traducción pragmática.

En este tipo de traducción el que traduce ha de tener en cuenta todas las condiciones del acto comunicativo — no sólo la literalidad del mensaje — para proceder en consecuencia.

En este trabajo me quiero ocupar no de cualquier traducción sino de la que denominamos poética. La traducción de aquellos textos más excelentes y nobles, los que constituyen el patrimoniopreciado de una determinada cultura.

Ocuparnos de lo poético implica, en consecuencia, definirlo, aunque sea someramente. La definición, nuestra toma de posición ante el fenómeno, nos puede facilitar las claves de su posible traducción.

Riffaterre ha definido la literatura en los siguientes términos: "Est littérature tout texte qui s'impose a l'attention du lecteur par sa forme, indépendamment ou non de son contenu, et de la nature positive ou négative des réactions du lecteur".⁶ Es esta una posición excesivamente esencialista, en ella vemos los ecos de las ideas de Jakobson y de los que durante tanto tiempo quisieron ver en la literatura una especificidad que se centraba en aspectos puramente estilísticos en los que se absorbía el contenido.

¿Sería posible una traducción de un texto poético que se entendiera desde esta perspectiva? Pensamos que no. La plenitud de la forma haría vana cualquier paráfrasis en la propia lengua y, por supuesto, cualquier traducción a una lengua ajena. La plenitud formal se disuelve ante cualquier manipulación intra o interlingüística.

Al lado de esta posición que propugna la excelencia formal de la literatura podemos encontrar otras posiciones más comprensivas, en el doble sentido de la expresión, que pueden llevar al traductor a que conciba esperanzas para su tarea. Se trata de una definición pragmática y no estilística de la literatura.

(6) M. Riffaterre, *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971. p. 65.

Para Mukarovsky, que plantea en su obra los fundamentos de una teoría pragmática de la literatura, la obra es al mismo tiempo signo, estructura y valor. La obra-cosa funciona como símbolo exterior (el significante en la terminología de Saussure) al que, en la conciencia colectiva corresponde una significación (llamada "objeto estético") dada por aquello que tienen en común los estados de conciencia subjetivos provocados por la obra-cosa en los miembros de una cierta colectividad.

Aparte de esta significación global, dada por la conciencia colectiva, en toda percepción de una obra hay elementos subjetivos (los "factores asociativos" de Fechner, la "imagen asociada" de Frege).

Por otra parte cabe la relación de la obra-cosa con la realidad: el contexto general de los fenómenos llamados sociales: filosofía, política, religión, economía. Esto significa que la obra, además de signo autónomo, es signo comunicativo.⁷

La obra tiene unidad de sentido, no es una copia pasiva de la realidad. Además cambia de valor en las distintas épocas en función de posiciones diferentes del lector (o del contemplador, si se trata de escenificaciones).

La Escuela de Tartu ha profundizado en el análisis del fenómeno literario. Para Lotman el funcionamiento semiótico de un texto literario depende de múltiples planos paradigmáticos y su información no puede ser transcodificada en un sistema modelizante primario sin que se origine un empobrecimiento.

El texto literario está pluricodificado. A la estratificación propiamente lingüística que articula el sistema semántico (del significado), el léxico-gramatical (sintaxis, morfología y léxico) y el fonológico (fonología y fonética) hay que añadir, se le sobrepone, el policódigo literario del sistema secundario: mencionemos el código fónico-rítmico, que se relaciona con el sistema fonológico y las configuraciones suprasegmentales de los significantes lingüísticos, el código métrico, que está condicionado por el código fonológico del sistema primario y es interdependiente del código léxico-gramatical, el código estilístico que organiza la coherencia textual (de corto radio de acción) y, finalmente, el código técnico-compositivo (que organiza la coherencia textual macroestructural).⁸

La pluricodificación genera un texto de información altamente concentrada. la coherencia del plano semántico y la cohesión de las unidades superficiales organizan múltiples planos de equivalencias en la dimensión literaria, lo que contribuye al enriquecimiento del significado.⁹

(7) J. Mukarovsky, "El arte como hecho semiológico" en *Arte y Semiología*, Madrid, Alberto Corazón, 1971, ("Comunicación. Serie B").

(8) I. Lotman, *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1978.

(9) J. E. Gombert, *Le développement métalinguistique*, Paris, PUF, 1990.

La complejidad del fenómeno literario y la variedad de estratos y de instancias que se ponen en juego hace que la traducción, la tarea de traducir, se convierta en un procedimiento que exige una profunda cultura y una extraordinaria sensibilidad.

Una primera fase de *percepción* nos obliga a comprender el texto. El traductor se enfrenta con el texto de origen y busca captar su significado y su sentido, en una palabra, su contenido.

En la segunda fase, la de la *expresión*, el traductor intenta pasar a su propia lengua el contenido del texto primero.

Para Charles R. Taber un método de traducción que se fundamente en un algoritmo de correspondencias entre la estructura de la superficie de las lenguas está condenado al fracaso porque entre las lenguas hay tres tipos de diferencias específicas: diferencias entre la estructura profunda y superficial de la lengua de origen, entre las estructuras profundas de las lenguas y entre la estructura profunda y superficial de la lengua receptora.¹⁰

La simple traducción literal no suele ser suficiente en el caso de la traducción poética. Se debe buscar la fidelidad pero sin que se altere la dimensión poética porque, desgraciadamente, en las versiones muy literales se suele alterar la dimensión artística y en las muy artísticas suele resentirse el sentido originario.

Paul de Man cuando aborda este problema dice que "... el traductor, por definición fracasa. El traductor nunca puede hacer lo que hizo el texto original. Cualquier traducción siempre se queda atrás en relación al original, y el traductor como tal está perdido desde el principio (...) El traductor tiene que rendirse en relación a la tarea de reencontrar lo que estaba en el original".¹¹

Pensamos que el pesimismo de Paul de Man, quizás aceptable desde una posición estrictamente literalista y estilística, no tiene justificación desde una perspectiva global de lo que implica el fenómeno que es la comunicación literaria.

El texto literario (poético) no se puede centrar en la pura literalidad, en el significado lingüístico. Ya hemos visto la articulación de códigos y subcódigos que contribuyen a configurarlo. Hay que trabajar sobre estos conjuntos completos y coherentes y rechazar los microanálisis de detalle.

No hay que detenerse en los meros procedimientos técnicos, sino concebir *la traducción como un proceso* donde se trata de revivir en una cultura de acogida un texto vivo de otra cultura.

La traducción, desde esta perspectiva, es una suerte de *interpretación* que puede ser extraordinariamente enriquecedo-

(10) Ch. R. Taber, "Traduzir o sentido, traduzir o estilo", en J.-R. Ladmiral, (ed.), *A tradução e os seus problemas*, Lisboa, Edições 70, 1980, pp. 88-101.

(11) P. de Man, "La tarea del traductor de W. Benjamin" en *La resistencia a la teoría*. Madrid, Visor, 1990, p. 125.

ra. Todo depende de la fuerza del traductor. Para estar al nivel de su modelo debe hacer alarde de energía propia y no limitarse a ser un humilde intermediario que pasa desapercibido. Debe saber encontrar las palabras y expresiones que tengan una mayor potencialidad y engastarlas en la lengua de llegada. Así deviene un auténtico creador.¹²

Las modernas teorías críticas han destacado el papel que puede cumplir el lector, su posible actividad creativa, cuando se enfrenta al texto-artefacto.

El traductor, en cuanto lector activo, debería (o podría) seguir las siguientes pautas: primero, *percibir* la obra: tratar de captar toda la complejidad formal y semántica del texto al que se enfrenta. Su sacrificio perceptivo, basado en el texto que analiza y en la tradición cultural y literaria en que se inserta, le permitiría pasar a una fase *representativa*.¹³ En ésta el traductor *imagina* la obra en la lengua de llegada. Se trata más que de revivir de vivir la obra como un acontecimiento, calculando sus efectos y su sentido que deberán ser llevados "con la máxima claridad y viveza" a la nueva lengua.

Finalmente, una frase *expresiva*: el lector expresa en la nueva lengua el fruto de su vivencia. En esta fase caben dos posibilidades: la traducción como lectura personal, como interpretación y también la traducción, más contenida, como recurso para la lectura de otros disfrutadores. Es decir, traducción más abierta a futuras interpretaciones.

Hay que tener en cuenta que, a diferencia de la traducción ordinaria, prosaica, en la que se trata de buscar variantes significantes para un solo sentido, en la literatura, se trata de fijar el significado más expresivo para que puedan producirse el mayor número de interpretaciones en la lengua de llegada.

Vamos ahora a ejemplificar nuestra posición teórica viendo cómo traduce Octavio Paz un poema de Mallarmé, qué cuestiones se plantea y cómo trata de resolverlas:

He aquí el poema de Mallarmé y la traducción de Octavio Paz:¹⁴

*Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx,
L'Angoisse, ce minuit, soutient, lampadophore,
Maint rêve verpéral brûlé par le Phénix
Que ne recueille pas de cinéraire amphore.*

(12) J. Guillet, "Une approche sensualiste de la traduction: le marquis de Saint-Simon" *Revue de littérature comparée* LXIII (1989), p. 158.

(13) W. Iser, *El acto de leer*, Madrid, Taurus, 1987.

(14) O. Paz, "El soneto en ix (1868-1968)", en *Traducción: literatura y literaridad*, Barcelona, Tusquets editores, 1981, 2ª ed., pp. 33-51.

*Sur les crédences, au salon vide: nul ptyx,
Aboli bibelot d'inanité sonore,
(Car le Maître est allé puiser des pleurs au Styx
Avec ce seul objet dont le Néant s'honore).*

*Mais proche la croisée au nord vacante, un or
Agonise selon peut-être le décor
Des licornes ruant du feu contre une nixe,*

*Elle, défunte nue en le miroir, encor
Que, dans l'oubli fermé par le cadre, se fixe
De scintillations sitôt le septuor.*

El de sus puras uñas ónix, alto en ofrenda,
La Angustia, es medianoche, levanta, lamparóforo,
Mucho vespéral sueño quemado por el Fénix
Que ninguna recoge ánfora cineraria:

Salón sin nadie ni en las credencias conca alguna,
Espiral espirada de inanidad sonora,
(El Maestro se ha ido, llanto en la Estigia capta
Con ese solo objeto nobleza de la Nada).

Mas cerca la ventana vacante al norte, un oro
Agoniza según tal vez rijosa fábula
De ninfa alanceada por llamas de unicornios

Y ella apenas difunta desnuda en el espejo
Que ya en las nulidades que claüsura el marco
Del centellar se fija súbito el septimino.

Cuestiones fonéticas.— El ritmo, la repetición de ciertos sonidos, los caracteres materiales del elemento sonoro: aliteraciones, paranomasias, en suma, aquellos que significan a un nivel distinto del de la pura carga informativa, así como las características propias de la prosodia poética: número de sílabas, acentos, rima... resultan, en principio, intraducibles.

En esta situación es necesario que el traductor de poemas adopte una decisión. La de Paz aquí está a medio camino entre el intento de reproducir los efectos sonoros y la tentación de olvidar este aspecto del poema.

Gran parte de la originalidad del famoso soneto de Mallarmé, ya destacada por los críticos, proviene de su rima poco usual en /ix/, alternado con la rima /ór/. Una rima reforzada

por aliteraciones en /i/ como en “Aboli bibelot d’inanité”, etc., y por rimas internas en /or/:

Au nord vacante un or.

Octavio Paz renuncia a traducir esta rima aunque deja abierta la posibilidad de hacer más adelante otra versión “con rimas de dificultad y sonoridad análogas”.¹⁵ En esta traducción se limita al verso blanco. Así los efectos de sonoridad se pierden. Conserva, eso sí, la forma del soneto y en cuanto al número de sílabas pasa del alejandrino francés (12 sílabas) al alejandrino español (14 sílabas), con lo que la traducción se convierte en una pequeña ampliación (expansión) versal, más factible que mantener la concisión del original pero que disminuye el efecto de intensidad expresiva.

Cuestiones léxico-fonéticas.— La mayor dificultad proviene de la traducción de *ptyx*, palabra creada por Mallarmé a partir de la magia del sonido y de la fuerza creadora del mismo procedimiento de la rima. Para traducirla Paz se apoya en el sentido que intérpretes anteriores han atribuido al poema para darle el de “conca” o “concha”. Pero hay que tener en cuenta que la palabra /conca/, aunque rara en español, tiene un significado del que, probablemente, carezca “ptyx”. Esto hace que la expansión definitoria de Mallarmé que la califica de “bibelot de inanidad sonora” pierda fuerza. Así lo que es una pura nada sonora adquiere cierta significación.

El deseo de mantener, pese a la dificultad, una similitud fonética con el texto original, mueve al traductor a mantener *ónix* en vez de *ónice*, palabra más normalizada en la norma castellana, y a introducir el neologismo *lampadóforo* formado por analogía con canéforo, semáforo, y otros similares del griego o a traducir “crédences” por “credencias”, palabra anticuada.

El mismo deseo de formar un juego fónico, en este caso no mimético ni similar, sino equivalente, le lleva a traducir “Aboli bibelot” por “espiral espirada”, con significado distinto pero similar paranomasia.

Esta traducción se hace posible por la anterior de “ptyx” por “conca”, ya que “espiral” sólo puede referirse a la forma de la concha. Así la traducción limita los posibles sentidos de un término que aparece posteriormente.

Asimismo las necesidades de la medida le fuerzan a suprimir “Nul” en el primer verso del segundo cuarteto y a compen-

(15) O. Paz, *op. cit.*, p. 48.

sar más adelante esta eliminación con la traducción *nulidades* por *oubli* (olvido), apoyándose para esta elección en su conocimiento de lo que el término “nada” significa para el poema de Mallarmé.

Cuestiones de interpretación semántica.— Son particularmente complejas en este poema de significado probablemente “nulo” pero, precisamente por ello, de rico simbolismo. Señalemos que las dificultades mayores provienen del primer terceto: en la primera versión del poema, Mallarmé indicaba que el *oro agonizante* es el del marco dorado del espejo, que quizá representa el combate de una *nixa* (ninfa) con unos unicornios; pero este contenido queda expresado de manera más vaga en la versión definitiva. Paz se apoya en la primera versión y, además, traduce muy libremente “*décor*” por “*rijosa fábula*” que es, quizás, la expresión menos lograda de toda la traducción.

Cuestiones sintácticas.— Es bien conocida la complejidad sintáctica de Mallarmé, origen de buena parte del encanto de su poesía. Sin imitar exactamente las dificultades sintácticas, Octavio Paz logra reproducir los efectos de ambigüedad y hermetismo del poema de manera bastante acertada. Mantiene, por ejemplo, el hipérbaton de los versos primero y cuarto, aunque el orden —el desorden— de la frase en distinto del francés. En el verso segundo traduce “*ce minuit*” (literalmente, “esta medianoche”) por la expresión “es medianoche”, seguramente para no alargar el verso. La ambigüedad de este sintagma queda, sin embargo, garantizada. En francés se puede leer como aposición a *Angustia* o, más probablemente, como complemento circunstancial de tiempo. En español se puede entender que *es* indica el momento temporal, pero también como una señal de equivalencia con *Angustia*.

Octavio Paz no se limita a traducir sino que reflexiona sobre la traducción del siguiente modo: 1) presenta el poema original al lado del traducido, 2) hace un análisis del poema original de Mallarmé, 3) expone sus criterios de traducción y 4) finalmente, traduce.

Su forma de operar en la traducción de este soneto es modélica. Se plantea, inicialmente, los dos enigmas principales del texto, que se centran en las palabras “*ptyx*” y “*nixe*”. Resuelve su interpretación recurriendo a los principales comentaristas del soneto. Las interpretaciones le van marcando pautas para su propia traducción y su personal comprensión del poema.

Todo está matizado por su sensibilidad, por su cultura literaria y por su exigencia de perfección plasmada en la idea de "volver más adelante" a hacer una nueva versión del poema y más poética "si esto fuera posible".

Querría terminar haciendo un elogio del traductor y de la traducción que enriquece la cultura y las lenguas en contacto, que abre nuevas posibilidades a la expresividad, a la imaginación y al entendimiento del mundo.

LOS AVATARES DEL POEMA
LA MUERTE DE LOS AMANTES EN ESPAÑOL

Arlette VEGLIA
Carolina FOULLIOUX
Universidad Autónoma de Madrid

Decidimos comentar las diferentes versiones españolas de este poema de las *Flores del Mal* a raíz del análisis lingüístico estrictamente estructuralista que sobre el mismo realizó M. Molho en Madrid durante una comunicación en la Universidad Autónoma. Nos preguntamos entonces ¿Cómo apprehende el “archilector” español a Baudelaire a través de las traducciones? Y, como todo traductor es ante todo un lector que descodifica el texto, esto es, que lo analiza lingüística y poéticamente, empezaremos por leer el poema (véase el texto en la p. 281).

Vamos a comparar tres versiones (en realidad existen al menos dos más) desde un punto de vista semántico y sintáctico, verso a verso.

La versión S corresponde a Martínez Sarrión (ediciones la Gaya Ciencia, igualmente editada por Alianza Editorial). La versión P es de Carlos Pujol (ediciones Planeta). La versión G, por fin, es la que hizo Jacinto Luis Guereña (ediciones Visor de Poesía).

En lo que a tipografía se refiere, constatamos que, si bien los traductores han respetado globalmente la forma del soneto (2 cuartetos + 2 tercetos), no ocurre lo mismo con la puntuación (las comas, situadas en fin o a mitad de verso, han sido a menudo omitidas, a veces sin razón alguna). La mayúscula de “Angel” no siempre se ha respetado por olvido ¿quizás? lleno de consecuencias semánticas.

En cuanto a versificación, los traductores no respetaron ni la métrica ni la rima de los versos. Este poema está compuesto en decasilabos que, así como lo señaló M. Molho, se apartan del modelo tradicional del decasilabo lírico francés (es decir, de los fragmentos métricos 4 + 6): Bonnaventure des Périers, en el

siglo XVI, denominó este ritmo de verso (5+5) el “taratentara” (cuya quinta sílaba está generalmente acentuada). Para finalizar vemos que son rimas cruzadas, hecho bastante excepcional para un cuarteto de soneto.

Nada de lo anterior ha sido respetado en las versiones españolas; pero esto no es forzosamente un reproche. La función poética del poema, el significado, supera al significante poético.

Primer verso: “Nous aurons des lits pleins d’odeurs légères”.

He aquí un verso sencillísimo, formado por lexías prosaicas (adjetivo tomado en el sentido propio de relativo a la prosa) empezando por el verbo “*nous aurons*”, situado —como suele hacerlo Baudelaire— a principio del enunciado para darle impulso al poema, ponerlo en movimiento. Este verbo es común a los tres complementos directos (lits, divans, fleurs) y lo traduciremos por “*tendremos*” y no por “*poseeremos*” (nous possèderons) que adolece de sobredeterminación y de una sinalefa poco eufónica. Tenemos que rechazar también la traducción “habrá” (il y aura), que se limita a una simple constatación de la realidad en la que no está implicado el sujeto.

El adjetivo monosílabo “*plein*” marca un estado real que nunca podrá expresarse por medio de una relativa subjuntiva “que exalen” (qui puissent exhaler) ya que ésta nos sitúa en el plano de lo no real, de lo hipotético.

La traducción de “*odeur*” por “efluvio” o “aroma” parece poco correcta puesto que en español “efluvio” es “olor que se mantiene en el aire” y “aroma” “olor que produce placer” cuando aquí se trata de olores ligeros.

Proponemos en consecuencia: “Tendremos lechos llenos de suaves olores”.

En lo que al **segundo verso** se refiere, observamos en la versión S la transgresión sintáctica de “como sepulcros” que conlleva un contrasentido chocante: el complemento directo de “*aurons*” es “divanes” y no “sepulcros”.

Por lo demás, la traducción de “*tombeaux*” por “sepulcros”, voz de ásperas sonoridades despoja de toda connotación positiva a la palabra “*tombeaux*” cuya nasal refleja la profundidad de la bienhechora sombra y que no carece de equivalente bisílabo en español. Traduciremos pues “divanes profundos como tumbas”.

Del **tercer verso** destacaremos el adjetivo “*étranges*” y el sustantivo “*étagères*”.

Étranges significa aquí “exóticas”: se trata de una constatación y no de una perplejidad del autor frente a esas flores como

parece haber entendido C. Pujol que lo traduce por “extrañísimas”. Con la traducción “insólitas” se pierde todo el misterio aportado por la *a* nasal. En ese sentido “étranges” se opone a “étagères”, denotación cotidiana y real del cuarto que puede traducirse por “estantes” o “anaqueles” y no por “consolas” (console) que se aleja en exceso del significado. Proponemos “y extrañas flores sobre anaqueles”.

En el siguiente verso (**verso n° 4**) se nos plantean varios problemas para la traducción del adjetivo “éclozes”:

—de orden semántico: resulta en efecto muy difícil de mantener en español el matiz poético de la palabra ya que la traducción de “éclore” es “abrirse” (= s’ouvrir). El “estallar” (= éclater) de la versión P añade una idea de violencia que no existe. De ahí los diversos subterfugios morfosintácticos empleados por los traductores para eludir el participio “abiertas” de duras sonoridades:

—de orden sintáctico: el uso del gerundio “abriéndose” traería consigo un ligero constrasentido puesto que la abertura de las flores es un hecho pasado y no simultáneo al verbo “nous aurons”: por otra parte “éclozes” se refiere a “pour nous” y no a “nous aurons” en cuyo caso el término hubiera sido “épanouies”.

El uso —en las versiones S y P— de una relativa (“que se abrieron” o “que estallaron”) respeta el sentido mas sobrecarga considerablemente el verso.

En cuanto a “pour nous”, el “nosotros” español resulta tan pesado explica el “nuestras” de la versión S aunque comete una disgresión: estas flores no son nuestras sino para nosotros.

La versión P, que de “cielo” hace sujeto activo, raya en el error puesto que no es el cielo quien hace brotar las flores. Los cielos, plural dual está tomado aquí en el sentido de climas, regiones. El dual “cieux” tiene no obstante cierta connotación platónica, más pagana que religiosa, y refleja la nostalgia que de lo exótico, de los perfumes y de las bellas extranjeras siente el poeta. Esta es la razón por lo cual optaremos por la traducción “cielos” plural en vez de un singular que tendría en español, por falta de dualidad, un significado más “religioso”.

Esto nos lleva a proponer: “abiertas para nosotros bajo cielos más bellos”.

El **primer verso del segundo cuarteto** suscita pocos comentarios, a no ser el empecinamiento por parte de los traductores en no utilizar la expresión “a porfía” como equivalente

de “à l’envi” (prefieren “al límite”) y la marcada sobredeterminación de términos como “avivando” o “prodigando”. Sin embargo, optaremos como ellos por la voz “ardor” que traduce perfectamente esta “Chaleur” e introduce la metáfora del fuego que encontraremos en los versos siguientes.

Traducimos pues: “usando a porfía sus últimos ardores”.

En el **sexto verso**, los traductores no han respetado lo que nos parece primordial.

La idea de dualidad expresada a la par por el ritmo binario y por la repetición de “deux” es importante: Es preciso ser dos para poder fundirse en la unidad. Pero vemos como es eludida la repetición de “nos deux” sea por olvido, sea por el empleo de “ambos” que suele ser anafórico, esto es, recoger elementos previamente citados, caso que no es el presente.

La palabra “*coeur*” es sustituida por “tú y yo” cuando aquí “*coeur*” representa —como lo señalaba muy pertinentemente M. Molho— “la extensión de la persona”, una parte significativa de la persona (que ha empezado a difuminarse con respecto al “*nous*” inicial).

Por esta razón la sustitución de “*coeur*” por “*tú y yo*” (= *toi et moi*) nos resulta tan conflictiva como el empleo del futuro próximo “vamos a ser” (= *nous allons être*): el tono familiar resulta chocante y malogra la metáfora del cuarteto sobre el reflejo de los dos fuegos.

Obtenemos: “nuestros dos corazones serán dos grandes antorchas”.

En el **verso nº 7**, las traducciones de “*doubles*” son variadas:

—si lo traducimos por “indistintas”, caemos en el falso sentido puesto que dichas luces son claramente distintas, individuales;

—si lo traducimos por “duplicadas” sobreentendemos que ambas luces son idénticas cuando lo único que comparten es su progreso.

—por fin, si lo traducimos por “luces dobles” da la impresión en español que de cada antorcha emanan dos luces, que no es el caso.

Reflèteront: la única traducción posible es un activo futuro “reflejarán” y no “se verán reflejadas” (= *se verront reflétées*) que despoja la acción de su aspecto activo.

Traducimos este séptimo verso: “que reflejarán sus dobles resplandores”.

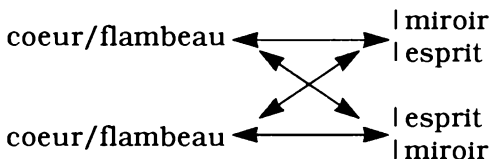
En el **octavo verso** los tres traductores han coincidido en traducir “*esprit*” por “*alma*” ya que en español “*espíritu*” o bien designaría la inteligencia o bien pertenecería al campo semántico de la muerte (= un *revenant*).

Otro punto en común de las tres versiones, justificado por la especificidad de la lengua española, es la omisión de “*ces*”, demostrativo cuyo débil valor enfático puede marcarse en español con el uso del artículo indeterminado o simplemente por la entonación.

Pero las divergencias vuelven con:

—la omisión de “*nos deux*”, traducido sin razón aparente alguna por “*en las almas*” que trae consigo la pérdida de la dualidad anteriormente iniciada;

—la sustitución de “*miroir*” por “*un día*”, sustitución comprensible desde el punto de vista eufónico (puesto que la voz “*espejo*” no da la sonoridad tan evocadora como misteriosa de “*miroir*”) mas —desde nuestro punto de vista— imposible porque “*miroir*” es una palabra clave en la arquitectura del poema, cuya estructura podría esquematizarse de la forma siguiente:



Cuyo punto de intersección sería el destello único.

—Por último, el traducir “*jumeaux*” por “*idénticos*” no refleja la connotación genética, afectiva si no que se limita a expresar lo doble.

De esta forma obtenemos: “*en nuestras dos almas, espejos gemelos*”.

El **primer verso del terceto** no presenta grandes dificultades de traducción, a no ser la elección entre “*tarde*” “*crepúsculo*” o “*atardecer*” para designar “*un soir*”. Preferimos “*atardecer*” por ser más exacto a la par de poético.

Por su aparente trivialidad “*fait de*” ha sido omitido por los traductores. No obstante, al calificar “*le soir*” y al tener por complementos dos adjetivos de color sustantivados, desaparece totalmente su trivialidad formal. Por esta razón lo traduciremos por “*todo él de...*”

En cuanto a “*de color rosa*” por “*Rose*”, correcto desde el estricto punto de vista gramatical español, nos parece recargado.

Para el verso noveno proponemos: “un atardecer todo él de rosa y azul místico”.

El verso siguiente gira alrededor de la oposición “*échanger/unique*”. Normalmente se intercambia una cosa por otra, esto es dos cosas distintas; sin embargo, en lengua standard pensamos en “intercambiar *un* beso, *una* sonrisa, una mirada”: la dualidad se disuelve en la unión. El autor de la versión “nos daremos un último fulgor” (= nous nous donnerons) pensaba seguramente en esta estructura.

Grande es la tentación de traducir “nous échangerons” por “nos fundiremos”, pero entonces perderíamos aquel movimiento cruzado del reflejo contenido en “nous échangerons” y anteriormente en “*refléchiront*”; con lo cual optamos por “intercambiaremos”.

“*Unique*” aparece con “sólo”, “último” y “tan sólo”; y si bien admitimos el sinónimo “sólo” en vez de “único”, sobredeterminación tanto la sustitución por “último” (= dernier) como la insistencia marcada por “uno tan sólo”.

Obtenemos: “intercambiaremos un único destello”.

El **decimoprimer verso** no plantea prácticamente ningún problema salvo quizás el de la comparación: preferimos con mucho “cual” por más poético, a “igual” —muy técnico—, o a “como” excesivamente prosaico.

Los tres traductores, al padecer la dificultad de traducción de “*tout*” (= très = muy) han optado por sobredeterminar “*chargé de*” y olvidarse de “*tout*”; el resultado es “hecho de”, “grávido de”, “hinchado de”. Les seguimos en esta vía y proponemos “colmado de” o “preñado de” cuyas sonoridades más poéticas nos dan: “cual largo sollozo preñado de adioses”.

El **verso n° 12** presenta tres dificultades, tres variantes:

—La ausencia de mayúscula ante “*Ángel*” que convierte al Ángel en uno cualquiera cuando es el mediador con lo Sagrado, aquel que hará posible la resurrección eterna (Cf. Rilke: *l’habitant de la grande unité*);

—La traducción de “*entrouvrant*”: este participio presente tiene un valor de relativo (qui entrouvre) que no queda reflejado en la estructura española “al + infinitivo”, equivalente del francés “en entrouvrant” que tan sólo marca un valor temporal puntual de simultaneidad; esta construcción conllevaría además un contrasentido puesto que el Ángel abre las puertas para entrar y reanimar los espejos, y estas puertas son aquellas que permitirán al alma, al espíritu salir para el más allá;

—Por esta razón es difícil aceptar tanto la omisión del artículo definido como su sustitución por un indefinido (cuya forma plural no se expresa en español): “entreabriendo puertas” es como si el Ángel abriese cualquier puerta ¿ni que se hubiese vuelto loco!.

Proponemos: “Y, más tarde, un Ángel, entreabriendo las puertas”.

En el **penúltimo verso**, uno de los traductores suprime el verbo “venir” y de paso la forma del futuro cuando la llegada del Ángel es primordial para la escenificación, eso sin contar con las connotaciones proféticas contenidas en “vendrá”.

Por otra parte, el traducir “ranimer” por “que reavive” (= qui puisse réanimer), relativa subjuntiva, supone una concepción errónea; “viendra” es aquí un futuro más premonitorio que hipotético.

Obtenemos pues: “vendrá a reanimar, fiel y jubiloso”.

En cuanto a la traducción de “*ternis*” por “turbios” (= troubles) en el **último verso**, es contrasentido: los espejos ya no reflejan las antorchas que se apagaron al intercambiar su único destello; por eso están “sin luz”, “sin brillo”, sin la luz de la vida.

En consecuencia, proponemos “los espejos sin luz y las llamas muertas”.

En resumen, nos encontramos frente a tres tipos de traducción:

—pertinentes (aunque no siempre muy logradas) que reflejan correctamente la sustancia del contenido lingüístico del poema original y expresan lo que quería decir el poeta aunque no respeten el “cómo” lo dijo el poeta.

—traducciones que conllevan una distorsión de significado más o menos grave.

—traducciones claramente erróneas generadas por una mala interpretación del texto.

Estas variantes del error pueden proceder desde el punto de vista formal tanto de añadidos, sustituciones, omisiones o falta de respeto a lo que Mounin llama “universaux formels” (metáforas, litotes, etc...) como de la dificultad que supone el reproducir la estructura prosódica de una lengua que deriva de la estructura de la sílaba, de la estructura silábica de la lexía o de su acentuación. En este poema, en francés, tenemos monosílabos y bisílabos, los únicos en presentar la última sílaba —como

apunta Claudel en sus "reflexions sur la Poésie": "... le défaut du français est de venir, d'un mouvement accéléré, se précipiter la tête en avant sur la dernière syllabe"— el español tiene cuatro tipos de lexías según la acentuación. Esto quiere decir que las diferencias fónicas y acentuales impiden un calco métrico y rítmico: resulta inútil intentar traducir decasílabos franceses por decasílabos españoles que no son usuales —no ser los de Bécquer— cuando el español prefiere claramente los alejandrinos y los versos libres.

Estas reflexiones parecen conllevar cierta "intraducibilidad" —y valga la palabra— de la poesía. Pero en dos lenguas y en dos culturas tan —aunque sea relativamente— cercanas como la francesa y la española, se pueden establecer relaciones referenciales, y el poder poético de un discurso puede pasar de una lengua a otra siempre que no se imponga el ritmo original sino que se transpongan sus valores; lo importante es restituir la música del poema, y más aún su ritmo profundo que su ritmo prosódico, utilizando todos los "trucos" sin que éstos —por supuesto— le causen ningún perjuicio al significado.

Y quien habla de respeto al significado habla de acatar los universales poéticos sutanciales (Mounin) —en este caso la muerte de los amantes y su posterior resurrección— así como de acatar las denotaciones y connotaciones semánticas y semióticas: hemos visto como la omisión de una simple mayúscula (A de Ángel) puede cambiar el significado de un poema.

El texto es —según afirmaba M. Molho— "un noeud de rapports visibles" pero también es una red compleja de relaciones implícitas que ha de reconstruir el traductor. Le resulta muy difícil incluso a veces imposible reflejar todas y cada una de las facetas de un texto —y no digamos de un poema— o conservar el soplo poético sin traicionar el pensamiento del autor. Georges Ribemont-Dessaignes, en su introducción de la traducción de los sonetos de Miguel Ángel apunta: "on ne traduit pas la poésie sans lui être, malgré soi, infidèle".

Para concluir podemos citar a André Belmich, traductor de García Lorca, que dice "La traduction, c'est comme un rodéo: parfois la bête est plus forte et vous envoie mordre la poussière. Les petites humiliations nous rappellent à la modestie de notre rôle".

NOUS AURONS DES LITS PLEINS D'ODEURS LÉGÈRES

Poseeremos lechos colmados de aromas (S)
habrá lechos que exhalen leve efluvio (P)
Tendremos camas de olores suave (G)

DES DIVANS PROFONDS COMME DES TOMBEAUX,

Y, como sepulcros, divanes hondísimos (S)
y divanes profundos como tumbas, (P)
y divanes tan profundos como tumbas, (G)

ET D'ÉTRANGES FLEURS SUR DES ÉTAGÈRES,

E insólitas flores sobre las consolas (S)
y en un estante flores extrañísimas (P)
y en los estantes flores extrañas abriéndose (G)

ÉCLOSES POUR NOUS SOUS DES CIEUX PLUS BEAUX

Que estallaron, nuestras, en cielos más cálidos (S)
que un cielo más hermoso hizo brotar. (P)
para nosotros bajo cielos más puros. (G)

USANT A L'ENVI LEURS CHALEURS DERNIÈRES,

Avivando al limite postreros ardores (S)
Prodigando los últimos ardores. (P)
Con su calor postrero y usándolo a porfia. (G)

NOS DEUX COEURS SERONT DEUX VASTES FLAMBEAUX,

Serán dos antorchas ambos corazones (S)
vamos a ser tú y yo grandes antorchas, (P)
nuestros corazones serán dos grandes antorchas, (G)

QUI RÉFLÉCHIRONT LEURS DOUBLES LUMIÈRES

Que, indistintas luces, se reflejarán (S)
y su luz duplicada se verá (P)
sus luces dobles se reflejarán (G)

DANS NOS DEUX ESPRITS, CES MIROIRS JUMEAUX

En nuestras dos almas, un día gemelas (S)
en las almas, idénticos espejos. (P)
en nuestras dos almas, espejos gemelos. (G)

UN SOIR FAIT DE ROSE ET DE BLEU MYSTIQUE

Y, en fin, una tarde rosa y azul místico, (S)
Un crepúsculo rosa y azul místico (P)
Y en un atardecer de color rosa y azul místico (G)

NOUS ÉCHANGERONS UN ÉCLAIR UNIQUE

Intercambiaremos un solo relámpago (S)
nos daremos un último fulgor (P)
intercambiaremos un relámpago, uno tan sólo, (G)

COMME UN LONG SANGLOT, TOUT CHARGÉ D'ADIEUX:

Igual a un sollozo grávido de adioses. (S)
como un largo sollozo hecho de adioses. (P)
henchido de adioses, como un largo sollozo; (G)

ET PLUS TARD UN ANGE, ENTR'OUVRANT LES PORTES,

Y más tarde, un Ángel, entreabriendo puertas, (S)
Más tarde abriendo puertas vendrá un ángel (P)
y luego, un Ángel, al entreabrir las puertas, (G)

VIENDRA RANIMER, FIDÈLE ET JOYEUX,

Vendrá a reanimar, fiel y jubiloso, (S)
que reavive gozoso y siempre fiel (P)
fiel y jubiloso acudirá a reavivar (G)

LES MIROIRS TERNIS ET LES FLAMMES MORTES.

Los turbios espejos y las muertas llamas. (S)
los espejos sin luz, las llamas muertas. (P)
los espejos turbios y las llamas muertas. (G)

LA MORT DES AMANTS

*Nous aurons des lits pleins d'odeurs légères,
Des divans profonds comme des tombeaux,
Et d'étranges fleurs sur des étagères,
Ecloses pour nous sous des cieus plus beaux.*

*Usant à l'envi leurs chaleurs dernières,
Nos deux coeurs seront deux vastes flambeaux.
Qui réfléchiront leurs doubles lumières
Dans nos deux esprits, ces miroirs jumeaux.*

*Un soir fait de rose et de bleu mystique,
Nous échangerons un éclair unique,
Comme un long sanglot, tout chargé d'adieux:*

*Et plus tard un Ange, entr'ouvrant les portes,
Viendra ranimer, fidèle et joyeux,
Les miroirs ternis et les flammes mortes.*

LA MUERTE DE LOS AMANTES

*Tendremos lechos llenos de suaves olores,
Divanes profundos como tumbas,
Y extrañas flores sobre anaqueles,
Abiertas para nosotros bajo cielos más hermosos.*

*Usando a porfía sus últimos ardores
Nuestros dos corazones serán dos grandes antorchas,
En nuestras dos almas, espejos gemelos.*

*Un atardecer todo él de rosa y azul místico,
Intercambiaremos un único destello,
Cual largo sollozo preñado de adioses.*

*Y, más tarde, un Ángel, entreabriendo las puertas,
Vendrá a reanimar, fiel y jubiloso,
Los espejos sin luz y las llamas muertas.*

TRADUCCIÓN Y POESÍA MODERNA. UN TEXTO DE YVES BONNEFOY

Patricia MARTÍNEZ GARCÍA
Universidad Autónoma de Madrid

Nuestro propósito en el reducido ámbito de esta comunicación, no será tanto comentar las traducciones existentes de la obra poética de Yves Bonnefoy¹ a nuestra lengua —no demasiado numerosas por cierto—, ni tampoco evaluar el alcance de su difusión en nuestro país —el cual, como es fácil preveer, es más bien restringido—,² como indicar algunos aspectos de una posible Poética de la traducción de Yves Bonnefoy.

(1) Yves Bonnefoy es sin duda ante el más representativo de los poetas franceses vivos de la última generación. Tránsfuga del Surrealismo con el que comulgan sus primeros textos, Bonnefoy forma parte de lo que la crítica literaria ha dado en llamar "poesía mística francesa" aunque su misticismo sea más bien de carácter agnóstico y materialista. Además de un "místico de la materia", si se nos permite tal expresión, y de un poeta "cosmovisionario", Bonnefoy es también un "poeta filósofo", fuertemente marcado por su formación en la Filosofía de las ciencias y de la lógica. Discípulo de Bachelard, que prolonga la tradición mallarméana de poetas que reflexionan, ya sea desde el discurso crítico en prosa o desde la propia experiencia poética, sobre el lenguaje artístico en sus distintas manifestaciones y avatares. Actualmente, como es bien sabido, Bonnefoy ocupa la cátedra de estudios comparados sobre la función poética en el Colegio de Francia —la misma que ocupara en su día Valéry—.

(2) En cuanto a la difusión de sus obras en nuestra lengua, hemos de señalar que de sus hasta el momento 6 libros de poemas que prefiguran las sucesivas etapas de una búsqueda de naturaleza ontológica, sólo la primera de ellas *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, publicada en Francia en 1953 ha sido enteramente traducida a nuestro idioma y editada por Visor en 1978 (la traducción es de Carlos Piera). Del resto de su obra poética existe una pequeña *Antología* publicada en Barcelona por la editorial Lumen en 1977 traducida por Enrique Moreno Castillo. Recientemente apareció en España una edición bilingüe de *L'Artiste du dernier jour*, texto en prosa poética, traducido a nuestra lengua por Ferdinand E. Arnold y Andrés Sánchez Robayna y publicado por la editorial Asphodel en 1985. En cuanto a sus escritos "teóricos", éstos se hallan recogidos en, hasta la fecha, tres volúmenes de ensayos: *L'improbable*, *Le nuage Rouge* y *Vérité de Parole* a los que habría que añadir incontables artículos, rese-

Una de las características de la Modernidad poética³ reside precisamente en que con ella nace una conciencia artística de lo singular, forjada en la inmanencia, que exige una poética igualmente singular, personal e intransferible para cada creador. Se impondrá así el rechazo de los cánones heredados de la preceptiva clásica y la creación —práctica existencial vivida como impulso singular de un Yo diferenciado— precederá a toda teoría.

Ello equivale a decir que, frente a la obra clásica que se define por su obediencia y su repetición de la Poética establecida, cada obra moderna inventa su propia Poética bajo el signo de la diferencia. De este modo, comprender cuáles son los fundamentos teóricos que rigen la práctica escritural de un autor como Yves Bonnefoy implicará, necesariamente, el análisis lingüístico y poético de sus textos, pues sólo ellos podrán desvelarnoslos. La poesía se reviste así de una dimensión metapoética: al decir poético se superpone el “cómo ha de decirse” lo poético.

Por otro lado, frente al discurso lógico-racional, cuyas leyes de cohesión discursiva son perfectamente discernibles para la competencia lingüística de cualquier hablante, el discurso analógico-irracional sobre el que se asienta gran parte de la poesía moderna poseera también una discursividad singular e intransferible, una “lógica-analógica” cuyas claves operativas sólo nos puede desvelar el propio texto. Se puede decir, por tanto, que el texto poético — y más aún en el caso del texto poético moderno— posee una discursividad “sui generis” y que sólo el análisis de su particular entramado discursivo y de su configuración formal, dimensiones que están firmemente interrelacionadas, nos permitirá aprehender el texto en su cohesión interna tanto formal como significativa.

La traducción de un texto poético entrañaría por tanto una doble operación: 1º la comprensión o decodificación del universo textual, es decir la restitución del trayecto de su “signifiance”⁴ para deslindar qué códigos significativos, intertextuales y archi-

ñas, conferencias, etc... En este sentido, hemos de aludir a una pequeña selección de textos traducida y comentada por una servidora que apareció en la revista *Barcarola* correspondiente al número 22/23 en diciembre de 1986. Habría que añadir un pequeño libro sobre grabados y dibujos de *Miró*, publicado en Barcelona por la editorial Juventud S.A. en 1970.

(3) Entendemos por poesía moderna a aquella que desde Baudelaire y los poetas simbolistas pone en práctica una analogía que ya no se sustenta en las relaciones de similitud objetiva entre los objetos comparados o identificados, sino en correspondencias sinestésicas, primero, relaciones que decide la subjetividad del poeta, más tarde, y gratuitas o inconscientes, por último, en la metáfora surrealista y dadá.

(4) J. Kristeva, *Recherches pour une Sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.

textuales⁵ entran en juego; y 2º la recodificación del universo textual esto es, la traslación, de unos significados determinados, a través de unos medios lingüísticos equivalentes, de unos significantes a otros, sin que la substancia del contenido lingüístico original se pierda y conservando, en la medida de lo posible, la forma de la expresión que lo sustenta.

Lectura interpretativa del texto

La elección del poema que traduciremos a continuación no es en modo alguno fortuita: su brevedad, por un lado, y su alta representatividad de lo que es la escritura poética de Bonnefoy, por otro lado, hacen de él un fragmento idóneo para el quehacer que nos hemos propuesto. Dicho fragmento pertenece al poema "Théâtre" que constituye la primera de las cinco partes de *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*,⁶ y que nos introduce, a lo largo de XIX secuencias en un universo poético dominado por la destrucción de Douve, ambiguo y cambiante sujeto de rasgos femeninos, encarnación poemática de lo que Bonnefoy llama el imperativo de transgredir de forma sistemática el orden de las significaciones ortodoxas. Procedemos a continuación a la lectura del poema antes de comentar algunos aspectos lingüísticos y poéticos del mismo:

Couverte de l'humus silencieux du monde,
Parcourue des rayons d'une araignée vivante,
Déjà soumise au devenir du sable
Et toute écartelée secrète connaissance.

Parée pour une fête dans le vide
Et les dents découvertes comme pour l'amour,

Fontaine de ma mort présente insoutenable.

(*Du mouvement et de l'immobilité de Douve*,
Mercure de France, 1978)

Prosodia y versificación

Quisieramos hacer hincapié, en primer lugar, en la dimensión métrica y prosódica del poema que, en los últimos tiempos,

(5) Cf. G. Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.

(6) Y. Bonnefoy, *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, Paris, Gallimard, 1982, p. 55.

parece un terreno desertado por todos, cuando es, indudablemente, el almacén más inmediato del significante. Sin dejar que el significante prime sobre el significado, nos proponemos así restituir el justo lugar que, a nuestro juicio, la prosodia merece ocupar en la traducción de la poesía.

La estrofa

Atengámonos, para empezar, a lo que podríamos considerar la arquitectura del poema: esto es la composición estrófica. En *Théâtre* son escasos los poemas que se construyen a partir de estrofas y entre ellos predominan claramente los poemas heterostróficos. Tal es el caso de este poema dividido en tres estrofas de distinta morfología: un cuarteto, una estrofa de dos versos y una estrofa de un sólo verso que cierra el texto (disposición ésta que no ha sido respetada en la edición española en la que los tres últimos versos se fusionan en una sola estrofa).

Si examinamos esta composición formal, observaremos que el cuarteto inicial se ve reducido a la mitad de versos en la segunda estrofa, y lo mismo ocurre de la segunda a la tercera en donde de dos versos pasamos a uno. Progresión o mejor dicho, regresión aritmética, por así decirlo, claramente decreciente entre cada una de las estrofas que componen la secuencia. Por otro lado, si el soneto clásico se compone de 14 versos usualmente distribuidos en dos cuartetos y dos tercetos, nos encontramos aquí con 7 versos distribuidos en tres estrofas. Se diría por tanto que nos hallamos ante un soneto en ruinas, cuyo equilibrio formal ha sido tal vez voluntariamente malogrado con el fin de instaurar en el lugar de la armonía y la regularidad, el desequilibrio, la asimetría y el silencio.

El verso

Fijémonos ahora en la métrica. Si el poema se abre con una estrofa "completa" según los cánones de la preceptiva clásica —un cuarteto—, también desde el punto de vista métrico el texto se inicia como tributo a la perfección de las formas. En efecto, los dos primeros versos son dos alejandrinos cesurados en torno a dos hemistiquios de 6 versos. No obstante, este equilibrio métrico se interrumpe a partir del tercer verso donde desaparece una sílaba del primer hemistiquio. Lo mismo ocurre en las estrofas 5, 6 y 7 que nos ofrecen la siguiente configuración silábica: 6/3;

6/4; 5/6. De este modo, el alejandrino clásico se alterna con un alejandrino defectuoso, imperfecto, “en ruinas”. El impulso inicial a la perfección de las formas clásicas sucumbe nuevamente ante lo que podríamos llamar “la tentación de la ruina”.

La rima

Si el verso constituye el vector horizontal de la musicalidad poética, la rima será el artifice vertical de su coherencia prosódica. Las observaciones que nos suscita el texto con respecto a este punto nada añaden ni desmienten a nuestras anteriores conclusiones. En efecto, podemos intuir unas rimas pareadas asonantes entre “monde” “vivante” y “connaissance” en la reiteración de los sonidos nasales, abandonadas en la segunda estrofa. Por otra parte, constatamos que todas las terminaciones de verso son rimas femeninas, es decir que acaban en consonante, desobedeciendo así a la regla de alternancia respetada por Mallarmé. Huelga decir que la terminología francesa —rimas femeninas, masculinas— no es en modo alguno gratuito: la sustenta, como ha sido frecuentemente señalado, el mismo principio que rige la diferenciación fonológica de los géneros gramaticales en francés, que se manifiesta a través de la ausencia o presencia de una consonante final (chat/chatte). Hablar de una sexualización de la rima es por tanto perfectamente admisible. Sexualización femenina de la rima, solidaria, en este caso, con la sexualización sintáctica y semántica que domina el poema tematizada en el personaje femenino de Douve.

El análisis formal de las estructuras métricas y prosódicas en relación con su architexto, es decir con el modelo genérico abstracto al que nos remite —en este caso el soneto clásico— nos permite hablar de “poema en ruinas”, donde apenas sí persisten las grandes formas de la tradición clásica. Estrofa, verso, rima son apenas reconocibles, y parecen, como la propia Douve, desgastados, erosionados por el tiempo, emblemas degradados de lo que debieron ser.

Organización discursiva del texto

En cuanto a su organización discursiva el poema presenta una configuración verdaderamente sencilla: se formula como una sucesión de estructuras apositivas juxtapuestas cuyo referente textual sería el sujeto Douve, término “in absentia” de todo el desarrollo analógico, que ha sido nombrado en la

secuencia anterior (X) "Je vois Douve étendue". En este sentido, el poema XI en su globalidad puede ser considerado como aposición al texto anterior.

El texto se construye por tanto a partir de una serie de *formulaciones predicativas* que tienen como antecedente al sujeto "Douve", elemento "in absentia".

Estas formulaciones predicativas pueden ser de dos tipos: de valor *explicativo* "Douve está" (v. 1-6) o de valor *identificante* o *ecuativo* "Douve es" (v. 7). Al mismo tiempo que cada una de estas formulaciones introduce un valor aspectual diferente: la atribución explicativa se inscribe en la dimensión de lo *durativo* o *pasajero*, mientras que la atribución identificante lo hace en el plano de lo *esencial* o *atemporal*, diferenciación semántica lexicalizada en español a través de los verbos "ser" y "estar".

En consecuencia, todo el proceso textual confluye en la fórmula predicativa final en la que "Douve" con toda sus determinaciones atributivas es identificada con "Fontaine de ma mort présente insoutenable". Lo temporal-pasajero (el "estar") se funde así con lo atemporal-esencial (el "ser").

Constatemos igualmente que la estructuración sintáctica es del todo solidaria con la métrica: a cada proposición gramatical corresponde un verso. Se consigue así una cristalización del poema en una serie de imágenes breves y de gran impacto visual que culminan con la imagen final.

El tiempo

Observemos, en lo que se refiere a la deixis temporal, que en todo el texto no hay un solo verbo conjugado. Sin embargo la presencia de un proceso transformador no deja de ser latente y casi, diríamos, patente. Douve es, en efecto, el actante pasivo de un proceso destructor del cual la temporalidad sería el actante sujeto. Sin embargo, tan sólo hallamos, tres elementos textuales con valor temporal. Veámos cuáles son: 1º el adverbio "déjà" (v. 3) con aspecto perfectivo que conlleva un valor cinético de regresión hacia el pasado —acción consumada—; 2º el infinitivo "devenir" (v. 3) substantivizado, que introduce un aspecto imperfecto con un valor cinético de proyección hacia el futuro —acción que se está realizando—; y por último el adjetivo "présente" (v. 7) con valor también imperfectivo —acción en desarrollo. Dada la organización discursiva del poema, puesto que todas las determinaciones anteriores confluyen en la formulación final, podemos establecer la siguiente equivalencia:

“Mort présente” = Aspecto perfectivo (Presente/Pasado) +
Aspecto imperfectivo (Futuro)

En “mort présente” se funden por tanto los valores aspectuales de lo acontecido (aspecto perfectivo) y de lo que está por acontecer (aspecto imperfectivo). Notemos por otra parte la paradoja que entraña “ma mort présente”: puesto que la muerte es la negación de todo estado (estar muerto = no estar) es incompatible con lo “presente”. Así, la muerte deja de ser un “no ser”, una ausencia, para convertirse en un “modo de estar”, un “estar presente”, esto es, una presencia. El resultado sería la difuminación de las categorías temporales en un presente absolutizado, lo que Blanchot llama “un temps mort” o “absence de temps”; “un présent qui ne passe pas”⁷ o, en palabras de Bonnefoy, “éternité de présence”.

El estatus del sujeto

Una última consideración antes de proceder a la traducción del poema en cuanto al estatus de la persona: el texto se construye como advocación a Douve, personaje de rasgos femeninos en el que confluyen rasgos antropomórficos con caracterizaciones telúricas. Constatemos que la persona no es designada de forma explícita por el pronombre personal que le corresponde en ninguno de los versos. Así, el yo de la Enunciación no aparece pronominalizado hasta el último verso, y lo hace, a través de un pronombre posesivo “ma mort”, extensión de la persona hacia el orden nominal, en dirección al nombre. Así, la 1ª persona de singular (“Je”) se eclipsa en beneficio de la 3ª persona femenina de singular (“ma mort” = “elle”). Del mismo modo, Douve, no pronominalizada en “tu” aparecerá igualmente como 3ª persona femenina de singular (“elle”). Así, tanto el locutor como el sujeto poemático quedan textualizados a través del pronombre personal “elle”. La semantización femenina del poema es por tanto exclusiva y absoluta.

Traducción o recodificación del texto

Una vez efectuada la lectura o decodificación del texto, leemos nuestra traducción que explicaremos a continuación:

(7) M. Blanchot, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 65.

Cubierta por el manto silencioso del mundo,
Marcada por los surcos de una araña viviente,
Sometida ya al devenir de la arena
Toda tú disgregada secreta inteligencia

Ataviada para un festín en el vacío
y desnudos los dientes como para el amor,

Manantial de mi muerte presente insostenible.

La prosodia es, sin lugar a dudas, el aspecto que más problemas plantea en la traducción poética. El traductor debe escoger, en la mayoría de los casos, entre la fidelidad semántica de los lexemas y su adecuación rítmica y silábica al segmento poético en el que han de integrarse.

Como es sabido, el alejandrino clásico francés que parece ser, como poníamos de manifiesto anteriormente, la matriz versal del poema, se corresponde en español con el alejandrino de 14 sílabas cesurado en torno a dos hemistiquios de 7 sílabas. En el poema original, hallábamos cuatro alejandrinos según la preceptiva clásica que se correspondían con los versos 1, 2, 4 y 7. En nuestra traducción hemos intentado respetar esta configuración prosódica:

- | | |
|------|---|
| v. 1 | Cubierta por el manto / silencioso del mundo, |
| | (7) (7) |
| v. 2 | Marcada por los surcos / de una araña viviente, |
| | (7) (7) |
| v. 4 | Toda tú disgregada / secreta inteligencia |
| | (7) (7) |
| v. 7 | Manantial de mi muerte / presente insostenible |
| | (7) (7) |

En cuanto al verso 3 (4/6), nos hallamos ante un decasílabo que se correspondería en español con un verso de doce sílabas cesurado a partir de la 5, muy poco usual en la poesía en lengua española. La adaptación idónea sería (5/7), que imposibilita el término español "arena" y sobre todo sus actualizadores:

- | | |
|------|--------------------------------------|
| v. 3 | Sometida ya / al devenir de la arena |
| | (5) (8) |

El traductor podría entonces optar por substituir "arena" por "polvo" (Sometida ya al devenir del polvo) o "devenir" por "tiempo" (Sometida ya al tiempo de la arena) para obtener el dodecasílabo de cesura irregular. Nosotros hemos preferido, en este caso, sacrificar la métrica en beneficio de la substancia significativa de la analogía.

Por razones de ritmo, nos parece necesario alterar el orden francés y traducir “dêjà soumise” por “sometida ya”, cambio que no requiere demasiadas justificaciones pues es sabido de todos que la entonación oxitona dominante en francés enfatiza, en un enunciado declarativo, la parte descendente del mismo, mientras que en español predomina la entonación paroxitona que tiende a relevar la parte ascendente del enunciado.⁸ Huelga decir, que la aplicación de este principio no debe convertirse en un automatismo —pues siempre se ha de traducir, como aconseja G.Yedra leyendo “el texto de la lengua original con el oído interior atento a esos ritmos”—.⁹ En cualquier caso, dicha alteración del orden enunciativo no debe efectuarse en los versos que hemos analizado hasta ahora, donde hallábamos un sintagma adjetivo al que se le adscribe un complemento preposicional. Aquí, las jerarquías sintácticas imponen su propio orden discursivo y rítmico.

En cuanto a los versos restantes, cada uno de ellos presenta una configuración métrica diferente, siempre a partir del modelo clásico (6/6).

En el verso 5 (en francés 6/4) tan sólo se hace posible la adaptación métrica para el segundo hemistiquio en donde la omisión de dos sílabas es solidaria con el nivel significativo del texto: “le vide”, el vacío, la ausencia tematizada se solapa con la ausencia o el silencio prosódico del verso incompleto. He aquí el resultado:

v. 5 Ataviada para un festin / en el vacío
(8) (5)

El verso 6, por otro lado, no plantea demasiados problemas a no ser la substitución de “descubiertos”, traducción literal de “découvertes” por “desnudos”. Así, al esquema versal 6/4 francés corresponde en español,

v. 6 Y desnudos los dientes / como para el amor,
(7) (6)

Algunas observaciones en cuanto al léxico

En primer lugar observar que la traducción escogida por Carlos Piera para “humus”, “mantillo”, deshace el equilibrio

(8) Cf. L. López Jimenez, “León Felipe traductor del francés: un ilustre apellido velado y algunos rasgos de una versión en español”, en *León Felipe, el poeta de la llama*, Madrid, Editora de la Universidad Complutense, 1987, p. 261.

(9) V. García Yebra, *Teoría y práctica de la traducción*, Madrid, Gredos, 1982, p. 311.

prosódico del verso, optamos, por ello, por el lexema bisilábico "manto". La traducción literal de "parcourue" por "recorrida" podría malograr el equilibrio métrico y prosódico del verso francés. Proponemos en su lugar "marcada", traducción consecuente con la tendencia de Bonnefoy a utilizar un léxico sencillo y transparente, y que al mismo tiempo es solidaria con la acepción que, a nuestro modo de ver, contiene aquí el lexema "rayon" que no sería la de "rayo" o trayecto luminoso, ni tampoco la de "radio" o división, sino la de surco en una tierra de labranza. De este modo, se prolonga la metáfora geológica que ya se esboza en el primer verso. Notemos, por otro lado, la leve inexactitud del término "decurso", en el verso 3, ya que éste se refiere a un "transcurso de tiempo o de cierto espacio de tiempo", mientras que "devenir" significa "transformación", "cambio", "metamorfosis".

De las posibles traducciones de "écarteler" (desmembrar, descuartizar, cuartear, dividir, escindir.), "disgregada" se acopla mejor, a nuestro modo de ver, al sentido o a los sentidos que puede sugerir en francés. En la palabra "disgregada" tienen cabida la escisión física y la escisión psicológica o moral que están contenidas en el vocablo francés, mientras que "cuarteada" —traducción escogida por el traductor Piera— sólo valdría para la acepción física y que omitiría todo el campo semántico de la tensión conflictiva entre posibles alternativas. Escogemos "inteligencia" en lugar de "conocimiento" por razones básicamente de prosodia.

Un ligero matiz nos impulsa a deshechar la traducción de "parée" por "adornada" que propone el traductor Piera, más apropiada para este personaje poemático, de rasgos indudablemente femeninos, que se ofrece a la nada como objeto de amor.

En definitiva, el recorrido por la substancia léxica del texto nos permite formular la siguiente observación: por un lado hemos de recabar en la transparencia de los vocablos utilizados, pertenecientes todos a un registro de lengua usual y cotidiano que unidos a la simplicidad de las estructuras sintácticas, confieren al decir poético de Yves Bonnefoy una aparente claridad conceptual. No obstante, la transparencia de la formulación no consigue disipar el misterio y la opacidad de aquello que se enuncia. A diferencia del hermetismo mallarmeano, provocado en muchas ocasiones por la torsión o la opacidad del léxico, el misterio en Bonnefoy es promovido, de modo paradójico, por la sencillez estructural, la concisión sintáctica y la transparencia léxica.

Conclusiones

Esperamos haber respetado el texto de Bonnefoy en lo que tiene de fallido, de conscientemente silenciado o malogrado. Y esperamos haber podido sugerir esa belleza triste y algo estrafalaria de la ruina. Traducir a Yves Bonnefoy significa estar atento a una retórica de imperfecciones, a una rigurosa disciplina de depuración y de contención lingüística que el poeta se impone para hacer del cauce verbal "l'enclos du simple". Tal es la finalidad poética de Bonnefoy y para ello será necesario "Marteler toute forme, toute beauté./ Aimer la perfection parce qu'elle est le seuil/Mais la nier sitôt connue, l'oublier morte/ L'imperfection est la cime".¹⁰

Simplificación extrema de las mediaciones discursivas, sencillez y concisión sintáctica, desnudez verbal e imaginaria y prosodia escindida entre la admiración hacia las formas clásicas y la revocación de la mismas, tales son los aspectos que el traductor habrá de tener presentes a la hora de escoger entre las posibles alternativas que le ofrezca el texto.

La poética de Bonnefoy es sin duda una poética transida de negaciones y de silencios, impulsada por el imperativo ético de relativizar el poder embaucador del lenguaje que se olvida de lo más cierto y de lo más impensable: la finitud de todo lo que es. Poética de la ruina que reniega de la práctica de la poesía como proceso intelectual y matemático, como ejercicio de virtuosismo técnico y formal, y que se erige en emblema de la necesaria conversión del lenguaje inmortal infinito al efecto subversivo de la temporalidad. "J'aime donc —confiesa Bonnefoy en *Un Rêve fait à Mantoue*— que les frontons brisés signifient la joie imparfaite de vivre, que les marbres polychromes, si tôt noircis, les colonnes torsées, les stucs dépeints ou tombés dévoilent dans la dépense impétueuse des fêtes le tragique manque secret".¹¹

(10) Y. Bonnefoy, *Hier règnat désert*, París, Gallimard, 1982, p. 139.

(11) Y. Bonnefoy, *L'improbable*, París, Mercure de France, 1959, pp. 185-186.

TRADUCIR A HENRI MICHAUX

Marta SEGARRA MONTANER
Universidad de Barcelona

Si la obra de Henri Michaux, uno de los poetas más originales y significativos de nuestro siglo, no goza de mucho predicamento en nuestro país, es en buena parte a causa de la escasez de sus traducciones al español. Hasta hace pocos años, tan sólo existía la magistral traducción de *Un Bárbaro en Asia*,¹ por Jorge Luis Borges, sin mencionar los poemas sueltos publicados en la revista argentina *Sur* y la antología *Poemas (1927-1954)* por Lysandro Z. D. Galtier, editada también en Buenos Aires en 1959. La primera obra de Michaux publicada en España es, curiosamente, una traducción al catalán, *La nit es mou* por Manuel de Pedrolo, que data de 1966.² En 1974 apareció *Modos del dormido, modos del que despierta*,³ versión española de *Façons d'endormi, façons d'éveillè*, título que muestra ya algunos de los problemas con que se encara el traductor de la obra michaudiana.

Este libro inaugura una serie de traducciones publicadas ya en los años ochenta, que revelan el interés creciente que despierta la obra de Michaux en nuestro país. En 1978 apareció una selección de textos traducidos por Eva del Campo;⁴ y seguidamente, se publicaron *Ecuador*,⁵ *En otros lugares*,⁶ *Las grandes pruebas del espíritu*⁷ y *Adversidades, exorcismos*.⁸

(1) Publicada por primera vez en Buenos Aires, Editorial Sur, 1941, y reeditada después por Tusquets en Barcelona, 1977 (2ª edición, 1984).

(2) Edición bilingüe francés-catalán, Barcelona, Rocas, 1966.

(3) Trad. y prólogo de José Lasaga, Madrid, Felmar, 1974.

(4) *Textos: Selección de "Pruebas, exorcismos", "Plume precedido de Lejano Interior"*, trad. Eva del Campo, Barcelona, José Olañeta ed., 1978.

(5) Trad. Cristóbal Serra, Barcelona, Tusquets, 1983.

(6) Trad. Julia Escobar, Madrid, Alianza, 1983.

(7) Trad. Francesc Parcerisas, Barcelona, Tusquets, 1985.

(8) Trad. Jorge Riechmann, Madrid, Cátedra, 1988.

Examinando esta lista de traducciones, nos encontramos con un hecho muy significativo: la mayoría de ellas, en especial las primeras, corresponden a obras en prosa de Michaux; sus traductores no osaron enfrentarse a las "creaciones léxicas" que caracterizan el estilo michaudiano. En este trabajo nos centraremos, pues, en las versiones de las obras poéticas de Michaux (incluyendo *Las grandes pruebas del espíritu*, texto en prosa escrito bajo la influencia de la droga), que son las que presentan mayores problemas en cuanto a su traducción y adaptación.

Analizaremos las características del estilo michaudiano que se alteran invariablemente en las traducciones estudiadas, así como el efecto de dichas alteraciones en la aprehensión global de la obra por parte del lector español.

La primera consecuencia visible de la versión al castellano de los poemas michaudianos es la frecuente pérdida de la asonancia o de la aliteración, recursos muy empleados por Michaux y, como veremos, nunca de forma gratuita. Un ejemplo revelador es el del poema "Inmensa voz", que ha sido traducido por Eva del Campo y por Jorge Riechmann. Sus primeros versos: "Immense voix / qui boit / qui boit" son traducidos por la primera como "Inmensa voz / que bebe / que bebe" y por el segundo como "Inmensa voz / que sorbe / que sorbe".¹⁰ Por lo tanto, se pierden los efectos de la asonancia, los "contracentos", según la terminología de Henri Meschonnic¹¹ que caracterizan el estilo "martilleante" de Michaux. Pero esto es, con frecuencia, inevitable, y el arte del traductor consiste en compensar esta pérdida en los casos en que es posible hacerlo. Por ejemplo, unos versos más adelante, en ese mismo poema, nos encontramos con la siguiente frase: "Immense Toit qui couvre nos bois / nos joles / qui couvre chats et rats". Eva del Campo la vierte literalmente: "Inmenso Techo que cubre nuestros bosques / nuestras alegrías / que cubre gatos y ratas" (p. 20). En cambio, Riechmann, muy hábilmente, traduce: "Inmenso Techo que cobija nuestros leños / nuestros sueños / que cobija gatas y ratas" (p. 10). Ha sustituido la asonancia en [wa] por la repetición del grupo —eño—, y con la simple feminización de una palabra ha conseguido trasladar el efecto reiterativo de "chats et rats" a "gatas y ratas".

Otro rasgo que comparten la mayoría de las traducciones estudiadas es, quizá, menos excusable: se trata de la supresión

(9) *Textos*, trad. Eva del Campo, *op. cit.*, p. 19.

(10) *Adversidades, exorcismos*, trad. J. Riechmann, *op. cit.*, p. 9.

(11) Henri Meschonnic, *Critique du rythme: Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982.

de reiteraciones, tan frecuentes en Michaux. Riechmann, por ejemplo, traduce el verbo “prendre”, en dos frases sucesivas, por dos sinónimos, “apoderarse” y “encargarse”: “La mort *prit* les uns. La prison, l’exil, la faim, la misère *priront* les autres” se convierte en “La muerte *se apoderó* de algunos. La cárcel, el exilio, el hambre, la miseria *se encargaron* de los demás” (p. 41). Esta diversificación es totalmente innecesaria. Pero hallamos también esta tendencia en otros traductores, como Francesc Parcerisas, que transforma “*Etait-ce réel? Est-ce toujours réel?*” en “¿Era real? ¿Sigue siéndolo?”;¹² y Eva del Campo, que traduce “*J’entendis une voix en ces jours de malheur et j’entendis...*” por “En estos días de infortunio oí una voz que decía...” (p. 24).

Podríamos pensar que las observaciones hechas hasta ahora no son más que detalles estilísticos sin gran importancia, pero no es así. Como ya hemos apuntado, la reiteración es un efecto extremadamente fructífero en la creación poética michaudiana. Constituye uno de los recursos rítmicos esenciales de su estilo, al que caracteriza de forma muy especial. Por otra parte, estas leves variaciones introducidas por los traductores responden a una tendencia general, que consiste en una “racionalización” del estilo michaudiano. Todos sabemos que éste se caracteriza por una relación tensa entre las reglas de la lengua francesa y las de su propio discurso. Sin embargo, los traductores de Michaux al español tienden a suavizar dicha tensión, sometiendo las frases michaudianas a las reglas lingüísticas al uso. El Michaux español es, pues, un Michaux “assagi”, “light”, cuyo estilo pierde una parte de la subversión que lo caracteriza.

Esta racionalización del lenguaje michaudiano incluye una tendencia que podríamos denominar el “embellecimiento” del estilo neutro, prosaico, que Michaux utiliza en muchos de sus poemas en contraste con sus creaciones léxicas tan atrevidas, y que le ha sido reprochado en ocasiones. Esta “poetización” de la sintaxis prosaica de Michaux puede concretarse en el cambio de orden de los sintagmas en la oración. Por ejemplo, Riechmann traduce “*Je suis le vent dans le vent*” por “Viento soy en el viento” (p. 17) o “*L’événement est grand. La nuit est grande...*” por “Grande es el acontecimiento. Grande también la noche...” (p. 42). En otros casos, la variación es léxica; una palabra de registro neutro es sustituida por un sinónimo marcado, como sucede en: “*La fille au yoni étroit [...] a un défaut. Il en est ainsi de bien des choses*”, que se convierte en “La moza de yoni estrecho [...] padece un defecto. Análogamente sucede con muchas otras

(12) *Las grandes pruebas del espíritu*, trad. F. Parcerisas, *op. cit.*, p. 22.

cosas" (Riechmann, p. 47). Este cambio de registro es apreciable también en la traducción de la frase "Les seins bien formés d'une poitrine blanche" por "Las tetitas bien formadas de un blanco pecho" (Riechmann, p. 19).

En otras ocasiones, se produce un efecto inverso al de la poetización de la sintaxis prosaica. Consiste en una "corrección" de la sintaxis elíptica que Michaux prodiga en algunas de sus obras en prosa, mediante la introducción de partículas elididas por el propio autor: "un manque, inconnu, étrange, déplaisant, grandit en moi, bientôt intolérable" es traducido por "empezó a formarse en mí una carencia desconocida, extraña, desagradable, que no tardó en hacerse intolerable" (Parcerisas, p. 11). Esta relajación de la tensión gramatical tiene también consecuencias en la percepción del mensaje del poeta; con frecuencia, comporta una racionalización de la imagen poética que banaliza el texto. La frase: "J'avais, comme tout homme, été tenu depuis toujours de faire le point, plusieurs fois à la seconde de le faire, de le refaire, navire au milieu de l'étrange" se transforma, mediante la inclusión de un simple adverbio, en "Desde siempre había deseado, como cualquier hombre, analizar la situación, analizarla varias veces cada segundo, y volver a analizarla, como un navío en medio de lo extraño" (Parcerisas, p. 12). La metáfora se convierte en una simple comparación y la imagen del navío pierde buena parte de su fuerza poética.

Esta racionalización de las imágenes es más grave en los casos en que el traductor interpreta y "explica" la imagen. Encontramos un claro ejemplo de ello en un poema de *Adversidades, exorcismos* donde Michaux relata las bajas que la guerra inflige a la dignidad humana. El águila es, en este texto, la imagen de dicha dignidad. Pero la frase "les aigles se faisant petits s'enfuyaient à tire-d'aile" es traducida como "Las águilas, menguando en la distancia, huían a todo vuelo" (Riechmann, p. 51). Por lo tanto, la imagen simbólica de las águilas que menguan se convierte en un simple efecto óptico por obra de la traducción.

Las versiones españolas de las obras de Henri Michaux adolecen asimismo de numerosos galicismos, no tan sólo léxicos, los más frecuentes, sino también estructurales. Debemos señalar, sin embargo, que estos galicismos están especialmente presentes en las traducciones de Eva del Campo y, en menor grado, de F. Parcerisas, pero en cambio son prácticamente inexistentes en las de J. Riechmann y J. Escobar. Eva del Campo, por ejemplo, traduce sistemáticamente el verbo "aimer" por "amar", en lugar de "gustar" (lo cual provoca expresiones chocantes, como en "Est-ce que je l'aime [l'eau]?" traducido por

“¿La amo?” (p. 52); “être heureux” por “ser feliz” en vez de “estar contento” (p. 24); “le garçon” en *Plume au restaurant* por “el muchacho” en lugar de “el camarero” (p. 57); “concurrence” por “concurrencia”, y no “rivalidad” (p. 40), etc. F. Parcerisas también comete algunos errores: traduce “la pensée est *repartie* depuis longtemps *loin* du rapport déposé” por “el pensamiento está *repartido* desde hace mucho *lejos* de la relación fijada” (p. 22), lo cual produce una frase sin sentido alguno; o “il y a du monde” como “existe el mundo” (p. 77), que da una trascendencia vacua a una expresión banal.

En cuanto a los galicismos estructurales (construcciones sintácticas incorrectas o infrecuentes en español), son también bastante corrientes, sobre todo en la traducción de E. del Campo. Un ejemplo representativo es la frase: “Dans un camp à moi, je tiens prisonniers des nobles. Pourquoi? *En otages*”, que ella traduce como “En mi campo, tengo a nobles por prisioneros. ¿Por qué? En rehenes” (p. 24); en cambio, J. Riechmann traduce mucho más acertadamente (p. 28): “En un campo de mi propiedad, tengo a nobles encerrados. ¿Por qué? *Como rehenes*”. Los tiempos verbales plantean también algunos problemas a E. del Campo, que traduce en numerosas ocasiones el “passé simple” por el imperfecto español (pp. 23, 40...) o, incluso, por el futuro, como en “Nos mains chantant l’agonie *se desserrèrent*, la défaite aux grandes voiles *passa* lentement”, que se convierte en “Nuestras manos *se desatarán* cantando la agonía, la derrota de grandes velas *pasó* lentamente” (p. 47), frase donde los tiempos verbales se hallan en completo desacuerdo.

Las consecuencias graves de este tipo de errores aparecen cuando éstos no son detectables en la traducción. Por ejemplo, E. del Campo traduce los siguientes versos: “Le commandement s’éteignit /pluis de voix” por “El mandato se extinguió / cuánta voz!” (p. 19), en lugar de “las órdenes se dejaron de oír / acabóse la voz”, versión de J. Riechmann que respeta el sentido original de la frase. Otro ejemplo es: “Etres-moignons, [...] la prière n’en est pas moins en eux”, que Riechman (p. 76) traduce ciertamente, aunque racionalizando la sintaxis, como “Aunque son seres-muñón, [...] no por ello carecen de plegaria”; E. del campo (p. 32) dice, en cambio: “Seres-muñones, [...] el ruego no era nada para ellos”.

En la traducción de F. Parcerisas también hallamos alguno de estos contrasentidos graves, aunque en menor medida. En cierta ocasión, Michaux habla de las personas con facultades extraordinarias para el cálculo aritmético, sin por ello ser particularmente inteligentes: “Ces arithméticiens-prodiges, par ailleurs pas du tout remarquables, pas des génies, hommes

comme tout le monde, sans rien non plus de pathologique [...]". Parcerisas confunde a esos "calculateurs", como los denomina Michaux, con "calculadoras", y traduce: "Estas prodigiosas máquinas aritméticas, que por otra parte no tienen nada de prodigiosas, no son genios, ni hombres como todos, y tampoco no tienen nada de patológico [...]" (p. 32), con lo cual el párrafo entero pierde todo significado. En otros casos, es precisamente el estilo elíptico de Michaux lo que provoca dichos contrasentidos. Por ejemplo, en *Las grandes pruebas del espíritu* encontramos un fragmento que describe un particular efecto de la droga: "Dans une revue, la photo d'un inconnu. *Photo traversée*, je suis nez à nez avec cet homme". Parcerisas traduce: "En una revista, la foto de un desconocido. *Foto encrucijada*, me encuentro cara a cara con ese hombre" (p. 62). Ha confundido el participio "traversée", utilizado aquí en sentido activo ("después de atravesar la foto") con un sustantivo, convirtiendo la explicación en una imagen un tanto oscura.

El análisis de las traducciones de Henri Michaux al español cobra un mayor interés en las obras donde aparece el célebre "esperanto lírico",¹³ las creaciones léxicas del poeta.¹⁴ N. Gueunier afirma que dicha creación léxica se caracteriza por el préstamo de vocablos extranjeros, por la derivación y la composición de palabras francesas (como en el caso de "uniquité" o "navire-orgueil"), por la "derivación impropia" (es decir, participios o adjetivos utilizados como sustantivos, etc.) y, en último lugar, por el "esperanto lírico" propiamente dicho, compuesto por palabras formadas con radicales que no pertenecen a la lengua francesa, pero cuyos elementos de derivación sí son regulares. Analizaremos ahora la traducción al español de este "esperanto lírico", que se encuentra principalmente en *Ailleurs*, obra traducida por Julia Escobar.

El primer problema con que topamos es la supresión de dichas creaciones léxicas por parte del traductor. Por ejemplo, la composición sustantivo + sustantivo es eliminada casi sistemáticamente: así, "année-nausée" se convierte en "año de náusea" y "año nauseabundo", en Riechmann (p. 14) y E. del Campo (p. 21), respectivamente; y "son regard-phare" en "el faro de su mirada" (Riechmann, p. 31). Del mismo modo, la derivación mediante la adición de prefijos también es "regularizada":

[13] Esta expresión fue utilizada por primera vez por René Bertelé en su obra *Henri Michaux* (París, Seghers, 1946, "Poètes d'aujourd'hui") y ha sido retomada por la crítica posterior.

[14] Estudiadas por N. Gueunier en "La création lexicale chez Henri Michaux", *Cahiers de Lexicologie* XI (1967), pp. 75-87.

“Sa patience millénaire soumise à un test *extra-sévère*” es traducido como “su paciencia milenaria sometida a una prueba de *excepcional rigor*” (Riechmann, p. 52). La “derivación impropia” también se halla falseada: “Il montre son obstiné, son rancunier” es traducido como “Muestra su *lado* obstinado, rencoroso”, con lo cual la tensión gramatical desaparece.

En cuanto al “esperanto lírico”, J. Escobar mantiene los radicales inventados por el poeta y sustituye los sufijos regulares utilizados por Michaux por sufijos españoles equivalentes, no siempre con fortuna. Por ejemplo, el sufijo *—et, —ette*, que, como señala Gueunier, es uno de los más productivos en Michaux, no es traducido sistemáticamente por J. Escobar, puesto que da lugar a *—eto* y también a *—etio*. Por otro lado, ninguno de ambos sufijos parece el más adecuado: Gueunier subraya que *—et* es normalmente diminutivo en francés y que, en cambio, Michaux lo utiliza para crear denominaciones étnicas (“les Garinavets”, “les Ecoravettes”), lo cual tiñe estos nombres de un cierto matiz satírico o peyorativo. Dicho matiz se pierde totalmente en la traducción española *—etio*, como en “las ecoravetias”, cuya denominación más adecuada sería “las ecoravillas” o “las ecoravitas”.

Asimismo, J. Escobar mantiene “Nans” y “Nonais”, nombres de tribus creadas por Michaux, en la versión española, mientras que tendrían que ser traducidos, mediante sufijos étnicos productivos, como “nanos” y “nonos”. Del mismo modo, “Ecalites” es traducido por “ecalitos”, en lugar de “ecalitas” (como “israelitas” o “hititas”). Por otro lado, “Nijidus” y “Rocodis” son traducidos mediante el mismo sufijo: “nijidios” y “rocodios”, mientras que la riqueza de los sufijos étnicos permitiría mantener la diversidad original.

Esta cuestión de la equivalencia española de los sufijos utilizados por Michaux en su creación léxica no es tan sólo un problema de detalle, porque si el traductor no mantiene dicha equivalencia está desvirtuando la misma esencia del “esperanto lírico” michaudiano. En efecto, Gueunier advierte que éste se fundamenta en una ambigüedad esencial: Michaux transgrede las reglas lingüísticas a nivel lexicológico, pero nunca o casi nunca a nivel morfológico; esta “ambigüedad de la transgresión que afirma y niega, destruye y consolida la norma en un mismo proceso”¹⁵ constituye la imagen misma de la actitud de Michaux frente al lenguaje e, incluso, frente a la escritura en general.

Estas variaciones del estilo michaudiano que se producen en su traducción al español (la eliminación de la tensión sintác-

(15) Guenier, *op. cit.*, p. 87.

tica y léxica, la poetización de su estilo prosalco, la racionalización de sus transgresiones lingüísticas...) representan, pues, una serie de modificaciones del ritmo característico de Michaux y alteran, en ocasiones de forma bastante grave, la aprehensión de su obra poética por parte del lector español.

VI
VISIONES CRÍTICAS

ALAIN CHARTIER Y ESPAÑA:
EL QUADRÍLOGO INVENTIVO

Carlos ALVAR
Universidad de Alcalá

Hacia 1449, o poco antes, el marqués de Santillana dirige su *Prohemio e carta* al condestable de Portugal.¹ En el párrafo que dedica a la poesía francesa aparece el nombre de Alain Chartier,² a quien dedica un extenso párrafo:

“Maestre Alen Charretiel, muy claro poeta moderno e secretario deste Rey don Luys de França,³ en grand elegancia conpuso e cantó en metro e escrivió el *Debate de las quatro damas*, *La Bella Dama san mersi*, el *Revelle matin*, *La Grand pastora*, *El Breviario de nobles* e *El Ospital de amores*; por çierto, cosas asaz fermosas e plazientes de oyr.”⁴

Las palabras del marqués de Santillana sirven para atestiguar el conocimiento que tenía el noble castellano de la obra de Alain Chartier, aunque en la lista citada mezcle títulos de otros

(1) Para la fecha, véase Íñigo López de Mendoza, marqués de Santillana. *Obras Completas*. Ed., introd. y notas de A. Gómez Moreno y M. P. A. Kerkhof, Barcelona. Planeta, 1988, p. LXIX. El texto completo del *Prohemio e carta* se encuentra en *op. cit.*, pp. 437 y ss.

(2) Sobre Alain Chartier, véanse los libros clásicos: P. Champion, *Histoire poétique du XVe siècle*, vol. I, Paris, 1923, pp. 1-165 [reedición, 1966]; D. Poirion, *Le poète et le prince: l'évolution du lyrisme courtois de Guillaume de Machaut à Charles d'Orléans*. Paris, 1965 [reedición, 1978], pp. 255-270, aunque se ocupa casi exclusivamente de la producción poética de nuestro autor; E. J. Hoffmann, *Alain Chartier. His Work and Reputation*, Nueva York, 1942 [reedición, 1975].

(3) Evidente error del marqués de Santillana, que hizo rey al que todavía era delfín: Alain Chartier murió en 1430; Luis XI no llegó al trono hasta 1461; la Carta-prohemio fue escrita entre 1444 y 1449; el marqués de Santillana murió en 1458. Habría que corregir “rey” por “príncipe”.

(4) *Op. cit.*, p. 446.

autores.⁵ Entre los libros de la biblioteca de D. Íñigo figuraba un volumen en francés —actualmente en la Biblioteca Nacional—⁶ que contiene algunas de las obras citadas, y otras omitidas: *El Débat de réveille-matin*, *La belle dame sans merci*, *Le débat des deux fortunés d'amour*, *Lettres envoyées par les dames à Alain*, *Requête baillée aux dames contre Alain* y *L'excusation d'Alain aux dames*. El manuscrito, que reúne materiales de la polémica originada en 1425 a raíz de la difusión de la *Belle Dame sans merci*⁷, presentaba notables alteraciones ya en la época en que fue encuadernado, por lo que no sería extraño que se tratara de una copia incompleta, de la que se pudieron desgajar otras obras de Alain Chartier.⁸ Sin embargo, llama la atención que todos los textos reunidos en este manuscrito fueran compuestos entre los años 1424 y 1425: no se incluyen en el volumen obras ajenas, anteriores o posteriores, a estas fechas, lo que hace pensar que el libro fue reunido justamente en esos años.

Muy distinto es lo que ocurre con los manuscritos que contienen la única obra de Alain Chartier traducida al castellano durante la Edad Media, el *Quadrilogue invectif*.

I

Según afirma el autor en el prólogo de la obra, el *Quadrilogue invectif* fue escrito el año 1422.⁹ Era un momento de profunda crisis política: la presencia militar de Enrique V de Inglaterra en Francia, tras la sangrienta batalla de Azincourt (1415) subraya la división entre la casa de los Armagnac y los Borgoñeses; el asesinato de Juan sin Miedo, duque de Borgoña y partidario de los ingleses; la proscripción de Carlos VI y la ocupación del trono francés por Enrique V; la guerra civil y las sucesivas penurias, epidemias y calamidades, sólo podrían dar una idea aproximada de la situación... Y el continuo avance del rey inglés.

(5) *La Grand pastora* parece ser la *Pastourelle* de Oton de Grandson. *El Ospital de amores*, es, sin duda, el *Hospital d'amours*, de Achille Caulier.

(6) Ant. II-156.

(7) A. Piaget, "La belle dame sans merci et ses imitations" *Romania* 30 (1901), pp. 23-48 y 314-351; 31 (1902), pp. 315-349; 33 (1904), pp. 179-208; 34 (1905), pp. 421-560 y 575-588. Véase también, para el catalán, Alain Chartier, *La belle dame sans merci, amb la traducció catalana del segle XV de fra Francesc Oliver*. Estudi i edició per M. de Riquer, Barcelona, 1983.

(8) Véase M. Schiff, *La bibliothèque du Marquis de Santillane*. Paris, 1905, pp. 371-372 [reimpresión, 1970].

(9) Alain Chartier, *Le Quadrilogue invenctif*, ed. E. Droz, Paris, 1950, de donde tomo parte de la información que sigue.

Alain Chartier es secretario del rey de Francia. Las sucesivas derrotas de los partidarios leales a Carlos VI y la pérdida interminable de ciudades y fortificaciones a lo largo del año 1421 le mueven a escribir el breve tratado que ahora nos interesa, en el que el dolor se mezcla con la indignación al reflexionar sobre las causas que han llevado a Francia a un estado tal de decadencia. Las preocupaciones morales de Alain Chartier se organizan a través del debate o del diálogo de cuatro personajes: Francia, el Caballero, el Pueblo y el Clero. Mediante el juego alegórico, las mutuas recriminaciones, se busca el consuelo y, sobre todo, las razones del mal. El autor no hace más que anotar, como testigo mudo del debate, cuanto ha oído: pretende así servir "a la chosa publique" con la pluma y la lengua, como los antiguos oradores romanos, que no utilizaban otras armas.

El *Quadriologue invectif* se encuentra, por lo menos, en una cuarentena de manuscritos, y fue impreso cuatro veces durante el siglo XV, aspectos ambos que dejan de manifiesto la popularidad de que gozó el breve tratado, quizás por el triunfo de la casa real francesa algunos años después de que la obra fuera compuesta.

II

En época temprana se realizó la traducción al castellano de este tratado de Alain Chartier. Nada indica en la versión que fuera encargada por el marqués de Santillana, como se afirma en algunas ocasiones,¹⁰ y tampoco se le dedica al noble castellano en ninguno de los tres manuscritos conocidos.

1. Londres, British Library, Egerton, 1868. Es la única copia que se citaba desde el estudio de M. Schiff. Se conserva en un manuscrito que contiene los siguientes textos: *Libro de las paradojas*, de Cicerón (ff. 1r-31v); *Lo que se ha de notar en los que combaten*, Anónimo (f. 32v); tres obras de Lope de Barrientos: *Tratado de caso y fortuna* (ff. 33r-51r); *Tratado de la divinanza (o del dormir y despertar)* (ff. 51r-95r); y el *Tratado del divinar y de sus especies del arte mágica* (ff. 95v-145v). La Ora-

[10] Véase por ejemplo, Droz, p. IX, n. 2; Riquer, p. XVIII, n. 7, etc. Creo que los estudiosos interpretan mal las palabras de M. Schiff: "Le British Museum conserve un volume de mélanges en castillan [...] qui contient, en même temps qu'un discours de Giannozzo Manetti [...] traduit par Nuño de Guzmán pour le Marquis de Santillane, une version du *Quadriologue invectif* [...] Cette traduction, faite au XVe siècle, a-t-elle été exécutée pour Íñigo López de Mendoza? C'est possible; en tout cas il est fort probable qu'il l'aura connue", *op. cit.*, p. 372.

ción de Gianozzo Manetti, traducida por Nuño de Guzmán para el marqués de Santillana (ff. 146r-189v). El *Cuadrólogo inventivo* de Alain Chartier (ff. 191r-236r); y, finalmente, *La Cadira del honor*, de Juan Rodríguez del Padrón (ff. 238r-268r).

Este códice presenta obras que pueden fecharse a partir de 1430:

a) Lope de Barrientos, dominico, implacable censor de la biblioteca de D. Enrique de Aragón, marqués de Villena (muerto el 15 de diciembre de 1434). Barrientos sería luego obispo de Segovia, de Ávila y de Cuenca; compuso su *Tratado de la divinidad* cuando ya ocupaba esta última sede episcopal, que será, por tanto posterior al 12 de agosto de 1444, y anterior a 1469, fecha de la muerte del dominico.¹¹

b) El discurso de Gianozzo Manetti pronunciado ante Sigismundo Pandolfo de Malatestis el 30 de septiembre de 1453, fue vertido al castellano en fecha anterior a 1458, año de la muerte del marqués de Santillana.¹²

c) *La Cadira del honor* de Juan Rodríguez del Padrón se puede fechar con posteridad a 1430 o, tal vez, a 1438 (incluso se podría precisar que es anterior a 1441).¹³

2. Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 3666. Este manuscrito contiene la traducción que hizo Juan de Mena de la *Iliada* (ff. 1r-19v). En el mismo códice se hallan, además, las siguientes obras: la *Comparación entre Alexandre y Aníbal y Escipión*, de Luciano de Samosata (ff. 20r-22v); la *Cuestión sobre el acto de caballería*, que le planteó el marqués de Santillana a Alonso de Cartagena (22v-30r); el *Quadrólogo inventivo* de Alain Chartier (ff. 30r-47v); *Contra los hipócritas*, de Leonardo Bruni (ff. 48r-53v); y el *Habla que el embajador de la duquesa de Borgoña hizo al rey don Fernando* (ff. 53r-56v).

La datación de algunas de estas obras sería la siguiente:

a) La *Iliada* de Juan de Mena fue concluida el 22 de febrero de 1444.

(11) Véase el estudio preliminar de J. de Mata Carriazo a la *Refundición de la Crónica del Halconero*, por el obispo Don Lope Barrientos. Madrid, 1946, pp. CXXXIII y ss.

(12) Hay tres manuscritos con la versión castellana del discurso: British Library, Egerton, 1868; Biblioteca Menéndez Pelayo, Santander, M/108; Barcelona, Universitaria, 116. Los manuscritos de Santander y Barcelona parecen algo posteriores, hacia 1480 (Cf. M. López Casas y G. Avenzoza Vera, "Un «nuevo» cancionero del siglo XV en la Biblioteca Universitaria de Barcelona" *Incipit*, VIII (1988), pp. 51-52). El texto de la versión castellana del Discurso ha sido estudiado por J. Lawrance en *Un episodio del proto-humanismo español. Tres opúsculos de Nuño de Guzmán y Gianozzo Manetti*, Salamanca (en prensa).

(13) Juan Rodríguez del Padrón, *Obras completas*, ed. de C. Hernández. Madrid, 1982, p. 18.

b) La *Cuestión* del marqués de Santillana y Alonso de Cartagena tuvo lugar el 15 de enero de 1444 (la cuestión) y el 17 de marzo del mismo año la respuesta.¹⁴

c) El discurso del embajador de Borgoña fue pronunciado el año 1477, pero no debe entrar en consideración, pues está copiado por una mano posterior a la del resto de las obras.

Al menos dos de estos textos —si no todos ellos—, la *Iliada* y el *Quadrilogo*, fueron copiados por Gonzalo de Córdoba (Gundisalvus Cordubensis, filius Ferdinandi Sancii), bachiller en artes y leyes.¹⁵

3. Madrid. Biblioteca de Palacio, ms. II/3059. Es un volumen en el que se presenta exento el *Quadrilogo inventivo*, aunque con título y autor distintos, pues se denomina *Tratado del Duello*, de Pedro de Horozco.¹⁶

III

Las tres copias del *Quadrilogo inventivo* derivan de la misma traducción, aunque el grado de parentesco de los textos citados difiere, pues el manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid se distancia ligerísimamente de los otros dos.

En general, las divergencias existentes entre el texto de Londres y el de Palacio son simples cuestiones gráficas, o resultado de una mala interpretación del texto castellano. Por el contrario, el códice de la Biblioteca Nacional incluye un extenso *incipit* —que apenas hace algo más que repetir las palabras del prólogo, sin añadir datos de interés—, altera con frecuencia el texto y da lugar a errores nuevos. Bastará con ver algunos ejemplos tomados del prólogo:

Francés:	A la treshaulte et	excellente majesté des princes
British:	A la muy alta &	exçelente magestad de los príncipes
Palacio:	la muy alta &	exçelente magestad de los príncipes
Nacional:	A la muy alta & muy	exçelente magestad [omite: de los príncipes].

(14) A. Gómez Moreno, "La *Qüestión* del Marqués de Santillana a don Alfonso de Cartagena" *El Crotalón. Anuario de Filología Española* 2 (1985), pp. 335-363, especialmente, pp. 335-336.

(15) Ignoro otros detalles de la biografía de este personaje; los datos citados proceden del *explicit* que acompaña a la *Iliada* y al *Quadrilogo*.

(16) A. Gómez Moreno, con la generosidad que le caracteriza, me dio la noticia hace ya varios años, en 1986, de la existencia de este manuscrito.

Francés: circonspection des clers
British: et al ayuntamiento de los letrados
Palacio: & al ayuntamiento de los letrados
Nacional: [omitido]

Francés: divine et infinie puissance
British: diuinal & infinito poder de Dios
Palacio: diuinal & ynfinito poder de Dios
Nacional: diuinal & infinito poder [omite: de Dios]

Francés: eslieve en florissant, en prosperité
British: leuanta en floresçida bien auenturança
Palacio: leuanta en floreçida bien aventurança
Nacional: leuanta en [omite: florecida] bien aventurança

Los ejemplos se pueden multiplicar sin ninguna dificultad; pero creo que los testimonios aducidos —tomados de apenas diez líneas de texto— son suficientes para apreciar la proximidad de los códices de Londres y de Palacio, y para observar la tendencia a la literalidad que presenta la traducción contenida en los tres manuscritos.

El *Quadrilogue invecitif* fue compuesto entre el 12 de abril y el 31 de agosto de 1422,¹⁷ y las palabras del autor en el prólogo así lo muestran:

“Comme doncques, en l’an mil IIIIC XXII, je veisse le roy anglois, ancien adversaire de ceste seigneurie, soy glorifier en nostre ignominieux reproche [...] j’ay conclut en ma pensee que la main de Dieu est sur nous...”¹⁸

Estas palabras son vertidas al castellano con exactitud, aunque la fecha se altera en diez años:

“comme en este año de mill & quatroçientos & treyn-ta & dos yo veyese el Rey inglés aduersario antiguo desta señoría glorificarse en la nuestra innumerable reprecha [...] yo concluy en mi pensamiento que la mano de Dios es sobre nos...”¹⁹

Los tres manuscritos conocidos de la versión castellana presentan la misma variante cronológica, que remontaría, pues, a la primera traducción o sería un error del original francés, que de este modo no sólo se alejaría de la tradición manuscrita, sino que

(17) Véase Droz, p. IV.

(18) Droz, p. 4.

(19) Sigo el texto de la British Library. Véase en el Apéndice la edición crítica del prólogo.

además introduciría una alteración significativa, pues las circunstancias políticas de 1432 poco tenían que ver ya con las de diez años antes: carecerían de sentido gran parte de las preocupaciones expresadas en el texto; un error semejante no parece fácil para un copista francés, inmerso en los avatares de su tiempo. El cotejo de dieciocho manuscritos del *Quadrilogue* en francés, casi la mitad de los que conservan el texto de Chartier, no presenta divergencias en cuanto a la cronología, hecho que permite pensar que —previsiblemente— la alteración no se debe al original en francés.²⁰

Por el contrario, se puede considerar que la fecha de 1432 ha sido heredada del modelo común en castellano. De ser así, se trataría o de un error o de una puesta al día de la fecha del original francés: no hay datos para inclinarse a favor de una de estas dos hipótesis. Sin embargo, es muy posible que la traducción castellana de la obra no se realizara antes de 1432, pues carecería de sentido la aparición de esta fecha en un texto anterior a ese año; a juzgar por las demás obras contenidas en los códices —y con las reservas que se consideran oportunas—, debió ser anterior a 1444.

IV

El influjo de Alain Chartier en la literatura castellana no ha sido estudiado con la profundidad que merece. Las aproximaciones de J. Seronde y de Ch. V. Aubrun se centran —y sólo en parte— en la obra del marqués de Santillana,²¹ que es el autor

(20) En la Biblioteca de El Escorial hay dos manuscritos del *Quadrilogue* en francés: O.I.14 y X.III.2. El primero de ellos está escrito en pergamino, a doble columna y con sumo cuidado; el otro, en papel, ha sido objeto de menor mimo. Ninguno de estos dos textos ha servido de base para la traducción castellana, como pone de manifiesto un cotejo superficial: los errores, supresiones o lagunas de estas copias (no siempre comunes) no coinciden con los de la versión castellana. Ambos manuscritos dan la fecha de 1422, como la edición de E. Droz, que no anota —ni siquiera a título informativo, pues no se trata de una edición crítica— variantes al respecto. M^a del Mar Fernández Vuelta, discípula de Victoria Cirlot, me ha comprobado la fecha de *Quadrilogue* en los siguientes manuscritos de la Bibliothéque Nationale de París: fr. 126; fr. 1123; fr. 1124; fr. 1125; fr. 1126; fr. 1127; fr. 1128; fr. 1128; fr. 1128; fr. 1129; fr. 1130; fr. 1133; fr. 1549; fr. 12436; fr. 12437; fr. 19127; fr. 20221; fr. 24441; todos estos mss. coinciden en el año 1422. No conozco otros manuscritos del *Quadrilogue* en las bibliotecas españolas: al menos, no se encuentra en las bibliotecas catalanas, ni en la Universitaria de Salamanca.

(21) J. A. Seronde, "A Study of the Relations of Some Leading French Poets of the XIVth and XVth Centuries to the Marqués de Santillana" *The Romanic Review* 6 (1915), pp. 60-86 y especialmente, pp. 83-85; id., "Dante and the French Influence on the Marqués de Santillana" *The Romanic Review* 7 (1916), pp. 194-210, aunque en realidad no presenta materiales que nos interesen ahora. Ch. V. Aubrun, "Alain Chartier et le Marquis de Santillane" *Bulletin His-*

que parece presentar mayor huella del francés. La existencia de un volumen con obras de Alain Chartier en la biblioteca de D. Íñigo López de Mendoza, y la alusión encomiástica que del poeta francés hace el mismo marqués de Santillana, serían testimonio suficiente para tener seguridad de su presencia literaria. Quizás por estas razones se ha considerado que la traducción castellana del *Quadrilogue invectif* se hizo para este noble.

Según las conclusiones que hemos ido deduciendo, y una vez más con las abundantes reservas que el caso merece, la versión castellana pertenecería a un período que va de 1430 a 1450, aproximadamente. Coinciden estas fechas con la mayor parte de la producción del marqués de Santillana, pero también coinciden con las fechas de la actividad de Juan de Mena, por ejemplo, y de otros muchos autores.

Apéndice

1. Prólogo de la versión castellana del *Quadrilogo*.²²

A la muy alta et exçelente²³ magestad de los príncipes,²⁴ a la muy honrada magnifiçençia de los fidalgos et al ayuntamiento de los letrados et²⁵ buena²⁶ industria del pueblo, Alaym Carretero, omildoso secretario de nuestro señor el regente, remedador non muy llegado de los oradores, salud en temor de Dios, humildat so su²⁷ justiçia, conosciendo sus juizios nos tornemos a la su misericordia con el pungimiento de su enmienda.

Como las altas dignidades et señorios²⁸ sean estableçidas so el divinal et infinito poder de Dios,²⁹ que los levanta en flo-

panique 40 (1938), pp. 129-149, se ocupaba del *Débat des Quatre Dames* y su relación con la *Comedieta de Ponça*.

(22) Criterios: tomo como base el ms. de la British Library. No tengo en cuenta las abreviaturas, que desarrollo sin señalar; tampoco tomo en consideración las variantes gráficas (omildoso, vmildoso, humildoso): cuando se producen, sigo la grafía del manuscrito base. Por lo demás, sigo los criterios habituales: reduzco las consonantes dobles que no tienen valor fonológico, transcribo j, y, v, como í, u, si tiene valor vocálico, semivocálico o semiconsonántico, y utilizo y, v en el resto de los casos. Las abreviaturas empleadas en el aparato crítico son BL = British Library Egerton, 1868; BP = Madrid, Biblioteca de Palacio II/3059; BNM = Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 3666.

(23) exçelente | muy exçelente BNM.

(24) de los príncipes *omitido* BNM.

(25) al ayuntamiento de los letrados et *omitido* BNM.

(26) buena | una BL, BP, BNM; *francés*: bonne.

(27) su | *omitido* BP, BNM.

(28) señorios | señorias BP, BNM.

(29) de Dios | *omitido* BNM.

resçida³⁰ bienaventurança et gloriosa nombrada,³¹ es de tener et creer firmemente que asi como sus comienços et creçimientos son mantenidos et gobernados por la divinal providençia, asi es su fin et fallesçimiento por sentençia dada en el alto consistorio de la eternal sabidoria, la qual a algunos lança, de la cadera³² levantada et inperial señorío,³³ en baxa cueva de servidunbre, et de magnifiçençia en grande caida, e faze de los vençedores, vençidos, e aquellos por temor obedesçer, que por abtoridad solian mandar.

Oras,³⁴ quando la dulce missericordia mezclada con derecha justiçia, fiere sobre³⁵ los prinçipes et pueblo su puniçion³⁶ mas tenplada, la sobervia del presuntuoso poder que se desconosçe es abaxada por poderio enemigo de la subjeçion de los bienes deste mundo, de que³⁷ se crian engaños et³⁸ maldezires, e es castigada por su creaçion, et la ingratitude de los bienes de Dios es punida sobre los onbres por abastamiento de su graçia, la qual, después de buena emienda et leal corregimiento, El torna, et repara los señorios en perfecta paz et restituye los pueblos en su primera disposiçion et departe sus³⁹ graçias maravillosas segund la diversidad de las personas et lugares et tienpos, et como Maestro et Señor muda et⁴⁰ acresçienta et mengua et faz desfaz en sus obras segund su buena voluntad, la qual ninguno⁴¹ puede falsar nin resistir.

E aun segund los derechos de la Natura que han su comienço en la divinal providençia et los estrumentos de su obra han el movimiento de la luna et la influençia de los cuerpos çelestiales segund nos muestran los maestros de la non estimada⁴² çiençia de la astrologia, como en⁴³ sus libros en tan largo volumen es escripto (que por diverssas señales et imagenes se puede conosçer la duraçion de los señorios et çibdades, a que los naturales⁴⁴ llaman periode) como han sus dolençias en la muerte como onbres. E assi Aquel que todo puede, departe et

(30) floresçida | *omitido* BNM.

(31) nombrada | nombradia BP, BNM.

(32) cadera | cathedra BNM.

(33) señorío | señoría BNM.

(34) Oras | que BP, BNM.

(35) sobre | *omitido* BNM.

(36) puniçion | supauçiion BP presuncion BNM.

(37) de que | do BP, BNM.

(38) et | *omitido* BNM.

(39) sus | las BNM.

(40) et | *omitido* BNM

(41) ninguno | ninguno non BP

(42) non estimada | inextimable BNM

(43) en | *omitido* BL BP

(44) naturales | ombres sabios BNM

taja los poderios de su perdurable eternidad, muda las cabsas que corren de so el tiempo et El,⁴⁵ que es infinito, pone començamiento et fin⁴⁶ en todas sus obras so el movimiento del çielo: assi como el ollero que a la buelta⁴⁷ de su rueda faze de una masa⁴⁸ muchos potes⁴⁹ et jarras de diversas⁵⁰ fechuras, pequeñas et grandes, et los⁵¹ mayores quiebra et desfaze si non le agradan, por fazer otros mas pequeños,⁵² et de la masa de los⁵³ menores faze otros⁵⁴ mas grandes, si le plaz.

Este enxemplo et los libros antiguos de nuestros padres nos pueden traer a la memoria et dar a conosçer nuestros⁵⁵ fechos et⁵⁶ mirando los suyos⁵⁷ veyendo como las viejas escripturas⁵⁸ son llenas de mudaçiones et trocamientos et submersiones de regnos et prinçipados et,⁵⁹ como los moços nasçen et cresçen fasta ser perfectos onbres et dende declinan a la vejez et a la muerte, asi han los señorios⁶⁰ sus comienços et cresçimientos et declinaçion. ¿Donde es mudada la grand çibdad de Tiro que durava tres jornadas? ¿En que es tornada Babilonia que fue fundada de materia artiçiçial por mas durar a los onbres? Agora,⁶¹ es abitada de serpientes. ¿Que se puede dezir de Troya, la rica et nonbrada? ¿Que diremos de Ellion, el castillo sin par,⁶² que avia las puertas de aranbre et los estelos de plata, e agora a penas se puede ver el pie de sus alicaçes, que los altos montes lo⁶³ escondieron de la vista de los onbres? Tebas, que fue fundada por Cadino, fijo de Agenor, la mas gentil sobre la tierra en su tienpo, ¿en que parte se pueden fallar tantas reliquias de su nonbre que se pudiesen mostrar nasçidos de su generaçion? Laçedemonia, donde las leys humanas venieron a todas naçiones, de las quales nos aun⁶⁴ usamos, non pudo tan

(45) El | es BP

(46) fin | fin et BNM

(47) que a la buelta | que en buelta BP a la buelta BNM

(48) masa | massa BP BNM

(49) potes | botes

(50) diversas | muchas BNM

(51) los | las BP

(52) otros mas pequeños | atras mas pequeñas BP, BNM

(53) los | las BP, BNM

(54) otros | atras BP, BNM

(55) nuestros | vuestros BNM

(56) et | *omitido* BP, BNM

(57) suyos | suyos et BP, BNM

(58) como las viejas escripturas | como las otras (cosas *tachado*) viejas escripturas BNM

(59) et| ca así BP, BNM

(60) señorios | señorios et çibdades BP señores BNM. *Francés seigneuries*

(61) Agora | Et agora BP, BNM

(62) par | par de la mesma çibdad BNM

(63) lo | le BNM

(64) nos aun | aun os BP

estrechamente guardar los mandamientos de Legurgo el derecho, los cuales fueron ordenados para su perpetuacion, que su virtud nos fuese acabada et tornada en ninguna cosa. Athenas,⁶⁵ fuente de sabidoria et nascimiento de altas dotrinas de filosofia, ¿non es ella subvertida et los ramos de su escuela cortados et secos? Cartago la batallosa, que non temia los elefantes et que en otro tienpo fue tan temida de los romanos, ¿en que es tornada su gloria si non en la ceniza del fuego en que ardio? Agora fablemos de Roma la grande, que fue la postrimera⁶⁶ et de mayor excelencia et virtudes: notemos la palabra de Lucano, que dize que ella mesma⁶⁷ cayo por su peso, porque los grandes et pesados fechos fazen las grandes caidas. Por esta manera cada una⁶⁸ cosa se muda de alto abaxo por la temerosa.⁶⁹ Fortuna, así como la monarchia del mundo⁷⁰ et la⁷¹ dignidad del mayor inperio fue en otro tienpo trasladada de los siranos⁷² a los de persia, et de los persianos a los griegos, et de los griegos a los romanos, et de los romanos a los franceses et germanos.

E aunque estas⁷³ son asaz⁷⁴ evidentes cosas⁷⁵ para que conoscamos como ai yerran todos o los mas, porque cuentan el fecho que conosçen por el ojo et aun quedan en desconosçimiento de la cosa; e porque los juizios de Dios sin los cuales ninguna cossa⁷⁶ se faze son vn abismo profundo y⁷⁷ onde humanal entendimiento non puede fallar cabo, e que⁷⁸ nos somos flacos e nuestros años cortos et nuestras afeçiones muelles para lo comprehender, nos lo contamos a la Fortuna, que es cosa fingida et vana, e asi⁷⁹ non se⁸⁰ puede renegar⁸¹ la justa⁸² vengança que Dios toma de nuestros males, la qual segund dize Valerio viene tarde, mas la luenga espera es recompensada por el agravamiento de la pena.

(65) Athenas | Et Athenas BNM

(66) postrimera | primera BNM

(67) mesma | omitido BNM

(68) una | omitido BNM

(69) temerosa | temerosa mano de la BNM

(70) del mundo | omitido BNM

(71) la | omitido BNM

(72) siranos | sirios BNM

(73) estas | estas cosas BNM

(74) asaz | asçaz BNM

(75) cosas | omitido BNM

(76) cossa | cosa BP, BNM

(77) y | omitido BP, BNM

(78) que | porque BP, BNM

(79) asi | ansi BNM

(80) se | omitido BNM

(81) renegar | negar BP vengarse BNM

(82) justa | justicia BL

Como en este año de mill et quatroçientos et treinta et dos⁸³ yo veyese⁸⁴ al rey ingles, adversario antiguo desta⁸⁵ señoria, glorificarse en la nuestra innumerable reprecha⁸⁶ et enriquecer de nuestros despojos et despreçar nuestros fechos, et⁸⁷ de nuestros naturales a el atraidos, fortificar sus voluntades en su liança⁸⁸ et con todo esso⁸⁹ nuestros viçios crescer⁹⁰ con el tiempo et a⁹¹ nuestras çiegas afixiones⁹² ayuntar qualquier cosa para nuestra confusion, yo concluí en mi pensamiento que la mano de Dios es sobre nos et que su ira puso en obra el açote de la persecuçion; et con grande cuidado busque en las Santas Escrituras los yerros et emiendas de nuestros padres antiguos et en grand temor debati en mi pensamiento si esta dolorosa afixion es vara de padre o açote por nuestro castigo o rigor de juez por nuestra examinaçion, et entre las otras escripturas como yo leyese el terçero capitulo de Issaias,⁹³ el coraçon se me turbo de espanto et los ojos se me escuresçieron con lagrimas, quando yo veo ferir sobre nos los golpes que son señales de muerte et nos muestran la indignaçion de Dios si nos non buscamos aguçiosa melezina.⁹⁴ E quien mas adelante quesier para mientes, lea el capitulo que es palabra de Dios, onde lengua de onbre mortal en pena⁹⁵ la puede alcançar.⁹⁶

E yo, movido de compasion⁹⁷ por traer a la memoria el estado de nuestra desaventura et a cada vno fablar en lo que le toca, compuse este presente tractado a que llamo *Quadrilogo*, porque en quatro estados es esta obra comprehendida; et es dicho *inventivo* por quanto proçede por manera de nascimiento de palabras en forma de reprehender. E non quiera ninguno leer la una parte sin la otra, por que non piense que la reprehension es toda sobre un estado. Mas si ende es alguna cosa digna de ser leida, sea⁹⁸ para dar espaçio de ver et visitar lo que queda.⁹⁹

(83) dos | dos años BP

(84) veyese | viese BP, BNM

(85) desta | de aquesta BP, BNM

(86) reprecha | republica BP, BNM

(87) et | et muchos BP, BNM

(88) liança | aliança BP, BNM

(89) esso | eso BP, BNM

(90) viçios crescer | fechos crescer viçiosos BNM

(91) a | on BNM

(92) çiegas afixiones | afecciones ciegas BNM

(93) Issaias | Ysayas BP, BNM

(94) aguçiosa melezina | acuçiosamente la medeçina BP acuçiosa mediçina

BNM

(95) en pena | apenas BP, BNM

(96) alcançar | lançar BP, BNM

(97) compasion | compassion BNM

(98) sea | sera BNM

(99) queda | pueda BP, BNM

2. Incipit del *Quadriologo* en Biblioteca Nacional, Madrid. Ms. 3666.

Aquí comienza un muy singular tractado llamado *Quadriologo* y mucho utile para los tres estados de la Republica conviene saber Rey con sus cavalleros defensores, oradores et labradores, en el qual tratado se faze mencion por figura et methafora, en como la alta señoria et Reyno de Françia estava para venir en total perdicion et final erradicamiento et destruccion, por la desorden, et la mala regla que en estos sobredichos tres estados era. El qual dicho tratado se llamo *Quadriologo* porque en el es contenido sermon de quatro personas que fablan como por el tratado o obra discurriendo mejor se vera; la una presona fabla por nombre del estoriador, o autor que compuso la dicha obra; el otro sermon, o fabla es en persona de la patria et regno que se quexava de los governadores defensores; la tercera habla, o sermon, es en persona de los cavalleros defensores; la quarta habla, o sermon, es en persona del pueblo menudo, conviene saber labradores et omes plebeyos. E, en fin, dize el remedio et regimiento que se deve tener en el reino en tiempo de paz et de guerra.

LECTURA Y ÉXITO EDITORIAL DE *DE L'AMOUR* DE STENDHAL, EN ESPAÑA

Inmaculada BALLANO OLANO
Universidad de Deusto, Bilbao

Nadie ignora que el fenómeno de la traducción puede ser abordado desde perspectivas diversas: lingüísticas, sociológicas e incluso filosóficas. Y sin embargo, hasta el momento, tal pluralidad de planteamientos no ha conducido a una coherente sistematización del mismo. En otras palabras, después de siglos de estudio en torno a la problemática de la traducción,¹ todavía hoy se plantea con no pocas ambigüedades; de manera que, desde la óptica del estudioso de la literatura, que es aquí la que interesa, tal vez la alternativa no sea aspirar a una teorización rigurosa, sino conformarse con sacar el mayor provecho de ese análisis de la traslación idiomática y textual que supone toda traducción a la hora de comprender la identidad de la obra, sea cual fuere, en un momento y contexto cultural dados.

En este sentido, frente a campos de indudable interés, como el de la teoría del lenguaje o la reflexión sobre la lengua y el pensamiento, interesa más, como proponía Claudio Guillén, la "incorporación a la historia y a la crítica del estudio de las traducciones literarias propiamente dichas".² Abundemos en los casos concretos y hagámoslo conscientes de que la obra traducida es siempre un producto, el del texto original más la mediación que ha sufrido; sin olvidar que el objeto de nuestro estudio es comprender la obra, esto es, la lectura que de ella se hace en una circunstancia determinada, pues si algo pone de manifiesto el fenómeno que nos ocupa es la virtualidad de todo buen texto para ser sometido a múltiples traslaciones y lecturas, es decir, lo que Robert Escarpit ha denominado "trahison créatrice" y

(1) Vid. George Steiner, *After Babel*, Nueva York, Oxford U.P., 1975.

(2) Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica, 1985, p. 347.

bien podemos entender como la "fecundidad del error", con palabras de Claudio Guillén.

Pero a decir verdad, dicho "error", dicha "transgresión" a menudo no nace del texto mismo, o no sólo de él, sino del contexto que lo reclama y en el que se reproduce fruto de ciertos factores que nada tienen que ver en principio con la literatura, pero que en último término la determinan sin remisión. Ya lo indicaba Weisstein, entre otros, al hablar de la significación del intermediario: estamos ante "los principios seleccionadores de las editoriales (casi siempre de índole comercial), la situación política (véase —proponía como ejemplo— la historia de las relaciones literarias entre Alemania y Francia a raíz de las guerras de 1870-1871, 1914-1918 y 1938-1945), la importancia de los medios de comunicación (radio, televisión, cine), etc."³

Limitémonos ahora a las consideraciones precedentes y formulemos a su tenor el objeto propiamente dicho de esta comunicación. Hemos seleccionado una obra del novelista francés Henri Beyle, Stendhal, con la intención de descubrir su historia como texto traducido al español. Prevemos algunas sorpresas en torno a su integración en el ámbito hispánico. Cuáles sean éstas y las posibles razones de las mismas es algo que esperamos dilucidar a lo largo de las siguientes páginas.

La obra en cuestión forma parte de la producción no narrativa del escritor y además fue una de las menos rentables económicamente para aquél. Nos referimos a su *De l'Amour*, en apariencia un tratado de ideología o una "fisiología" del amor, aunque en el fondo, según es hoy opinión más generalizada, no deba entenderse sino como una evocación de la pasión despertada en Stendhal por la bella milanese Matilde Dembowski.

Conviene precisar lo siguiente. Bien es sabido lo mucho que de la personalidad e incluso de la realidad biográfica de Stendhal hay en todas sus creaciones, pero peculiar fue también en su caso la variedad de recursos de que se sirvió para ocultarlo o, al menos, solapararlo. La ficción narrativa en sí misma era ya un medio de despistar al lector; amparándose en ella podía muy bien transfigurarse y hasta transmigrar en busca del sumo imperativo que fue para sí mismo "conocerse". Los libros de viajes, los tratados de pintura, de literatura o de música permitían la presencia de su "yo" de forma menos comprometida. La reflexión filosófica, por último, exigía por encima de cualquier otra modalidad un nivel de rigor demasiado engorroso para nuestro autor; ahora bien, con ser el género tan poco propicio a las expansiones sentimentales, probablemente Stendhal creyó

(3) Ulrich Weisstein, *Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Ensayos Planeta, 1975, p. 194.

hallar en él un medio de ocultamiento incluso mejor que los anteriores. De hecho, era casi inevitable que cuanto más aguda y dolorosamente se manifestaban las tensiones en su “yo” íntimo, más buscase someterlas a la razón y hasta a la lógica científica de la que jamás supo desprenderse en tanto que perspectiva de análisis tan cara al siglo XVIII, en cuyas postrimerías nació.

En definitiva, el caso que nos ocupa es ejemplo palpable de esto último. Stendhal se inclina por el tratado filosófico e incluso escribe en el primer ensayo de Prólogo, previsto para una reedición de la obra que nunca llegó a ver, lo siguiente: “Quoi-qu’il traite de l’amour, ce petit volume n’est point un roman, et surtout n’est pas amusant comme un roman. C’est tout uniment une description exacte et scientifique d’une sorte de folie très rare en France”.⁴ Sin embargo, y curiosamente, pronto se traiciona, aunque procure y consiga alcanzar a lo largo del texto un tono frío, en apariencia, y de severo razonamiento. Stendhal está jugando entre el querer y el no poder, y la evidencia es que necesita restringir el número de lectores a aquellos que hayan visto el amor,⁵ es decir, que lo hayan sentido: “Je n’écris — dice— que pour cent lecteurs, et de ces êtres malheureux, aimables, charmants, point hypocrites, point “moraux”, auxquels je voudrais plaire; j’en connais à peine un ou deux”.⁶ En último término, ninguna declaración más anticientifista que la que ocupa todo el capítulo IX: “Je fais tous les efforts possibles pour être “sec”. Je veux imposer silence à mon coeur qui croit avoir beaucoup à dire. Je tremble toujours de n’avoir qu’un soupir quand je crois avoir noté une vérité”.⁷

Esta doble dimensión de ensayo filosófico y de traición al mismo se muestra todavía más claramente si hacemos un esfuerzo por sustraer al olvido la propia experiencia amorosa de Stendhal con Matilde Dembowski, inspiradora y elemento esencial en la concepción y forma última del libro.⁸

Con ello retomamos lo que decíamos líneas más arriba sobre *De l’Amour* como evocación de la pasión stendhaliana, una pasión frustrada por el rechazo de Matilde, para quien, entre otras cosas, el “esprit” de Beyle resultaba en exceso compromete-

(4) *De l’Amour*. Introduction de Victor del Litto, Paris, Gallimard, 1980, p. 333.

(5) *Ibid.*, p. 337.

(6) *Ibid.*, p. 340. Segundo Ensayo de Prólogo, escrito en mayo de 1834.

(7) *Ibid.*, p. 46.

(8) Vid. Victor del Litto, “Pourquoi Stendhal a écrit *De l’Amour*” *Première journée du “Stendhal Club”*, Lausana, Editions du Grand-Chêne, 1965, pp. 61-66; (“Collection Stendhalienne”); del mismo, Introduction à *De l’Amour*, *op. cit.*, pp. 9-21.

tedor, dado que ella mantenía una difícil posición por sus contactos con los patriotas conspiradores frente al gobierno austriaco. Fuese por este motivo o por simple cansancio, a fines de 1819, su relación se enfrió hasta terminar en ruptura. Es entonces cuando Stendhal proyecta una especie de novela titulada el *Roman de Mélite*, una ficción donde se cuenta su propio drama. Pero he aquí que la ficción es demasiado transparente y eso no puede convenirle a nadie, problema al que se suma la dificultad de encontrar un buen final para la obra. Ante el dilema, una idea pasa por la cabeza del autor y termina convirtiéndose en realidad: transformar lo personal en impersonal, aunque el destinatario último, como ha explicado Victor del Litto, siga siendo el mismo: Matilde, a cuyo amor no quiere renunciar. Por ello, *De l'Amour*, en realidad "est une confession, un plaidoyer, une apologie. C'est peut-être même la seule fois que Stendhal, en dépit des précautions dont il s'est entouré pour dépister les indiscrets, a mis son âme à nu. Et c'est pourquoi la place de *De l'Amour* n'est point parmi les essais, mais bien dans les oeuvres intimes".⁹

¡Qué enorme paradoja!, si bien, aclarada como tal, puede ayudar también a entender el porqué del estrecho apego que sintió por ella su autor, frente al escasísimo éxito comercial que tuvo en el momento de su aparición. A principios de 1820 escribe a Adolfo de Mareste preguntándole cuánto costaría en París la impresión de ochenta páginas en 8º que llevarían el título: *L'Amour*. En otra carta posterior habla de dos pliegos en 18º para una tirada de sólo cien ejemplares. "No busco la baratura —decía— deseo que de ésta se vendan sólo veinte o treinta ejemplares. Daré veinte o treinta a los Tracy, Pariset, Volney, etc. Como este ensayo es ultrarridículo, necesita que hablen de él los primeros diez matadores de la filosofía." Al parecer, la historia continúa el 25 de diciembre —según nos la cuenta la ya desaparecida stendhalista española Consuelo Berges—, cuando el escritor envía a Mareste el manuscrito, que sin embargo se había de extraviar para no aparecer hasta el año siguiente. Stendhal reside ahora en París y firma con el editor Mongie un contrato para la impresión del libro, esta vez favorable, pues el editor hará por su cuenta la tirada de mil ejemplares. El manuscrito, con algunas modificaciones respecto al primero, salió a la luz en 1822¹⁰ y a juzgar, entre otras cosas, por cierta anécdota, tuvo escasísimo éxito. Recordemos que, pasado el

(9) Victor del Litto, "Pourquoi Stendhal...", *art.cit.*, p. 66.

(10) *De l'Amour*, par l'auteur de *l'Histoire de la peinture en Italie et des Vies de Haydn, Mozart et Métaastase...*(Stendhal). Paris, P. Mongie l'aîné, 1822, 2 tomos en 1 vol. in-12.

tiempo, y pensando Stendhal en una nueva edición, para la que redactó varios ensayos de prólogo que hoy conservamos, escribe a Mongie preguntándole por la suerte de la primera y el editor le contesta con una ingeniosidad que relataría el propio autor en varias ocasiones: "Diríase que su libro es sagrado, porque nadie lo toca".¹¹

En efecto, tardaría en aparecer una nueva edición. Esto ocurrió once años después en la editorial Bohaire.¹² Las siguientes ediciones son póstumas. En 1853 coinciden Didier y Michel-Lévy frères en la recuperación del texto. En el primer caso con un estudio sobre el autor de Paulin Limayrac; y en el segundo, a través de una doble edición: en forma de fragmentos inéditos, con sólo ochenta y siete páginas, y como edición completa, incluyendo prólogos y fragmentos inéditos, según anunciaba. En los años posteriores (1856, 1857, 1859, 1863, 1868, 1882) se reedita siguiendo la última forma indicada, por Michel-Lévy. A lo largo del siglo, no obstante, también vio la luz en la editorial G. Barba, en forma abreviada, el año 1855, bajo el título *Physiologie de l'amour*; y en versión completa en E. Dentu, el 1886. Recien entrados en el XX, fue Garnier con estudio de Sainte-Beuve (1906, 1907) y luego de Emile Henriot (1924), así como J. Gillequin (1909), Lardanchet (1922), Kieffer (1924), y más adelante Flammarion (1927), H. Béziat (1937) o Editions de Cluny (1938), entre otras casas, las que se ocupan de la obra.

El reconocimiento se hizo esperar pero terminó llegando, aunque en buena medida referirse a tal hecho sobrepase con mucho los límites de la obra en cuestión y conecte con ese póstumo relanzamiento del escritor del que tan a menudo se suele hablar sin que falten, desde luego, razones para ello.¹³

Pero de seguir por este camino, forzosamente tendríamos que llegar lejos y en dirección que no corresponde a la que aquí interesa; de modo que dejemos para mejor ocasión la historia del stendhalismo francés y volvamos a la que atañe directamente a *De l'Amour*.

El texto ha sido traducido a numerosas lenguas, tantas como han visto divulgadas bajo su signo las más importantes creaciones de Stendhal. En lo que a España se refiere, el interés por la misma es no sólo evidente, sino además digno de aten-

(11) Introducción a *Del Amor* de Consuelo Berges, Madrid, Alianza, 1973, pp. 75-77.

(12) Paris-Lyon, Bohaire, 1833, 2 tomos en 1 vol. in-12.

(13) Véase Victor del Litto, "Voici cent ans la publication des grands inédits" en *La Relance de Stendhal. Centenaire de la publication des grands inédits*, nº monográfico de *Stendhal Club* 118 (1988), pp. 99-106; Alain Verjat, "Je serai compris en 1880... (Les débuts du stendhalisme)" Àngels Santa (ed.), *Stendhal* Barcelona, Publicacions de la Universitat de Barcelona, 1988, pp. 149-164.

ción, en tanto en cuanto fue la primera de cuantas traducciones se hicieron en nuestra lengua del escritor, a lo que hay que sumar el hecho de ser la más reeditada a principios de siglo, incluso por encima de *Rojo y Negro* o *La Cartuja de Parma*.

Hagamos un breve repaso. A fines del siglo XIX es en la colección de *La España Moderna* donde aparece, y esto por dos veces, en el N^o 136 y en el N^o 138, aunque sin indicación de fecha.¹⁴ Hubo desde finales de siglo hasta 1914, seis ediciones del ensayo. Estas, por sí solas, representan la mitad del total de traducciones castellanas de las obras de Stendhal. El título varió en algún caso: *Curiosidades amorosas* (2^a edición en *La España Moderna*) o *Amistad Amorosa* (Bouret). En 1916 se reedita en Prometeo (Valencia), donde ya había aparecido unos años antes; también lo había hecho en Sopena (Barcelona). Las dos versiones anteriores a 1914 son de editorial francesa (Bouret, París, 1906 y Garnier, París, s.a.). Probablemente sea de 1917 la traducción de Edmundo González Blanco para Mundo Latino. Luego hemos de dar un salto de diez años hasta su reedición.

Discúlpese la proliferación de datos, pero resultan imprescindibles para determinar en esos años y a partir de entonces el fenómeno de integración cultural que sufrió la obra. Bien acogida desde el primer momento, nos sorprende adelantándose a las novelas consagradas, pero aún es mayor la sorpresa al descubrir en 1927 la reedición de Mundo Latino, una década después de la inmediatamente anterior en el tiempo. De este modo se cerraba un primer periodo al que seguirían otros treinta años de ausencia casi total de traducciones.¹⁵

"En el segundo tercio del siglo actual —decía un crítico con iniciales O.U., en artículo de *La Estafeta Literaria* de abril de 1967— apenas se ha editado al escritor de Grenoble, ni se han dicho cosas sobre él. Stendhal que había sido sacado por algunas de las mejores plumas de la España contemporánea —Azorín, Baroja, Ortega— del pozo de un basto anticlericalismo, parece vuelve a ser metido en él, o le empujan".¹⁶

Ciertamente las ediciones de Stendhal en aquellas primeras décadas no habían sido demasiado cuidadas; se optó por una

(14) Este dato, como la mayor parte de los siguientes, ha sido tomado del artículo de Ramón Esquerra, "Las obras de Stendhal en España, 1835-1935" *Revue de Littérature Comparée* XVI (1936), pp. 552-577.

(15) Vid. E.I., "Cinco cartas stendhalianas. IV. El primer siglo de stendhalismo español" *La Estafeta Literaria* 367 (abril 1967).

(16) O.U., 368 (abril 1967). Véase "Cinco cartas stendhalianas. V. El segundo tercio" *La Estafeta Literaria* 368 (abril 1967). Véase sobre las traducciones en estos últimos años, Francisco Lafarga, "Contribución a un catálogo de traducciones españolas de las obras de Stendhal. Años 1940 a 1983" en Angels Santa (ed.), *Stendal, op. cit.*, pp. 169-180.

divulgación modesta y barata. Pero en cualquier caso, ésta sirvió para hacer llegar al escritor a los lectores de espíritu más progresista en el país y también a toda suerte de público que encontraba sin duda atractivo el título del ensayo filosófico sobre el amor; título más o menos decorado, como indicamos anteriormente. Aquello de *Curiosidades amorias* debió despertar notable interés y hasta puede que, a juzgar por el número de ediciones, debamos dar crédito a Ortega cuando afirmaba que era por entonces libro de cabecera de la marquesa, la actriz o la dama cosmopolita.

El filósofo español no acostumbraba a hablar sin razones; es más, hasta tal punto debió de parecerle peligrosamente extendida la teoría expuesta en *De l'Amour*, que se propuso contrarrestar su influencia. Sus escritos al respecto son la respuesta meditada de quien fue asiduo lector del grenoblés y supo asumir las incitaciones que nacían de su obra. Su aportación, además, no fue sin consecuencias; en nuestra opinión, explica la reedición en Mundo Latino del texto traducido diez años antes, en 1917, por Edmundo González Blanco. Por supuesto no hay una petición expresa, es el resultado indirecto de la reflexión de Ortega ante la tribuna española. El filósofo volvió a despertar el interés por la obra de Stendhal entre el público, de modo que en el mercado editorial se debió considerar oportuna y rentable la aparición de una nueva tirada. De qué manera esto tuvo lugar es pregunta que traslada nuestra atención a otro texto: *Amor en Stendhal*, publicado en agosto de 1926 en forma de artículos para *El Sol*.

La meditación de Ortega sobre el amor no nacía entonces, había sido preocupación constante porque su mirada siempre estuvo puesta en los grandes y radicales problemas del hombre. Ya en 1916, leyendo el *Adolfo* de Benjamin Constant, había escrito: "Abrigo la creencia de que nuestra época se va a ocupar del amor un poco más seriamente que era uso (...). Desde todos los tiempos ha sido lo erótico sometido a un régimen de ocultación. El espectador se resiste a aceptar que en el espectáculo de la vida haya departamentos prohibidos. Hablaremos, pues, a menudo de estas cosas, las únicas en que Sócrates se declaraba especialista".¹⁷

Conocida es también su concepción del filosofar como acto amoroso; no en vano llamaba a sus meditaciones "ensayos de amor intelectual".¹⁸ Y ya antes de 1926, como preludio a *Amor*

(17) "Leyendo el *Adolfo* "Libro de amor", de Benjamin Constant" (1916) en *El Espectador* I, en *Obras Completas* (12 vols.), Madrid, Alianza-Revista de Occidente, 1983, vol. II, pp. 26-27.

(18) José Ortega y Gasset, *Meditaciones sobre la literatura y el arte*, Edición de E. Inman Fox, Madrid, Clásicos Castalia, 1987, p. 51.

en *Stendhal*, no faltan las alusiones al tema relacionadas con la teoría del grenoblés.¹⁹ En uno de aquellos ensayos preliminares iba a anticipar su réplica en los siguientes términos: "La teoría stendhaliana del amor —radicalmente falsa— supone que se trata de una faena de "cristalización" en que ilusoriamente depositamos sobre la persona querida cuantas perfecciones hemos imaginado. Esta opinión es típica del siglo XIX que ha tendido en todos los órdenes y problemas a explicar los fenómenos normales como formas incipientes de lo patológico".²⁰

Dos años después, en *Amor en Stendhal*, sus palabras no serían menos tajantes: "Stendhal dedica cuarenta años a batir las murallas de la feminidad. Elucubra todo un sistema estratégico, se obstina y desvencija en la tarea tenazmente. El resultado es nulo. Stendhal no consiguió ser amado verdaderamente por ninguna mujer".²¹ A su juicio, la razón del radical error de esta teoría era precisamente la falsa experiencia en que se basaba. Siendo así, le resultaba inconcebible que Stendhal se propusiera hacer de ello una obra filosófica. Ortega se muestra poco tolerante y "sensu stricto" no le faltan motivos; ahora bien, es evidente que no puede o no sabe calar en los resortes intimistas del escritor. El hecho es que con total admiración hacia el narrador, pero ninguna hacia el supuesto filósofo,²² se lanza a lo que es su propia reflexión. Completará ésta con varios ensayos más, agrupados bajo el título: *Estudios sobre el amor*, fundamentalmente, *Facciones de amor* y *La elección en amor*.

Un análisis detenido de la meditación orteguiana, resultado de su lectura de Stendhal, nos mostraría cómo la concepción de uno y otro distan notablemente. La idea del amor en Ortega va mucho más lejos y aun cuando se ciñe a ese estado inicial que es el enamoramiento encuentra que el proceso mental operado es completamente distinto al descrito en *De l'Amour*. Al enamorarnos —dirá— no acumulamos perfecciones en el objeto, haciendo de ello una operación enriquecedora, sino que lo aislamos anormalmente, cayendo en un "estado inferior del espíri-

(19) "Para la cultura del amor" en *Confesiones de "El Espectador"* (1917), *Obras completas*, op. cit., vol. II, p. 144; "Estafeta Romántica" III, *El Sol* (31 marzo 1918) o en *Obras completas*, op. cit., vol. III, p. 23; "Epilogo" al libro *De Francesca a Beatrice* (1924), *ibid.*, p. 327.

(20) "El horizonte histórico" en *Las Atlántidas* (1924), *Obras completas*, op. cit., vol. III, p. 292.

(21) *Amor en Stendhal*, texto incluido en la edición de Consuelo Berges de *Del Amor*, Madrid, Alianza, 1973, p. 16.

(22) "Stendhal cuenta siempre, hasta cuando define,azona y teoriza. Para mí gusto, es el mejor narrador que existe, el archinarrador ante el Altísimo. Pero ¿es cierta esta famosa teoría del amor como cristalización? ¿Por qué no se ha hecho un estudio a fondo de ella? Se la trae, se la lleva y nadie la somete a un análisis adecuado." *Ibid.*, pp. 10-11.

tu". Seguir, en este caso, la reflexión de Ortega es como siempre un placer envolvente, nos asombra la coherencia y la nitidez del razonamiento expuesto con un lenguaje lleno de matices y vuelos estéticos. Pero en el fondo, quizá sus juicios pierden de vista la verdad psicológica que Stendhal supo transmitir, tal vez carente de hondura, pero sobrada de experiencia; y aunque fuese la suya una experiencia de continua frustración, ¿quién asegura que no sea eso las más de las veces el amor?

En fin, nuevamente conviene poner freno a la divagación. El análisis comparado de los escritos de uno y otro requeriría mayor espacio del que disponemos. José Ortega y Gasset con paso firme y seguro, determinado por una inapelable disciplina científica, buscó desde la "razón vital" el conocimiento arraigado en las profundidades del ser. No fue una vana intención polémica la que dominó su reflexión, sino como siempre esa deseada "reforma de la inteligencia". El tema elegido era espinoso y complejo, todo un reto para cualquier pensador; y en esa misma medida, el español debe a su antecesor francés el estímulo, la ocasión de entrar por el arduo camino. ¿Es verdad, como decía Stendhal, que sólo los que han experimentado los rigores del sentimiento amoroso pueden comprenderlo? Quizá sea así, en cuyo caso Ortega probablemente se quedó en los aledaños. Y por ende, su *Amor en Stendhal* siempre será lo que indica el título: una reflexión "a posteriori", una llamada, una interpelación a los lectores, una nueva incitación desde fuera para penetrar en la permanente actualidad de *De l'Amour*.

Bien podemos decir, en consecuencia, que la mediación de Ortega fue el revulsivo gracias al cual aquella escaramuza que había sido primero ensayo de novela, luego ensayo de tratado filosófico, consiguió calar más y mejor en suelo hispano. Los editores, conscientes de la favorable coyuntura —en julio de 1927 siguen apareciendo en *El Sol* los artículos sobre *La elección en amor*— se apresuraron a ofrecer al público la obra que estaba en candelero. Razones comerciales debieron aconsejarles no dilatar su aparición y los responsables de Mundo Latino se conformaron con lanzar una reimpresión de la traducción que había visto la luz diez años atrás. Aquel manuscrito cuya versión original tan poco rentable resultó para los editores franceses, se acababa de convertir, merced a traducciones reiteradas y oportunas, en una de las obras de Stendhal más leídas entre el público español.

TRADUCCIÓN O BILINGÜISMO SEMPRUNIANO

Concepción CANUT I FARRÉ
Escola Oficial d'Idiomes, Lleida

Jorge Semprún merece nuestra atención por abundantes y variados motivos. Nació en Madrid, se exilió con su familia en el extranjero a raíz de la guerra civil y en 1939 se instaló en París. Militante del partido comunista, participó en la Resistencia y en 1943 fue detenido por la Gestapo y deportado a Buchenwald. Una intensa actividad política ejercida en puestos de alta responsabilidad ocupó su vida por espacio de unos veinte años de dedicación totalmente comprometida con la causa comunista. No obstante, su concepción ideológica se fue distanciando de la de los "líderes" internacionales. Discrepancias cada vez mayores desembocaron en la ruptura con el partido.

Esta breve introducción nos permitirá adentrarnos en *Autobiografía de Federico Sánchez*, (1978) premio Planeta, y una de las pocas obras escritas en su lengua materna, donde el autor nos relata los avatares de Federico, personaje que Jorge Semprún encarnó como comunista clandestino, y que en el fondo son las vivencias del propio escritor, encubiertas por la máscara del militante perseguido.

Las memorias siempre han gozado de partidarios y de detractores. Buena parte de la crítica consagrada al género participa de la ideología de nuestra sociedad y adopta una actitud favorable al fenómeno autobiográfico, en el cual puede estribar un interés personal. Philippe Lejeune adopta una actitud admirativa, por ser "uno de los aspectos más fascinantes de uno de los grandes mitos de la civilización moderna del mito del yo".¹ Semprún, admirador de la autobiografía *Jacques Vingtras* de Jules Vallès, que considera una obra maestra, no duda en reconocer su mérito. A propósito de Semprún biógrafo, hago alusión

(1) Ph. Lejeune, *L'autobiographie en France*, París, 1971, p. 105.

a *Montand, la vie continue*, 1983, libro a dos voces, en el cual nos presenta las confesiones de dos hombres importantes, uno venido de Italia y otro de España. Además, Semprún, que ha cultivado otros géneros: novela, guión de cine, artículos, prólogos, conferencias, etc., es uno de esos autores a quien le resulta imposible prescindir de la realidad vivida, en el momento de elaborar un mundo de ficción. Su lucha política, los horrores de la tortura en los campos de concentración y de los hornos crematorios, la solidaridad humana por una parte y la inhumana visión del mundo de ciertos sectores de poder por otra, generaron en el alma sensible de Semprún la necesidad de plasmar con palabras todas esas imágenes de su memoria. Su testimonio habrá levantado furias y odios, ¿qué duda cabe! con todo, no me parece insensato hablar de su obra en este coloquio de Oviedo en pro de objetivos culturales francoespañoles.

Ni qué decir tiene que en los inicios de la carrera literaria de Jorge Semprún, era impensable que sus obras vieran la luz en su país. La novela *Le Long Voyage*² la escribió en Madrid, durante una estancia clandestina, y en lengua francesa. La censura era implacable y más todavía con autores del talante de Semprún; en resumen, un conjunto de circunstancias le condujeron a canalizar su producción y su vida hacia una patria de adopción y de cultura que se mostró receptiva a sus valores literarios. Con todo, a la hora de inventariar y catalogar autores en manuales de historia literaria Semprún es bastante desconocido en Francia por cuestiones de nacionalidad,³ en España se le ha ignorado todavía más, por motivos obvios.⁴ Actualmente y por razones de su cargo político, hay controversia en torno a su persona y a su obra. De próxima publicación por CERCLEF un número especial sobre autores españoles de producción literaria en francés, va a dedicar unas páginas a quien se define a sí mismo "no era más que un escritor francés de origen español".⁵

(2) J. Semprún, *Le Long Voyage*, Paris, 1963.

(3) J. J. Luyhi, A. Viate, G. Zananiri, *Dictionnaire général de la francophonie*, Paris, 1986, le menciona como emigrante en Paris. J. P. de Beaumarchais, D. Conty, A. Rey, *Dictionnaire des littératures de langue française*, Paris, 1984, le dedica algo más de espacio, destacando la gran capacidad de Jorge Semprún en pasar de una lengua a otra, conservando un acento afectuoso para evocar a los compañeros de lucha.

(4) F. Rico, *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona, 1981, le cita calificando de "degradada" esa *Autobiografía de Federico Sánchez*, p. 501, y de "novela documental y política" p. 315. También C. Blanco, P. Rodríguez, M. I. Zavala, *Historia social de la literatura española*, hablan de los autores pertenecientes a esa España, entre los cuales figura Jorge Semprún, conocido por sus guiones cinematográficos. Se dice que escribía en francés.

(5) J. Semprún, *Autobiografía de Federico Sánchez*, Barcelona, 1977, p. 78.

Nos parece justo reparar, si cabe por nuestra parte, la negligencia de que ha sido víctima Jorge Semprún, aportando nuestro grano de arena a la difusión de la producción literaria de un exiliado, resistente, comprometido y actualmente ministro de cultura español.

La forja de un escritor precursor

Se ha acusado a Semprún de panfletario por lo que respecta a su *Autobiografía de Federico Sánchez*; es evidente que se trata de una crítica feroz al Partido Comunista, también es cierto que el conocimiento interno de la célula de dirigentes le permite profetizar, a la vez que su espíritu crítico, capaz de reflexionar sobre los hechos, va forjándose simultáneamente como escritor. En él, el proceso de la escritura está íntimamente ligado al de la lucha política. Al finalizar su última estancia clandestina en Madrid, por exigencias de disciplina partidista debe esperar las órdenes a través de un enlace proveniente de París, que a su vez es portador de una carta de su mujer en la cual:

“...me anunciaba que el libro había sido aceptado por Gallimard y que Sartre deseaba publicar algunos capítulos en su revista *Les Temps Modernes*”.⁶

El libro en cuestión era *Le Long Voyage*, que posteriormente obtuvo el premio Formentor, cuyo galardón no fue motivo de regocijo en la España oficial, el propio autor nos lo menciona:

“De hecho la concesión del premio a mi novela provocó las iras de la prensa franquista. ABC dedicó un violento editorial a atacarme, como típico representante de la diáspora roja del odio y del rencor”.⁷

Ignorado voluntariamente y despreciado por los enemigos políticos de su país, Jorge Semprún no goza tampoco del favor sincero entre los camaradas de partido. Si Santiago Carrillo deseaba revalorizar la personalidad literaria sempruniana, el objetivo no era otro que alejarle del quehacer político y así evitar su sombra. Esta actitud se evidencia posteriormente, en 1974, cuando el secretario general del PCE publica insinuaciones malévolas y afirmaciones falsas que dejan de una pieza a Jorge Semprún, quien las comenta con los siguientes términos aludiendo una vez más a su mentalidad de autor bilingüe:

(6) J. Semprún. *ibid.*, p. 257.

(7) J. Semprún, *ibid.*, p. 262.

“Cuando lei *Mañana, España*, se me cayó el alma a los pies. (Si escribiera este libro en francés, diría que “les bras m’en sont tombés”; en francés no se te cae el alma, sino los brazos, lo cual demuestra que el castellano es un idioma más violento, más metafísico también: en seguida topamos con el alma en castellano)”.⁸

El contenido del largo paréntesis es una muestra más del profundo conocimiento de la idiosincrasia de los dos pueblos y las dos lenguas. En su ~~cambr~~ por la senda de la expresión literaria, Semprún se sorprende a sí mismo haciendo descubrimientos del entorno que le rodea: la realidad marxista. Toma conciencia del funcionamiento de su partido, de su ineficacia e inutilidad, escribe:

“Y es que, a la vista de los hechos, el partido comunista no sirve para nada. Quiero decir: no sirve para los fines que han motivado y justificado su creación, dentro del y en oposición al movimiento social-democrático predominante a comienzos de este siglo. No sirve ni para tomar el poder ni para instaurar el socialismo”.⁹

El proceso de escisión ya está desencadenado. Su relación con la bóveda del partido se deteriora día a día. La valentía de la sinceridad tiene un precio: la expulsión del partido, que se produjo juntamente con la de Fernando Claudín en un último almuerzo compartido con los miembros del Comité Ejecutivo, después del cual “se nos negaría el pan y la sal”.¹⁰ Esto ocurría en el año 1964.

Un interesante artículo,¹¹ cuyo título tuvo que ser cambiado por exigencias de la censura, que no admitía titulares a propósito del “destino del marxismo” contribuyó a la reflexión al entorno de las ideologías por aquel entonces intocables, que con el paso del tiempo han evolucionado con la colaboración de mentes lúcidas y críticas.

Semprún, ¿bilingüe?

Teniendo en cuenta las teorías sociolingüísticas, el caso Semprún no puede catalogarse como una situación de diglosia; las circunstancias peculiares que le rodearon, nos inducen más

(8) J. Semprún, *ibid.*, p. 262.

(9) J. Semprún, *ibid.*, p. 173.

(10) J. Semprún, *ibid.*, p. 282

(11) R. Conte, “Jorge Semprún y el destino de Occidente” en *Informaciones* de 4-XII-1969.

bien a calificarle de bilingüe estilístico, en que “una de las dos lenguas no se aprende como lengua materna”.¹² En sus obras queda constancia de que la lengua francesa fue su lengua de cultura, y al escribir un libro, aun viviendo en Madrid, lo redacta en francés. Es lo que ocurrió con *Le Long Voyage*. El propio autor justifica su situación lingüística:

“Pero no voy a aludir aquí, con cierto deleite narcisista y semiológico, a los problemas de un escritor desterrado y bilingüe. O sea, bilingüe por desterrado”.¹³

En *Autobiografía de Federico Sánchez* (único texto original en lengua castellana), Semprún hace referencia a la sensación extraña que siente al leerse a sí mismo traducido a su propia lengua, rareza inevitable —según sus propias palabras— no por sentirse traicionado (reconoce la calidad de sus traductores), sino más bien por esta cuestión de ligazón entre personalidad y lengua. Sus alusiones a la lengua materna son frecuentes y hasta cierto punto inevitables cuando escribe en francés:

“je n'étais pas triste, donc, ni désanimé, comme j'aurais dit en espagnol, *desanimado*, c'est-à-dire, privé d'animation, privé d'âme ou d'*anima*: du goût de la vie, en somme. Non, je n'étais pas encore désanimé, en 1960”.¹⁴

Sus primeras obras *Le Long Voyage*, premio Formentor 1963, *L'Évanouissement*, *La Deuxième mort de Ramon Mercader*, premio Fémina 1969, *Quel beau dimanche*, y sobre todo *L'Algarabie* están llenas de hispanismos, dado que pasan por períodos de creación castellana y luego son escritas definitivamente, en francés. Situación ambivalente, y explicitada por el propio autor “ser bilingüe es una desgracia y una fortuna” prosiguiendo:

“Las diferencias radican en que para mí el francés es un idioma aprendido y dominado y el español, mi idioma de infancia me domina”.¹⁵

Jorge Semprún reconoce *La algarabía* como su novela más española por la gran cantidad de juegos lingüísticos españolísimos, a ello hace alusión el propio título original, que de haberse redactado en castellano, posiblemente, hubiera sido *La chara-*

(12) F. Vallverdú, *Ensayos sobre bilingüismo*, Barcelona, 1972.

(13) J. Semprún, *Autobiografía de Federico Sánchez*, op. cit., p. 335.

(14) J. Semprún, *Quel beau dimanche*, París, 1980.

(15) J. Semprún, “Todo es una algarabía” en *La Gaceta ilustrada* de 4-VII-1982.

bia.¹⁶ Es curioso observar cómo en esta novela el autor emplea seis lenguas, una de ellas el latín reservado a las escenas eróticas. Interrogado sobre la finalidad del uso de la lengua muerta, si era para que lo entendieran los eruditos eclesiásticos, o bien si se trataba de una crítica irónica a su educación católico-burguesa, Semprún contesta:

“Algo de eso hay; en las familias, los libros prohibidos menos controlados son los que están en latín. En mi caso, el descubrimiento de ciertas cosas fue a través de él. (...) Además, volvemos otra vez a la cultura de los personajes que da este tipo de novela elitista, una especie de masonería o complicidad entre ellos por la cultura, y el latín es la lengua de esa complicidad.”¹⁷

La amplia cultura lingüística de Jorge Semprún, que de la lectura de sus textos se desprende, nos induce a aplicarle el calificativo de trilingüe o mejor políglota. Durante la etapa de su vida en Buchenwald, la lengua y literatura alemana dejaron una profunda mella en su alma sensible; el árbol de Goethe que los SS habían respetado al construir el campo de concentración y que el bombardeo del mes de agosto de 1944 calcinó, ejerció su sombra mítica y protectora para el espíritu torturado por la ferocidad de los acontecimientos vividos.

Sus viajes por Europa central, por Inglaterra, los contactos humanos, sus abundantes lecturas mientras trabajaba en el *Arbeitsstatistik*¹⁸ le proporcionaron ricas vivencias, las cuales se desprenden como gota de agua cristalina, de la nieve en fusión, cuando ésta es perforada por el rayo solar de la mirada del lector. Por descontado que la erudición de Jorge Semprún no es moneda corriente en los escritores de aquellas décadas. Su observación se posa sobre minorías étnicas, y no duda en citar versos del cantautor en catalán, Raimon quien loaba al camarada Gregorio López Raimundo.¹⁹ ¿Será por propia identificación con la descripción del poeta?

Un escritor prolífico, muy bien relacionado con la *intelligentzia*,²⁰ con gran actividad política en su haber, fuera de serie en

(16) J. Bustamante, “Jorge Semprún” en *Diario 16* de 29-V-1982.

(17) E. Ferrer, “El lenguaje del desterrado es bilingüe y perverso” en *El País* de 9-V-1982.

(18) J. Semprún, *Quel beau dimanche*, op., cit., p. 130.

(19) J. Semprún, *Autobiografía de Federico Sánchez*, op. cit., p. 340 “The conegut sempre igual com ara/ els cabells blancs, la bondat a la cara/ els llavis fins dibuixant un somriure/ d'amic, company, conscient del perill...”

(20) H. R. Lottman, *La Rive gauche*, París, 1981, se refiere a Jorge Semprún, al describir las reuniones en la casa de Marguerite Duras, en las cuales

muchos aspectos no puede quedarse con una producción literaria bilingüe. La energía de su producción atraviesa fronteras, un público lector se interesa por sus obras que son traducidas a la mayoría de lenguas europeas.

De su pluma conocemos la ocasión en que se reveló públicamente como profesional de la literatura, o sea la consagración a través del premio literario, con reconocimiento internacional: reunida una élite intelectual para hacer entrega a Jorge Semprún de un primer ejemplar de *Le Long Voyage*, en alemán, italiano, inglés..., hasta un total de trece traducciones. Por lo que se refiere al texto castellano, cito el monólogo textualmente:

“Al fin, se levantó Carlos Barral y tú también te levantaste, y fuiste al encuentro de Carlos y Carlos no pudo entregarte un libro impreso, porque la censura había prohibido su publicación en España, y Carlos te entregó un libro con las hojas en blanco, y te pareció estupendo ese libro virgen, deslumbrante de palabras aún no escritas, como si *El largo viaje* todavía no hubiese terminado, como si todavía estuviese por hacer, por escribir”.²¹

El sistema político español condenaba todas las libertades. En la actualidad son reconocidas las atrocidades represivas del régimen dictatorial impidiendo toda acción revolucionaria e intelectual. El bilingüismo sempruniano le permitió la contemplación narcisista en espejos predecesores, entre los cuales Semprún admira a Jules Vallès por su capacidad de escritor y revolucionario a la vez:

“Se trata de que todo escritor revolucionario, para ser realmente lo que pretende ser, tiene que decidirse algún día por esa fusión de su personalidad en una empresa colectiva. Tiene que arriesgar su obra poética de uno en la obra de todos, como anunciarla y deseara Lautréamont”.²²

El crítico literario hispánico que mejor se ha ocupado de la obra de Semprún y también de su vida en los medios de comunicación de masas lo define con estos términos:

tomaban parte Robert Antelme, Edgar Morin, André Ulmann, Maurice Merleau-Ponty, Clara Malraux, Francis Ponge, entre otros.

(21) J. Semprún, *Autobiografía de Federico Sánchez*, op. cit., p. 289.

(22) J. Semprún, “Literatura y revolución” en el prólogo a J. Vallès, *El niño*, trad. Victoria Bastos de Lafora, Madrid, 1970, p. 15.

"Jorge Semprún es un escritor político, pues, comprometido hasta la exasperación con la problemática política del presente, y ello por la sencilla razón de que su vida entera está incrustada en ella. Se trata de una vida aventurera, multinacional pudiéramos decir, que se ha comprometido con la aventura internacional de la revolución, hasta con el riesgo de sí misma".²³

La controversia generada por Semprún, por su responsabilidad política como ministro de Cultura, a raíz de premios y actuaciones ha trascendido nuestras fronteras. No vamos a entrar aquí en esta polémica, pero sí nos parece adecuado mencionar el juicio de Martín Prieto respecto a la presencia de Semprún en el homenaje que la Casa de España en París rindió a André Malraux en enero de este año:

"Tampoco es una herejía que Semprún se haya ido a Francia a honrar a Malraux, que también tuvo algo que ver con el dolor de los españoles".²⁴

El "cada uno y sus circunstancias" de Ortega y Gasset mantiene su vigencia. En el caso de Jorge Semprún, éstas han sido tan peculiares, que el producto está ahí: su obra literaria, cinematográfica, periodística, política... La única pretensión de estas páginas, es reiterar una invitación a la lectura de la obra sempruniana, en francés o en castellano, traducida, o en versión original.

(23) R. Conte, "Jorge Semprún en la encrucijada" en *El País*, del 9-V-1982.

(24) M. Prieto, "Dos palabras sobre Jorge Semprún", en *Tiempo* del 18-XII-1989.

ALGUNAS CONSIDERACIONES A PROPOSITO DE *HERNANI*,
DRAMA DE VICTOR HUGO (1830), VERSIÓN CASTELLANA DE
EUGENIO DE OCHOA (1836)

Roberto DENGLER GASSIN
Universidad de Salamanca

La traducción que del drama de Victor Hugo, *Hernani*, realizó en 1836 Eugenio de Ochoa, representa una de las pocas excepciones que, dentro del alud de obras francesas traducidas en aquella época, honra tanto al autor del original como al traductor. Los aspectos lingüísticos sobre los que podríamos reparar en un estudio crítico de esa traducción no ofrecen, precisamente por la buena calidad de la versión castellana, un interés especial que justifique un examen pormenorizado. Por esta razón, en esta comunicación, además de algunas consideraciones sobre la versión de Ochoa, orientaremos nuestro interés hacia una perspectiva de rastreo de un texto determinado, en este caso *Hernani* en su versión castellana, en otros textos de la misma escuela literaria en España, esperando contribuir a sugerir o suscitar nuevas consideraciones que maticen de alguna manera las afirmaciones, a veces tajantes, sobre la influencia, o mejor dicho, la falta de influencia del Romanticismo francés sobre el Romanticismo español.

Es harto conocido, y los números no suelen engañar, que las representaciones de obras de los grandes vates del Romanticismo francés en España, y en Madrid en particular, fueron escasas, insignificantes podríamos decir, respecto a la avalancha de obras de otra índole (melodramas, dramones, comedias de costumbre, sainetes y vodeviles). Prueba manifiesta de lo poco popular del teatro romántico francés (y lo mismo sucedió con el inglés, el alemán o el italiano) es la penetración tardía de esas obras de la nueva escuela (*Hernani* no se estrenó en Madrid hasta 1836), cuando las obras de Pixérécourt, Bouchardy, Scribe y sus acólitos llenaban los repertorios madrileños, simultaneán-

dose a veces los estrenos en París y en Madrid. No sin razón pudo escribir Larra que en Madrid “estamos tomando el café después de la sopa”, queriendo darnos a entender lo difícil o imposible que resulta asimilar una nueva estética de modo atropellado y espasmódico: España pasa en un año de Moratín a Dumas, en un año de Fernando VII a las Constituyentes (Larra, II, 1960, p. 186; Varela, 1983, p.p. 189-190). Quede pues claro que, numéricamente al menos, la penetración del teatro romántico francés fue indiscutiblemente mínima, y en cambio, fulminantes, drásticas, violentas, las reacciones contra dicho teatro (Peers, I, 1973, p. 308; García, 1971, Dengler, 1989).

Dicho esto, repasemos rápidamente la traducción de Ochoa. Como se sabe, aunque Hugo se permitió, en ocasiones, atrevidas libertades en la dislocación del verso, por regla general, se atuvo al tradicional sistema de versificación del teatro francés: el verso alejandrino en alternancia de rimas masculinas y femeninas. Al realizar Ochoa su versión castellana adoptó una versificación variada con predominio del popular romance cuya estructura —asonancia en los pares y libertad de metro en los impares— le ofrecía sin duda alguna un margen de libertad de acción para salvar las dificultades con las que tropezaría en su empresa.

La traducción de Ochoa no presenta grandes motivos de discusión: sigue paso a paso el texto de Hugo con una fidelidad a veces asombrosa. Si nos referimos a la “topología de la traducción” que estableció Piero Menarini en su artículo sobre “El problema de las traducciones en el teatro romántico español”, se situaría la versión de Ochoa dentro de la primera clase: “Traducción que no modifica el original en el plano del contenido ni en el de la expresión: la versión española se propone reproducir, en una lengua distinta, el texto original. Se trata pues de traducciones “literales”, con las limitaciones que impone el pasar de un sistema de comunicación a otro. Esta es la situación, termina diciendo Menarini, más frecuente en el drama y en la tragedia (Menarini, 1982, p. 755). Alguna que otra variación introducida por Ochoa no parece suficiente como para hacer entrar su traducción dentro de la segunda clase: “Traducción que no modifica el original en el plano del contenido, pero interviene sobre el de la expresión aportando variaciones y modificaciones mínimas que mantienen inalterado el mensaje. Los factores de intervención pueden ser de diversa naturaleza: exigencias de lenguaje, censura política o religiosa, diferentes modelos o cánones literarios, adaptación a una cultura distinta, etc.” (Menarini, 1982, pp. 755-756). Acaso se daría esta circunstancia en la traducción de Ochoa cuando traduce “baiser” por

“abrazo”, señalando en nota a pie de página: “En el original dice un “beso”; pero estando destinado este drama a la representación, me ha parecido conveniente hacer esta y otras pequeñas modificaciones en atención a la diferencia de costumbres. El “beso” tan natural en Francia, hubiera escandalizado en España. Porque somos tan morales...! (Ochoa, 1836, p. 40). Quizá más grave pueda parecer la supresión de parte del diálogo entre el rey Carlos —el futuro Carlomagno— y Ruy Gómez de Silva, refiriéndose a la elección del nuevo emperador y a las pretensiones del papa sobre Sicilia (Acto I, esc. 3). ¿Acaso podría sentar mal al público el presentar de modo tan sutil las ambiciones materiales del papado?

Hechas estas salvedades, podemos decir que Ochoa se debate en un duro vaivén de compensaciones y descompensaciones impuestas más por el paso de un sistema de versificación a otro que por el paso de un sistema de comunicación a otro. Pongamos un ejemplo muy sencillo:

“Car vous m’avez aimé! Car vous me l’avez dit!
Car vous avez tout bas béni mon front maudit!”
(II, 4, vv. 663-664)

Ochoa no consigue aquí, debido a la diferencia métrica, reproducir la estructura ternaria encabezada por la conjunción “Car”:

“Porque tú lo has dicho ahora,
Sé que tu alma me adora
Con su ternura infinita,
Y que mi frente maldita
Has bendecido, Señora!”
(Ochoa, 1836, p. 37)

Indudable pérdida que más adelante compensará de este modo: Hugo se limita a una simple y escueta, pero sugestiva exclamación:

“*Hernani*”
(II, 4, vv. 655)

Ochoa refuerza, intenta reforzar la intención de doña Sol mediante un pareado doblemente encabezado por un infinitivo:

“Seguirte pide mi amor,
Seguirte al instante mismo.”
(Ochoa, 1836, p. 38)

La servidumbre, la frustración inherente a la labor del traductor, máxime si se trata de traducir versos, es ineludible, por muy grande que sea su pericia. Así pues, entre la dificultad del texto, del metro, y posiblemente también una autocensura —quizá inconsciente— tras tantos años de censura oficial, Ochoa no logra siempre elevar su texto a la altura del de Hugo. Un pasaje como éste por ejemplo:

“Des flammes de tes yeux inonde ma paupière.
Chante-moi quelque chant comme parfois le soir
Tu m'en chantais, avec des pleurs dans ton oeil noir.
Soyons heureux! Buons, car la coupe est remplie,
Parle-moi, ravis-moi. N'est-ce pas qu'il est doux
D'aimer et de savoir qu'on vous aime à genoux?
D'être deux? D'être seuls? Et que c'est douce chose
De se parler d'amour, la nuit, quand tout repose?
Oh! laisse-moi dormir et rêver sur ton sein.
Doña Sol! Mon amour! Ma beauté!”
(II, 4, vv. 687-696)

se convierte en manos de Ochoa en:

“Deja que apoye mi sien
sobre tus manos. Oh! ven...
Hablemos de nuestro amor.
No es dulce cosa, oh! mujer!
Amarse así con ternura,
Estar solos, y saber
Que nadie nos puede ver
En noche serena, oscura?
En tu seno déjame
A mi pena hallar consuelo...
Doña Sol, mi amor, mi cielo.”
(Ochoa, 1836, p. 39)

Como se ve, Ochoa, no obstante su profundo conocimiento del francés y su experiencia como autor dramático, no da siempre con el giro, la palabra, el verso o el ritmo que hicieron de Hugo el adalid del romanticismo francés. Que un verso como éste:

“Je suis banni! Je suis proscrit! Je suis funeste!”
(II, 4, v. 681)

modelo del trimetre romántico francés (4+4+4) se convierta en:

“No quiero serte fatal!
Causar tu muerte!”
(Ochoa, 1836, p. 38)

puede significar que ante la dificultad el traductor quiera al menos salvar *el sentido*, lo cual es más que loable, sin embargo echamos de menos en este caso *la letra*.

Así ocurre en varias ocasiones. Ochoa nos priva aquí y allá de la fuerza del verbo hugoliano, se diluye a veces en su traducción el ímpetu vital de los protagonistas, su desazón angustiada o su entereza impertérrita, todo ello evocado por Hugo con una parquedad (cosa rara en él) y un dramatismo sobrecogedor.

Injusto sería dejar de reconocer el mérito de Ochoa cuya humildad —que debería ser la virtud cardinal de todo traductor— llega al extremo de traducir un par de versos de Hugo por otros dos de Lope de Vega, señalando sus fuentes: en la escena 2 del acto II, doña Sol rechaza las pretensiones del rey D. Carlos:

“Allez! C'est une honte!
(elle recule de quelques pas)
Il ne peut être rien entre nous, don Carlos.
Mon vieux père a pour vous versé son sang à flots.
Moi je suis jeune fille noble, et de ce sang jalouse.
Trop pour la concubine, et trop peu pour l'épouse!”
(II, 2, vv. 498-502)

Ochoa dice en nota a pie de página: “Hemos puesto aquí estos dos versos de una comedia de Lope de Vega (*La Estrella de Sevilla*), porque de ellos son traducción literal los que Víctor Hugo pone en boca de doña Sol:

“Para esposa vuestra, poca,
Para Dama vuestra, mucho.”
(Ochoa, 1836, p. 29)

Sin caer en el elogio ditirámbico de un crítico de la época que no reparó en decir que la traducción de Ochoa era, “si cabe, mejor que el original” (Peers, I, 1973, p. 418), bien podemos adherirnos al que le tributó Larra reconociendo que “El traductor (...) ha tratado a *Hernani* con rara predilección, con cariño: un lenguaje purísimo, un sabor castellano, una versificación cuidada, armoniosa, rica, poética” (Larra, II, 1960, p. 268).

Ante la dificultad reconocida por A. Peers, uno de los grandes estudiosos del Romanticismo español, de “discernir el papel desempeñado por un autor aislado en la influencia general ejercida por la literatura francesa de este período (el romántico) sobre la española” (Peers, I, 1973, p. 299), parece que los críticos han desistido de rastrear el posible impacto dejado por el Romanticismo francés en algunas obras españolas de la época.

Las observaciones que siguen no pretenden, ni mucho menos, revocar lo que voces más autorizadas han dicho al respecto. Son tan sólo fruto de la lectura atenta de la traducción de *Hernani* por Eugenio de Ochoa que ha actuado como reactivo de algunas reminiscencias de lecturas de obras maestras del teatro romántico español, como son *La Conjuración de Venecia*, de Martínez de la Rosa, o *El Trovador* de García Gutiérrez, llegando a coincidir estas observaciones con las de Maryse Bertrand de Muñoz en un artículo muy sugestivo sobre "*Hernani* de Victor Hugo et le Théâtre Romantique Espagnol" publicado por la Universidad de Manitoba en 1976 (Bertrand de Muñoz, 1976).

Veamos qué podemos decir al respecto.

Un primer dato concomitante se impone: tanto en *Hernani* como en *La Conjuración de Venecia* se nos ofrecen escenas de conjurados, escenas ante un sepulcro en un panteón, encuentros políticos y bodas, todo ello envuelto en una doble intriga política y amorosa, cuyo móvil al fin y al cabo viene a ser la pugna, la lucha contra el poder tiránico, uno de los temas favoritos de la poesía romántica en general. En *La Conjuración*, Pedro Morosini se encuentra en un panteón con un espía, cuando oye un ruido:

Morosini: "¿Qué ruido es ése?
(...)
¿Quién puede ser a estas horas y en este sitio?..." (II, I)

En *Hernani* tenemos una escena similar; D. Carlos medita ante el sepulcro de Carlo Magno:

D. Carlos: "Gente suena...! ¿Quién se atreve a entrar en este sitio sino yo?
(Ochoa, 1836, p. 82)

Una contraseña sirve en las mismas obras para la identificación de los conjurados. Igualmente, en *Hernani*, en *La Conjuración de Venecia* y en *El Trovador* se da a la par que una lucha política, una rivalidad amorosa que tendrá en los tres casos un final trágico. Los tres protagonistas son de origen desconocido, plebeyos pues, hasta que en el desenlace se nos revela su verdadera alcurnia: *Hernani*, rebelde e insumiso resultará ser:

"Don Juan de Aragón
proscrito desde el nacer"
(Ochoa, 1836, p. 93)

Rugiero desconoce a su padre, Pedro Morosini, primer presidente del Tribunal de Venecia; nos enteraremos de su verdadero origen tan sólo cuando su padre lo haya sentenciado a muerte (V, 9). El amor que une a las tres protagonistas con los tres supuestos plebeyos les hace romper las barreras sociales:

"D^a Sol:

Saldremos
mañana al rayar el día
Hernani! Yo te lo pido...!
Tal vez mi audacia te admira...
Qué sé yo! Tú eres el ángel
O el demonio de mi vida...!
Sólo sé que soy tu esclava;
Que a cualquier lejano clima
Que vayas, iré: te quedas,
me quedaré.
(...) mi alma necesita
verte siempre. Si no te oigo,
mi corazón no palpita...
No estás conmigo, y parece
que yo me faltó a mí misma,
y cuando vuelves, entonces
siento que vuelve mi vida"
(Ochoa, 1836, II)

Laura:

"(...) me veré humillada, confundida, sufriré mil quejas y reconvenciones... pero haré ese sacrificio por mi esposo, (...). Ya estoy deseando que llegue para descargar este peso que me oprime el alma..."
(Martínez de la Rosa, III, 1)

Leonor:

"Mirame aquí a tus pies; aquí te imploro
que del seno me arranques de la dicha;
tus brazos son mi altar, seré tu esposa,
y tu esclava seré; (...)
(García Gutiérrez, III, 1).

Sería posible ir sacando aquí y allá similitudes o coincidencias que van apareciendo a lo largo de los tres dramas. ¿Serán fortuitas? Difícil sería afirmarlo de manera rotunda, categórica y definitiva, lo mismo que sería difícil negarlo si no nos limitamos a unas pocas obras y autores. Bastaría leer los periódicos de la época o tan sólo los *Artículos* de Larra para cerciorarse del estado de la sociedad y de la literatura de la década 1830-1840, del papel preponderante, primordial, que representó la traduc-

ción para la vida literaria y cultural de aquellos años. No olvidemos tampoco la importancia que cobró en el mismo sentido la emigración voluntaria o forzada como transmisora de nuevas corrientes de pensamiento, de modo que resulta imposible imaginar que quien se preciara de escribir para el teatro en aquellos años pudiera sustraerse al magisterio directo o indirecto de Hugo, ese "gran sacerdote y profeta" de la nueva escuela literaria (Peers, I, 1973, p. 300).

La presencia de Hugo, en modo alguno identificable a servilismo, en los dos autores a los que nos hemos referido (convenría examinarlos de cerca así como a Ángel Saavedra, Larra, Hartzenbusch, Zorrilla e incluso algunas obras de Bretón de los Herreros), presencia más o menos directa o indirecta no resultaría extraña ni denigrante en un momento en que, como decía Pérez Galdós (Alborg, IV, 1980, p. 417) refiriéndose a aquellas calendas, "el teatro dormitaba solitario y triste; pero ya sonaban cerca las espuelas de Don Alvaro (...) estremeciendo las podridas tablas de los antiguos corrales".

Todo ello al fin y al cabo, a mucha honra de la fusión y atracción de dos culturas tan dispares y tan afines, en mutua deuda a lo largo de su historia, como son la francesa y la española.

Bibliografía

J. L. Alborg, *Historia de la Literatura española*, Madrid, Gredos, 1980.

M. Bertrand de Muñoz, "Hernani de Victor Hugo et le Théâtre Romantique Español" en *Mosaic. A Journal for the comparative Study of Literature and Ideas*, 10, 1 (1976), pp. 91-92.

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

S. García, *Las ideas estéticas en España entre 1840 y 1850*, Berkeley, University of California Press, 1971.

García Gutiérrez, *El Trovador*, Madrid, Ed. Alhambra, 1979.

Larra, *Obras de Mariano José de Larra*, Madrid, BAE, 1960, vols. I, II.

Martínez de la Rosa, *La Conjuración de Venecia*, Madrid, Ed. Taurus, 1988.

P. Meranini, "El problema de las traducciones en el teatro romántico español" en *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Roma, Bulzoni, 1982, pp. 751-759.

E. de Ochoa, *Hernani o el honor castellano*, traducido por ... Madrid, 1836.

A. D. Peers, *Historia del movimiento romántico español*, Madrid, Gredos, 1973.

J. L. Varela, *Larra y España*, Madrid, Espasa Calpe, 1983.

ALEGORÍA Y TRADUCCIÓN: VERSIONES ESPAÑOLAS DEL ROMAN DE LA ROSE

Juan F. GARCÍA BASCUÑANA
Barcelona

Toda traducción o, para ser más exactos, la dificultad que el hecho de traducir entraña depende en última instancia de dos circunstancias principales e ineludibles: una de orden cultural y otra supeditada a factores estrictamente lingüísticos. Pues resulta evidente que junto al hecho propiamente lingüístico que supone pasar de las formas específicas de una lengua a los perfiles diferentes de otra, nos encontramos en toda traducción con la tarea no siempre sencilla de trasvasar realidades no lingüísticas entre dos culturas. Pero el verdadero problema de toda traducción se situaría más allá, sobre todo cuando se trata de traducir esos mensajes particulares que constituyen la literatura, y especialmente la poesía. Ya que si traducir estructuras lingüísticas resulta extremadamente arduo, trasladar estructuras métricas, estilísticas y, sobre todo, eso que, las más de las veces, nos resulta imposible de definir y que designamos como estructuras poéticas, supone un delicado ejercicio de análisis de un código perfectamente particularizado. Pero una dificultad añadida surge cuando hay que traducir textos del pasado: ya que se trataría, en este caso, de hacer viajar al lector no en el espacio sino en el tiempo, con todo lo que ello supone de extrañamiento cultural.¹ Es éste precisamente el caso de la traducción de una obra de las características del *Roman de la Rose*, tarea que comporta todo un quehacer de recomposición, de reconstrucción de una época, de unos códigos de civilización que nos son ajenos, a pesar de la presencia permanente de la Edad Media en nuestra cultura occidental, como subrayan con

[1] Cf. G. Mounin, *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard, 1963. Y también J.-R. Ladmiral, *Traduire: théorèmes pour une traduction*, Paris, Payot, 1979.

razón tanto Georges Duby como Jacques Le Goff, por citar a dos medievalistas actuales de prestigio.² Pero si el ejercicio de verter una obra de los perfiles de la que nos ocupa a su lengua moderna correspondiente —en este caso al francés actual— resulta ya de por sí complejo, el traducirla a una lengua extranjera se convierte en algo de muy difícil solución.

Tesitura ésta en la que sin duda han debido encontrarse los autores de las escasas versiones españolas que existen del *Roman de la Rose*, precisamente porque la obra de Guillaume de Lorris y Jean de Meun aúna esa doble complejidad a la que hacíamos referencia: ser poesía —y, lo que la hace aún más inescrutable, esencialmente alegórica— y pertenecer a un ámbito de civilización lejano.³

Y aquí hemos de subrayar lo que es el aspecto más característico y al mismo tiempo problemático, que nos lleva a enfrentarnos directamente con el título de nuestra comunicación: el entramado alegórico es, sin duda, el escollo más importante que debe superar todo el que emprende la arriesgada aventura de verter el *Roman de la Rose* a otra lengua. Es, pues, a ese universo alegórico, a menudo desconcertante por su hermetismo, al que han tenido que hacer frente sus traductores españoles, curiosamente traductores muy recientes —por cierto que éste es un aspecto que nos parece muy significativo, al que nos referiremos más adelante—, ya que la primera traducción íntegra al castellano —y sólo de la primera parte— de que tengamos constancia es de 1984. Pero antes de referirnos directamente a estas versiones españolas, estudiando los aspectos más significativos de dichas traducciones, vamos a intentar escudriñar lo que representó la alegoría en la literatura y, en general, en la civilización medieval, y su reflejo en la obra literaria francesa más representativa.

Hay que señalar, en primer lugar, que la experiencia medieval y la presencia constante de la alegoría en su literatura a partir de un determinado momento van a resultar de todo punto definitivas para llegar a delimitar claramente sus perfiles, centrando sobre todo el concepto de alegoría en torno a la noción de relato. Y sin embargo, no deja de ser curioso que las *Artes poéticas* medievales, entre otras la de Mathieu de Vendôme y la de Geoffroi de Vinsauf no concedan especial importancia a dicha figura.⁴ Sin contar que

(2) Cf. especialmente, J. Le Goff, *Pour un autre Moyen Age*, Paris, Gallimard "NRF", 1979, y J. Le Goff y otros, *Histoire et Imaginaire*, Paris, Payot, 1986.

(3) Aunque esta afirmación debe, sin duda alguna, matizarse. Cf. al respecto J. Le Goff, *op.cit.*, p. 45.

(4) La alegoría es un procedimiento que se remonta por lo que se refiere a la literatura profana a una prestigiosa tradición retórica, heredada de la antigüedad latina, que fue cultivada en las escuelas y certificada por los gramáti-

encontramos una verdadera dificultad en distinguir en sus obras entre lo que ellos llaman "permutatio" (alegoría) y lo que denominan "translatio" (simple metáfora).

Será el siglo XIII el que verá el primer auge de la literatura alegórica profana, sin duda alguna gracias a la influencia de la exégesis bíblica y de su alegorismo sutil e intelectualmente más refinado. No es casualidad que sea esta época la que contemple la eclosión de las grandes obras en lengua vulgar, entre las que destaca por encima de todas, con resplandores incomparables, el *Roman de la Rose*. Pero la alegoría no será únicamente un "ornamento difícil" de la retórica, sino una forma de imaginación característica y expresiva, una visión del mundo que corresponde, ya desde los albores de la Antigüedad clásica, a la propia evolución del pensamiento occidental. No debiendo ver en ella solamente, a la manera de ciertos gramáticos, un mero procedimiento de escritura, sino algo que va más allá, una forma de investigación e interpretación. Pues no querer ver en la alegoría más que la pantomima de las personificaciones es desconocer la riqueza de sus creaciones y del pensamiento que subyace tras ellas. La alegoría es de hecho el resultado de dos corrientes coincidentes en el siglo XII: la herencia de la retórica antigua perpetuada en las escuelas y el trabajo de exégesis bíblica, enriquecido constantemente desde los tiempos de los Padres de la Iglesia.

Paradójicamente es a partir de la exégesis y contra ella como se constituye la alegoría en lengua vulgar. La alegoría suponía para la literatura profana un medio de capital importancia para acceder a una credibilidad comparable a la de los textos sagrados, evitando así el reproche de frivolidad y mentira de que podía ser objeto. En los últimos años del siglo XII, asistimos al nacimiento de los esquemas de la doble lectura en obras directamente inspiradas por las prácticas exegeticas. Más tarde, ya entrado el siglo XIII se va elaborando toda una imaginaria propiamente alegórica.

Y así llegamos a esa obra capital, verdadera encrucijada alegórica que es el *Roman de la Rose*, obra que puede considerarse punto de llegada y de partida al mismo tiempo, y que con su doble y contrapuesta filiación, podríamos decir que cubre prácticamente todo el siglo XIII (1220-1240 y 1275-1280, respectivamente, por lo que a la parte de Guillaume de Lorris y a la de Jean de Meun se refiere). Y a partir de ese momento la invasión de la

cos. Como bien indica Jean Pèpin, todos los autores coinciden a la hora de definir la alegoría como la figura de retórica que consiste en decir una cosa para hacer comprender otra (*Mythe et allégorie*, Paris, Études Augustiniennes, 1976, cap. I, pp. 88-89).

literatura por la alegoría no se hace esperar, cubriendo todo el siglo XIII, para llegar a un cierto eclipse en el siglo XIV, retornando con éxito en el XV, convirtiéndose entonces la obra de Charles d'Orléans en la culminación de la alegoría medieval.⁵

Para acabar esta breve aproximación al concepto de alegoría y a su proyección en la literatura francesa medieval, tenemos que apuntar que la importancia y originalidad de la alegoría hay que buscarla en el hecho de constituir por sí misma una respuesta a un deseo de racionalización del universo, siempre a la búsqueda de vínculos entre la representación de la realidad y la abstracción. Y sirvió también para relacionar la literatura y las demás artes. Y sobre todo, la alegoría fue capaz de modelar la imaginación medieval, constituyéndose en la solución que dio la Edad Media a un problema importante planteado por el lenguaje y la literatura: utilizar la palabra para "hacer ver" algo, dar al significado una existencia palpable, colmando el abismo que se abría entre el texto y la imagen.⁶

Y es a esa palabra repleta de significado —oculto por un hermetismo impenetrable— a la que han tenido que acercarse los traductores españoles del *Roman de la Rose*. Vamos, pues, a referirnos a esas versiones castellanas —en realidad tres—,⁷ todas ellas muy recientes. En primer lugar, tenemos que hacer referencia a la traducción —o mejor, traducciones— de Carlos Alvar. Y hablamos de traducciones en plural, porque Alvar es autor de dos versiones castellanas en prosa del *Roman*: una, la primera cronológicamente, relativa sólo a la primera parte, es decir, la escrita por Guillaume de Lorris.⁸ y la otra, aparecida un año más tarde,⁹ es ya una traducción completa de las dos partes, realizada en colaboración con Julián Muela. Después tenemos la traducción

(5) Cf. H. R. Jauss, "La transformation de la forme allégorique entre 1180 et 1240: d'Alain de Lille à Guillaume de Lorris", en *L'Humanisme médiéval dans les littératures romanes du XIe au XIVe siècle*, París, Klincksieck, 1964, pp. 107-145. Y también D. Poirion, *Le Roman de la Rose*, París, Hatier, 1973, y "La nef d'Espérance: Symbole et Allégorie chez Charles d'Orléans", en *Mélanges J. Frappier*, Ginebra, Droz, 1970, t. II, pp. 913-928.

(6) Cf. Armand Strubel "La littérature allégorique", en *Précis de Littérature française du Moyen Age*, dirig. por D. Poirion, París, PUF, 1983, pp. 236-271.

(7) Existe igualmente una traducción de R. Redoli Morales, de hecho la primera versión española íntegra de una de las partes del *Roman*, ya que data de 1984 (Málaga, Universidad). Se trata de una traducción en prosa de la primera parte. También habría que citar la traducción del episodio de Pigmalión, realizada por L. Cortés Vázquez (Salamanca, Universidad, 1980).

(8) Guillaume de Lorris, *Le Roman de la Rose / El Libro de la Rosa*. Edic. y trad. de C. Alvar, Barcelona, El Festín de Esopo/Quaderns Crema, 1985.

(9) G. de Lorris / J. de Meun, *El Libro de la Rosa*. Pról. de C. Alvar, trad. de C. Alvar y J. Muela, Madrid, Ediciones Siruela, 1986.

también completa de Juan Victorio,¹⁰ aparecida en 1987. Carlos Alvar y Juan Victorio parten de puntos de vista diferentes —y hasta contrapuestos— a la hora de enfrentarse a los textos originales y verterlos al español. Detengámonos primero en las versiones de Alvar, tanto en la suya exclusiva como en la realizada en colaboración: se trata, en realidad, de dos textos distintos por la propia naturaleza de las ediciones. La traducción de 1985 va incluida en una edición bilingüe, con introducción, texto y notas del propio Alvar. Es una edición dirigida a un público muy concreto, en la que se pretende, sobre todo, poner de relieve el texto original, pasando la traducción a un segundo plano, ya que ésta no sería de hecho más que un punto de apoyo para paliar posibles dificultades con las que pudiera encontrarse el lector al sumergirse en el texto medieval.¹¹

En realidad, la edición bilingüe nos parece el mejor recurso para que los valores lingüísticos y poéticos, y sobre todo, la rica carga alegórica del *Roman de la Rose* no se difuminen irremisiblemente en el marco delimitado por una lengua y una cultura que les son ajenas. Pues ése es el mayor riesgo que acecha a cualquier traductor de una obra de esas características. Precisamente es ése, en cierto modo, el caso de la segunda traducción de C. Alvar, la realizada conjuntamente con J. Muela: se trata de una versión tanto de la obra de G. de Lorris como de la de J. de Meun. Si comparamos la primera parte, común a ambas traducciones, comprobamos no pocas diferencias en el texto castellano, imputables no sólo al hecho de que la primera versión se deba exclusivamente a Alvar, mientras que la segunda es una traducción compartida¹² sino sobre todo al hecho de que una versión exclusivamente castellana de un texto de las características del de G. de Lorris supone situarse en unos parámetros que poco tienen que ver con los de una traducción bilingüe, en la que el texto original siempre es punto de referencia obligado.

Llama la atención el que los autores de esta segunda edición en ningún momento hayan puesto en guardia al lector sobre las dificultades y riesgos que su traducción entrañaba.

(10) G. de Lorris / J. de Meun. *Roman de la Rose*. Intr. y trad. de J. Victorio, Madrid, Cátedra, 1987.

(11) El texto del *Roman de la Rose* que Alvar nos ofrece corresponde al manuscrito que perteneció al marqués de Santillana, y es una copia del siglo XIV en pergamino. Se trata del manuscrito Vitr. 24/II de la Biblioteca Nacional de Madrid (ant. Res. 4^a-14, Osuna). El dato no deja de tener interés, ya que la mayoría de ediciones que poseemos del *Roman de la Rose* corresponde a manuscritos conservados en Francia.

(12) Sin contar que esta traducción se realiza sobre un texto diferente: la edición en francés medieval de F. Lecoy, París, Champion, 1965-1970, 3 vols.

Sin pretenderlo —por los propios avatares de la traducción a una lengua moderna—,¹³ Alvar y Muela han ido deshaciendo todo el cañamazo alegórico tejido por Guillaume de Lorris, y el lector contemporáneo se va quedando con un texto desdibujado y raquítrico si lo comparamos con el original, si bien no podemos dejar de valorar en su justa medida los aciertos, que no son pocos, de la traducción, y en particular algo que no se puede escatimar a sus autores, haber sido los primeros en ofrecernos una versión española completa del *Roman de la Rose*.

Mayores precauciones adopta Juan Victorio que en la introducción que precede a su versión señala lo siguiente:

“Si he intentado conservar aquella gracia sintáctica (del R. de la R.), me he permitido no obstante retocar el vocabulario cuando la expresión entrañaba el riesgo de no ser comprendida, dado que no tengo razones para suponer que el lector conoce perfectamente el lenguaje medieval. De haber sido así, mi labor hubiese sido mucho más fácil, ya que me hubiera evitado el trabajo suplementario que se da en la traducción de una obra medieval, cual es pasar no sólo de una lengua a otra, sino también de unas estructuras mentales y lingüísticas a otras, muy separadas cronológicamente. Dicho de otra manera, hubiese sido mucho más fácil traducir este texto al castellano antiguo, pues en aquella época se me hubiera permitido la libertad de introducir los galicismos que hubiese considerado oportunos, lo que hoy constituiría un delito”.¹⁴

Victorio es pues consciente de que su apuesta como traductor moderno del *Roman* tiene mucho de aventura, ya que su intento comporta aún un mayor, aunque calculado, riesgo: ser el primero en ofrecernos en versos castellanos el texto de G. de Lorris y J. de Meun.¹⁵ Es decir, que al cabo de siete siglos le toca hacer las veces de ese traductor medieval que entre nosotros nunca existió. De ahí que, consciente o no de ese papel, Victorio recurra a una sintaxis y a un vocabulario que distan, en ocasio-

(13) Distinto es el caso de una traducción al francés moderno, ya que en este caso las estructuras lingüísticas y léxicas quedan, pese a todo, más próximas. Contamos al respecto con excelentes traducciones, como la más antigua de P. Marteau (Orléans, 1878-1880, 5 vols., trad. rimada), y las más recientes de A. Mary (Paris, Gallimard, 1928, nueva ed. en 1949, y en Folio, 1984) y la de A. Lanly (Paris, Champion, 1972-1973, 2 vols.).

(14) *Op.cit.*, p. 30.

(15) Se trata en realidad de versos ritmados de doce sílabas. Victorio considera que el verso dodecasílabo castellano correspondería al octosílabo francés utilizado en el *Roman*.

nes, de los utilizados en la lengua actual, lo que afirmamos sin ningún ánimo de reproche, ya que se ha esforzado al máximo en acercarnos a unas estructuras lingüísticas pasadas, necesarias para la empresa que se había impuesto como traductor. Pretender zambullirnos en ese universo de repeticiones, aclaraciones, dispersiones, etc. que constituye la lengua medieval no es tarea precisamente sencilla, sobre todo cuando además se intenta mantener el texto versificado al verterlo a la otra lengua.¹⁶

Los objetivos y medios de Victorio como traductor difieren pues claramente de los de Alvar/Muela que se han limitado, sin más —lo que nos parece una postura igualmente válida, pero de resultado totalmente distinto—, a darnos una versión actualizada en prosa, sin preocuparse en demasía por teñir su texto de ese color de la época, que de todos modos, a veces, se echa de menos, ya que su ausencia acaba difuminando todo el entramado alegórico que sustenta la obra. Ciñéndonos al texto de Guillaume de Lorris, el verdaderamente alegórico —ya que el de Jean de Meun, como es de sobra sabido, se mueve en dimensiones de alcance más bien didáctico y filosófico—, hay que señalar que la economía de los medios y la pobreza del léxico empleado, sólo quedan compensados por el estilo alegórico que permite aplicar a diferentes espacios del pensamiento el mismo sistema de relaciones.¹⁷ Al traducirlo todo esto, sin más, a una lengua contemporánea, el resultado no admite dudas: la desa-

(16) Veamos como muestra estos versos traducidos por Victorio y comparémoslos con los correspondientes de Alvar/Muela. Dice el texto del primero: "Tengo que deciros que mucho me plugo / el que Cortesia a mí me pidiera que también entrase para carolar, / porque de danzar con aquella gente muy ansioso estaba, mas no me atrevía. / Y me puse entonces a considerar el rostro, los cuerpos y los caracteres, / y también los modos y los bellos gestos de quienes formaban parte de la danza. / Puedo, pues, decir sus disposiciones" (*op.cit.*, p. 63, vv. 791-800). Veamos ahora la segunda traducción, bastante más alejada del original: "Sin tardanza ni demora me uní a la rueda, contento de que Cortesia me hubiera suplicado y pedido que bailase, pues estaba deseoso y con ganas de bailar, aunque no me atrevía a hacerlo. Contemplé los cuerpos, las formas, los rostros, el aspecto y las maneras de los que estaban bailando, y os los voy a describir." (*op. cit.*, p. 16).

(17) "- Sire, fis je a Bel Acuel./ Tout ce que vous voulés je vueil./Si vous rens graces et merites/De la bonté que vous me dites, / Car mout vous vient de grant franchise;/Puisqu'il vous plest, vostre servise / Sui pres de prendre volentiers." Par ronces et par aglientiers, / Dont en la haie avoit assés, / Sui maintenant outre passés. /Vers le bouton m'en vins errant / Qui mieudre odor des autres rent, / Et Bel Acuel me convoia. / Si sachiés que mout m'agre / Dont je me poi si pres remaindre / Que au bouton peüsse ataindre. / Bel Acuel m'ot mout bien servi /Quant le bouton de si pres vi. / Mes uns vilains, qui grant honte ait, / Pres d'iluec repost s'estoit: /Dangiers ot non, et fu closiers / Et garde de tous les rosiers." (*Le RR*, éd. de D. Poirion, Paris, Garnier-Flammarion, 1974, vv. 2807-2828, pp. 109-110).

parición de lo alegórico está garantizada y con ella el significado más profundo de la obra.¹⁸

Resulta esencial para lo que venimos afirmando comprobar el tratamiento dado por los traductores al episodio de Narciso, lo que es el mejor exponente de que sus criterios no son precisamente coincidentes: si en la traducción de Alvar y en la conjunta de Alvar/Muela nos encontramos esencialmente ante un relato, en el que se intenta sobre todo hacernos pasar el hilo narrativo y argumental, con la desventaja para la segunda de no contar con el soporte del texto original,¹⁹ en la versión de Victorio nos encontramos con el intento —por otra parte, a menudo fallido— de reproducir un texto de difícil —o, más bien, casi imposible— traducción.²⁰ Aunque es, sin duda, la manera de aproximarse y designar en castellano a los distintos personajes que pueblan principalmente la obra de Guillaume de Lorris, lo que mejor ilustra la disparidad de criterios de nuestros traductores. Sin la presencia de estas personificaciones, todo el substrato alegórico del *Roman* queda desdibujado. Por eso su traducción —o mejor, su buena traducción— es, de todo punto, uno de los eslabones fundamentales, si se pretende hacer una versión española con todas las garantías. Desde “Amors” a “Jonece” —precisamente el primero y el último de los personajes alegóricos que aparecen en la obra de G. de Lorris—, pasando por “Dous Regars”, “Bel Acuel” y “Dangiers”, encontramos hasta cuarenta personajes alegóricos —virtudes, defectos, etapas o situaciones de la vida, en este caso amorosa. Podemos comprobar desde el punto de vista puramente gramatical que en la mayoría de los casos se trata de sustantivos —entre los que dominan, en gran proporción, los de género femenino—, aunque también nos encontramos con participios

(18) D. Poirion señala al respecto: “... A première vue l'allégorie est tautologique. L'image envoie à la définition, la relative paraphrase l'adjectif; le superlatif n'ajoute rien à la qualité qu'il multiplie selon les conventions de la politesse mondaine. Même la litote n'est que l'envers de la banalité: l'envers précède l'endroit: “Franchise, / qui n'estoit pas brune ne brise, / ainz estoit blanche plus que nois (neige)” Mais grâce à l'allégorie le vocabulaire féodal, militaire et politique permet d'explorer le labyrinthe du sentiment amoureux.” (*op. cit.*, p.216).

(19) “Narciso fue un muchacho al que Amor atrapó en sus redes: lo atormentó tanto y tanto hizo que llorara y se lamentara, que al final entregó su alma, pues Eco, dama de elevada posición, lo amaba más que a ningún ser vivo y fue tan mal tratada por él, que acabó diciendo que obtendría su amor o que moriría.” (*El Libro de la Rosa*, trad. de Alvar/Muela, *op. cit.*, pp. 26-27).

(20) “Era este Narciso un joven doncel / que Amor atrapó dentro de sus redes, / el cual lo trató tan sañudamente, / lo obligó a llorar y a dolerse tanto, / que el pobre acabó su alma expulsando. / Y esto fue porque Eco, una noble dama, / a Narciso amaba como a nadie amó; mas tan duramente por él fue tratada, / que llegó a decirle que, o su amor le daba, / o que perdería la vida por él.” (*Le RR*, trad. de J.Victorio, *op.cit.*, vv. 1439-1448, pp. 80-81).

presentes o pasados substantivados - "Biau Semblant", "Deduit" —e, incluso, con adjetivos, solos o acompañando a otra palabra— "Oiseuse", "Male Bouche", "Bel Acuel", "Dous Penser", "Dous Parler". Toda este ingente "corpus" de personificaciones alegóricas plantea, sin duda alguna, verdaderos problemas al traductor, lo que acarrea constantes titubeos a la hora de verterlos al castellano, como puede comprobarse con las distintas soluciones dadas en cada texto.²¹

Así tenemos que mientras que tanto en la traducción de Alvar como en la de Alvar/Muela "Deduit" se traduce por "Solaz", Victorio se inclina por "Recreo", lo que implica que en este caso los primeros habrían preferido una palabra hasta cierto punto arcaizante, en tanto que el segundo —sometido a ciertas imposiciones de la rima— recurre, en este caso, a un vocablo de connotaciones más actuales. Por el contrario, "Largece" se traduce por "Generosidad" y "Largueza", respectivamente. Y aquí sí que creemos que la elección hecha por Alvar y Alvar/Muela no está en modo alguno justificada, sobre todo contando el castellano con un vocablo tan cercano al original francés, que contiene prácticamente idéntico valor, tanto desde el punto de vista morfológico como semántico. Las dudas y vacilaciones llegan en algún caso a posiciones, como mínimo contradictorias: mientras que en su traducción exclusiva, Alvar traduce "Bel Acuel" por "Buen Recibimiento" —Victorio nos dará en su traducción idéntica solución—, en la realizada con Muela apuesta por "Dulce Albergue", como si se pretendiera insistir más en lo estático que en lo dinámico de "Acueil", reduciendo, por otro lado, el riesgo de una exagerada connotación espacial con el empleo del adjetivo "dulce", de perfiles más vaporosos que "bueno".

Podríamos seguir refiriéndonos a otros casos más o menos significativos, pero nuestra enumeración podría hacerse tediosa e interminable. Pero en lo que sí deseamos incidir es en la pertinencia y justificación de todo lo que aparece en el *Roman de la Rose*, aunque esté más o menos oculto por el velo alegórico. Hay menos de relleno y de azar de lo que una lectura precipitada pudiera hacernos creer: todo está más justificado en el texto de lo que pueda pensarse a primera vista. De ahí que en el famoso pasaje que abre el *Roman*, cuando G. de Lorris nos habla del sueño "qui avint au roi Cypion", hay que mirar más allá del innegable error del dato histórico. Por supuesto que Escipión —o para ser más exactos, Publio Cornelio Escipión Africano el Joven— no

(21) Y eso que no hallamos en el RR casos como "Nonchaloir", el personaje alegórico, por excelencia, de Charles d'Orléans, cuya traducción resulta poco menos que imposible.

fue rey, pero no podemos contentarnos con ello, hay que intentar comprender por qué el autor recurre a ese dato.

Es cierto que Alvar en su edición bilingüe incluye una nota en la que se refiere al particular, pero para concluir sin más, tras una breve explicación relativa al sueño de Escipión, que éste no era rey.²² Sin embargo, G. de Lorris no haría, sin duda, más que hacerse eco —eso sí, mal fundado— de una posible tradición que confería a Escipión la dignidad de rey, a raíz de un hecho acaecido en una de sus campañas en Hispania, tal como encontramos en el texto de un latinista francés del siglo XVIII, el abate Charles François Lhomond.²³

En otro orden de cosas, y como conclusión a nuestra comunicación, habría que preguntarse por qué no pudimos contar hasta ahora con ese traductor al castellano del *Roman de la Rose*, que sin embargo no faltó, en su día, a la hora de verter a nuestra lengua otras obras medievales francesas. Juan Victorio aduce como posibles razones de esa carencia de traducciones españolas del *Roman* las enormes dificultades del texto, a las que nos hemos venido refiriendo, unidas a su respetable dimensión, sin tampoco olvidar el paulatino paso de moda de su contenido. De todos modos, esto último sólo se justificaría a partir del Renacimiento —especialmente con el triunfo de la mitología clásica—, y más tarde con el descrédito que se cierne sobre la alegoría, en particular desde los siglos XVII y XVIII, descrédito que se ha venido perpetuando hasta nuestros días, como consecuencia de una concepción estrecha y superficial de la alegoría, concepción de la que los gramáticos de la Edad Media son tan responsables como cierta crítica moderna. Pero este declive de la alegoría no acaba de justificar la inexistencia de traducciones españolas medievales del *Roman de la Rose*. Y ello a pesar de que su éxito parece que no tardó en llegar a tierras de la Corona de Aragón.²⁴ De todas formas, llama la atención que así y todo, la obra de G. de Lorris y J. de Meun no llegara a ejercer el influ-

(22) *Op.cit.*, pp.41-42. De todos modos, lo que resulta de poca justificación es que un texto como el de A.Mary intente obviar el obstáculo, eliminando la palabra "rey" al traducir el RR al francés moderno (Cf. *op.cit.*, p. 20/Folio).

(23) Lhomond, autor de una colección de libros escritos con sencillez y claridad para iniciarse en el estudio del latín, escribe en su *De viris illustribus Urbis Romae* (VIII, 3): "Cum Publius Cornelius Scipio erga Hispanos clementer se gessisset et vitam placidam vixissent, multitudo regem eum appellavit. At Scipio dixit: "Nomen imperatoris, quo milites mei me appellant, mihi maximum est. Itaque vos oro ut a regis appellatione abstineatis."

(24) M. de Riquer ve ya huellas de esta influencia en el *Arbre de filosofia d'amor*, de Ramón Llull, pero sobre todo es en la última centuria de la Edad Media cuando encontramos el influjo del R.R. en la literatura catalana, en particular en las obras de carácter alegórico de Jordi de Sant Jordi. Es en esa época cuando llega a Valencia, procedente de Nápoles, un manuscrito del RR bellamente

jo de otras obras que hoy consideramos menores, o, al menos, inferiores al *Roman*. Baste como ejemplo el aprecio que se llegó a tener en la Cataluña de finales de la Edad Media a una obra como *La belle dame sans merci*, que se puede considerar, si se me permite el anacronismo, verdadero "best-seller" de su tiempo. Sin olvidar el gran influjo de otros poetas franceses como Guillaume de Machaut u Oton de Granson.²⁵

En cuanto al reino de Castilla, la influencia ejercida por el *Roman de la Rose* puede considerarse aún menos relevante. Se han señalado huellas en Francisco Imperial y en Fray Diego de Valencia, y en algún otro autor del siglo XV, pero no dejan de ser opiniones poco fundamentadas.²⁶ En cuanto al marqués de Santillana, que poseía un manuscrito del *Roman* con bellísimas miniaturas, parece que lo conocía bien, aunque su impronta en la obra de Don Íñigo sea imperceptible.²⁷ También en el reino de Castilla llama la atención el mayor conocimiento de otras obras francesas; en especial merece la pena hacer resaltar el influjo de un poeta como Oton de Granson, al que el propio Santillana se refiere con elogiosas palabras en su *Prohemio*, lo que no es más que el signo de la importancia que llegó a tener hasta mediados del siglo XV, y que a nosotros se nos escapa. Hay, pues, que concluir, por todo ello, que quizá la atmósfera cultural y social en el reino de Castilla en los siglos XIV y XV —sobre todo en el primero— no era la más propicia para recibir el mensaje del *Roman de la Rose*, en particular el propugnado por Jean de Meun.²⁸

Ha habido que esperar setecientos años para que llegara por fin, de la mano de filólogos —y no de poetas— sucesivas traducciones del *Roman*, lo que, por otra parte, coincide con una revalorización de la denostada alegoría y, por ende, de su obra literaria más representativa.²⁹ El último párrafo del artículo que el

adornado, parte de cuyas miniaturas aparecen al final de la edición Alvar/Muela (Cf. M. de Riquer, *Historia de la Literatura Catalana*, I, sobre todo pp. 321-325).

(25) A. Chartier. *La belle dame sans merci*, con trad. catalana del siglo XV. Estudio y ed. de M. de Riquer, Barcelona, Quaderns Crema, 1983. Véase la introducción.

(26) En cuanto al siglo XIV las influencias son aún más escasas, y las coincidencias que se han querido ver con el *Libro del Buen Amor* no son quizá más que fruto del ambiente general de la época y de la utilización de las mismas fuentes. Cf. trad. Alvar-Muela, prólogo de C. Alvar, *op. cit.*, p. XXXI.

(27) En su *Carta-Prohemio* Santillana se refiere al *Roman de la Rose*. Por cierto que al referirse al primer autor del R.R. confunde el nombre, llamándole Johan de Loris.

(28) Cf. F.B. Lusquiens, "The *Roman de la Rose* and medieval Castilian Literature" *Romanische Forschunge*, XX (1907), pp. 285-320. Y también J. Victorio, *op. cit.*, pp. 24-27.

(29) No es mera casualidad que en las últimas décadas no hayan faltado traducciones del R.R. como la de W. Robins al inglés (1962) o la K. A. Ott al alemán (1976).

Dictionnaire des Littératures de Langue Française / Bordas dedica a la obra de G. de Lorris y J. de Meun, que a nosotros nos servirá de conclusión, ilustra bien ese cambio de la crítica con respecto a la creación alegórica, a pesar de que un enorme abismo sigue separando nuestras mentalidades de la civilización que vio nacer el *Roman de la Rose*: "De nos jours, le *Roman de la Rose* souffre encore du discrédit qui a si longtemps frappé la littérature allégorique. Sa réhabilitation est en cours, mais elle reste freinée par le recul des études médiévales. Il est donc temps d'agir pour que le poème retrouve sa vraie place: celle d'un chef-d'oeuvre incontesté qui a joué un rôle de premier plan dans l'histoire de notre culture".³⁰

(30) J. P. de Beaumarchais, D. Couty, A. Rey, *D.L.L.F.*, Paris, Bordas, 1984, p. 1986; el artículo es de D. Boutet, pp. 1984-1986.

MARIANELA DE B. PÉREZ GALDÓS, EN FRANCÉS

Luis LÓPEZ JIMÉNEZ
Universidad Complutense

*A mi amigo y ex-alumno de Doctorado
Sr. Jean-Claude Mbarga, profesor de
Lengua y Literatura españolas en
Camerún.*

Marianela ha sido la novela de don Benito más traducida en Francia: hasta donde alcanza mi documentación, lo fue dos veces el siglo pasado (en 1884 por Germond de Lavigne y en 1885 por Julien Lugol) y otras dos el actual (1907 por M. Gascard y 1949 por H. Fitte).¹

Las presentes consideraciones van a ser hechas tomando como referencia la traducción de M. Gascard, publicada en Ginebra por la editorial Atar.²

Esta traducción es completa —no todas lo han sido— y presenta, como veremos, una diversidad de características que hacen más amplio el panorama descriptivo para su valoración.

Conserva en español casi la totalidad de los *nombres, apellidos y denominaciones* familiares de los personajes. En consecuencia, la protagonista es Nela (denominación más usual, como en el original), Marianela (cuya aféresis produce el anterior), Mariquilla, Mariquita y el primitivo de todos, María; las

(1) Sobre sus traductores del s. XIX: Luis López Jiménez, "Julien Lugol, esforzado traductor de B. Pérez Galdós" *Investigación franco-española. Estudios* 1(1988), pp.147-155 y del mismo, "A. Germond de Lavigne, primer traductor al francés de B. Pérez Galdós", trabajo inédito, previsto para el *Homenaje a José Martel* de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

(2) Agradezco una vez más a mi amigo, el culto y poliglota bibliófilo Jaime Romagosa, la información tomada en la Biblioteca Nacional de Berna, por la que me ha comunicado la fecha de edición (1907) de esa traducción, así como el nombre completo de la traductora (Marguerite).

cuatro últimas formas aparecen en ambos textos esporádicamente. El traductor se conforma así a la voluntad del autor, quien afirma al final de la novela que la pobre Nela ni nombre determinado tenía. Nela es huérfana de María, madre soltera y mujer de vida airada, llamada "la Canela" (apodo que se haría famoso durante la Dictadura de Miguel Primo de Rivera). El ciego, amigo de Nela, conserva en la traducción su nombre, Pablo (simbólico porque nacerá a la luz, como el apóstol S. Pablo); el padre de Pablo continúa con el de Francisco Penáguilas, el tío con el de Manuel —alguna vez Manolo—; también se mantienen Teodoro (regalo de Dios, la luz por excelencia), oftalmólogo que da vista al ciego, Carlos Golfín su hermano, ingeniero de la mina, y Sofía la mujer de éste (nombre cuyo significado, sabiduría, es irónicamente simbólico por llevarlo una persona necia). Estos personajes pertenecen a la clase acomodada. Lo mismo ocurre con los privados de medios de fortuna, cuyos nombres no varían en el texto francés: Señana (contracción de "señora Ana") y Centeno (apellido de evidentes simbolismos: nacido en tierra pobre, resistente, poco apreciado, etc.), los hijos de ambos, Mariuca, Pepina y Celipín (alternando con Celipillo), familia cuya miseria comparte Nela. Conserva también la traducción el nombre español de Cayetano, modesto barbero que empleó a los hermanos Golfín antes de lograr éstos hacer sus carreras.

Todos estos nombres, repetidos según su importancia en la narración, contribuyen con otros elementos a crear en el lector francés la atmósfera exótica, española, propia de la novela.

Tres personajes, tienen sus nombres traducidos excepcionalmente al francés: Florentina por Florentine, Tanasio por Tanase y Sinforoso por Sophronyme. Los dos últimos nombres pasan fugazmente por la novela. No así el de Florentine, prima del ciego Pablo y futura esposa de éste cuando, operado de la ceguera, recobre la vista (lo que cuesta la vida a la fea y desmembrada Nela, bondadosa, apasionadamente enamorada del ciego, al que sirvió de guía). Florentina (con la referencia a flor, metáfora implícita de la joven) ocupa una parte importante de la novela por su atractivo físico, por su generosa bondad, concentrada en favor de Nela, y en definitiva por estar destinada a casarse con Pablo. La traductora acaso la llevó a la novela con el nombre en francés para hacerla aún más íntimamente atractiva al lector.

El criterio de la traducción varía totalmente, con acierto, cuando de nombres de *personajes históricos* se trata; todos ellos se encuentran en la forma francesa conocida: Hernán Cortés es Fernand Cortès y Colón es Colomb (cap. X). Bartholomé Murillo

(cap. XIV) lleva el nombre de pila adoptado a la ortografía francesa; es citado entre varios grandes pintores universales de tema mariano. Calderón sufre lógicamente la supresión del acento gráfico cuando pasa al francés (cap. XXII). En todos los casos se trata de cultura española, asimilada más o menos por Francia.

Ante la Orden religiosa de los Escolapios, inexistente en el país vecino, el texto francés generaliza el término y dice "bons moines" ("buenos monjes") y "bons Pères" ("buenos padres") (cap. X).

Los dos perros de la novela, Choto y Lili, figuran con sus nombres en el texto francés: Choto, claro está, sin la connotación de fuerza del animal al que alude; Lili, en cambio, con la expresividad de su origen no español.

Los *nombres geográficos* aparecen según son conocidos en francés: Espagne, Madrid, Séville, La Havane, Amérique. Cuando de topónimos locales se trata, el traductor los mantiene sin cambio alguno: Villamojada, Ficóbrica, Aldeacorba, Matamoros, Rabagones, Saldeoro, Socartes. Como es natural todos ellos contribuyen junto con los nombres citados anteriormente a dar a la novela atmósfera española. Lo mismo que con los personajes, encontramos algunas excepciones: campo (pradera) de San Isidro (cap. X) pasa a "champs de Saint Isidore" y Santa Irene de Campó (cap. XVIII) a "Sainte-Irène-des-Champs"; en ambos, el traductor ha querido asimilar al francés los nombres de los santos del topónimo, algo extraño, pero el lector francés poco exigente encontraría natural su traducción.

De la villa de Madrid se menciona la calle de Cofreros (cap. X), sin traducir, con lo que pierde el carácter gremial para el lector no conocedor del español. En cambio, el famoso y desaparecido teatro de la Cruz pasa a "théâtre de la Croix" (cap. X), afrancesándolo falsamente.

El título del famoso periódico de información general *El Imparcial*, prefiere darlo la traductora en francés, *l'Impartial* (cap. XXI), cuando a él se refiere por los patronos del mismo que sacaba Florentine para satisfacer su laboriosidad. En este caso como en el anterior sólo se justifica la traducción por concesión excesiva al lector.

Sería inoportuno aquí citar todos los *hispanismos* de la traducción de *Marianela*: unos están totalmente asimilados e incluso evolucionados semánticamente (hasard, bizarre, etc.) y si bien son interesantes para valorar la presencia de nuestra lengua como hecho de civilización, no constituyen rasgos estilísticos hispánicos procedentes de la novela original, ni los reconocerían como empréstitos el traductor y sus lectores; otros,

claros hispanismos (toréador, madrilenos, etc.), también están asimilados y son en definitiva la denominación fiel de unos conceptos que contribuyen al exotismo. No nos detendremos, pues, más que en aquellos hispanismos que podrían haber perdido en la traducción una parte significativa del contexto español.

Los personajes notables aumentan su carácter típicamente español con el tratamiento de "don" ("don Teodoro", "don Francisco", etc.) y "doña" ("doña Sofía"), perfectamente reconocibles en Francia, donde se tiene testimonio escrito de ellos desde 1594 y 1650, respectivamente.

Los nombres de las monedas son también elementos lingüísticos muy propios de España o América, nombres que conviene conservar, como lo hace la traductora de *Marianela*: "réaux" (plural de reales, registrada ya en el siglo XIV, hoy en franca decadencia por la inflación empobrecedora del ciudadano) "pesos" (moneda americana, con constancia en francés en 1839), "doulos" ("duro"; hispanismo registrado en 1846) y "peseta" (entrada en el francés en 1899, o acaso antes). No es razonable que en una ocasión, cuando da una "peseta" *Marianela* a Celipín, en la traducción figure traducida por "franc" ("franco"), término engañoso. Algo semejante ocurre cuando se trata de la expresión "dos duros como dos soles" (cap. XII) que transforma en "deux louis" ("dos luises", moneda de oro francesa, nombre procedente de Luis XIII).

Por otro lado, hay palabras españolas cuya fuerza expresiva queda neutralizada; la traducción no es incorrecta, pero su expresividad resulta anodina (p.e. "picardía", cap. IX, traducida por "tour", o sea, "expresión"), lo que revela alguna falta de recursos de la traductora, patente en otros casos, como veremos aún.

Poca explicación válida tiene el haber conservado en francés la interjección "zas" (cap. VII), exclusiva de nuestra lengua: ¿se trata de una inadvertencia o de un capricho de la traductora?

Parece indudable que las *imágenes* de un texto ocupen un lugar importante en aspectos culturales del estilo del autor y de la lengua común. Se pueden distinguir obviamente cuatro casos en la traducción de las mismas: a) imágenes conservadas, b) imágenes suprimidas, c) imágenes añadidas, y d) imágenes modificadas.

a) No nos detendremos en las "imágenes conservadas", en número discreto; confirman la fidelidad en términos generales de la versión.

b) Las "imágenes suprimidas" revelan, en cambio, infidelidad o falta de recursos literarios del traductor, o también, en

último extremo, insuficiencia de la lengua traducida. Estas imágenes desaparecidas hacen perder al texto valor estético. Así, en el cap. IV “velas seculares colonizadas por las moscas” pierde las connotaciones de “colonos, posesión, grupo en acción y sus desechos, etc.” al ser traducido por “cierges séculaires couverts d’innombrables traces de mouches” (“velas seculares cubiertas de innumerables huellas de moscas”); es evidente que la expresión “pegada como una lapa” (cap. VIII, como en el ejemplo que sigue) al traducirla por “prend possession de mon être” (“toma posesión de mi ser”) no sólo pierde el tan significativo término “lapa”, sino que se convierte en una frase abstracta sin relieve. Lo mismo ocurre con “Choto... no te enredes en mis piernas” (cap. VIII) al pasar a “Choto... ne reste pas dans mes jambes” (“no permanezcas entre mis piernas”); “voy a poner cátedra” (cap. IX) por “je vais faire connaître mes expériences” (“voy a dar a conocer mis experiencias”); “feita” (cap. XIV) por “laide” (“fea” con la pérdida del matiz afectuoso); “hacer pucheros” (cap. XV) por “grimaces” (“gestos”), etc. Ciertamente, a veces es la lengua la que invita a emplear una expresión consagrada, no siempre tan significativa como la original: “muchacha... de la piel del diablo” (cap. IX) por “une enfant... terrible” (“muchacha... terrible”); “perro grande” (cap. IX) (popularismo de la época y posterior para designar la moneda de diez céntimos) por “gros sou” (“moneda grande de calderilla”) y otros.

c) No puede considerarse compensación el hecho de que, a veces, el traductor introduzca imágenes donde el autor no lo consideró oportuno: es una infidelidad. Dos ejemplos entre varios: “lo que mi padre me dijo” (cap. VIII) por “les paroles de mon père m’ont poursuivi” (“las palabras de mi padre me han perseguido”); “la cabeza” (cap. X) por “sa tête de lion” (“su cabeza de león”; imagen, utilizada por Galdós en otros pasajes), etc.

d) Las “imágenes modificadas” tienen mayor interés desde el punto de vista de la traducción, ya que pueden significar un esfuerzo del traductor por interpretar en un francés adecuado el texto original. Así tenemos: “es aquello la gloria” (cap. VI) traducido por “cela paraît un rêve” (“aquello parece un sueño”); con toda razón “santiamén” se traduce por “coup d’oeil” (“ojeada”), pero se pierde la intención crítica de la plegaria dicha con apresuramiento y escasa devoción o ninguna; “ganarse la vida” (cap. XII), “gagner son pain” (“ganarse el pan”), prefiriendo la traducción el término más concreto; no es desacertada la traducción de “pastaban rebaños de abejas” (cap. XIV) por “innombrables abeilles... butinaient” (“innumerables abejas libaban”), etc.

Dentro de este mismo apartado de “figuras modificadas” caben, por derecho propio, las expresiones hechas figuradas: “aquello está como Dios quiere” (cap. II) pasa a “tout est resté tel quel, sens dessus dessous” (“todo ha quedado igual, revuelto”), donde el francés justifica su mayor sobriedad para incluir a Dios en estas locuciones; “hagamos algo por la vida” (cap. XIV), “restaurons nos forces” (“restauraremos las fuerzas); “duerme la mona” (cap. XV), “cuve son vin” (“fermenta su vino”, imagen muy enológica y burlesca, pero no más que la española); “de manos a boca” (cap. XV), “à l’improviste” (“de improvisto”), “en esencia y presencia” (cap. XVI), “en chair et en os” (“en carne y hueso”, expresión más concreta).

La traducción de Marguerite Gascard tiene en ocasiones *muy breves ampliificaciones*, a veces explicativas como “la Nela es una muchacha que me acompaña: es mi lazarillo” (cap. II), traducida “Nela est une jeune fille qui m’accompagne: c’est mon lazarille, comme nous disons”, absolutamente literal como se ve hasta “lazarille”, a lo que añade “como decimos nosotros” para justificar el hispanismo afrancesado, inusual en francés, salvo en el título de las múltiples traducciones de nuestra primera novela picaresca;³ no me parece condenable la solución de la traductora. En otras ocasiones, añade algún concepto nuevo no implícito necesariamente en el texto original; por ejemplo, Pérez Galdós hace simplemente “andaluza” (cap. IV) a la madre del ciego Pablo, en tanto que el texto francés la convierte en “une belle Andalouse” (“una bella andaluza”), rindiendo culto al tópicoy, como tal, nacido de una realidad.

Más sorprendente es todo un párrafo que la traductora pone en boca del ciego Pablo, contestando a la pobre Nela que está persuadida de que oye hablar el agua en el fondo: “—Superstitieuse! L’eau ne parle pas, chère Nela. Quel langage veux-tu qu’un ruisseau tienne? Il n’y a que deux choses qui parlent, chère petite, ces deux choses sont la langue et la conscience” (cap. VIII). En español: —“¡Supersticiosa! El agua no habla, querida Nela. ¿Qué lenguaje quieres que tenga un arroyo? No hay más que dos cosas que hablen, amiga querida, son la lengua y la conciencia”. Escrupulos morales de la traductora producen esta interpolación didáctica.

Los errores claros de la traducción sin ser constantes no faltan acá y allá. Veamos algunos que falsean el texto: “sombbrero hongo” (cap. I) no es “champignon”, al que se alude, haciendo

(3) *El Lazarillo de Tormes* ha sido traducido al francés, por lo menos, 5 veces en el s. XVI, 15 en el XVII, 12 en el XVIII y 8 veces en el XIX, antes de publicarse *Martaneta* en francés. (Datos obtenidos por la amabilidad y eficiencia de la Sección de Bibliografía de la Biblioteca Nacional de Madrid).

incomprensible en francés el conocidísimo “chapeau melon”; “una real moza” (cap. IV) no es una “fille de roi” (“hija de rey”), pues no por ser “hija de rey” la lengua española la admite como “real moza”, sino que una “moza” cualquiera por sus excepcionales dones físicos es elevada de forma figurada a alto rango entre las demás. La falta de comprensión por la traductora de los “cortos alcances” de la Señana (cap. IV) priva a la traducción de informar sobre la poca inteligencia del ama de casa donde malvive Nela en vez de atribuir a la cerrazón de la señora “ses êlans... très éphémères” (“sus arranques... muy efímeros”). “Mendrugó” (cap. V) no es “morceau de pain noir” (“trozo de pan negro”), ni los “maragatos” (cap. IX), que son leoneses, pueden pasar por “montagnards asturiens” (“montañeses asturianos”); “sin ton ni son” (cap. IX) no corresponde a “sans tambour ni trompette” (“sin bombo y platillos”); “berenjenal” (cap. XV), utilizado en sentido figurado no puede traducirse por “champ de mëlóngènes”, “campo de berenjenas”; tampoco, en fin, “celestiales ojos” (cap. XVII) está bien traducido por “yeux bleus” (“ojos azules”). Enumerados así, en conjunto, puede hacer pensar en una traducción muy deficiente, pero teniendo en cuenta el número de capítulos entre los que se distribuyen, estos errores quedan bastante diluídos.

Sería inadecuado, por el espacio que requeriría, entrar a considerar la cuestión del estilo. Sólo diremos que en este aspecto las divergencias más notables las hemos encontrado en el cambio que a veces hace la traductora de los tiempos y modos verbales, y el uso ya anticuado para su época del “passé simple” e “imparfait du subjonctif” en frases coloquiales de personas sencillas. Dentro del estilo consideramos, asimismo, breves supresiones que aparecen acá y allá. Señalemos como significativa, pero sin duda poco sensible para el lector francés común, el suprimido párrafo siguiente —no es el único— de nítido estilo cervantino: “Lo que hablaron ¿merecerá capítulo aparte? Por si acaso, se lo daremos” (fin del cap. II).

Entre los pocos desarrollos libres de la traducción el más notable acaso se encuentra en el cap. XVII. Se trata del agradecimiento de Florentina a la Madre de Dios, que don Benito Pérez Galdós —tan denostado por la beatería sectaria, hermana melliza del sectarismo ateo— expresó así: “¡Ay!, todo me parece poco para demostrar a la Madre de Dios el gran favor que nos ha hecho” [dar vista al ciego]. A lo que añade Marguerite Gascard y pone también en boca de Florentine: “Notre gratitude qui est immense comme sa miséricorde sera toujours impuissante à la remercier de la grande faveur qu'elle nous a faite” (“nuestra inmensa gratitud, como su misericordia, no podrá agradecer nunca bastante el gran favor que nos ha hecho”). Esta amplifi-

cación demuestra la acogida favorable de las ideas religiosas por parte de la traductora.

Generalmente, lo añadido son breves locuciones que redondean la frase del tipo "n'est-ce pas?" ("¿no es así?"); explicaciones breves, sobreentendidas o no, como "aire...suave y fresco" (cap. VI) que pasa a "une petite brise suave et fraîche me caresse le visage" ("una brisita suave y fresca me acaricia la cara"), etc.

El fin que nos ha guiado es la valoración objetiva de una traducción. Para completarla, sin entrar en análisis detallados, habría que añadir la parte de *literalidad de la traducción* hecha en buen francés. Se ha hablado demasiado de "traducción literal" en sentido peyorativo, sin duda por referencia a otras lenguas, el latín particularmente (¿qué mejor traducción de "esto es imposible", cap. III, que "cela est impossible"?). Los ejemplos se podrían multiplicar y ocupan la mayor parte de la traducción.

Ante la imposibilidad de conseguir una traducción literal de toda la frase o de algún elemento de ella, o por voluntad del traductor, se encuentra representada la *traducción semántica* de la frase, más o menos fiel (frecuentemente mezclada con la literalidad): "¿Quizá no tenga nadie noticia de quién fue tu papá" (cap. III), "voyons, peut-être même, n'a-tu jamais connu ton père?" ("Vaya, ¿quizá, incluso, no has conocido a tu padre?").

Hemos escogido a conciencia un texto que sabíamos mediano, con errores, pero fiel, en general, con muchas páginas dignas, texto para una lectura poco exigente, por su falta de rigor en muchos casos. Esto nos ha dado ocasión de encontrar más variantes que pudo darnos la magnífica traducción, absolutamente fiel y literaria, de Jorge Guillén de *El cementerio marino* de P.Valéry,⁴ ejemplar por su humildad y arte admirable. En cualquier caso, es positivo que viera la luz esta versión de *Marianela*, porque contribuyó discretamente a extender el conocimiento de B. Pérez Galdós en países francófonos.

Creo que al tratar de *Marianela* en francés, debemos señalar, y acaso lo sea por primera vez, que *Marianela* debió inspirar *La sinfonía pastoral* (1919) de André Gide. La traducción de Marguerite Gascard es anterior en doce años a la novela de

(4) Vid. Luis López Jiménez, "Le cimetière marin de Paul Valéry traduit par Jorge Guillén" en *Echanges culturels dans le bassin occidental de la Méditerranée (France, Italie, Espagne)*. Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1989, pp. 213-219.

Gide, por un lado; por el otro, el esquema argumental es totalmente análogo: quien sirve de compañía a la persona ciega se enamora de ésta y es correspondida, pero desaparecida la invidencia, los sentimientos amorosos de quien padeció la ceguera se depositan en otra persona más atractiva para la vista.

Después de estas notables coincidencias —hay alguna otra— se podrán señalar todas las divergencias que sean. De todas formas, quedará indemne por encima de toda consideración el genio de ambos autores, pues en nada les menoscaba esa relación.

UN DIÁLOGO DE CARMELITAS PRIMITIVO TRADUCIDO AL
FRANCÉS: *POUR L'INSTRUCTION DE NOVICES*
DE MARÍA DE SAN JOSÉ (SALAZAR)

M^a Pilar MANERO SOROLLA
Universidad de Barcelona

Segundo de los diálogos espirituales-didácticos escritos por María de San José, *Instrucción de novicias* presenta una trayectoria de silencios y de olvidos acorde con la vida¹ y la obra injustamente valorada de su autora, personalidad unida estrechamente, en el pasado, a la de las grandes figuras del Carmen descalzo, defensoras de la espiritualidad teresiana en su más auténtico sentido.²

La falta de relevancia que le dispensaron los historiadores españoles de la Orden en los siglos XVI y XVII,³ después de los cambios operados en la Descalcez, sobre todo a partir de 1591, año de la muerte de San Juan de la Cruz, de la expulsión de Jerónimo Gracián y de su propia caída en desgracia, han pesado gravemente sobre esta valiosa escritora, prácticamente silenciada hasta nuestros días.⁴

(1) De la que me he ocupado en "Exilios y destierros en la vida y en la obra de María de Salazar" *Actas del VII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Universidad Autónoma de Barcelona-Real Academia de Buenas Letras, 6-8 de octubre de 1988, 1616, VII-VIII (1988), pp. 51-59.

(2) Vid. en este sentido, las obras polémicas pero importantes de A. Donazar, *Principio y fin de una reforma. Una revolución religiosa en tiempos de Felipe II*, Bogotá, 1968, pp. 179-187, principalmente; I. Moriones, *Ana de Jesús y la herencia teresiana*, Roma, 1968, pp. 101-119 y 302-320. También, como contrapunto, pero obra de distinto signo, *La herencia espiritual teresiana* de Efrén de la Madre de Dios, Madrid, 1975, pp. 334 y ss.

(3) José de Jesús María (Quiroga), *Historia General de la Reforma del Carmen Descalzo*, Madrid, 1637; Francisco de Santa María (Pulgar), *Reforma de los Descalzos de N.S. del Carmen de la primitiva observancia hecha por Santa Teresa de Jesús en la antiquísima Religión fundada por el gran Profeta Elías*, Madrid, 1644-1655, 2 vols.

(4) Subrayan actualmente su importancia los estudios de S. Herpoel, "Sainte Thérèse et le *Libro de Recreaciones*" en *Écrire sur soi en Espagne. Modèles et écarts*. Actes du IIIe. Colloque international d'Aix-en-Provence (4-6 Décembre 1986), Aix,

Natural de Toledo, donde nace en 1548, profesa en Malagón y priora de Sevilla y Lisboa, María de San José parece destinada hacia 1582 a suceder a Santa Teresa en el Carmen reformado⁵ y a ser fundadora en Francia a instancias reiteradas del abate de Brétigny, detalle este último significativo para el estudio que hoy nos concierne. Destituída de su priorato y desterrada de Lisboa más tarde, por defender, junto a Ana de Jesús, las Constituciones primitivas, morirá en el Carmelo de Cuerva, en circunstancias primitivas, morirá en el mismo año de 1603⁶ en que se ultiman las fundaciones francesas, concretamente la del primer Carmelo de París.⁷

De su etapa portuguesa, etapa de madurez de nuestra carmelita, que va de 1584 a 1603, datan casi todos sus escritos en verso y en prosa, entre los que encontramos dos diálogos didácticos, los primeros que escribe una mujer en lengua castellana: *el Libro de Recreaciones* (1585) y esta *Instrucción de novicias* (1602), diálogos cuyo canon no pudo tomar de la obra de Santa Teresa su ilustre predecesora, pero sí acaso de la obra de una personalidad tan ligada a nuestra autora y al Carmelo de Lisboa como Jerónimo Gracián Dantisco, el Provincial humanista, conocedor de la espiritualidad y de las formas literarias erasmistas y a quien sin duda se deben los primeros diálogos de carmelitas.⁸

Publications de l'Université de Provence, 1988, pp. 45-56 y E. Arenal-S. Schlauf, *Untold sisters. Hispanic nuns in their own works*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1989, pp. 27-30 y 36-46. También mi estudio "Diálogos de carmelitas: *Libro de Recreaciones* de María de San José" en *X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Universidad de Barcelona, 21-26 de agosto de 1989, en prensa. Destacó ya la valía de nuestra escritora M. Serrano Sanz en *Apuntes para una Biblioteca de escritoras españolas*, Madrid, 1905, II, p. 332. Y, recientemente, se han ocupado de su poesía; A. Custodio Vega, *La poesía de santa Teresa*, Madrid, 1975, pp. 216-229, y A. Prieto, *La poesía española del siglo XVI*, Madrid, 1987, II, pp. 747 y ss.

(5) Lo testimonian las propias palabras de Teresa de Jesús: "Vuestra reverencia lo dice tan bien todo que, si mi parecer se huviera de tomar, después de muerta la eligieran por fundadora, y aun en vida muy de buena gana, que harto más sabe que yo y es mejor, esto es decir verdad, un poco de esperiencia la hago de ventaja; más de mí hay que hacer poco caso, porque se espantaría cuán vieja estoy y cuán para poco". Santa Teresa, carta a María de San José, fechada en Burgos el 17 de marzo de 1582, siete meses antes de su muerte. Cito el *Epistolario* teresiano por la ed. de las O.C. de la Santa de Efrén de la Madre de Dios y Otger Steggink, Madrid, 1974, p. 1094.

(6) Véase la "Introducción" a sus *Escritos espirituales*, Roma, 1979, ed. preparada por Simeón de la Sagrada Familia, pp. 11-39. Ofrece también información al respecto Silverio de Santa Teresa de Jesús, *Historia del Carmen Descalzo*, Burgos, 1937, VIII, XV, pp. 436 y ss.

(7) *Mémoire sur la fondation, le gouvernement et l'observance des Carmélites Déchaussées par les soins des Carmélites du premier monastère à Paris*, Reims, 1894, 2 vols.

(8) Vid. *Obras de P. Jerónimo Gracián de la Madre de Dios*, ed. de Silverio de Santa Teresa, Burgos, 1933. También *Monumenta Historica Carmeli Teresiant* 6, Roma, 1982, pp. 36-184.

El segundo de los diálogos de María de San José, que hoy nos ocupa, *Instrucción de novicias*, con mayor alcance de lo que el mero título puede indicar, en principio, fue seguramente escrito entre los años de 1588 y 1589, pero publicado por primera vez en París, en 1610, en una traducción francesa con título: *Pour l'Institution des Novices. Dialogue entre deux Religieuses nommées Grace et Juste, touchant l'Oraison et Mortification en laquelle ils doivent estre institués*.

En esta versión francesa, la primera que se conoce de la obra, no consta nombre alguno de autor y se presenta como la tercera parte de un libro de Juan de Jesús María, por sobrenombre el Calagurritano, espiritual de cierta fama en la Europa de la primera mitad del siglo XVII y de probado ascendente sobre la formación religiosa e intelectual de San Francisco de Sales.⁹ Esta obra del Calagurritano, vertida también al francés, es la célebre —célebre en aquel tiempo— *Discipline Claustrale. Practique Spirituelle des Actions de la Vie Religieuse, composé par le R.P.F. Jean de Iesus Maria, iadis Maistre des Novices des Carmes Deschausez à Romme*, que se publica, como se ha adelantado, en París en 1610, Chez Robert Foüet, Rue Saint Jacques, no lejos del enclave del primer carmelito parisino, clausurado en 1792 y posteriormente destruido.¹⁰

Pero la obra del Calagurritano, General del Carmen en el momento en que su libro se publica en Francia y en francés, y en el año en que los carmelitas, después de muchos avatares, fundan por fin en París el Carmelo todavía en pie de la calle de Vaugirard,¹¹ no es la primera vez que ve la luz. La *Disciplina Claustral* la había escrito el P. Juan de Jesús María en italiano en 1598, pero no se publicó hasta 1608, realizándose varias reediciones en latín en 1616, 1621, 1627, 1629, etc. Hubo también varias reediciones en italiano. Aparte de las francesas de 1610, 1612, 1628, 1679, 1874, que sepamos.¹² Aunque sólo, de entre éstas últimas, en la de 1610 y 1612 aparece la traducción que nos ocupa.

Al parecer, María de San José escribió este tratado-diálogo obedeciendo una antigua encomienda de Santa Teresa, quien, como es sabido, no llegó a escribir ningún manual de esta índole

(9) Vid. B. Mackey, ed. de Saint François de Sales, *Oeuvres*, Annecy, 1893, t. IV, p. LIII. Subraya también este ascendente del carmelita sobre el salesiano A. Vermeylen. *Sainte Thérèse en France au XVIIe siècle*, Lovaina, 1958, pp. 166 y ss.

(10) Vid. J. B. Eriau, *L'Ancien Carmel du Faubourg Saint-Jacques (1604-1792)*, París, 1929.

(11) Vid. A. Hallays, *Le couvent des Carmes*, París, 1913.

(12) Vid. al respecto, los "Apéndices" del estudio de Florencio del Niño Jesús, *El V. P. Fr. Juan de Jesús María. Prepósito General de los Carmelitas Descalzos*, Burgos, 1919, pp. 268-283.

le, pero creyó conveniente que se hiciera uno a medida que se patentiza la expansión del Carmen reformado. La *Instrucción* de María de San José, fruto de la experiencia, se destina, en principio, a las carmelitas novicias de Lisboa, pero el libro, atento a la pura tradición teresiana, presenta unas orientaciones que se formulan válidas para las novicias descalzas en general. Sólo que, cuando María de San José pone fin a su obra, circula ya otra *Instrucción*, esta *Instrucción de Descalzos*, preparada por el Gobierno Central de la Congregación española y que se imprime en 1591, año de marcado infortunio para el Carmelo reformado primitivo, reacio al seguimiento de la Consulta y privado ya de dos de sus más egregias personalidades, fray Juan de la Cruz y Jerónimo Gracián de la Madre de Dios. También de fray Luis de León, al cabo, defensor y baluarte, desde fuera, del Carmen teresiano, y que muere en el mismo año.

Pero las carmelitas descalzas, en principio, no siguieron ni adaptaron la *Instrucción* oficial impuesta por la rama masculina. Ellas, en especial las grandes prioras, habían convivido con Teresa de Jesús y prefirieron seguir la propia tradición teresiana establecida en la práctica por la Fundadora, de lo que da cuenta en su obra María de San José, acuñando por escrito en su *Instrucción* esta tradición en un momento en que ya no es posible erigir la presencia y la acción de la santa como ejemplo y lección.

La adaptación de la *Instrucción* de los novicios descalzos, surgida de la Consulta a las religiosas es muy posterior y es muy posible también que no llegase a cuajar en los conventos femeninos, acostumbradas las descalzas al estilo de noviciado primitivo, marcado por la propia Santa Teresa, y que fijaba por escrito María de San José. Ello explica, a mi modo de ver, que la obra no se imprimiese ni se publicase en España ni en español; lo que no debió suponer merma en su conocimiento, pues como todo en el Carmen reformado —poesía, vidas, tratados—, sin duda circuló manuscrita. La prueba es que, si no el autógrafo castellano, que no poseemos en la actualidad, copia de él viaja a París. Y me figuro pertenecería a Ana de Jesús, al grupo primitivo que funda por vez primera en Francia en 1604, de acuerdo con las Constituciones aprobadas en Alcalá en 1581 e impresas en Madrid en 1588, las auténticamente teresianas y que a partir de 1604 se guardarán en los Carmelos de Francia.¹³ Acaso también la copia castellana pudiera haber sido pertenencia de Brétigny, probado divulgador de textos teresianos, primer traductor al francés de las obras de Santa Teresa,¹⁴ con constantes

(13) Vid. Berthold-Ignace de Sainte-Anne, *Anne de Jésus et les Constitutions des Carmélites Déchaussées ou mémoire historique et justificatif tendant à démontrer que la servante de Dieu Anne De Jésus est restée constamment fidèle à l'esprit du Carmel Réformé par Sainte Thérèse*, Bruselas, 1874.

(14) Vid. A. Vermeylen, *Sainte Thérèse en France*, op. cit., pp. 38 y ss.

contactos con María de San José desde 1582; primero en Sevilla y luego en Lisboa, adonde la acompaña en 1585, formando parte de la comitiva fundacional. De hecho, es él el primero que la requiere para fundar en Francia y la seguirá requiriendo hasta 1603, poco antes del destierro y muerte de nuestra carmelita.¹⁵ Pero una tercera posibilidad, que no debe despreciarse por lo que en seguida diremos, es que el escrito de María de San José en lengua original castellana haya podido pertenecer a Jerónimo Gracián de la Madre de Dios.

¿Pero quién traduce la *Instrucción de Novicias*? La mencionada edición de *La Discipline Claustrale o Practique Espirituelle* del Calagurritano presenta como traductor de la misma a François de Rosset, como se sabe, uno de los primeros traductores al francés de *Don Quijote*.¹⁶ Sólo que aquí el original parece haber sido redactado en italiano o en latín, pues carecemos de versión castellana antigua de la obra, tanto impresa como manuscrita, aunque no descartamos que pudiese existir en un primer momento. De todos modos, la traducción de una obra religiosa al latín, como plataforma general de adaptación a otras lenguas, era bastante usual en la vulgarización de la literatura espiritual en el seno de las distintas Órdenes. Por aquellas fechas se había traducido, igualmente del latín, una vida de Santa Teresa, resumida por el propio Juan de Jesús María, vertida al latín por Jerónimo Gracián. Se trata de *La vie, moeurs, esprit, zèle et doctrine de la servante de Dieu Thérèse de Jésus*,¹⁷ publicada, precisamente, en 1610 y libro que conecta al autor de la *Disciplina Claustral* con el mismo Jerónimo Gracián, reincorporado ya por aquellas fechas al Carmen y, como se sabe, una de las personalidades fundamentales de la reforma primitiva.

¿Pertenece a él la *Instrucción de novicias* castellana base de la traducción francesa? Nada más lógico teniendo en cuenta no sólo el estrecho vínculo que como Provincial mantuvo con la priora de Lisboa, sino también reparando en que, sin lugar a dudas, y desde el plano intelectual, Gracián fue el mentor de nuestra escritora y como he señalado, posiblemente quien le indujo a ensayar, perfeccionar e inaugurar en las tendencias literarias del Carmen femenino la práctica del diálogo didáctico de origen humanístico.

(15) Vid. F. de Beauvais, *La vie de M. de Brétigny, preste fondateur des carmélites de sainte Thérèse en France et aux Pays Bas*, Paris, 1947. También, P. Serouet, *Jean de Brétigny. Aux origines du Carmel de France, de Belgique et du Congo*, Lovaina, 1974.

(16) Vid. R. Foulché-Delbosc, *Bibliographie hispano-française*, Nueva York, 1912-1914, p. 57.

(17) *Réduite en sommaire par les Frères Jean de S. Hierosme et Jean de Jésus Marie, religieux du mesme ordre. Mise en latin par le P. Hierosme Gratian de la Mère de Dieu*, Arras, 1610.

¿Pero tradujo también Rosset del castellano la *Instrucción* o acaso hay que pensar que en 1610 ésta estuviese vertida ya al francés para uso conventual y en beneficio de las nuevas novicias galas? ¿Sería también Brétigny el encargado de la empresa? Lo cierto es que, perdida o ignorada hasta nuestros días la versión original castellana y sus posibles copias; nunca publicada en España en el siglo XVII por razones obvias, y que tendremos ocasión de explicitar, y sumida posiblemente la obra en el olvido entre los carmelitas y espirituales españoles, la traducción francesa anónima se constituyó no sólo en el único texto conocido, sino también en texto básico de una posterior traducción al castellano realizada ya en nuestros días, concretamente en 1966, obra de Juan Luis Astigarraga.¹⁸

De hecho, un parcial comentario-resumen y traducción portuguesa de la obra que nos ocupa, contenida en la *Chronica de Carmelitas Descalços particular do Reyno de Portugal e Provincia de San Felipe* debida a Melchior de Santa Ana y publicada en Lisboa en 1657,¹⁹ y en la que por fin se repara en nuestros días, sirvió para identificar la *Institution de Novices* francesa como el segundo de los diálogos escritos por la célebre y culta priora de Lisboa, que la *Chronica* portuguesa, sin los silencios forzados de la historiografía española, consideraba como autora desde el siglo XVII.²⁰

Pero, aunque despejada en parte la incógnita de la autoría, quedaba, con todo, el vacío de la pérdida del autógrafo y posibles copias de la primigenia versión castellana. El texto francés continuaba siendo primero y básico, hasta que, felizmente, en 1978 —pero sólo en 1978— el propio Astigarraga encontró en la Biblioteca Conventual de las Carmelitas de Sevilla una copia del texto original de María de San José, por ella corregido y autorizado con su propia firma.²¹

La tarea de la comparación con la versión francesa del siglo XVII podía deparar sorpresas, cuando menos me pareció trabajo que debía realizarse en el estudio de los *Diálogos* didácticos que por primera vez escribe una mujer en lengua castellana, aun presentando una dificultad básica y previa: la búsqueda y en su caso confirmación de la fidelidad fundamental o traición de la traducción sólo puede ser en este caso aproximativa y abierta a la conjetura, al ignorar cuál fue la copia castellana de la que se sirvió el traductor francés, sea quien fuere, y si ésta era idénti-

(18) Se publicó en la miscelánea *Humor y espiritualidad en la escuela teresiana primitiva*, Burgos, 1966.

(19) T. I, pp. 178-180.

(20) Simeón de la Sagrada Familia, "Prima Instructio Novitiarum Carmeli Teresiani" *Ephemerides Carmeliticae* XV (1964), pp. 131-154.

(21) *Instrucción de Novicias*, Roma, 1978.

ca a la conservada en el convento de San José de Sevilla, revisada y autorizada por la autora.

La traducción francesa, en general, es fiel, lo que en un tipo de literatura como la espiritual, servida, además, en prosa didáctica y en la que por encima de cualquier otra cosa interesa la fidelidad de sentido, ésta es una cualidad primordial. Podría perfectamente por ello ser obra de Brétigny ¿No es la fidelidad al texto teresiano lo que caracteriza su primera traducción de las obras de Teresa de Jesús, frente a la más elegante pero menos fidedigna del jansenista Arnauld d'Andilly?²² Con todo, el texto francés respecto del castellano no siempre resulta coincidente. En el francés, por ejemplo, registramos constantes cambios en las modalidades de las puntuaciones, sin tergiversar por ello el sentido del escrito. Cabe asimismo señalar casos de adaptaciones nacionales de situaciones modificadoras del original y de la realidad histórica, como sucede, por ejemplo, en la referencia que se hace, al inicio del diálogo, a la carta escrita por Santa Teresa el 17 de marzo de 1582 y dirigida a la propia María de San José, proclamándola su sucesora; documento que en el original se afirma en posesión del arzobispo de Évora y en la traducción es dato que se modifica ligeramente:

"(...) et que ce que vous dites soit bien receu, et encores qu'il semble y auoir quelque peu de vanité, i'adiousteray ce que la mesme Saincte escriuit de sa main, qui est ès mains de l'Archeuesque de Curs, que par son aduis vous seriez mise en sa place apres sa mort"²³

Por otro lado, el texto francés ordena distintamente ciertas fórmulas oracionales, o simplemente las suprime, como es el caso de la *Mémoire de la Passion de Nostre Seigneur, divisée en douze passages*;²⁴ mientras que el original castellano sigue a cada pasaje una invocación, en la traducción francesa la colocación se altera y las doce invocaciones aparecen juntas al final de los doce pasajes de la Pasión. Pero el contenido es fiel al original español, de lo que proporciono una simple muestra:

"Perdonadme, Señor mio, lo que he faltado en la obediencia que Vos y a mis perlados deuo, y la tibieça en la oración y no auer cumplido con esta obligación".

(22) Vid. Vermeylen, *op. cit.*, p. 72.

(23) *Op. cit.*, p. 6.

(24) *Op. cit.*, p. 76.

“Pardonnez-moy mon Seigneur, de ce que l'ay failly e l'obeissance que le vous dois, e à mes superieurs, e la tepedité que l'ay en l'oraison, e de ce que le n'ay satisfait à ce deuoir”.

También hay que advertir que la traducción francesa prescinde de párrafos enteros que figuran en el texto castellano y que se añadieron otros que no aparecen en el ms. sevillano firmado y autorizado por María de San José. En este sentido, constatamos que el ms. original no contiene el título de *Instrucción de novicias*, sino que la obra se presenta directamente como *Diálogo entre dos religiosas que Gracia y Justa se llaman, sobre la oración y mortificación con que deben criar las novicias*. Asimismo carece de división en capítulos, modalidad que inaugura la versión francesa; aunque sí llevan titulillo en el ms. ciertos párrafos que aprovecha la traducción para encabezar los dieciséis apartados de que se compone la obra.

La materia se agrupa en tres temas básicos: el examen de las postulantes, futuras novicias, que desean ingresar en la Orden, los deberes para con Dios, con las demás religiosas y consigo mismas; normas de conducta para maestras y novicias. Pero por encima de esta temática, de índole práctica, el segundo diálogo de María de San José aborda, como el primero o *Libro de Recreaciones*, el método apropiado de oración que acapara la mayor parte de la obra. Una vez más, María de San José se decanta hacia la práctica —y la teórica— de la oración mental, primitivo método de oración usado en el Carmelo teresiano “necesariamente vinculado al tratado sobre esta materia de Jerónimo Gracián,²⁵ y punto de disensiones y roces con los postulados y directrices que el Carmen había tomado en España desde 1591; incluso en materia de oración, aún antes. De hecho, su práctica se pondrá en entredicho en la propia vida de Teresa de Jesús, a raíz del cambio perceptible de los movimientos espirituales en torno a los métodos oracionales que ya se experimentan en España en la década de 1560 y de los que se hace eco y ejemplifica el teresiano *Camino de Perfección* en sus dos redacciones.²⁶ Pero las carmelitas seguirán practicando la

(25) Vid. J. L. Astigarraga, *op. cit.*, p. 14.

(26) Vid. en torno a la controversia en la que ahora no podemos detenernos, de D. de Pablo Maroto, “Oración mental y oración vocal” y, en general, su “Camino de Perfección” en *Introducción a la lectura de Santa Teresa*, Madrid, 1978, pp. 303-307 principalmente. También, los artículos de Enrique del Sagrado Corazón, “Índice-guión de los primeros tratados sobre oración mental en la Reforma Teresiana (1557-1680)” *Revista de Espiritualidad XXI* (1962), pp. 601-630 y E. Pacho, “Antiguo método de oración, testimonio del método primitivo de oración en el Carmen Teresiano” *El Monte Carmelo LXXIX* (1971), pp. 125-135.

oración mental en sus celdas, a pesar de las temibles relaciones que ello pudiera presentar con las peculiaridades devocionales propias de los alumbrados, erasmistas y protestantes. María de San José, hacia 1588 ó 1589 elevará la costumbre a método óptimo de instrucción de novicias, en un momento en que la espiritualidad española y el mismo Carmelo español camina hacia otros derroteros. Esta es acaso, en mi opinión, otra de las causas de que la obra no fuese publicada en una España decantada deliberadamente, a fines del siglo XVI, hacia una opción religiosa presidida por el ascetismo y sí, en cambio, viese la luz, poco después, en Francia, en un momento religioso marcado por la floración, por no decir con Henri Brémond, por la invasión mística.²⁷

No va a ser, por lo tanto, esta parte central e importantísima en cuanto a extensión y principalidad temática, la que presente divergencias respecto del original castellano. Los desajustes se registran, en cambio, en pasajes de menor compromiso doctrinal y que tienen que ver con añadidos ejemplificativos tomados de la Biblia, concretamente del Nuevo Testamento. Tal sucede al inicio de la obra en un momento en que Justa, una de las interlocutoras del diálogo, recuerda a Gracia, tras quien se esconde la autora, la encomienda de la madre Teresa de escribir el presente tratado; recordatorio que en seguida recoge Gracia para formular el tópico acto de obediencia al escribir. Ello coloca, al menos formalmente, a la presente *Instrucción* dentro de la literatura espiritual femenina realizada "por mandato". Pero la edición francesa añade a todo esto una coletilla, a nuestro modo de ver sustanciosa: la irónica y paradójica autoridad de San Pablo para el recto discernimiento de la manera de proceder futura, a la vez que como remate o broche de lo que, desde el punto de vista retórico, pudiéramos llamar fase prologal del diálogo:

"E à fin qu'en ces advis nous procedions avec fondement: Commençons par ce que dit le glorieux Apotre saint Paul, esprouuez les esprits s'ils sont de Dieu, e est raisonnable, que pour eflouer cet edifice spirituel, l'on choisisse en espreeue les pierres si elles sont de telles sortes qu'elles puissent estre mises en oeuvre".²⁸

Sólo que la cita no es en realidad de San Pablo, sino de San Juan.²⁹ Errores éstos frecuentes en materia bíblica, lo más pro-

(27) *Histoire littéraire du sentiment religieux en France*, Paris, 1923, II. La "invasion mystique" queda enmarcada entre 1590-1620.

(28) *Op. cit.*, pp. 6-7.

(29) 1. Jo. 4.1. Pero véase *Humor y espiritualidad*, *op. cit.*, p. 557.

blemente citada de memoria. ¿Figuró el párrafo en alguna copia castellana, al menos en la que sirvió al traductor francés para realizar su versión? Es la duda que apuntábamos inicialmente, formulable en cada una de las divergencias que la versión francesa presente respecto del original castellano, y que se repite en el capítulo I, añadiendo un párrafo complementario, explicativo en torno a la naturaleza y predisposición de las novicias de "naturales indómitos". Se trata tan sólo de una digresión, que no empaña ni tergiversa el sentido general del capítulo, limitándose a añadir algún aspecto más en una formulación más amplia:

"(...) ceste sorte de personne est si differente des premieres que comme des contraires opposez, ils suiuent diuers chemins e s'il n'y a de sages Prelats qui les accordent ils ont coustume de causer des diuisions. Ceux qui font au milieu de ces deux extremitéz qui est ordinairement le plus grand nombre, parfois se rangent d'un costé parfois de l'autre: car come gens inconstans ils font facilement emportez".³⁰

La mayor adición, sin embargo, la presentará el texto francés en el capítulo IV; adición de relieve, pues ocupa cinco páginas cuyo contenido no figura en la copia manuscrita sevillana y que redundaba en la explicación, objeto del entero capítulo: *Manière par laquelle les oeuvres penibles sont rendues faciles*³¹. Pero el resto del capítulo se mantiene fiel, coincidente en sentido y forma al apógrafo castellano.

La cuarta divergencia sustancial que presentan los dos textos comparados no afecta ya a la lengua española sino a la latina. La edición parisina, con tendencia a añadir o a redundar, prescinde aquí, en el capítulo XIV o *Exortation à la Maistresse des Novices à fin qu'elle enseigne soigneusement les exercices de l'Oraison, e actes interieures*, de textos latinos en torno a la Oración a las cinco letras de María, Antiphona, Purificación, Oremus, Letanías y Pater Noster. Resulta fácil colegir el porqué de la supresión. Seguramente lo que interesaba primordialmente al editor y también al traductor francés era la doctrina original aportada por el diálogo didáctico; no el apartado devocional, general y común en la enseñanza de la Iglesia, que si bien se aconsejaba en la práctica institucional que la obra propugnaba, no era en sí mismo ni original ni traducible, pues aun en caso de haberse incluido —dada la época postridentina en que operamos— hubiese debido figurar, de todas formas, en latín.

(30) *Op. cit.*, pp. 9-10.

(31) *Op. cit.*, pp. 48-52.

Falta, al final de la traducción francesa, la fecha y el nombre de la autora, que correspondería a la firma autógrafa del apógrafo sevillano:

“Doy fin a esto en la octava de la Visitación de la Virgen nuestra Señora, año de 1602. Indina sierva de todos, María”.³²

De figurar, se hubiese identificado desde el siglo XVII esta tercera parte de la *Disciplina Claustral* del Calagurritano con el segundo de los diálogos escritos por María de San José. Resulta difícil de creer que en 1610, fecha de la primera edición francesa, este olvido fuese efectivo entre gentes en lógica relación o al menos conocimiento de la publicación de la obra, objeto hoy de estudio —Brétigny, Gracián, Juan de Jesús María— que no podían desconocer los escritos de la muy culta priora de Lisboa, caída en desgracia en los últimos años de su vida; luego sumida en un deliberado olvido, inexplicable, al menos entre miembros de su propia Orden y, en algunos casos, miembros allegados a su persona en vida.

La traducción francesa, que no es un ejemplo de traición o manipulación, sino de notable fidelidad, y que mantiene, además, íntegra y sin añadidos, retoques o digresiones, la parte más delicada de la obra, o sea, el tratado en torno a la oración mental, da a conocer, ya en el siglo XVII y en el extranjero, uno de los libros que escribiera María de San José —no precisamente el mejor, en especial desde el punto de vista literario—, salvaguardándolo, a través de su impresión, de su entero arrinconamiento. Lo salva, claro está, en círculos espirituales. Es más, dentro de estos límites espaciales indicados, posibilita su única manera de conocimiento durante casi cuatro siglos.

(32) *Op. cit.*, p. 222.

SOBRE LA ÉLÉGANTE INVENTION DE JUAN DE FLORES POR SCÈVE

Caridad MARTÍNEZ
Universidad de Barcelona

En 1535, se publicaba en Lyon la traducción al francés de una novela sentimental española aparecida en 1495. Era ésta la obra de Juan de Flores titulada *Breve tratado de Grimalte y Gracissa*. La versión francesa (única que se le conoce),¹ llevaba por título el de *La deplorable fin de Flamete*. El traductor no figuraba con su nombre, sino con su divisa². Una segunda edición en París, al año siguiente, daba testimonio de un éxito que se inscribía en un contexto perfectamente natural, tanto desde el punto de vista intelectual, moral y social, como desde el punto de vista literario. Al interés por las implicaciones filosóficas de la simbología amorosa (en las que a la tradición medieval hay que sumar el auge del neoplatonismo); a la reflexión científico-moral sobre las pasiones y la psicología, incluida la de los sexos; y a las consideraciones políticas sobre el matrimonio como institución fundamental, se sumaba el gusto de un público más amplio por las historias de aventuras y de amor, la necesidad editorial de alimentar las prensas para satisfacer esta demanda (industria en la que Lyon basaba en buena parte su economía), aliada a una relativa moda española en estos géneros;³ y por último —*last but not*

(1) Vid. Barbara Matulka. *The Novels of Juan de Flores and their European Diffusion*, New York University, 1931, p. 305. Para el texto completo de la traducción, véase Maurice Scève, *Oeuvres complètes*, ed. de Pascal Quignard, Paris, Mercure de France, 1974, pp. 423-509.

(2) *Souffrir se ouffrir*. Scève jugó ampliamente con las divisas. Ésta tuvo las variaciones de *Souffrir, s'ouffrir y Souffrir non souffrir. Otra, Non sinon la, la de Non sí, non la*.

(3) Una ojeada a la lista de traducciones bastaría para constatarla; véase Gustave Reynier, *Le roman sentimental avant l'Astrée*, Paris, Colin, 1908. Piénsese también en las canciones y en la música: V.-L. Saulnier, "Mellin de Saint-Gelais, Pernette du Guillet et l'air «Conde Claros»" *Bulletin d'Humanisme et*

least—, el prestigio de un genio indiscutible y un personaje inolvidable: la *Fiammetta* de Boccaccio era el punto de referencia que la traducción francesa enarbolaba en el título. Azares de la historia de la literatura han hecho que sólo estas dos últimas circunstancias se hayan tenido mayoritariamente en cuenta a la hora de valorar el hecho, al menos hasta hace relativamente poco. Dado que el interés de la obra de Flores es notable, la incompreensión por parte de la crítica parece excesiva: se trataba de juicios simplistas y negativos, que insistían en interpretar la traducción como una operación exclusivamente comercial, falazmente basada en el éxito de la *Fiammetta*. Insistían también, dicho sea de paso, en el carácter español, tendente a la desmesura y el sentimiento trágico, de la obra en cuestión. El rango que andando el tiempo adquiriría Scève en la historia de la literatura está probablemente en la base de tales juicios. Su personalidad es de tal índole, que la perspectiva desde la que se situaban sus lectores modernos basta a explicar una relativa ceguera para lo que tan lejos quedaba de la decantada poesía de la *Délie*. De todos modos, algo de muy francés debía de haber en ellos, ya que han sido dos extranjeros quienes, al ocuparse del tema, lo valoraron con otros ojos. Y preciso es decir que en esta distinta perspectiva nada tenía que ver el españolismo, pues que ninguno de ellos era español.⁴ Con su trabajo ha quedado patente que, en esta traducción, tuvo una buena escuela el cantor de *Délie*.

Yo quiero por mi parte sugerir algunos puntos de contacto con la que es la tercera en importancia (tras la *Délie* y el *Microcosme*), de las obras de Scève. *La Saulsaye* nos permitirá además evocar una figura que pudo ser clave para la traducción que nos ocupa. Me refiero a Margarita de Navarra.

Si bien es cierto que Flores daba una continuación y un final a una obra de éxito y a un personaje entrañable, también lo es que planteaba una temática y una estructura mucho más compleja, un doble plano literatura-realidad en mutua interacción, y un enigmático desenlace. Más allá de la muerte de *Fiammetta*, estaban el 'desierto de amor' y la 'metamorfosis'. Ambos temas reaparecerían juntos unos años después en *La Saulsaye*, pero con unas variaciones que hacían de esta obra una especie de "contestación" (valga el galicismo) de aquélla. Un fragmento

Renaissance, XXXII (1970), 3, pp. 425-437; C. Martínez, "«Conde Claros de Adonis» en A. Possenti y G. Mastrangelo (ed.), *Il Rinascimento a Lione*, Roma, Edizione dell'Ateneo, 1988, pp. 681-697; J.-P. Ouyard, "Les publications musicales lyonnaises" en G. Demerson (ed.), *Louise Labé. Les voix du lyrisme*, Saint-Étienne-Paris, Université de Saint-Étienne-C.N.R.S., 1990, pp. 71-92.

(4) Vid. B. Matulka *op. cit.*, y Enzo Giudici, *Maurice Scève, traduttore e narratore. Note sulla "Deplorable fin de Flamete"*, Cassino, Garigliano, 1978.

coincidía con la fábula de las ninfas y los sátiros de Margarita de Navarra que salía en las mismas prensas el mismo año,⁵ produciéndose así, entre Boccaccio, Flores, Scève y Margarita (por limitarnos al punto que nos ocupa), espejismos, reflejos, deformaciones y perversiones típicamente manieristas. La obra de Flores se inscribía así, a través de Scève, en una atmósfera adecuada. Es decir, en la problematización y tematización que hizo esta época de la relación, tantas veces tangencial, entre las diversas obras, los diversos discursos y las diversas artes, entre sí y con la realidad.⁶ Es ésta una cuestión en la que convergen la mimesis y la *imitatio*, y en la que sin duda jugó un papel importante el platonismo. Si el manierismo ha podido considerarse con razón un "arte del arte", es porque tiene por materia, por temática y por referencia, el arte mismo.

La afición de Maurice Scève y Margarita de Navarra a las miradas oblicuas entre diversos planos y modos de representación, es manifiesta.⁷ ¿Cómo no les iba a gustar el *Tratado de Grimalte y Gradissa* de Flores?. Pues bien, de la misma manera que se ha supuesto que esta traducción es una imposición editorial, también se ha supuesto que Scève incluyó la fábula de las ninfas y los sátiros en *La Saulsaye* por sugerencia de De Tournes, que estaba imprimiendo las *Marguerites de la Marguerite des Princesses*, donde figuraba. También que los emblemas de la *Délie* pudieran estar metidos en ésta con calzador (y adaptadas a posteriori las décimas correspondientes) para responder a un gusto comercial. Pero son ya demasiadas concesiones para no configurar un gusto propio.

Juntamente con esta problemática estética y filosófica que es común a varios géneros, lo es también el tema del Amor.⁸

(5) *La Saulsaye, églogue de la vie solitaire*, y *Les Marguerites de la Marguerite des Princesses*, Lyon, Jean de Tournes, 1547. "L'Histoire des satyres et nymphes de Dyane" figura en la 2ª parte (*Suyte des Marguerites...*), y corresponde a *La fable du faulx cuyder, contenant l'Histoire des Nymphes de Dyane, transmüees en saulles, faicte par une notable Dame de la Court...*, Tholose, 1545.

(6) Rabelais le dedicó a Margarita el *Tercer Libro*. Quizá la *querelle des femmes* es razón suficiente. Hay razones históricas e ideológicas, además. Y toda su obra es un planteamiento genial, novelado y grotesco, de la cuestión del "discurso" en su época. Más adelante, la quintaesencia del manierismo que fue Montaigne encontraría la mejor sentencia para esta cuestión: "Nous ne faisons que nous entregloser" (III, 13).

(7) En el caso de Scève, piénsese en los emblemas y en los *dizains* "históricos" de la *Délie*. Piénsese también en el diálogo, a través de sus respectivas obras, con una real o fingida Pernette Du Guillet. En el caso de Margarita, piénsese, por ejemplo, en el doble plano del *Heptaméron*, pero también en el hecho de que sus *Chansons spirituelles* sean *contrafacta* (véase edición Dottin en T.L.F.).

(8) En Flores también se puede ver un canto al amor correspondido, y en su héroe Grimalte, al menos desde el punto de vista de Gradissa, una prefiguración del "importun amant" de Margarita (p. 188 de la ed. cit. *infra*, n. 16).

Gracias a esta traducción, otro nexo se revela entre nuestros dos autores, y es Boccaccio. Si el gran poeta y narrador que él fue vive todavía, a ello han contribuido las metamorfosis de sus criaturas, en diversas lenguas y en diversos ámbitos. No sólo las traducciones, sino las obras que dan testimonio de su fecundidad, que son un factor de resonancia, y son también una respuesta a su seducción. Así, por ejemplo, la novela de Flores, en España. Así también, la traducción de ésta al francés. En el título que sustituye aquí al del original, el traductor mostraba haber comprendido que la obra de Flores era una respuesta a la llamada contenida en el "fin" de Fiammetta.

La "élégante invention" de Flores y de Scève

En el subtítulo de su traducción, Maurice Scève calificaba la obra de "Elegante invention de Jehan de Flores Espagnol". La expresión quería sin duda simplemente decir que Flores era el autor de la novela, que se presentaba como algo nuevo y original; con ello se obviaba el peligro de que la presencia de Fiammetta en el título indujera a error al posible lector: no se trataba de colocarle el libro como una versión de la famosa novela de Boccaccio. Pero la expresión no era anodina, sino doblemente elogiosa; y aunque pregonando la mercancía, lo cierto es que esos términos procedentes de la retórica significaban "bello hallazgo". Flores había dado según eso con un filón (Boccaccio), pero también con una idea propia muy ingeniosa: entrelazar la historia de un libro con la de una peripecia real, intercondicionándolas. Esto último es lo más original; no es sólo que un mito, una idea, influye en la vida porque condiciona el juicio y en consecuencia la conducta; sino que esta nueva historia a ella referida, interviene en la primera. Y lo hace precipitando y llevando a sus últimas consecuencias la cuestión del "fin". En todos sus sentidos, que hacen que el mejor concepto a que puede referirse sea el destino, ya que se trata de la muerte (física, psicológica o social), y el objetivo (de los personajes y del narrador). En él convergen el tema de la esperanza del éxito y el tan romántico de la frustración. Introduciendo en el destino de Fiammetta ese Quijote *avant la lettre* que es Grimalte, y esa lectora ideal que es su reticente Gradissa, Flores multiplicaba las parejas y las conducía a sucesivos desenlaces, presididos por el desamor. Y al lógico doble fin de la doble historia, Flores añadía una especie de epílogo, en el que se constituía una pareja más, sorprendente y casi surrealista. Los dos personajes masculinos, uno libresco, otro real, opuestos existencialmente y enfrentados

en la aventura de la novela, experimentaban una metamorfosis y resultaban hermanados en la suerte final: el desierto. La soledad, la animalidad, la locura, eran así el destino común de los insatisfechos y de los inconstantes.⁹ Se trataba de una muerte simbólica a añadir a la muerte real de Fiammetta, ya alegorizada en el notorio pasaje del sepulcro.

Pues bien, creo que el "hallazgo" o "invención" de Scève se refleja en el cambio de título. El título de una obra es uno de sus puntos estratégicos.¹⁰ Así era en Boccaccio, donde lo de "elegía" era importante. Así en Flores, donde lo de "tratado" no era tampoco banal. El de la traducción destacaba convenientemente la culminación de los sucesivos desenlaces. Sin duda esta sensibilidad a la cuestión del "fin" no era ajena al recuerdo de la *Fiammetta* original. Los dos últimos capítulos de ésta insistían en ella.¹¹ Se trataba no sólo del final de la historia sino, muy explícitamente, del final del libro. Terminaba un

(9) Scève anteponía a su traducción un *huitain* (germen del *dizain* 37 de *Délie*) que recogía esta idea: "Plus inconstant que Pamphile au désert", rezaba el verso 6. ¿Pero dónde ha ido a parar Gradissa? A Gradissa, que no amaba a Grimalte, no le faltaba más que esta excusa de lo mal que acaban las mujeres cuando se abandonan al amor de un hombre, para rechazar definitivamente a quien tanto se ha esforzado por ese doble e imposible objetivo que era la felicidad de *Fiammetta-Pánfilo* y la suya propia, que dependen como condición sine qua non del amor respectivo de Pánfilo y de Gradissa. Es así como, en el desarrollo de la novela, lo que era originalmente una doble pareja de Fiammetta-Pánfilo y Grimalte-Gradissa, genera otras dos: Fiammetta-Grimalte, los que aman, y Pánfilo-Gradissa, los que no aman, o porque no han amado nunca, o porque no han sido constantes. Aprovecho para anotar también que el extremo de desesperación que justifica la muerte de Fiammetta es un redoble de esperanza. Este tema estaba apuntado en la *Fiammetta* de Boccaccio, cuando ella cree erróneamente que su amante ha vuelto. Insisto en la cuestión de la esperanza y la frustración y desesperación, no sólo por sus connotaciones trágicas (aspecto que se ha resaltado en la novela de Flores), sino también porque quiero ponerla en relación con el "faux cuyder" de Margarita, que es el concepto que da título a la fábula de las ninfas y de los sátiros en su edición original. ¿Y a dónde ha ido a parar Gradissa, que no tiene derecho a "final"? Al limbo, que desde el punto de vista poético es bastante peor. Del mismo modo que ha sido excluida del paraíso del amor, ha sido también librada del infierno de la pasión.

(10) Vid. Pierre-Marc de Biasi en Gilles Quinsat y Bernard Cerquiglini (ed.), *Le Grand Atlas des Littératures*, Paris 1990, pp. 26-27.

(11) Emparentada con esta cuestión está "la création des fins ouvertes", y "la question de savoir à partir de quand on peut décider qu'une oeuvre est terminée": Alain Montandon, introducción a *Le point final*, Actes du Colloque International de Clermont-Ferrand, p. 6, de donde destaco también la cita de *Jacques le Fataliste* ("Qui sait cela avant que d'être arrivé au dernier mot de la dernière ligne de la page qu'on remplit dans le grand rouleau?") y la de Hillis Miller ("The aporia of ending arises from the fact that it is impossible ever to tell whether a given narrative is complete") que se inscribe en la constatación de que "L'étude des procédés de clôture d'une oeuvre est d'une extrême complexité, ce dont témoignent les rares études consacrées à ce sujet" (ibidem).

lamento, y un libro era lanzado al mundo en busca de sus objetivos.¹²

La cuestión estaba presente también en el *Decamerón*, donde Boccaccio jugaba deliciosamente con el concepto, combinando las dos parejas de sentidos, la constituida por el objetivo y el destinatario (relacionados entre sí), y el par de acepciones correspondiente al término temporal: el de la vida y el del amor, es decir, la muerte y la inconstancia. Porque en definitiva, aquí en el *Decamerón* se trata de la vida, y qué duda cabe de que, si la esencia de lo terrenal frente a lo eterno es tener fin, la del amor es acabarse. Tal era la cínica tesis de Boccaccio. También contraponía el final al principio (los comienzos en amor y su fin). El argumento de cómo las mujeres se aferran a él y la misoginia de algunos pasajes no eran sino constataciones experimentadas de una especie de sociología del amor que iba más allá de su psicología y superaba con humor la guerra de los sexos. A este respecto, cabe decir que la *Fiammetta* y el *Decamerón* se sitúan en dos perspectivas totalmente distintas, pero en absoluto contradictorias.

Todo esto lo había visto bien Juan de Flores, llevándolo a otra dimensión. Y también Scève, que retomó su Boccaccio y supo, con él en la mano, superponerle la perversa lectura de Flores. Por eso creo que el título de la traducción es un acierto. Aunque preciso es confesar que no sabemos si se debe a él o al círculo en que se produjo la decisión de traducir la obra, y en el que yo tengo gusto en advertir la sombra, si no la mano, de Margarita.

Vale la pena pues señalar la continuidad de la senda, que no se aleja nunca, pese a todas las transgresiones, del propio Boccaccio. En sus continuaciones, traducciones y traiciones, su creación alcanzó "plenitud de vida".¹³

(12) El cap. VIII lleva por epígrafe: "Nel quale Madonna Fiammetta le pene sue con quelle di molte antiche donne commensurando, le sue maggiore dimostra, e poi finalmente a'suoi lamenti conchiude". El del IX reza así: "Nel quale madonna Fiammetta parla al libro suo, imponendogli in che abito, e quando e a cui egli debba andare, e da cui gardarsi; e la fine." (ed. Sapegno, pp. 1201 y 1215 respectivamente. El subrayado es mio.) Cf. la pirueta con que Stevenson acaba su historia de *Jekyll y Hyde* (otra parábola a su vez, otro "extraño caso". ¡Cuántas veces aparece este término en la *Fiammetta* de Flores-Scève!). En ese punto final se combinan la muerte, el desenlace y el fin del libro: "Will Hyde die upon the scaffold? God knows; I am careless; this is my true hour of death, and what is to follow concerns another than myself. Here, then, as I lay down the pen, and proceed to seal up my confession, I bring the life of that unhappy Henry Jekyll to an end."

(13) Cf. Steiner, al afirmar que la crítica trabaja "à l'enseigne de Saint Jérôme, sabiendo que no hay equivalencias exactas entre idiomas sino sólo traiciones, pero que el intento de traducir es una necesidad constante si el poema ansia plenitud de vida": *Lenguaje y silencio*. Traducción de Miguel Ultorio, Barcelona, Gedisa, 1982, p. 30.

La vida solitaria

Unos años después, en *La Saulsaye*, Maurice Scève utilizó de una manera muy interesante el tema del desierto de amor, juntamente con el de la metamorfosis. En su claridad y relativas brevedad y amenidad, esta "égloga de la vida solitaria", que tal es su subtítulo, constituye un caso especial en la producción de su autor.¹⁴ Y es uno de los relativamente pocos ejemplos de un género que ha dado en Francia variaciones un tanto atípicas.¹⁵ La de Scève se ajusta a la estructura convencional; se trata de un diálogo, uno solo de cuyos interlocutores ha elegido la vida de naturaleza, mientras que el otro es en este marco forastero, un hombre integrado en sociedad. Gracias a él, el tópico 'menosprecio de corte y alabanza de aldea' tiene como contrapunto un no menos válido 'menosprecio de soledades y alabanza de ciudad'. El lirismo del primer personaje es realmente seductor, y la lectura, al inclinarse de su parte, cree inclinar la balanza arras-trando en su juicio al autor. Pero héte aquí que la segunda posición constituye el germen de lo que será, andando unos años, el testamento poético y filosófico de Scève, los tres largos cantos del *Microcosme*. Integrada en la argumentación de este segundo personaje, entraba a formar parte del poema en un momento dado la fábula de las ninfas y de los sátiros. El pasaje constituía una especie de relato dentro del relato, pero también y sobre todo una imagen simbólica, un *tableau* o ilustración del mismo. En la edición original, una ilustración lo representaba.

Tal era el caso de la pieza correspondiente de Margarita.

Le désert y la Fable du Faux Cuyder

Como he dicho, por las mismas fechas y de las mismas prensas del editor De Tournes, se publicaban en Lyon *Les Marguerites de la Marguerite des Princesses*.¹⁶ Una pieza del primer

(14) Al incluirla en su edición y estudio de las obras menores de Maurice Scève, Giudici repetía admirativamente que se trata de una obra mayor y muy mayor (*Le opere minori di Maurice Scève*, Parma, Guanda, 1958).

(15) Cf. *La Bergerie*, de Remy Belleau, o "Le Voyage de Tours" de Ronsard.

(16) Son varias las referencias históricas que la muestran en contacto con Lyon y sus círculos de humanistas. Véase Félix Frank, introducción a su edición de *Les Marguerites...*, Ginebra, Slatkine Reprints, 1970, pp. 32-33. Nos interesa su proximidad, en 1536, en aquel episodio terrible de la presencia de la monarquía en Lyon (el supuesto asesinato del Delfín y el cruel y sádico ajusticiamiento de su supuesto asesino, supuestamente a las órdenes del Emperador). Tengamos en cuenta también que Scève colaboró en la organización de *l'Entrée* de Enrique II en Lyon en 1548, en la que figuraba Margarita, y que el relato de estas celebraciones constituye la segunda y última muestra de prosa de Scève (siendo la primera la traducción de Flores de 1535). Tengamos en cuenta tam-

volumen se titulaba "Le désert". Al frente del segundo figuraba un soneto de Scève que se refería a la "chrestienne et rare invention" de la autora, y que precedía inmediatamente "L'Histoire des satyres et nymphes de Dyane", que tal título llevaba aquí lo que fuera dos años antes *Fable du faux Cuyder*. La viñeta correspondiente, que ilustraba como en *La Saulsaye* de Scève tal fábula, era aquí más consustancial al texto, pues que todo él consistía en su relato (eso sí, enmarcado en una interpretación de finalidad moralizante).

El tema del Amor es en Margarita realmente exclusivo e invasor. Con esa santa inocencia que la caracteriza, no exenta de sentido del humor y de ironía, ha tratado todas las formas del amor, divino y humano, desde las más concretas a las más abstrusas. Ciñéndonos a este volumen, piénsese en la solidaridad femenina de "La coche", o en la Sagrada Familia del "Désert" que he mencionado. Esta pieza contiene alguna de sus más bellas expresiones del amor divino, en el lenguaje del amor humano, rasgo que caracteriza a la mística.¹⁷

Tal desierto procede de la metamorfosis del jardín de las delicias (de la dicha, del amor), y en él se realiza la de la criatura humana en ser animalesco y salvaje ("Le lieu plaisant fut tourné en Desert / L'homme en honneur feut semblable à la beste". "Que Dieu leur fait de peaux une vesture / En les monstrant telz qu'une morte beste / [...] plus sutz que beste irraisonnable" [semejantes] "Aux animaux qui ont la bouche close").¹⁸ Trasladado al Nuevo Testamento, con la Sagrada Familia por personajes y María como protagonista, el Amor lo transfigurará en fuente de alimento corporal, de gracia y sabiduría. Por obra del amor divino, el desierto se transfigurará en vergel.

En cuanto a la segunda pieza de este *recueil* que hemos querido traer a colación, y que es la que coincide con *La Saulsaye* en la fábula de las ninfas y de los sátiros, una cosa nos resta por plantear. Es el concepto, que sólo puedo esbozar, de "faux cuyder". Tiene a mi modo de ver mucho que ver con el fracaso.

bién que una epístola poética de Margarita a su hermano Francisco I tiene por tema principal el episodio de Landrecy, y que Landrecy figura en el *dizain* 448 de la *Délie*.

(17) No hay que olvidar el aspecto místico de Margarita, que nada tiene quizá que ver con los avatares de su vida personal: "un vide intérieur, une insatisfaction que rien de terrestre ne saurait combler. Seul l'Amour est à sa mesure" (Christine Martineau y Michel Veissiere, introducción a su edición de la *Correspondance* de Margarita con Briçonnet, Ginebra, Droz, 1975, I, p. 4).

(18) Ed. cit., pp 133 y 126 respectivamente. Con respecto a la animalidad, cf. San Pablo, (I Cor, I, 25-29, y II, 14-15, cit. Dottin en n. a la canción 11 de las que él edita en TLF nº 178, p. 150 (en esta canción se habla de "faux cuyder", pero no es la "fábula" de que nos ocupamos ahora).

Su campo semántico debería relacionarse con el de “la deplorable fin”, como rezaba el título de la versión de Flores por Scève. La expresión “faux cuyder” (cuyder es pensar, imaginar), significa, en sentido estricto, opinión errónea, así como falsa imagen de los propios límites y posibilidades. Es eso lo que llevaría al fracaso de las esperanzas ilusas y desmesuradas, de los propósitos imposibles. De ahí la importancia del desenlace. De ahí la tragedia de aferrarse a un amor no correspondido. El “tratado” de Flores, como tal tratado, podía tener esta tesis. La versión de Scève subrayaba la catástrofe. Y la lírica y la narrativa de Margarita desarrollaron ampliamente el tema, el del amor en general, y, en particular, el de la inoportunidad del amor no correspondido.¹⁹

(19) Cf. el “importun amant” de Margarita (vid. *supra*, n. 8). Tal inoportunidad no es obstáculo a su belleza y patetismo. Resulta interesante observar, en “l’Histoire des satyres”, esta cuestión que está en paralelo con Scève, porque plantea muy explícitamente la cuestión del “fin” (en relación con los dos bandos de personajes, las ninfas y los sátiros, que son respectivamente las mujeres y los hombres). Muy graciosamente, que tal es su estilo, Margarita parecer querer abrirle un siete al “fabuleux manteau de poésie” y dice “hommes” y “humain” refiriéndose a los ardientes sátiros. Otra cosa que parece escapársele también una sola vez, esta vez como si no controlara léxicamente su discurso, es el término “amor”, también en relación con los sátiros en el plano de la fábula, mientras que en el explícito discurso moralizante del narrador, les es negado (sólo tienen derecho a “ardor” y su campo semántico, y con ello precisamente se relaciona la cuestión del “fin”, tanto en el sentido de objetivo como en el de desenlace de su aventura). Ahora bien —y repito, tal es el peligro de novelar, y la autora del *Heptaméron* demostró saberlo muy bien—: la ternura y la emoción narrativas con que la fábula es narrada, contradice ambigualmente ese discurso.

APROXIMACIÓN A LOS FENÓMENOS CULTURALES Y
LINGÜÍSTICOS EN UN DOBLAJE:
LA ENCAJERA DE CLAUDE GORETTA

Amparo OLIVARES PARDO
A. Emma SOPEÑA BALORDI
Universidad de Valencia

Ficha Técnica: *La Dentellière*
Director: Claude Goretta
Guión, adaptación y diálogos:
Claude Goretta y Pascal Lainé
Basado en la novela: *La Dentellière*
de Pascal Lainé
Fecha: 1977

Introducción

La elección de esta película en particular se debe al hecho de poseer un fondo de adaptaciones cinematográficas, que solemos manejar como sensibilización al fenómeno de la traducción en imágenes del hecho literario. Además contábamos con la transcripción de los diálogos originales gracias a l'Avant-Scène num. 266, que nos permitía trabajar en una doble vertiente: por una parte, la banda sonora doblada y su contraste con el texto francés y, por otra, los aspectos puramente cinematográficos.

Al abordar la problemática de la traducción en el cine caben varios tipos de análisis como el *subtitulado* y el *doblaje*. Respecto al primero hacemos referencia a nuestro estudio presentado en las II Jornadas de Historia de la Traducción, celebradas en León en mayo del 90¹ en el que tratábamos aspectos estricta-

(1) A. Olivares Pardo y A. E. Sopena Balordi, "Los subtítulos de *La Marseillaise*, un ejemplo ilustrativo" Ponencia presentada en las II Jornadas de la Traducción, Universidad de León, 29-31 mayo de 1990.

mente lingüísticos. Sin embargo, el objetivo de este Coloquio nos ha abierto otra vía de investigación basada en el hecho intercultural y sus implicaciones cinematográficas.

Metodología

El plan de trabajo que hemos seguido se ha centrado, por lo anteriormente expuesto, tan sólo en la traducción de aquellos aspectos lingüísticos portadores de una cierta carga cultural compartida,² o no compartida, es decir, en el campo de lo intercultural o de culturas en contraste.

Llegados a este punto se hace indispensable una *precisión terminológica* acerca del concepto de *civilización y cultura*, puesto que ambas nociones son objeto de interpretaciones diversas tanto por parte de lingüistas como de historiadores, filósofos y sociólogos. Tradicionalmente, la civilización englobaba la historia de las instituciones sociales, políticas, económicas y jurídicas, así como todo tipo de manifestaciones de la vida artística e intelectual de un pueblo. Con esta óptica le *Cours de Civilisation* se enseñaba como una introducción a la literatura francesa. Sin embargo, en nuestros días preferimos, siguiendo a algunos estudiosos del tema,³ establecer la distinción entre *cultura cotidiana o popular* y *cultura libresca*.

La primera llamada por R. Galisson "Culture partagée":

"...échappe au contrôle conscient de ceux qui la possèdent. Elle ne s'exhibe pas. Elle n'est une gloire pour personne puisqu'elle appartient à tout le monde",

y la segunda forma parte del acervo cultural de la humanidad. Por consiguiente esta doble distinción nos parece operativa, ya que la lengua es el intermediario ideal para acceder a la "cultura" del otro país (comportamientos, referencias literarias, etc.), y en el proceso de traslación a la otra lengua —en nuestro caso por medio del doblaje— surgen una serie de fenómenos que intentaremos abordar.

Desde el primer visionado de la película, contrastado con los diálogos originales en francés, pudimos constatar que, en el paso de una lengua de partida a una de llegada, los elementos lingüísticos con carga cultural tenían un destino diverso: lo que

(2) R. Galisson, "La culture partagée: une monnaie d'échange interculturelle" en *Lexiques*, París, Hachette, 1989.

(3) A. Finkelkraut, *La défaite de la pensée*, París, Gallimard, 1987.

remitía al fondo cultural libresco, en una primera intuición, parecía bastante fielmente traducido, lo cual entra en la lógica de *una cultura universal compartida*. Por el contrario, los elementos de *cultura cotidiana* podían sufrir una neutralización, una mala interpretación o bien una omisión o aberración, y esto nos lleva a lo expuesto anteriormente, es decir que la cultura cotidiana era compartida únicamente por los autóctonos.

Los elementos culturales que han sido a nuestro juicio mal interpretados, los hemos clasificado partiendo de los enunciadores y de criterios sociolingüísticos, es decir formación y extracción social de los personajes. *François*, el coprotagonista, por su formación universitaria, tiene la posibilidad de emplear registros distintos según las situaciones de comunicación: culto con la protagonista en un primer contacto y en sucesivas intervenciones, o familiar con sus amigos y compañeros de universidad. *Pomme*, la protagonista, o su amiga *Marylène*, sólo disponen de un registro familiar debido a su escasa formación cultural.

Análisis de los fenómenos

1) Elementos lingüísticos

A pesar de nuestra intención de no abordar más que fenómenos culturales, no podemos dejar de lado aquellos cambios de tipo lingüístico que, en boca de los personajes, tienen un valor igualmente sociocultural. Nos vamos a referir para clasificarlos a la conocida división por niveles de lengua y por registros (culto, familiar, vulgar o popular), que, aunque es susceptible de numerosas críticas por algunos lingüistas, precisamente por el uso frecuente que de ella se ha hecho en los trabajos de tipo lingüístico, nos parece útil para nuestros propósitos. De hecho, cada día más se habla de lengua general o standard vs lengua substandard que englobaría los registros mencionados.

Hemos encontrado dos casos:

1.1. *Paso de una lengua familiar (Pomme y Marylène) a una lengua standard:*

ej. moche (feo), larguer (despedirse), tu as bousillé ma vie (arruinar), tu veux que je crève (quieres que me muera), baiser (hacer el amor), c'est une question de fric (dinero).

1.2. *Pérdidas en el acto comunicativo (Marylène):*

ej. interjecciones = O merde

apelativos = O mon vieux

II) Elementos culturales

2.1. *Pertenecientes a la cultura cotidiana o popular*

Como anunciábamos anteriormente, la cultura cotidiana es únicamente compartida por los habitantes de un país y, a nuestro entender, es más difícilmente traducible. Presentamos dos casos en los que está mal interpretada:

—En el tema gastronómico, se ha omitido, por desconocimiento cultural sin duda, un elemento fundamental: *croissants chauds* (*croissants*).

—En el tema de la enseñanza, *j'étais en troisième* (todo omitido), sin duda por la falta de información del sistema educativo francés.

En un tercer caso, se produce el fenómeno inverso de aculturación: el mundo francófono impone su vocabulario en el mundo de la moda:

—*crochet* (que queda como préstamo).

—o el término de peluquería *mise en plis* (que se mantiene, préstamo también).

En otros casos, podemos hablar de un *fondo intercultural común* que se traduce en comportamientos y en enunciados semejantes en las dos lenguas:

—En el episodio de la comida en casa de los padres de François, Pomme se atraganta, y la madre recurre a un remedio "cotidiano" dándole una miga de pan (*Essayez la mie de pain = dâle miga de pan*).

Y finalmente, a pesar de nuestras críticas, hay una buena adaptación de comportamientos lingüísticos diferentes como el tratamiento de "usted" o de "tú", según la situación de comunicación, en francés y en español. Veamos un ejemplo:

—Durante el primer encuentro de nuestros protagonistas en una cafetería, François, sentado en una mesa contigua a la de Pomme, la aborda empleando el "vous"; sin embargo, en el doblaje, con un buen criterio de adaptación de nuestra realidad cultural, François adopta directamente el "tú". (*Vous êtes en*

vacances? = ¿Estás de vacaciones?), Veinte escenas más tarde, el protagonista empleará el “tú”.

2.2. *Pertenecientes a un fondo intelectual o libresco.*

Siguiendo nuestra óptica a partir de los enunciadores, nos encontramos con los fenómenos siguientes:

Por un lado en el proceso de traslación de una lengua a otra, *François* por poseer una formación académica, en tanto que universitario, maneja en sus enunciados todo un trasfondo que queda alterado al pasarlo al español. Por ejemplo, empleando un léxico y un ritmo (alejandrino) literarios que se transforman en el doblaje en una pérdida y un cambio de registro.

—Moi, je passe mes vacances dans ce trou depuis ma plus tendre enfance, hélas

—Yo *desgraciadamente* vengo a veranear aquí desde que era un *mico*.

Otros ejemplos:

•Uso de verbos y epítetos cultos:

—ennui monumental = aburrimiento mortal

—tiens, je *reconnais* cette *somptueuse* bâtisse = mira me *suena* ese *inmenso* edificio.

—c'est une intention qui vous *honore*, madame = es todo un *detalle*.

•Uso de saludos igualmente banalizados:

—très *heureux* = ¿qué tal?

—tu as jamais *rencontré* = ligar

En otras ocasiones, la pérdida del hecho cultural es más grave, porque se omite toda una concepción de la vida amorosa de tipo romántico como es el estereotipo del amor único o del “príncipe azul”:

(amigo de François): Alors c'est le *grand amour*?

Entonces ¿estás *enamorado*?

En otro ejemplo:

(madre de François): Quel est cet écrivain américain qui est mort comme ça avec une arête?

¿Qué escritor americano murió
así por tragarse una espina?

La no traducción del anafórico “cet” implica la pérdida de unas referencias culturales comunes en sus conversaciones.

La terminología culta empleada por François tiene un doble tratamiento:

—todas las referencias “freudianas” están o mal traducidas o banalizadas:

C'est des *pulsions* dont tu veux parler, c'est du “ça”

instintos sexuales, no es otra cosa.

(en vez de traducir: son *pulsiones*, es el “ello”)

III) Elementos socioculturales

Hemos englobado bajo este epígrafe, aquellos fenómenos que están ligados al status de los personajes, a su manera de vivir y a sus comportamientos sociales (vida cotidiana / mundo laboral).

3.1. Pérdidas de registro y del implícito sociocultural.

François dice a Pomme:

Tu vas quand même pas passer ta vie à laver la tête
aux vieilles *rombières*

= *mujeres*.

mientras que en la lengua de partida “rombière” implica: “mujer de edad madura perteneciente a la burguesía, pretenciosa y algo ridícula”. Por consiguiente, toda la clase social, despreciada por el François intelectual, queda banalizada con el término genérico “mujeres”.

En otro caso, es aún más grave la pérdida, pues el término desaparece, y con él todos los implícitos:

François: Ça te plaît d'écouter les conneries de
ces vieilles *radoteuses*

Te gusta escuchar las estupideces de
esas *viejas*

“Radoteuse” = vieja / demente, loca.

3.2. Actos sociales mal interpretados.

François: C'est un vrai *gueuleton*

Menudo *banquete*

“Gueuleton” en tanto que término familiar, implica una reunión informal, entre amigos, con comida abundante pero poco selecta; mientras que “banquete” nos traslada a un acto social “formal” de un mayor refinamiento gastronómico, que no es el caso de nuestra película, pues se disponen a comer yogur, mermelada, vino y salchichón.

3.3. La evocación del mundo laboral.

El mundo laboral de la otra cultura no es reflejado fielmente, como veremos en los ejemplos siguientes:

Madre de François: Il a demandé à ton père de le prendre à l'*étude*

Le ha pedido *trabajo*

En este caso, se ha producido una generalización con la pérdida del implícito de “profesión laboral / acomodado/ burgués”, pues se habla del “étude” de un notario, de un procurador, etc.

En el otro ejemplo, durante la comida en casa de los padres de François, el padre le pregunta:

—Et vous, Mademoiselle, qu'est-ce que vous allez faire plus tard?

En la réplica original, Pomme dice:

—Moi, je travaille dans un *salon*.

En tanto que en el doblaje se omite “salón”:

—Yo trabajo en un...

Por consiguiente, en la versión española, el padre de François pierde la información que sí tiene en francés, es decir el hecho de que trabajar en un “salón” implica cualquier tipo de trabajo manual de peluquería, estética, etc.

Conclusiones

El estudio de las relaciones entre *lengua, cultura y sociedad*, objeto de la etnolingüística y de la sociolingüística, nos parece fundamental para el trabajo del traductor. Si bien las tesis de Sapir y de Whorf, que descubren en la lengua una visión del mundo (una "worldview"), han sido criticadas, sigue vigente la formulación atenuada de la lengua como el *reflejo* de una cultura. En este sentido, al analizar el doblaje de *La Dentellière*, hemos abordado fenómenos de "parole", en la más estricta terminología saussuriana, en boca de los enunciadores pertenecientes a un status distinto sociocultural. A lo largo del proceso de traslación de la lengua de partida —el francés— a una lengua de llegada —el español— hemos apuntado las "desventuras" de los elementos culturales, tanto en la vertiente cotidiana o popular (comportamientos, comidas, etc.), como aquellos pertenecientes al *acervo común cultural*. Se ha producido en el trasvase una especie de "criba", de "lavado", de pérdida de lo que los etnólogos han llamado *la alteridad*. Es decir, hallamos un espectador doblemente "cautivo", en el estado de hipnosis frente al hecho cinematográfico y de aprendiz ingenuo frente a una *cultura ajena*. Dicho espectador asiste a un producto neutralizado en casi su totalidad, pues no tiene los elementos lingüísticos para percibir en la lengua de llegada los *implícitos culturales*, los estereotipos subyacentes en el original.

Pretender *traducir la cultura* se presenta, por consiguiente, como una tarea árdua, pues, por una parte debemos conservar el sentido de la *diferencia*, de la *alteridad*, y por otra, adaptarlo dentro de ciertos límites a la realidad de la lengua de llegada. En este equilibrio "metaestable" debería residir, a nuestro entender, la destreza del buen doblaje.

Bibliografía

A. Finkielkraut, *La défaite de la pensée*, Paris, Gallimard, 1987.

R. Galisson, "Accéder à la culture partagée par l'entremise des mots à C.C.P." *Études de Linguistique Appliquée* 67 (1987).

"Culture et lexicologie partagée: les mots comme lieux d'observation des faits culturels". *Études de Linguistique Appliquée* 69 (1988).

"La culture partagée: une monnaie d'échange interculturelle" en *Lexiques*, Paris, Hachette, 1989.

Dictionnaire de Didactique des Langues, Paris, Hachette, 1976.

D. Hymes, *Language, Culture, Society*, Nueva York, 1964.

J. R. Ladmiral, Lipiansky, *La communication interculturelle*, Paris, Colin, 1983.

B. Maliovsky, *Une théorie scientifique de la culture*, Paris, Seuil, 1968.

G. Zarate, *Enseigner une culture étrangère*, Paris, Hachette, 1986 (Colección F).

Revistas:

Le Français dans le Monde 181 (1983), "D'une culture à l'autre", y 188 (1984): "Civilisation encore".

ASPECTOS SICOSOCIOLÓGICOS DE LA TRADUCCIÓN DE *LA ENRIADA* POR VIERA Y CLAVIJO

Carlos ORTIZ DE ZÁRATE
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

La traducción que hizo Viera y Clavijo de *La Enriada* carece de valor literario. La crítica niega la calidad poética del autor canario:

"Tan maltratado por las musas, como desvelado por ellas".¹

"Mediocre, átona, infortunada, extraña a toda poética esencia, vacía de imaginismo, hambrienta de corazón."²

Tiene el mérito, sin embargo, de ser la primera versión al castellano de este poema épico: Millares Carlo la sitúa en 1800,³ mientras que las otras traducciones conocidas del poema son posteriores: Pedro Bazán de Mendoza lo tradujo en 1816 y José Joaquín de Virués Espínola en 1821.

Resulta, por el contrario, muy interesante el proceso de sublimación que ha generado esta traducción, tanto para Viera como para Canarias, donde Voltaire y Viera ascienden a la mitología en un curioso paralelismo. La marcada presencia del primero en España y, por supuesto, en el archipiélago, es manifiesta, pero la identificación que se establece entre ambos es un fenómeno específico. Se tiende a ver a Viera de una manera que evoca a Voltaire, es el caso de Dionisio Pérez.⁴ Así, la represen-

(1) M. R. Alonso, "Viera y Clavijo" en *Floresta de poesía canaria*, Santa Cruz de Tenerife, 1946, p. 3, nota 21.

(2) Agustín Espinosa, *Sobre el signo de Viera*, La Laguna, Instituto de estudios canarios, 1953, p. 20.

(3) A. Millares Carlo, *Ensayo de una bio-bibliografía de escritores naturales de las islas Canarias*, Editora Regional Canaria, 1977.

(4) Dionisio Pérez, *El arcediano que tenía la sonrisa de Voltaire*, Santa Cruz, Biblioteca Canaria, 1981.

tación plástica del autor canario es puramente volteriana, como podemos observarlo en la escultura que le inmortaliza en el jardín botánico de Tafira, o en las fotos que ilustran la colección Viera y Clavijo. La naciente prensa canaria de la segunda mitad del XIX cita constantemente "La noche de San Bartolomé", a Catalina de Médicis, a Carlos IX y a Enrique IV; incluso en 1869, esta prensa va a considerar que la Revolución francesa surge de las guerras de Religión:

"De estas guerras surgieron luminosos, como el Fénix de fuego, los derechos naturales del hombre y la Revolución francesa".⁵

Sin embargo esta traducción no se publicó, aunque existen algunas copias manuscritas; una de ellas se encuentra en la biblioteca del Museo Canario de Las Palmas,⁶ y pertenece a la colección de don Juan Padilla. Otra se encuentra en la Biblioteca Municipal de Santa Cruz de Tenerife⁷ y forma parte de la colección de don Antonio Pereira Pacheco y Ruiz. La existencia de la copia de Las Palmas no ha sido mencionada hasta la actualidad. Por otra parte, en esta copia tenemos información sobre el momento de su realización: julio-agosto de 1800, precisamente el año en que Millares, Cioranescu y otros consideran que Viera tradujo este poema épico. Además éste era en aquel momento arcediano de Fuerteventura en la catedral de Las Palmas. Curiosamente la copia de Santa Cruz de Tenerife contiene la traducción completa del poema, mientras que la copia de Las Palmas, poco antes de terminar el canto IV, incluye una nota del copista, intercalada entre dos versos, en la que explica que hay un salto de varias páginas del original entre uno y otro. Poco después, en el lateral inferior izquierdo del folio 239, nos vuelve a incluir una nota. Finalmente, en el folio 231:

"Algunos versos del canto V de *La Henriada*."

Presumiblemente los copistas manejaban originales diferentes. La copia de Santa Cruz de Tenerife solamente nos aporta información sobre el año en que se realizó la donación de ésta: 1859. Suponemos que dicha copia es anterior a la de Las Palmas y basamos esta suposición en curiosos parecidos que existen entre esta traducción y un poema épico: *Los Vasconautas*

(5) *El Eco de Gran Canaria*, Editorial, 28 de abril de 1869.

(6) J. Viera y Clavijo, "La Henriada" in *Poesías de D. José de Viera y Clavijo*, III, El Museo Canario, Las Palmas, sig. I.F.3.

(7) J. Viera y Clavijo, *La Henriada*, Biblioteca Municipal de Santa Cruz de Tenerife, sig. M.10=3-50.

que Viera escribió en su época lagunera⁸ y que, como lo acredita Lope Antonio de La Guerra, podemos situar en 1760, porque fue escrito para conmemorar la marcha a Las Palmas del fiscal de Canarias y su esposa.⁹

Podemos, pues, observar que la escritura de *Los Vasconautas*, corresponde a un momento de improvisación. Veamos esta improvisación; en la estrofa 3 del I canto de este poema leemos:

“Filosofía amable, yo te imploro;
dé nervio a mi expresión tu fuerza viva,
y si admitió tal vez blando decoro
el grave ceño de tu frente altiva,
sufre que un rayo del noveno coro
baje contigo a hacer menos esquivá
la verdad que venera, que no nombro,
que inspira envidia, y a la envidia asombro.”

En la traducción que hace Viera del principio del I canto de *La Henriada*, encontramos:

“Desciende, pues; habla por mí, y si es
cierto, que en un tiempo la fábula solía
mezclar en los asuntos importantes
con tu austera dicción su melodía;
si su mano ligera y delicada,
no ha temido adornar tu frente altiva;
si su sombra dió a tus luces gracias,
permítele esta vez que también siga
conmigo tus pisadas, y que pueda
dar gala a tu beldad sin confundirla.”

En el canto II de *Los Vasconautas*:

“La discordia insaciable e inhumana
turba de Tenerife la armonía
y venga a nuestra corte soberana”.

Correspondencia que podemos encontrar en el canto I de la traducción que hizo Viera de *La Enriada*:

“La discordia turbó nuestras provincias,
¡qué males nuestros pueblos padecieron!,
de los grandes las culpas e injusticias.”

Existen muchas razones que podrían explicar tales similitudes y otras muchas que se dan entre la traducción de *La Enriada* y *Los Vasconautas* de Viera, pero cualquiera de ellas nos

(8) J. Viera y Clavijo, *Los Vasconautas*, Instituto de estudios canarios, 1983.

(9) L. A. de la Guerra, *Memorias*, Las Palmas. El Museo Canario, p. 94.

descubre el hecho que Viera conocía suficientemente bien el poema épico de Voltaire, en 1760, como para adoptar estrofas enteras, en una improvisación que transforma un acto mundano en poema épico. Nuestra explicación tiende más a considerar que ya en aquella época Viera hubiera traducido este poema; así podríamos comprender la razón por la que la copia de Pacheco está completa y la de Padilla no lo está, pese a la presencia de Viera en Las Palmas en el momento de realizarse esta copia. Desgraciadamente la primera copia no nos aporta información sobre el momento en que se realizó.

Esta usurpación de la personalidad de un autor no es extraña en Viera. En sus *Memorias*, este autor nos indica que había escrito, a los catorce años, una tragedia sobre Santa Genoveva. Cioranescu deduce que la mencionada tragedia podría ser una imitación o una traducción de las tragedias francesas escritas a base del cuento de Cerisiers. También se da el caso de que la adoración de Viera por Mateo Alemán le incitó a escribir una versión del *Guzmán de Alfarache* tinerfeño. Años después, cuando el padre Isla publica su *Fray Gerundio de Campanzas*, Viera se lanza a escribir una segunda parte sobre este tipo de predicadores.

Hay también otras razones que nos empujan a pensar que Viera realizara la traducción de este poema épico en su época de La Laguna; Lafarga¹⁰ encuentra mencionada *La Enriada* en España en 1751, en las *Memorias literarias de París* de Ignacio de Luzán. ¿Podía Viera ignorar la notoriedad alcanzada por esta obra, cuando ya en 1769 era señalado por la Inquisición de Canarias?:

“De genio audaz, muy aficionado a la novedad y libros de libertinaje, según estamos informados y V.A. podrá ver por el testimonio que en 119 hojas le escribimos el 15 de junio de 1769 de la causa que a él y al marqués de Villanueva del Prado se le siguió por proposiciones, leer y retener, sin licencia, libros prohibidos”.¹¹

Cuando, según sus *Memorias*, ya en la época de La Orotava, donde estudió y recibió las órdenes menores en 1750, tenía 17 años, traducía del inglés, francés e italiano.¹²

(10) F. Lafarga. “Sur la fortune de *L’Henriade* en Espagne” *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, CIC (1981), pp. 139-153.

(11) *Cartas de la Inquisición de Canarias*, 18 de septiembre de 1784, tomo 8, folio 115 v.

(12) J. Viera, “Memorias”. Introducción al *Diccionario de historia natural de las islas Canarias*, Las Palmas, Real Sociedad Económica de Amigos del País, 1866, t. I, pp. X-XI.

Efectivamente, en 1768, en La Laguna, tradujo al castellano "El discurso sobre el método de tratar las materias teológicas" del *Tratado de la doctrina cristiana*, de Dupin.¹³

En realidad Viera conoce el francés desde la infancia, probablemente lo aprendió de algún comerciante francés en el Puerto de la Cruz, donde la familia Viera se había trasladado en 1733, cuando el escritor tenía un año. Tengamos en cuenta que existía una considerable población francesa en el archipiélago. En el censo de Aranda de 1769, encontramos citados 21 en Las Palmas. Tenerife parece tener una mayor presencia gala, puesto que desde mediados del XVIII comienza a instalarse una colonia de comerciantes franceses en esta isla.

Además hay razones para afirmar que estas dos copias de la traducción de *La Enriada* de Viera no surgieron del mismo original. Aparte del hecho de que una de ellas no está completa, es evidente que el orden de los contenidos varía en ocasiones. Ya en las advertencias que preceden al poema podemos observar esta tendencia. Sitúan *La Enriada* con respecto a la literatura francesa, afirmando que es: "El único poema épico del que los franceses se glorían".

También destacan la posición de este poema en el ámbito de la poesía épica, colocándolo junto a *La Iliada*, *La Eneida*, *El Paraíso perdido* y *La Jerusalén liberada*. Con respecto a los contenidos éticos, afirman "que los humanistas han celebrado, encantados, sus bellezas filosóficas", que "por su héroe ha merecido la pública atención". Lamentan que una obra de tal calidad, que ha sido, incluso, traducida al latín por el cardenal Quirini, haya tenido hasta ese momento cerradas las fronteras de nuestra patria. Contrastan terriblemente estos argumentos con la afirmación, que se hace posteriormente, de la necesidad de establecer un filtro entre esta obra y el lector español. Se aduce como justificación la existencia de ciertos "pasajes" que pudieran vulnerar el crédito de nuestro gobierno o nuestro ejército, así como el respeto debido a Roma, a la religión y a sus ministros. Otra de las razones utilizadas es "la redundancia de muchos versos y conceptos a que la versificación francesa naturalmente obliga." También nos explican estas advertencias la dureza de los hechos narrados, apresurándose a criticar "algunas proposiciones menos ortodoxas y exactas, dimanadas de un extremado horror a aquel fanatismo y falso celo que, en el desgraciado reino de Francia, causaron tantos desastres con pretexto de religión". Evidentemente se menciona el temor que inspira Voltaire en nuestro país, "no sin razón".

(13) Copia manuscrita, Varios, I-E.II.A.M. Museo Canario, Las Palmas.

Las dos copias recogen fielmente cada uno de estos puntos tratados, sólo varía el orden de la exposición. La copia de Padilla comienza por la calidad del poema y termina con la mención del hecho que ha sido traducido al latín por el cardenal Quirini. La copia de Pacheco comienza por la constatación de que el poema ha tenido cerrado el acceso, hasta ese momento, en España y termina citando la traducción del cardenal Quirini.

Podemos hacer el mismo tipo de observaciones con respecto a la traducción misma del poema en la que encontramos variaciones, meramente formales y prácticamente insignificantes. Como ejemplo vamos a citar los resultados obtenidos tras cotejar los cien primeros versos de las dos copias. Hasta el verso 5 no hay ninguna diferencia y a partir de éste aparecen algunos pequeños detalles:

Verso 5

Pacheco
que triunfó y perdonó; que infundió espanto

Padilla
que triunfó y perdonó; que causó espanto

Verso 12

Pacheco
a escucharte los reyes; tú, tú misma

Padilla
a escucharte los reyes; tú propicia

Verso 22

Pacheco
con tu austera dicción su melodía

Padilla
a tu austera dicción su melodía

Verso 66

Pacheco
el ínclito Borbón, a quien anima

Padilla
el virtuoso Borbón, a quien anima

Verso 70

Pacheco
a las glorias después de la ignominia

Padilla
a la gloria después de la ignominia

Verso 78

Pacheco
y todos a las torres se subian

Padilla
que a las más altas torres se subian

Verso 83

Pacheco
que siempre intenta el mal de los mortales

Padilla
que intenta siempre el mal de los mortales

Verso 84

Pacheco
que tiñe atroz sus manos homicidas

Padilla
que tiñe infiel sus manos vengativas

Verso 85

Pacheco
en la sangre infiel de sus sectarios

Padilla
en la sangre fatal de sus sectarios

En realidad las dos copias se corresponden con la misma fidelidad. Hemos observado varias series de cien versos y siempre hemos encontrado resultados similares. Evidentemente no ocurre lo mismo a partir del momento en que aparecen las notas. Aproximadamente un 10% de los versos están afectados por ligeras variaciones; la mayoría de éstas afectan el orden de la frase, un cambio preposicional, de adjetivos, o similar. Estas lecturas inducen a pensar que alguien hubiera memorizado y en algunos momentos le fallara la memoria, alguien que con la madurez ha adquirido un vocabulario más austero, como sería el caso de reemplazar “que causó espanto” por “que infundió espanto”, “el virtuoso” por “el inclito”, “a la gloria” por “a las glorias”. En todo caso el copista de Las Palmas no dispone de una copia del poema; si hubiera manejado una copia anterior a la que existe en la biblioteca Municipal de Santa Cruz, lógicamente

el mismo Viera le habría informado de la existencia de ésta. La única explicación posible nos parece ser que el mismo Viera le hubiera dictado, y que llegado un momento se cansa, se cansa de haber llevado toda una vida *La Enriada* en su memoria.

Peligros de la sublimación, que borra de la memoria de Viera y de la del archipiélago el auténtico valor de este autor, como lo expresa Millares Torre:

“Debemos lamentar, sin embargo, que con tan notables dotes de escritor, no se hubiera atrevido a emprender una obra más extensa y acabada sobre la historia de su país, permaneciendo durante los treinta años que después vivió en Las Palmas dedicado casi exclusivamente a inútiles traducciones y pueriles poesías, sin que pensara en rehacer el plan de sus *Noticias*, dejándonos, como pudo hacerlo, en vez de difusas relaciones genealógicas, fundaciones de conventos y cofradías, mayorazgos y títulos de nobleza, una razonada y metódica relación que reflejase con toda exactitud el estado social, político y económico de la provincia en el momento de expirar el siglo XVIII y cuando empezaban ya a alborear los buenos estudios históricos, adquiriendo estos la libertad, amplitud y correlación que anunciaban en nuestra España a los Torreros, Pidales y Lafuentes”.¹⁴

De hecho Viera alcanzó un reconocimiento oficial, nombrado académico correspondiente de la Academia de Historia el 11 de febrero de 1774 y supernumerario en 1797. En 1782 su *Elogio de Alonso Tostado* fue impreso y premiado por la Academia española. Con motivo del nacimiento de los Infantes gemelos escribió una oración jaculatoria que merece 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”.¹⁵

No ha llegado a conquistar, sin embargo, una notoriedad en el XVIII español; injusticia para Cioranescu:

“No queremos decir, por tanto, que parezca justificado el relativo olvido en que la crítica dejó sepulta-

(14) A. Millares Torre, *Historia general de las islas Canarias*, Las Palmas, Editora regional canaria, 1977, Introducción, p. 34.

(15) *Journal Encyclopédique*, 8, 1785, p. 265.

da la mayor parte de sus obras, pues en realidad tendría derecho a una mención honorable en todos los campos en que aplicó su pluma".¹⁶

Quizá todo sea consecuencia del empeño en hacer de Viera un Voltaire o un Rousseau, que hace desvanecer los valores del autor canario.

(16) A. Cioranescu, "J. Viera y Clavijo y la cultura francesa", en sus *Estudios de literatura española y comparada*, La Laguna, Universidad, 1954, p. 207.

LA FIGURA DEL FALSO DEVOTO: ITINERARIO Y ADAPTACIÓN CULTURAL

María D. RAJOY FELJÓO
Universidad de Oviedo

Nos proponemos analizar la figura del falso devoto y su itinerario desde la escena española de comienzos del s. XVII a la francesa de mitad del siglo, para volver luego al teatro español del XVIII. Realizamos un paralelo entre tres comedias, que nos proporciona un asiento desde el que observar cómo la figuración temática de la devoción fingida se adapta de modo distinto al ambiente cultural de los dos países o de las tres épocas.

Tirso de Molina fue uno de los primeros en crear el personaje: *Marta la piadosa* es, según Sullivan, "one of the earliest stage hypocrites".¹ Esta figura dramática va a ser genialmente dibujada por Molière quien fijó el tipo en su *Tartuffe*. Entre los imitadores de Molière destacamos a Moratín quien, con *La mojigata*, hizo volver al personaje a las tablas españolas.

¿Existen datos de filiación entre la obra de Tirso y la de Molière? No está probado, como no lo está ninguna otra fuente del *Tartuffe*.² No es imposible que el comediógrafo francés conociera la obra española, pues esta se puede datar de 1615, 49 años antes de la primera versión del *Tartuffe*. Tengamos en cuenta que Molière conocía otras obras del fraile madrileño, especialmente *El burlador de Sevilla*. Es cierto que la intención,

(1) H. W. T. Sullivan, *Tirso de Molina and the Drama of the Counter reformation*, Amsterdam, Rodopí, 1976, p. 154.

(2) Entre las fuentes francesas de Molière se citan: Audigier, *Les Amours d'Aristandre et de Cléonice* (1624), Ouville, Arbiran, Scarron, *Les Hypocrites* y una sátira de Mathurin Regnier.

Entre las fuentes españolas: *El día de fiesta por la mañana* de Zabaleta, *La hija de la Celestina* de Salas Barbadillo y una narración de F. de Lugo y Dávila. Vid. E. Martinenche, *Molière et le théâtre espagnol*, París, 1906. En todo caso, ninguna similitud está lo suficientemente desarrollada como para deducir una influencia directa.

el tono, el desarrollo de la intriga, difieren en ambas obras. Hemos de pensar que Molière, si conoció *Marta la piadosa*, pudo tomar de esta comedia la idea novedosa de hacer de un falso devoto el personaje central de una situación dramática, pero no la ejecución de la idea. La construcción del personaje es distinta, si bien existen coincidencias en algunos temas que nos lleven a señalar la *convergencia* entre ambas comedias, una cuestión cuyo estudio es tan interesante como el de la influencia, en literatura comparada.

En la obra de Moratín existen, por el contrario, coincidencias formales que permiten asegurar la influencia de Molière.

Para iniciar el análisis comparativo, consideramos útil tomar como punto de partida el personaje central, común a las tres obras, del falso devoto, en relación con la configuración temática de la hipocresía.

Señalamos los siguientes puntos de contacto:

El hipócrita (el falso devoto) constituye en las tres comedias el núcleo de la obra: el engaño a que somete a los miembros de una familia es el resorte que hace avanzar la acción dramática.

El personaje central es calificado de hipócrita por otros personajes que no caen en el engaño. A Marta³ la llaman "mi hipócrita enamorada" (v. 2128), "mi hipócrita amorosa" (v. 2181), "una hipocritona" (v. 2263), "la hipócrita loca" (v. 2298), "hipócrita taimada" (v. 2591), etc. De *Tartuffe* dice Damis que posee una "âme hypocrite" (v. 1089),⁴ y Cléante: "Tout son fait, croyez-moi, n'est rien qu'hypocrisie" (v. 70).

D. Luis dice al padre de la mojiigata: "La hiciste hipócrita y falsa" (p. 12) y a ella le aconseja "no hacerse la mojiigata" (p. 132).⁵ En estas dos últimas obras la acusación de hipócrita contiene una clara censura.

También los hipócritas se califican a sí mismos y muestran ante otros personajes y ante el público que su fingimiento es premeditado:

Marta dice (de su novio):

"pero viendo que no osaba
hablarme por el respeto
que en este traje prometo
le dije que le adoraba

(3) Tirso de Molina, *Marta la piadosa, Don Gil de las Calzas verdes*, Madrid, Gredos (Clásicos castellanos), 1949. Lo citaremos, a partir de ahora, poniendo entre paréntesis el número del verso.

(4) Molière, *Le Tartuffe*, éd. J.-P. Caput, Paris, Larousse (Nouveaux classiques), 1971. Citamos con el número del verso.

(5) Inarco Celeno (L. Fernández de Moratín), *La mojiigata*, Madrid, Imprenta de Villalpando, 1806. Citamos por la página, ya que en esta edición los versos no van numerados.

tanto que por su ocasión
andaba desta manera" (v. 1455).

Tartuffe asegura cínicamente: "Et ce n'est pas pécher que pécher en silence" (v. 1506).

Mientras que doña Clara constata con frío cálculo:

"Hija, en el mundo
El que no engaña no medra
Y hoy más que nunca conviene
usar de astucia y reserva
Fingir, fingir..." (p. 45).

El nombre o sobrenombre del personaje, recogido en el título, hace referencia a su condición. Así sucede en *Marta la piadosa* (subtítulo, "La beata enamorada"). La expresión "Marta la piadosa", como ha mostrado Canavaggio⁶ procede del acervo proverbial, como otras también usadas en la obra: "Cócale, Marta", "allá se lo haya Marta con sus pollos", etc., muestra del tono lúdico con que se trata el tema.

La comedia de Molière lleva como subtítulo "el impostor" (antes fue "el usurpador"). El primer nombre que dio al falso devoto, Panulfe, así como el definitivo, Tartuffe, evocan la ambigüedad y la falsedad por su fonética "deslizante". En *La mojigata*, no sólo el título de la obra evoca la hipocresía sino también el nombre, pues Doña Clara no es precisamente un personaje muy claro.

De una manera general el elemento común a las tres obras lo constituye el eje semántico que opone *apariencia* a *realidad*.

La hipocresía, mostrarse como lo que no se es, llevar una máscara, es el signo de toda una época de la literatura y de la cultura europea, el barroco. Hasta el punto de que un autor como Cioranescu, al estudiar este período en la literatura francesa y española, puede titular su obra *Le masque et le visage*,⁷ expresión que procede, probablemente, del *Tartuffe*:

"Vous le voulez traiter d'un semblable langage
Et rendre même honneur au masque qu'au visage"
(vv. 333-334).

También se habla de máscara en la obra de Tirso:

"No hay Marta sino quitarte
la máscara de la cara" (vv. 2797-2798).

(6) J. Canavaggio, *Le personnage dans la littérature du siècle d'Or*, Paris, Ed. Recherche sur les civilisations, 1984, p. 85.

(7) A. Cioranescu, *Le masque et le visage (Du baroque espagnol au classicisme français)*, Ginebra, Droz, 1983.

No nos debe extrañar que no se hable de máscaras en *La mojigata*, pues la estética ha cambiado, pero se conserva, de su modelo, la dialéctica de lo verdadero y lo falso.

El juego de la *apariencia* y de la *realidad* es propio del barroco y lleva a desestabilizar el sentimiento de la identidad humana.

En las obras que nos ocupan el equívoco acerca de la verdadera identidad del personaje no se puede mantener a lo largo de toda la representación. El teatro exige el disfraz para el hipócrita pero también que pueda ser reconocido como tal: de ahí que la máscara no sea completa. Marta, Tartufo y doña Clara muestran ante el público y ante algunos personajes su doblez. Esta falta de coherencia ha sido criticada concretamente en el caso de Molière, como señala Auerbach.⁸ La Bruyère con la creación de su Onufre, el fingidor sin fisuras, resalta la incongruencia del carácter de Tartuffe. La rotura de la máscara se debe a necesidades escénicas y busca un efecto teatral: que el espectador no tome al hipócrita por un simple devoto.

Existen algunos matices diferenciales entre las tres obras:

Marta, obra barroca, presenta al hipócrita *haciéndose*. Es un ser en movimiento, que improvisa constantemente sus mentiras y cuyas sucesivas máscaras fascinan sucesivamente al espectador. Vemos cómo la necesidad la lleva a mostrarse piadosa, por lo que la llaman "la nueva mentirosa" (2670), presenciamos cómo el carácter de la joven evoluciona y cómo llega al fingimiento a fin de evitar un matrimonio indeseado (999-1003). En los otros personajes que nos ocupan, la falsedad constituye un rasgo esencial de su carácter. De Tartuffe no se dice cómo llegó a ser hipócrita. En cuanto a doña Clara, se trata de un mecanismo de protección que ha desarrollado frente al despotismo de su padre, pero que se ha convertido en una deformación permanente.

Esta unidad de carácter se puede explicar por el clasicismo que, según la mayoría de los estudiosos del barroco, amortiguó considerablemente este movimiento europeo en la Francia del s. XVII.

Según Rousset, Tartuffe es un personaje barroco instalado en una pieza clásica. Como la pieza clásica no admite al personaje múltiple, Molière hace la comedia del hipócrita desenmascarado cuya evolución no se desarrolla ante el espectador sino que pertenece a su pasado.⁹

(8) E. Auerbach, *Mimesis*, París, Gallimard, 1968, pp. 364-394

(9) J. Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France (Circé et le paon)*, París, José Corti, 1954, pp. 248-249.

De esta manera, el personaje de Tirso queda inmerso en la cultura barroca española, mientras que el de Molière se acerca al personaje unitario del teatro clásico. En cuanto a Moratín, más que el tema barroco de la máscara y lo que esconde, le interesa, como hijo de la Ilustración, el aspecto moral de la hipocresía sobre lo cual volveremos. Pese a esta diferencia de detalle, en las tres obras se presenta la oposición de la *apariencia* y la *realidad*, del ser y la máscara, con la condición de que el hipócrita sea al final desenmascarado. Se trata de una necesidad no sólo moral sino también teatral, para que el personaje quede caracterizado por su fingimiento.

En las tres obras hay personajes engañados al lado de los engañadores (Orgon y Mme Pernelle, el padre de Marta, su viejo pretendiente y su hermana Lucía; el padre de la mojitata). Aunque ellos son engañados el espectador no lo es pues sabe donde está la máscara.

El fingimiento se inscribe en épocas de absolutismo, con una estructura social rígida. El mundo de las apariencias es utilizado como un medio para escapar a las exigencias de la autoridad y obtener algún beneficio. En efecto los tres hipócritas esperan conseguir ventajas con su conducta: Marta y doña Clara pretenden escapar de la autoridad paterna y casarse a su antojo. Tartuffe se introduce en una familia y va a apoderarse de sus bienes además de "usurper un pouvoir tyrannique" como dice Damis (v. 46).

El autoritarismo de la sociedad es encarnado en las tres obras por la figura del padre. Y no son los hipócritas los únicos que actúan egoístamente. Don Gómez, Orgon y don Martín intervienen interesadamente en el futuro de sus hijos, abusando de su autoridad. Los españoles buscan el beneficio económico. Orgon no busca un interés material sino ejercer su poder:

"Faire enrager le monde est ma plus grande joie"
(v. 1173).

Tampoco son los falsos devotos los únicos personajes que fingen. En *Marta D. Felipe* se hace pasar por un preceptor de latín, Pastrana simula ser un caballero sevillano que busca procesos contra D. Felipe. Incluso doña Lucía acepta entrar en el engaño cuando crea que la beneficia, pues ama a D. Felipe igual que su hermana. En *Tartuffe*, los daños que causa el hipócrita sugieren diversas tretas con que contraatacarlo, en especial la seducción fingida de Elmire, quien lo vence al fin con sus propias armas. En la obra de Moratín, al lado de Clara, aparece la

figura de D. Claudio, tan fingido como ella aunque más depravado de carácter, lo mismo que su criado Perico.

En las tres obras, el ambiente general de hipocresía lleva a unos y a otros personajes a entrar en el equivoco de la *apartenencia* y de la *realidad*.

De una manera más concreta, la hipocresía se configura como el fingimiento de una piedad de la que carecen los personajes: la falsa devoción. Marta es calificada de “devota fingida” (v. 2599, 2563, etc.). Tartuffe entra en escena diciendo:

“Laurent, serrez ma haire avec ma discipline” (v. 853).

De Clara, piensa su padre:

“No es niña de las de ahora
No es cabecilla ni anhela
A más que a dexar el mundo
por la estrechez de la celda” (p. 11).

El lenguaje religioso llega a constituir una segunda naturaleza de los personajes, que lo utilizan para expresar su amor. Marta habla de su devoción por D. Felipe (v. 1456), Tartuffe de su devoción por Elmire (v. 986), y Clara se vanagloria de su “virtud, recogimiento/ y santo temor de Dios” ante D. Claudio (p. 67). Aquí siguen una tradición presente en toda la literatura románica desde el Renacimiento, presente por ejemplo, en *La Celestina* a la que alude Tirso (v. 1629).

Las expresiones ascéticas contrastan con el interior sensual de los personajes. Los tres son aficionados a la buena mesa tanto como a amores y amorios. El contraste entre la sensualidad y la piedad es también un tema barroco, como muestra la escultura religiosa de la época.

La devoción religiosa, que es un factor de convergencia entre las tres obras, es también el eje de las principales divergencias entre Marta y las otras dos (más semejantes en este aspecto).

Salvo en Tirso, la devoción fingida es condenada por los personajes sensatos y también por sus consecuencias.

En *Tartuffe* y *La mojigata* aparecen personajes cuya sensatez contrasta con las extravagancias de los protagonistas en materia de devoción. En esta línea se sitúa toda la familia de Orgon excepto su madre (Cléante, Dorine, Elmire, Damis y Marianne) así como el tío de la mojigata, D. Luis y su hija doña Inés. Estos personajes intentan hacer razonar a las víctimas del engaño. Así dice D. Luis:

“... si sé sus tretas
mejor que tú: si no puedo
engañarme con aquella
fingida virtud que a tí
te enamora y te embelesa” (p.12).

Tienen también la misión de señalar la diferencia entre la verdadera y la falsa devoción. Cléante distingue:

“Les bons et vrais dévots qu'on doit suivre à la trace
ne sont pas ceux aussi qui font tant de grimace”
(v. 2740-2744).

La sensatez se refugia en cambio en el mismo personaje de la piadosa o, al menos, la hipocresía recibe una disculpa:

“No hermana, pero el que es bueno
con su virtud natural
licencia tiene unos días
para poderse alegrar” (v. 2740-2744).

Las consecuencias no pueden ser más nefastas en las obras de Moratín y de Molière. Los hipócritas amenazan con llevar a la ruina a toda una familia. Orgon está a punto de entregar a Tartuffe todos sus bienes, y además piensa hacerlo su yerno. Clara pierde la herencia con la que contaba. Más tarde los impostores son desenmascarados de manera humillante y pierden su libertad, Tartuffe con la prisión, doña Clara con la sujeción de por vida a su prima Inés.

Todo lo contrario le sucede a Marta quien logra sus fines y puede casarse a su gusto con el beneplácito de todos.

La devoción fingida es una cuestión que atañe a la institución religiosa. La Iglesia católica es una institución supranacional lo que explica que el marco general de las obras sea similar. En cuanto a las diferencias, pueden depender tanto del país como de la época o de las circunstancias personales de los autores.

Tirso, fray Gabriel Téllez, es sacerdote. Sin embargo, presenta la falsa piedad con toda naturalidad, como cualquier otra treta ingeniosa, sin condenarla en modo alguno. Su obra no despierta recelos entre el público ni entre la jerarquía eclesiástica. Esta actitud se inscribe en la tradición medieval y renacentista de farsas y burlas en temas religiosos, que la sociedad aún tolera a principios de siglo. Estas mismas farsas habrían influido en Molière pero la actitud de los franceses a mediados del XVII ya no es la misma; ello impulsa al autor a extremar precauciones y distingos entre falsa y verdadera devoción, con lo

que empeora las cosas pues pone de relieve lo que la Iglesia prefiere que no se discuta.

Ambas obras coexisten con una sociedad en que la práctica religiosa se aleja de la teoría y reflejan esta disociación, pero Tirso hace de ello entretenimiento jocosos y Molière materia de reflexión moral.

En España, la escisión entre conducta y creencia contribuye a la liberalidad de la Iglesia. Así lo explica Américo Castro:

"La realidad es que el teatro de Tirso y el de los demás albergó toda la profanidad, la mundanidad que, como índice vital, conservó la sociedad española no absorbida por los ideales ascéticos (...) y por la trascendental negación implicada en la picaresca. La teocracia se satisfacía con prácticas solemnes y exteriores, con ejercer el dominio político e intelectual y con la seguridad de no ser atacada; su inmutabilidad imperturbable se afirmaba absteniéndose de intervenir en aquello que no afectaba a su política (afanes, pasiones o fantasías)."¹⁰

En la época de Molière una serie de asociaciones religiosas buscaban extender su influencia en la sociedad. Especialmente tres grupos que han sido considerados probable objeto de las críticas del comediógrafo: los jesuitas, los jansenistas y la Compañía del Santo Sacramento. Estas sociedades se pudieron sentir atacadas por alguna insinuación del *Tartuffe* y contribuyeron, sin duda, a los diversos impedimentos puestos para la representación de la obra. También la Iglesia globalmente pudo sentirse atacada puesto que tanto los verdaderos devotos (Orgon, Mme Pernelle) como los falsos, utilizan la religión de manera incorrecta para controlar a los demás, someterlos e impedirles gozar de la vida.

Existe otra cuestión que contribuye a explicar la mala acogida que la Iglesia dispensó al *Tartuffe*: el despuntar de una visión racionalista que parte de la creencia de que se puede distinguir lo verdadero de lo falso. Scherer¹¹ interpreta así las intervenciones de Cléante quien se sirve de su razón para diferenciar entre apariencia y realidad. Esta clara distinción cartesiana "no es totalmente cristiana" ya que la verdad sólo depende de Dios y se revela peligrosa para la Iglesia por cuanto, ante la razón, se hace inútil el magisterio eclesiástico.

En *La mojigata* los personajes sensatos son hijos del racionalismo francés, en boga en el s. XVIII, aunque hay una conce-

(10) A. Castro, prólogo a *Marta la piadosa*. *op. cit.*, p. 11.

(11) J. Scherer, *Structures de Tartuffe*, Paris, SEDES, 1974, pp. 99-103.

sión a la religión ya que es Dios quien permite distinguir lo bueno de lo malo:

“Si llegaras
a ocultar, que no es posible
toda la flaqueza humana
con diabólico artificio
que el vulgo ignorante aplauda,
Aunque seduzca al mundo
Infeliz, a Dios no engañas” (p.132-133).

Por otra parte creemos que Moratín, como otros espíritus de su época, asume la religión como algo que no debe crear interferencias con la vida cotidiana. Auerbach ha visto en Molière una oscilación entre el misticismo de Orgon y el racionalismo de Cléante.¹² Moratín opta por la vida moderada representada por Inés (p. 50). En todo caso, prefiere los valores morales a la actitud simplemente piadosa.

Los valores morales son un punto de unión y a la vez de divergencia entre la obra de Molière y la de Moratín. Éste, como los ilustrados del XVIII, denigra el teatro barroco y se aleja de él en virtud de una premisa moral. Para él:

“El teatro español es la escuela de la maldad, el espejo de la lascivia, el retrato de la desenvoltura, la academia del desuello y el ejemplo de la inobediencia, insulto, travesuras y picardías.”¹³

Si volvemos a la obra de Tirso, vemos que todos estos calificativos se podrían aplicar a *Marta la piadosa*. Ya hemos señalado que no se censura la hipocresía de Marta. Para la mayoría de los críticos la obra se sitúa al margen de la moral. La intención moralizadora no concuerda con el tono paródico y burlón de la pieza ni con la construcción desenfadada de la protagonista, de la cual dice Vitse:

“La expresión proverbial que sirve de título a la comedia nos brinda desde un principio la tonalidad general de la obra y la sitúa fuera del campo de la observación realista, lejos de la «pintura de carácter».”¹⁴

(12) Auerbach, *op. cit.*

(13) L. F. de Moratín, cit. por J. L. Alborg, *Historia de la literatura española*, Madrid, Gredos, 1972, t. III, p. 585.

(14) M. Vitse, “Introducción a *Marta la piadosa*”, *Críticón* 18 (1982), p. 85.

Para Vitse el universo de esta obra es lúdico. El ingenio y el juego lingüístico son los elementos dominantes.

Aún existe una cuestión que explica la distinta valoración de la hipocresía en Tirso. La clave viene dada por la calificación de "discreta" que recibe reiteradamente Marta (v. 989, 2546, 2561, 2564) y que es negada a su hermana:

"No es muy discreta Lucía" (v. 1830).

La discreción es un valor típico del s. XVII español que lleva, por ejemplo, a Gracián a titular un libro de máximas sociales precisamente *El discreto*. Es la capacidad para acomodarse exteriormente a una sociedad rígida y se inscribe en una moral egoísta y de supervivencia. Este valor es admitido en otros ámbitos europeos y va unido al tema del disimulo. En Francia, La Rochefoucauld sentencia:

"Chacun affecte une mine et un extérieur pour paraître ce qu'il veut qu'on le croie."¹⁵

Molière no está lejos del ideal barroco; presenta varios casos de discreción en los personajes de Elmira y Cléante. Con Tartufo se limita a mostrar los aspectos negativos de la disimulación cuando ésta excede los límites y llega a la impostura.

En la época de Moratín estos valores han desaparecido. Por ello, como todos los ilustrados, pide la abolición de un teatro que representa una visión del mundo que no comprende ni comparte.

El teatro del XVIII buscó modelos para la reforma dramática en la escena francesa donde encontró obras "serias" que respetan la moral. Centrémonos en el *Tartufo*. No cabe duda de que es la obra de un moralista. La seriedad de las ideas expuestas, la gravedad de las culpas del hipócrita ha traído consigo el que algunos críticos señalen su carácter casi trágico¹⁶ sólo salvado por un desenlace feliz. El que la obra haya supuesto un escándalo en su tiempo sólo nos ilustra sobre el carácter polémico de su función moralizadora.

Como dice A. Adam de Molière, "il aimait la lutte".¹⁷ Quizá es Guicharnaud el que ha desentrañado de una manera más lúcida el valor moral del *Tartufo*. Según este crítico se trata de una

(15) Cit. por Rousset, *op. cit.*, p. 226. Sobre la discreción vid. también Cioranescu, *op. cit.*, pp. 245-251.

(16) F. Brunetière, *Les Époques du théâtre français*, Paris, 1891.

(17) A. Adam, *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle*, Paris, Del Duca, 1962, t. III.

oposición entre el orden y el desorden, la norma y su trasgresión individual. Se presenta una familia cuyo jefe está corrompido. La intrusión del falso devoto ha seducido a Orgon e introducido el desorden en la familia, cuyos derechos usurpa. A este desorden se opone: "L'ordre harmonieux d'un royaume dont le prince est lucide et sage".¹⁸

Molière critica los vicios individuales que se desvían de la norma. Desde un punto de vista más general, Auerbach señala que tipifica menos que otros constructores de caracteres ya que presenta la realidad en su totalidad; pero con ello no hace más que subrayar el ridículo de todo lo que se aleja de la norma social. Dice Auerbach:

"Chez Molière, la critique des moeurs est faite uniquement du point de vue de la morale, c'est-à-dire qu'elle prend comme un donné la structure existante de la société, pose en axiome sa légitimité, sa durée et sa validité universelle, et fustigue comme des travers risibles les extravagances qui se produisent dans son sein."¹⁹

También indica que Molière, como hijo de una época absoluta y satisfecha de sí misma no realiza ninguna crítica social sino individual.

Moratin rechaza la crítica política, como heredero del clasicismo, pero muestra su interés por una moral más profunda y amplia: su crítica se centra en su situación social, en las estructuras de una sociedad que considera susceptible de reforma. Molière pretendía censurar algunos vicios peligrosos para los hombres de cualquier época. El propósito de Moratin es más concreto. Como dice Alborg, para él, la comedia "era la clave central, la pieza maestra de la regeneración moral del país."²⁰

La devoción le interesa como una variante más de la opresión que una falsa educación impone a los elementos más débiles de la sociedad: las mujeres. En todas sus obras (por ej. en *El sí de las niñas*) insiste en el tema y condena la educación viciosa que engendra hipocresía al matar la espontaneidad y la libertad. En *La mojigata* se presentan los vicios individuales de la protagonista que es culpable por la desenvoltura con que desarrolla sus enredos. Pero esta culpa se debe al hecho de que ha recibido una mala educación. Más que a D^a Clara hay que cen-

(18) J. Gutcharnaud, *Molière, une aventure théâtrale*, Paris, Gallimard, 1963, p. 163.

(19) Auerbach, *op. cit.*, p. 370.

(20) J.-L. Alborg, *op. cit.*, p. 654.

surar a su padre que se aprovecha de su falsa devoción y de su falsa vocación para apoderarse de su herencia. Así el tema central de la hipocresía enlaza todo el gran tema moratiniano que es, según diversos críticos,²¹ la lucha contra toda coacción que falsifique y deforme la vida del hombre. El valor educativo queda intensificado por el hecho de que Clara, a diferencia de Tartuffe, comprende su error y muestra al final cierto arrepentimiento. Como hijo de la Ilustración, Moratín pretende educar a la sociedad española señalando los caminos equivocados que conducen a una deformación del carácter y a una corrupción de la vida social, y mostrando los medios de evitar estos males.

A través de la evolución del tratamiento teatral de la figura del falso devoto vemos cómo un personaje que, en principio, no es más que una figura cómica caracterizada por el disimulo y por la máscara de la devoción, se ha investido de valores morales y polémicos que varían en función del país y de la época en que el personaje se encarna.

De esta manera el falso devoto muestra su capacidad de adaptación a diferentes escenarios.

(21) Vid. Alborg, *op. cit.*, pp. 636-656.

**NOTRE-DAME DE PARIS DE VICTOR HUGO:
UNA ADAPTACIÓN PARA JÓVENES. TEXTO E IMAGEN**

Ángels SANTA
Estudi General de Lleida
Universitat de Barcelona

Dentro de la colección Super Joyas, la Editorial Bruguera proponía en su número 55 una adaptación para adolescentes de tres de las más importantes novelas de Victor Hugo: *Nuestra Señora de París*, *Bug Jargal* y *Los Miserables*. En un anterior trabajo nos ocupamos de *Los Miserables*.¹ Quisiéramos centrar nuestra atención en *Nuestra Señora de París*. La adaptación ofrece la particularidad de acompañar el texto de viñetas, con lo que los autores cuentan con la imagen para traducir parte del texto. La ilustración de la cubierta reproduce una imagen precisamente de *Nuestra Señora de París* y es debida a Rafael Cotiella Joancomarti. La adaptación textual de las páginas interiores corresponde a Fernando Castillo y a J.M. González Cremona mientras que las ilustraciones se deben a Vicente Torregrosa y a Julio Vivas. La primera edición es de julio de 1983.² 30 páginas son suficientes para presentar la gran novela de Victor Hugo. Evidentemente una tal condensación supone una redacción y una selección del texto. Aunque debemos constatar que el mismo espacio se dedica a *Los Miserables*, tratándose de una obra mucho más larga, con lo que el trabajo de reducción hecho

(1) M^a Angeles Santa, "La historieta sale al encuentro de *Los Miserables* de Victor Hugo", *Barcarola*, 20, (1986), pp. 167-174.

(2) Una adaptación semejante se realizó en Francia por Gotlib y Alexis aunque su espíritu era totalmente distinto. El producto iba destinado a los adultos y emitía un juicio crítico sobre ciertos aspectos de la sociedad francesa actual. No obstante, la obra era fiel a ciertos tópicos como el de vestir a Esmeralda de rojo. Por su complejidad merece, sin duda alguna, un estudio aparte que no es ahora el momento de realizar. *Notre-Dame de Paris Cinemastock*, de Gotlib y Alexis. Paris, Dargaud, t. II, 1989, pp. 28-60.

sobre *Nuestra Señora de París* es menor. Con todo, las digresiones y los capítulos de reflexión desaparecen enteramente de la obra y se recoge fundamentalmente el núcleo argumental. Veamos cómo proceden los adaptadores.

La portada global del cómic es mucho más exagerada y sugerente. Cuatro imágenes superpuestas condensan lo esencial del libro. La silueta de Notre-Dame al fondo, elemento siempre presente aunque siempre ausente en esta adaptación, Febo vestido de guerrero, la espada en alto en segundo plano y en primero Quasimodo y la bella Esmeralda en sus brazos. Algunos elementos chocan sin embargo con el resto de la adaptación. Sobre todo el carácter exagerado de los rasgos gitanos de la hermosa Esmeralda. Se le añade un pequeño collar que cruza su frente y grandes pendientes. Y su vestido es amarillo oro. Un amarillo solar que correspondería mejor a Febo. Mientras que Quasimodo y Febo se hallan unidos en la mano del dibujante a través del rojo, rojo de la vestimenta de Quasimodo, rojo de la capa de Febo.

En cualquier caso, en la mente del dibujante, el amarillo y el rojo se unen: colores, aunque distribuidos de manera distinta, esenciales en el libro de Hugo. Esmeralda no viste de amarillo. La mayor parte de las veces —y dejamos versiones cinematográficas aparte, luego hablaremos de ello— la ropa que cubre apenas la desnudez de la bella gitana tiene colores variopintos o adquiere el color fundamental: el blanco, blanco de iniciación, blanco de pureza, blanco de inocencia. Simbología que los autores de la adaptación española parecen olvidar por completo. Esa exageración corresponde a un imaginario popular que se hace de los gitanos una idea bien concreta. Oropel y exageración.

Pero pasemos al núcleo central. Tenemos que señalar que nos sorprende en cierto modo la rigurosidad de la adaptación al detalle, mientras que el respeto al espíritu de la obra permanece ausente. No obstante, el desear ser fiel a lo sumo a la trama esencial de la obra hugoliana dice mucho en favor de la rectitud de los adaptadores. Aunque todos sabemos que la traducción más estricta no es siempre la traducción más fiel, pese a todo ofrece garantías de honradez y de veracidad. Y ello evidentemente haciendo abstracción de cualquier criterio moral, lo cual no podemos decir que suceda también en la obra.

El texto a que nos referimos recoge una de las frases del libro primero, la que localiza la acción, fechándola y colocándonos de inmediato en el meollo de la trama. Entre la obra de teatro que conmemora la Epifanía y la fiesta de los locos, es obvio que el pueblo elige la segunda. La primera viñeta de la adaptación responde a todo un capítulo de introducción. Vemos la alti-

PARIS 6 DE ENERO DE 1462 DESDE TIEMPO INMERNORIAL SE CONMEMORA EL DIA DE LA EPIFANIA CON LA REPRESENTACION DE UN AUTO SACRAMENTAL. 1) EN EL PALACIO DE JUSTICIA PERO EL POFULACHO PREFIERE DIVERTIRSE CANTANDO Y RIENDO EN LA PLAZA DE GREVE ESTA CELEBRACION PUEBEYA ES LO QUE LLAMAN FIESTA DE "LOS LOCOS"



(1) OBRA DE TEATRO



'NO TE VAYAS GITANA BAILA OTRA VEZ PARA NOSOTROS'



DE PRONTO.

MIRAD! ES NUESTRO PAPA DE LOS LOCOS DE ESTE AÑO!

EL MAS FEJO QUE HEMOS ENCONTRADO EN LA CIUDAD!

'SI ES QUASI-MODO, EL CAMPANERO, EL JORRABADO DE NUESTRA SEÑORA, JA, JA JA'

'SACRILEGIO! PROFANACION'



007.



va silueta de Notre-Dame al fondo, el cadalso a un lado y la bella Esmeralda danzando con su cabra en torno al fuego batiendo una pandereta por encima de su cabeza, mientras el público la contempla arrebatado. Entre ese público una calva cabeza profiere las palabras de “¡Sacrilégio! ¡Profanación!”. Los lectores de Hugo hemos reconocido a Frollo. Esas palabras provocan la partida de la hermosa Esmeralda. Detengámonos un momento en su atuendo. En la primera viñeta los menores detalles del texto se hallaban recogidos, como el que la joven danzaba sobre una alfombra persa. El atuendo de Esmeralda así como sus rasgos corresponden en cierto modo a la versión cinematográfica del film que interpretó Gina Lollobrigida y Anthony Quinn. Esmeralda viste de rojo y este color contrasta con su negra y desgreñada cabellera. Llama ardiente que sube hacia el cielo. Para Hugo las cosas son menos claras, al menos en los inicios. Esmeralda es una gitana y como tal tiene un vestido de múltiples colores. La simbología difiere.

Pasamos de inmediato a la representación del príncipe de los locos. La atmósfera que rodea al extraño personaje es reproducida exactamente a través de los dibujos, incluso el acto de ira del príncipe de los locos en contra del joven estudiante, Robert Poussepain; aunque este hecho se sitúa antes de la presentación de Esmeralda, para la lógica del relato adaptado parece más coherente el situarlo en este lugar inmediatamente antes de la aparición de Frollo, quien contiene los arrebatos y el gozo de Quasimodo y lo remite al orden, pese a la ira del pueblo que lo ha elegido como su rey. Esta escena muestra las confusas y oscuras relaciones que existen entre Quasimodo y Frollo, aunque no las explica ni lo hará el texto de la adaptación en lo que sigue. En realidad, el texto objeto de nuestro estudio resulta claro para aquellos que han leído la novela. Para los demás ofrece únicamente el débil hilo de una trama argumental que permite seguir una historia llena de señales ambiguas, de peripecias y de reconocimientos. La escena siguiente presenta a Pierre Gringoire que va en pos de Esmeralda y que por lo mismo se convierte en testigo involuntario de su secuestro. En los dibujos se pone de manifiesto la incapacidad de Gringoire para defender a la gitana así como el agradecimiento de la misma hacia Febo.

Sin embargo, ligeras diferencias separan el texto original del texto adaptado. Mientras que en el primero existe un compañero que ayuda a Quasimodo en su secuestro, en la versión de cómic se da rápidamente a la fuga y mientras en el cómic la gitana permanece al tanto de las intenciones de Febo y le despiende con un ademán cariñoso y familiar, en el texto original se escabulle, cual una bella ninfa, literalmente de entre los brazos

del bravo capitán dejándole un regusto de añoranza que exacerbará su deseo. Por ello el deber de arrestar al autor del secuestro resulta todavía más duro, extremo recogido también en la adaptación española.

Como si se tratase de una escena en varios actos, pasamos, como en la novela original por otra parte, a Pierre Gringoire, quien se recupera de su lance con Quasimodo y camina a la deriva por entre el inmenso dédalo de callejuelas que le llevarán tras sucesivos encuentros con diversos tipos de mendigos al centro de la Corte de los Milagros en donde podrá conocer a su rey. El dibujo que representa la entrada de Gringoire y su primer enfrentamiento con el rey de los truhanes recoge perfectamente los detalles de la escena. Luego todo se desarrolla con gran rapidez. Esmeralda, para salvar a Gringoire, lo toma por marido; se trata de un matrimonio blanco que pone al joven poeta en comunicación con los secretos más íntimos de la gitana concentrados en el amuleto que pende de su cuello y con la cabra Djali, fiel compañera de Esmeralda.

El cuadro siguiente es muy corto. Recoge la visión de Quasimodo enfrentándose a la justicia. Triste espectáculo el de un sordo tratando de defenderse. Triste justicia la de un tribunal que no tiene en cuenta los mínimos derechos del hombre para su defensa. La próxima escena recoge a las mujeres que han venido de provincias y que se dirigen a la plaza de Notre-Dame para contemplar el suplicio del pobre Quasimodo. Su manera de vestir evoca la de unas aristócratas de la Edad Media y no responde en absoluto a la descripción hugoliana. Las mujeres disertan sobre los orígenes de Quasimodo y sobre el amargo destino de la "sachette" —término que se presenta en francés, sin traducción—, quien está confinada en un agujero en la plaza de Grève. Pero el espectáculo más interesante lo constituye el suplicio de Quasimodo que da forma ya a otro cuadro. La pobre y monstruosa criatura se debate bajo los latigazos del verdugo sin que nadie sienta por él la mínima piedad, nadie salvo Esmeralda, quien le acerca una jarra de agua. Si el movimiento de repulsión de la bella gitana hacia Quasimodo se halla hábilmente representado, los autores prescinden de algo tan emotivo y sentimental como la lágrima de agradecimiento que rueda por las mejillas del lisiado hasta la mano angelical de la gitana.

Pasamos acto seguido al interior de la casa de Flor de Lis, la prometida del apuesto Febo y en medio de esta sociedad casquivana la figura graciosa de la gitanilla resulta un atractivo más, sobre todo por la compañía de la cabra. El bello Febo no duda en atraerla a la casa. Cuando Esmeralda desaparece en el inte-

rior de la mansión, los adaptadores introducen una escena que cronológicamente se sitúa después en el relato aunque por coherencia puede perfectamente colocarse en donde ellos lo han hecho. Se trata del interrogatorio que Frollo realiza a Gringoire, tratando de saber todo cuanto concierne a la suerte de Esmeralda. Entretanto Esmeralda se halla compartiendo la sociedad de las damas que acompañan a Febo y la cabra desvela su secreto reproduciendo el nombre del apuesto capitán, lo que provoca el escándalo de la reunión, la huida de la gitana seguida por Febo, acción que posibilita la cita entre los dos jóvenes enamorados.

La escena siguiente nos presenta a Frollo encerrado en una especie de laboratorio, sumido en sombríos pensamientos ocupados por Esmeralda. Así le sorprende su hermano, quien trata de arrancarle dinero. Tras conseguirlo se encuentra causalmente con Febo y el archidiácono que le sigue se entera de su relación con su hermano. Llevado por su inquietud va tras ellos y les sorprende juntos en una taberna. Luego contempla a Febo que abandona a su hermano para correr en pos de la cita amorosa y abandonándolo también a su vez sigue al apuesto capitán desafiándole para terminar ofreciéndole dinero con tal de presenciar sus amores. Sin ningún escrúpulo el capitán consiente y así le permite esconderse en la misma habitación en la que recibirá a Esmeralda. Testimonio de la visita amorosa, Frollo se siente devorado por los celos; trata de asesinar a Febo. Esmeralda pierde el conocimiento y cuando vuelve en sí se halla rodeada de gente que la acusa, con Febo malherido a sus pies.

En cierto modo todo un ciclo se cierra. Nos hallamos exactamente a la mitad de la adaptación, aunque ello no corresponde a la novela. Se trata de los ocho primeros libros de *Notre-Dame*. Hemos seguido de una manera fiel el espíritu y la letra de la adaptación. Tratemos de ver ahora qué es aquello de lo cual se prescinde y cómo se presenta lo adaptado. En cuanto a la anécdota, pese a lo restringido de la adaptación, debemos decir que es muy clara la posición de la gitana, entre dos amores, o mejor tres: el casto de Gringoire, el de Febo que posee además su corazón y el torturado de Frollo. Pese a no incidir en detalles, a no traducir la duda y las turbaciones de la muchacha, los sentimientos que anidan en su alma, así como los sentimientos que inspira parecen hartamente claros. También la problemática de la "sachette", de la corte de los milagros... Tal vez lo que queda más diluido, lo que constituye un problema mayor son los lazos existentes entre Quasimodo y Frollo, puesto que toda su relación se halla resumida en una frase de las burguesas que van a la plaza a presenciar el sufrimiento del lisiado. En ella se nos dice que el archidiácono le recogió siendo niño sin ahondar en

detalles. Pero echemos una ojeada a las ausencias. Si la trama argumental encuentra, podemos señalar, cumplido eco, mayor del que podamos hallar en determinadas adaptaciones cinematográficas, existen omisiones importantes. Del libro primero la adaptación retiene únicamente la presentación de Pierre Gringoire, de Quasimodo y Esmeralda. Por oposición, el segundo se halla desarrollado con bastante amplitud. En cambio el tercero desaparece por completo, así como el cuarto. El quinto se halla resumido. Y luego nos encontramos con el desarrollo del séptimo. Es decir que de los ocho primeros libros de *Notre-Dame* los adaptadores se sirven sobre todo del segundo y del séptimo, los que resumen la trama argumental. Al prescindir de los otros se prescinde de la rica personalidad de Frollo, aunque consideramos que ello no es lo más importante; se prescinde asimismo de algo que constituye el elemento esencial del libro, de *Notre-Dame* y de su historia. La hermosa catedral así como todo el problema urbanístico que se desarrolla a su alrededor quedan reducidos a un mero símbolo, a una pequeña imagen, a un decorado, con lo que la verdadera protagonista del libro, la catedral de *Notre-Dame*, se diluye por completo. Desaparece también el importante papel desarrollado por la historia, por la alquimia. De Frollo sólo conocemos su amor por Esmeralda, lejos quedan sus pretensiones científicas, su relación con el rey, toda su obsesión por la fatalidad.

Lo que podríamos considerar segunda parte se desarrolla de la manera siguiente: Gringoire asiste por casualidad al juicio de Esmeralda, quien insiste en su inocencia, preocupada únicamente por la suerte de Febo. La escena de tortura de la bella gitana es omitida para pasar a la escena en su calabozo, en la que Frollo se convierte de nuevo en protagonista al proponerle la salvación a cambio de acompañarle. Cegado por la negativa, condena a la joven gitana y la adaptación, pese a la parquedad de medios, reproduce de manera ágil la tensa situación entre dos criaturas, la belleza y la debilidad, el poder y la fuerza enfrentados. Tan sólo la belleza puede vencer porque es libre, mientras que la fuerza es prisionera de su propia pasión.

Frollo se venga poniendo en conocimiento de la "sachette" la próxima ejecución de la gitana. Y es precisamente este acontecimiento el que Febo y su prometida contemplarán desde las ventanas de la casa de ésta: la bella Esmeralda que va a ser colgada después de detenerse frente a *Notre-Dame*. Febo es obligado a seguir la escena a causa de su novia y Esmeralda debe enfrentarse otra vez a las obscenas proposiciones de Frollo. Sin embargo, antes de ir a parar a manos del verdugo, descubre a Febo vivo en el balcón de la casa de su prometida y es raptada

por Quasimodo quien se refugia con ella en Notre-Dame, proporcionándole ropa que cubra su desnudez. En lugar de la blancura de la novicia que tenemos en el texto original, nos encontramos con una túnica verde pálido que acentúa los rasgos morenos de Esmeralda.

Refugiada en la torre, constituye una visión turbadora para Frollo. Quasimodo la protege, explicándole el porqué la salvó su sordera y prometiéndole su devoción. No tarda en mostrársela de forma fehaciente cuando Frollo irrumpe en la celda de Esmeralda. Al son del silbato aparece Quasimodo quien domeña a Frollo no sin mostrar después el atávico arraigamiento para con él.

Gringoire exalta a los componentes de la corte de los milagros, mientras la gitana, distinguiendo a Febo, pide a Quasimodo que vaya en su busca. Él obedece, aunque inútilmente. Entre tanto los ánimos se han caldeado y los mendigos deciden liberar a Esmeralda. Atacan Notre-Dame y mientras Quasimodo defiende la iglesia y a su amada, Gringoire la libera para dejarla en manos de Frollo, quien, ante la reiterada negativa de seguirle, la confía a la reclusa. Ello permite el reconocimiento de la madre y de la hija a través de los zapatitos que ambas conservan como un amuleto. Demasiado tarde. La madre no puede proteger a Esmeralda. Mientras tanto en Notre-Dame, Quasimodo comprueba la desaparición de la gitana y localiza al culpable, al malvado Frollo por quien siente odio y desprecio. Quasimodo le precipita al vacío y contempla luego impotente el cadalso en el que Esmeralda va a ser ahorcada con Frollo a sus pies.

La adaptación termina con el rostro anegado por las lágrimas de Quasimodo y el rostro sonriente de Esmeralda, transfigurado por la confianza y por la paz. Y unas últimas palabras pretenden resumir el desenlace de la novela: "Esmeralda, cegada por la arrogancia del capitán Febo, no había sabido apreciar el verdadero amor que se ocultaba bajo la apariencia grotesca del jorobado. Ahora comprendía la belleza de unos nobles sentimientos". Final ambiguo e incompleto. Esmeralda se da cuenta del amor de Quasimodo mucho antes, pero no puede corresponderle y se aprovecha de él. En el instante de su muerte ni siquiera puede disfrutar, en el supuesto de que ello hubiese podido darle alguna satisfacción, de la muerte del archidiácono, puesto que ésta se produce cuando su cuerpo se balancea de una cuerda, mudo testimonio inocente de injusticia. Sólo más tarde Quasimodo llevará hasta lo sublime su amor realizando con ella un matrimonio que podríamos calificar de "in articulo mortis". Con el abrazo al cadáver de Esmeralda Quasimodo realiza la ofrenda de su amor.

En esta segunda parte los acontecimientos se desarrollan a una velocidad vertiginosa. Un par de viñetas sirven la mayor parte de las veces para dar cuenta de lo esencial de una escena. Hemos de reconocer que lo esencial de la trama argumental se halla respetado. Aunque cualquier reflexión, o cualquier alusión histórica importante desaparecen.

Un curioso criterio moral preside esta adaptación. No hay inconveniente en presentar unos amores culpables como los de Frollo por Esmeralda, no existe inconveniente en representar la muerte por venganza de Quasimodo. Frollo simboliza el mal y la adaptación no repara en sutilezas; en ningún momento trata de dar de él un retrato un poco más matizado; ello justifica desde todos los puntos de vista su ejecución. Sin embargo, los autores se resisten a mostrarnos la muerte de Esmeralda. Es como si la bondad, la belleza no pudiesen encontrar en el final del camino la muerte. Y así las cosas se dejan en una voluntaria ambigüedad y la última viñeta nos presenta a Esmeralda a punto de ser ajusticiada aunque todo nos lleva a suponer que ello no va a tener lugar. Si únicamente poseyéramos de esta novela hugoliana semejante adaptación, sería para nosotros muy fácil creer en la salvación de la gitana. Pero no podemos darnos a engaño, la ambigüedad sólo sirve para presentar un producto edulcorado, para eliminar la muerte de la belleza, de la inocencia y dar a los adolescentes una visión, feliz a pesar de todos los pesares, de la problemática presentada por Hugo.

Deseamos destacar que no se utilizan en absoluto los elementos españoles contenidos en el texto de Hugo, lo cual hubiese conferido a la adaptación un particular sabor y un notable interés. El prescindir de esos elementos de cultura hispánica denota la poca sensibilidad de los autores por realizar trabajos de literatura o simplemente de cultura comparada. Nos parece que "lo español" de *Notre-Dame* merecía la pena ser valorado y respetado en una adaptación realizada en España para adolescentes españoles, como un elemento más del interés que ello podía despertar en los potenciales lectores.

Tal vez, con respecto a la adaptación de *Los Miserables*, la de *Notre-Dame* sea más positiva y más fiel. El eliminar totalmente la historia y el papel representativo de la catedral no nos aleja de personajes tan entrañablemente sentidos como Frollo, Esmeralda y Quasimodo, de los que los adaptadores han respetado el entramado fundamental. Tal vez lo único que quede de esta lectura sea el deseo de ir más allá, de saborear en toda su plenitud el texto de Hugo... Si ello es así, es más que suficiente.

PHÈDRE DE RACINE EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XVIII

Ana Cristina TOLIVAR ALAS

Del relativamente amplio panorama de traducciones y adaptaciones del teatro de Jean Racine realizadas en la España de los primeros Borbones,¹ vamos a entresacar en esta breve comunicación aquellas que se basaron en la obra cumbre del “Eurípides de Francia”, dejando a un lado los aspectos puramente técnicos y estilísticos,² y centrándonos casi exclusivamente en el histórico.

El segundo lustro de los años sesenta fue pródigo en traducciones del francés para la escena. Si en 1762 las obras de Voltaire habían sido prohibidas, en 1765 ya se publicaban versiones de dos de sus obras. En 1767, siguiendo la moda de traducir tragedias decadentes francesas —moda iniciada en 1762 con la versión de *Zelmire* de De Belloy y continuada dos años más tarde con la de *Hypermnestre* de Lemierre—, se traduce *Hirza* de Sauvigny. En cuanto a los clásicos del XVII, se traducen de Molière tres comedias, y de Corneille se adapta una tragedia durante este quinquenio. Si en años anteriores había sido Madrid —donde triunfaba la “tragédienne” María Ladvenant— el principal hogar español de la Talía transpirenaica, ahora lo van a ser los Reales Sitios y Sevilla, ciudad que, al final de la década, se convertirá en centro teatral de primer orden.

El ambiente no puede ser más propicio a las traducciones de Racine. Pedro de Silva, octavo director de la Real Academia Española, autor que unos años antes había adaptado *Andromaque*, emprende la traducción de *Phèdre*, probablemente por encargo del conde de Aranda al cual se la dedicará. En la

(1) Vid. Ana Cristina Tolívar Alas, *Traducciones y adaptaciones españolas de Racine en el siglo XVIII*, tesis doctoral inédita, Universidad de Oviedo, 1984.

(2) El contraste estilístico entre las traducciones de *Phèdre* y el original ocupa los ff. 615-710 de la tesis doctoral citada en la nota 1.

Biblioteca Nacional halló Charles B. Qualia³ un manuscrito de esta obra (nº 14861) que, al no estar fechado, supuso coetáneo de los arreglos y traducciones de los Iriarte y de Clavijo, situándolo, pues, entre 1766 y 1773. En la Biblioteca de Menéndez Pelayo hemos encontrado otro manuscrito (M.S. 273), también sin fecha y con dedicatoria.

Dirigiéndose al conde de Aranda, Silva pone de manifiesto el deseo de una parte de los intelectuales españoles de proveer a España de buenas tragedias, y, consciente de sus debilidades como poeta, expresa la esperanza de que su trabajo pueda, por lo menos,

“servir de estímulo a alguno de los sublimes Ingenios que produce nuestra España, para que aplicando sus talentos a corregir nuestro teatro, descuidado tanto tiempo de los hombres doctos, le restituyan la primacía que logró algún tiempo, pero que dolorosamente ha perdido entre los teatros extranjeros”.

El patriótico Silva veía en la tragedia francesa la culminación de la moderna perfección dramática y quería despertar a los españoles de talento para que acabasen con el desprecio de los extranjeros hacia el teatro nacional. Para ello no tuvo reparo en verter al español la más grande tragedia profana de Racine: *Phèdre*, la obra que, según Philip Butler, combina la trascendencia y el moralismo barrocos con el naturalismo impersonal y amoral propio del clasicismo raciniano. En 1765, Cándido M^a Trigueros había incluido en su *Ciane* los elementos incesto, venganza y autodestrucción, elementos sin duda tomados de *Phèdre*, y que, a nuestro entender, no evitó ni disimuló como pretende Qualia. El interés que esta tragedia despierta en hombres como Silva y Trigueros, precisamente en un momento en que se intenta plasmar la inspiración trágica en toda su pureza y cuando aún cuesta algo despojarse de los hábitos barrocos, no deja de tener su explicación: unos noventa años atrás el estreno de *Phèdre* anunciaba la crisis jansenista de su autor con un paroxismo barroco; previamente, la moda de la ópera había acaparado la atención del público, y Racine, con su tradicional *Iphigénie*, había contribuido al crepúsculo del clasicismo en un momento en que la guerra devolvía a la nobleza su prestigio y acababa con la política de tolerancia. *Phèdre* supone a los ojos de nuestros adaptadores una ruptura poética. *Fedra* nada tendrá que ver con la zar-

(3) Vid. Charles B. Qualia, "Racine's Tragic Art in Spain in the Eighteenth Century" *Publications of the Modern Language Association of America* LIV (1939), pp. 1059-1076.

zuelera *Efigenia* del calderoniano Cañizares, ni con las descabelladas “barroquizaciones” de los temas de *Andrómaca* y *Británico*, ni con las pompas operísticas de los Reales Sitios bajo Fernando VI, ni siquiera con aquellas tragedias políticas sobrias como el *Británico* de Juan de Trigueros y la *Atalia* de Llaguno, que abrieron y cerraron un breve paréntesis de aclimatación raciniana en los años 50. *Fedra*, precisamente por sus intrínsecas contradicciones, se convertirá en piedra de toque de admiradores y detractores del arte trágico de Racine.

Pedro de Silva hizo su versión de *Phèdre* en romance endecasílabo y de un modo bastante libre. Si bien es cierto que no incurre en la vulgaridad de algunos pasajes de su *Andrómaca*, tampoco puede decirse que el estilo de su *Fedra* sea muy elegante. Aunque tiene la virtud de no alargar los discursos, vicio harto frecuente en los traductores de esta época, Silva no logra más que una traducción a menudo incorrecta y prosaica, en la que a veces se desdeñan expresiones de importancia capital para la comprensión del sentido profundo de la tragedia. Por otro lado, aunque con frecuencia abrevie para guardar el mismo número de versos que el original (contrariamente a otros que, como Olavide, alargarán las tiradas para no dejar escapar una sola idea), en muchas ocasiones añade invenciones totalmente fuera de contexto.

No obstante, Silva no alteró la estructura del drama francés. Al igual que *Andrómaca*, *Fedra* está dividida en escenas, rasgo clásico que, como se observa, Silva respetó desde un principio. A pesar de su calidad superior a la de *Andrómaca* o *El Astianacte*, y de haber sido dedicada al conde de Aranda, no parece que la *Fedra* del académico Pedro de Silva haya alcanzado el honor de la letra impresa.

Durante los años setenta, el teatro francés en España conoce días de esplendor hasta que, nombrado Floridablanca en 1777 primer ministro, en sustitución de Grimaldi, todas las instituciones dramáticas creadas por Aranda se vienen abajo.

Cuando mayores eran los esfuerzos oficiales por lograr que en España se aclimatase el gusto francés, es decir, durante los dos primeros años de la década, José Cadalso (1741-1782) compuso y publicó una tragedia a imitación de los clásicos franceses, *Don Sancho García*, escrita en endecasílabos pareados, lo que suponía una novedad. Asimismo, tradujo en prosa y en verso la famosísima relación de Théràmène —prototipo de los largos parlamentos teatrales— de la *Phèdre* raciniana en el *Suplemento de sus Eruditos a la violeta* (1772).

Al comienzo de este *Suplemento* el autor dice que hay pedazos de Corneille, Racine, Boileau y otros franceses que “debieran

estar extractados y traducidos en buen lenguaje español". Luego pone de relieve la semejanza entre la "Relación de Théràmène" y "las que se hallan en los dramas de Calderón, y otros".

Cadalso traduce literalmente la relación, y añade:

"Ahora ved esto mismo puesto en verso de romancillo y figuraos, que en vez de pronunciarse esta relación por un actor de bella presencia, propiamente vestido, y comedido en sus gestos teatrales (...), sale Nicolás de la Calle con un vestido bordado por todas las costuras, y su sombrero puntiagudo (...), empieza a hablar, manotear, y sobre todo cabecear, a manera de azogado, por quien dijo un satírico viviente:

Ni que tampoco evite el cabeceo
uno que accione mal, y mal recite,
porque a él le tiene absorto el palmoteo
de los que sin saber, le vitorean,
haciendo retumbar el Coliseo".

Vemos, pues, cómo Cadalso lamenta, con ironía, el mal gusto de los actores y público de su tiempo, aferrados a la tradición barroca decadente. A continuación expone su traducción en romance octosilabo de la ya barroca —según él— relación de Teremenes. Toda ella refleja fielmente las expresiones de Racine. Sin embargo, está claro que Cadalso la hizo con una intención satírica.

Horst Baader⁴ señala cómo ya en 1707 Antoine Houdart había criticado la expresión de este "récit", que encontraba fuera del estilo raciniano. Del mismo modo, a Fénelon le parecía inverosímil que Théràmène, "saisi, éperdu, sans haleine", pudiese "s'amuser à faire la description la plus pompeuse et la plus fleurie de la figure du dragon".

El patriotismo de Cadalso le llevaba a querer demostrar a los extranjeros que se burlaban de nuestro teatro, que también "el Eurípides de la Francia" había caído en los excesos barrocos.

Según Barthes,⁵ el discurso en la tragedia clásica viene dado por una gran desproporción entre el significado y los significantes; es decir, que una tirada, por ejemplo, no existe semánticamente más que en virtud de sólo tres o cuatro articulaciones capitales, y esto es siempre una característica del discurso raciniano. Para Barthes, el aspecto barroco e impuro de Racine está

(4) Vid. Horst Baader, "José Cadalso und der «barocke» Racine" *Romanische Forschungen* LXXV (1963) pp. 393-399.

(5) Vid. Roland Barthes, *Sur Racine*, París, Seuil, 1971, pp. 141-143.

en la mezcla de elementos verdaderamente trágicos con gérmenes del futuro teatro burgués, que encuentra un perfecto modelo en el Racine de *Andromaque* e *Iphigénie*, precisamente las dos tragedias más adaptadas en la España del XVIII. Racine sería barroco por cuanto que en sus obras hay una contradicción estética entre lo trágico (lucha de hombres y dioses) y lo anti-trágico o "burgués" (intrigas, celos y actos culpables que desencadenan la desgracia también). Léo Spitzer,⁶ que basa su estudio sobre *Phèdre* en el "récit de Thèramène", señala que el personaje principal de esta tragedia no es Fedra, sino Teseo; que el tema no viene dado por el remordimiento de Fedra, sino por la perfidia y crueldad de los dioses que abandonan y castigan incluso a quienes parecen proteger. De aquí saca Spitzer la conclusión de que el arte de *Phèdre* no es clásico, sino barroco, pues la esencia del Barroco está, para él, en la desesperación y en la desilusión ante la perversidad del orden universal. Para Butler,⁷ el barroco de *Phèdre* estribaría en su movimiento y dinamismo, en la especialidad del decorado "de teatro" (mar, cielo, selva), en las correspondencias cósmicas, en el claroscuro y en los excesos del paroxismo.

Advierte Baader que mucho antes del estudio de Léo Spitzer sobre la enumeración caótica, y de la observación de Curtius sobre la ampulosa cargazón del teatro calderoniano, Cadalso había advertido que "el vicio de estilo más universal en nuestros días es el frecuente uso de una especie de antítesis, como el del equívoco lo fue en el siglo pasado" (*Cartas marruecas*, XXXVI). Y en el *Suplemento* de los *Eruditos* Cadalso opinaba que, para estar en consonancia completa con el tono de los dramas del Siglo de Oro, sólo le faltaba a la relación de Terámenes terminar con aquel:

"Agua, Tierra, Montes, Valles,
Prados, Fuentes, Aire, Fuego,
Brutos, Peces, Fieras, Hombres,
Luna, Sol, Astros y Cielo".

En su previa traducción en prosa, Cadalso pone en letra cursiva los versos del "récit de Thèramène" que él juzga más barrocos y que son los numerados 1500, 1506, 1508, 1511, 1513 y 1518.

(6) Vid. Léo Spitzer, "The Récit de Thèramène" en *Linguistics and Literary History. Essays in Stylistics*, Princeton, New Jersey, 1948.

(7) Vid. Philip Butler, *Classicisme et baroque dans l'oeuvre de Racine*, Paris, Nizet, 1959.

Cadalso, pues, no está de acuerdo con Boileau, que había defendido el virtuosismo estilístico de esta relación frente a Houdart. Cadalso ridiculiza esta "belleza artística" poniéndola en boca de un grotesco actor, símbolo de la falta de mesura del propio "récit". Además hace que el actor encuentre en la tirada la gran ocasión para su lucimiento personal, lo que significa que, ingenuamente, ha advertido que la relación se sale del marco de la obra como un aria operística, y no podemos olvidar que la ópera, nacida del manierismo es, en su concepto integrador, un género esencialmente barroco.

Según Baader, el hecho de que Cadalso, con un fervor nacionalista, haya querido denunciar este "desliz" barroco del gran maestro francés "ist mehr als nur literarhistorische Kuriosität". A nuestro entender, Cadalso se une a Trigueros y a Clavijo en su actitud de admiración, pero no de devoción rendida, a los creadores y teóricos transpirenaicos; y en Cadalso, concretamente, encontramos ya una postura militante en favor de lo nacional, que le lleva a la "desmitificación" —razonada más que apasionada, frente a los "patriotas" de etapas precedentes— del gran ídolo del Clasicismo moderno. Esta actitud ya tiene mucho de prerromántica.

Por aquella época don Pablo de Olavide (1725-1802), el colonizador de Sierra Morena, llevaba a cabo una intensa política teatral. Instaló en su casa de Madrid un teatro de aficionados, al igual que había hecho Voltaire en el castillo de Ferney, y para él tradujo, entre otras obras, la *Zelmire* de De Belloy, *Zaïre* de Voltaire (traducción que refundió más tarde Huerta), y también *Phèdre* y *Mithridate* de Racine, que habrían de representarse en los teatros Reales. Impulsor y protector del teatro en Sevilla desde 1767 hasta 1778, no logró, sin embargo, que se escenificasen allí sus adaptaciones racinianas. Ya en 1762 su traducción de *La Hipermenestra* de Lemierre había dado ocasión de gran éxito y lucimiento a la actriz María Ladvenant. En Sevilla tradujo, además de las mencionadas obras de Racine, *Zayda*, *Casandro y Olimpia* y *Méropé* de Voltaire, *Zelmira* de De Belloy, *Hypermenestra* y *Lina* de Lemierre, *El desertor* de Mercier, *El jugador* de Regnard, y abrió las puertas del teatro sevillano a versiones de dramas franceses realizadas por autores como Cándido M^a Trigueros, Miguel Mestre, Luis Reynaud, Ramón de la Cruz, Tomás de Iriarte o Engracia Olavide. Hasta que la caída de Grimaldi y el poder de la Inquisición pusieron fin a la institución cultural de Olavide "el afrancesado".

Marcelin Defourneaux transcribe⁸ en una nota parte de la carta que Grimaldi envió al corregidor de Madrid en la que

(8) Vid. Marcelin Defourneaux, *Pablo de Olavide ou l'afrancesado*, Paris, P.U.F., 1959, p. 288.

expresa el deseo de Reynaud de “employer tous les moyens (...) pour contribuer au progrès et à la perfection de notre théâtre espagnol”, para lo cual había hecho copiar varias composiciones teatrales, entre ellas la *Fedra* de Olavide que, escrita años antes, se dio a la imprenta en 1786.

Vemos que Olavide en sus tardías versiones racinianas eligió dos temas de intriga barroca: *Mithridate*, con su falsa noticia, su equívoco y su sorpresa, y *Phèdre*, con su infortunio, su anagnórisis y su milagro.

La *Fedra* del “afrancesado” es fría y un tercio más larga que el original. Los 73 versos de la relación de Teramenes se convierten en 115, por lo que Qualia comenta humorísticamente:

“We cannot blame Spanish audiences if they squirmed in their seats, during the recitation. The elegant intellectuals and members of the nobility who listened to *Fedra* in Olavide's home must have yawned behind their fans when they listened to this tirade”.⁹

La tragedia está en romance endecasílabo. Se escenificó en el teatro del Príncipe durante el verano de 1788. Este año, el último del reinado de Carlos III, fue próspero en representaciones de dramas franceses en Madrid por actores que, educados ya en el espíritu de la Ilustración, sabían dar a sus interpretaciones una dignidad neoclásica, ofreciendo al público madrileño un tipo de espectáculo al que no estaba habituado pero que admitía dada la calidad de todos los elementos integrantes. El *Memorial literario* habla de la *Fedra* de Olavide con motivo de su escenificación y sólo reprocha a la obra el fantástico pasaje de la muerte de Hipólito. En lo concerniente a la debatida cuestión del conflicto entre la moral y la estética trágica, opina:

“Se pudiera objetar contra esta tragedia por lo perteneciente a las costumbres, que Fedra viola las leyes más santas de la naturaleza [...] pero es menester hacerse cargo que aquí se sigue la antigua fábula tantas veces tratada por los trágicos griegos y latinos [...] Racine ha hecho a Hypólito amoroso contra el carácter que le dan los antiguos, pero este episodio da nuevo realce a la pasión y pavor de Fedra por los zelos implacables que crecen.” (*Memorial literario* de agosto de 1788).

Por su parte, el *Diario de Madrid* (24-VII-1788) había publicado un inspirado soneto *Al amor* que, firmado por J. B., expre-

(9) Vid. Charles B. Qualia, *op. cit.*, p. 1070.

saba con un acento apasionado la admiración que la “tragédienne” María Bermejo había causado en el autor con su interpretación de la *Fedra* de Olavide:

“Amor, yo te vi en Fedra tan grabado
que me dexaste absorto, y condolido:
¿qué tal serás de veras padecido
si eres tan fiero, y triste retratado?”

La distracción: el respirar cansado:
aquel tierno mirar desfallecido:
aquellos zelos!... me sentí encendido:
jamás he visto amor tan bien pintado.

Esa diestra Bermeja, que es tu hechura,
ó tu maestra, nos mostró tu llama
más viva que en ti mismo en tu pintura.

Quien no quiere amar, huya esta dama:
que es contagiosa, amor, tu calentura,
y habrá de amar, al ver quien tan bien ama”.

La traducción de Olavide era mediocre, pero dejaba traslucir la pasión raciniana, y esta pasión era la que llegaba al espectador ilustrado con la fuerza de algo que se descubre por primera vez (“jamás he visto amor tan bien pintado”).

La *Fedra* de Olavide corrió impresa anónima. Sólo a través de los manuscritos conocemos quién fue su autor.

En 1791, Domingo Rossi, director del Teatro de los Caños del Peral, dedicó a la reina María Luisa el libreto bilingüe italiano-español de la ópera *La Fedra* de G. Paisiello, que había de representarse ya entrado el año 1792. Este libreto es prácticamente un calco del que S. J. de Pellegrin habría escrito para *Hyppolite et Aricie* de Rameau inspirándose en Eurípides y en Racine y desplegando toda suerte de recursos barrocos. No figura en la impresión el nombre del libretista italiano, ni el de su traductor. Este último logra una total equivalencia métrica con los endecasílabos y heptasílabos del original de modo que la obra podría ser cantada indistintamente en cada uno de los dos idiomas, aunque todo hace pensar que se representó en español. En el Instituto del Teatro de Barcelona se conserva un ejemplar de este libreto bilingüe.

Volviendo a las dos únicas versiones que podemos considerar traducciones, la de Silva y la de Olavide, no queremos dejar de señalar algunos elementos formales que complementan los ya mencionados en la exposición cronológica. Así, la de Silva presenta los siguientes rasgos: sustitución del voseo por el

tuteo a la latina; tendencia a lo sucinto con simplificación de perífrasis, si bien se da ocasionalmente algún añadido; desprecio de matices morfosintácticos con efecto de sordina u otros efectos, reemplazándose, en general, la parataxis y la yuxtaposición por la hipotaxis y la coordinación; recurso a alegorías de corte barroco (advirtamos también que los conceptos se grafían siempre con mayúscula); repetidas alusiones al "honor" y a la "fama"; utilización de algún término concreto en sustitución de abstracciones; eliminación de metáforas y silepsis, conservándose siempre el oxímoron, y exclamaciones monoteístas.

La traducción de Olavide tiene en común con la de Silva la falta casi absoluta de literalidad, en parte impuesta por la versificación, idéntica en ambos casos, aunque en Silva se observa algún verso mal medido. También aparece en ambas algún galicismo ("don el más terrible", en Silva; "presente el más funesto", en Olavide) y, frente al texto de Racine, queda, en las dos, patente un empobrecimiento de los efectos paralelísticos. La versión de Olavide es ampulosa, está llena de circunloquios, epítetos pomposos y perífrasis amplificadas, aunque no cabe hablar de interpolaciones y sí, en cambio, de una supresión de 22 versos en la escena 5 del acto III. Es una constante del estilo de Olavide la doble adjetivación. Alude con frecuencia Olavide a la "razón", así como a los "derechos", a las "virtudes", a lo "justo" e "injusto", lo que pone de manifiesto cierto trasfondo racionalista y moralizante.

Siguiendo la clasificación de Georges Mounin,¹⁰ estaríamos ante dos "vasos transparentes" en su tercer registro, el propio de las versiones dieciochescas donde el original es alterado cuanto sea preciso para no desconcertar al lector o al espectador de la época y del país; la diferencia estribaría en que Silva aproxima su versión al modelo "rococó", híbrido entre barroco y clasicismo, y Olavide acerca la suya a los ideales de la Ilustración. Según la clasificación de E. Nida,¹¹ ambas versiones serían parcialmente "good translations" al lograr una equivalencia dinámica sin correspondencia formal y no alterar sustancialmente el mensaje, pero también parcialmente serían "bad translations" del segundo tipo, la de Silva por la reducción de efectos estilísticos, más los resabios de un estilo nada raciniano, y la de Olavide por la ampulosidad de algunos momentos en contraste con la injustificada, aunque poco significativa, mutilación.

(10) Vid. Georges Mounin, *Les belles infidèles*, Vienne, Éditions des Cahiers du Sud, 1953.

(11) Vid. Eugene Nida y Charles R. Taber, *The theory and practice of translation*, Leiden, 1969.

Hemos de concluir que, a pesar del plausible intento que constituyen, ninguna de las dos traducciones puede equipararse al original, y su escenificación en nuestros días resultaría más bien anacrónica e inaceptable, lo que no ocurre en absoluto con la obra de Racine.

UN EXEMPLE DE DUO CRITIQUE ENTRE LA NRF ET LA REVISTA DE OCCIDENTE

Martine TORRENS
Universidad de Salamanca

Ortega y Gasset fonde la *Revista de Occidente* en 1923. La première étape de cette publication périodique, la plus importante du point de vue culturel dans l'Espagne de l'époque, s'étend de 1923 à 1936.

Quelques années auparavant, en 1916, Ortega avait entrepris un autre projet: la publication, de caractère plus personnel de *El Espectador* dont il a été l'auteur exclusif jusqu'en 1934. L'introduction à *El espectador* que Ortega nomme "prospecto" est révélatrice, elle exprime l'intention profonde donnée au projet, but qui convient aussi à la *Revista de Occidente*: "Hoy como al comienzo de mis afanes literarios pienso que es forzoso a España atravesar una época de ilimitada curiosidad intelectual...". Un peu plus loin il parle de son oeuvre comme d'une "pupila vigilante abierta sobre la vida".¹

La *Revista de Occidente* se présente comme un regard attentif et pénétrant sur la vie, sur la culture et la littérature nationale et étrangère. Ouverte à tous les courants, elle rappelle la définition imagée que François Mauriac donnait de la *Nouvelle Revue Française*: "la rose des vents de notre littérature".

La place accordée à la Littérature Française dans la *Revista de Occidente* est considérable.² Elle a beaucoup contribué à rendre présentes la culture et les lettres françaises dans l'Espagne intellectuelle de l'époque. Cette fonction de diffusion est assumée dans la distribution même de la Revue. Une partie, dans

(1) Ortega y Gasset, *El Espectador*, Madrid, Espasa-Calpe, 1966, I, "Prospecto de El Espectador", pp. 9-10.

(2) Cf. Rosa M^a Calvet, "La literatura francesa en la *Revista de Occidente*" *Epos* III (1987), pp. 303-328, y IV (1988), pp. 427-487.

chaque numéro, intitulée *Memento de Revistas* informe sur les publications périodiques internationales les plus importantes du moment. À côté des revues publiées à Madrid ou en Amérique Latine, les publications françaises occupent une place privilégiée et sont complétées par la table de matières.

Dans le numéro de 1926 nous trouvons par exemple:

—La *Revue Hebdomadaire*, publiée à Paris le 29 mai de la même année.

—*L'Esprit*, premier cahier. Publié à Paris.

—Et évidemment la *Nouvelle Revue Française* publiée à Paris le 1^{er} juin 1926, avec son index complet:

- Paul Claudel: Hangtcheou
- J. de Lacretelle: Lettres espagnoles
- P. Valéry: Littérature
- P. Morand: M^r. U
- Valéry Larbaud: Divertissement philologique

Si nous examinons d'une façon rapide quels sont les auteurs et les écrivains français les plus commentés ou appréciés par les critiques de la *Revista de Occidente* le choix ne semble pas arbitraire. On peut constater une certaine similitude de pensée, d'esprit critique plutôt entre la *N.R.F* et la *Revista de Occidente* pendant les mêmes années.

Les auteurs français qui reviennent le plus souvent dans la revue fondée par Ortega font soit l'objet de commentaires ou d'analyses critiques soit de traductions d'oeuvres entières ou partielles. Ces auteurs on peut les considérer pour la plupart comme appartenant à une même atmosphère, à un climat littéraire semblable. Ils sont le plus souvent romanciers et s'intègrent, dans leur diversité et leurs différences, au même courant constructeur et créateur du roman moderne.

Il faudrait d'ailleurs sans doute chercher dans l'attention portée au roman, qui épousait bien le goût de l'époque, l'une des causes du succès de la *Revista de Occidente*, ainsi que celui de la *N.R.F*.

Parmi ces auteurs on trouve surtout Gide, Giraudoux, Valéry Larbaud et Proust. D'autres romanciers et aussi des poètes figurent aussi mais d'une façon plus intermittente: F. Mauriac, Barrès, Mallarmé.

La critique française occupe aussi une place importante. Certains critiques collaborent à la *Revista de Occidente* où ils envoient et publient leurs articles. C'est le cas entre autres de Marcelle Auclair pour Valéry Larbaud. Elle a publié un premier article en 1925: "Valéry Larbaud, ce vice impuni, la lecture", et un autre en 1927: "Las últimas obras de Valéry Larbaud".

Parfois la relation avec la Littérature Française contemporaine est si immédiate que le délai entre l'apparition d'un roman ou d'une pièce de théâtre en France et son commentaire ou sa traduction par la *Revista de Occidente* est très court. Jean Giraudoux publie son roman *Bella* en 1926 chez Grasset. La même année paraît le commentaire critique dans la *Revista de Occidente*. La première représentation d'*Amphitryon 38* a lieu le 8 novembre 1929; au début de 1930 la *Revista de Occidente* publie les deux premiers actes.

Cette activité de diffusion est intéressante, certes, mais les collaborateurs de la *Revista de Occidente* ne se contentent pas de divulguer, ils offrent en plus de pertinentes tentatives d'explication et de synthèse sur une littérature qu'ils trouvent proche et vivante.

A côté des articles critiques sur un auteur, nous pouvons trouver aussi d'autres tentatives plus amples. Antonio Marichilar qui a écrit sur Valéry Larbaud en 1924, il publie la même année un article intitulé "Síntomas". Ici, il montre une vision de synthèse des chemins que va suivre la littérature, et il prend l'exemple privilégié de la France. L'art s'achemine vers la création pure, suivant le précepte de Goethe. Mais Antonio Marichilar établit cependant deux groupes, des différences, un dynamisme tout à fait lucide.

D'un côté il place: Larbaud, Morand, Cocteau, Mac Orlan, Giraudoux, Proust et ses continuateurs comme écrivains "esthétisants"; d'un autre côté: Mauriac, Drieu, Montherlant, Marcel Arland comme écrivains "engagés"; et il signale comment à mesure que le temps passe le deuxième groupe augmente. Il pronostique en même temps un retour à Paul Claudel dont il souligne la filiation avec les poèmes de Saint-John Perse. Points de vue que la critique postérieure a confirmés.

Giraudoux et Proust reviennent souvent dans les commentaires critiques. Dans la *Revista de Occidente* ils représentent une sorte de critère, de référence constante. Pour cerner un nouvel auteur et son oeuvre la comparaison avec Giraudoux et Proust s'impose chez les critiques espagnols. Ainsi celui qui signe B. J. et qui écrit à propos du roman de Philippe Soupault *En joue!* en 1926, signale que le héros de ce roman, Julien, entre pleinement dans la ligne de supraréalisme et il ajoute:

"Quedaban dos caminos: el de Proust, hacerlo todo recuerdo, o el de Giraudoux, hacerlo todo ensueño. Retroceder como Proust a la infancia de Julien o, como Giraudoux, a la infancia del mundo".³

(3) B. J., "Philippe Soupault. *En joue!*", *Revista de Occidente*, XII, (1926), p. 389.

Il semble donc que les recherches sur les critiques comparées entre la *Revista de Occidente* et la *N.R.F.* pourraient être fructueuses car on se trouve d'une part face aux français qui envoient leurs articles à Ortega et d'autre part aux Espagnoles qui collaborent à la *N.R.F.*

Je vais brièvement donner l'exemple d'un de ces cas de collaboration qui me semble particulièrement digne d'intérêt: celui de la critique sur l'oeuvre de Proust.

Sans vouloir retracer l'histoire de la réception de Proust en France, ce serait beaucoup trop long, je vais seulement rappeler certains points pour la période qui nous occupe. Jamais peut-être une oeuvre d'une aussi grande envergure ne fut moins comprise de ses contemporains et compatriotes, du moins dans ses débuts. Jacques Madeleine, premier critique de Proust, avoue en 1912, ne rien comprendre à cette oeuvre et se trouver face à une lecture insoutenable, à une écriture qui s'arrête sur tout ce qui est épisodique. Henri Ghéon, deux ans plus tard, en 1914, dans la *N.R.F.* donne à l'oeuvre de Proust le qualificatif d'oeuvre de loisir, il critique l'absence de composition de l'oeuvre qu'il considère comme une juxtaposition de "morceaux". Jacques Rivière en 1920 signale pourtant que dans l'oeuvre de Proust le lecteur attentif décèle une vaste construction, une méthode et une réflexion profondes. Enfin Benjamin Crémieux en 1924, dans la *N.R.F.* figure parmi les rares critiques qui surent apercevoir dès les origines les dimensions véritables de *La Recherche*.

Mais avant l'apparition de l'article de Crémieux, la *Nouvelle Revue Française* avait publié en janvier 1923 un *Hommage à Proust* (mort en 1922). Parmi les articles de cet hommage figurait un témoignage de Ortega y Gasset: "Tiempo, distancia y forma en el arte de Proust". Ce texte sera repris, exploité et commenté par Benjamin Crémieux un an plus tard dans la *Revista de Occidente*.

Une sorte de dialogue littéraire s'établit ainsi entre les deux critiques de Proust. La *N.R.F.* et la *Revista de Occidente* étant le moyen, le véhicule de ce dialogue.

Ortega, plus clairvoyant que beaucoup de critiques français, faisait une analyse fouillée de l'oeuvre proustienne. Il signalait comment elle créait un champ nouveau de possibilités esthétiques, inaugurerait une autre façon de voir, de regarder, une perspective différente et une autre manière de traiter le temps et l'espace.

Pour Ortega les thèmes n'étaient dans cette oeuvre qu'un prétexte. Il le commentait d'ailleurs avec une certaine grâce teintée d'ironie en recourant à l'anecdote éclairante:

“Hace años solía acudir a la Biblioteca de San Isidro un pobre jorobado de tan corta estatura que no alcanzaba bien al pupitre. Invariablemente se acercaba al bibliotecario de turno y le pedía un diccionario: “¿Cuál quiere usted? —preguntaba solícito el empleado— ¿latino, francés, inglés?”. Y el pequeño jorobado respondía: “Mire usted: cualquiera, porque es para sentarme encima” (...) Algo parejo acontece a Proust. Los temas de novela que van y vienen sobre el haz de su obra ofrecen sólo un interés adyacente y secundario y son como boyas que flotan a la deriva en el fluido abisal de los recuerdos”.⁴

Ortega parlait aussi du “microscopisme” de Proust, ce qu’il appelait “prolijidad y nimiedad”, transformation radicale de la perspective littéraire, “genio deliciosamente miope”: “Rectifica nuestra distancia ante los sentimientos humanos y rompe con la tradición de describirlos monumentalmente”.⁵

En même temps il montrait une différence fondamentale entre Stendhal et Proust surtout dans le traitement des personnages, considérations reprises et approfondies un peu plus tard par B. Crémieux.

Peu de temps après la publication de *l’Hommage à Proust* dans la *N.R.F.*, Benjamin Crémieux envoya un long article à Ortega pour la *Revista de Occidente*. Le critique français qui, plus tard, écrira un volume partiellement consacré à Proust, était pour l’heure l’un des exégètes les plus rigoureux de la France des années 20. Son article, intitulé simplement “Marcelo Proust”, apparaît en 1924 dans la *Revista de Occidente* et il est précédé d’une très brève introduction d’Ortega où celui-ci présente le critique français et son travail et où il promet une réponse aux objections reçues à propos de son article dans l’hommage de la *N.R.F.*:

“Este ensayo hasta ahora inédito es, a mi juicio, lo mejor que se ha compuesto sobre los libros deliciosamente tupidos de Marcelo Proust. Crémieux combate algunas de las fórmulas que yo insinué hace dos años en el *Hommage* de la *N.R.F.* En un trabajo más completo que pronto dará a la luz espero sostenerme frente al arma fina del crítico francés”.⁶

(4) Ortega y Gasset, “Hommage à Proust”, *Nouvelle Revue Française*, 1923, Dans *El Espectador*, Madrid, Espasa-Calpe, 1966, t. VII, pp. 176-177.

(5) *Ibid.*, p. 179.

(6) Benjamin Crémieux, “Marcelo Proust” *Revista de Occidente* V (1924), introduction d’Ortega y Gasset, p. 191.

Un dialogue enrichissant s'ouvre alors entre les deux auteurs. Benjamin Crémieux signale tout d'abord que c'est aux yeux des plus jeunes et des étrangers que Proust a acquis d'abord une renommée et qu'il est considéré comme un novateur. Il pense —comme Ortega— que Proust emploie un angle de vision inusité, qu'il mène une lutte contre l'habitude et se dirige à une élite, à une aristocratie d'esprit susceptible d'apprécier des oeuvres difficiles (idée qu'Ortega approfondira dans *La des-humanización del arte*, (1925).

Sur d'autres points, par contre, B. Crémieux montre son désaccord avec les réflexions d'Ortega. Pour le critique français les thèmes dans l'oeuvre de Proust sont plus que simples prétextes:

“Cuando los detractores de Proust reducen la materia de su novela a unas historias de salón graciosamente narradas por un snob, demuestran ante todo su ignorancia de la obra; porque, cuantitativamente, esta vida de salón apenas ocupa la mitad de los volúmenes publicados. Pero si se puede descuidar esta opinión, importa, en cambio, refutar la de los admiradores de Proust para quienes “los temas de novela que van y vienen por la superficie de la obra no tienen para su autor más que un interés adyacente y secundario”.⁷

Ici Ortega est visé et cité explicitement par Crémieux qui lui, au contraire, met en relief l'importance du choix des thèmes qui donnent à l'oeuvre proustienne une valeur historique et objective, synthèse de l'aventure spirituelle et morale de la société de son temps:

“Vasto fresco donde puede verse el cuadro de costumbres más completo que se haya realizado en Francia después de Balzac”.⁸

B. Crémieux s'érige contre l'opinion de ceux qui affirment que l'oeuvre de Proust manque de composition, contre ceux aussi qui ont créé la légende du style proustien. Dans ce cas il rejoint pleinement l'analyse d'Ortega et la prolonge.

Mais il existe un autre point où les vues de B. Crémieux et d'Ortega ne coïncident pas. Ortega soulignait dans son article le caractère lent et statique du roman proustien, il parlait d'un: “perpetuo ritardando”. B. Crémieux apporte ici une nuance

(7) Benjamin Crémieux, “Marcelo Proust”, *art. cit.*, p. 286.

(8) *Ibid.*, p. 290.

assez fondamentale: Proust selon lui, ne retarde pas l'action de ses romans ce sont les autres romanciers qui racontent trop rapidement. Dans ce "duel" sympathique (Ortega parlait d'arme fine en présentant Crémieux) celui-ci sous une forme indéfinie mais parfaitement compréhensible pour le lecteur reprend à contrario les formules d'Ortega:

"Se ha dicho que Proust describe la vida con el retardador y esta fórmula ha tenido mucha aceptación; pero sin embargo es falsa, porque son los demás novelistas quienes se sirven del acelerador".⁹

C'est donc à partir des idées et des perspectives proposées par l'écrivain espagnol que le critique français a choisi et développé ses propres orientations. Les coïncidences et les divergences entre les deux ont fait avancer l'étude du roman proustien.

Mais le dialogue ne se termine pas là. La réponse d'Ortega ne tarde pas à venir. Dans *La deshumanización del arte* il étudie les caractéristiques de ce qu'il appelle "supra o infra-realismo" et analyse la métaphore comme la figure la plus essentielle pour permettre le changement de vision et de perspective habituelles. Grâce à ce moyen, l'auteur traite les événements les plus infimes de la vie. Il montre encore que Proust, Giraudoux, Paul Morand, Joyce, et en Espagne Ramón Gómez de la Serna appartiennent à la même tendance lyrique. Ils ont replacé la métaphore sur une voie royale et instauré grâce à elle un changement fondamental dans la littérature.

Dans cette vision poétique du roman proustien, Ortega et Crémieux se rejoignent et font concorder leurs analyses de l'imagination créatrice de Proust.

L'échange littéraire à distance se poursuivra dans le temps. L'oeuvre d'Ortega *Ideas sobre la novela* peut se lire en partie comme une poursuite plus nuancée encore du dialogue avec B. Crémieux.

Pour terminer j'évoquerai une dernière divergence et une ultime coïncidence, certainement la plus porteuse d'avenir.

Ortega en traitant l'oeuvre de Proust dans son article pour la *N.R.F.*, ne consacre qu'un paragraphe très court à la thématique de l'amour, expédiée en une phrase lapidaire: "lo único que no hay es amor".¹⁰

B. Crémieux au contraire, s'étend longuement dans la dernière partie de son article sur une analyse détaillée de l'amour et de la jalousie. Il semble tout à fait juste quand il écrit entre autres choses.

(9) Ibid., p. 293.

(10) Ortega y Gasset, *El Espectador*, op. cit., t. VIII, p 181.

“Para Proust, el amor —como todos los demás sentimientos— no es más que una secreción de la imaginación que sólo se produce cuando se dan ciertas condiciones que ponen en movimiento la imaginación”.¹¹

Il termine cette étude de l'implacable vivisection opérée par Proust sur les rapports affectifs par une réflexion approfondie sur l'action du temps en amour.

Finalmente l'adéquation de vues des deux critiques me paraît fondamentale et assez rare à leur époque pour être soulignée, à propos de l'importance accordée à l'étude formelle précise du texte. Ortega a toujours affirmé que l'oeuvre d'art vit essentiellement par sa forme, sa structure:

“La obra de arte vive más de su forma que de su material y debe la gracia esencial que de ella emana a su estructura, a su organismo. Esto es los propiamente artístico de la obra y a ello deberá atender la crítica artística y literaria”.¹²

Crémieux de même qu'Ortega partage ce point de vue et le démontre méthodologiquement, comme l'écrivain espagnol, dans ses études, annonçant ainsi les directions futures de la critique.

Le dialogue Benjamin Crémieux —Ortega ou si l'on veut *N.R.F.*— *Revista de Occidente* a été dans ce sens très productif. Son influence sera marquante. Léo Spitzer publiera en 1928 ses *Études de style* où il s'engagera selon son génie propre, dans la voie tracée par Ortega et B. Crémieux: celle du retour à l'oeuvre, longue et difficile redécouverte du texte qui est aussi l'aventure de la critique moderne.

En examinant de façon détaillée la *Revista de Occidente* et la *N.R.F.* publiées à la même époque, je pense qu'on pourra trouver plusieurs relations de ce type, des exemples où constater le dynamisme de la collaboration hispano-française durant cette période.

Ce travail pourrait apporter je crois des conclusions non négligeables pour l'étude de la critique comparée, lieu ambigu et toujours mouvant où s'accomplit de façon privilégiée l'apprentissage des signes où se révèle la pluralité des voix et leurs multiples portées.

(11) B. Crémieux, *op. cit.*, p. 224

(12) Ortega y Gasset, *Ideas sobre la novela*, Madrid, Espasa-Calpe, 4^a edición, 1982, p. 180.

VII
TRATAMIENTOS LINGÜÍSTICOS

LA PRESENCIA DE FRANCO EN LA PENÍNSULA IBÉRICA Y SU INFLUJO LINGÜÍSTICO

José Ramón FERNÁNDEZ GONZÁLEZ
Universidad de Oviedo

De los dos aspectos del Coloquio *Traducción y Adaptación cultural España-Francia* mi comunicación tratará sobre este último, en la medida en que los francos, una vez asentados en el solar hispano a lo largo de la Edad Media, sufrieron un proceso de adaptación sociocultural y lingüística a las poblaciones de los reinos peninsulares, a la vez que también ellos imprimieron su propia huella

He de hacer algunas acotaciones iniciales, exigidas por las obvias limitaciones de espacio. Es imposible que yo pueda exponer aquí todos los elementos lingüísticos francos y en toda la Península Ibérica, por lo que me voy a referir casi exclusivamente a la influencia occitana y ésta se centrará principalmente en Asturias. Aun así, sólo me será posible presentar un esbozo de los materiales documentales asturianos en que se encuentran los no pocos occitanismos particulares.

La historia de ambos espacios (Occidente hispánico y Midi francés) fue, durante la Edad Media, totalmente distinta. Esto explica que el influjo hispánico en la Galia haya resultado mínimo frente al importante influjo de Occitania, que se traduciría en una masiva presencia de elementos francos en la Península, sobre todo en su parte nororiental, cuyas relaciones con el Sur francés arrancan desde muy antiguo y hasta se consolidaron en momentos históricos, como cuando el conde de Barcelona, Ramón Berenguer III, tras repoblar Tarragona y frenar a los almorávides, inicia la expansión mediterránea del condado al casarse con Dulce de Provenza (1112) que, pese a su corta duración, habría de tener importantes repercusiones en el resto de los reinos peninsulares como veremos.

En particular, la historia de los reinos cristianos de la Península hispano-musulmana durante la Alta Edad Media, a

partir de la disolución del califato cordobés, es la historia de una serie de reinos que se unen y se desunen, que luchan encadenadamente entre ellos, que tienen gravísimos conflictos sucesorios y testamentarios, con desavenencias entre reyes y nobles, a todo lo cual lo único que se superpone como objetivo común es el desalojo del invasor. No existe el más mínimo proyecto de unidad política ni de comunicación con el resto de la Europa cristiana. Así lo señala D. Rafael Lapesa, cuando, refiriéndose al período anterior al s. XI, dice:

“la comunicación de la España Cristiana con Europa fue, salvo en Cataluña, poco intensa. En el reino leonés se mencionan espadas “franciscas”, indicio de que la actividad comercial con Francia no se había interrumpido. Asimismo la influencia carolingia se advierte en nombres de cargos e instituciones de la Corte Asturiana”.

Pero poco más hay aparte de esto. Sin embargo, a partir del siglo XI se inicia un nuevo periodo en la España cristiana. Continúa D. Rafael:

“Ha cesado la pesadilla de Almanzor, los moros dejan de ser enemigos terribles, y los cristianos, por su parte, inferiores en cultura y refinamiento, les superan, sin embargo, en vitalidad. Se reanuda la repoblación, comienzan las libertades municipales y precisamente el gran rey vascón Sancho el Mayor (1000-1035) se convierte en el gran protagonista de las relaciones exteriores hispánicas”.¹

A esto habría que añadir que se incrementan los movimientos de repoblación en las tierras sureñas ganadas a los árabes. En el interior hispánico, no sólo los habitantes de la Península se vieron afectados por el gigantesco trasiego de pueblos a continuación de cada una de las fases de la Reconquista, sino que también los extranjeros, mayoritariamente francos, participan en las tareas de repoblación.

Simultáneamente se facilitan los intercambios económicos entre los reinos cristianos del Mediterráneo y del Atlántico, a la vez que se refuerzan las relaciones comerciales con el Occidente europeo.

Dejando a un lado una serie de hechos históricos de primera magnitud, como los conflictos entre reyes y nobles castellanos, la aparición de la peste que produciría la primera gran

(1) R. Lapesa. *Historia de la lengua española*, 9ª ed., corregida y aumentada, Madrid, Gredos, 1986, p. 168.

mortandad masiva que asolaría el siglo XIV y que pondría las condiciones históricas para nuevos gobiernos, habrá que esperar hasta la unión confederal que llevan a cabo los Reyes Católicos, con su matrimonio en 1469, para poder hablar de unidad hispánica. En consecuencia, hasta esta fecha, el único objetivo común de los reinos cristianos era la lucha contra los árabes. Si exceptuamos Aragón-Navarra y Cataluña, el resto de reinos peninsulares no estaba en condiciones de atender, al menos primordialmente, a lo que en cultura, letras y comercio, ocurría más arriba del Cantábrico y de los Pirineos.

¿Cuál había sido y era la situación en Occitania?

Naturalmente hay un punto de partida y es que la historia de Occitania fue radicalmente distinta a la que acabamos de ver en los reinos de la P. Ibérica. El siguiente y bien conocido dato histórico da cuenta de ello: Tras la invasión de los bereberes de Ṭāriq, éstos se dirigieron al centro de la Península y allí —en Toledo— uniéndose a un nuevo contingente de musulmanes, ahora árabes, avanzaron hacia el norte con gran rapidez y atravesaron los Pirineos. Sin embargo, aquí estarían muy poco tiempo: Carlos Martel, al frente de los francos, derrota a las tropas árabo-bereberes cerca de Poitiers en el 732 y nos los devuelve al sur de los Pirineos. Es decir, en Provenza no hubo dominación árabe.

Pero, además, el Midi francés había mantenido desde siempre una relativa unidad e independencia administrativa, que se advierte desde tiempos históricos muy lejanos. Efectivamente desde muy pronto existió una clara conciencia de la existencia de dos culturas, de dos variedades del latín en evolución, que caminaban en direcciones divergentes (más conservadora la del sur y más innovadora la del norte). A veces viejas anécdotas históricas dan cuenta de realidades muy evidentes. Así Sulpicio Severo nos informa de que, cuando un galorromano norteño ha de expresarse públicamente en “su latín” ante una corte de gentes provenzales, exclama, con no disimulado rubor:

“Vereor ne offendat vestras nimium urbanas
aures sermo rusticior”.

Y lo mismo cuando, en el 559, el obispo norteño Dónnolo fue destinado a la sede de Aviñón por Lotario. Nos cuenta Gregorio de Tours que aquél rogó encarecidamente al rey que le asignase otro destino, pues temía “aburrir a senadores, jueces y filósofos con su simplicidad”, añadiendo que Aviñón sería para él lugar más adecuado para ejercer la *humildad* que el *honor*.

Naturalmente convenció al rey y éste le destinó a otra sede episcopal más modesta entonces, la de Le Mans.

En efecto, el conglomerado que llamamos Occitania, aunque sometido en parte a la soberanía de los francos, presentaba una "autonomía" efectiva, ganada y reivindicada con la propia cultura y las armas. Una autonomía reconocida por los propios dominadores. Cuando Carlomagno reparte su reino, entrega la Aquitania a uno de sus hijos, Lotario I. Aquitania se convierte así en independiente y su nieto, crearía, más tarde, los reinos de Provenza y Bourgoigne. Las entidades históricas de mayor envergadura las constituyen por entonces los reinos de Gascuña, Provenza y el condado de Toulouse.

Bajo los primeros Capetos (987-1108) comienzan, desde el sur y desde el norte, las peregrinaciones jacobeanas, las cruzadas, se asientan la caballería y el feudalismo. Resultado del fraccionamiento feudal fue la aparición de las aristocracias locales: los Condes de Tolosa, los condes de Provenza, etc., que estarán incluso más vinculados a la órbita de influencia catalano-aragonesa que a la propia Francia septentrional.

Sin embargo, a partir de Felipe II, esto es, desde 1180, se afirmará el poder de la monarquía capeta con carácter "nacional". Esta nueva concepción nacionalista comenzaría a dar al traste con la relativa independencia de los reinos meridionales, situación que continuará en el s. XIII con un prolongado proceso de incorporación de los reinos y condados meridionales a la corona francesa: el Languedoc, el condado de Tolosa [tratado de París de 1229] y, a partir de estas fechas, todos los demás,² que culminarán con el traspaso de la corona a los Valois (Felipe VI) con los que comienza la guerra de los cien años, aparece la peste negra y comienza el final de las libertades y de la independencia del Midi francés: éste es incorporado a la corona francesa.³

(2) El Delfinado en 1349; Gascuña en 1453; Provenza en 1481, aunque algunas regiones resistieron algo más, como el Limousin y Auvergne hasta el s. XVI y Béarn y Baja Navarra hasta 1620, anexiones que culminarían con el centralismo jacobino [Comtat Venaissin] en 1791 y con el del segundo Imperio (1860).

(3) No obstante, la conciencia lingüística occitana continúa expresando su diferenciación con respecto al franciano. En las *Razos de Trobar*, de R. Vidal de Besaudun (s.XIII), leemos: "*La parladura Francesca val mais et es plus avinenz a far 'romanz e pasturellas'; mas cella de Lemosin val mais per far 'vers et cansons e serventes'; et per totas las terras de nostre lengage son de maior autoritat 'li cantar de la lenga Lemosina' qe de neguna outra parladura*". (ed. de F. Guessard, Ginebra, Slatkine, 1973, p. 71). Cf. también la ed. de J. H. Marshall, *The Razos de Trobar of Raimon Vidal*, Nueva York-Toronto, Oxford Univ. Press, 1972, pp. 6, 7 y 146. En el s. XIV, el supuesto autor de las *Leys d'Amors*, Guilhem Molinier, recoge: "*Segon que ditz En Ramon Vidal de Bezaudu le lengatges de Lemozi es mays aptes e conuenables a trobar et a dictar en romans que degus autres lengatges*", ed. Gatienn-Arnoult, *Monumens de la littérature romane*, Toulouse, 1841-1843, II, p. 402.

La tan distinta evolución histórica de los dos espacios románicos a los que nos hemos referido, tuvo repercusiones exteriores muy diferentes. Frente al nimio influjo de los reinos hispanos en Francia, la presencia de Occitania en éstos tuvo un peso de gran magnitud. Simplificando mucho las cosas (y ya sabemos lo que conllevan las simplificaciones), podríamos decir que la presencia de occitanos en Hispania obedece fundamentalmente a tres motivos:

a) *la presencia de trovadores en España* que, en gran parte, fue debida a la persecución llevada a cabo por Simon de Monfort contra los albigenses (o cátaros), entre 1209 y 1229. Generalmente se ha magnificado excesivamente esta persecución como causa de emigraciones masivas y forzosas de poetas provenzales, pero, no menos cierto es que muchos trovadores fueron albigenses, y los que no, fueron acusados de serlo. Como consecuencia, muchos de ellos se trasladan a los reinos hispanos, cuando no a Italia, formando escuelas poéticas y dejando una importante huella en el Occidente europeo. Pero no voy a ocuparme del aspecto literario. Veamos solamente una manifestación de la preocupación colectiva de los trovadores en la voz airada de uno de ellos, la del trovador Bernart Sicart de Maruèjols, quien en el serventesio titulado *Ab Greu Cossire*, dedicado a Jaime I el Conquistador, exclama irritadamente:

Vas on que'm vire aug la corteza gen que cridon "Cyre" al frances humilmen...	¡Ai Toloza e Proensa e la terra d'Agensa Bezers e Carcassey, que vos ví e quo's vey! ⁴
--	--

Este es un vivo testimonio —y desde luego no único— de que se ha iniciado la decadencia occitana. El francés ha comenzado a suplantarse al provenzal como lengua de la cultura y de la literatura en todo el Midi. Tal sustitución podemos decir que está prácticamente consumada cuando Francisco I promulga el edicto de Villers-Cotterets, en 1539 (art.111), que, aunque dirigido contra el latín, acabaría también con el provenzal en determinados ámbitos, al prescribir el uso exclusivo del francés como lengua de la magistratura en todo el territorio.⁵

(4) M. de Riquer, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona, Planeta, 1975, t. III, p. 1204.

(5) Sólo con el renacimiento del occitano en el s. XIX de la mano de Mistral y el resto del grupo de los Félibrige volvería a ser reconocido este esplendor de la poesía trovadoresca. Exclama F. Mistral en 1863:

De otro lado, el influjo lingüístico de los francos en el noroccidente peninsular se debe fundamentalmente a las otras dos causas anunciadas poco ha:

b) *los movimientos de repoblación,*

c) *las peregrinaciones a San Salvador de Oviedo y a Santiago de Compostela.*

Como ya se ha dicho, a partir del s. XI comienza un nuevo período en la España cristiana: Aparte de masivos traslados de población tras cada conquista a los árabes por los habitantes de la Península, también los extranjeros francos participan en las tareas de repoblación.

A ello se suma, la ingente afluencia de peregrinos a Santiago de Compostela, a través de Pamplona y Burgos, pero también a través de otras rutas por Asturias, con visita previa a San Salvador de Oviedo,⁶ lo que hizo que se constituyeran instalaciones estables en barrios aparte de las ciudades.

Recordemos que su presencia aparece reflejada en las frecuentes *ruas gasconas, ruas francas*, etc. (en Oviedo mismo hay una *calle gascona*); pero no sólo se establecieron, sino que contribuyeron a la colonización, junto a los mozárabes (escasos en tierras del norte) y a los castellanos. Como señala Francisco Marsá, refiriéndose a estos extranjeros:

“Fueron éstos conocidos, genéricamente, con el nombre de ‘francos’. Su participación en la repoblación de la zona oriental fue particularmente intensa. La falta de cristianos del norte, obligó a los monarcas a soclicitar la ayuda de los ‘francos’, a quienes concedían especiales privilegios. También el Camino de Santiago, ruta de las peregrinaciones a Santiago de Compostela, hubo de favorecer la presencia y el establecimiento de ‘francos’ en el norte de la Península”.⁷

“Li troubaire —e degun lis a vincu despièt—

A la barba di clèrgue, a l'aurilho di Rèi,

Aussant la lengo poupopulari,

Cantavon, amoureux, cantavon libramen

D'un mounde nou l'avinemen

E lou mesprès di vièt esglari

Ya hemos visto cómo los *vièt esglari* (‘los viejos temores’) se cumplieron y cómo iban a dar al traste con el período de esplendor trovadoresco.

(6) Ya finalizado el Coloquio, se celebró en Oviedo un Congreso Internacional sobre las *Peregrinaciones a Santiago de Compostela y San Salvador de Oviedo en la Edad Media*, en el que destacados medievalistas pusieron de relieve la importancia de la Sede del Salvador en las peregrinaciones jacobeanas, quizá desde el siglo IX al menos con carácter local, pero ya documentalmente desde el último tercio del siglo XI.

(7) F. Marsá, “Toponimia de Reconquista” en *Enciclopedia Lingüística Hispánica* (E.L.H.), Madrid, C.S.I.C., 1960, t. I, p. 635.

Esta presencia extranjera se refleja en la toponimia peninsular. Cito sólo algunos ejemplos: *la Franca*, *Franco* y *El Franco*, *Francos*, *Sta. María de Francos*.⁸ A los asturianos se suman unas cuantas docenas más repartidas por casi toda la Península, así como otros del tipo: *Valdefrancos*, *Viladefrancos*, *Riofranco*, *Villafranca*, *Casafranca*, etc.

También los encontramos en la antroponimia (*María la Franca*, por ejemplo), Las interpretaciones etimológicas de estos nombres han sido muy variadas. Algunos han tratado de explicarlos como debidos a la difusión con motivo del culto jacobeo, sugiriendo así un movimiento muy temprano de peregrinaciones, aunque esta tesis presenta ciertas dificultades, debido a la temprana fecha de tales topónimos y a los lugares en que se encuentran.⁹ Otra explicación que se ha propuesto es que se deberían al asentamiento de guerreros prestando servicio militar. Lo cierto es que no hay datos fehacientes en las primeras crónicas de la Reconquista (la *Albeldense* y la de *Alfonso III*, en sus dos versiones) ni tampoco en la *Crónica Silense*, aunque sí en el *Chronicon Mundi* de Lucas de Tuy (de hacia 1230), quien, con la fabulosa leyenda de Bernardo del Carpio, alude a las fantásticas relaciones franco-asturianas (Alfonso II y Bertinalda, la inventada intervención de Carlomagno en dos concilios ovetenses, con Alfonso II y Alfonso III, etc.). Pese a todo, debieron existir relaciones entre Alfonso II y Carlomagno, aunque las fuentes cristianas no las recojan.

En todo caso habría que desglosar los citados topónimos en dos bloques. De un lado las formas *Franca*, *La Franca*, *Franco* o

(8) He recogido cerca de un centenar de muestras como las presentes, tomadas del *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de ultramar*, de P. Madoz, 2ª ed., Madrid, 1840. Véanse además: G. Rohlf, "Aspectos de toponimia española", *Boletín de Filología* 12, (1951), p. 262; X. Ll. García Arias, *Pueblos asturianos: el porqué de sus nombres*, Salinas, Ayalga ed., 1986, 2ª reimpres, pp. 228-229 (Colec. Popular Asturiana), y *Contribución a la gramática histórica de la lengua asturiana y a la caracterización etimológica de su léxico*, Oviedo, Biblioteca de Filología Asturiana, 1988, pp. 283 y ss.; A. Prieto Prieto, "¿Establecimientos francos en el Reino de Asturias? Sus posibles ecos: toponimia y epopeya" *Asturiensia Medievalia* 4, (1981), pp. 61 y ss.

(9) Es bien sabido que hasta bien entrado el s. XII, la peregrinación a San Salvador o el paso por éste hacia Santiago de Compostela debió ser muy limitada, si es que existió. Alfonso VI, en 1075, es el primer rey que realiza una visita oficial a San Salvador, llevando a cabo algunas importantes donaciones. Pocos años después destina el Palacio Regio de Alfonso III a Hospital de Peregrinos, llamándole *Palatio Francisco*, claramente alusivo a la presencia de francos, que, a partir del siglo XII ya serían una colonia importante, con su propio juez, según se desprende del ordenamiento jurídico dado a Oviedo en torno a 1100 por el propio Alfonso VI. A partir de estas fechas las referencias a los francos y a San Salvador comienzan a ser numerosas (*Poema de Mio Cid*, *Crónica Adefonsi Imperatoris*, disposiciones de Alfonso IX sobre protección a los peregrinos, etc.).

El Franco, Francos, que indudablemente deben su nombre a una *colonización franca o a la presencia de "individuos francos"*,¹⁰ es decir, allende los Pirineos, que se asentaron en la Península y dieron nombre a dichos lugares en diversas épocas. De otro lado están los que, teniendo también el mismo origen (el germanismo *frank*, esto es 'hombre libre') éste aparece como adjetivo (*Villafranca, Casafranca*, etc.) aludiendo a tierras que gozarían de determinados privilegios o *franquicias* (equivalentes a los también numerosos sinónimos y calcos, como el *Villalibre —de la Jurisdicción—* que encontramos en León) e, incluso, a zonas por donde se *frankeaba la frontera administrativa*.

También en la toponimia tenemos otros representantes no menos interesantes como los derivados de *Mon joie*, cuyo origen etimológico (aun siendo indudablemente francés, pues en occitano, tendría que ser *Mongaug*) ha sido muy discutido. Me refiero a los abundantes *Monjoya, Manjoya, Montjoya*, que aparecen por todas partes (en Santiago de Compostela *Monxoi*) y que da nombre a una parroquia de Oviedo, llamada *Manjoya*. Descartamos la opinión de Moreu-Rey, quien señala que se trata de "montes de piedras mojoneras, hincadas en el suelo", equivalentes, por tanto, a las abundantes formas peninsulares del tipo *Piedrahita o Piedrafita*.¹¹ Pese a que se ha defendido, tampoco parece tratarse del grito *Mon joie!* de victoria de los guerreros franceses o de los peregrinos al vislumbrar una ciudad, pues las formas con /t/ en la primera parte del compuesto (*Mont-*), así como el hecho de que la forma gallega *Monxoi* esté documentada en latín medieval bajo la forma de *Mons Gaudii*, esto es, 'monte del gozo o de la alegría', hace que nos inclinemos por esta última etimología.

La que debió ser masiva presencia de francos en la Península Ibérica durante los ss. XI al XIII hizo que éstos se ubicasen en comunidades, en barrios o burgos francos, trabajando en el comercio y en el artesanado principalmente, pero también como escribas, copistas y funcionarios. En Asturias tales asentamientos están confirmados durante los reinados de Alfonso IX (1188-1230), Fernando III (1217-1252)¹² y se detectan no sólo en la toponimia, sino también en la onomástica, en la lengua de los

(10) J. M. Piel, "Toponimia germánica" en *E.L.H.*, *op. cit.*, t. I, 1960, p. 538; F. Marsá, "Toponimia de Reconquista", *op. cit.*, pp. 635, 641; M. Alvar, "Nombres de núcleos de población en el Alto Valle del río Aragón" en *Actas de la Primera Reunión de Toponimia Pirenaica*, Zaragoza, 1949, p. 32; R. Lapesa, "Los francos en la Asturias medieval y su influencia lingüística" en *Symposium sobre la cultura asturiana de la Alta Edad Media* (Septiembre 1961), Oviedo, 1967.

(11) E. Moreu-Rey, *Els nostres noms de lloc*, Mallorca, Edit. Moll, 1982, p. 83.

(12) Cf. R. Lapesa, S. García Larragueta, F. González Ollé, Manuel y Carlos Alvar, etc.

Fueros y en las limitadas pero evidentes huellas del léxico de algunas jergas artesanales asturianas. Veamos algunos ejemplos en nuestra región.

Los precedentes francos más próximos geográficamente a Asturias se encuentran en Castilla y León y han sido estudiados por D. Rafael Lapesa. En 1973 publica el *Fuero de Villavaruz de Rioseco*,¹³ localidad que está en Tierra de Campos, a cincuenta kilómetros al N.O. de Valladolid y es de fines del siglo XII, quizá de 1181.

Otro precioso tesoro lingüístico es el *Fuero de Valfermoso de las Monjas*, éste alcarreño, cerca de Guadalajara, perteneciente al reino de Toledo, de 1189, es decir, también de finales del s. XII, que publicó D. Rafael en dos ocasiones, la última en el *Homenaje a Álvaro Galmés de Fuentes*.¹⁴

Si de Castilla pasamos a Asturias nos encontramos igualmente con abundantes huellas lingüísticas del provenzal en nuestros textos medievales. Hacia 1030, con Sancho el Mayor en Castilla y Alfonso V en León, se instala en la sede ovetense un obispo llamado D. Poncio o D. Ponce (entre 1028 y 1035), traído *ab eoīs partibus*, es decir, de regiones orientales, quizá de Navarra o Cataluña, pero quizá también, ¿por qué no?, de Provenza, donde existe una especial devoción por este santo (Monasterio de Saint-Pons de Thomières).¹⁵

El propio D. Rafael Lapesa nos informa, de nuevo, de cómo en la corte ovetense —y en su sucesora leonesa— encontramos cargos y títulos cortesanos, así como algunas costumbres jurídicas de evidente raigambre ultrapirenaica. Se refiere principalmente a la fundación de monasterios vinculados a la orden reformadora de Cluny (de entre los que destaca el de S. Salvador de Cornellana en 1124, cuyo abad, en 1146 era Guilielmus o Wilielmus), la presencia de prelados y monjes occitanos y franceses, así como de artesanos y comerciantes, la de cristianos francos para detener las nuevas amenazas de invasiones

(13) "Rasgos franceses y occitanos en el lenguaje del Fuero de Villavaruz de Rioseco (1181)" en *Mélanges de linguistique française et de philologie et littérature médiévales offerts à M. P. Imbs*, Estrasburgo, 1973 (*Travaux de Linguistique et Littérature*).

(14) R. Lapesa, "Los provenzalismos del Fuero de Valfermoso de las Monjas (1189)", en 1972 y "El Fuero de Valfermoso de las Monjas (1189)", en *Homenaje a Alvaro Galmés de Fuentes*, Madrid, Editorial Gredos, 1985, t. I, pp. 43-98.

(15) Cf. Claudio Sánchez Albornoz, "La alianza con Carlomagno y sus consecuencias bélicas" y "Basiliscus" en *El Reino de Asturias*, Oviedo, 1974, t. II, pp. 531-551 y 757-760, respectivamente; Marcelino Defourneaux, "Carlomagno y el reino asturiano" en *Estudios sobre la Monarquía Asturiana*, Oviedo, 1949, pp. 91-111 (cits. por A. Prieto Prieto, *art. cit.*).

de almohades y almorávides y —como ya se dijo— la de los peregrinos a San Salvador. De otro lado está constatada la relación entre la arquitectura carolingia y la representada por varias edificaciones asturianas de la época (S. Julián de los Prados y otros monumentos del prerrománico), el comercio con Francia a lo largo del s. X (en los textos aparecen los “solidos gallecanos” o “gallicenses”). En el último tercio del s. XIII el valor del maravedí se aprecia en Oviedo según el cambio de esta moneda en Tours o en Anjou y un cambista de 1257, llamado Pedro Giralliz era especialista en “de turonensium mone-te et de anionins”. Asimismo se citan los vasos “franciscos” y hasta “una spata franka optima”, además de otros objetos de la misma procedencia.

Efectivamente, si bien desde Asturias debió producirse una importante emigración (hacia Salamanca, Ávila, Andalucía, etc.), no debió ser menor la inmigración de población extranjera. El rey Alfonso VI concede sendos Fueros a las villas de Avilés y Oviedo y en los mismos se establece que, de cada dos merinos, uno habría de ser extranjero. Así, en 1114, uno de los merinos de Oviedo era Monio Sarrasin y junto a éste el otro era Robert, giudice de illos francos (*Cartulario de S. Vicente de Oviedo*); en 1185 otro de los merinos también de Oviedo, es Bertrand de Tarascon. En el s. XIII aún parece continuar la doble representación judicial, a juzgar por los nombres de algunos de ellos: Petrus Geraldiz (1212) y Pedro Breton. Pero la onomástica de los diplomas ovetenses de los ss. XII y XIII es muy rica en nombres extranjeros, predominando los occitanos sobre los francianos. El Prof. Lapesa llegó a reunir hasta 50 en el *Cartulario de San Vicente* y en documentos de la catedral, desde 1176 a 1216 (es decir, en tan solo 40 años). Hay varios Guillelm, Galter, Jaufré y Jofré, Almerly o Emery, Peronella, Bernalt, etc. A ellos se suman los de carácter híbrido, con un “praenomen” extranjero y un “cognomen” indicador de la oriundez y al revés, o mezclando nombre y sufijo en las dos direcciones posibles (occitana y asturiana).

Lo más sorprendente de todo lo ocurrido en el solar asturiano es que los francos de Oviedo y de Avilés nos han dejado dos textos, que reflejan fases distintas de su hispanización lingüística. Se trata de dos *Fueros*, concedidos posiblemente por Alfonso VI, en 1085 (por las menciones que se hacen en el preámbulo a un *Fuero* o a *Leyes* que regían anteriormente en Oviedo) y corroborados por su nieto, Alfonso VII, con la incorporación del *Derecho de Sahagún* o *San Facunt* u otro similar (redactado en latín y también de 1085), en el que parecen estar inspirados y éstos, a su vez, en la legislación francesa, de fuente cluniacense (pro-

bablemente de Borgoña, pues sus disposiciones son propias de la jurisdicción feudal ultrapirenaica, en la que todo está supeditado al abad del monasterio del que dependen:¹⁶ son los *Fueros de Oviedo* (1145) y de *Avilés* (1155).

Éstos han sido tal vez los más debatidos de la historia jurídica y filológica de España, siendo incluso negada su autenticidad, considerándolos una falsificación hecha más de un siglo después, con el objeto de defender el ganancioso comercio de la ruta de Avilés hacia Oviedo y León, importantes centros de consumo y de reventa. El original de ambos, según R. Lapesa, habría sido único, aunque con numerosos provenzalismos trasvasados en mayor cantidad al de Avilés, debido, sin duda alguna, al copista que sería de origen occitano. De éste saldría la versión del de Oviedo —1215— en la que se han limado muchos occitanismos, explicable, quizá, porque habría sido hecha por un asturiano que los entendería, pero que, aún así, no fue capaz de desterrarlos totalmente, o por un provenzal con gran conocimiento del castellano y parcialmente del asturiano.

El *Fuero de Avilés* se publicó por primera vez en 1845 por Rafael González Llanos, en la *Revista de Madrid*¹⁷ y poco más tarde, en 1865, por Aureliano Fernández Guerra, quien planteó la cuestión de su autenticidad en un discurso en la Real Academia Española, de donde arrancarí­a toda la polémica posterior. Hasta entonces era limitadamente conocido merced a copias manuscritas tomadas de Jovellanos y de Martínez Marina en la Real Academia de la Historia.

Concretamente se trata de leyes que rigieron en Avilés y Oviedo durante varios siglos. Fue algo así como la *Constitución Política y Código Civil, Penal, Procesal y Mercantil de las villas de Avilés y Oviedo de la E. Media*. Pese a las discusiones sobre su

(16) "Facio cartam stabilitatis vobis et ville vestre deylllos foros per quos fuit populata villa de Oveto et villa Sancti Facundi tempore avi mei Regis Domini Adefonsi [VI] ut illos bonos foros habeatis".

A la vista de algunos artículos del *Fuero de Sahagún* se comprende el "liberal" derecho francés. Naturalmente el pueblo llano prefirió la dependencia de la Corona en vez de la eclesiástica: "1. Los vecinos no pueden cocer su pan sino en el horno de los monjes. 2. Si construyeren algún horno en sus casas o tuvieren pala, deberá ser destruido y deberán pagar al abad V sueldos. 3. Si se encontrare en sus casas rama de árbol del soto o monte del Monasterio = V sueldos al Abad. 4. Si alguno cortase raiz será prendido y el Abad hará de él lo que quisiere. 5. Las casas de los vecinos podrán ser registradas para averiguar si tienen leña, sarmientos y yerbas, sin duda de los montes, viñas o prados del Monasterio. 6. Nadie puede comprar telas, peces o leña para quemar hasta que los monjes manifesten su voluntad de comprarlos. El que lo hiciere perderá lo que compró y pagará la multa de V sueldos. 7. Los vecinos no venderán su vino, mientras lo tuviere en venta el Monasterio". Cf. Hefferlich y Clermont, *Fueros francos en España y Portugal durante la Edad Media*.

(17) Segunda época, tomo VII, pp. 267-275, 314-322 y 328-333.

autenticidad y fecha, el interés lingüístico, el influjo occitano y otros ahí están.

Avilés, Aviliés o Abiliés,¹⁸ nombres con los que aparece en los documentos del s. X, estaba a partir del año 905 sujeta y dependiente del poder eclesiástico por donación de Alfonso el Magno a la catedral de Oviedo. No obstante, mantuvo su influencia política y continuó gobernándose —como venía haciendo— por las costumbres y usos de la tierra, derecho éste que procedía de muy antiguo y tenía incluso mayor arraigo que el derecho escrito.

En cuanto a la lengua del Fuero, estudiada por R. Lapesa, ésta presenta:

a) *Arcaísmos y particularidades dialectales asturianas.*

b) *Un hibridismo provenzal de gran intensidad*, manifestado en una treintena de rasgos fonéticos y morfosintácticos que, obviamente resulta imposible mencionar aquí. Sólo, a modo de muestra, podemos ver en el léxico, algunas palabras representativas de una lengua que no puede ser ninguna de las hispánicas y que, en cambio se corresponden con el occitano: *asalir* con el valor de 'asaltar', 'atacar'; *britar* 'romper, quebrar'; *cremar*, con la /r/ etimológica; *homenisco* 'homenaje'; *fornage, portage, ribage* 'derecho que se paga por cocer el pan, por atravesar un paraje o un río' (desde el sufijo —*aticu* con tratamiento fonético franco-occitano), además de *portar, trovar etc.*, conocidas en castellano antiguo, pero también de origen galorrománico.

c) *Es además un texto muy extenso, a diferencia de otros similares peninsulares, más cortos.*

d) *No es un documento en occitano con hispanismos, a diferencia de otros (como el de Estella).* En el de Avilés se refleja la actitud y el deseo de los francos por incorporarse plenamente en la sociedad asturiana.

En definitiva, el *Fuero de Avilés* como el de *Oviedo* permiten conocer estados lingüísticos que sólo se dieron pasajeramente y que reflejan la lenta y progresiva asimilación de los francos inmigrados. En cambio, entrado ya el s. XII, sólo de vez en cuando, los escritores notariales o las ordenanzas municipales de Asturias recogen algún extranjerismo, como los citados por D. Rafael Lapesa, por ejemplo: *cirges o sirges* 'cirios'; *forfachoso* (*ante el rey*), esto es 'criminal, culpable' (con el prefijo galorro-

(18) Aparece en la documentación medieval como *Illés* (s. IX), *Abiliés* (s. X), *Avillés*, *Abillés*, *Abeliés*, *Abellés*, *Abeyés* (s. XIII)

mánico for-); *abrocage* 'corretaje' (prov. *abrocatge*) y otros. Alguna forma esporádica ha prevalecido hasta hoy localmente en Asturias, pero son las menos: *cordura* y *cordurera* o *cordudera* 'costura' y 'costurera'.

Y ya en la etapa final de mi comunicación, quisiera hacer una rápida referencia a otros textos. Me refiero a un interesantísimo documento del Archivo de la Catedral de Oviedo (que he estudiado yo mismo) y a otro del Archivo del Monasterio de S. Pelayo, publicado inicialmente por el Dr. Alarcos Llorach, con unas breves notas, estudiado después por M^a Isabel Iglesias Casal y sobre el que he vuelto yo mismo, así como a la presencia de indudables palabras francas (francesas y provenzales) detectadas en algunas jergas asturianas.

En el homenaje al profesor de la Universidad de Montpellier, C. Camproux y más recientemente en el ofrecido al también profesor de la de Madrid, A. Zamora Vicente, publiqué separadamente la edición, traducción, glosario y morfosintaxis de un documento redactado en Bayona en 1327, que está en estrecha relación con acontecimientos del máximo interés de la iglesia asturiana del primer tercio del siglo XIV. Es además destacable, desde el punto de vista lingüístico, por la regularidad tipológica de la variedad dialectal del gascón de las Landas de la época, así como por un rico vocabulario notarial y jurídico.¹⁹

En otros antiguos reinos hay textos y documentos íntegramente en lenguas galorrománicas (el *Fuero de Estella*, otorgado en 1164, se conserva en una versión gascona; el de *Jaca* en redacciones provenzales); sin embargo, en Castilla, León y Asturias no había aparecido ninguno, como ha señalado el Prof. Lapesa. Ésta es una de las razones de su enorme interés, ya que es por ahora el único texto gascón que ha aparecido en el antiguo reino de Asturias.

El documento está escrito en latín y gascón, lenguas que se intercalan hasta tres veces y tiene fecha de 7 de agosto de 1327, siendo papa Juan XXII en Aviñón. En él se nos explica cómo comparecen ante don Odón, obispo de Oviedo —el nom-

(19) "Un documento gascón en la catedral de Oviedo (Edición del texto, traducción y glosario)" en *Mélanges de Philologie Romane offerts à Charles Camproux*, Montpellier, C.E.O., Université Paul Valéry, 1978, t. II, pp. 553 y ss. y "Notas morfológicas a un documento gascón de la catedral de Oviedo (1327)" en *Homenaje a A. Zamora Vicente. (Historia de la Lengua. El español contemporáneo)*, Madrid, Editorial Castalia, 1988, t.I, pp. 81 y ss.

bre es también extranjero— y ante el cabildo de dicha diócesis, dos notarios, bayonense uno (Sancho Arnaldi Dalotus) y ovetense el otro (Lupi Fernandi), para dar fe del pago de una deuda de 420 florines y 430 doblas de oro, contraída por don Fernando, predecesor de don Odón en la sede episcopal ovetense, que habían sido pedidos para la construcción de la catedral asturiana a don Gonsalbo Alfonso, tendero y ciudadano de Oviedo y que, por retraso en la fecha del pago, provocó la imposición de diversas sentencias condenatorias contra la Iglesia asturiana, de las que, por este “instrumento”, se la absuelve.

El otro documento es de 1261 y tiene el número 146 del Archivo del Monasterio da San Pelayo de Oviedo. Se trata de una carta de “uendicion”, esto es de venta, de una tierra en *Uaqueros* que realizan unos feligreses de la iglesia de Sant Yllano a Johan Periz y a su mujer Teresa Martínez, en doce sueldos de moneda real. El texto del documento ofrece una curiosa hibridación de rasgos asturianos y francos (provenzales en gran parte), tejidos en una urdimbre básicamente castellana del siglo XIII.²⁰

Presenta una serie de formas con tratamiento lingüístico asturiano, como *ye* (‘es’); vocales finales *-/u/-/i/*: *todu, desti precio, desti dia, otri*; plurales femeninos en *-/es/*: *les otras partes, peles tierras, entrades, ixides, todes sues derchures, diez* (‘días’), *nuestres manos*, etc.

Con estos rasgos conviven una serie de inequívocos occitanismos, que van desde el propio nombre del adelantado mayor de León, don Gutier Suariz, pasando por la apócope vocálica, el ensordecimiento de consonantes finales (*sipdat* en vez de *cibdad(e)*, frente a *uoluntad*); quizá los participios en *-udo*, mucho más raros en nuestros sistemas que en occitano o francés (*venduda, metuda, demetudo*), además de las formas *abodar, confre- ría y capelan* (también el *capellán* castellano es ultrapirenaico). Pero sobre todo, llama poderosamente la atención el comporta-

(20) Fue publicado por primera vez (con unas breves notas sobre aspectos fonéticos) por el Prof. E. Alarcos Llorach en “Seseo en un documento ovetense de 1261” *BIDEA* 14 (1960), pp. 101-103 y reproducido en *Cajón de sastr asturiano*, Ayalga Edic., 1980, t. II, pp. 79 y ss. y también por M^a Isabel Iglesias Casal en *Lletres Asturianas* 34, (1989), pp. 41-50. Finalmente he vuelto sobre el mismo en “Asturiano y provenzal en el documento 146 (1261), del Archivo del Monasterio de San Pelayo de Oviedo. (Aspectos fonéticos)” en *Estudios Románticos. Homenaje al profesor Luis Rubio*, Universidad de Murcia, 1989, t. 4, pp. 333-346.

miento de las sibilantes, que presentan tales confusiones de sonoras por sordas y de africadas predorsales por fricativas ápi-coalveolares (y al revés), que sólo desde la fonética provenzal o francesa resultan explicables.

Por último, existen en Asturias (y sobre todo existieron) una serie de jergas de oficios y artesanales, cuyo origen aún no está debidamente esclarecido y cuyos léxicos incluyen no pocas palabras de origen extrapeninsular franco y algunas concretamente occitanas.²¹ Se trata de:

a) *La xiriga* o jerga de los tejeros o "tamargos" en el Concejo de Llanes (y también de canteros, cesteros o "goxeros" en el Valle Alto y Bajo de Peñamellera). En su léxico encontramos palabras de origen "franco" como las siguientes: *moton*, *motona* 'cordero', 'oveja' (en provenzal *molton/-a* y *moton/-a*); *verre* 'vaso'. *Mayar* 'comer', probablemente emparentado con las variantes provenzales *manjar*, *menjar* y quizá el sufijo *-aires*, de las formas pronominales (*misaires*, *tusaires*, *susaires*...), con un tratamiento fonético impensable en las hablas de Pirineos acá y que, en cambio, reaparecen en gascón y bearnés antiguos.

b) El *bron* o jerga de los "xagós" o caldereros de Miranda de Avilés (además de San Juan de Villapañada). Fabrican (y sobre todo fabricaron) calderas de cobre. Quizá son los que aparecen citados como "hojalateros" en 1558.

Su lenguaje está constituido por voces comunes de germanías, deformaciones de palabras asturianas o castellanas, valores metafóricos y picarescos, llegando a invenciones caprichosas, desconocidas e hiperexpresivas: *demias* 'medias', *lepar* 'pelar', *enano* 'puñal', *mastin* 'criado de justicia', *balanza* 'horca', *malvecino* 'verdugo', *gurapas*, *similarrate*, *caramo*, *zarambuyu*, *bandorria*, *blanquinaria*, *cañahueca*, etc.

Pero no faltan entre ellas un buen grupo de palabras de origen ultrapirenaico: *allupar* 'ver' (gascón *lupa(r)* 'espiar' <lat. *lupa*). *borle* 'nada'; en gascón hay *bourle* 'cosa de poco valor' y

(21) Han sido estudiadas por Aurelio de Llano Roza de Ampudia, *Dialectos jergales asturianos*, *Vocabularios de la "xiriga"* y el "*bron*", Oviedo, 1921. Más recientemente por J. Manuel Feito, "En torno al Bron" en *Actas de la I Asamblea Regional del Bable*, Madrid, 1980; "Los caldereros de Miranda y su jerga dialectal" *BIDEA* 71 (1970), pp. 434 y ss.; "Los tejeros de Llanes y su lenguaje" *R.D.T.P.* XXV (1969). Elviro Martínez, "Nuevas aportaciones al lenguaje de los tejeros de Llanes" *R.D.T.P.* XXV (1969), pp. 301 y ss. (no encuentro —en el escaso léxico que éste recoge— ninguna forma que pudiera ser franca y menos aún occitana).

'nada' en exclamaciones; *borrilla* 'mantequilla', con sufijo autóctono, pero cuyo radical está claramente emparentado con el fr. *beurre* y el prov. *burre*; *chantar* 'decir, contestar' y *chantar bronnes* 'mentir'; *cuire* 'cobre'; *formaxe* 'queso', prov. *formatge*; *forxa* 'fragua'. También el cast. *forja* es del mismo origen (en gascón *forge, forje*; prov. *fòrga, fòrja, farga*); *gamba* 'pierna', idéntico al provenzal *gamba*; *matin* 'día'; *matina* 'mañana'; *mecho* 'medio' y *mecho matin* (en provenzal es *mieg, mièja, meg*, éste idéntico, aunque sin -o final); *meira* 'madre' y *peiro* 'padre' (prov. *maire* y *paire*. Los pronombres personales *moi, toi, de toi*. Cf. los franceses *moi, toi*; *nente* 'no', 'nadie' y 'ninguno' (Cf. *néant*; gasc. *neân, niên*); *padela* 'sartén' y *padel* 'cazo', si bien éstos existen no sólo en provenzal (*padela*), sino también en gallego y asturiano occidental; *peti* 'chaval', 'muchacho' (gasc. *petit*); *ploregiar* y *plorexiar* 'llorar' (además de 'llover'. Cf. gasc. *plourassà(r), plourassejà(r)* 'llorar'; *res* 'nada'. El provenzal distinguió sujeto (*res*) de régimen (*re(n)*); *xen* 'perro' y *chen* (en Aureliano del Llano), como *xeniquín* y *chen de montís* 'lobo'. Parecen de origen galorrománico por la palatalización de /k^a/ y la inflexión de /a/ tónica. Y lo mismo *xera* 'carne' (cf. el fr. *chair*, desde el nominativo latino *caro*; *xiga, xigar* 'excremento', 'cagar'. ¿Tiene algo que ver la /š/ con la /ĉ/ francesa antigua de *chier* (<*cacare* latino)?; *xorne* 'jornal', obviamente de *diurnu, diurne*.

Aún quedan otras jergas en las que el occitanismo léxico está menos representado. Así, la *tixileira*, hablada en el Occidente de Asturias, especialmente en la parte alta de Ibias, por los "cunqueiros" o fabricantes de cuencas o "concas" de madera, o el *mansolea*, jergonza de los zapateros ambulantes de Pimiango, concejo de Rivadedeva, oriente de Asturias, en proximidad al límite con Santander, donde se repiten las formas *moton, motona* y *villaje*.²²

Naturalmente los datos expuestos no son muchos granos para hacer granero, pero constituyen una clara muestra de que existió un considerable influjo franco en Asturias, en el asturiano y en sus hablas. Y, además, es preciso constatar que tal presencia fue uno de los más importantes hechos demográficos y lingüísticos que ocurrieron en España y naturalmente en la Asturias cristiana medieval.

(22) F. García González, "El mansolea: una jerga gremial del Oriente de Asturias" en *Homenaje a la memoria de Carlos Clavería*, *Archivum* XXV, (1975).

UNA TENTACIÓN DE LOS TRADUCTORES: EL REFUERZO Y LA ATENUACIÓN EXPRESIVOS

Otilia LÓPEZ FANEGO
Madrid

La importancia de la traducción, actividad milenaria de indiscutida necesidad cultural, viene suscitando, cada vez más, el interés de los lingüistas especializados que se esfuerzan por estudiar y clarificar los problemas que presenta a fin de llegar a resolverlos en un mundo cada día más necesitado de intercomunicación en todos los aspectos.

Por nuestra parte, el ejercicio de nuestra profesión nos ha llevado a reflexionar no solo acerca de los problemas lingüísticos de carácter práctico, propios de la traducción, tarea de la que es un lugar común decir que es tan útil como ingrata — "desesperada"— la ha llamado Francisco Ayala, sino correlativamente acerca de la importancia que, desde el punto de vista de vehículos de ideas que son las traducciones, pueden presentar sus desviaciones respecto del original. Debido a la lógica escasez de tiempo de que disponemos, mis ejemplos procederán únicamente de la comparación de originales franceses y de sus respectivas versiones a nuestra lengua.

Ante la imposibilidad de traer aquí una relación completa de las posibles desviaciones que acechan a los traductores, me limitaré solamente a dos, entre las muchas que presenta el arte de traducir. Me refiero al refuerzo y a la atenuación expresivos.

Por regla general puede decirse que todo buen traductor siente un afán de lograr transmitir lo mejor posible el mensaje original y ello le lleva, más o menos inconscientemente, al refuerzo expresivo. Además es frecuente que la compenetración del traductor con el pensamiento del autor, le impulse igualmente a explicarlo, a veces diluyendo lamentablemente el texto original y otras insistiendo y repitiendo innecesariamente, lo ya expresado. Otro tanto diremos respecto de la atenuación del

vigor que brota de un original y que fácilmente logrará el traductor con los mismos procedimientos que proporcionan el refuerzo expresivo, empleados, claro está, en sentido contrario, es decir, ante una idea enérgica, una traducción más suave y ante una expresión débil, una versión más fuerte. Asimismo la disconformidad con el autor puede llevar al traductor a reducir la firmeza del pensamiento original. Por lo que hemos podido comprobar es corriente que ambas desviaciones se produzcan en una misma obra, de acuerdo con la mentalidad del traductor.

También hay que tener presente que existen autores que por su íntimo modo de ser, por su propio carácter y gusto estético, prefieren exponer sus ideas como sugerencias, solicitando la adhesión del público discretamente, en la seguridad de que un lector inteligente captará sus intenciones profundas y se complacerá en hacer suyas las ideas que tan hábilmente ha expuesto. Dámaso Alonso ha dicho pertinentemente cómo “aun en las frases más sencillas el oyente intuye inmediatamente la densa carga, el rico contenido complejo de su significado”.¹ Por eso, me permitirá añadir, casi siempre leemos entre líneas y la resonancia que deja en nosotros una lectura es mucho más honda —aunque esta hondura varíe según los lectores— de lo que la fría sucesión de las palabras, desprovistas, si ello fuera posible, de toda carga afectiva, pudiera hacer sospechar. Por esta razón puede ocurrir que el traductor, olvidándose de transmitir exclusivamente, mediante la elección de la forma adecuada, esa delicadísima y compleja unión íntima entre el significante y el significado, haga predominar en su trabajo su personalidad de lector y yendo más allá de la levedad de las palabras originales, alcance a expresar la densidad de la idea que las ha inspirado. Cuanto mejor y más hábil es un traductor, más insignificantes pueden parecer los refuerzos y las atenuaciones y sólo su acumulación a lo largo de toda una obra da como resultado que la impresión que recibe el lector difiera de la que recibiría leyendo el original.

Tanto el refuerzo como la atenuación se consiguen, generalmente, cambiando los lexemas o léxico portador del significado, sustantivos, adjetivos calificativos y verbos principalmente. No se olvide que no existiendo sinónimos puros, incluso el uso de éstos para evitar repetición o monotonía, puede alterar el grado de expresividad. En segundo lugar señalaremos el hecho de cambiar los morfemas gramaticales, sobre todo las conjunciones. Incluiremos aquí bastantes adverbios que modifican extraordinariamente el significado de los lexemas, sobre todo el de

(1) Dámaso Alonso, *Poesía española*, Madrid, Gredos, 1957, p. 26.

los verbales. Tienen igualmente interés los cambios de demostrativos, posesivos, pronombres personales, artículos y número gramatical. Mención especial merecen las substituciones de los morfemas verbales, tanto por su eficacia como por su frecuencia. Así los cambios de tiempos, modos, formas impersonales por formas personales y viceversa, supresión de la voz pasiva original y cada vez menos usada en nuestro idioma, empleo de los verbos españoles de movimiento —una constante de nuestra lengua— y toda la variedad y riqueza que representan los verbos semiauxiliares con su abundante gama de matices afectivos en nuestro idioma. Así pues, los morfemas gramaticales son, en cierto modo, como catalizadores, capaces de transmitir o provocar en los lexemas y en otros formantes de su entorno complejos valores subjetivos, múltiples gradaciones expresivas, variables en cada contexto.

Harald Weinrich, en su interesante y minucioso estudio acerca de la *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*, llega a la conclusión de que unos tiempos verbales predominan en los escritores y géneros literarios menos comprometidos, tales como la novela, por ejemplo, y otros, en cambio, abundan más en obras polémicas y de tendencias renovadoras, como son las comprendidas en el género del ensayo. Aquellas formas verbales las considera propias de lo que llama "el mundo narrado" y éstas últimas propias de "el mundo comentado".²

Y no deben olvidarse tampoco las supresiones para lograr mayor concisión ni los añadidos explicativos, los cambios de puntuación, el uso o no de la interrogación retórica, el prurito de embellecer el texto, cuando precisamente sus valores estéticos atraen la adhesión del destinatario y tantas otras posibilidades estilísticas que refuerzan o atenúan la expresividad y que sería enfadoso reseñar aquí ya que están en la mente de todos.

Señalemos igualmente una dificultad que hará mucho más dura la labor de los traductores: nos referimos a la versión de obras antiguas, lo suficientemente alejadas en el tiempo para presentar unos escollos específicos. Tales son los cambios semánticos sufridos por las palabras, debidos a la evolución política, social y cultural a través de los siglos. Aunque exista la misma palabra en ambos idiomas puede suceder que su evolución semántica haya sido distinta y su significado, actualmente, no sea el mismo. Todas estas variantes influirán en la expresividad.³

(2) Harald Weinrich, *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*. Madrid, Gredos, 1968, cap. III, p. 61

(3) Otilia López Fanego, "En torno a la primera traducción de Montaigne al español", *Nueva Revista de Enseñanzas medias* 6 (1984), pp. 79-89.

A estas dificultades tenemos que añadir la censura y la autocensura consiguiente, esos males endémicos en nuestro país, así como el afán del traductor por burlarlos, no sin grave perjuicio para el texto original. En estos casos las modificaciones más deplorables consisten no sólo en atenuar la expresividad sino también en suprimir los fragmentos más significativos.⁴

Recordemos seguidamente algo de lo que ha sucedido con Montaigne y sus *Ensayos*. El primer traductor español, Diego de Cisneros, reforzó casi siempre el estilo del original, estilo sugerente y en modo alguno dogmático y, simultáneamente, atenuó lo que juzgó peligroso para la ortodoxia.

Mas ya es bien sabido que esta traducción, a pesar de los esfuerzos del traductor por presentarla de forma aceptable en nuestro país, no se imprimió jamás, al ser los *Ensayos* incluidos en el *Índice de Libros prohibidos* español en 1640, justo tres años después de terminar su tarea Diego de Cisneros, es decir, treinta y seis años antes de ser incluido Montaigne en el *Índice* de la Inquisición romana.⁵ Pero acaso sea menos sabido que todavía en 1950, quedó prohibida, por hallarse en el *Índice*, la traducción de los *Ensayos*, llevada a cabo por la Editorial Iberia de Barcelona, con grave quebranto económico para dicha editorial.⁶

Veamos ahora un ejemplo de lo contrario: la mayor expresividad y firmeza del texto de una traducción al español respecto del texto francés. Nos referimos a una versión moderna del *Discours de la méthode*, de Descartes. El estilo cartesiano presenta un aspecto inseguro y tímido, lo que presupone una intención de prudencia, de no comprometerse, de expresar el propio pensamiento con matices de probabilidad y no de afirmación tajante e indubitable.

Descartes quiere hallar una disculpa para su empresa y dice haberla encontrado en su falta de seguridad en las opiniones de los demás:

“Je ne pouvais choisir personne dont les opinions me semblassent devoir être préférées à celles des autres et je me trouvais comme contraint d'entreprendre moi-même de me conduire”.

(4) José Luis Abellán, *El erasmismo español*, Madrid, Espasa-Calpe, col. Austral, 1982, pp. 86-87, 101 y 108. Asimismo Dámaso Alonso, en el prólogo de su edición de *El Enquiridión*, tomo XVI de los "Anejos de la Revista de Filología española", precisa que el traductor "suele desvirtuar algo las alusiones o comparaciones de procedencia pagana".

(5) Otilia López Fanego, *Contribución al estudio de la influencia de Montaigne en España*, extracto de tesis doctoral en *El Ingenioso Hidalgo* 42 (1974) pp. 46-87.

(6) Carta de la Ed. Iberia, fechada en Barcelona a 13 de abril de 1950.

Varios vocablos y locuciones reveladoras de timidez encontramos aquí: el uso de los imperfectos de indicativo y subjuntivo, la larga perífrasis verbal, la justificación, matizada de modestia que, de su actitud introduce la conjunción "comme". Finalmente un alargamiento que quita vigor a la explicación de su postura.

Aparte de que el uso del imperfecto de subjuntivo, hoy en vías de desaparición, era corriente en la época, no cabe duda que la construcción de la frase que reproducimos rebosa de atenuaciones.

Damos seguidamente una versión de esta frase, hecha por un buen traductor de nuestro siglo, libre ya de temores de otros tiempos. No estará de más apuntar que dicha versión, aunque de 1954, ha sido realizada y publicada en Buenos Aires.⁷

Dice así:

"... cuyas opiniones me pareciesen preferibles a las de los demás encontrándome, por consiguiente, como obligado a conducirme por mí mismo".

La primera oración aparece más clara y vigorizada mediante mayor concisión. El traductor ha conservado la conjunción "comme", justificativa, ha añadido "por consiguiente" para resaltar la actitud consecuente del autor y, finalmente ha dado más vivacidad y rapidez al relato suprimiendo un alargamiento inútil, "à entreprendre".

Ya hemos hablado del importante papel que, en cuanto a atenuación o refuerzo expresivos desempeñan los distintos usos de los tiempos verbales. Predominan en el texto de Descartes las formas verbales que Harald Weinrich considera propias del "mundo narrado", según hemos podido comprobar. Y Harald Weinrich comenta al respecto: "Recordemos que Descartes no ha elegido por puro capricho la perspectiva narrativa que, para un tratado filosófico es bastante inusitada. Descartes narra su filosofía para quitar a su exposición el carácter de compromiso. [...] Constituye a la vez una precaución por parte del que sabe que, a veces es peligroso decir la verdad. Los filósofos del siglo XVIII se acordarán de este artificio para narrar la filosofía en lugar de comentarla".⁸

Reseñemos que, no obstante sus precauciones, Descartes fue incluido en el Índice romano en 1663.

(7) Descartes, *Discurso del Método*, 2ª parte, traducción y prólogo de Antonio Rodríguez Huéscar, Buenos Aires, Ed. Aguilar, 1954, p. 59.

(8) Harald Weinrich, *op. cit.*, pp. 165-166.

En España, el primer intento de traducir a Descartes lo hizo Juan Bautista Corachán que no pasó de las primeras páginas.⁹

Veamos a continuación dos ejemplos de traducción de D'Holbach con aditamento de refuerzo por parte del traductor:

"D'après ces principes adoptés par la saine critique..."

"Supuestos estos principios que tiene universalmente adoptados la sana crítica..."

"Rien de plus important pour un chrétien que de savoir à quoi s'en tenir sur la résurrection du Christ. S. Paul nous dit que, si Jésus n'est point ressuscité, notre espérance est vaine".

"Nada tan importante para el cristiano como saber a qué atenerse acerca de la resurrección de Cristo. Dice San Pablo, y con razón, que si Jesucristo no resucitó nuestra esperanza es vana".¹⁰

Algo más nos detendremos en la versión de un autor de nuestro siglo. Vayan ahora unos ejemplos de la versión española de *L'île des Pingouins* de Anatole France, efectuada por J. Ruiz Contreras, escritor y traductor de reconocida fama, que llevó a cabo la traducción de las "Obras completas" del autor francés, en la Editorial Aguilar, Madrid, 1954.

Recordaremos que Anatole France ha concebido esta novela como una parodia de las obras de ciertos historiadores que, pretendiendo ser imparciales, desapasionados y desvinculados de los hechos que narran, carecen de espíritu crítico y en sus relatos presuntamente asépticos, acumulan las mayores contradicciones. France ha conseguido acallar su propia personalidad para adoptar la actitud de un narrador ingenuo de puro ignorante que, por encima del bien y del mal, acepta y transcribe de forma imperturbable los mayores absurdos de modo suave y con toda naturalidad. Ha logrado con ello, gracias a una inteligente dosificación y a una exposición armónica de hechos contradictorios, una obra maestra en que surge una ironía tan sutil como demoledora y todo ello configurado por un estilo sobrio, leve, amable y en el que resaltan con elegante contraste afirmaciones tan rotundas como en apariencia convincentes.

(9) Ramón Ceñal, "Cartesianismo en España. Notas para su historia (1650-1750)" *Revista de la Universidad de Oviedo* (1945), p. 53.

(10) D'Holbach, *Premières oeuvres*, París, Ed. Sociales, 1971, "Histoire critique de Jésus Christ", pp. 184-185.

Barón de Holbach, *¿Quién fue Jesucristo?* Traducción y adaptación de Eusebio Heras, Barcelona, Librería de Castells y Cía. S.A. p. 178 (s.a).

¿Ha adoptado el traductor la misma actitud que el autor? En términos generales, a pesar de la buena calidad de la versión, hemos observado algunas desviaciones debidas a la intromisión del traductor en el texto que traduce. No citamos aquí, como es natural, sino unas cuantas. Veamos cómo explica France lo que están haciendo los pingüinos:

“Ils créent le droit; ils fondent la propriété, ils établissent les principes de la civilisation, les bases des sociétés et les assises de l'Etat”.

“Ahora crean el derecho y fundan la propiedad, establecen *los llamados* principios de la civilización, las bases sociales y los cimientos del estado”.¹¹

Fácilmente se echa de ver que nos encontramos con una precisión temporal explicativa, “ahora”; con la conjunción “y” que pone en relación el concepto de propiedad con el de derecho; con la substitución de un sustantivo por un adjetivo “sociales” y sobre todo con el añadido “los llamados” antepuesto a “los principios de la civilización”. Esta última variante advierte claramente al lector que el autor no está conforme con “esos principios de la civilización”. El traductor, llevado por su conformidad con Anatole France, ha olvidado que el autor francés escribe como si fuese uno de esos historiadores de los que hemos hablado y a los que, obviamente, satiriza.

Más claramente observamos en estos otros ejemplos la intromisión del traductor:

“Ainsi furent détruits en grand nombre les chefs-d'oeuvre de la poésie et de l'éloquence antiques. Les historiens sont unanimes à reconnaître que les couvents pingouins furent le refuge des lettres au moyen âge”.

“Así destruyeron en gran parte las obras maestras de la poesía y de la elocuencia antigua. *Lo cual no es obstáculo para que* los historiadores reconozcan, con rara unanimidad, que los conventos pingüinos fueron el refugio de las letras durante la Edad Media”.¹²

(11) Anatole France, *L'île des Pingouins*, “Les origines”, cap. III. Ed. Española citada, p. 377.

(12) Anatole France, “Le Moyen Age et la Renaissance”, cap. III.

En estas frases, el traductor ha vigorizado los verbos, sustituyendo una voz pasiva por voz activa y un infinitivo por una forma personal. Pero con su aditamento explicativo “*lo cual no es obstáculo*”... ha avisado al lector de la continuación que seguidamente va a formular. Ha desaparecido lo que llamamos el “efecto sorpresa” que tanto emplea Anatole France, yuxtaponiendo sin indicio previo alguno, dos juicios contradictorios.

Un último ejemplo de refuerzo explicativo que, en realidad, quita firmeza al texto original:

“On ne saurait trop admirer que durant ces longs âges de fer, la foi ait été conservée intacte parmi les Pingouins (...). Une pratique constante de l'Eglise contribuait sans doute, à maintenir cette heureuse communion des fidèles: on brûlait immédiatement tout Pingouin qui pensait autrement que les autres”.

“Es verdaderamente admirable que durante aquella edad de hierro, la fe se conservara intacta entre los pingüinos (...). Una práctica constante de la Iglesia contribuyó, sin duda, a mantener esta dichosa comunión de los fieles y consistía en quemar *sin escrúpulo* a todo pingüino que *no pensara* como los demás”.¹³

De nuevo hallamos aquí unos añadidos explicativos y la desaparición del “efecto de sorpresa” intensificado por haberse modificado también la puntuación. Asimismo el cambio de los tiempos verbales actúa como en el ejemplo anterior y particularmente al final cuando cambia una forma afirmativa por una forma negativa, mucho menos significativa y sugerente. La expresión escueta, concisa, empleada oportunamente, es más fuerte y significativa por la misma razón que un grito dice más que las palabras.

En cambio, en esta traducción, predominan las atenuaciones si se trata de fragmentos relacionados con cuestiones de fe. Como todos Vds. saben, en la asamblea que tiene lugar en el Cielo se produce una discrepancia de opiniones acerca de cómo resolver el problema que ha planteado el Santo Mael en la Tierra, al haber bautizado, por error, a unos pingüinos. Dios no quiere que su omnisciencia influya en el libre albedrío de los pingüinos. Aludiendo al famoso dilema entre la presciencia divina y la libertad del hombre, el Altísimo decide:

(13) Anatole France, “Le Moyen Age et la Renaissance”, cap. III. Ed. española, p. 398.

“Mais il convient que ma prescience n’entreprene pas sur leur libre arbitre. Afin de ne point porter atteinte à la liberté humaine, j’ignore ce que sais, j’épaissis sur mes yeux les voiles que j’ai percés et dans mon aveugle clairvoyance, je me laisse surprendre par ce que j’ai prévu”.

“Pero conviene que mi prescencia no cohiba el libre albedrío. Para no poner diques a la libertad humana, ignoro lo que sé, oscurezco sobre mis ojos los velos *que serían transparentes para mí*; en mi ceguera *que todo lo ha vislumbrado*, me dejo sorprender por lo que *tuve previsto*”.¹⁴

La atenuación viene dada principalmente por el cambio de las formas verbales: serían, indicando posibilidad y no certidumbre; por el cambio lexemático, *vislumbrar* en lugar de “ver” y desaparición de la antinomia “aveugle clairvoyance”; finalmente *tuve previsto* indica un alejamiento en el pasado que también debilita la expresividad.

Otros dos ejemplos ponen de manifiesto esa suavización aludida cuando el texto roza lo religioso. Oigamos a Virgilio hablar desde ultratumba con un cristiano, exponiéndole las razones que tiene para no desear el Cielo de los adoradores de Cristo:

“... craindre le plaisir et fuir la volupté m’eût paru le plus abject outrage qu’on pût faire à la nature. On m’assure que durant leur vie certains parmi les élus de ton Dieu s’abstenaient de nourriture et fuyaient les femmes par amour de la privation et s’exposaient volontairement à d’inutiles souffrances. Je craindrais de rencontrer ces criminels dont la frénésie me fait horreur”.

“Temer los placeres y huir la voluptuosidad me hubiera parecido el más abyecto ultraje que puede hacerse a la naturaleza. Me aseguran que durante su vida, los elegidos de Dios se abstienen de alimentarse *bien*, huyen del contacto con mujeres y se imponen, voluntariamente, sufrimientos inútiles. *Me disgustaría* tropezarme con esos criminales, cuyo frenesí me produce horror”.¹⁵

(14) Anatole France, “Les origines”, cap. VII. Ed. española, p. 371.

(15) Anatole France, “Le Moyen Age et la Renaissance”, cap. VI. Ed. española, p. 407.

Aparte del presente *puede* en lugar del pasado “pût” que trae hasta nosotros la queja de Virgilio actualizándola, señalemos las variantes más alejadas del original. En primer lugar la supresión del posesivo “tu” en “ton Dieu”, implica en español el reconocimiento de un solo Dios y el de los cristianos; la supresión de “*par amour de la privation*”, lo que supondría, de haberse traducido, un cierto carácter masoquista atribuido, en palabras de Virgilio, al cristianismo. Ese carácter lo confirma Anatole France con el verbo “*je craindrais*” que expresa temor y que el traductor ha suavizado un tanto traduciéndolo por “*me disgustaría*”.

Por último Virgilio se despide con estas palabras:

“Voilà les raisons que je priai cet homme simple de faire valoir au successeur de Jupiter”.

Lo cual aparece así en nuestra lengua:

“Con estas razones rogué al hombre sencillo que me excusara ante el sucesor de Júpiter”.¹⁶

El traductor no ha utilizado el adjetivo “simple” que, lo mismo en francés que en español, puede aplicarse a una persona falta de luces y de entendimiento. Pero lo más grave es el cambio efectuado al transcribir “faire valoir”, es decir “defender”, “dar fuerza” a los propios argumentos, que es lo que Virgilio, firme en su postura, desea que se le haga saber al sucesor de Júpiter, precisamente por todo lo contrario, una fórmula de excusa, de sometimiento.

Hemos dejado para el final de esta somera comunicación la ingerencia del traductor en su versión en la traducción de obras teatrales en que, a la expresividad del texto se suma el juego escénico en general, particularmente la entonación y la mímica. No es raro que el traductor haga más explícita la expresión de dolor y de angustia en obras trágicas e intensifique la versión con detalles ridículos para mover más fácilmente a risa en las comedias.

Además las obras de teatro presentan, por su peculiar finalidad, otros motivos que propenden a que sean más o menos transformadas para poder ser adaptadas a la actualidad cultural del momento en que van a ser representadas. Tal sería el caso del *Tartufo* no representado en España hasta 1969, tres siglos después de haberlo creado Molière.

(16) Anatole France. “Le Moyen Age et la Renaissance”, cap. VI. Ed. española, p. 407.

Sin detenernos ahora en los detalles del texto de la, desde luego, buena traducción española, han quedado, nos parece, intensificados los elementos ridiculizadores. Pero otra es la mayor desviación de la obra: se ha desplazado el efecto de comicidad a otro personaje distinto del realmente ridiculizado en la obra original, con las variantes, que con frecuencia, este hecho implica.

Molière, como se sabe, escogía para él los papeles del protagonista, al que pretendía ridiculizar. Por lo menos en dos ocasiones no lo hizo y fue precisamente en las dos obras cumbres de su producción teatral, *Tartufo*, y el *Don Juan*. En *Tartufo*, representó el papel de Orgon, no meramente ingenuo, sino carente de un mínimo espíritu crítico, con esa credulidad fruto de la ignorancia, tan contumaz como temible, que le inclina a ejercer su autoridad con total absolutismo en perjuicio de su propia familia y de sí mismo. Es un tirano egoísta con temor al infierno, servil ante Tartufo. De ahí el difícil equilibrio de la actuación de Molière para destacar lo dañino del personaje y simultáneamente, hundirle ante el público mediante el ridículo. Y de ahí también la dificultad de la traducción para dosificar adecuadamente lo ridículo y lo malévolos del personaje.

Trescientos años después, el primer actor Marsillach tomará para sí la tarea de ridiculizar a *Tartufo*. La evolución de las mentalidades es evidente: se cree que un ser como Tartufo no puede ya ser tomado en serio por nadie, ya que no engañaría a nadie en nuestros días. Pero en la época de Molière y aún mucho después el hipócrita religioso es terriblemente peligroso. En la obra original puede suscitar la risa en algunos momentos pero no fue concebido por su autor para hacer reír sino para que sus actos y sus palabras, aun los que mueven a risa, sirvan precisamente para satirizar más todavía al necio que le cree sincero. Esa credulidad nefasta de los Orgon es el blanco de los sarcasmos de Molière. Mientras existan tantos necios dispuestos a creerse todos los absurdos de gentes indignas de credibilidad, podrán seguir prosperando los Tartufos. Así, pues, en este caso ¿ha sido traicionado el autor o bien adaptado a nuestra época? Cada uno puede meditar sobre tan interesante cuestión.

Por todo lo expuesto pensamos que el estudio de las desviaciones de una traducción pueden aportar datos de enorme interés al poner en evidencia las inevitables diferencias de matiz que adquiere un mismo concepto en dos moldes diferentes. La comparación de un mismo pensamiento actualizado en dos idiomas distintos hace resaltar características de ambos que pudieran pasar inadvertidas sin el contraste y que sólo la comparación descubre y ayuda a analizar. Además este estudio puede

resultar altamente instructivo y fuente de múltiples reflexiones no ya únicamente lingüísticas, sino relativas a otras ciencias del hombre, como la sociología, psicología y etnología, entre otras. Y, al igual que toda obra original importante, puede develar curiosos aspectos de la época en que fueron ambas obras realizadas. Y no omitamos la utilidad que a este mismo respecto puede proporcionar el estudio comparativo de distintas traducciones a idiomas distintos de una misma obra.

Asimismo el desfase entre la época histórica del original y la de la traducción se presta a la pérdida de nociones interesantes sugeridas mediante veladas alusiones, ironías, prudentes ambigüedades inexplicadas y tantas veces inexplicables después. De aquí que el traductor no puede ignorar la historia de las ideas, del pensamiento, la situación cultural del momento en que se escribió la obra original —y también la de la traducción— para interpretar correctamente aquélla.

Por eso concluimos este breve y tan incompleto estudio, manifestando nuestra satisfacción por haber sido creadas dos nuevas licenciaturas en el apartado de Humanidades, de la nueva Ley de Educación, licenciaturas que veníamos ansiando desde hace mucho tiempo. Una es “Teoría de la Literatura y Literatura comparada” y otra “Traducción e Interpretación”, ambas imprescindibles para una mejor comprensión tanto de la Historia como de la Literatura.

MORFEMAS SUBJETIVOS EN ESPAÑOL Y EN FRANCÉS

Carmen MUÑIZ CACHÓN
Universidad de Oviedo

1. En latín, se empleó la palabra *persona*, que significaba *máscara*, para traducir el término griego que designaba al *personaje teatral*. Los gramáticos adoptan esta acepción, derivada del sentido metafórico de que un acontecimiento lingüístico es como un drama en el cual el papel principal está representado por la primera persona, el papel antagónico por la segunda y todos los demás por la tercera. Es importante observar, sin embargo, que sólo el hablante y el oyente participan realmente en el drama. Ello hace que el término 'tercera persona' quede negativamente definido con respecto a la 'primera' y a la 'segunda'.

La tercera persona sería el término no marcado, dado que es la 'no-persona', la que no interviene en la puesta en escena de la conversación. Frente a ella, la primera y la segunda serían los términos marcados y de ellas la primera será el término marcado y la segunda el no marcado, ya que en muchos casos extiende su campo a la primera e incluso a la tercera persona.¹

Partimos de que tanto en español como en francés, dentro del sintagma verbal, se da una relación predicativa entre el sujeto gramatical y el lexema verbal. El sujeto gramatical o morfológico lo constituyen los morfemas de persona y de número. En este trabajo se pretende mostrar en qué condiciones aparecen ambos morfemas y qué relaciones contraen con el sintagma sujeto.²

(1) A lo largo de este trabajo seguimos, en lo que respecta a la estructuración de la persona, a E. Benveniste, "Structure des relations de personne dans le verbe" en *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1975, p. 232 y a E. Alarcos, *Gramática estructural*, Madrid, Gredos, 1972, p. 116.

(2) A. Llorente y J. Mondéjar, "La conjugación objetiva en las lenguas románicas", *Proemio*, III, (1972), pp. 5-27.

2. Los morfemas de *persona*, *número*, *tiempo*, *modo*, *aspecto*, etc. son extensos pues rebasan la caracterización del sintagma verbal.³

Sin embargo los morfemas de *persona* y *número* podemos considerarlos diferentes de los demás morfemas verbales, pues no caracterizan a toda la oración sino que establecen función únicamente con el sintagma sujeto.

Parece claro que en español son las desinencias verbales las que manifiestan la información de persona y número mientras que en francés son los clíticos denominados pronombres conjuntos los portadores de los mismos morfemas:

<i>canto</i>	<i>je chante</i>
<i>cantas</i>	<i>tu chantes</i>
<i>canta</i>	<i>il / elle chante</i>
<i>cantamos</i>	<i>nous chantons</i>
<i>cantais</i>	<i>vous chantez</i>
<i>cantan</i>	<i>ils / elles chantent</i>

Ciertamente, en español, los morfemas flexionales transmiten la información necesaria para diferenciar las personas, de tal manera que la actualización de los nombres personales en función de sujeto sólo informa del género, excepto en la primera y la segunda persona del singular, pero la información de persona y número resulta redundante con la del sujeto gramatical o morfológico.

El uso de los pronombres como expansión del sujeto morfológico tiene fundamentalmente valor enfático, o bien se emplean en contrastes distributivos, o cuando existe homofonía entre las formas verbales de primera y tercera persona:

- (1) a. ¡Tú eres el culpable de todo!
b. ¡Yo no he dicho que tú tuvieras razón!
- (2) Yo estudio matemáticas y tú estudias biología
- (3) Es lo mismo que te llame *yo* o te llame *ella*

En francés la situación es otra. Ya en 1934 W. v. Wartburg⁴ observó que la información personal transmitida en latín por las desinencias verbales, se expresaba en francés moderno por medio del pronombre personal sujeto. Desde entonces muchos autores toman como punto de partida tal afirmación.

La grafía presenta unas marcas personales que, en un determinado momento de la historia de la lengua francesa, fue-

(3) E. Alarcos, *op. cit.* p. 69.

(4) *Evolución y estructura de la lengua francesa*, Madrid, 1966, pp. 287-288.

ron reflejo de su pronunciación; no obstante, hoy no manifiestan un hecho con correspondencia fonética, excepto en determinadas circunstancias. A saber:

a) Cuando se produce *liaison* entre la consonante final de la forma verbal y la palabra siguiente, si ésta empieza por vocal.

b) O bien, en el caso de las personas primera y segunda del plural, que siempre conllevan los morfemas de *persona* y *número* en la desinencia.

Sin embargo, tanto en un caso como en otro, existe una tendencia a la desaparición de las desinencias que indican persona y número, pues resultan redundantes con los pronombres personales conjuntos. La *liaison*, en la actualidad, sólo se realiza en la lengua culta (incluso en una pronunciación rebuscada, en palabras de Martinet)⁵ y, prácticamente, no existen en la lengua coloquial.

Por otra parte, hace ya tiempo que la primera persona del plural, para designar la misma realidad, se sustituye por la tercera persona singular, precedida del pronombre *on*:

(4) Hier, *on* a fait une promenade surprenante

y, aunque se siente como expresión poco elegante, también puede coexistir con *nous* en una secuencia como:

(5) *Nous, on* attend le métro

El resto de las formas verbales no presentan diferenciación personal, lo que hace que sea necesario el uso del pronombre conjunto para transmitir la información de persona y número. Por consiguiente, los elementos que nos interesan son los tradicionalmente llamados *pronombres personales conjuntos* —*je, tu, il, elle, nous, vous, ils, elles*—, si bien los pronombres de primera y segunda persona del plural —*nous, vous*—, y los pronombres femeninos de tercera persona —*elle, elles*—, tienen, como veremos, un comportamiento diferente.

3. Morfemas subjetivos

Una vez delimitados los segmentos que expresan la información personal, veamos su comportamiento en una y otra lengua:

3.1 Signos o figuras

En español no se puede decir que la marca personal consti-

(5) A. Martinet, *Grammaire fonctionnelle du français*, París, Didier, 1979 pp. 52-57.

tuya un signo, dado que al contenido de *persona* —figura que podemos distinguir mediante conmutación— no le corresponde un significante exclusivo, sino que habitualmente lo comparte con otros contenidos —*tiempo, aspecto, modo, ...*—, e incluso en determinados casos también con el lexema verbal (v. gr. *hay, dé, voy*). En español, el morfema de *persona* es siempre solidario con los de *tiempo, modo y aspecto*.

En francés, la marca de *persona* constituye un signo morfológico pues sus significantes están asociados multicontextualmente al significado de primera, segunda o tercera *persona*, más singular o plural. Siempre que los personales conjuntos manifiestan la *persona* y el *número*, se actualizan también los morfemas de *modo, tiempo y aspecto*, y viceversa —excepto en el imperativo,⁶ lo que nos permite considerar la existencia de una relación de solidaridad entre los morfemas de *persona, número, tiempo, aspecto y modo*, si bien no todos ellos comparten las mismas figuras de la expresión.

3.2 Signos autónomos o dependientes

En español, al margen de algunos casos a los que hemos aludido, la expresión de *persona* es un elemento dependiente del verbo, pues en ningún caso puede funcionar autónomamente, del mismo modo que el lexema verbal tampoco puede manifestarse como núcleo oracional sin la actualización de la desinencia. El lexema verbal y el signo morfológico (del cual *persona* y *número* son figuras de contenido) forman un bloque en la gráfica, lo que impide la inclusión de ningún elemento entre ambos.

Por el contrario, los personales en función de sujeto sí constituyen un signo, pues constan de un significante asociado a un significado de *persona, número* y, a veces, *género* y ese signo no es dependiente, sino que puede funcionar autónomamente como enunciado. Estos segmentos admiten la interposición de ciertos elementos entre ellos y el verbo (morfemas objetivos, negación, *mismo, solo...*, incidentales, aposiciones, etc.):

- (6) Tú *se lo* dijiste, de modo que debes ser consecuente con ello
- (7) Nosotros *no* hemos buscado esta situación
- (8) Yo *misma* realizaré la encuesta
- (9) Yo, *que estoy dispuesto a explicar lo sucedido*, empezaré pidiendo disculpas

(6) Los imperativos, en francés, expresan la *persona* en la desinencia, pues la homofonía que presentan en muchas ocasiones las personas primera, segunda y tercera del singular y del plural, no plantean confusión, dado que de ellas sólo se emplea la segunda en el singular, y en el plural, las personas primera y segunda, manifiestan la diferenciación personal en las desinencias.

- (10) Ella, *la mejor equilibrista del mundo*, dará un triple salto mortal

En la lengua francesa el comportamiento de los pronombres personales sujeto no es homogéneo. Los segmentos *je, tu, il, ils*, son signos dependientes del lexema verbal, y aunque en la grafía no constituyan una única palabra, ambos forman un sintagma. Sin embargo, las formas *nous, vous, elle* y *elles* pueden funcionar autónomamente, son sintagmas, si bien, por ser homófonas de los morfemas de primera y segunda persona del plural y de la tercera persona femenina del singular y plural, aparecen con mucha frecuencia en el grupo verbal. Las formas fuertes *moi, toi, lui, eux*, también son sintagmas, pues pueden desempeñar autónomamente cualquier función en la oración:

- (11) *Moi, je reste*
(12) *Tu sais bien qu'ils parlent souvent de toi*
(13) *—Loulou? —C'est moi*
(14) *Le livre c'est pour toi et le disque pour lui*

Dado que en francés no constituyen una unidad en la grafía, se pueden interponer los morfemas objetivos y la negación *ne* entre el signo morfológico con contenido de *persona* y *número* y la base verbal:

- (15) *Je la lui ai offerte pour son anniversaire*
(16) *Ils ne m'ont pas téléphoné aujourd'hui*
(17) *Merci, je n'en veux plus*

Por esta misma razón, es posible, si bien en circunstancias extremas —un telegrama, por ejemplo— la no expresión del sujeto gramatical, lo cual es inusitado en la lengua española.

En la actualidad perduran expresiones fijadas en la época medieval —cuando la forma *je* aún era tónica— en las que se interponen otros segmentos entre el sujeto morfológico y la base verbal:

- (18) *Je soussigné, Henri Théron, déclare que...*⁷

Entre los pronombres fuertes en función de sujeto y el núcleo verbal, al igual que en español, es posible introducir incluso oraciones, pues constituyen sintagmas diferentes.

(7) Cf. M. Grevisse, *Le bon usage*, Gembloux, Duculot, 1988, § 642, nota.

3.3 Formas no personales del verbo

En español, las formas finitas del verbo comportan los morfemas de *persona* y *número*, que, unidos a los de *modo*, *tiempo* y *aspecto* —identificables mediante conmutación—, las caracteriza frente al infinitivo, gerundio y participio, llamados, por esta razón, formas no personales.

Sin embargo, pese a la carencia del morfema de *persona* en el infinitivo, gerundio y participio, los personales que normalmente desempeñan la función de sujeto, pueden ser sus términos adyacentes:

- (19) Relegado *tú* al segundo puesto, ella quedará vencedora
- (20) Por asistir *nosotros*, no se trató ese tema
- (21) Viniendo *ellos*, habrá más animación

Los sustantivos personales expresan el agente de la acción del infinitivo y del gerundio —el caso del participio es diferente—, e incluso podríamos decir que desempeñan la función de sujeto, entendiéndolo éste no como resultante de la concordancia personal con el sujeto gramatical —aspecto no comprobable por la falta de las marcas de persona en las formas ‘no finitas’—, sino por exclusión de las funciones de implemento, complemento y el resto de las funciones oracionales, dado que pueden coexistir en la misma secuencia con lo que denominamos sujeto:

- (22) Al regalárselo *yo*, le pareció estupendo
- (23) Escribiéndose *tú* en su cuaderno, no habrá quien lo lea
- (24) Siendo *nosotros* los responsables del material, no faltará nada

Por consiguiente puede afirmarse que los sustantivos *yo*, *tú*, *él...*, que habitualmente son expansiones o concreciones del morfema verbal extenso de *persona*, pueden presentarse como adyacentes del infinitivo, gerundio o participio, en los cuales, no obstante, no se expresa morfema extenso de persona alguno.

En francés, los morfemas subjetivos caracterizan las formas finitas del verbo, ya que no se actualizan nunca con el infinitivo o el participio. En estos casos aparecerían los pronombres disjuntos como términos adyacentes:

- (25) *Lui*, venir chez moi sans être invité?
- (26) *Moi*, me déguiser comme un clown?
- (27) *Vous* exceptés, personne ne m'a téléphoné

4. Expansión léxica del sujeto gramatical

Los sintagmas verbales —a excepción de los considerados impersonales, que sólo llevan sujeto gramatical— admiten la expansión léxica del sujeto morfológico, siempre en concordancia con el sujeto gramatical.

Las formas finitas del verbo francés admiten la ampliación léxica del sujeto morfológico en unas condiciones relativamente diferentes al español. Normalmente las formas disjuntas contrastan en la secuencia con las conjuntas, por lo que no añaden información. En español, los personales aportan información de género —excepto en la primera y segunda del singular—, mientras que en francés, y sólo en las terceras personas, es el morfema quien proporciona esa información.

La presencia de la forma fuerte o disjunta no es necesaria y suele aparecer —como en español— cuando se pretende enfatizar la persona, en contrastes distributivos, ante relativos, etc.:

- (28) *Lui, qui habite près de chez-toi, ira chercher tes livres*
(29) *Moi, j'ai préparé ma valise, mais toi, tu dois préparer la tienne*

4.1 Ciertamente, las personas primera y segunda del singular admiten, como única expansión del sujeto gramatical, los personales *yo* y *tú* respectivamente. Aunque desde el punto de vista funcional los personales pueden considerarse 'pro-nombres', es decir, segmentos que sustituyen a un nombre, *yo* y *tú* no cumplen este requisito, pues estos dos signos son la única expansión posible de los morfemas de primera y segunda persona del singular, de manera que nunca aparecen en el lugar de otro nombre:

- (30) Hoy haré *yo* la comida, pero *tú* harás las compras

Igualmente, en francés, la primera y la segunda personas del singular se combinan exclusivamente con los personales⁸ fuertes *moi* y *toi* respectivamente:

- (31) *Moi, je ne sais pas pourquoi on a bloqué les routes*
(32) *Toi, tu as toujours des idées magnifiques!*

4.2 Las terceras personas —singular y plural— son compatibles con cualquier sujeto léxico (excepto *yo*, *tú*, *nosotros*, *-as*, *vosotros*, -

(8) Tampoco en francés podemos considerar pronombres las formas *toi* y *moi* por las mismas razones que en español.

as), pues, como se ha visto, la tercera es la 'no persona', la que no es ni emisor ni receptor en un acto de habla concreto.

Asimismo, en francés, las terceras personas, por ser las más objetivas, pueden concretarse con cualquier tipo de sujeto léxico (excepto *moi, toi, nous, vous*), pero, a diferencia del español, que siempre manifiesta junto a éste el sujeto gramatical, en francés el morfema personal puede aparecer, siempre que exista una expansión léxica del sujeto morfológico:

- (33) *Le petit, il mange tout ce qu'on lui donne*
- (34) *La propriétaire, elle pense seulement à l'argent*
- (35) *Lui, il est allé plusieurs fois en Allemagne*

o puede no hacerlo:

- (36) *La voiture roule vite bien qu'elle ait dix ans*
- (37) *Chez-moi les oiseaux n'arrêtent pas de chanter*

En francés, en la lengua coloquial, también pueden expresarse los pronombres fuertes de tercera persona —singular o plural— sin que aparezcan los signos *il, ils*:

- (38) *Lui vient de partir*
- (39) *Eux viendront demain*

Los personales *él, ella, ellos, ellas* son, sin duda, 'pronombres' pues hacen referencia a un nombre que podría ocupar el mismo lugar en la secuencia. Ahora bien, en español, estos pronombres, en función de sujeto (en otras funciones el comportamiento es diferente), llevan entre sus figuras de contenido el rasgo selectivo *humano*, y, por consiguiente, sólo podrán hacer referencia a signos que contengan el mismo rasgo de contenido en su significado:

- (40) a. El niño se despertó porque *ella* (*tu madre*) hizo mucho ruido
- b. El niño se despertó porque **ella* (*la puerta*) hizo mucho ruido

En francés *il, ils* pueden actualizarse tanto cuando la referencia incluye el rasgo *humano*, como cuando no lo hace, pero, del mismo modo que en español, se actualiza el morfema de tercera persona aunque la referencia no incluya este rasgo

- (41) *Ce vase est une pièce unique, mais il est très cher*
- (42) *Este jarrón es una pieza única, pero es muy caro*

Efectivamente el morfema de tercera persona está actualizado, en francés por el segmento *il*, y en español por el morfema explícito en el verbo. Por consiguiente no podemos decir que en este sentido exista diferencia en la combinatoria exigida por los morfemas subjetivos de ambas lenguas.

Sin embargo, los pronombres disjuntos en función de sujeto no gozan de las mismas libertades. También en francés el segmento lingüístico al que sustituyen debe incluir en su significado el rasgo *humano*:

- (43) a. *Lui*, il sera à l'école à dix heures (*Julien*)
b. **Lui*, il sera à l'école à dix heures (*le paquet*)

Por consiguiente, los pronombres conjuntos no imponen restricciones semánticas en la misma medida en que lo hacen los pronombres disjuntos de tercera persona. Los pronombres femeninos *elle* y *elles*, pese a ser pronombres fuertes, no funcionan sólo como sintagmas, sino que también desempeñan la función de sujeto gramatical y por esta razón no exigen el rasgo 'humano' en los segmentos referidos:

- (44) a. *Elle* ferme à huit heures (*la boulangère*)
b. *Elle* ferme à huit heures (*la boulangerie*)

Una característica del español frente al francés es la existencia del pronombre personal neutro de tercera persona *ello*, que manifiesta orientación anafórica, es decir, alude a contextos previos:

- (45) Pedro es una persona exageradamente tímida. *Ello* puede deberse a que nunca le han permitido expresarse libremente

4.3 El caso de la primera y la segunda persona del plural podemos considerarlo mixto, pues, en español, *nosotros*, *vosotros* y sus femeninos no constituyen la única ampliación posible del sujeto gramatical, aunque sí la más frecuente. Efectivamente, siempre que la referencia incluya al hablante o al oyente junto con otras referencias, el morfema que actualice la persona en el verbo será de primera o segunda persona del plural respectivamente:

- (45) Tú y yo iremos por el otro lado
(46) Los niños y yo viajaremos en el tren
(47) Elena y tú siempre pensáis en los amigos

Incluso en los casos en que no se manifiesten los pronombres de primera o de segunda persona, pero emisor o receptor estén incluidos en la referencia:

- (48) *Los políticos* luchamos por intereses ajenos
- (49) *Los camioneros* pasáis demasiadas horas al volante

En francés, la primera y la segunda persona del plural presentan diferencias respecto a los casos vistos. Como ya hemos señalado, estas personas se manifiestan de manera constante en la desinencia verbal, y, aunque las formas *nous* y *vous* puedan ser necesarias para la actualización del verbo, sin embargo, no podemos considerarlas únicamente morfemas pues pueden funcionar autónomamente en la oración. Son pronombres conjuntos y disjuntos.

En cualquier caso, las formas *nous* y *vous* no son el único sujeto que puede aparecer con la primera y segunda persona plural, sino que al igual que en español, siempre que en el sujeto se manifieste la primera o la segunda persona unida a otras referencias la concordancia se hará con la primera o segunda del plural:

- (50) *Pierre et moi* aimons la même fille
- (51) *Marie et toi* partagerez la chambre

No obstante, y a diferencia del español, si la referencia incluye a la primera o a la segunda persona, pero no se manifiesta explícitamente, es necesaria la actualización de *nous* o *vous*

- (52) *Les Français, nous* aimons la France
- (53) *Les enseignants, vous* ne parlez que du travail

4.4 En español, el tratamiento de respeto o cortesía se hace mediante las formas *usted* o *ustedes* y aunque se trate del interlocutor del mensaje —la segunda persona— concuerdan con el morfema de tercera persona, que como hemos señalado, es el más objetivo y, en ocasiones, extiende su campo al emisor o al receptor. A diferencia del francés, distingue número:

- (54) *Usted* debe dirigirse a la oficina de reclamaciones
- (55) Es mejor que *ustedes* se hospeden en este hotel

Sin embargo, en francés, es el signo *vous* el empleado como forma de cortesía o respeto, tanto si el receptor es uno, como si se trata de varias personas:

- (56) Madame, pourriez-vous m'indiquer où est la rue du Théâtre?

5. Conclusiones

Frecuentemente leemos en las gramáticas de francés para españoles y en los manuales de traducción que en francés es necesaria la presencia del sujeto junto al verbo, requisito no exigido por la lengua española. Esperamos que haya quedado claro que este planteamiento es erróneo.

En español, en los personales en función de sujeto sólo distinguimos una serie tónica frente al francés que distingue una serie átona y otra tónica, o más exactamente⁹ una serie de formas conjuntas y otras disjuntas. Las primeras son los morfemas que desempeñan la función de sujeto morfológico, las disjuntas son sintagmas que libremente pueden suponer una ampliación de ese sujeto morfológico.

En la práctica de la traducción, podemos establecer el paralelismo —con las matizaciones pertinentes— entre la serie conjunta del francés y las desinencias del español y entre la serie disjunta y los pronombres personales sujeto, lo que evitaría la abundancia de pronombres personales en función de sujeto en los textos traducidos al español.

(9) Grevisse. *op. cit.*, § 633. c, nota.

UN DICCIONARIO BILINGÜE (ESPAÑOL-FRANCÉS,
FRANCÉS-ESPAÑOL) DEL SIGLO XVIII.
EL DICCIONARIO NUEVO DE FRANCISCO SOBRINO

Alberto SUPLOT
Universidad de Valladolid

El interés hacia los problemas que implica la traducción en sus aspectos teóricos y prácticos, así como el muy reciente en España hacia las traducciones antiguas (véase la reciente "Biblioteca de Traductores", editada por Júcar), debe ir parejo con el interés hacia los viejos diccionarios bilingües. En este aspecto, la pobreza editorial en nuestro país es lamentable. Las reediciones de estos diccionarios son escasas: el único caso es la realizada, en 1987 por la Editorial Arco-Libros, del *Diccionario* del padre Terreros, y ello motivado más bien por constituir el complemento al *Diccionario de Autoridades* en lo referente a términos técnicos y científicos que por su interés como diccionario plurilingüe.

Y, sin embargo, estos diccionarios, y especialmente los bilingües, constituyen uno de los máximos exponentes del contacto entre dos lenguas en las diferentes épocas: el análisis de las motivaciones que impulsan a su redacción, el estudio del corpus de las sucesivas ediciones, de la organización del vocabulario, de las definiciones, del componente gramatical, de los ejemplos, etc. son los diferentes capítulos de la historia de dicho contacto.

Una contribución reciente a este estudio la constituye la reedición del *Arte de traducir el idioma Francés al Castellano*, de Antonio de Capmany, de 1776.¹ Este trabajo constituirá sin

(1) A. de Capmany, *Arte de traducir el idioma Francés al Castellano*. Edición comentada por M^a del Carmen Fernández Díaz. Santiago de Compostela, Universidade, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 1987.

duda un instrumento inapreciable para toda investigación en el terreno del contacto entre nuestras dos lenguas.

Quisiera, en el marco de estas jornadas, contribuir a este tipo de investigación con el análisis, más bien presentación, dada la necesaria brevedad, de un diccionario bilingüe del siglo XVIII que causó furor en su tiempo, el *Diccionario nuevo de las Lenguas Española y Francesa*, de Francisco Sobrino. El diccionario de Sobrino, cuya primera edición es de 1705 y que gozó de una larga vida editorial que se prolongó, por lo menos, durante todo el siglo XVIII, viene a sustituir al más conocido de Oudin, publicado en 1607 y cuyas reediciones fueron numerosas, obra del "segundo Oudin", Antoine, en primer lugar, y de Juan Mommartre después. Si el Oudin merece ser llamado el diccionario bilingüe francés-español del XVII, sucede lo propio con el Sobrino en el XVIII. El *Tesoro de las dos lenguas, española y francesa* de Oudin fue reeditado hace unos años en Francia. No ha sucedido otro tanto con el *Diccionario nuevo* de Sobrino.

Y, sin embargo, el Sobrino fue un auténtico best-seller de su tiempo. Hans-J. Niederehe señala² las siguientes ediciones: dos en 1705, una en 1721, una en 1734, una en 1744, una en 1751, una en 1760-1761. A partir de esta fecha se reedita bajo el título de *Sobrino aumentado*, y es responsable de la edición François Cormon. De la popularidad que alcanzó el diccionario de Sobrino es prueba el que sea a menudo citado por otros autores de diccionarios o de manuales para aprender francés. Galmace, en su *Llave nueva y universal para aprender con brevedad y perfección la Lengua Francesa sin auxilio de Maestro*, de 1748, recomienda el uso del Sobrino, a la espera de que se edite un diccionario redactado por él mismo que, naturalmente, mejorará los publicados hasta el momento:

"facilitarás la traducción de los Libros Franceses, con el auxilio del Diccionario de Sobrino, u otro semejante, interin te ofrezco el mio, que actualmente estoy trabajando, con deseo que en él no falten tantas voces como se échan menos en los que hasta hoy se conocen en España".³

Joseph Broch, autor de un *Promptuario trilingue*, catalán, castellano y francés, de 1771, reconoce la autoridad que a estas alturas del siglo representa el Sobrino del cual dice que es el "que da a luz en este assumpto". Añade, sin embargo, el doble

(2) Hans-J. Niederehe, "Les dictionnaires bilingues français-espagnol et espagnol-français au XVIIIème siècle" TRA.LI.PHI, XXVI (1988), pp. 33-47.

(3) [Antonio de. Galmace], LLAVE NUEVA./Y UNIVERSAL/DE LA/LENGUA FRANCESA/ s.l., s.a., p. 38.

inconveniente de ser caro y voluminoso, argumentos que utiliza para promocionar su propio diccionario que presenta como “de faltriquera” y, suponemos, económicamente más asequible. Capmany, por fin, en su citado *Arte de traducir*, menciona también a Sobrino y su obra, así como a otro diccionario que le hacía la competencia comercial, el de Séjournant. Capmany justifica su propio trabajo al precisar que su objetivo es la equivalencia de locuciones y empleos idiomáticos, y no el vocabulario general, para el cual se cuenta con los citados diccionarios.

Otro testimonio de lo extendido del diccionario de Sobrino lo constituye su presencia en bibliotecas particulares. Meléndez Valdés, por ejemplo, lo poseía.⁴

Lo apuntado basta para comprobar que Sobrino y su diccionario constituían una obra de referencia sobradamente conocida durante el XVIII.

Cuando Sobrino califica a su diccionario como *nuevo* se sitúa respecto a sus predecesores cuya obra pretende mejorar por considerar que se encontraba ya superada. El Diccionario de Sobrino es “nuevo” por sus intenciones y por su contenido. Por sus intenciones, porque el destinatario a quien Sobrino dirige su diccionario ha cambiado. En 1660, la reedición del *Tesoro de las dos lenguas, española y francesa* de los Oudin, realizada, como ya he dicho, por Juan Mommartre, venía a celebrar, a su modo, el Tratado de los Pirineos y la paz entre España y Francia, firmada un año antes:

“La Joye universelle, que la Providence Divine a fait descendre de son Trône celeste, pour nous favoriser d'une Conclusion de Paix, au moyen de laquelle nous pussions respirer des travaux et peines, qu'avons endurés sous ce déplorable fardeau de la cruelle Guerre, m'a excité à vous présenter ce Trésor de la langue Espagnole et François”,

decía el editor. El libro estaba dirigido “aux amateurs des Langues Espagnole et François” y se confiaba en la beneficiosa influencia que el conocimiento de ambos idiomas podría tener en la concordia futura entre los dos países: “j'espère que par la douceur de cette paix et l'Alliance des deux Sceptres Très-Catholique et Très-Chrétien, [les deux langues, es decir, su conocimiento] ôteront la diversité d'humeur et inclination, d'où sont procédés tant de tristes spectacles”. Las mejoras que Mommar-

(4) G. Demerson, *Meléndez Valdés y su tiempo (1754-1817)*, Madrid, Taurus, 1971, vol I, p. 137.

tre aporta en su edición están hechas, según el autor, porque "les Curieux [les] demandaient". El destinatario, pues, del diccionario de Oudin en su versión de 1660, es el puro aficionado a las lenguas, el curioso, el hombre culto. El fin pretendido con este aprendizaje era el de un mayor enriquecimiento cultural que redundara en una armonía entre los dos países.

Cuando Sobrino publica su diccionario, en 1705, los dos países son ahora aliados en la guerra de Sucesión. Esta guerra provocó un estrecho contacto entre las dos naciones, contacto que habría de reflejarse, entre otras cosas, en el lenguaje, como señalara Brunot, para quien es precisamente ése el momento en el que se afianzan algunos galicismos que rondaban al español ya de antiguo.⁵ Ello, y el hecho de compartir ambos países una misma dinastía, hace observar a Sobrino que su obra es, en 1705, "más necesaria que nunca". Pero Sobrino no está guiado por los mismos altos ideales que presidieran la obra de Oudin. El diccionario de Sobrino es la obra de un profesional de la enseñanza. Lo poco que sabemos de su vida se reduce a los datos que él mismo proporciona: de sí mismo dice que es "Oficial Reformado en el servicio del Rey, y Maestro de la Lengua Española en esta Corte [de Bruselas]". Su muerte debe situarse poco tiempo antes de que saliese a la luz la tercera edición de su diccionario, en 1734, puesto que el editor de ésta precisa que Sobrino había muerto "cuando ya estaba empezada la impresión". Profesor de lenguas vivas, el propio Sobrino nos da cuenta de qué tipo de clientela era la suya: "Aviendome aplicado de algunos años a esta parte (como lo estoy haciendo) a enseñar la Lengua Española en esta Corte, a muchísimos príncipes, duques, marqueses, condes y barones, de diferentes naciones". Clientela aristocrática y variada en cuanto a extracción lingüística, pues. Su producción profesional no se limitó al diccionario; conocemos de él una *Grammaire nouvelle espagnole et françoise*, cuya 3ª edición es de 1717,⁶ lo que nos hace suponer que su redacción pudo ser anterior al diccionario de 1705. Tres años después de la publicación del *Diccionario nuevo*, en 1708, Sobrino compone unos *Dialogues nouveaux espagnols, expliquez en françois*,⁷ para los cuales aprovechó, sin duda, el material reco-

(5) F. Brunot, *Histoire de la langue française des origines à nos jours*, vol. VIII. Paris, Armand Colin, 1937.

(6) GRAMMAIRE / NOUVELLE / ESPAGNOLLE / ET / FRANÇOISE / Par le Sieur FRANCISCO SOBRINO, / Maître de la langue espagnolle en cette / Cour de Brusselles, / Corrigée et augmentée en cette troisième Edition / d'un petit Dictionnaire François et Espagnol / par le même Auteur. / A BRUSSELLES / Chez FRANÇOIS FOPPENS, / Avec Privilege de Sa Majesté Imp. / MDCCXVII.

(7) DIALOGUES / NOUVEAUX / ESPAGNOLS. / EXPLIQUEZ EN FRANÇOIS; / Contenant beaucoup de proverbes, et des / explications de plu-

pilado, y en 1720 completa su obra pedagógica con el *Secretario español*.⁸ Todas estas obras, reeditadas, al igual que el diccionario, durante todo el siglo, persiguen un claro objetivo profesional. La primera edición del *Diccionario nuevo*, concretamente, responde a la demanda que Sobrino cree detectar entre su propia clientela, la cual

“se ha quejado (y con razón) de los Diccionarios que han salido a luz en lengua española y francesa, por las explicaciones contrarias que se hallan en todos ellos, en ambas Lenguas, en la mas parte de las palabras, y tambien en casi todas las Frases. Estas quejas de tantas personas ilustres, y tan bien fundadas, me han movido, o por mejor decir, obligado a aplicarme algunos años a la composición de este, (a quien doy el nombre de tesoro de las susodichas dos Lenguas, que servirá para todos los que quisieren aprender qualquiera de ellas; la Española a los que supieren la Francesa y esta a los que entendieren la Española”.

Por fin, en su última transformación editorial a cargo de Cormont y con fecha de edición 1769, el diccionario de Sobrino, ahora *Sobrino aumentado*, se dirige escuetamente “al Público”.

Vemos así que el lector al cual Sobrino destina su diccionario difiere del lector previsto por Oudin: Sobrino es perfectamente consciente de que el aprendizaje de las lenguas responde, en esos inicios del siglo XVIII, a una nueva situación en la cual prima el interés práctico y concreto. Su enseñanza y sus libros se dirigen a quienes, cortesanos, diplomáticos, altos funcionarios, etc., deben dominar en un tiempo razonablemente corto la lengua extranjera. La rápida sucesión de las ediciones de sus libros siempre aparece justificada en los prefacios y advertencias como una respuesta a la demanda de un público necesitado de métodos de tipo práctico.

Pero también es necesario preguntarse a cuál de las dos comunidades lingüísticas, la francesa o la española, se dirige predominantemente el diccionario de Sobrino. Un diccionario

siens façons de parler, / propres à la langue Espagnole; / la / construction de l'Univers, les prin- / cipaux termes des Arts et des / Sciences, et une Nomenclature à la fin / Par FRANÇOIS SOBRINO, Maître / tre de la langue espagnole en cette Cour./A BRUSSELLE./Chez FRANÇOIS FOPPENS / Avec Privilege du Roi. / MDCCVIII.

(8) SECRETARIO / ESPAÑOL / Enseñando la manera de/escrivir / CARTAS / ESPAÑOLAS / Segun el estilo moderno, esplica-/das en Frances./Por FRANCISCO SOBRINO Maestro de la/lengua Española en la Corte de Brusselas / EN BRUSSELAS. / POR FRANCISCO FOPPENS./MDCCXX.

bilingüe puede, en efecto, estar concebido como diccionario preferentemente de “versión” o como diccionario preferentemente de “tema” para una u otra comunidad lingüística. En el primer caso, se tratará de un diccionario destinado a la comprensión de la lengua extranjera, olvidando la producción, y lo contrario en el segundo. Entre los diccionarios modernos, el *Tesoro* de Oudin está enfocado claramente a la versión: su autor, francés, redacta las definiciones de los términos, mayoritariamente, en francés. Los dos volúmenes de la edición de 1675 son asimétricos: el primero, español-francés, ocupa la totalidad del primer tomo, mientras que el segundo tomo, francés-español, de similar extensión, alberga también la parte dedicada a vocabulario geográfico. El diccionario de Sobrino está más equilibrado: en él, las definiciones que acompañan al texto francés se repiten, traducidas y casi idénticas en el texto español. Tomemos como ejemplo la palabra *martinete* en ambos diccionarios:

LOUDIN esp.-fr. :

Martinete, o Martin del rio, m. *Un petit oiseau qui va par les rivages des eaux, des plumes duquel se font des pennaches, qui sont aigrettes.*

SOBRINO esp.-fr.:

Martinete, m. páxaro blanco, cuyas plumas son muy estimadas; es un género de garça. *Aigrette, f. espèce de petit héron blanc, dont les plumes sont fort estimées.*

A pesar de ello, y a pesar de que, como hemos visto, el *Diccionario nuevo* de 1705 se dirigía explícitamente por igual a “todos los que quisieren aprender qualquiera de ellas [las lenguas española y francesa]”, Sobrino sigue dedicándose preferentemente a un público francoparlante. No nos ha de extrañar, si tenemos en cuenta su condición de “maestro de la Lengua Española” y el ámbito en el cual se desenvolvía su actividad. Las posteriores ediciones de Cormon no sólo no restablecen el equilibrio entre ambas lenguas, sino que, en cierto modo, acentúan la asimetría. Esta edición, en efecto, consta de tres volúmenes, de los cuales “los dos primeros contienen el español explicado por el Francés y el Latín, y el tercero el Francés explicado por el español y el Latín, con un Diccionario abreviado de Geografía”. Los términos geográficos, que en el Sobrino de las seis primeras ediciones se incluían en el corpus general, conviven ahora en el mismo tomo que la parte francés-español, sin que ello suponga un más importante volumen. Por ello Capmany, en su *Arte de traducir*, en 1776, critica a los diccionarios de mayor solvencia del momento, el de Sobrino y el de Séjournant, diciendo que “ni estos, ni los demás que corren son com-

pletos, mayormente en la parte de la lengua francesa, cuyo vocabulario es demasiado diminuto, y comun, y su traducción castellana poco precisa, clara, y abundante".⁹ Capmany, como Galmace antes, se lamenta de la no existencia de un diccionario bilingüe francés-español destinado a españoles.

Otro aspecto que es preciso examinar lo constituyen las fuentes de que parte Sobrino para la elaboración de su Diccionario. En los diccionarios, estas fuentes vienen explícitamente señaladas en el propio título, a menudo como argumento comercial que actúa como garantía de solvencia y de actualización, aunque a algunos les cueste cierto tiempo el admitirlo, como es el caso del Oudín quien no reconoce su deuda para con Covarrubias más que en la edición de 1675, al decir que está "nuevamente enriquecida de muchos vocablos, frases, proverbios o sentencias, sacadas del tesoro de Covarrubias". Covarrubias constituye, también, la única fuente lexicográfica de Sobrino en su diccionario de 1705, para la parte español-francés. Declara la utilización, además, de "diferentes graves Autores Españoles, principalmente de [...] SAAVEDRA, de QUEVEDO, de GRACIÁN, y de SOLÍS". Significativamente, en el tomo correspondiente al diccionario francés-español, en ésta y en las ediciones sucesivas, los autores citados son exclusivamente autores de diccionarios o, al menos, autores directamente implicados en trabajos de tipo lingüístico y lexicográfico en particular, lo que no hace sino corroborar lo justo de la crítica de Capmany.¹⁰ Sobrino en esa segunda parte de su diccionario cita a Furetière, Tachard, Richelet, Danet y Ménage.

Las siguientes ediciones reflejan la evolución de la lexicografía. A partir de la 3ª edición, Ménage desaparece del conjunto de autores citados, pero se añade otros nombres, como el de Boyer, cuyo *Dictionnaire anglais-français et français-anglais* se editaba por segunda vez en La Haya el año de 1727 y que conocería otras muchas ediciones a lo largo del siglo, y otros como el de la Academia francesa o el de Trévoux. Por lo que respecta a

(9) A. Capmany, *op. cit.*, p. 70.

(10) La propia Real Academia Española también lo reconocía en el Prólogo a la primera edición de su *Diccionario de Autoridades*: "Para la formación de este Diccionario se han tenido presentes los de las Lenguas extrangeras [...]", dice, alabando más adelante "el progreso de los Diccionarios de la lengua Francesa" entre los cuales menciona el "Diccionario Francés y latino por el Abad Danet [...] cuya obra es excelente", el de Richelet, el de Furetière y el de Trévoux. "Con estos últimos Diccionarios", añade, "se ha perfeccionado una empresa tan ardua como el Vocabulario, u Diccionario de la lengua Francesa, en que hombres tan insignes, y grandes por su sabiduría se emplearon con singular diligencia cerca de un siglo".

las fuentes españolas, es de señalar, a partir de la 3ª edición de 1734, la mención de “los tres volúmenes de el [Diccionario] de la lengua Castellana, que ha dado a luz la Real Academia Española.” Para esta 3ª edición, Sobrino no dispuso, sin embargo, más que de un *Diccionario de Autoridades* fragmentado: los volúmenes aparecidos hasta la fecha cubrían tan sólo de la A a la F inclusive. Al no haberme sido posible cotejar esta 3ª edición no he podido comprobar la incidencia de esta limitación en el diccionario de Sobrino. Las ediciones de 1751 y 1760 delatan que se tuvo muy en cuenta la lección de la Real Academia Española. Así ocurre, por ejemplo, con la palabra *corvetas*, cuya ortografía con b es criticada por el Diccionario de Autoridades (“Viene del nombre Corva, por cuya razón se debe escribir con “v”, aunque algunos escriban Corbeta”); Sobrino en 1751, pero quizá antes, se apresura a adecuar la ortografía a las reglas de la Academia. Procede de igual manera en otros casos: *indemnizar* aparece escrito con “s” en la edición de 1705, siguiendo en esto a Oudin; en 1751 se escribe ya con “z”; el *terraplano* de 1705 se convierte en 1751 en el académico *terrapleno*.

Pero la influencia de la Academia, y no sólo la española, se hace sentir, sobre todo, en la filtración a que se somete al léxico admitido. Sobrino elimina todos los términos que el Oudin se preciaba de incluir como pertenecientes a la “xerigonça” y que constituyen uno de los principales atractivos de su Diccionario. En la palabra *cotón*, por ejemplo, Oudin no recoge más que el sentido que tenía en germanía: “Coton, f. En jargon, *Pourpoint*. / coton colorado, En jargon, *Le fouët*”. Sobrino 1705 no recoge ni esta acepción, ni la moderna, probablemente por ser un galicismo demasiado reciente. Hay que esperar a la edición de 1751 para que admita el término: “Coton, m. *Du coton, m. de la toile peinte*”, aunque a la hora de proponer una traducción de la palabra francesa, Sobrino prefiera la más tradicional de *algodón*. Sobrino se muestra a menudo más exigente, a la hora de depurar el léxico, que la propia Academia española. En el *Diccionario de Autoridades* figuran muchos de estos términos de germanía y, concretamente, la acepción de *cotón* que nos ocupa, la cual coexiste junto al galicismo recién importado. Los escrúpulos de Sobrino se extienden también a otros términos considerados reprobables o malsonantes. La palabra *triquete*, definida por Oudin como “Un recoin au bordel, où il y a un banc ou une couchette sur laquelle les filles de joye exercent leur pailardise” no figura en Sobrino. Y cuando Oudin dice que *cagada* equivale, en francés, a “de la merde ou fiente, l'excrement”, Sobrino elimina la primera parte de la equivalencia y se queda con el resto, mucho más aséptico.

Por lo que respecta al comportamiento del diccionario de Sobrino frente a la tendencia a importar galicismos, tan característica del XVIII y de tanta tradición en las disquisiciones y discusiones acerca del supuesto peligro de degradación de la lengua española, sería necesario un mayor espacio para examinar el problema. Aquí no puedo sino abordarlo. Respecto al de Oudin, la edición del diccionario de Sobrino de 1705 es relativamente generosa a la hora de admitir galicismos. Entre ellos, los pertenecientes al vocabulario militar forman un grupo preferente. Términos como *derrota* aparecen ya en esa fecha con el sentido de “revés militar”, cuando no es el caso en el Oudin de 1675; otros términos militares nuevos, o con nuevas acepciones, son, por ejemplo, *destacamento*, *flanco*, *patrulla*. La entrada de todos ellos tiene sin duda que ver con la guerra de Sucesión y la relación entre los ejércitos español y francés aliados, como ya apuntaba al principio, repitiendo las observaciones de Brunot. Las ediciones posteriores van abriéndose a esta realidad del galicismo. Muchos de ellos se han asentado definitivamente en la lengua española; otros no. Este último es el caso de la palabra, también perteneciente al vocabulario militar, *fusica*; dicho término no lo recoge Oudin ni el primer Sobrino, pero aparece por lo menos en 1751, con la advertencia de su origen: “Fusica, f. esta palabra viene de la lengua Francesa, y se usa entre los españoles, *Fusil, m.*”; el galicismo que perdurará hasta hoy en nuestra lengua, *fusil*, sin embargo, no queda registrado en Sobrino, al menos hasta 1760. En esa edición, el francés *Fusil* se considera todavía que corresponde a “Eslabón para sacar fuego”, es decir, lo que Oudin entendía por *fócil*, y, como segunda acepción, se traduce por “Escopeta”.

El nivel de aceptación de los galicismos varía en el diccionario de Sobrino si se trata de la parte correspondiente al francés-español. Parece, en ella, que hubiera una mayor tolerancia. *Berlina*, por ejemplo, no recogida en el tomo español-francés si aparece en su compañero: “espèce de carrosse venue de Berlin, *Berlina, f. especie de carroza que vino de Berlin*”; lo mismo ocurre con *cadete*: “terme de guerre, *Cadete*”, palabra que el *Diccionario de Autoridades* registra con la precisión de que “es voz Francesa introducida poco ha en las tropas”.

Con ser el movimiento del léxico un tema apasionante en el estudio de un diccionario, no lo es todo. Sería necesario examinar también la organización interna de la obra que trato de presentar: el tipo de ordenación; el tratamiento de la homonimia; la caracterización como diccionario preferentemente “de lengua” o enciclopédico; la utilización de ejemplos para ilustrar los dife-

rentes empleos, y que, en Sobrino, responde a una voluntad de perfeccionamiento en aras a satisfacer las demandas de su público; la traducción de los proverbios, etc. Sería, por fin, necesario examinar la inscripción de la subjetividad en estos diccionarios. Subjetividad que se deja ver sin rubor en obras como el *Tesoro* de Covarrubias y que, conforme progresa la ciencia lexicográfica, va siendo desterrada, no siempre con éxito, para conferir su tono didáctico y pretendidamente objetivo a los diccionarios.

Quisiera terminar esta breve exposición enlazando con mis observaciones del principio acerca de la ausencia de reediciones de este tipo de diccionarios bilingües. Su existencia supondría, en efecto, un cómodo acceso a unas obras que permitirían, tanto a los especialistas, como a los estudiantes de nuestras Facultades, una nueva forma de enfocar los problemas de la historia de la traducción y la propia práctica traductora.

ENUNCIACIÓN, ARGUMENTACIÓN Y TRADUCCIÓN

Marta TORDESILLAS
Universidad Autónoma de Madrid

Hoy en día, la traducción suscita un notable interés en el marco sociocultural actual. El papel fundamental que ésta representa en ámbitos de carácter económico, político, didáctico, cultural, etc., ha provocado una viva inquietud por analizar los fundamentos, valores y función sobre los que se asienta. Estos, sin embargo, no pueden ser tratados si no partimos de la base de toda traducción, es decir, de las lenguas y su funcionamiento y de la posibilidad de transferir las actualizaciones de las mismas.

En este sentido no puedo por más que poner de manifiesto la importancia de los estudios lingüísticos que se están llevando a cabo, desde hace unos 30 años aproximadamente, y que consisten en un intento por aprehender el concepto de sentido en el seno mismo de las lenguas.

El sentido no está dotado, a priori, de límites fijos, si no que se presenta como el resultado de una asociación entre lo explícito y lo implícito que desarrollan los interlocutores en toda elaboración lingüística. El sentido se ve obligado a encasillarse en estructuras formales fijas y esto provoca que una gran dosis de él se mantenga en un estado virtual.

Su organización es compleja y es motivo de un profundo estudio en todos los planteamientos de lenguaje y de análisis de discurso. No hay más que citar las principales teorías lingüísticas en Francia.

Tenemos la de la polifonía y argumentación de O. Ducrot, la de las operaciones enunciativas de Culioli, la de los espacios mentales de Fauconnier y Sperber, la de los universos de creencia de R. Martin, y nombres como los de Kerbrat-Orecchioni, Maingueneau, Pottier, Charaudeau... Todos ellos trabajan en torno al sentido.

En todo acto de lenguaje, el valor y el papel que desempeña el sentido es capital. El aspecto semántico no puede desligarse de la realización discursiva, de ahí su importancia en el campo de la traducción.

La traducción es un acto de lenguaje y como tal desencadena una serie de mecanismos lingüísticos. Estos varían y se desarrollan de distinta manera según tratemos de lengua oral o de lengua escrita y según se aplique a textos jurídicos, económicos, comerciales, científicos, filosóficos, literarios, etc. Es necesario delimitar el área en la que los planteamientos que luego expondré tienen validez.

Yo me limitaré a tratar el campo semántico en la obra literaria. Más concretamente, la necesidad de analizar los mecanismos de la enunciación y de la argumentación presentes en el texto con la finalidad de obtener mejores resultados en la traducción de formas no equivalentes entre una lengua y otra. En este caso entre el francés y el español.

El texto literario, para una correcta traducción debe ser estudiado previamente, sin embargo, reconozco que no siempre es fácilmente analizable. En él se combinan dos factores: por un lado, el uso de una lengua dada, con todo lo que ello entraña, y por otro, la manipulación en general voluntaria que se hace de la misma para conseguir el propósito que el autor se ha fijado para y mediante el acto de escritura. Es sin duda la hábil combinación de estos dos elementos la que genera el sentido del texto y le permite al lector recrearse.

Es necesario tener en cuenta la figura del lector, que en su lectura crea su propia composición, su propio universo imaginario. Asimismo, el traductor, en un primer momento va a ser lector. Inconscientemente, en su recorrido semasiológico de comprensión del texto, se va a desencadenar su subjetividad actuando como filtro del texto original. Sólo si es consciente de este proceso podrá desligarse de la interpretación que él da al texto y pasar, con vistas a la traducción del mismo, a un análisis de los mecanismos que la han posibilitado. Esto le permitirá atenerse al contenido semántico del texto origen y a su vez transferirlo con imparcialidad.

En un segundo momento el traductor debe pues hacer un análisis exhaustivo de la configuración del sentido en el texto. Observar de dónde viene, cómo funciona, qué desencadena, cómo lo presenta y lo utiliza el autor.

Esta tarea conlleva, sin duda, el estudio de las organizaciones rectoras del discursar del autor, es decir la enunciativa y la

argumentativa, plasmadas en la arquitectura acto-espacio-temporal del texto.

¿Cómo funciona la *organización enunciativa*?

Pues bien, antes de analizarla debemos precisar que se divide en enunciación explícita y enunciación implícita.

La explícita viene marcada en el texto por conectores enunciativos que a su vez permiten acceder a la articulación implícita de la misma. Esta última, la considero fundamental. En este nivel es donde se plantea verdaderamente el origen de la traducción. Debe mantenerse en su grado de virtualidad y el traductor debe intentar trasladarlo con toda su complejidad. Para ello es necesario un dominio no sólo de la lengua francesa y española sino también de los efectos de sentido desencadenados por el uso de sus componentes: conectores, expresiones, adjetivación, tiempos, etc...

Esto le permitirá prever las sutilidades que presentan las lenguas para generar el movimiento interno.

Los enunciados que componen el texto no contienen el sentido en sí mismo, sino los útiles para recomponerlo. Los conectores son objetos lingüísticos específicos de cada lengua. La comparación, a la que necesariamente se ve abocado el traductor, conlleva poner de manifiesto lo que cada una tiene de más heterogéneo, pero a su vez, es lo que posibilita hacerlo generalizable, como categoría de lenguaje, para reconstruir de nuevo la especificidad en la lengua de llegada.

El traductor debe ser capaz de llegar a ese lugar común de lenguaje para, a partir de una lengua, recomponer en la otra el juego enunciativo marcado en el texto. Para ello es necesario operar el camino inverso al seguido por el escritor para elaborar el sentido. En todo este proceso, ciertos aspectos pueden sin duda ser un obstáculo para el traductor.

Veamos alguno de los puntos en los que la traducción del francés al español puede resultar conflictiva y exige un profundo análisis del texto para preservar su coherencia.

El texto literario viene configurado por tres estructuras que son la actancial, la espacial y la temporal. Las tres se hallan superpuestas y es conveniente hacer un desglose para observar su composición. La división que presentan tiene un significado tanto si su evolución es paralela como si no lo es. Para el análisis de la estructura actancial, nos es imprescindible extraer las marcas de persona que nos permitan establecer la presencia y la función del autor, del narrador y del actante en el texto. Estas marcas, si bien son muy parecidas en Francés y en Español, no son, sin embargo, las mismas. Esto se debe, entre otras cosas, a la configuración del contenido que presentan los pronombres y otros elementos caracterizadores de persona.

Los aspectos puntuales que voy a tratar a continuación conciernen al enunciado pero los hago extrapolables al texto, concibiendo éste como conjunto significativo de enunciados.

Tomenos por ejemplo el pronombre *on*. Bien es verdad que este pronombre representa gramaticalmente una tercera persona pero su contenido significativo no es siempre ese. Sus lecturas pueden ser plurales debido a su sentido variable. Sólo el contexto podrá delimitarlo.

En algunos manuales recomendados para la traducción francés-español se nos dice que la traducción de este pronombre depende de lo que permita entender. Como su equivalente en español nos proponen:

—Un giro reflexivo siempre que el verbo no lo sea
(*on* = el uso; la regla; la costumbre...)

—La tercera persona del plural
(*on* = alguien; la gente...)

—la inserción de “uno” o “una”
(*on* =je)

—la sustitución por nosotros.

En numerosas ocasiones determinar qué permite entender este pronombre no es nada fácil. El autor, en su texto, no sólo utiliza *on* sino que lo combina con el resto de las formas que componen el espectro de persona y es respecto de ellas que *on* adquiere su valor.

El seleccionar una u otra traducción no puede venir dado mas que por un estudio previo de la organización enunciativa del texto en los niveles explícito e implícito. Consiste en saber si en realidad el pronombre representa, excluye o incluye al narrador, al actante o es el reflejo de la presencia del autor. En otros términos, si corresponde al enunciador, a un locutor que se asimila a él o a uno que no lo hace. Es el contexto enunciativo donde se inserta el que nos permitirá darle uno u otro valor. Si esto no se refleja de manera precisa en su traducción perdemos la evolución significativa de cualquiera de estos elementos y alteramos su función en la estructura actancial del texto literario.

Creo, en todo caso, que limitar la traducción de *on* a las cuatro posibilidades anteriormente citadas supone marcar un límite al contenido de este pronombre. Si el contenido de la palabra no encuentra su equivalente en otro pronombre del sistema de persona del español, debemos intentar que lo obtenga, si es necesario mediante adjetivos o adverbios lo suficientemen-

te significativos para llenar el vacío semántico que pueda crearse. De esta manera se intentará conservar la organización enunciativa subyacente.

Otro elemento a tener en cuenta es la ubicación en el enunciado de partículas *adverbiales* y *adjetivales*. La traducción de las mismas no debe hacerse sin una previa reflexión. Respecto de este punto me gustaría precisar que existen dos clases diferentes de adverbios y adjetivos, a saber:

—los que especifican el sentido de los otros elementos del enunciado

ej: Te lo digo francamente.

—los que modalizan y transmiten la enunciación.

ej: ¡Francamente te lo digo!

Para los primeros pueden establecerse normas más o menos fijas sobre el lugar que deberán ocupar en el enunciado, sin embargo, en lo que concierne a los segundos su posición no es fija y viene determinada por su carácter de conector enunciativo, es decir por el estatus que ocupa dentro del funcionamiento interno de la lengua.

Otro punto que me gustaría poner de manifiesto se refiere a la *negación*. A menudo, he podido observar que al traducir del francés al español la negación había sido eliminada o sustituida. Creo que esto repercute negativamente en la composición del enunciado. El enunciado negativo es polifónico, y deja de serlo si suprimimos la negación. Esta última debe pues ser conservada ya que es un componente más del contenido enunciativo y pertenece al sentido del texto en su progresión discursiva. Sin duda, la eliminación frecuente de la negación altera la composición semántica y, en la etapa posterior, afecta a la captación del sentido llevada a cabo por el lector.

Otro aspecto en el que quisiera insistir es en la cada vez más extendida recomendación de traducir el *passé-composé* del francés por el *pretérito perfecto simple* del español. Estos dos tiempos no contienen en modo alguno el mismo sentido, no recortan de la misma manera el sistema temporal. Bien es verdad que, en ciertas ocasiones, puede ser traducido el uno por el otro pero siempre porque el contexto donde se inserten lo permita.

El hacer sistemática una posibilidad considero que es un error. En este caso concreto, esta sistematización provoca en el texto literario una alteración de la estructura temporal que repercute en la organización enunciativa del mismo.

Como ejemplo me remito a una traducción de *El extranjero* de Albert Camus.

El narrador, que a su vez es actante principal, desde el primer párrafo, empieza su narración en *passé-composé* de tal manera que su vivencia, desde el punto de vista enunciativo está constantemente actualizada en un periodo temporal del que aún no se ha despojado. El efecto que se crea es que el tiempo del narrador y el tiempo del actante se confunden en la estructura temporal del relato. Tanto la enunciación del narrador como la del actante siguen una progresión simétrica y están estrechamente relacionadas. La traducción, por el contrario, nos presenta a un narrador distante en el tiempo respecto de la vivencia que narra. El texto está en pretérito perfecto simple lo que provoca una ruptura entre el tiempo del narrador y el tiempo del actante. Esto genera a su vez una disimetría entre la enunciación del narrador y la del actante. Disimetría que se agudiza cuando en el último capítulo del libro el tiempo utilizado en la traducción corresponde al del texto de Camus, es decir al *pretérito perfecto compuesto*. Con ello se modifica la articulación de los enunciadores y su configuración en la polifonía.

La función que desempeña el uso de un tiempo concreto, como el *passé-composé*, sobre el que se traza la narración de Camus no está reflejada en la traducción. Desde mi punto de vista, se produce una alteración de la estructura temporal profunda del texto que repercute en la configuración enunciativa del mismo y de ahí en los papeles desempeñados por los que componen el espectro actancial.

Estos puntos que acabo de señalar manifiestan la gran importancia que debemos conferir, en la traducción de las obras literarias, al análisis de la organización enunciativa prestando un especial interés a la parte implícita de la misma para evitar la distorsión del texto.

Hasta el momento, he estado hablando de la enunciación y del papel que desempeña en la traducción, ahora bien, hablar de enunciación me lleva a tratar la argumentación en el texto.

En todo acto de lenguaje, la enunciación está íntimamente ligada a la argumentación, ésta debe ser entendida en términos de O. Ducrot. Paso a definir lo que se entiende por argumentativo: "Son argumentativos aquellos contenidos transmitidos por el discurso que caracterizan la situación de la que se habla como permitiendo sacar una conclusión dada y ello en virtud de un lugar común, de un principio argumentativo llamado "topos". El "topos" (1) es presentado como si fuera una creencia común

compartida por una multitud de personas, (2) es un principio utilizado para argumentar y que es presentado como válido no sólo en la situación de la que se habla en el momento sino también en una infinidad de situaciones análogas, (3) es gradual, pone en relación dos propiedades graduales.

¿Qué función desempeña en el texto literario y cuál es su importancia en la traducción del mismo?

Todo enunciado contiene una argumentación subyacente que se genera, a su vez, en el texto, en la progresión narrativa del contenido. Actúa en el inconsciente del lector e intenta conducirlo hacia la conclusión prevista por el autor. De estos diremos que están orientados hacia una conclusión establecida (r). Se suele percibir de manera clara en los enunciados complejos, es decir en la subordinación.

Lo que nos posibilita descubrir esa argumentación son los operadores del discurso. Debo precisar que llamo operador a todo nexo argumentativo explícito que permite la configuración interna de la enunciación. Yo, personalmente, clasificaría los operadores a partir de su función en el texto; obtengo dos tipos:

—los que articulan el contenido argumentativo del enunciado, microsegmento significativo, y

—los que articulan el contenido argumentativo del texto, macrosegmento significativo.

Pese a que estos últimos están menos estudiados creo que desempeñan un papel importante en la configuración semántica del texto en cuanto a la articulación global se refiere.

Pienso que hasta ahora, en la traducción, no se les ha dado a estas partículas el valor suficiente. En general, se las concibe como portadoras de un único significado y por lo tanto su traducción suele ser fija. Sin embargo, se hace necesario un estudio riguroso del funcionamiento implícito que son capaces de desencadenar ya que poseen significados plurales.

En algunas traducciones se observa que los operadores no han sido traducidos, acaso para evitar enunciados demasiado complejos, en otras, sin embargo, se pone uno ahí donde no lo hay. La repercusión en los dos casos es negativa. Por un lado, supone una pérdida significativa; por otro, una ganancia significativa que proviene de la intromisión del traductor en el texto.

Pérdida y ganancia respecto del contenido semántico original del texto, afectando a la estructura primaria confeccionada por el autor.

Un ejemplo de este fenómeno lo podemos encontrar en la traducción de *l'Étranger* citada anteriormente.

—El primer párrafo del texto original dice así:

“Aujourd’hui, maman est morte. Ou peut être hier, je ne sais pas. J’ai reçu un télégramme de l’asile: “Mère décédée. Enterrement demain. Sentiments distingués. *Cela* ne veut rien dire. C’était peut-être hier.”

—La traducción es la siguiente:

“Hoy, ha muerto mamá. O quizá ayer. No lo sé. Recibí un telegrama del asilo: “Falleció su madre. Entierro mañana, Sentidas condolencias”. *Pero* no quiere decir nada. Quizá haya sido ayer.”

Como podemos observar, además de la utilización contradictoria de los tiempos, de la que ya hablé anteriormente, *Cela* que en el texto de Camus es un anafórico, es decir que nos remite al enunciado inmediatamente anterior, reemplazándolo, es traducido por un *Pero* operador argumentativo que no nos remite a dicho enunciado sino a una conclusión que se puede desprender de él. Conclusión a la que se opone. El traductor, sin duda inconscientemente, hace explícita su propia enunciación y genera un acto argumentativo inexistente en este enunciado. Se produce una dislocación en la organización de los enunciadores reflejada en la composición del enunciado. En el texto francés “*cela ne veut rien dire*” constituye un enunciado que contiene el sentido en sí mismo. La negación actúa sobre un contenido ya establecido y completo.

En la traducción “*pero no quiere decir nada*” presenta una configuración de dos segmentos articulados por *pero*: de la forma X PERO Y, donde X está implícito y PERO Y no tiene sentido si no es como oposición a este segmento implícito. Este último está basado en un topos que diría que de la comunicación se concluye la obtención de información.

Podemos destacar la transformación que ha sufrido el enunciado creado por el autor que pasa a ser otro distinto creado por el traductor.

Entiendo que si esta intromisión, involuntaria sin duda, no se evita la traducción se convierte en un texto con dos autores o dicho de otra manera con dos locutores.

Desde mi punto de vista este hecho supone un grave deterioro para la creación literaria en la que el sentido y la función de sus componentes tiene un valor específico y pretende actuar de manera concreta sobre el lector gracias a su composición que pertenece, en todo momento, al autor de la obra.

Para concluir, me gustaría insistir en la importancia que tiene el mantener una seria reflexión ante el texto que se ha de traducir. La finalidad: el buscar en la organización profunda los factores generadores del sentido. Sentido que desencadena la interpretación del lector.

Soy consciente de que el sentido que uno obtiene de la obra literaria es individual. Su riqueza varía en función de los conocimientos y de la experiencia propia. Pero, el hecho de que para cada lector el sentido sea específico, no excluye en ningún caso la existencia de uno ligado intrínsecamente al texto y común a todos. Es en la organización enunciativa y argumentativa en donde se inserta.

El traductor, que, por su función, se convierte en un intermediario entre el autor que quiere comunicar y los lectores que quieren recibir, debe hacer un esfuerzo por situarse en el interior de esta zona de intersección en donde el sentido es común a todos. Su fidelidad respecto del texto origen permitirá que el lector de la traducción pueda percibir la obra del autor real lo menos trastocada posible y asimilarse, en cierto modo, al lector original. Será su rigor en la restitución del contenido semántico, tanto explícito como implícito, el que favorecerá este proceso.

El mecanismo para la comprensión del texto es universal, y lo que el traductor debe evitar es la interpretación del mismo para preservar, en el traslado de una lengua a otra, la configuración que el autor plasma en su creación. Sin duda es una ardua tarea que no todo el mundo es capaz de llevar a cabo.

Bibliografía

E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, París, Gallimard, 1966 (t. I) y 1974 (t. II).

O. Ducrot, *Les mots du discours*, París. Éd. de Minuit, 1980.

O. Ducrot, *Dire et ne pas dire*, París, Hermann, 1980.

O. Ducrot, *L'argumentation dans la langue*, Bruselas, Mardaga, 1983.

O. Ducrot, *Le dire et le dit*, París. Éd. de Minuit. 1984.

J. del Prado Biezma, *Cómo se analiza una novela*, Madrid, Alhambra, 1984.

S. Ameye, *Précis de Grammaire espagnole*, París, A. Colin, 1987.

A. Camus, *L'Étranger*, París, Gallimard, 1957.

A. Camus, *El extranjerero*, traducido del francés por Bonifacio del Carril, Madrid, Alianza, 1986.

POLIFONÍA DISCURSIVA Y TRADUCCIÓN:
PROPUESTAS DE TRATAMIENTO DE LOS ENUNCIADORES
QUE RECUPERAN OTRO UNIVERSO SOCIOLINGÜÍSTICO

Mercedes TRICÁS PRECKLER
Universidad Autónoma de Barcelona

La lingüística tradicional presentaba al locutor como causa y origen de todo discurso. Bajo el concepto de locutor se entendía no únicamente el ser que realiza la actividad física de articular el enunciado sino también el responsable, en su papel de sujeto, de todo el contenido de la enunciación.

El postulado de la unicidad del sujeto empezó a ser discutido por Bakhtine en 1930 cuando afirmaba:

“los enunciados, aunque emanen de un locutor único —por ejemplo: el discurso de un orador, el curso de un profesor, el monólogo de un autor, las reflexiones en voz alta de una persona sola- son monológicos tan sólo en su forma exterior pero por su estructura semántica y estilística son de hecho esencialmente dialógicos”. (Todorov 1981, p. 292)

Esta idea, recogida en 1984 por O. Ducrot en su “*Esquisse d’une théorie polyphonique de l’énonciation*”, ampliada luego en 1989 en “*L’énonciation et polyphonie chez Charles Bally*”, aporta la novedad de contemplar en cualquier tipo de enunciación la existencia de dos categorías de personajes:

- el locutor
- los enunciadores

El término “polifonía discursiva” pretende indicar la presencia de distintas voces que asumen papeles diferentes en esa especie de escenificación teatral que es el discurso. Dentro de éste, el locutor desempeñaría el papel de narrador mientras que los demás personajes de la representación corresponderían al resto de enunciadores. Citando a Rubattel (1990):

“On appelle “polyphoniques” des énoncés monologiques qui intègrent le discours d’autrui ou une “voix” autre que celle de l’énonciateur de l’intervention”. (p. 297)

Al locutor le corresponde el papel de director, de responsable absoluto de este complejo ilocutorio; uno de los enunciadores se identifica con el propio locutor y transmite su voz; el resto de enunciadores desempeñan distintos actos ilocutorios (tales como polemizar, valorar, negociar, rechazar, etc.) permitiendo que el texto “diga”, a través de voces distintas al locutor y distanciadas de éste, aquellas opiniones, puntos de vista, tomas de posición que el locutor no comparte. De este modo el discurso se convierte en el punto de encuentro de diversas perspectivas.

Tal como indica Ducrot (1989):

“l’énonciation apparaît comme la mise en scène de différentes attitudes -indépendantes les unes des autres et qui dialoguent entre elles”. (p. 179)

El lingüista francés, en *Le dire et le dit* (1984), nos da como ejemplo contundente este enunciado:

Ah! je suis un imbécile, eh bien, tu vas voir (p. 172)

el cual, no puede atribuirse en modo alguno a un solo sujeto. Es fruto de dos enunciadores distintos, uno de ellos, identificado con el locutor, pronuncia el segundo segmento —eh bien tu vas voir— asumiéndolo como propio, pero deja a un enunciador distinto la responsabilidad de la primera parte —Ah! je suis un imbécile— que transmite con fidelidad, a modo de cita, aunque, evidentemente, no comparte.

Así pues la teoría de la polifonía desmiente la tradicional unicidad del sujeto desintegrándolo en los dos elementos mencionados, locutor y enunciadores, a los que hay que añadir un tercero, el ser en el mundo, que no puede confundirse con el locutor y que corresponde al ser humano que produce físicamente el enunciado pero que, como tal ser en el mundo, no influye en modo alguno en la enunciación. Permanece al margen de cualquier análisis discursivo y su único interés reside en el papel que puede desempeñar como origen del discurso.

El locutor posee la facultad de dirigir todo el complejo ilocutorio. Como “creador discursivo todopoderoso”, introduce a los diversos enunciadores, que desempeñan diferentes actos ilocutorios en el interior del enunciado.

De esta teoría, resumida aquí tan brevemente, se deduce que la respuesta a la clásica pregunta: "¿Cuál es el sujeto del texto?" es compleja y que la tradicional concepción del texto como entidad enunciativa homogénea debe sustituirse por lo que C. Kerbrat-Orecchioni denomina "una sucesión de isotopías enunciativas".

La doctrina de la polifonía abre una nueva vía —con múltiples bifurcaciones— al análisis traductológico. Normalmente, para la Ciencia de la Traducción, las descripciones semánticas se centran en el valor de las formas y en la situación de la enunciación, es decir, en el contenido, por un lado, y en las circunstancias espacio-temporales y contextuales en las que se produce el discurso, por otro. Sólo indirectamente el análisis semántico se dirige a los protagonistas del discurso, esto es, al emisor y, sobre todo, al receptor del texto traducido. Pero es menos frecuente centrar este análisis en el locutor y, menos aún, en los diversos enunciadores de los distintos segmentos.

La traducción es una operación semántico-pragmática y las descripciones semánticas del enunciado no son intrínsecamente estables. Dependen de su relación con los otros enunciados, esto es, del contexto, pero también de su relación con los diversos enunciadores discursivos. La presencia del enunciador influye directamente en las características del contenido. Ello es debido fundamentalmente al hecho evidente de que las enunciaciones no tienen una relación directa de correspondencia con el mundo, pasan siempre por códigos de referencias, y estos códigos varían según la voz que ha producido el enunciado.

Una frase como:

C'est bien d'être patron

no puede tener la misma intencionalidad, y por consiguiente, el mismo valor pragmático, si la ponemos en boca de un empresario o de un trabajador.

El análisis polifónico induce por lo tanto a un análisis detallista de los enunciadores que emiten las distintas voces. Cosa a todas luces necesaria para un traductor. Si, desconociendo el enunciador, encontramos un enunciado del tipo:

Rien à signaler

podemos pensar en una información equivalente a algo así como:

No hay nada digno de mención

Pero supongamos que la voz la emite un enunciador que se dirige al personal de aduanas en la frontera. La traducción dará:

Nada que declarar

Podemos cambiar de nuevo las condiciones de enunciación y situar el enunciado en boca de un oficial del ejército francés en el ejercicio de sus funciones. El traductor se verá obligado a aplicarle un tratamiento especial y a sustituirla por la voz correspondiente al mismo enunciador español en las mismas circunstancias de producción. Lo que daría entonces:

Sin novedad

El enunciador y las circunstancias de la enunciación se constituyen pues en el factor clave que determina el sentido y por consiguiente la traducción.

Si reconocemos, con la escuela francesa de análisis del discurso, que los valores pragmáticos integran los valores morfo-sintácticos y también los semánticos, deduciremos que los protagonistas discursivos están profundamente enraizados en la estructura semántica de un enunciado y que no puede jamás abordarse un análisis de los signos dejando de lado sus utilizadores. Para C. Kerbrat-Orecchioni (1980):

“Analyser dans un texte “l'appareil de son énonciation”, c'est tout d'abord identifier “qui parle” (dans ce texte”. (p. 162)

La perspectiva polifónica pretende desplazar el análisis discursivo del habitual análisis del contenido, es decir, de “qué se dice”, a la perspectiva de “quién lo dice”.

En el esquema

L dice que P

—donde P corresponde al espacio discursivo ocupado por el texto y L al locutor—, ambos elementos son igualmente determinantes para definir la estructura semántica del enunciado.

En la traducción se produce un tipo especial de discurso en el que L se disocia en dos. Podríamos esquematizarlo así:

L' dice que [L dice que P]

en donde L' es el traductor y L corresponde al locutor/autor del texto original.

En definitiva, toda traducción constituye una re-enunciación que transforma un discurso P, producido por un primer locutor L, en un discurso P', producido por un traductor, con-

vertido en locutor del nuevo discurso. Como consecuencia de esta sustitución de L por L' una serie de filtros referenciales sufren evidentemente transformaciones y los distintos enunciadores reaccionan de un modo distinto ante la obligación de prestar su voz a una nueva representación teatral, paralela pero distinta, constituida por el texto traducido.

En este tipo de discurso, traductor y autor comparten y se reparten responsabilidades. El traductor está, en principio, legitimado para suplantar a L. Su estatus le otorga ciertos poderes para modificar, adaptar, modelar elementos que, de lo contrario, no podría asumir como propios porque no corresponden a su universo referencial. No obstante, en el texto traducido persiste la presencia del creador del discurso original que continúa ejerciendo su autoridad —en mayor o menor grado según el tipo de textos objeto de traducción y según el modo de hacer de cada traductor— y que protege algunos de estos elementos haciéndolos refractarios a posibles adaptaciones. En ese caso, la voz de L' puede ocultarse para dejar vía libre a la voz del autor del texto en un clásico juego polifónico.

La traducción es pues una instancia enunciativa especial que mantiene latente la voz del primitivo locutor, a través de un enunciador, casi siempre invisible pero que influye en toda la organización enunciativa. En este discurso especial se hacen realidad estas palabras de J. Authier (1987) que ella aplica al discurso polifónico:

"À travers nos mots d'autres mots se disent". (p.
140)

En un intento de sistematizar los juegos polifónicos en la traducción, podríamos establecer las siguientes modalidades de enunciación del texto traducido que recogen, a mi parecer, distintas posibilidades de traducir en función del grado de responsabilidad que asume el traductor al re-crear el texto y de su grado de implicación en el universo referencial del texto de partida.

Primera modalidad

Las condiciones enunciativas de L y L' respecto a P presentan diferencias sensibles, pero L' asume las condiciones de L y se coloca en su lugar pese a las posibles distorsiones textuales que ello implique.

Es decir, el traductor considera el mundo de la traducción como el suyo propio. Por ello, el texto traducido pretende reproducir el universo creado por el autor y el traductor suplanta al "yo" del primitivo autor. Desde este "yo" entra en un mundo que

no es el suyo, acepta las marcas de subjetividad sin modificarlas y dirige y domina las voces de los distintos personajes que intervienen en el texto.

Es decir que L' intenta identificarse a L y superponerse a él, asumiendo el universo de discurso de L en su totalidad y reconociendo como propias todas las marcas referenciales del mismo.

Se produce una equivalencia del tipo $L' > L$, es decir L' ocupa el lugar de L.

La misma ascendencia que L tenía sobre los enunciadores que hizo intervenir en su texto, la asumirá ahora L' y las condiciones enunciativas reproducirán, en la medida de lo posible, las del texto original. De modo que si en el texto original "L dice que P", en esta modalidad de enunciación, la traducción corresponderá al esquema: "L' dice que P".

Segunda modalidad

Las condiciones enunciativas de L y L' son distintas. L' no pretende trasplantar su discurso al universo referencial de L sino establecer sus distancias respecto de P y someterlo a un proceso de adaptación.

En este proceso, el tratamiento de los diversos enunciadores no es uniforme. Algunas voces permanecerán intactas, mientras otras se transforman.

Esta segunda modalidad, en la que L' no se identifica con L, responde al esquema:

L' dice que [L dijo que P]

Se establece, en cierto modo, un discurso indirecto en el que el traductor nos refleja el mensaje original filtrado a través de las marcas de su propio universo.

Tercera modalidad

Las condiciones enunciativas de L y L' respecto a P son muy similares o idénticas. No existen pues distorsiones ni es necesario un proceso de adaptación.

L y L' se sitúan a igual distancia del universo discursivo del enunciado porque ni uno ni otro están directamente implicados en el mismo. Se trata de discursos de tipo objetivo, con valores referenciales universales que pueden ser asumidos por distintas comunidades culturales sin que varíe la distancia entre éstos y el texto. L y L' no se identifican entre sí, pero su distancia respecto a la enunciación es idéntica por lo que:

L
) dicen que P
L'

Muchas veces las traducciones simultanean estas modalidades que incluyen, a su vez, distintas gradaciones de intensidad y una serie de categorías.

Lo ilustraré con algunos ejemplos.

Primera modalidad

Si el traductor pretende recomponer con fidelidad la escenificación original, reaccionará solamente ante aquellas referencias refractarias a traspasar la frontera espacial, temporal o cultural. Y, ante ellas, la reacción de los traductores es diversa. Algunos se inclinan por dejar la palabra al autor, dando paso a la voz extranjera del original, es decir, a un enunciador de la lengua de partida que inicia el concierto polifónico.

Podemos ver este fenómeno en expresiones y frases hechas. Como en este segmento de Emma Calatayud traduciendo la obra de M. Yourcenar *¿Qué? La eternidad* en el que renuncia a traducir la expresión "Café du Commerce":

- (1) "Quand Michel fait examiner sa Daimler qui fonctionne mal par un garagiste de Bailleul, deux vieux messieurs, du type piliers du *Café du Commerce*, s'arrêtent et contemplant en ricanant la mécanique insolite qui se refuse à bouger d'un tour de roue". (M. Yourcenar, *Quoi? L'Éternité*, Paris, Gallimard, p. 30)

"Cuando Michel le pide a un garajista de Bailleul que examine su Daimler que no funciona bien, ve a dos señores ya viejos, del tipo "asiduos del *Café du Commerce*", que se detienen a contemplar con risa guasona aquella máquina insólita que se niega a mover las ruedas". (M. Yourcenar, *¿Qué? La eternidad*. Traducción de E. Calatayud, Madrid, Alfaguara, p. 32)

Asimismo referencias espaciales pueden permanecer intactas para que el lector entre en el mundo de P. El traductor de Maigret ha popularizado la dirección de la Jefatura Superior de Policía parisina mediante este procedimiento:

- (2) "Paris est torride. Vous allez gentiment partir en vacances, si possible sans laisser d'adresse, en tout cas en évitant de téléphoner chaque jour au *quai des Orfèvres*". (G. Simenon, *Maigret à Vichy*, Presses de la Cité, p. 17)

Paris es tórrido. Va usted a irse tranquilamente de vacaciones, a ser posible sin dejar su dirección y, en todo caso, evitando llamar telefónicamente cada

día al *quai des Orfèvres*". (G. Simenon, *Maigret en Vichy*, p. 24)

El fenómeno aparece también en referencias socioculturales. Algunas de ellas poco transparentes. Dejar hablar al original, sin adaptación alguna, puede dar lugar a traducciones como la siguiente, no muy afortunada:

- (3) "Dans la cour, on entendait une douzaine de C.R.S. se livrer à la gymnastique". (G. Simenon, *Maigret à Vichy*, p. 117)

"En el patio, se oía a una docena de C.R.S. dedicándose a la gimnasia". (*Maigret en Vichy*, p.118)

En el caso opuesto, el traductor decide ocultar la voz del original y evitar la presencia de voces procedentes de otras culturas, igualando a todos los enunciadores y renunciando al juego polifónico. Esto lleva entonces a realizar adaptaciones de marcas diversas. Por ejemplo de referencias espaciales:

- (4) "La baronne V., méprisant *la Saison*, ne s'y rendait guère et n'y recevait qu'au printemps et qu'à l'automne". (M. Yourcenar, *Souvenirs pieux*, p. 328)

"La baronesa de V., que apenas hacía caso a su finca "*La Temporada*", iba muy pocas veces y sólo recibía invitados en la primavera y el otoño". (M. Yourcenar, *Recordatorios*. Traducción de E. Calatajud, p. 327)

Sin embargo, la relación entre enunciador y enunciado es tan estrecha que a veces ciertos filtros socioculturales son difíciles de conservar. Las palabras remiten a lo que Grize (1990) denomina "préconstruits culturels" que el productor del enunciado correspondiente pretende transmitir. Muchas referencias de tipo sociocultural reproducidas con fidelidad dan como resultado traducciones opacas en cuanto al contenido. Así la traducción de este párrafo de Flaubert:

- (5) "Mme Bovary remarqua que plusieurs dames n'avaient pas mis leurs gants dans leur verre". (*Madame Bovary*, p. 68)

Madame Bovary observó que algunas señoras no habían rozado siquiera sus vasos". (*Madame Bovary*. Traducción de C. Martín Gaité, p. 58)

A veces las propias características discursivas obligan a mantener el juego polifónico. Así, la traductora del párrafo siguiente, de haber traducido “amateur” por el equivalente español “aficionado” no hubiera podido conservar el juego de palabras:

- (6) “Vers d’amateur, les deux premières stances surtout. D’amateur au sens courant du mot (...). Mais amateur aussi au sens antique, c’est-à-dire amant”. (M. Yourcenar, *Quoi? L’Éternité*, p. 121)

“Son versos de “amateur”, las dos primeras estrofas sobre todo. De “amateur” en el sentido corriente de la palabra (...). Pero “amateur” también en su antiguo significado, es decir, amante”. (*¿Qué? La eternidad*, p. 129)

Algunos traductores, por no atreverse a entrar en este mecanismo de la polifonía y dejar hablar al original, renuncian demasiado rápidamente a transmitir al lector ciertas referencias. Así ocurre en referencias de tipo culinario:

- (7) “Mme Pardon avait préparé un canard au sang qu’ elle réussissait à merveille et dont le commissaire était friand”. (G. Simenon, *Maigret à Vichy*, p. 13)

“Madame Pardon había preparado un *pato* que le salía maravillosamente y que le gustaba mucho al comisario”. (*Maigret en Vichy*, p. 21)

- (8) “N’était-il pas obligé d’avouer qu’il aimait les plats mitonnés, les ragoûts, les sauces *parfumées de toutes les herbes de la Saint-Jean?*”. (*Maigret*, p. 20)

“No estaba obligado a confesar que le gustaban los platos suculentos, los guisados, las salsas *sabrosas de todas clases*”. (*Maigret*, p. 28)

En muchas ocasiones esa combinación de voces procedentes de dos lenguas da lugar a curiosos efectos que, generalmente, el lector, consciente de que la lectura de una traducción implica ciertas reglas peculiares, precisamente debidas a su polifonía, acepta como naturales, entrando en el juego sin apenas percibir las distorsiones. La traducción que sigue es un claro ejemplo:

- (9) “Pour le reste, c’est à dire ceux qu’on appelle les *fainéants* et les *faibles d’esprit*, “Aide-toi, le ciel

t'aidera" a toujours été un proverbe français". (M. Yourcenar, *Quoi? L'Éternité*, p. 18)

"Y para los otros, es decir, para aquellos a quienes llaman holgazanes y débiles mentales, "Ayúdate y Dios te ayudará" sigue siendo un refrán muy francés". (*¿Qué? La eternidad*, p. 20)

Segunda modalidad

En el otro extremo aparecen textos de tipo informativo, con una función pragmática distinta, en los que el traductor adopta un papel radicalmente opuesto. Sin pretender usurpar la voz del locutor original ni asimilarse a un universo referencial que no es el suyo, intenta únicamente salvar la frontera lingüística y hacer de puente entre un lector y un texto escrito en una lengua diferente.

En este caso, el traductor/narrador contempla el discurso a una cierta distancia efectuando un proceso de filtración y de adaptación de ciertas marcas enunciativas. Fundamentalmente:

- 1—las marcas de subjetividad. En particular las deixis de persona, de lugar y, en algunos casos, de tiempo.
- 2—las marcas del código de referencia. Sobre todo ciertas marcas de afectividad, referencias culturales y marcas que transmiten connotaciones del universo cultural.

He aquí algunos ejemplos referidos a la deixis de persona. Si pretendemos traducir al castellano la frase:

- (10) "Ce n'est pas pour la première fois que l'on reproche à *notre* vieille "Marseillaise", *notre* "*chant national*" le style ampoulé et les références martiales". (*L'Express* de 20 de julio de 1990)

es evidente que las "condiciones de enunciación" del texto traducido, son claves para decidir el tipo de transposición. Si el traductor no asume la identidad de L y pretende hablar desde la voz de un enunciador que recoge el texto sin aceptar estrictamente las condiciones de producción del texto original, deberá modificar las marcas de subjetividad del texto: fundamentalmente el posesivo *notre* y la referencia *nacional* de acuerdo con sus propias referencias, traduciendo:

"No es la primera vez que se reprocha a la vieja "Marsellesa", *el himno nacional francés*, su estilo ampuloso y sus referencias marciales".

El traductor, que está legitimado para realizar este tipo de adaptaciones y modificar aquellos elementos del texto correspondientes al enunciador L del que él es portavoz, sigue obligado en cambio a respetar las voces de otros enunciadores con los que no puede identificarse y sobre los que no posee ninguna influencia. Así, si la frase anterior correspondiera a una cita directa que el locutor hubiera introducido en su texto, esto es, "Monsieur un tel dit que..." o "M. Mitterrand dit que...", debería reproducir con fidelidad la cita. La traducción sería pues:

"El presidente Mitterrand manifestó: "No es la primera vez que se reprocha a *nuestra* vieja Marsellesa, *nuestro* 'himno nacional' su estilo ampuloso y sus referencias marciales".

Cuando el nuevo locutor no se siente implicado en la acción todo el sistema de deixis personal, de primera y segunda persona, debe estructurarse de otro modo porque no recoge a los mismos enunciadores. Así, en la frase que sigue, referida a la elección del presidente Mitterrand, "votre" pretende recoger al sujeto y a los interlocutores del mismo:

(11) "C'est comme si un membre de *votre* famille avait été élu". (*L'Express*, de 22 enero de 1988)

La traducción no puede llegar muy lejos en la implicación de los interlocutores españoles y dará algo así:

"Es como si hubiera sido elegido un miembro de *la propia familia*".

Del mismo modo, las condiciones de enunciación determinan la traducción de la marca del sujeto impersonal *on*, que es una deixis de persona fluctuante y, según los casos, puede transferirse en castellano por la primera o tercera persona, o por referencias más generales como *todos*, *se*, etc. En esta modalidad de traducción se observa una cierta distancia respecto al enunciado por lo que se sustituirá por marcas de tercera persona. Así un texto como éste, que tiene por sujeto al pueblo francés:

(12) "Comment peut-on soutenir Rushdie et accepter le voile islamique?".

Dará en la versión española:

"¿Cómo *se* puede apoyar a Rushdie y aceptar el velo islámico?".

Véase, en cambio, más adelante, el ejemplo (20) referido a la tercera modalidad, en el que “on” es traducido por “nosotros”, implicando al propio locutor en el enunciado.

Entre las marcas que, en esta segunda modalidad, sufren transformaciones se cuentan también:

Las marcas de deixis espacial. Como *ici* de esta frase:

- (13) “Les Britanniques, les Espagnols, les Scandinaves croient vivre en monarchie, les Français se figurent d’être en république. En réalité, c’est l’inverse qui est vrai. Leurs pays sont, en fait, gouvernés comme des républiques parlementaires. *Ici*, en revanche, règne un souverain élu qui concentre plus de pouvoir que tout autre chef de l’exécutif dans un Etat démocratique”. (A. Duhamel, *Le complexe d’Astérix*, Paris, Gallimard, 1985, p. 79)

Que requiere un cambio de perspectiva en la traducción:

“Los británicos, españoles y escandinavos creen vivir en una monarquía, los franceses se imaginan que viven en una república. En realidad, lo cierto es todo lo contrario. De hecho, los países de los primeros están gobernados por repúblicas parlamentarias. Por el contrario, *en Francia*, reina un soberano elegido que concentra más poder que ningún jefe del ejecutivo de un Estado democrático”.

La frecuente denominación francesa de Alemania *outré-Rhin* es un caso de características similares. La traducción española no puede utilizar el término porque la referencia a la orilla oriental del río solamente es válida desde el país que ocupa dicha posición.

Ciertas referencias temporales no pueden tampoco conservarse intactas en esta modalidad de traducción. L’ debe reproducir el texto desde sus propias circunstancias temporales por lo que se ve obligado a efectuar los cambios pertinentes. Por ejemplo, un segmento escrito por un enunciador el 31 de agosto pasado, referido al acontecimiento de la guerra del Golfo, deja sin mencionar el mes que, en las condiciones enunciativas del original es evidente para el lector:

- (14) “Les “milieux informés” faisaient observer que les nuits du lundi 20 et du mardi 21 seraient sans lune et propices à une “opération chirurgicale” de l’aviation américaine contre un pays moins bien préparé à se battre dans de telles conditions”. (*L’Express* de 31 agosto de 1990)

La traducción, escrita unos meses después, debe obviamente completar la referencia explicitando el mes señalado en el enunciado:

“Los “círculos informados” pusieron de manifiesto que las noches del lunes 20 y martes 21 de septiembre serían noches sin luna...”.

Otras marcas referenciales indican una toma de posición por parte de L. Así, presumiblemente el énfasis en el número de periodistas franceses del siguiente ejemplo no sería relevante para un enunciador español que traduce desde la distancia:

- (15) “À Bonn la presse est omniprésente. Un millier de journalistes (dont 375 étrangers, mais hélas! une poignée de Français se croisent à la longueur de la journée)”. (*L'Express* de 22 enero de 1988)

Tal vez dicho enunciador / traductor suprimiría la valoración que vehicula la interjección *hélas!*, o incluso podría llegar a sustituir la alusión a la presencia francesa o por la presencia española.

En esta línea, elementos referenciales, como medidas, pesas, equivalencias monetarias etc., serán o no adaptados en función de las características del nuevo enunciador y de la identificación o no del traductor con aquél.

La intervención de un enunciador ajeno al locutor plantea otro tipo de problemas. Por ejemplo, en la frase siguiente, el traductor tiene ante sí la disyuntiva de hacer hablar a De Gaulle en una lengua que no es la suya, o dejarle su voz propia respetando su intervención como enunciador y siguiendo entonces el esquema de la primera modalidad enunciativa:

- (16) “Dans notre démocratie on a un faible pour les malins, pour ceux qui franchissent, sans tomber, les embûches et les *vachardises*, comme disait de Gaulle, que nos concitoyens prodiguent sous leur pas”. (*L'Express* de 22 enero de 1988)

A un parecido mecanismo de reproducción de la voz original corresponde este intento de reproducir la voz del personaje francés utilizando el adjetivo “gentil” para re-crear el habla del enunciador original:

- (17) “Pour Odette, je n'ai jamais été que “la petite”, “la gentille petite gosse”, dans son parler qu'elle veut parisien”. (M. Yourcenar, *Quoi? L'Éternité*, p. 246)

"Para Odette, yo nunca fui más que "la pequeña", "la gentil chiquilla", en su habla que ella desea parezca parisina". (*¿Qué? La eternidad*, p. 261)

Tercera modalidad

Esta última modalidad de tratamiento de un texto corresponde a aquellos enunciados en los que la distancia entre el universo referencial y el locutor es la misma en el texto original y en el traducido. Las marcas de deixis personales y espaciales no sufren generalmente transformación en este caso. Ejemplo:

- (18) "Notre planète est une planète vivante et il s'y développe une activité organisée. Les signaux émis vers l'espace, nos explosions, nos fusées, tout cela ne l'atteint pas". (*L'Express* de 9 junio de 1989)

"Nuestro planeta es un planeta vivo y en él se desarrolla una actividad organizada. Los signos emitidos hacia el espacio, nuestras explosiones, nuestros misiles, no le afectan".

En esta modalidad, a diferencia de las anteriores, el locutor puede envolverse en la acción y recuperar el sujeto *on* integrándose en el mismo, es decir, mediante una primera persona del plural:

- (19) "L'ultime moyen de prévenir une guerre est sans nul doute de la présenter comme "inévitable". Ainsi peut-on espérer que les belligérants, confrontés par avance à ses conséquences renonceront au geste fatal". (*L'Express* de 31 agosto de 1990)

"De este modo *podemos* esperar que las potencias beligerantes, confrontadas de antemano a sus consecuencias renuncien al gesto fatal".

Otros enunciadores, procedentes de otros universos discursivos equidistantes del texto de partida y del traducido, recuperan también sus propias voces aunque los filtros fonológicos siguen funcionando.

Algunos textos procedentes de otras culturas basan toda su expresividad en la recuperación de este tipo de referencias mediante el juego polifónico. Así los personajes de la novela de K. Mourad, *De la part de la princesse morte*, se expresan en francés pero vehiculando voces que provienen directamente de la aristocracia turca en un típico fenómeno de polifonía:

- (20) "Mais les femmes ont toujours participé aux destinées du pays! gronde *Hatidjé sultane* que le côté pédant de l'épouse du *Ghazi* agace. Simplement, elles n'éprouvaient pas le besoin de le crier du haut des minarets! Pendant des siècles nos grandes *cadines*, dissimulées derrière les *moucharabieh*, ont suivi les délibérations du *diwan*, et par leurs conseils au souverain ont souvent infléchi la politique de l'empire". (K. Mourad, *De la part de la princesse morte*, p. 206)

Polifonía que el traductor reproduce fielmente sin acortar ni aumentar obviamente las distancias y que se extiende desde la fiel reproducción del tratamiento del personaje en lengua turca —*Hatidjé sultana*— a la incorporación de infinidad de términos de dicha lengua, tan distantes de la realidad española como de la francesa:

—¡Pero si las mujeres han participado siempre en los destinos del país!— gruñe *Hatidjé sultana* que se siente irritada por el tono pedante de la esposa del *Ghazi*. Simplemente no sentían necesidad de gritarlo desde lo alto de los alminares. Durante siglos nuestras *cadinas*, disimuladas detrás de sus *moucharabieh*, siguieron las deliberaciones del *diwan* y, mediante sus consejos al soberano, a menudo desviaron la política del Imperio". (K. Mourad, *De parte de la princesa muerta*, p. 148)

En conclusión, un texto es un concierto polifónico de voces correspondientes a diversos enunciadores. Estos enunciadores se interpelan desde una serie de circunstancias enunciativas diversas por lo que no pueden recibir un tratamiento homogéneo.

El proceso traductor fuerza siempre a un desdoblamiento de sujetos que, en algunos casos, en función de la identidad de los enunciadores y de la fuerza evocadora de estas voces, puede llevar a la constitución de un discurso plural e incluso plurilingüe. Dicho de otro modo, el discurso traductor se caracteriza por una clara superposición de voces heterogéneas que sintetizan los dos universos referenciales, el del texto de partida y el de llegada. En el momento de traducir, algunas de estas voces pueden ser recuperadas pero el traductor se siente incapacitado para tomar bajo su responsabilidad otras que poseen una autonomía notable y que exigen adaptaciones en distinto grado y un tratamiento en función de sus características.

La materia textual, objeto de traducción, no es un todo homogéneo. Está integrada por enunciados emitidos desde circunstancias

diversas. Por lo que, las condiciones de enunciación y, sobre todo, la identidad de los enunciadores ejerce en el proceso traductivo un peso importante, igual o mayor que el propio contenido discursivo.

Referencias bibliográficas

J. Authier (1982), "Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive: éléments pour une approche de l'autre dans le discours" en *Parole multiple. Aspect rhétorique, logique, énonciatif et dialogique*, DRLAV, n° 26.

O. Ducrot (1980), *Les mots du discours*, Paris, Minuit.

O. Ducrot (1984), *Le dire et le dit*, Paris, Minuit.

O. Ducrot (1989), *Logique, Structure, Énonciation*, Paris, Minuit.

J. B. Grize (1990), *Logique et Langage*, Paris, Ophrys.

C. Kerbrat-Orecchioni (1980), *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin.

C. Rubattel (1990), "Polyphonie et modularité", *Cahiers de Linguistique française* 11.

T. Todorov (1981), *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique suivi de Écrits du Cercle de Bakhtine*, Paris, Seuil.

Referencias de textos y traducciones

A. Duhamel (1985), *Le complexe d'Astérix*, Paris, Gallimard.

G. Flaubert (1961) *Madame Bovary*, Paris, Gallimard, .

G. Flaubert (1984) *Madame Bovary*. Traducción de C. Martín Gaité, Planeta.

K. Mourad (1987), *De la part de la princesse morte*, Paris, Robert Laffont.

K. Mourad (1989), *De parte de la princesa muerta*. Traducción de M. Wacquez, Barcelona, Muchnik editores.

M. Yourcenar (1974), *Souvenirs Pieux*, Paris, Gallimard.

M. Yourcenar (1984), *Recordatorios*. Traducción de Emma Calatayud, Madrid, Alfaguara.

M. Yourcenar (1988), *Quoi? L'Éternité*, Paris, Gallimard.

M. Yourcenar (1990), *¿Qué? La eternidad*. Traducción de Emma Calatayud, Madrid, Alfaguara.

G. Simenon (1968), *Maigret à Vichy*, Paris, Presses de la Cité.

G. Simenon (1978), *Maigret en Vichy y tomo X de Novelas de Maigret*. Traducción de Luis Hernández Alfonso, Madrid, Aguilar.

VIII
LA TRADUCCIÓN EN LA HISTORIA

UNA TEORÍA DE LA TRADUCCIÓN EN EL SIGLO XVIII: COVARRUBIAS

M^a Aurora ARAGÓN FERNÁNDEZ
Universidad de Oviedo

Es bien sabido el escaso respeto que merecían los textos literarios a censores y editores en el siglo XVIII. Sólo cuando escritores y pensadores, con mayor independencia económica que sus predecesores y mayores ansias de libertad, consiguieron imponer el principio de los derechos de autor, el estatuto de propiedad de los manuscritos se aproximó en cierta medida al actual.

Si esto ocurría con las obras de los escritores nacionales, qué no habría de suceder con las traducciones de escritores extranjeros, que no conocían a menudo la lengua en la que eran vertidos para comprobar si sus textos habían sido modificados, ni tenían en general posibilidad de controlar el proceso de traducción.

En plena anglomanía, se traducen desde principios del siglo XVIII en Francia obras inglesas, tanto de carácter técnico, como de pensamiento o narrativas. Grandes escritores franceses ejercieron de traductores de las más famosas novelas inglesas: el caso más claro es el de Prévost, traductor de varias obras de Richardson. Pero no es el único. La Place traduce la novela atribuida a Sarah Fielding *Historia de Carlota Summers* con tales libertades que cuando su versión es a su vez traducida al español se le presenta como autor. Aun con menos descaro, otros traductores introducen variaciones, adaptan y modifican con total impunidad.

En el curso de un trabajo sobre las traducciones de obras francesas reseñadas en el último decenio del siglo en la *Gaceta de Madrid*,¹ surgieron varios datos sobre las traducciones y las

(1) "Traducciones de obras francesas en la *Gaceta de Madrid* entre 1790 y 1799" en F. Lafarga, (ed.), *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, Barcelona, PPU, 1989, p. 261.

modificaciones en ellas introducidas con más o menos libertad. Un comentario nos condujo también al prólogo que Joseph de Covarrubias dedica al arte de la traducción al frente de la que él mismo hace del *Telémaco* de Fénelon, y donde reflexiona sobre la teoría de la traducción y las cualidades del buen traductor: a dicho prólogo dedicamos ahora este análisis.

En 1798 se publican dos versiones de las *Aventuras de Telémaco*. Una de ellas, bilingüe para que puedan “*los estudiosos ejercitarse por este medio en la traducción é inteligencia de ámbos idiomas*”, explica así las razones de una traducción:

“Viendo el nuevo traductor que ninguna de las traducciones españolas de esta obra corresponde al mérito del original, ni ha llenado los deseos de los amantes de la pureza de nuestra lengua, determinó trabajar la presente con el cuidado y esmero posible para que salga verdaderamente poética y castellana”.²

La otra versión está traducida por “*D. Joseph de Covarrubias, del Consejo de S. M., Fiscal togado de las Chancillerías y titular de la policía de Madrid y su rastro*”.³

Las razones alegadas para traducir de nuevo la obra son idénticas:

“La lengua castellana carecía de traducción que en una obra de mérito, como el *Telémaco*, se demostrase que es igual, si no superior á la francesa en todos aquellos primores que constituyen las bellezas de un idioma”.

Continúa afirmando que dos preceptos guiaron a Fénelon: enseñar a los príncipes el arte de reinar y hacer felices a las naciones, pero también el hablar con pureza y elegancia la lengua francesa, y que él, como traductor, ha procurado llenar ambos fines y que su obra sirva de modelo para conocer “la hermosa lengua castellana”.

Al inicio del tomo I aparece la dedicatoria de la traducción al Príncipe de Asturias, y en ella insiste en su propósito de que la “la copia sirva de modelo para aprender los primores de la lengua castellana”.

Le sigue un prólogo dedicado a los lectores en el que se justifica su tarea. “Tenemos traducciones, ¡pero qué traduccio-

(2) *Aventuras de Telémaco, hijo de Ulises*. en edición bilingüe. Trad. de Agustín García de Arrieta, Madrid, 1798, 4 tomos, 8º.

(3) *Aventuras de Telémaco, hijo de Ulises*. Trad. de Joseph de Covarrubias, Madrid, 1798, 2 tomos.

nes!". Tras alabar el estilo de Fénelon, cita un largo texto del abate Andrés subrayando "la pureza del lenguaje, la propiedad de la frase, la verdad y energía de las expresiones, y la nobleza, gracia y gentileza del estilo".

Covarrubias parte de su creencia de que el español es igual o superior al francés "quando una mano diestra lo maneja". Por ello se duele de las traducciones que circulan, donde "no solo han desaparecido todos los primores del original, sino que la obra está tan desfigurada, que parece otra, cuyo lenguaje, ni es castellano, ni francés". Más de veinte años rumió la idea de emprender la tarea de traducir el *Telémaco*. Al fin, durante un "estrecho y horroroso encierro", para distraerse y suavizar su pena y "sentimientos acerbos", se decide a realizarla, con la "vanidad de querer competir con el original". Para explicar los principios que le han guiado, va a reflexionar durante casi 150 páginas sobre el arte de la traducción y las semejanzas entre el español y el francés, "como hijas de una madre común".

En el primer apartado se pregunta qué debe saberse para traducir bien: el buen traductor ha de tener una perfecta inteligencia gramatical de ambos idiomas. Pero esto no es suficiente: también es menester que posea "el carácter ó genio" de las dos lenguas. No se debe confundir el genio con la analogía: esta última se aplica solamente a las palabras (relación de sonidos, voces, terminaciones, conjugaciones, etc.), es el hábito de la lengua y el oído; el genio, "al contrario, es el hábito del entendimiento, que se ha acostumbrado á dar ó á recibir las ideas en un tal orden, mas bien que en un tal otro".

Dicho genio radica en la naturaleza de los hombres que hablan una misma lengua, o en la naturaleza de dicha lengua. Rebate la opinión de algunos literatos, "que blasonan de filósofos" sobre la inexistencia del genio de las lenguas, aun reconociendo que, en las manos de un hombre de ingenio, toda lengua se presta a cualquier estilo, ligero, sublime, popular o patético. Su concepto sobre el genio de la lengua es que no todas son igualmente idóneas para expresar una misma idea y que en ello radica dicho genio. Lo esencial para Covarrubias son las diferencias de construcción que dimanen del genio particular de las lenguas respecto a la colocación de las palabras.

En tal punto se detiene para analizarlo de modo prolijo. Parte del objeto de la colocación, que es doble: hacer el sentido más claro o los sonidos más agradables y adecuados. Prosigue considerando tres tipos de orden de palabras: el gramatical, en función de las palabras que rigen o son regidas; el metafísico, que se apoya en las relaciones abstractas de las ideas; y el oratorio, que depende de los intereses del que habla.

Dado que las ideas se presentan por necesidad en orden, y partiendo de aquella idea que representa el objeto principal, la naturalidad del discurso pide que dicho objeto principal se muestre a la cabeza y guíe a los que estan subordinados a él en orden de importancia o interés: el ejemplo del pintor que sitúa al retratado en el centro del cuadro refuerza su razonamiento. Por otra parte, la naturalidad también exige que los signos sean enlazados naturalmente.

En resumen, la naturaleza quiere que todas las partes de un discurso sean unidas "como lo son las de un todo natural". Esto, sostiene Covarrubias, es lo que dificulta la traducción a quienes la emprenden sin ser "dueños del asunto", y no han ahondado lo bastante para conocer ambas lenguas. De modo muy gráfico, afirma que "de aquí las transiciones artificiales, los rodeos zurdos, usados para llenar un vacío, para encerrar una cicatriz y engañar á todos los que juzgan de la solidez del edificio por el alabastro que lo cubre".

Otro gran apartado, sobre el que vamos a pasar con premura, dadas las limitaciones de tiempo y espacio, es el que dedica al genio de la lengua castellana, su analogía con la griega y la latina, su disposición, flexibilidad y dotes. Señalemos tan sólo, su concepto sobre el substrato y superestrato, en terminología actual, con una visión ya moderna de la acción de las lenguas primitivas sobre la latina, y del influjo de godos y otros pueblos del Norte, junto con el "roce y trato continuo de los Arabes", que la fueron "alejando insensiblemente de su madre la latina".

Más centrado en el tema del arte de traducir es el apartado en el que justifica la necesidad de neologismos o préstamos. Las lenguas, dice, son en proporción a las ideas, "así como el vestido es en proporción del cuerpo que viste": a medida que los hombres enriquecen las ideas, necesitan una lengua más copiosa y extensa. Por tanto, el hombre enriquece la lengua con las palabras que encuentra o las inventa propias. Dado que artes, ciencias y técnicas progresan de manera rápida en algunos países más adelantados, ciertas lenguas llevan, con tal motivo, mucha ventaja a otras. Por eso la necesidad nos obliga a adoptar muchas palabras que han inventado o formado otras lenguas para explicar los nuevos conocimientos. Esta es una de las especies de riqueza de las lenguas: "la relativa á explicar los nuevos conocimientos de las naciones que las hablan". Otra especie de riqueza es la "relativa al mas ó menos número de expresiones propias ó metafóricas que tienen para representar una misma cosa ó un mismo conocimiento": ésta es la abundancia de sinónimos.

Antes de entrar en lo que llamaríamos propiamente teoría de la traducción, traza un paralelo de las lenguas castellana y fran-

cesa que no es otra cosa que la reproducción de los textos del P. Feijóo sobre tal tema. Como es sabido, Feijóo afirma que “para la erudición ó curiosidad debe cualquiera buscar como muy útil, sino absolutamente necesaria la lengua francesa”. Sin embargo, no concede ventaja alguna al francés sobre el castellano en ninguna de las principales cualidades; en cuanto a la *propiedad*, ya que no se puede decir que “tromper” sea más o menos propio que “engañar”; en la armonía ó grato sonido es difícil decidir la ventaja de ninguna lengua, por ser tema subjetivo y variable de unos a otros hablantes; por fin, en lo que llama *copia de voces* concede ventaja al castellano afirmando que “son muchas las voces castellanas que no tienen equivalencia en la lengua francesa, y pocas he observado en esta que no la tengan en la castellana”. Sin embargo, Feijóo reconoce que las cualidades de la lengua deben diferenciarse de las del estilo: dependen de la habilidad del que la habla o escribe. Y en este aspecto y cotejando autores modernos, Feijóo sostiene que no se puede negar “que por lo común hacen ventaja los Franceses á los Españoles”: los primeros tienen mayor naturalidad; su arte está “amigablemente unido con la naturaleza”, en tanto que los otros pecan “de mayor afectación”.

Covarrubias relaciona estos textos de Feijóo con sus propias afirmaciones sobre las cualidades de ambas lenguas, a fin de conocer cuál de ellas se acerca más a la perfección y qué preferencia tiene una sobre otra en su genio o carácter. Aunque acepta la afirmación de Feijóo sobre la afectación de los escritores modernos españoles, defiende que este defecto no es de la lengua, sino del mal gusto de los autores. Por ello, los autores españoles y franceses, “quanto con mas exâctitud sigan las huellas de la naturalidad, tanto mas se parecerán entre sí en el estilo y en el órden de las ideas”

Aborda así un apartado que titula “Resultado de quanto se ha dicho, aplicado al modo de traducir”, que inicia afirmando que solo quien ha traducido sabe “quan dificultosa es semejante empresa”, pero manteniendo también que existen medios de disminuir las dificultades. Según él, la mayor de ellas no consiste en entender el pensamiento del autor, cosa que se consigue con el uso de un buen diccionario y “penetrando bien el enlace y conexión de los pensamientos entre sí”, sino en reflejar en otra lengua las expresiones, los giros, el tono general de la obra, sin añadir ni quitar nada. Por ello, “se evidencia que es menester, sino tanto ingenio, á lo menos tanto gusto para traducir bien, como para componer”. El autor es siempre libre y dueño absoluto de pensamientos y expresiones, en tanto que el traductor no es dueño de nada y está obligado a acomodarse a las variaciones del autor original con una infinita flexibilidad.

Quienes conocen de modo imperfecto una o ambas lenguas son incapaces de hallar las palabras correspondiente a las que pretenden traducir y deben acudir a perifrasis, "que son flojas". Así pues, el primer consejo es que se estudie a fondo la lengua propia, y el primer principio "que debemos valernos de los giros que están en el autor quando ambas lenguas se prestan á ello igualmente", cosa que se produce con frecuencia por ser ambas del mismo origen, pese a las diferencias en que la comunicación "con los Árabes, Tudescos, Italianos y otras naciones de Europa" las haya ramificado. De este principio, Covarrubias deduce varias reglas del arte de traducir:

I) No debe tocarse al orden de cosas y pensamientos, porque éste es el mismo en todas las lenguas, ya que reside mas bien en la naturaleza del hombre que en el genio de las naciones;

II) También debe conservarse el orden de los conceptos: el autor ha tenido siempre alguna razón para preferir una u otra colocación, sea la armonía, sea la energía;

III) Se deben conservar los periodos, por largos que sean, porque un periodo no es más que un pensamiento compuesto de otros muchos pensamientos que se enlazan entre sí por sus relaciones intrínsecas: si se cortan las frases, quedan los pensamientos, pero sin las relaciones de principio o de consecuencia, de prueba o de comparación que componían su colorido. Sólo se pueden cortar las frases demasiado largas, cuando están trabadas de modo artificial y no forman un verdadero periodo;

IV) Deben conservarse todas las conjunciones, sin mudar ni su sentido ni su lugar, salvo en aquellas ocasiones en que la articulación es tan clara que se puede prescindir de ella;

V) Los adverbios deben colocarse al lado de los verbos, precediendo o siguiendo en función de la armonía y la energía;

VI) Las frases simétricas se trasladarán con su simetría o equivalencia: ya sea en la oración, en cuanto a las relaciones de ideas, ya en las expresiones, o sea en los sonidos, número de sílabas, terminación de las palabras, etc.;

VII) En lo que él llama "pensamientos brillantes", debe procurarse que tengan la misma extensión, para "no empañar su brillo";

VIII) Es también menester conservar los refranes o sentencias, las figuras de palabra, como la metáfora, las repeticiones. Si no pueden trasladarse, será preciso recurrir a una expresión natural que transfiera la figura sobre alguna otra idea semejante y natural, de modo que no pierda nada de la riqueza del original;

IX) Toda paráfrasis es viciosa: en vez de traducir, se comenta, aunque es preciso admitir que, en ocasiones, no hay otro medio de explicar el sentido;

X) El último principio es como el reverso del que ha regido los anteriores: habrá que ser infiel al texto "quanto el sentido lo exige para la claridad, ó el sentimiento para la viveza, ó la armonía para el agrado".

Tal contra-principio comporta un matiz subjetivo que parece proporcionar al traductor una gran libertad. Pero Covarrubias hace ciertos comentarios que la limitan. Se refiere en primer lugar a la posibilidad de traducir una clase gramatical por otra: una expresión verbal por otra nominal o adverbial, un sustantivo substituido por un verbo, etc., con tal de que se conserve al pensamiento el mismo cuerpo y la misma vida. También es a veces difícil expresar la viveza del sentimiento, que depende en gran medida del lugar que ocupan las ideas principales, comienzo o final de la frase, aunque en ocasiones la armonía obligue al traductor a alterarlo.

Finalmente, Covarrubias alude a la existencia en todas las lenguas de unos modos de hablar intraducibles, así como también a "ciertas cosas anexas al gusto y á las costumbres de las naciones, que no pueden trasladarse, porque chocan la decencia".

Además de estos principios comunes a todo género de obras, otros se aplican a géneros particulares. Sus reflexiones sobre la traducción de las obras de historia y de oratoría no merecen que nos detengamos en ellas.

Más importantes me han parecido los comentarios sobre la traducción de textos poéticos. Comienza por establecer dos tipos de traducción poética: la que expresa el original con tal perfección que podría ocupar su lugar, del mismo modo que una copia de mano maestra podría compararse a la pintura original; y la que solo pretende ayudar a comprender el sentido y que sería, respecto al cuadro, una estampa.

Pese a estas diferencias que establece, Covarrubias no cree que la primera clase de traducción sea posible. Si se hace en prosa, desaparecen el número, la medida y la armonía que constituyen las mayores bellezas de la poesía. Si se intenta en verso, la conservación de número, medida y armonía altera los pensamientos, las expresiones, y el tono. Solo cabe, pues, lo que llamamos "prosa poética", y a la que pone tres condiciones: expresar las ideas lo más fiel y exactamente posible; mantener las ideas, o, al menos, las proposiciones y frases parciales en su lugar; y en fin, procurar enlazar los pensamientos como lo hizo el autor, puntuar como él, no cortar las frases sino cuando él las corta, etc.

Lo que sí es imposible es expresar siempre una palabra breve o larga, sonora o sorda, lenta o ligera, por otra del mismo carácter; también lo es expresar siempre el mismo fuego, la

misma viveza, las mismas figuras, porque cada lengua tiene sus propiedades. Y continúa afirmando: "De esto se infiere que es imposible expresarlo todo, y por consiguiente el dar una traducción que sea igual en todo al original".

Finaliza su comentario sobre el arte de la traducción afirmando que si se toman las reglas antedichas en todo su rigor, sin separarse nunca de ellas, la traducción será dura, seca y fría. Por eso, dice, él no presenta dichas reglas "sino como el blanco al que es menester ir por la línea mas recta, ó la menos curva que sea posible".

Este es el fin de sus reflexiones sobre la traducción, aunque ahí no se cierra el largo prólogo, ya que dedica varias hojas más a dar cuenta de su propio proceder como traductor. Asegura haber "procurado traducir el *Telémaco* nombre por nombre, verbo por verbo y partícula por partícula, guardando el mismo orden de los pensamientos siempre que no me lo ha estorbado la armonía, y he hallado equivalentes propios ó figurados para expresar las voces del original". El lenguaje de Fénelon le ha permitido seguir este método.

Su mayor preocupación es justificar el empleo de arcaísmos "para evitar las perífrasis que regularmente quitan la energía". Las razones que alega en su defensa son que tales palabras han caído en desuso solo por la ignorancia de los hablantes, pese a ser vivas y enérgicas, así como más expresivas que las modernas; y que, por otra parte, muchas de ellas carecen de equivalente moderno. Busca en su apoyo autoridades eminentes: Luzán, que admite su uso moderado, y Fernando de Herrera, que acusa a la ignorancia de haber estrechado los términos de la lengua de tal modo que, siendo la más abundante y rica, ha sido reducida a extrema pobreza en su uso.

Critica o ensalza a algunos traductores de obras latinas o francesas. Censura así al P. Isla, cuyas traducciones, dice, son más bien una imitación, hasta tal punto que se le puede tildar de "semi-autor ó semi-traductor". Pero ataca en especial a aquellos traductores que solo traducen "para procurarse arbitrios honestos de subvenir á sus urgencias", por lo que sus versiones no se parecen a los originales y salen desfiguradas. Hubieran podido, dice, "conciliar ambos extremos si supieran lo que debe saber un buen traductor".

No cabe duda de que Covarrubias ha reflexionado profundamente sobre ello. Su teoría de la traducción contiene, al lado de ingenuidades o lugares comunes provocados en muchos casos por las doctrinas lingüísticas de la época, una visión bastante próxima en otros aspectos de la que hoy contienen las mas bien escasas obras que se refieren al arte de la traducción.

Como he tratado de hacerles ver, Covarrubias apoya toda su teoría en el sentido del texto y en la relación entre todas sus partes. También se pronuncia por la conservación del orden de los términos, siempre que ello sea posible, porque ese orden es significativo, tanto desde el punto de vista del sentido, como de la expresión. No es, evidentemente, el postulado de Saussure de la lengua como sistema "où tout se tient", donde cada elemento significa no solo en sí mismo sino en virtud del entorno, pero es un avance considerable sobre algunas doctrinas coetáneas referidas a la traducción. Doctrinas que habrán de perdurar hasta casi nuestros días, y donde la lengua es considerada como, según expresión de C. S. Harris, "un saco de palabras" del que se extraen una a una, es decir, la traducción "mot à mot". Manera de traducir que Covarrubias rechaza enérgicamente, en tanto que aceptaría sin duda, si la hubiera conocido, la definición de traducción dada por Nida en 1959, y según la cual "la traducción consiste en producir en la lengua a la que se traduce la equivalencia natural más cercana al mensaje de la lengua origen, tanto en cuanto a la significación como al estilo".

No parece que la práctica se corresponda a la teoría. Covarrubias fue criticado por su versión de Fénelon, como parece probarlo la aparición casi inmediata de un panfleto de A.C.M., reseñado también en la *Gaceta* con el título de *Comentario con glosas críticas y joco-serias sobre la nueva traducción castellana de las Aventuras de Telémaco*,⁴ donde el autor afirma que su principal objeto es "vengar la lengua castellana de los ultrajes que recibe de los malos traductores", y que la ha escrito para "recreo é instruccion de los nacionales que aprenden la lengua francesa ántes de saber la suya".

Ciertamente, una ojeada rápida a la traducción de Covarrubias nos permite poner en duda que su tarea como traductor responda en todo a la brillantez de sus principios. pero ésta es otra historia...

(4) Madrid, 1798. Las iniciales corresponden a Antonio de Capmany y Montpalau.

PROBLEMAS DE LA TRADUCCIÓN EN LOS SIGLOS XVI Y XVII: SOLUCIONES Y TEORÍAS DE CHARLES SOREL

M^a Soledad ARREDONDO
Universidad Complutense

Es sabido que la traducción en los siglos XVI y XVII es una práctica literaria poco rigurosa, sujeta a modas, a la falta de escrúpulos de quienes la realizaban, a equívocos e interferencias con lo que hoy consideramos adaptaciones e imitaciones, e incluso a circunstancias fortuitas en las que se mezclan criterios de oportunidad y cuestiones políticas.¹ Al criterio de oportunidad cabe achacar, por ejemplo, el que se tradujeran al francés en 1621, a poco de publicarse en España, las *Novelas Morales* de Diego de Ágreda y Vargas,² que se presentaron hábilmente en Francia como continuación de las *Ejemplares* cervantinas; y a cuestiones políticas ha de atribuirse el que no se conozca traducción española de época del *Heptámeron* de la reina de Navarra, hermana de un rey francés enemigo declarado de España y harto sospechosa de heterodoxia religiosa, por si aquello no bastara.

Pero es que, además de las circunstancias que rodean la aparición o no de las traducciones, el estudio de las mismas a ambos lados de los Pirineos³ revela problemas varios relacionados con la propia tarea y con los personajes que la llevaban a

(1) Ver para ello Christian Péligrý, "L'accueil réservé au livre espagnol par les traducteurs parisiens dans la première moitié du XVII^e siècle (1598-1661)" *Mélanges de la Casa de Velázquez* XI (1975), pp. 163-176.

(2) Sobre este oscuro escritor, ver mi artículo "Novela corta, ejemplar y moral: las *Novelas Morales de Ágreda y Vargas*" *Criticón* 46 (1989), pp. 77-94. Para Ágreda como traductor, ver Antonio Cruz Casado, "Diego de Ágreda y Vargas traductor de Aquiles Tacio (1617)" en *Actas del VI Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Granada, Universidad-SELGYC, 1989, pp. 285-292.

(3) Ver para estas cuestiones Alexandre Cioranescu, *Le masque et le visage*, Ginebra, Droz, 1983, pp. 175-182.

cabo. Esos problemas se reflejan en opiniones desperdigadas en textos de la época, rara vez sistematizadas, pero curiosamente semejantes en algunos puntos. En primer lugar, traductores profesionales, o escritores que han practicado la traducción, o un escritor con visos de erudito, como Charles Sorel, coinciden todos en manifestar que la traducción pone de relieve los valores y riquezas de la lengua propia. Así Antoine Le Maçon, en el prólogo a su traducción del *Decameron* de Boccaccio dedicada a la reina Margarita de Navarra, dice de la lengua francesa:

“estant la nostre devenue si riche et si copieuse, depuis l'avènement à la couronne du Roy vostre frere, qu'on n'a jamais escrit aucune chose en autres langues, qui ne se puisse bien dire en ceste cy”.⁴

Fray Luis de León, en su dedicatoria a don Pedro Portocarrero, afirma de su trabajo como traductor al castellano de las *Églogas* de Virgilio y del *Cantar de los Cantares*:

“Al cual yo me incliné sólo por mostrar que nuestra lengua recibe bien todo lo que se le encomienda, y que no es dura ni pobre, como algunos dicen, sino de cera y abundante para los que la saben tratar”.⁵

Charles Sorel en su *Bibliothèque Française* (1664-1667), una obra de erudición e incipiente crítica literaria, afirma al comienzo del “Avant discours”:

“Nostre langue s'est trouvée si propre à exprimer toute sorte de pensées qu'il n'y a point de sujets ou elle n'ait esté employée heureusement. On a traduit en françois les livres hébreux, les livres grecs et les latins, et ceux des autres langues”.⁶

Y más adelante, en un capítulo dedicado específicamente a las *Traductions de livres grecs, latins, italiens et espagnols en françois* declara:

“Il est certain que les auteurs anciens et les auteurs estrangers n'ont tenté aucune sorte d'ou-

(4) Cit. por Yves Le Hir en su ed. de Marguerite de Navarre, *Nouvelles*, Paris, PUF, 1967, p. 365.

(5) *Poesías*, ed. padre Ángel Custodio, Barcelona, Planeta, 1976, p. 7. En adelante citaré *Poesías* en el cuerpo del texto.

(6) Cito por la edición de Myron Low Kocher, Ph. Dissertation, University of Carolina at Chapel Hill, 1965, I, p. 101. En adelante, *B.F.*

vrages dont les François ne soient rendus capables, soit par pure invention, soit par imitation" (B.F., II, p. 378).

En segundo lugar, los mismos autores afirman rotundamente que la traducción es una labor ardua. Juan de Valdés razona así esa dificultad en el *Diálogo de la lengua*:

"Y aun porque cada lengua tiene sus vocablos propios, y sus propias maneras de dezir, ay tanta dificultad en el traduzir bien de una lengua en otra; lo qual yo no atribuyo a la abundancia de aquella de que se traduze; y assi unas cosas se dizen en una lengua bien, y en la mesma otra ay otras que se digan mejor que en otra ninguna".⁷

Y Fray Luis parece considerar en menos sus "obrecillas" poéticas, que sus traducciones:

"De lo que yo compuse juzgará cada uno a su voluntad; de lo que es traducido, el que quisiere ser juez, pruebe primero qué cosa es traducir poesías elegantes de una lengua extraña en la suya sin añadir ni quitar sentencias, y guardar quanto es posible las figuras de su original y su donaire y hacer que hablen en castellano, y no como estrangeras y advenedizas, sino como nacidas en él y naturales. Lo cual no digo que he hecho yo, ni soy tan arrogante; mas helo pretendido hacer, y así lo confieso. Y el que dijere que no lo he alcanzado, haga prueba de sí y entonces podrá ser que estime mi trabajo en más". (Poesías, p. 7)

Frente a ambos, que insisten en traducir bien, el uno, y en no quitar ni poner sentencias, el otro, Ambrosio de Salazar, profesor de español en Francia y autor de libritos utilitarios destinados a los franceses que estudian español, se manifiesta de parecida manera en sus *Clavelinas de recreación* (1614), cuando enaltece su doble labor, de antólogo y de traductor:

"Hay algunos que dicen: lo que ha hecho fulano es poca cosa, no es de su invención, lo ha sacado de otros libros: a esto yo quiero responder que nadie nació enseñado... Yo te ruego recibir esta obrecilla, y

(7) *Diálogo de la lengua*, ed. Cristina Barbolani, Madrid, Cátedra, 1984, p. 226. Citado como D.L. en el cuerpo del texto.

leerla, y dar primero las gracias al primer inventor, y después a mí que te di ocasión de verla".⁸

Y añade al final de la obra: "que yo he tomado más trabajo de traducirlo y juntar las historias que si lo hubiera compuesto". (C.R., p. 337)

Estas tres citas revelan un encarecimiento de la labor traductora; pero también nos informan de un cierto enfrentamiento entre tarea de creación y de traducción, así como del recelo de los propios traductores ante la acogida de la obra. Con respecto a la valoración de su trabajo, los traductores parecen buscar el agradecimiento del público al que brindan las obras, porque, gracias a ellos, éstas le resultan asequibles. Así Cristobál Suárez de Figueroa, en el prólogo a una obra titulada *Plaza universal de todas las ciencias y artes*, especie de obra mixta con aire enciclopédico en la que se tratan infinidad de asuntos y oficios en más de cien discursos, afirma la utilidad para los lectores del trabajo que ha realizado, creyéndolo "digno de comunicación... [porque] Trata de todas ciencias y artes, con tanto estudio y generalidad, que podía alentar los ingenios más remissos y hazer filosofar a los de menos elevación".⁹ Parece como si el lector contrajera una deuda con quien le ofrece tal oportunidad, pero es que, además, Suárez ha "mejorado" el libro, costumbre inverterada en la época; y lo hace, según dice, porque algunas cosas no eran "bien corrientes en nuestro vulgar. Estas no puse eligida la traducción, y añadí otras donde me pareció convenia"; de manera que "Publicase pues aora traducido, cercenado y añadido". Así, el traductor se ha ganado el subtítulo de su obra, que dice: *Parte traducida de Toscano y parte compuesta*; y esa "parte compuesta" le elevaría de la categoría de traductor a la de autor o casi, escapando a la ingratitud y falta de consideración, por parte de los literatos, de una tarea que Chapelain, al otro lado, de los Pirineos, consideraba vil:

"Traduire est une chose vile, et la traduction en ceux qui la professent présuppose une bassesse de courage et un ravalement d'esprit".¹⁰

Y explica que él nunca se dedicó a ella más que "pour m'en doyner du plaisir et non pas de la peine" (O.C., p. 50).

(8) Cf. Fernando Copello, "Ambrosio de Salazar: la narración breve en un contexto no hispánico" *Filología XXII* (1987), pp. 149-163. La cita de las *Clavelinas* (en adelante C.R.) en pp. 12-13.

(9) *Plaza universal de todas las ciencias y artes*, Madrid, Luis Sánchez, 1615, Prólogo, s.p. En adelante P.U.

(10) Cito por Jean Chapelain, *Opuscules critiques*, ed. Alfred C. Hunter, Paris, Droz, 1936, p. 48. En el texto O.C.

Bien es verdad que Suárez de Figueroa parece manifestar un enorme desprecio hacia un tipo determinado de autores, los poetas, a los que en el mismo texto califica de ignorantes, en un fragmento muy duro que no puedo dejar de citar: "Los Poetas que se usan hoy, a quien solo nombrar se me erizan los cabellos. Son estos cierta generación (si no canalla) tan presumida como ignorante, tan mordaz contra doctos, como falta de suficiencia y espíritu en toda suerte de operación". (Prólogo, s.p.). Comparado con esa "canalla", un traductor es, sin duda, un personaje docto, que sabe de lenguas. Y Suárez les dedica en su *Plaza universal* el discurso XLVI, titulado "De los Professores de lenguas y en particular de Interpretes, Traductores y Comentadores de toda suerte", donde afirma hiperbólicamente que los profesores de lenguas son "semejantes a los Angeles, que tienen noticia y conocimiento de todas, ofreciendo los mismos a Dios las oraciones y ruegos de todos los fieles" (*P.U.*, f. 208 rto.), enumerando a continuación grandes personajes expertos en lenguas, pero casi todas clásicas.

Esta distinción entre traductores de lenguas clásicas y de lenguas modernas sí que parece relevante a la hora de valorar la labor traductora en los siglos XVI y XVII, mucho más apreciada cuando parte de originales griegos y latinos que cuando lo hace de lenguas vivas. Sorel afirma, por ejemplo, que de los segundos, traductores de lenguas modernas, "y a t'on peu de recours aujour'd'huy que tant de gens sçavent les langues estrangeres et veulent voir chaque autheur en sa prope langue" (*B.F.*, II, p. 384); y concretamente la moda de aprender español aparece reflejada en una de sus *Nouvelles Choisies* (1645), titulada *Les mariages mal assortis*, donde la protagonista provoca los celos de su marido por medio de su profesor de español.

Es el propio Sorel, que tantos datos proporciona en sus obras acerca de la escasa consideración social del literato, quien se apiada de las malas condiciones en que trabajan los traductores, siempre acuciados por los libreros y por las necesidades económicas, y, a modo de disculpa, dice que "le sieur Baudouin, n'estant pas fort accomodé des biens de fortune et estant contraint de travailler pour les libraires, qui ne le recompensoiert gueres quelquefois, il ne faut pas s'estonner s'il s'est exempté d'une peine inutile quand il l'a pu faire" (*B.F.*, II, p. 385).

Sin embargo, pese a las reticencias y a los trucos del oficio, todas las voces que hemos ido oyendo opinan que la traducción es una tarea excelsa si se realiza bien. El problema es saber cómo ha de llevarse a cabo, cuáles son las regias, las dotes necesarias y los principios o métodos que es preciso aplicar. Llegados a este punto hemos de confesar que se quiebra la una-

nimidad que hasta ahora habíamos percibido a ambos lados de los Pirineos. Los autores y los propios traductores son capaces de criticar y de valorar un resultado, pero resultan ambiguos y poco precisos a la hora de establecer métodos. Así, Suárez de Figueroa, en un discurso en que parece iba a ocuparse de la cuestión, se limita a dar una definición: los traductores, según San Jerónimo, son los que “buelven o palabra por palabra o solo el sentido”; y, después de remontarse tan lejos, sólo encontramos unas orientaciones muy generales:

“Para el acierto de las traducciones sería menester heredasse el Traductor (siendo posible) hasta las ideas y espíritu del Autor que traduze. Sobre todo se ha de poner cuidado en la elección de las palabras, buscando las frases propias, que tengan mayor energía y parentesco con las estrañas, porque la alteza y enfasi de los concetos no se deslustre, y pierda mucho de su decoro. Pocos supieron acudir a esta obligación, supuesto les parecio cumplian solo con darse a entender de cualquier modo que fuesse. Assi por este descuido (no se si diga incapacidad) sacaron a luz traducciones tan floxas por una parte, y por otra tan duras, que es imposible dexarlas de poner debajo los pies, con particular menoscabo de sus dueños”. (P.U., f. 208 rto.)

A continuación se lamenta de que Ariosto, Tasso y Virgilio hayan sido tan mal traducidos que “los desconocemos y abominamos por la mala interpretación que se hizo dellos. Mas quando los Traductores son fieles, diligentes, claros y doctos en las lenguas de quien traducen, adquieren singular honra y reputación” (P.U., f. 208 rto.). Y añade, con la mordacidad que le caracteriza, que “lo que no se puede sufrir es que se precie de aguilá en la [lengua] extraña quien en la materna apenas puede ser ganso”. (P.U., f. 209 rto.).

También con respecto a las malas traducciones se manifiesta un personaje de Sorel en el *Berger Extravagant* (1627), diciendo que las de Virgilio han perdido “les beautez qu’elles ont en leur propre langage”.¹¹ Y Juan de Valdés parece ser de la misma opinión, cuando afirma que “de los que an romançado he leído poco, porque, como entiendo el latín y el italiano, no curo de ir al romance” (D.L., p. 244). Valdés coincide con Suárez de Figueroa en los riesgos del traductor y en la preparación que necesita: “es grande temeridad de los que se ponen a traduzir

(11) Cito por la edición de Rouen, Jean Osmont, 1646. La cita en libro 13, p. 51.

de una lengua a otra sin ser muy diestros en la una y en la otra" (*D.L.*, p. 226); y apenas profundiza en cuestión de normas, salvo la observación de que es más difícil "... dar buen lustre a una obra traducida de otra qualquier lengua que sea en la castellana, que en otra lengua ninguna... Porque, siendo assí que la mayor parte de la gracia y gentileza de la lengua castellana consiste en hablar por metáforas, atándose el que traduce a no poner más de lo que halla escrito en la lengua de que traduze, tiene grandissima dificultad en dar al castellano la gracia y lustre que escribiendo de su cabeza le daría". (*D.L.*, pp. 246-247).

Estas palabras de Valdés parten de la convicción de que el traductor es fiel y no dice nada más que lo que halla en el texto de partida, insistiendo —además— en términos como "dar lustre" y "gracia", obligación o deseo último del que traduce bien. Ese mismo deseo parece latir en la reina Margarita de Navarra, cuyos personajes declaran en el *Heptámeron* varias veces la dificultad de la labor traductora, y lo hacen siempre que han de partir de la lengua española. Así, por ejemplo, Dagoucin declara, con respecto a la epístola que un caballero castellano envía a su reina:

"si ce n'était le désir que j'ai de la vous faire entendre, je ne l'eusse jamais osé traduire, vous priant de penser, mesdames, que le langage castillan est sans comparaison mieux déclarant cette passion qu'un autre".¹²

Y Parlamente, al referirse a otra epístola, esta vez de una dama de Valencia a su enamorado, también dice que la contará a su auditorio "mal traduite", para añadir, unas páginas más adelante, que no piensa verter al francés un billete del caballero, "trois mots en espagnol, que j'ai trouvés de si bonne substance que je ne les ai voulu traduire pour ne diminuer leur grace" (*H.*, p. 452); y, efectivamente, inserta un pareado con un castellano no muy correcto.

Este doble testimonio del *Heptámeron* completa y confirma esa gracia y lustre del castellano, que le parece a la reina de Navarra la lengua más adecuada para la pasión sentimental. Quizá por ello la autora escogiera ambientes españoles para la localización de dos de sus novelas más apasionadas: la décima, de tono caballeresco, y la vigésimo cuarta, que expresa una fidelidad amorosa exacerbada. Pero, además, las epístolas que acabamos de citar permiten acercarse al problema de la traduc-

(12) Cito por la edición de Simone de Reyff, Paris, Flammarion, 1982, p. 248. En adelante *H.*

ción del verso, mucho más conflictiva sin duda que la de la prosa. Margarita de Navarra, como hemos visto, opta por traducir el verso, aunque sea curándose en salud, cuando se trata de un largo poema; y por conservarlo en su lengua original en el poema breve. Juan de Valdés, pese a su parquedad, no olvida pronunciarse acerca de esta cuestión y alaba una de las traducciones del *De consolatione philophae* de Boecio, especificando: "la que yo os alabo es una que tiene el metro en metro y la prosa en prosa". (D.L., p. 245).

La complejidad de la tarea y lo incierto del resultado están presentes en el *Quijote*, cuando el cura opina, durante el escrutinio de la biblioteca del hidalgo manchego, que mejor hubiera hecho el capitán Jerónimo de Urrea si no hubiera traducido el *Orlando Furioso* de Ariosto: "que le quitó mucho de su natural valor, y lo mesmo harán todos aquellos que los libro de verso quisieren volver en otra lengua: que por mucho cuidado que pongan y habilidad que muestren, jamás llegarán al punto que ellos tienen en su primer nacimiento".¹³

Todo ello nos lleva a la posibilidad de traducir el verso en prosa, que es la alternativa que parece defender Sorel, basándose en que ya es bastante difícil traducir la prosa, cuanto más la poesía, "qui est assujettie aux mesures et rimes" (B.F., II, p. 390). Éste es uno de los aspectos en que se detiene el autor en el capítulo sobre las traducciones, y que —unido a los que él llama preceptor para "bien traduire"— configuran, si no una teoría de la traducción, sí al menos una reflexión ponderada, juiciosa y útil.

El primero de esos preceptos y quizás el más ambiguo es el que denomina "garder un milieu judicieux", tan alejado de la traducción literal como de la libertad que desfigure la obra de base.

El segundo se refiere a la conveniencia de conservar palabras en lengua original en las traducciones científicas, cuando el francés no posea la palabra equivalente.

El tercero y quizás más comprometido, por lo que tiene de punto de vista personal, es el que aboga por el empleo de un léxico contemporáneo, siempre que esto no desvirtúe el estilo del texto, porque entonces sería "un grand abus de vouloir tous-jours donner des noms nouveaux aux choses anciennes" (p. 394). Incluso en las traducciones literarias que, frente a las científicas, pretenden sólo agrandar y divertir, hay que tratar de no cometer anacronismos; por lo tanto, se conservarán sin actualizarlos, oficios y profesiones de la antigüedad, nombres propios, unidades monetarias o de medida, así como nombres de objetos específicos de otras culturas o civilizaciones, entre

(13) *El Ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, ed. L. A. Murillo, Madrid, Castalia, 1978, I, pp. 114-115.

los que cita “les affaires des Turcs..., les divan..., le visir, les bassa...” (p. 394). Y recomienda que, para hacer asequible este léxico a los lectores, se introduzcan notas explicativas que permitan su comprensión sin necesidad de despojar al texto del aroma que le es propio.

El cuarto de sus preceptos es una advertencia a los traductores para que no se excedan en los circunloquios, porque si ellos “se licentient de telle maniere qu'ils fassent de continuelles amplifications, ce seront plutost des paraphrases ou des imaginations que des traductions” (p. 398). Y, si bien el traductor goza de libertad para jugar con las cláusulas a su antojo, para escoger las palabras, para cambiar las oraciones aumentándolas o reduciéndolas, corre el riesgo de “tant faire que ceux qui se disent traducteurs ne seroient pour que des imitateurs et ce seroit leur histoire qu'ils mettroient au jour, plutost que celle de quelque ancien roman” (p. 393). Ante la vaguedad que predomina en las declaraciones de otros autores, esta última afirmación de Sorel es una de las más claras de su tiempo y de las primeras en intentar marcar los límites —siempre difusos— entre traducciones, adaptaciones e imitaciones. La prueba de que le interesaba la cuestión y de que había reflexionado¹⁴ sobre ella es su quinta recomendación, dirigida a los lectores para que se informen de la reputación del traductor y para que no se sirvan de las obras de quienes actúan sobre libros ya traducidos, simplificando de este modo su tarea y reproduciendo errores anteriores.

Esta suma de preceptos constituye un claro exponente de las ideas de un autor que afirmaba que “la premiere imitation c'est la traduction” (*B.F.*, p. 378). Él había utilizado en su juventud, sin duda, traducciones de obras españolas para transformar o adaptar aspectos y subgéneros de la prosa narrativa francesa a partir de la española¹⁵ y conocía, por tanto, esa frontera reabaladiza que algunas traducciones sobrepasaban convirtiendo la obra primera en otra muy distinta. Por eso el Sorel maduro de la *Bibliothèque Française*, lector experimentado, a más de novelista y erudito, propugna para las traducciones ese justo medio, que pasa, primero, por la fidelidad; segundo, por el acercamiento del texto al lector contemporáneo, y tercero, por el respeto estilístico, que impide “afrancesar” términos orientales, como los turcos antes citados; pero sobretudo

(14) Ya lo señaló J. P. Leroy, “La Bibliothèque Française de Charles Sorel” *Revue française d'histoire du livre* 24 (1979), pp. 3-24, especialmente p. 24.

(15) Ver para ello mi tesis *Charles Sorel y sus relaciones con la novela española*, Madrid, U. Complutense, 1986. Y el artículo “La evolución de la picaresca en sus formas francesas” en *L'Internationalité littéraire. Actes Noesis II*, 1988, pp. 67-73.

insiste en que la traducción sea tal, es decir, instrumento para conocer la obra de otros y no recreación destinada a otro público distinto, ni tampoco fruto de un autor frustrado incapaz de crear por sí mismo. A este respecto utiliza para hacerse entender una comparación muy clara:

“Quelques-uns disent qu'il y [a] autant de différence d'une traduction a son original que du revers d'une tapisserie au bon endroit”. (p. 391)

Por el contrario, con un criterio muy moderno, que valora una tarea útil y necesaria, nuestro autor piensa en el texto traducido como un objeto vivo, susceptible de mejorarse en versiones sucesivas, como “les divers vestements donnez a un mesme corps, lesquels n'en diminuent point la beauté et la grace” de ese cuerpo original que admite sucesivas vestiduras. Esa posibilidad le parece, a diferencia de lo que creía Chapelain, un verdadero privilegio.

LA RAZÓN CONTRA LA MODA:
REFLEXIONES SOBRE LUZÁN TRADUCTOR

M^a Cristina BARBOLANI
Universidad Complutense

La traducción de *Le Préjugé à la mode* de Nivelle de La Chaussée, realizada en 1751 por Ignacio de Luzán, ha sido estudiada en un trabajo de P. Mérimée, que forma parte de un extenso libro sobre el teatro español del XVIII.¹ Sería pretencioso por nuestra parte querer mejorar el análisis de tan cualificado especialista; nuestra intención es, más bien, partir de lo que le dejó un tanto perplejo, y arrinconar, eso sí, el juicio/ prejuicio de valor que condiciona su posición crítica, aunque, por supuesto, lo compartamos. Si La Chaussée es malo, Luzán es aún peor, prosaico en su siglo sin poesía... es lo que viene a decir Mérimée, enamorado, como buen hispanista, del Siglo de Oro y de la España "diferente". Las obras de Luzán le parecen (y repetimos que no le falta razón) peores que las peores comedias de la tradición española. A esto podríamos contestar con la famosa afirmación de Croce, de que las obras feas e impoéticas ayudan a comprender una época más que las hermosas y poéticas; pero en la actualidad creo que la labor del crítico no necesita justificaciones de este tipo.

Más que valorar la traducción en sí, aquí queremos considerarla como un aspecto de la "poética implícita" del autor, en

(1) P. Mérimée, *L'art dramatique en Espagne dans la première moitié du XVIIIème siècle*, Toulouse, France-Ibérie Recherche, 1983 (1ª edición 1955). No parece conocer este estudio J. M. Caso González, al afirmar que "Todavía falta un estudio serio de la traducción de Nivelle de La Chaussée, sólo puesta en escena en los salones de la marquesa de Sarria, donde se reunían los componentes de la Academia del Buen Gusto" (cito de "Ilustración y Neoclasicismo" en *Historia y Crítica de la Literatura Española* dirigida por F. Rico, Barcelona, Editorial Crítica, 1983, p. 160).

este caso particularmente importante, puesto que existe del mismo Luzán una *Poética* explícita, oficial, en sus dos ediciones ya muy estudiadas (1737 y 1789), que es uno de los textos fundamentales de la preceptiva española del s. XVIII.²

La elección del drama lacrimoso de La Chaussée,³ si por una parte da fe de la medida en que el traductor estaba al día (diríamos: de su esnobismo), entra en contradicción, por otra parte, con su rigurosa codificación de los géneros. La obra no es ni comedia ni tragedia. Cuando traduce, Luzán se contradice; pero no es ésta la primera vez. Observamos otro caso en su más importante traducción del italiano, *La clemenza di Tito* de Pietro Metastasio. Luzán parece haber olvidado su escaso aprecio por la ópera.

En la *Poética* había afirmado:

“Por lo que toca a representarse toda una tragedia o comedia en música, me parece que no es del todo acertado, y que mejor efecto hará, y deleitará más, una buena representación bien ejecutada por actores hábiles y diestros, que todo el primor de la música... muchos hombres sabios son de parecer que con ella no ha ganado nada el teatro”.⁴

Sobre este juicio influye sin duda la opinión de Dacier que consideraba las óperas como *le grotesque de la poésie*. Bien; a pesar de eso, Luzán, por encargo, tradujo *La clemenza di Tito, melodramma* para música que es una exaltación de la monarquía ilustrada que Metastasio había dedicado a Carlos VI de Austria y que Luzán aplica a Fernando VI (se tradujo y representó en 1747). Entre la traducción de esta ópera italiana y la de *Le Préjugé à la mode*, de la que nos ocupamos ahora, pasan

(2) Entre la abundante bibliografía sobre la *Poética* de Luzán destacan: G. Makowiecka, *Luzán y su Poética*, Barcelona, Planeta, 1973; R. P. Sebold, “Análisis estadístico de las ideas poéticas de Luzán: sus orígenes y su naturaleza” en *El raptó de la mente*, Madrid, Prensa Española, 1970; L. de Filippo, “Las fuentes italianas de la *Poética* de Ignacio de Luzán” *Universidad XXXIII* (1956), pp. 207-239; F. Lázaro Carreter, “Ignacio de Luzán y el Neoclasicismo” *Universidad, XXXVII* (1960), pp. 48-70.

(3) Sobre la difusión del género en España, con atención particular a Jovellanos, véase G. Carnero, “Una nueva fórmula dramática: la comedia sentimental” en su *La cara oscura del Siglo de las luces*, Madrid, Fundación Juan March-Cátedra, 1983.

(4) Citamos de Ignacio de Luzán, *La Poética. Reglas de la poesía en general y de sus principales especies*. Edición de Russel P. Sebold, Barcelona, Labor, 1977, p.p. 515-516.

cuatro años importantes⁵ enriquecidos por las experiencias registradas en las *Memorias literarias de París*.⁶

¿Qué tienen en común estas que pueden llamarse las dos traducciones más importantes de Luzán?⁷ Bastantes cosas. Vimos ya que ambas obras son heterodoxas respecto a la preceptiva. Ambas están escritas en defensa de una institución: la monarquía en el primer caso, el matrimonio en el segundo. En ambas, de estructura igualmente endeble y sin acción, se trata de presentar dos figuras ejemplares, de escenificar un *exemplum*.⁸ el perfecto príncipe ilustrado y la perfecta esposa. En la traducción del italiano, que tuve ocasión de cotejar hace tiempo, se aprecia un proceso de reducción a lo esencial, en que se eliminan aspectos accesorios y se intensifica el maniqueísmo enfrentando buenos y malos. ¿Cuál va a ser ahora la actitud del traductor frente al original francés? Ante todo conviene llamar la atención sobre el prólogo-dedicatoria a la marquesa de Sarria, directora de la Academia del Buen Gusto, en el que Luzán, además de elogiar la obra de La Chaussée y justificar su traducción, viene a formular una especie de condensado de sus teorías, diríamos una "minipoética", en cuya parte central se citan unos versos de la *Poetica* en tercetos de Benedetto Menzini (1690).⁹

(5) Los originales son coetáneos: *La clemenza di Tito* es de 1734 y *Le Préjugé à la mode* de 1735. Aquí vamos a citar siempre *Le Préjugé à la mode* de *Oeuvres choisies de La Chaussée*. Édition stérotypée, París, Didot, 1810, y la traducción de Luzán de: Nivelles de La Chaussée, *La razón contra la moda*, Madrid, Imprenta del Mercurio, por Joseph de Orga, 1751. El nombre de Luzán no aparece más que con su seudónimo literario ("El Peregrino") al final del prólogo. Es edición rara de la Biblioteca Nacional. Hay un ejemplar en la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona (véase F. Lafarga, *Las traducciones españolas del teatro francés (1700-1835)*, Barcelona, Publicacions Edicions de la Universitat, 1983).

(6) Al respecto véase J. Demerson, "Un aspecto de las relaciones hispano-francesas en tiempo de Fernando VI: las *Memorias literarias de París* de Ignacio Luzán (1751)" en AA. VV., *La época de Fernando VI*, Oviedo, Cátedra Feijóo, 1981, pp. 247-273. F. Lafarga en su estudio "La difusión de Voltaire en España en el siglo XVIII: algunos intermediarios" *1616 I* (1978), pp. 132-139, señala los elogios de Luzán a la comedia voltairiana *Nanine* (inspirada, por cierto, en la *Pamela* del propio La Chaussée) por su fuerza moralizadora.

(7) Al respecto véase el "Índice de las obras de don Ignacio de Luzán que estaban en poder de su hijo don Juan Ignacio de Luzán en 1781" que figura en G. Makowiecka, *op. cit.*, pp. 257-258.

(8) En el cierre de la obra de La Chaussée y en la correspondiente traducción de Luzán aparece *exemple/exemplo* como palabra clave: "Peut-être mon *exemple* aura plus de crédit;/ On pourra m'imiter. Non, il n'est pas possible/ Qu'un préjugé si faux soit toujours invincible"; "y quizá no faltará/ quien, de mi *exemplo* movido/ quiera imitarme y seguirme./ No es posible, que un capricho/ que una opinión tan errada/ que un uso injusto y nocivo/ prevalezca siempre, y no/ se vea una vez vencido".

(9) Concretamente se cita la condena de Menzini a los expedientes teatrales de la carta y del retrato. "Ch'oggi senza la lettera, o il ritratto/ Non par che

Esta cita nos parece digna de ser subrayada —y aquí hay que decir que el propio MÉRIMÉE no ha reparado en ella— como indicio valioso de la que hemos dado en llamar “poética implícita”. El nombre de Menzini (1646-1704) no aparece ni una sola vez en la *Poética* de Luzán. Se trata de un autor italiano de tercera fila, mediocre imitador de Tasso; sin embargo tiene su importancia como miembro del círculo literario que se formó en Roma alrededor de la reina Cristina de Suecia y como uno de los fundadores de la Arcadía italiana, la academia que inauguró la fórmula del *buon gusto* en Europa.¹⁰

Ahora bien, la mención de Menzini nos indica la dirección más conservadora, moralizante y mojigata del academicismo italiano del XVIII, lo que no deja de ser curioso si pensamos que también al autor traducido, a La Chaussée, sus enemigos Piron y Collé le llamaron *Révêrend Père La Chaussée* en epigramas venenosos, calificando sus obras de *sermons* y *homélies*.¹¹

Tales acusaciones tampoco podrán tomarse al pie de la letra, claro es, sobre todo en el caso de *Le Préjugé*, en que el autor francés reviste su moralismo del desenfado y de la ironía propios de un hombre de mundo. En efecto la obra escenifica la paradoja de un marido que, enamorado de su mujer, teme, por eso mismo, exponerse al ridículo en una sociedad permisiva que considera las infidelidades recíprocas como moneda corriente. Pero conviene que nos fijemos en la anécdota de cómo surgió el argumento. Parece ser que la actriz Mlle Quinault tuvo la idea en una fiesta de sociedad y se la propuso al propio Voltaire. Éste la rechazó: obviamente su anticonformismo no iba a ir en esa dirección. En cambio, La Chaussée aprovecharía la sugerencia, convirtiéndose inmediatamente en un autor famoso. Cualesquiera que sean los valores intrínsecos de la obra, es imposible no vincular su éxito a la actualidad del tema en la sociedad del tiempo, afectada por el progresivo desprestigio del matrimonio a lo largo del siglo XVIII. En esta sociedad superficial, galante y cínica, La Chaussée realza la fuerza del silencio y de las lágrimas tiernas de una esposa abnegada, honrosa excepción a la “moda”, *âme sensible* enamorada paradójicamente de su legítimo consorte.

alcuna per Commedia passi./ Quando Don Cucco appare, e mostra in atto/ Che simil cosa egli ha nella bisaccia./ Per non veder nel mio mantel m'appiatto”.

(10) Entre la copiosa bibliografía sobre la Arcadía destacan P. Giannantonio, *L’Arcadia*, Nápoles, Liguori, 1962; M. Fubini, *Dal Muratori al Baretti*, Bari, Laterza, 1954; W. Binni, *L’Arcadia e il Metastasio*, Florencia, La Nuova Italia, 1963. Sobre la Academia del Buen Gusto, entre varios estudios de J. Caso González, destaca “La Academia del Buen Gusto y la poesía de la época” en AA. VV., *La época de Fernando VI*, Oviedo, Cátedra Feijóo, 1981, pp. 383-418.

(11) Ésta y otras anécdotas en la anónima “Notice sur L. C. (La Chaussée)” en *Oeuvres choisies*, cit., pp. 9 y ss.

En el prólogo-dedicatoria a la marquesa de Sarria, antes citado, Luzán explica sus dudas y vacilaciones ante la traducción del título, hasta acertar al fin: *La razón contra la moda*. Si analizamos la correspondencia literal, sólo el término *la moda* traduce el título original, ya que equivale a *le préjugé à la mode*; el resto es cosecha del propio Luzán, aunque ayudado por un "docto amigo" según cuenta en el prólogo. Digno de particular atención nos parece el enlace preposicional: sugiere enfrentamiento, beligerancia, espíritu batallador *contra* unos usos intolerables que La Chaussée se había divertido en representar. En el título-eslógan de Luzán hay un programa, una cruzada. Efectivamente, en la escena central del acto segundo encontramos declarado el mensaje que la obra transmite a través del *exemplum*. Se afirma allí que el uso, por muy extendido y generalizado que esté, no puede afectar a la moral ni a las buenas costumbres.¹² Es una argumentación que todavía hoy suena mucho, utilizada preferentemente por la gente de orden, entre la que sin duda nos es dado situar tanto al autor francés como al traductor español.

Pero estos usos amorosos del siglo XVIII, con sus chichisberos, braceros, *chevaliers servants*, etc., merecen ser (más que juzgados) reconsiderados como fenómeno europeo de gran alcance, sobre el que hay abundantes estudios, entre los que destacaremos aquí el excelente trabajo de Carmen Martín Gaité.¹³ Esta escritora y estudiosa ahonda en las raíces de la decadencia del matrimonio en el XVIII con la pertinente documentación, haciéndolo derivar en parte del concepto muy hispánico del *servir* a la dama y hacer méritos por ella, y en parte de la situación de la mujer en el incipiente capitalismo (parece ser que las genovesas fueron las primeras); mujer que, por primera vez en la historia, descubre que se aburre. El marido, por su parte, lo consiente fomentándole otras compañías...

El consiguiente relajamiento de las costumbres es un tema clave en la literatura del Setecientos, sin duda también, a veces, con la función de moralizar a través del ejemplo negativo. En cambio, el ejemplo positivo del amor conyugal es un tema bastante escaso en la literatura europea, con honrosas excepciones, algunas de las cuales, como el prototipo frayluisiano de la perfecta casada y sus secuelas en la predicación, sin duda subyacen a la educación (no sólo literaria) de Luzán. He aquí unas frases que tomamos de la biografía escrita por su hijo:

(12) La Chaussée, *Le Préjugé à la mode*, op. cit., p. 45; Luzán, *La razón contra la moda*, op. cit., pp. 44-45.

(13) C. Martín Gaité, *Usos amorosos del siglo XVIII en España*, Madrid, Siglo XXI, 1972.

“También pasó algunas temporadas en la ciudad de Huesca, por los mismos motivos, y por otro más particular: pues por los años de 1736 a 1737 pensó en darse una compañera que le sirviese de consuelo en su poco próspera suerte, y manejase la economía casera, que de ordinario suele ser repugnante o impracticable a los genios muy amantes del estudio. Gobernóse en este asunto con ideas muy propias de un filósofo, y fue a buscar a una pequeña aldea lo que, a mi ver, no creyó fácil de encontrar en las ciudades y pueblos de mucho gentío y bullicio. Buscó, digo, una mujer de buen parecer, prudente, honesta y hacendosa, y todo lo halló a medida de su deseo en doña María Francisca Mincholet, hija de don Jorge Mincholet, hidalgo hacendado del lugar de Añes”.¹⁴

Tanto sensato realismo cabe a nivel de documento en las *Memorias* del hijo, canónigo de Segovia, pero difícilmente tendría cabida, si no fuera acaso en composiciones burlescas, en un miembro de la Academia del Buen Gusto al corriente del *esprit de finesse*. No; en defensa de la institución matrimonial acude Luzán a la última novedad, el reciente éxito teatral de París, que inaugura el género moderno de la *comédie attendrisante*,¹⁵ y que abraza una causa progresista y relativamente “feminista” al resaltar el protagonismo de la mujer, cuyas virtudes de honestidad y confianza en el varón al final se ven justamente premiadas.

Pero es hora de comprobar en el texto en qué medida el traductor se adhiere a la causa, al mensaje del original. Veamos primero unos ejemplos de traducción literal, de coincidencia La Chaussée-Luzán sobre la igualdad de derechos entre hombre y mujer:¹⁶

Sophie (p. 29):

Sa femme est sa compagne, et non pas son esclave.

Clara (p. 19):

La mujer / es su compañera, lexos / de ser su esclava.

(14) Cito de “Memorias de la vida de Don Ignacio de Luzán, escritas por su hijo Don Juan Ignacio de Luzán, canónigo de la Santa Iglesia de Segovia” en *Poetas líricos del siglo XVIII*, Biblioteca de Autores Españoles, tomo LXI, p. 97.

(15) G. Carnero, *op. cit.*, afirma “no parece que en la obra de La Chaussée le interesara la propuesta de un nuevo modelo dramático, sino la moralidad del desenlace”. Efectivamente, tal opción resulta ser un simple medio para el fin moralizante que se intenta alcanzar.

(16) Por las citas que siguen puede apreciarse que la traducción de Luzán es infiel en la onomástica. En el prólogo explica detenidamente las motivaciones de esta alteración.

Tales opiniones pueden aparecer también en boca de un varón:

Damon (p. 46):

Nous plaindrons-nous toujours, injustes que nous sommes/ De ce sexe qui n'a que les défauts des hommes?

Alejandro (p. 47):

Cómo cabe/ que nos estemos quejando/ injustamente de un frágil/ sexo, cuyo gran defecto/ es el mismo, o semejante/ al que se nota en los hombres?

Pero antes de avanzar la hipótesis de un Luzán moderno, ilustrado, abierto, centremos nuestra atención en otros rasgos —indicios textuales, nunca mejor dicho— que no apoyan precisamente esta imagen. Indicios mínimos, tan poco perceptibles que se han podido escapar al concienzudo análisis de Mérimée, para los que, tal vez, hace falta sensibilidad o hipersensibilidad femenina. Señalaremos algunas diferencias entre la mujer del original y la que aparece en la traducción.

La mujer de La Chaussée puede sentir honestas turbaciones amorosas:

Argant (p. 24):

Au contraire, une Agnès se fait illusion/ Et savoure à longs traits la douce impression/ Que son coeur enchanté reçoit de la Nature./ Elle ne voit l'hymen que sous une figure/ Qui, loin de l'effrayer, irrite ses desirs;/ Et ce portrait est fait par la main des plaisirs...

Veamos la traducción de Luzán:

Anselmo (p. 10):

Al contrario, no hay doncella/ que no imagine de lexos / como una agradable idea/ la idea del casamiento.

La censura ha actuado de forma que la mujer apenas vislumbre “de lexos” la idea de casarse. Sin embargo, este pasaje no es demasiado significativo si pensamos que la censura se ejerce en todas las direcciones. Por ejemplo, al mencionar aventuras masculinas, dos veces aparece en La Chaussée el término *cocotte*; una de ellas, Luzán lo elimina suprimiendo un entero párrafo, y otra vez lo traduce con el eufemismo *andantes hermosuras*. Las *cocottes*, pues, no existen.

Asimismo, en La Chaussée, la mujer quiere meditar antes de dar el gran paso del matrimonio, para estar segura de sí misma.

La protagonista, Constance (nombre traducido por Leonor), a propósito de su prima que no se decide a casarse, aduce que:

Constance (p. 25):
Peut-être auparavant elle veut se prouver.

Veamos como, cambiando el pronombre, esta necesidad se reflexión se traduce en pura desconfianza mujeril que quiere poner a prueba al galán:

Leonor (p. 13):
Quizá quiere antes probarlo...

Veamos ahora un pasaje más extenso y significativo del acto IV, que en el original describe, con toques irónicos y misóginos, la solidaridad entre mujeres:

Argant à Durval (p. 99):
Les femmes sont d'ailleurs terribles sur ce point;/
Elles ne s'aiment pas; mais accusez-en une,/L'émeute est générale, et la cause est commune./ Vous
verez aussitôt le peuple féminin/ S'élever à grands
cris, et sonner le tocsin;/ Protéger l'accusée, et
s'enflammer pour elle/ Se prendre aveuglement de
tendresse et de zèle;/ Passer de la pitié jusques à la
fureur,/ Et traiter un époux de calomniateur...

Traducido así:

Anselmo a Carlos (p. 135):
Además, que las mugeres/ son en este punto fieros/
animales; ellas no/ se quieren mucho, mas luego/
que alguno llegue a acusarlas,/ saltan todas, y
hacen pleyto/ y causa común. Entonces/ veréis al
mugeril pueblo,/ como tocando a rebato,/ alzar los
gritos al Cielo,/ proteger a la acusada,/ sostenerla
con empeño;/ ciegamente abandonarse/ a mil diversos
afectos,/ passar de la compassion/ al furor en
un momento;/ y en fin, tratar a un marido/ de
calumniador perverso.

Llama la atención el lapsus de Luzán en el primer verso, al traducir *terribles* por el despectivo "fieros animales". Y otro más importante del mismo tipo aparece unas líneas más abajo, en la misma página, cuando Argant concluye resignado que hay que aceptar tal estado de cosas:

Il faut, en attendant,/ se taire, et filer doux...

que Luzán traduce con:

Es preciso, *aunque rabiando*,/ callar y aguantar...

Si había ligereza e ironía, Luzán las ha suprimido, como ocurre en otros pasajes; pero aquí hay más: ha cambiado el gerundio temporal *en attendant* en un concesivo *aunque rabiando*, que evoca un contenido furor hispánico, y evidencia lo postizo de esta adhesión a una causa avanzada...

Estos y otros apoyos textuales nos llevan, pues, en una misma dirección que podríamos llamar “ultraconservadora” del traductor. En *Le Préjugé à la mode* el uso frívolo y relajado queda vencido por el poder de unas lágrimas femeninas y por la confianza de una esposa que porfia en su estima por el marido, desoyendo chismes y maledicencias. La “razón” que introduce Luzán en el título se identifica, más bien, con el orden, con las buenas costumbres, y, todo lo más, a veces, con cierto sentido común (como es frecuente en su siglo). Sólo le interesa, como afirma en el prólogo, el mensaje moral de la obra, con el convencimiento absoluto de que “la razón” está de su parte.

LAS VERSIONES ESPAÑOLAS DEL TEATRO DE ÉMILE AUGIER

Rosa M^a CALVET
U.N.E.D.

Durante una gran parte de la segunda mitad del siglo XIX, ocupa los escenarios franceses el llamado teatro "realista" o teatro de "ideas" o de "tesis". Surge éste como reacción al teatro romántico. Convive y comparte el éxito con el vaudeville, la ópera cómica y las óperas bufas; géneros considerados menores, aunque no fuera menor, sino muy al contrario, su aceptación por parte del público. En España esta reacción pasará por distintos avatares, bastante ligados a la situación social y política. Los, en su mayoría torpes, intentos de Rodríguez Rubi, y más tarde los de Ventura de la Vega, se consolidan en los teatros de Tamayo y Baus y de Ayala, que crean la llamada "alta comedia". Este teatro español, como el francés anteriormente citado, presenta problemas contemporáneos, ligados temáticamente al auge de una burguesía que sustituye a la nobleza en lo que a predominio social y político se refiere. Es conocido de todos la deuda que contrae con el teatro de allende los Pirineos:

"En cambio nuestra literatura dramática reflejó sucesivamente el neoclasicismo de Ponsard y Latour de Saint-Ibars y la tendencia filosófica de Émile Augier, Dumas hijo y Victoriano Sardou, depurada de escorias é inmundicias y regenerada por el espíritu cristiano".¹

Paralelamente a estos intentos de renovación teatral en España, a los que contribuyó notablemente Enrique Gaspar,

(1) P. F. Blanco García, *La literatura española en el s. XIX*, Madrid, Sáez de Jubera Hnos., 1891, t. II.

como demostró el estudio realizado por Daniel Poyán,² inundan las escenas españolas innumerables traducciones de obras extranjeras, superando con mucho el número de las francesas al resto de las europeas. Esta realidad, admitida y citada en todos los manuales, no se corresponde con una abundancia de estudios que cotejen las traducciones españolas con los originales, ni siquiera las noticias sobre la existencia de éstas abarcan todas las que de hecho existen.

Aparte de Scribe, el autor más traducido y representado en España, cuyas traducciones se mantienen en nuestros escenarios durante todo el siglo, es Sardou el que le sigue en lo que a éxito entre el público español se refiere. Los factores que parecen explicar su mayor difusión son: la variedad de sus temas; la habilidad de su construcción teatral sólo comparable a la de su maestro Scribe así como la ligereza de sus planteamientos. Sin embargo, los autores franceses que más influyen en la renovación temática teatral española a la que antes aludía, son, sobre todo, los autores del teatro de "ideas" o de "tesis", de los que son genuinos representantes en Francia, Émile Augier y Alexandre Dumas hijo.

Dado las limitaciones de espacio, me centraré en presentar las versiones españolas de Émile Augier (1820-1889), uno de los autores más representativos del tipo de teatro al que vengo aludiendo y más celebrados en Francia en el tiempo que le tocó vivir.

Ha contribuido a su elección, entre otros autores contemporáneos, el hecho de ser uno de los que más influyeron en la evolución del teatro español y, sin embargo, mucho más olvidado y menos estudiado aún que el citado Victorien Sardou o Alexandre Dumas hijo.

Su influencia es expresamente reconocida por Gaspar, Tamayo y Ayala. A este respecto opina Clarín:

"Emilio Augier, menos brillante que Dumas, menos hábil que Sardou... es sin embargo, superior a sus rivales como autor dramático del tiempo... y puede decirse que su teatro es, en conjunto, el mejor, en cuanto tendencia a cumplir esa revolución necesaria en las tablas, si éstas han de conservar el derecho de atraer la atención del público".³

Presento al final de la comunicación las distintas traducciones con la fecha de estreno en París y de estreno en Madrid, así como

(2) D. Poyán, *Enrique Gaspar, medio siglo de teatro español*, Madrid, Gredos, 1957.

(3) L. Alas "Clarín", *Solos de Clarín*, Madrid, Alianza, ed., 1971, p. 56.

la ficha técnica del estreno español. Resumiré a continuación lo más destacado de las versiones. De entre ellas, pueden hacerse dos grupos: las adaptaciones y las traducciones, refundiciones o "arreglos". Lo que las distingue es obvio. Suele además corresponderse con la categoría del autor español que acomete la tarea.

Adaptaciones

Tres son los grandes autores españoles que adaptan obras de Augier: G. Gómez de Avellaneda, Tamayo y Baus y Benavente. Hartzenbusch colabora en una versión junto con otros dos traductores. Dumas hijo no contó con adaptadores o traductores tan notorios, mientras que Sardou cuenta entre sus traductores a Enrique Gaspar.

Gertrudis Gómez de Avellaneda traduce con el título de *La Aventurera*,⁴ *l'Aventurière*, cinco años más tarde del estreno del original. La obra de Augier era una comedia de caracteres de imitación molieresca, con unos personajes tomados de la más pura tradición teatral: el viejo enamorado de una joven, la cortesana que pretende a base de una boda integrarse en la sociedad regular, el "matamoros" clásico, etc. La adaptación española convierte en drama la comedia, presentando la auténtica rehabilitación por amor de la mujer caída, imposible de aceptar por la sociedad. Hay que tener en cuenta la fecha del estreno español, 1853, muy cercana al estreno en París de *La Dame aux camélias*, (1852), que sin duda la traductora conocía.

La versión supera en este caso la obra original. Se ha suprimido lo accesorio; se ha conseguido un mayor vigor en los personajes. Se da la circunstancia curiosa que el propio Augier rehace su obra años más tarde, reduciendo un acto (*Comédie Française*, 10 de abril de 1860). Pues bien, la obra de la Avellaneda está mucho más cerca de la versión de 1860, que evidentemente no conocía, que de la primitiva del autor. La traductora española parece haber marcado el camino al creador de la pieza.

El segundo adaptador citado es Tamayo y Baus, que convierte *La Pierre de touche* en *Del dicho al hecho*.⁵ Además de las alteraciones en cuanto a los aspectos formales de la pieza, Tamayo convierte una comedia de caracteres ambientada en el mundo bohemio y aristocrático, en una "escena matritense" ambientada entre "proletarios".

(4) G. Gómez de Avellaneda, *La Aventurera*, Madrid, Imprenta C. González, 1853, ("La España dramática" nº 216).

(5) M. Tamayo y Baus, *Del dicho al hecho* en *Obras completas*, Madrid, Ed. FAX, 1947.

Lo único que permanece es el fondo del proverbio augeriano; la influencia del dinero en la conciencia de los individuos. Sin embargo, en la obra de Tamayo no existe, aunque él parece pretenderlo, la misma lección moral, al partir de presupuestos totalmente distintos. En la obra francesa Spiegel, músico, recibe inesperadamente una gran fortuna, hecho que le altera progresivamente, hasta terminar renunciando, por sus fantasías aristocráticas, a la música y al amor de su prometida. En la obra española, Leandro es simplemente un vago orgulloso que no acepta ningún trabajo por estimarlo indigno de su condición. Tiene veleidades literarias, pero no escribe una línea. Su amigo Tomás, ebanista, lo mantiene. Leandro heredará también una fortuna inesperada al salvar a un gran señor del asalto de unos ladrones. Pero no experimenta una degradación progresiva. Su reacción será inmediata. Leandro, como dice Tomás, "será malo de rico porque era malo como pobre" (escena 13 del II acto).

El tono "castizo" del lenguaje, además de la distinta ambientación, convierte la obra de Tamayo en un producto muy distinto del original. Éste no se cuenta entre las producciones más acertadas de Augier, pero desde luego la versión tampoco puede decirse que sea muy afortunada, superando en esta ocasión el modelo a la copia.

Jacinto Benavente adapta *Un beau mariage* con el título de *Buena boda*.⁶ Se mantiene la presentación de un matrimonio desigual y la feliz resolución del conflicto. El resto de los "mensajes" sociales que contenía la obra de Augier desaparece: la ridiculización de la nobleza y el elogio de la ciencia; a pesar de conservarse el carácter del personaje masculino, encarnado por un ingeniero, "tipo" literario de la época, que exaltará el valor del trabajo.

Se ha suprimido la gran novedad técnica de la puesta en escena que significó la obra de Augier, al presentar un experimento físico muy aparatoso ante los espectadores, lo que contribuyó al éxito de la obra en París. Tanto el original como la adaptación merecen el calificativo de discretos.

El resto de las obras de Augier que pudieron verse o leerse en nuestro país no pasan de ser unas traducciones literales o, a lo sumo, remodelaciones más o menos afortunadas.

(6) J. Benavente, *Buena boda*, Madrid, M. Aguilar ed., 1940. No he encontrado más referencia del estreno que la que consta en la edición de la comedia, que indica: "Representada en teatros de sociedad". La fecha de edición no parece probable que corresponda a la fecha real de la adaptación.

Traducciones

Hartzenbusch figura entre los traductores de Augier con *Jugar por tabla*⁷ traducción de *Gabrielle*. La obra de Augier había supuesto en París una gran conmoción. Había sido saludada como representante de una nueva concepción teatral del amor y del deber por un público cansado de los excesos románticos y, más que cansado, temeroso, tras los sucesos de 1848 (no olvidemos la fecha del estreno, 1849), del desorden social que podían suponer las teorías románticas del amor. El público habitual del Théâtre Français, tendía a asociar el romanticismo y el populismo a estos acontecimientos políticos. La moral romántica, al hacer del amor un fin, casi una religión, capaz de abatir las convenciones sociales y las normas establecidas, parece justificar la infidelidad conyugal, de la que se seguirá la destrucción de la familia, pilar del orden social. Esta idea de libertad, es asociada vagamente, por los buenos burgueses, con el desorden social imperante, tras la proclamación de la efímera segunda República. Por eso *Gabrielle* con su defensa de la felicidad doméstica, conseguida a través de la aceptación del deber, se convirtió en el símbolo de renovación teatral y de defensa de los valores, que una gran parte del público defendía.

La oposición romanticismo / realismo es uno de los pilares de la obra francesa y, aunque los versos son unas veces grandilocuentes y otras realmente prosaicos, mantiene un tono pseudo-filosófico que le da un cierto aire trascendente.

La versión española cambia radicalmente el tono, insistiendo en las notas cómicas, que en la obra francesa asumía un solo personaje. El adulterio se convierte en una posibilidad más remota. En ningún momento se presenta a la esposa dispuesta a abandonar el hogar conyugal, como en el original. La supresión de los parlamentos alusivos al trasfondo social y de lucha declarada contra el romanticismo, además de la eliminación de las alusiones al dinero y a encomiar el valor del trabajo, altera profundamente la transmisión de los "mensajes" de la obra original. Del "tono" de la versión española dan idea la traducción de los siguientes versos:

"Que baise-t-il ainsi? La rose de ma femme!
Il est temps de jeter un peu d'eau sur sa flamme"

"Estaba besando
la rosa de mi mujer.

(7) J. A. Hartzenbusch, L. Valladares y Garriga, C. Rosell, *Jugar por tabla*. Madrid, Imprenta de S. Omaña, 1850.

Ya se me apuró el aguante;
mañana de madrugada
le paso de una estocada
los hígados al pasante”

Abundan los galicismos, como la traducción de “machin” por *machin*. Se conservan detalles que sólo tienen sentido en francés y que pierden el sentido al traducirlos literalmente como, por ejemplo: (Sucedee en una partida de “piquet” palabra que no se traduce)

Tamponet: Quatorze
Stéphane: Vingt toujours
Tamponet: Quinze
Stéphane: Vingt. Le hasard fait de sots calembours
Tamponet: Quel?
Stéphane: Quinze vingts
Tamponet: Morbleu! Me croyez-vous aveugle?

Traducido por “¿me cree usted ciego?”, no contiene para los espectadores españoles ningún equívoco ni segunda intención, pues sólo los espectadores parisinos comprendían que “Quinze-vingt” era el nombre dado en la época a los ciegos del hospicio de ese nombre.

Es significativo el hecho de que en la obra original es la mujer la que toma la iniciativa en la intriga amorosa, mientras que en la obra española es el varón.

Jugar por tabla fue presentada por sus traductores como una obra original, lo que provocó una polémica con los periodistas de *El clamor público*:

“Anoche ha sido una de las pocas que hemos salido satisfechos del Teatro Español. El drama que se estrenó obtuvo un éxito brillante y merecido. Aunque el pensamiento filosófico en que se funda la composición no es original”.⁸

“Sigue representándose cada día con mayor éxito el excelente drama titulado *Jugar por tabla*. Lo único que falta es la originalidad. En conciencia los traductores no debían presentarse en escena á recibir un galardón que sólo corresponde al verdadero autor. El drama es bellissimo, pero está tomado del francés”.⁹

(8) *El clamor público*, 19 de diciembre de 1850.

(9) *El clamor público*, 21 de diciembre de 1850.

Esta última noticia provoca la airada protesta de Hartzenbusch en *El Heraldo* (23 de diciembre de 1850), en la que explica que manifestaron el origen de la obra a la Junta del Teatro Español a raíz de la primera lectura. Pretende además, que la obra está sólo inspirada en la francesa. La polémica continúa a través de las páginas de ambas publicaciones.¹⁰ El eco de la misma llega hasta 1852.¹¹

La obra más representada de Augier tanto en Francia como en España es *Le Gendre de M. Poirier*,¹² la única de las suyas que resistió el paso del tiempo, representándose en la Comédie Française hasta 1942. Esta pervivencia se debe a haber sido capaz de crear, a partir de unos esquemas de comedia clásica de enredo, verdaderos "tipos" literarios y una obra intemporal.

En España encontramos cinco versiones distintas de la obra.

La primera en estrenarse es *Mi suegro y mi mujer*¹³ cuyo autor afirma que "tomó el pensamiento" de la obra francesa. Tomó algo más que el pensamiento, incluso se atrevió a versificar la prosa original. El resultado puede imaginarse; literalmente "destroza" la obra. Y aun así puede reconocerse, lo cual no debía ser frecuente en este adaptador a juzgar por la crítica del estreno:

"Ya el Sr. Pastorfido ha hecho en distintas ocasiones trabajos de este género, pero en éste está bastante más acertado que en los anteriores. Le falta mucho a su arreglo para merecer nuestra aprobación".¹⁴

Los otros arreglos son muy posteriores. *El yerno del señor Manzano* data de 1878.¹⁵ La acción se traslada a la época y a Madrid, cambiando las referencias políticas legitimistas del original por referencias a las luchas carlistas. La obra se convierte en una exaltación del matrimonio con connotaciones cristianas. De la calidad del traductor dan una idea detalles como este:

"Ça ne se prend pas comme un rhume" se convierte en: "Eso no se coge como un reuma".

(10) *El clamor público*, 24 y 25 de diciembre de 1850, *El Heraldo*, 26 y 29 de diciembre de 1850.

(11) *El Clamor público*, 25 de junio de 1852.

(12) Escrita en colaboración con Jules Sandeau, autor del libro *Sacs et parchemins*, en el que se inspira la obra.

(13) M. Pastorfido, *Mi suegro y mi mujer*, Madrid, Imprenta de J. Rodríguez, 1855.

(14) *La Iberia*, 29 de octubre de 1855.

(15) E. Carbou y Ferrer y J. Martín y Santiago, *El yerno del señor Manzano*, Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1878.

*El yerno*¹⁶ pretende ante todo conseguir la risa del público. La comicidad se logra convirtiendo a Verdelet, el amigo del suegro que en la obra original representaba al buen burgués frente al nuevo rico Poirier, en un catalán, obteniendo la risa de los espectadores a base del castellano "catalanizado" de este personaje. Otro elemento cómico es la ridiculización del cocinero francés a partir de la imitación de su lenguaje por parte del dueño de la casa, con expresiones como "Chuletés de corder con tomaté" y lindezas de ese estilo. El tono general es de chanza del más dudoso gusto, pero adecuado al público al que iba dirigida, como afirma el crítico de *El Imparcial*:

"*El yerno*, que se estrenó anoche en el Lara. Quedan mal paradas las obras con estos arreglos, como esqueleto bien mondado (...) Muchos chistes de su cosecha, si no, no hubiera sido admitido por el público del Lara".¹⁷

Gregorio Martínez Sierra, uno de los adaptadores más prolíficos de la primera mitad del siglo XX, traduce con el título *La felicidad de Antonietta*¹⁸ la obra de Augier en 1918. Es la versión más fiel al texto original de todas las de la obra, incluso mantiene la acción en París.

Bastante cercana al original es también *El señor marqués mi yerno*, que pienso debe ser contemporánea a la de M. Sierra, aunque sólo he encontrado una copia mecanografiada en la Biblioteca del Teatro de Barcelona,¹⁹ en la que se recurre de nuevo a la ridiculización del lenguaje francés del cocinero, como modo de excitar la hilaridad del público.

Ceinture dorée, sátira de aquellos que cimentan su fortuna en unos comienzos poco claros, da lugar a dos versiones con la particularidad que se estrenan simultáneamente: *El dinero y la opinión*,²⁰ y *Bienes mal adquiridos*.²¹ Esta última figuraba en la cartelera como "comedia nueva", aunque en la edición posterior consta que se trata de un arreglo.

(16) R. Monasterio, *El yerno*, Madrid, R. Velasco, 1891.

(17) *El Imparcial*, 16 de abril de 1891.

(18) G. Martínez Sierra, *La felicidad de Antonietta*, Madrid, Biblioteca Estrella, 1919.

(19) Ramón de Román, *El señor marqués mi yerno*. Se trata de una copia mecanografiada, perteneciente a la colección teatral de Arturo Sedó. Por el contexto y las referencias creo que es la última versión, aunque no puedo precisar la fecha. En el catálogo de la colección consta como inédita.

(20) C. Rosell, *El dinero y la opinión*, Madrid, Imprenta C. González, 1857.

(21) No consta el nombre del traductor, *Bienes mal adquiridos*, Madrid, Imprenta J. Rodríguez, 1857.

La simultaneidad de las dos versiones da lugar a un pequeño conflicto que recojen los diarios de la época.²² La primera versión que cito es superior a la segunda. Curiosamente, ambas añaden un parlamento que no consta en el original, casi exacto en ambos casos. La alusión a la fortuna de los Montmorency se ha traducido en *Bienes mal adquiridos* como la del duque de Osuna, parlamento que tuvo que ser suprimido en la representación por orden de la censura. La variación más sustancial de las dos versiones reside en el personaje del agente de bolsa, encarnación del héroe positivo en *Ceinture dorée*, que en las versiones españolas se ha ridiculizado.

La última obra estrenada por Augier en los escenarios franceses, *Les Fourchambault*, planteando el problema de un hijo natural, sin los excesos de Dumas hijo, es adaptada casi inmediatamente a nuestros escenarios, con el título de *La tabla de salvación*.²³ Se trata de una aceptable traducción, en la que se modifican algunos detalles por atención al público, según confesión de los autores del arreglo:

“Frasas hay en la obra que no están en el original y que han merecido —han alcanzado, para hablar propiamente— simpatía y hasta aplauso del bondadoso público. Estas frases son hijas legítimas del original, han nacido de él y son en cierto modo suyas. Se han puesto en sustitución de otras que en castellano podrían no tener efecto ó chocar demasiado abiertamente, no tanto contra la sentimental delicadeza de una parte de nuestros espectadores, como contra el afán de espantarse que experimentan los que allá en el fondo de su ser están ya hace mucho tiempo y para siempre curados de espanto”.²⁴

Ya en los albores del nuevo siglo, en 1891, se presenta en los escenarios españoles una de las primeras obras de Augier: *Le Mariage d'Olympe*, con la que el autor pretendía oponerse al éxito de las “damas de las camelias” en el teatro y en la sociedad; *El matrimonio de Olimpia*²⁵ es una correcta traducción de la obra francesa. El tema parecía demasiado trasnochado y superado:

“Ya ha llovido desde 1855 en París en que la tesis de Augier fue de que no hay magdalenas arre-

(22) *La Época*, 12 y 13 de noviembre de 1857; *La Discisión*, 15 de noviembre de 1857.

(23) C. Coello y L. Herrero, *La tabla de salvación*, Madrid, Casa editorial Medina, 1878.

(24) *Op. cit.*, presentación de la traducción, pp. 6-7.

(25) F. G. Llana, *El matrimonio de Olimpia*, Madrid, R. Velasco, 1891.

Conclusiones

Del estudio de las distintas versiones de las obras de Augier se deduce:

Las obras elegidas por los traductores y adaptadores españoles pertenecen a la primera etapa del teatro de Augier que corresponden, dentro de su producción, a una etapa de "tanteo", antes de decidirse por el tipo de comedia social e incluso política que cultivaría en una época posterior. Las excepciones, salvo en el caso de *Les Fourchambault*, no pueden considerarse significativas, ya que se trata en un caso de una refundición (*Paul Forestier*) o de una obrita de un acto (*Le post-scriptum*) cuya traducción data de 1965, ambas sin representación.

No se traducen sus obras más polémicas: *Les Lionnes pauvres*, *Les Effrontés*, *Le Fils de Giboyer*, por citar sólo algunas. La razón creo que está en el hecho de ser demasiado "francesas", es decir, por presentar conflictos muy ligados a la sensibilidad de un público francés. El Augier de la segunda etapa es menos adaptable que un Dumas hijo o un Sardou. Dumas hijo, a pesar de presentar un universo teatral muy reducido, circunscrito a un grupo concreto de una determinada sociedad, plantea conflictos más universales como son los que surgen de la relación entre los sexos, el de los hijos naturales o la problemática de la madre soltera. Augier es más variado en cuanto a los temas, pero éstos son más "locales"; se entienden peor fuera de París o de Francia.

Existe una gran distancia temporal entre el estreno de la obra y el de su traducción. Esto sucede con casi todas las traducciones de los otros autores importantes del momento. Esta distancia temporal es menor entre las traducciones de vodeviles, operetas y óperas bufas que triunfan en París. Y es que este tipo de obras eran las que contaban con el beneplácito de una mayor cantidad de público. Hay que tener en cuenta también lo que supuso en España el periodo de la Restauración en cuanto a la consolidación de la literatura, española en general, y del teatro, en particular.

Todas las traducciones reducen el número de actos, generalmente a tres, número más acorde con la costumbre española que los cinco, más habituales en el teatro francés.

La característica común de prácticamente todas las traducciones, en este caso de Augier, pero lo mismo sucede con otros

(26) *El Imparcial*, 1 de noviembre de 1891.

autores, es una tendencia a la "sainetización" de las obras, alterando profundamente el sentido de las mismas, suprimiendo la posible carga ideológica de un teatro, que es una de las correas de transmisión de la exaltación de los valores de una clase social en auge. La nula calidad literaria de los traductores y, a veces, los teatros en los que se representaban puede ser una de las causas del fenómeno.

Así pues, creo que puedo terminar diciendo que, en general, las traducciones del teatro de Augier y el de otros contemporáneos, salvo honrosas excepciones, más que adaptaciones parecen "desadaptaciones" de un teatro que, a pesar de todo, influyó notablemente en unos autores decididos a cambiar la estética teatral en nuestro país.

RELACIONES DE VERSIONES ESPAÑOLAS DE ÉMILE AUGIER FICHA TÉCNICA

(El orden cronológico es el de los estrenos en París)

L'AVENTURIERE (Comédie Française, 23 de marzo de 1848): *LA AVENTURERA*

Autor: Gertrudis Gómez de Avellaneda.

Estrenada el 26 de mayo de 1853 en el teatro de Variedades de Madrid.

Se reduce el número de los personajes y se le cambian los nombres.

Se reducen a cuatro los cinco actos originales.

La acción se traslada en tiempo y en lugar. "La scène est à Padoue, en 15" se convierte en: "La escena pasa en Sevilla, algún tiempo después de la emancipación de Méjico".

Se mantiene el verso.

Se detallan más las acotaciones escénicas.

Estrenada por: Teodora Lamadrid, Mercedes Buzón, Joaquín Arjona, José Calvo, Manuel Ossorio, Victoriano Tamayo, N. Serrano.

GABRIELLE (Théâtre Français, 15 de diciembre de 1849): *JUGAR POR TABLA*

Autores: J. E. Hartzzenbusch, Luis Valladares y Garrigues y Cayetano Rosell.

Estrenada el 18 de diciembre de 1850 en el Teatro Español de Madrid.

Se suprime el personaje de Camille, la hija de Gabrielle y se cambian los nombres.

Se reducen a tres los cinco actos del francés.

Se traslada la acción de Lucienne a Villaviciosa de Odón.

Se mantiene el verso.

Estrenada por: Teodora Lamadrid, José Valero, Manuel Ossorio, José Calvo, Bárbara Lamadrid.

GABRIELLE: GABRIELA fecha de edición: 1868 (Barcelona, Imprenta S. Manero)

Autor: Marcial Busquets.

Sin noticias del estreno.

Se mantiene el número de los personajes, traduciendo los nombres.

Se reducen a tres los cinco actos del francés.

No se especifica el lugar de la acción.

En prosa.

DIANE (Théâtre Français, 19 de febrero de 1852): **DIANE DE MIRMANDE** fecha de edición: 1852 (Madrid, Imprenta V. de Lalama)

Autores: Ramón de Valladares y Saavedra y Enrique Hernández.

No se han encontrado referencias de estreno.

Se mantienen sin modificaciones todos los personajes.

Se mantienen los cinco actos originales.

Se mantiene el tiempo y el lugar de la acción.

Se convierte en prosa el verso del original.

LA PIERRE DE TOUCHE (Théâtre Français, 23 de diciembre de 1853): **DEL DICHO AL HECHO**

Autor: José Estebánez (Manuel Tamayo y Baus).

Estrenada el 24 de diciembre de 1863 en el Teatro del Circo de Madrid.

Se han suprimido siete personajes (cuatro de ellos criados).

Se cambian los nombres de los que se mantienen.

Se reducen a tres los cinco actos del francés.

La acción pasa de Baviera a Madrid y de 1823 a "época actual".

Se mantiene la prosa.

Cambia sustancialmente la descripción de los decorados.

Estrenada por: Teodora Lamadrid, Manuel Ossorio, Joaquín Arjona, Juan López Benetti, José Miguel.

1ª VERSIÓN: *MI SUEGRO Y MI MUJER*

Autor: Miguel de Pastorfido.

Estrenada el 28 de octubre de 1855 en el Teatro del Principe de Madrid.

Se mantiene el número de personajes, modificando los nombres.

Se reducen a tres los cuatro actos del francés.

La acción se traslada de París a Madrid y el tiempo pasa de 1846 a la "época actual".

Se cambia la prosa original por el verso.

Estrenada por: Teodora Lamadrid, Julián Romea, Joaquín Arjona, Fernando Ossorio, Victoriano Tamayo, José Alisedo, Gregorio Lavalle, Mariano Serrano.

2ª VERSIÓN: *EL YERNO DEL SEÑOR MANZANO*

Autores: Eugenio Carbou y Ferrer, José Martín y Santiago.

Estrenada el 9 de julio de 1878 en el Teatro Apolo de Madrid.

Se suprime un personaje. Se cambian los nombres de los restantes a excepción del de Vatel cocinero.

Se reducen a tres los cuatro actos del original.

La acción se traslada a Madrid, al año 1874.

Se mantiene la prosa.

Se detallan muy minuciosamente los decorados.

Estrenada por: María Álvarez Tubau, Ricardo Morales, Donato Jiménez, Ricardo Guerra, Enrique Sánchez de León, José Calvo, Fernando Calvo, Enrique Morales.

3ª VERSIÓN: *EL YERNO*

Autor: Ricardo Monasterio.

Estrenada el 15 de abril de 1891 en el Teatro Lara de Madrid.

Se mantienen todos los personajes, modificando los nombres.

Se reducen a dos los cuatro actos del original.

No se hace referencia al tiempo ni al lugar de la acción, aunque parece el contemporáneo.

Se mantiene la prosa.

Estrenada por: Sra. Rodríguez, Sres. Ruiz de Arana, Rubio, Tamayo, Guerra, Galván, Capilla, Soto, Jiménez, Muñoz.

4ª VERSIÓN: *LA FELICIDAD DE ANTONIETA*

Autor: Gregorio Martínez Sierra.

Estrenada en 1918 en el Teatro Eslava de Madrid.

Se mantienen todos los personajes con sus nombres franceses, a excepción del de la protagonista femenina, que se traduce.

Se reducen a tres actos los cuatro del original.

Se mantiene iguales el tiempo y lugar de la acción. Ésta continúa localizada en París.

Se mantiene la prosa.

Se detallan más las acotaciones escénicas.

Estrenada por: Catalina Bárcena, Ricardo Simó, Francisco Hernández, Luis Peña, Manuel Collado, Fernando Aguirre, J. Martínez, Juan Bernigola, J. Pérez de León, Josefina Almarche.

5ª VERSIÓN: *EL SEÑOR MARQUÉS MI YERNO*

Autor: Ramón de Román.

Sin referencias de estreno (sin fecha de edición, copia mecanografiada).

Se mantienen todos los personajes, traduciendo los nombres.

Se reducen a tres los cuatro actos del original.

Se traslada la acción a Madrid y a la "época actual".

Se mantiene la prosa.

CEINTURE DORÉE (Gymnase Dramatique, 3 de febrero de 1855)

1ª VERSIÓN: *BIENES MAL ADQUIRIDOS*

Autor: No figura.

Estrenada el 12 de noviembre de 1857 en el Teatro del Príncipe de Madrid.

Se mantiene el número de los personajes, cambiando los nombres.

Se mantienen los tres actos del original.

La acción se traslada a Madrid, a 1854.

Se mantiene la prosa.

Estrenada por: Josefa Palma, Antonio Pizarroso, Manuel Ossorio, N. Olona, N. Mario, Fernando Ossorio, N. Sobrado, N. Sabater.

2ª VERSIÓN: *EL DINERO Y LA OPINIÓN*

Autor: Cayetano Rosell.

Estrenada el 14 de noviembre de 1857 en el Teatro del Circo de Madrid.

Se mantienen el número de personajes, modificando los nombres.

Se mantienen los tres actos originales.

La acción se traslada a Madrid, a la época contemporánea.

Se mantiene la prosa.

Estrenada a beneficio de Teodora Lamadrid. No he encontrado el elenco de actores.

LE MARIAGE D'OLYMPE (Vaudeville, 17 de julio de 1855): *EL MATRIMONIO DE OLIMPIA*

Autor: Félix G. Llana.

Estrenada el 31 de octubre de 1891 en el Teatro de la Princesa de Madrid.

Se mantienen el número de personajes, traduciendo los nombres, excepto en el caso de los marqueses, que se cambia.

Se mantienen los tres actos originales.

Se conserva el lugar y el tiempo de la acción.

Se mantiene la prosa.

Estrenada por: María Tubau de Palencia, Matilde Badillo, Srta Blanco, Josefina Álvarez, Sres. Manini, Amato, Vallés, Peña, Manso, Sánchez Calvo.

UN BEAU MARIAGE (Gymnase Dramatique, 5 de marzo de 1859): *BUENA BODA* fecha de edición: 1940 (Madrid, M. Aguilar)

Autor: Jacinto Benavente.

No se tienen noticias de estreno.

Se suprimen dos personajes, se cambia el nombre al resto.

Se convierten en tres los cuatro actos originales.

Se traslada la acción a Madrid, a la época contemporánea.

Se mantiene la prosa.

PAUL FORESTIER (Théâtre Français, 25 de enero de 1868): *PABLO FORESTIER* fecha de edición: 1883 (Madrid, F. García Herrero)

Autora: Srta. D.E.G. y S.

Se trata de un resumen en prosa, de un extracto de la obra francesa en la que se traslada la acción de París a Padua.

La autora va narrando, escena a escena, el argumento de la obra original.

LE POST-SCRIPTUM (Théâtre Français, 1 de mayo de 1869): *POST-DATA* fecha de edición: 1965 (Barcelona-Madrid, ed. Labor)

Es la traducción de una obra en un acto y tres escenas, en la que no se cita el nombre del traductor. Es una traducción literal del original francés que se incluye en *Antología de piezas cortas de teatro*, seleccionadas por Nicolás Fernández Ruiz para la editorial Labor. Esta versión en castellano no

se representó; sin embargo la obra se representó en Madrid en 1883 por la compañía de Lucinda Simoens, en francés.

LES FOURCHAMBAULT (Théâtre Français, 8 de abril de 1878):
LA TABLA DE SALVACIÓN

Autores: Carlos Coello y Leandro Herrero.

Estrenada el 25 de junio de 1878 en el Teatro Apolo de Madrid.

Se mantiene el número de personajes, modificando los nombres.

Se reducen a cuatro los cinco actos originales.

El lugar de la acción se traslada a España. Ingouville pasa a ser Portugaleta y Le Havre, Bilbao.

Se mantiene la prosa.

Estrenada por: María A. Tubau, Donato Jiménez, Enrique Sánchez de León, Ricardo Morales, Ricardo Guerra, Adelaida Zapatero, Luisa G. Calderón, Francisca Pérez.

ESQUEMA CRONOLÓGICO DE LAS VERSIONES

Titulo francés	Estreno en París	Estreno en España
<i>La Ciguë</i>	13 mayo 1844	_____
<i>Un homme de bien</i>	18 nov. 1845	_____
<i>L'Aventurière</i>	23 marzo 1848	26 mayo 1853
<i>L'Habit vert</i>	23 febr. 1849	_____
<i>Gabrielle</i>	15 dic. 1849	18 dic. 1858
<i>Le Joueur de flûte</i>	19 dic. 1850	_____
<i>Sapho</i>	16 abril 1851	_____
<i>Diane</i>	19 febr. 1852	sin determinar (edición 1852)
<i>Philiberte</i>	19 marzo 1853	_____
<i>La Pierre de touche</i>	23 dic. 1853	24 dic. 1863

Titulo francés	Estreno en París	Estreno en España
<i>Le Gendre de M. Poirier</i>	8 abril 1854	{ 28 oct. 1855 { 9 julio 1878 { 15 abril 1891 1918 { sin determinar (posterior)

<i>Ceinture dorée</i>	3 feb. 1855	{ 12 nov. 1857 14 nov. 1857
<i>La Mariage d'Olympe</i>	17 jul. 1855	31 oct. 1891
<i>La Jeunesse</i>	6 feb. 1858	_____
<i>Les Lionnes pauvres</i>	22 mayo 1858	_____
<i>Un beau mariage</i>	5 marzo 1859	sin determinar (ed. 1940)
<i>L'Aventurière</i>	10 abril 1860	_____
<i>Les Effrontés</i>	18 enero 1861	_____
<i>Le Fils de Giboyer</i>	1 dic. 1862	_____
<i>Maître Guérin</i>	29 oct. 1864	_____
<i>La Contagion</i>	17 marzo 1866	_____
<i>Paul Forestier</i>	25 enero 1868	_____
		(ed. 1883)
<i>Le Post-scriptum</i>	1 mayo 1869	(en francés) 1883
<i>Lions et Renards</i>	6 dic. 1869	_____
<i>Jean de Thommeray</i>	29 dic. 1873	_____
<i>Mme Caverlet</i>	1 feb. 1876	_____
<i>Le Prix Martin</i>	5 feb. 1876	_____
<i>Les Fourchambault</i>	8 abril 1878	25 jun. 1878

TENDENCIAS DE LA TRADUCCIÓN DE OBRAS FRANCESAS EN EL SIGLO XVIII

Juan Fernando FERNÁNDEZ GÓMEZ

Natividad NIETO FERNÁNDEZ

I. Feijóo de estudios del s. XVIII

Universidad de Oviedo

Son relativamente bien conocidas las relaciones que a lo largo del siglo XVIII, y sobre todo en su segunda mitad, existían entre España y Francia. Un ejemplo del interés que para ambos países tuvo esta relación puede encontrarse en el estudio de las traducciones que se hicieron en estos años del francés al castellano. Este análisis que aquí presentamos en forma de estadística y recopilación, puede servir de complemento a los trabajos que ya existen y que inciden sobre algunos aspectos concretos de esta relación franco-española, aunque el estudio definitivo sobre este asunto esté aún por hacer.

Los hombres de la Ilustración española tenían un conocimiento bastante amplio de las obras francesas (ya fuera para aprovecharlas científicamente, o bien como una moda más o menos pasajera), desde las menos transcendentales a las fundamentales de la época. Voltaire, Rousseau, Diderot, Montesquieu, eran leídos con avidez por una buena parte de los intelectuales ilustrados, a pesar de la prohibición y del peligro. Normalmente se leían en francés, pero también es cierto que el gusto por la traducción empezaba entonces a producir sus frutos, debido al deseo de universalizar y unificar el conocimiento, inherente a la cultura del XVIII.

La censura fue muy celosa con determinados autores franceses, aquellos tachados de impíos, y sin embargo parece haber tolerado otras obras que propugnaban aspectos utilitarios, aún cuando estuvieran en contra de nuestro tradicional sistema de valores. El talón de Aquiles de esta censura se encontraba, sin duda alguna, en lo referente a los libros religiosos y morales, y

en especial a los que se relacionaban con la revolución francesa. Cuanto estuviera en contra de la fe católica y de los derechos y privilegios de la realeza, era poscrito y perseguido tanto en las aduanas como en las bibliotecas particulares, y este temor estaba especialmente agudizado ante los enciclopedistas y filósofos en general. Sabemos, ya lo hemos dicho, de la prohibición de traducción y lectura de obras de Rousseau, Voltaire, Bayle, Diderot, Montesquieu, Condorcet o Condillac, los cuales, sin embargo, fueron ampliamente traducidos en los años finales de la centuria.

En general se libraron de la actividad censora las obras de carácter técnico, las que hacían referencia a las artes y oficios, los tratados y estudios de máquinas, e incluso las de medicina, puesto que no contenían aspectos inicialmente peligrosos.

Para una mejor comprensión de los datos y resultados de este estudio, hay que tener en cuenta que se han fijado unos límites cronológicos que, aunque puedan parecer a priori arbitrarios, responden a la época que generalmente la crítica considera "ilustrada" en nuestro país, es decir, desde mediados del XVIII hasta 1808 (los datos recogidos, anteriores a la época citada, se han tenido en cuenta únicamente para poder constatar la diferencia de la importancia de las traducciones entre la primera mitad del siglo y la época ilustrada). El interés por lo francés antes de estos años y después de los primeros del siglo XIX, si existe, responde evidentemente a otros parámetros culturales que no son los que aquí importa destacar. Con todo, este trabajo no es sino un estudio parcial, que se completará en un próximo futuro mediante un rastreo, aún más minucioso, de otras traducciones a las que, de momento, no se ha tenido acceso; sin embargo pensamos que los datos manejados aquí son totalmente fiables.

Las obras traducidas se han agrupado del modo siguiente:

- Ciencia.
- Técnica.
- Geografía.
- Economía.
- Derecho.
- Religión.
- Oratoria.
- Filosofía.
- Ética.
- Educación.
- Historia.

—Música.

—Literatura

{ Prosa
Poesía
Teatro
Prensa

—Gramática.

CIENCIA.- Tres aspectos destacan, casi de forma exclusiva, en este apartado: medicina en todas sus variantes, física y química.

En cuanto a las traducciones de obras médicas encontramos preferentemente disertaciones, memorias y tratados. Una reducida cantidad versa sobre lo que llamaríamos medicina preventiva y sintomatología (el pulso, la fiebre), seguida por tratados acerca de las enfermedades de los niños y forma de evitar su muerte en el parto. El grueso de esta temática está formada por estudios sobre las más variadas afecciones: picadura de animales (tarántulas, víboras), enfermedades venéreas, de los ojos, los huesos, la uretra, supuraciones, gangrenas, gota, úlceras, tumores, pústula maligna (carbunco), rabia, lepra, tisis, o bien acerca de las heridas de armas de fuego, de las enfermedades de las gentes del campo, de los ejércitos en campaña, etc. Casi en número igual o superior aparecen abundantísimos trabajos sobre enfermedades femeninas (flatos, histeria, etc.) y en especial sobre los partos (Mauriceau, Raulin): naturales y difíciles, sus enfermedades (M. Raulin aparece como uno de los mayores especialistas al respecto), indicaciones útiles, utilidad de la lactancia materna (M. Landais), posibilidad de aumentar o disminuir la leche de las mujeres, etc.

Son también frecuentes los trabajos de cirugía, desde los famosísimos *Aforismos* de Boerhaave, hasta tratados sobre operaciones (*El cirujano instruido* de Goulard, *Principios de cirugía* de M. La Faye), y algunos opúsculos sobre cirugía y medicina de los pobres.

Finalmente, merece la pena destacar la aparición de varias obras que inciden en uno de los más graves problemas de su tiempo: se trata de estudios sobre la inutilidad y abuso de determinadas amputaciones de miembros, así como un tratado acerca de otro abuso importante, el de las sangrías, poniendo de manifiesto su perniciosa utilización.

Dos obras más sobre farmacología, teórica y práctica una, y quirúrgica la otra, cierran este panorama. Mencionemos, por tratarse de un curioso estudio, la traducción de la obra de Tissot *Sobre la salud de los literatos*.

En el apartado de la física, Sigaud de la Font y en especial el abate Nollet son los autores más representativos por ser los más traducidos: los *Elementos de física teórica y experimental* del primero, y el *Curso de física experimental* del segundo, parecen ser las obras de mayor importancia, a las que seguirían interesantes estudios sobre la electricidad (en los cuerpos, o sobre su uso, a cargo del citado Nollet).

Merecen también ser citadas algunas traducciones de tratados sobre la ciencia, o sobre los nuevos descubrimientos de las ciencias, o memorias para la historia de las ciencias, o elementos de todas las ciencias, así como introducciones a su estudio, donde se mezcla el mundo de la física con las actuales ciencias naturales (*Historia natural del hombre* de Buffon), y en este sentido merece una especial mención el *Espéctáculo de la naturaleza*, del abate Pluche, vertida al castellano en sus dieciséis tomos por el P. Esteban Terreros y Pando (en 1754), obra deliciosa y de muy buena acogida en su tiempo por sus múltiples curiosidades y por sus grabados. Aún en 1785 se reeditaría por cuarta vez.

Sobre química aparecen los *Elementos de química teórica* de Macquer, y el *Método de la nueva nomenclatura química* propuesto por M. de Morveau, Lavoisier, Bertholet y De Fourcoy a la Academia de Ciencias de París (1788). Se mezclan con éstas otras obras aparentemente menos científicas sobre el oro y la plata, el solimán corrosivo, los antimefíticos o licores corrosivos, el uso de mercurio en enfermedades venéreas, o descripción de experiencias demostrando el remedio de las asfixias mediante el álcali para resolver catalepsias y muertes aparentes.

Los autores más traducidos en este apartado son, con mucho, Tissot, Raulin, Mauriceau, Lafaye, Astruc, Goulard, Nollet y Noël Pluche.

TÉCNICA.- Durante la década de los setenta aparecen abundantes traducciones de obras de carácter militar, especialmente de las que hacen referencia al arte de las fortificaciones, y de la guerra y las guerrillas. Destacan la obra del marqués de Quincy (traducida por Raimundo Ortiz de Zárate), *Arte de la guerra y máximas e instrucciones del arte militar*, y la de Le Blond, *Elementos de fortificación y tratados del ataque de las plazas y de su defensa*. Igualmente aparecen varias obras sobre el arte de la monta, escuela, cuidados, y técnica de herrar los caballos, que ven la luz en los años citados y a lo largo de los ochenta.

Son importantes en número obras que se traducen acerca de los cultivos (trigo, granza), y la forma de mejorarlos, la botánica, el tratamiento de árboles y de terrenos, los bosques, la forma de hacer carbón, etc., así como sobre el arte de hacer vinos y orujos. Las más significativas y anunciadas son las de Du Hamel du Monceau sobre botánica, y otra sobre cultivos de trigo, que aparecen desde el año 1764 hasta 1777.

Finalmente, aunque en menor cantidad, encontramos estudios que versan sobre el arte de teñir lanas, sedas, el blanqueo de lino, etc. De igual manera hemos constatado algunas obras dispersas sobre máquinas (relojes, esferas, órganos) y sobre oficios varios como sombrereros, barberos, cereros, etc.

GEOGRAFÍA.- Sabido es el interés creciente por los viajes en esta época. La literatura de viajes y los libros de geografía, no se escaparon a él, y así vemos que sobresalen las traducciones de la extensa obra inglesa, vertida al francés por el abate Prévost, titulada *Historia general de los viajes*, en dieciséis tomos, que fue trasladada al castellano por D. Miguel Terracina desde el año 1763 hasta 1791. Es igualmente significativa la traducción de la obra *Diccionario geográfico o descripción... de las cuatro partes del mundo* llevado a cabo por Juan de la Serna, sobre el original francés de Laurent Echard. Asimismo las traducciones de las obras de Pluche y Harpe, entre otros, se repiten sistemáticamente hasta finales de la centuria.

ECONOMÍA.- En 1717 aparece por primera vez la traducción de la obra de Pierre D. Huet *Comercio de Holanda o el gran tesoro historial y político del floreciente comercio que los holandeses tienen en todos los estados*, llevada a cabo por Francisco Javier de Goyeneche, y que se reeditó en 1746, pero que siguió vendiéndose y anunciándose en los periódicos de la época, por lo menos desde 1751 hasta 1763. El resto de las traducciones recogidas versa sobre el trigo y los diversos granos como medio de comercio, en su mayoría obras anónimas, o bien alguna suelta del abate Galliani o traducida del inglés al francés y de éste al castellano, como la de John Nickolls. En 1790 aparece la conocida obra de David Hume, *Discursos políticos sobre varios asuntos de la economía*, que se anuncia a lo largo de ese decenio en la *Gaceta de Madrid*.

DERECHO.- Desde comienzos de siglo aparecen traducciones sobre este tema. Es durante la década de los ochenta cuando se traduce la mayor cantidad de obras sobre aspectos legislativos, de la abogacía, políticos, etc., en especial las obras de

D'Aguesseau, canciller francés, y del abate Caracciolo, que tratan de la independencia de los abogados y la justicia, y de los intereses de la patria, respectivamente. Había aparecido ya en 1770 la traducción de la obra del barón Byelfeld *Instituciones políticas* a cargo de Domingo de la Torre y Mollinedo, cuya impresión continuará hasta el tomo noveno en el año 1780.

El espíritu de las leyes, de Montesquieu, se edita por primera vez en Francia en 1748 como obra anónima, y es incluido en el *Índice de libros prohibidos* en 1752. La Inquisición española aún tardaría en percatarse de la "peligrosidad" de este tipo de literatura filosófica, pues la censura no la prohibiría en nuestro país hasta 1756. En 1786 aparece la primera referencia a la citada obra en la traducción de José Bouces de las *Observaciones sobre el espíritu de las leyes*, obra que no llegó a la imprenta hasta el año siguiente, en esta ocasión de la mano de José Garriga.

En 1799 sale a la luz en Londres la primera traducción al castellano del *Contrato social*, de Rousseau, cuyas obras estaban prohibidas desde 1764, si bien en esta prohibición no estaba expresamente condenada la citada obra. (La primera edición española es la de Valencia, de 1812).

RELIGIÓN.- Es, sin duda, el grupo en el que más traducciones hemos encontrado. Esta abundancia nos ha obligado a establecer unos esquemas, mediante los cuales se han intentado ordenar los diversos tipos de obras. Así hallamos abundantes catecismos (como los de Fitzjames, Fleury, Bossuet, Soissons), novenas (como las de S. Francisco Javier, o las octavas de Adviento), devocionarios y misales, máximas (por la escasez de traducciones parece un género en franco declive, que prácticamente desapareció a finales de la centuria, como también los libros de máximas para el púlpito), y meditaciones (hay abundantes traducciones, cuyo abanico temático abarca desde los Evangelios, retiros y ejercicios espirituales, los salmos y la confesión, hasta los libros de meditación para todos los días del año); uno de los grupos más traducidos es el de los sermones, tanto obras sobre los sermones, como traducciones de sermones de lo más variados obispos, sus cartas, discursos y conferencias, que a su vez abarcan desde las octavas del Santísimo Sacramento hasta las obligaciones de los eclesiásticos, o sencillamente "sobre varios asuntos" (Bossuet, Fléchier, Massillon, Lafitau). En esta misma línea están las variadas cartas e instrucciones pastorales acerca de los sacramentos, instrucción de las religiosas, etc. Menor cantidad de traducciones aparecen sobre encíclicas, y junto a ellas determinadas obras sueltas.

producto de una situación histórica concreta, como es el caso de obras que tratan “de la inutilidad de los jesuitas”, o que pretenden impugnar a Voltaire, o que ilustran acerca de los escrupulos. Pero, sin duda, el mayor número de traducciones dentro de este apartado viene dado por dos tipos de obras: los estudios sobre la historia de la iglesia (de sus principios, de sus padres, de sus predicadores, de sus estudios monásticos, de sus mártires, del antiguo y nuevo Testamento, del clero de Francia, etc., especialmente la obra, en varios tomos, del abate Ducreux, *Historia eclesiástica general o siglos del cristianismo*) y la narración de vidas de santos y papas ilustres (S. Francisco de Sales, Santo Tomás de Aquino, S. Félix de Valois, S. Juan de Mata, Santa María Magdalena, Clemente XI, etc.).

Los autores más traducidos, en una cantidad realmente espectacular ya desde comienzos del siglo, son Madame de Beaumont, Berruyer (en especial su *Historia del pueblo de Dios*), J. B. Bossuet (sus obras de historia y su catecismo), Domingo Bouhours, Bortaloue (sus sermones), Caracciolo (sus tratados de la religión, de la grandeza del alma, y su *Idioma de la religión*), Croisset (sus *Diario* y *Año cristiano*), el abate Choysy (*Historia general de la Iglesia*), Fléchier (sermones), Fleury (*Diario*, *Catecismo*, etc.), Massillon (conferencias y su voluminosa obra sobre sermones), Montreuil, Pluche, y Carlos de la Rue. Los autores españoles que mayor cantidad de obras trajeron dentro de esta línea fueron Pedro Díaz de Guereño, el P. Antonio Espinosa, Félix Galisteo y Xiorro, Juan Interián de Ayala, el P. Isla, Rafael López Lago, Juan Antonio Mayans y Siscar, Ignacio de Merás y Queipo, Joaquín Moles, Francisco Mariano Nifo, Juan Antonio Pellicer y Lamberto de Zaragoza.

ORATORIA.- En el último tercio del siglo aparecen un número discreto de obras de oratoria y sobre el arte de la oratoria, si bien debe ponerse de manifiesto que la mayor parte de los contenidos de estas piezas es de carácter religioso. En 1779 se traducen las obras de Fleury, *Discurso sobre el modo de predicar* y *Discurso sobre el estilo y la elocuencia de la Sagrada Escritura*, ambas a cargo del presbítero Joaquín Moles.

Junto a ellas, como más representativas, aparecen algunos sermones y oraciones fúnebres de autores como Bossuet, Beauvais, Caracciolo o Segnault.

FILOSOFÍA.- Este tipo de traducciones ocupa sobre todo la segunda mitad del siglo. No aparecen obras de los grandes filósofos del siglo anterior ni siquiera del XVIII, tal vez por problemas de censura. Sobresalen los libros sobre la “lógica o arte de

pensar" (Condillac), y en especial la traducción de la *Lógica* de Port-Royal, censurada por el P. Eusebio Amor; en menor cantidad aparecen tratados sobre la amistad, la belleza o sobre el sentido de la vida, aunque parece más interesante alguna obra de refutación de filósofos polémicos en este tiempo como es el caso de la de Bergier, *El deísmo refutado por sí mismo, o examen de los principios de incredulidad esparcidos en las diversas obras de Mr. Rousseau*, traducido e ilustrado con notas por el P. Fray Nicolás de Aquino (otras no llegaron a ver la luz, quedándose en manuscritos). Cierra este apartado la traducción en 1798 del *Espíritu del conde de Buffon*, hecha por Tiburcio Maquieira.

ÉTICA.- La mayor parte de las obras traducidas versan sobre normas de conducta y comportamiento individual en la sociedad. Destacan, como autores más traducidos, a lo largo de la segunda mitad de siglo, el abate Claudio Fleury, Caracciolo (*La posesión de sí mismo, Conversaciones consigo mismo*, traducidas por Francisco Mariano Nifo) y Nicolás Jamin (*Conversaciones entre Plácido y Maclovía sobre los escrúpulos*).

EDUCACIÓN.- A partir de los años cincuenta se nota un cierto auge de traducciones de libros sobre la educación que los padres deben dar a sus hijos y sobre el comportamiento de la juventud, especialmente de las mujeres; encontramos así obras de M. Rollin (*Educación y estudios de los niños y niñas y jóvenes de ambos sexos*, traducido por Joaquín Moles), de Fénelon (*Escuela de mujeres y educación de niñas*), de la Mme Leprince de Beaumont (*Biblioteca completa de educación o instrucciones para las señoras jóvenes*), que ponen de manifiesto la importancia que en estos años adquiere la educación de la infancia, a causa —posiblemente— del auge de la burguesía y las nuevas corrientes ilustradas (al respecto es significativo la obra de Miguel Copin, *La infancia ilustrada o ideas generales y definiciones de las cosas que deben saber los niños: obra muy celebrada y de suma importancia para su instrucción*). Continúan traducándose sin embargo, las obras de educación dirigidas a la nobleza, como en el caso del marqués de Caracciolo y su extensa producción: *La última despedida de la Mariscala, dirigida a sus hijos, o tratado de la perfecta educación para personas ilustres*, o *El verdadero mentor o educación de la nobleza*, son ejemplos de ello.

HISTORIA.- Desde 1730 hasta 1780 se imprime y traduce repetidamente la obra de Rollin *Historia antigua de los egipcios*,

asirios, babilonios, persas, griegos, en trece tomos, a cargo de Blas Antonio de Nasarre, Antonio de Mollinedo y José Villanueva y Chávarri. En lo referente a la historia de España, la obra traducida más representativa es el *Compendio de la historia de España* de Jean-Baptiste Duchesne, llevada a cabo por Antonio Espinosa (en la ed. de 1749) y por el P. Isla (en la de 1758). Se anuncia en repetidas ocasiones la edición de la *Historia de las medallas*, traducida por Francisco Pérez Pastor, y la de *Ciencia de las medallas*, por Manuel Martínez Pingarrón. Finalmente merece la pena destacar la aparición de un reducido grupo de obras sobre la vida de personajes célebres como Salomón, Federico II, etc.

MÚSICA.- Dos únicas obras han aparecido sobre este tema en el rastreo de las traducciones. En 1745 se anuncia la deliciosa obra, traducida por Félix de Eguía, cuyo título es *La mordedura de la tarántula se cura eficazmente con la música, saltando y bailando y según la especie de tarántula, que muere, es necesario que se les taña determinada tocata*. La otra, de 1778, parece mucho más científica, al menos a juzgar por su título: *Elementos de música, teorías o prácticas*, de D'Alembert, traducida por Francisco Javier de Sarriá, aunque ignoramos la fecha de su impresión.

LITERATURA.- Las traducciones sobre el estudio de la literatura se centran fundamentalmente en la Retórica. Lo más representativo es el *Arte poético* de Boileau, de 1787, hecha por Juan Bautista Madramany y Carbonell, en Valencia: edición que parece poco fiable pues en 1807 se hace una nueva a cargo de Juan Bautista Arriaza; y *Los principios filosóficos de la literatura, o curso razonado de bellas letras y de bellas artes*, de Batteux, a cargo de Agustín García de Arrieta, en 1797. Son de destacar también las obras sobre el arte de la persuasión, así el *Discurso en que se da una idea del arte de persuadir*, la de Conrat, *Tratado de la acción del orador o de la pronunciación y el gesto*, y el *Ensayo sobre lo bello*.

Dentro de la PROSA aparecen sobre todo traducciones de relatos novelescos y epistolares. En el primer caso es de destacar la abundancia de traducciones del *Gil Blas* de Lesage, a manos del P. Isla y de Bernardo María Calzada, que comienzan en 1787 y que aún se reeditan en 1799, siendo 1792 la fecha en que se repite con mayor frecuencia en los anuncios de editores y periódicos de la época. De 1792 es precisamente la traducción de Calzada de la adición hecha al *Gil Blas de Santillana*, titulada *Genealogía de Gil Blas de Santillana*, que también aparecen

anunciadas como *Inexplicable genealogía de Gil Blas de Santillana*. En 1789 también había aparecido la *Vida de don Antonio Blas de Lirio, hijo de Gil Blas de Santillana* traducido por Matías Gaitet. En los últimos años del siglo aparecen otras obras narrativas, especialmente novelas. El mayor número de traducciones corresponden, a finales de los ochenta, a novelas y cuentos de Marmontel; a finales de los noventa aparecen anunciadas en repetidas ocasiones las *Novelas nuevas* de Jean-Pierre Claris de Florian, a cargo de Zabala y Zamora, y aún en 1803 se traduce su *Selico, novela africana*; otros autores representativos son Mme Leprince de Beaumont, Pastoret, Ducray-Duminil, el marqués de Cressy, Sophie Corrin, Louis-Antoine Caracciolo, y especialmente François de la Mothe Fénelon con sus *Aventuras de Telémaco* y otras obras fechadas en 1758 y 1759.

En el panorama de la POESÍA parece significativa la aparición entre 1783 y 1786 de tres traducciones diferentes del poema *La religión*, de Racine, a cargo de José Antonio del Álamo, Antonio Sanz Romanillos y Bernardo María Calzada; este último tradujo también las célebres *Fábulas morales* de La Fontaine en 1787. Finalmente, cabe señalar la traducción de algunas obras de Jean-Pierre Claris de Florian, especialmente de su poema pastoral la *Estela*, en prosa y verso, hecha por Vicente Rodríguez Arellano y Arco.

Tempranas son las traducciones de TEATRO pues ya en 1721 aparece la traducción de la tragedia *Cinna* de Corneille, por el marqués de San Juan, Francisco Pizarro Piccolomini, que será seguida por las traducciones de Molière, de mediados de siglo (1753), desde su *Enfermo imaginario*, la primera de todas y la más traducida, hasta el *Avaro*. Continúa siendo especialmente significativo, también en este apartado, Jean Racine, cuyas tragedias (*Astianacte, Británico, Ifigenia, Bayaceto, Andrómaca, Mitrídates*) fueron traducidas por varios autores como José Cumplido, "Saturio Yguren" (Juan de M^a Trigueros), Sebastián y Latre. Ramón de la Cruz o el mismísimo Pablo de Olavide, nombres que son muy representativos de las diversas tendencias ideológicas y literarias de la España de ese tiempo, y que demuestran el sumo interés que hacía la tragedia y hacia Racine existió en esos momentos. En la década de los ochenta aparecen las primeras traducciones del teatro volteriano, alguna hecha por Vicente García de la Huerta (*La fe triunfante del amor y cetro* iba en 1790 por su cuarta edición), y otra (*La muerte de César*) por Mariano Luis de Urquijo, uno de los inspiradores de la Junta o Mesa censoria para la reforma de los teatros en España. A pesar de que en este tiempo únicamente se tradujeron *Le fils naturel* (por Bernardo María Calzada en 1787) y *El*

padre de familia, de Diderot, hoy es conocida su influencia en la transformación del teatro español y en la creación del llamado "género serio" o "comedia lacrimosa", si bien la citada traducción de Calzada no es muy fiel a su original francés.

A finales de esta misma década aparece la traducción de una de las obras con la que comenzaría en España el género del melólogo; se trata del *Pigmalión* de Rousseau, estrenado en nuestro país en enero de 1788, y editada en traducción de Juan Diego Roxo en febrero, ocho años después de su estreno en Francia. Aún en 1790 la traducirá, de nuevo, Francisco Mariano Nifo.

Finalmente, queremos hacer referencia a la primera traducción de Chateaubriand, *Atala o los amores de dos salvajes en el desierto*, de 1801, en París, atribuida a Fr. Servando Teresa de Mier, que sirvió de base para la que hizo Pascual Jenaro Ródenas en 1803, quien, queriendo mejorar el texto, lo adulteró.

En el apartado de la PRENSA es de destacar la traducción desde 1742 hasta 1755 de una de las obras periódicas que más influencia va a tener en la cultura española y especialmente en el ensayo, a causa de su influencia, por ejemplo en el P. Feijóo: se trata de las *Memorias de Trevoux*, vertidas al castellano por José Vicente Rustant. Completan este panorama las traducciones de *El diario de los Sabios de París*, *Memorias de la Academia de las inscripciones* y las *Memorias instructivas, útiles y curiosas sobre agricultura, comercio, industria, economía*.

Por lo que respecta a los estudios de **GRAMÁTICA** aparecen traducciones de métodos para el aprendizaje de la lengua francesa (*Rudimentos de la lengua francesa*, *Arte de hablar bien francés o Gramática completa*, *Gramática española y francesa*, *nuevo y selecto método que enseña a hablar el francés*) y la traducción de un *Diccionario traducido del francés al castellano*.

Este muestreo se ha llevado a cabo sobre 1.460 fichas de obras traducidas, en un largo y laborioso proceso de recopilación, con un total aproximado de 1.100 títulos, extraídos de fuentes documentales como la *Gaceta de Madrid*, el *Memorial literario*, el *Manual del librero español e hispanoamericano* de Palau y Dulcet, y los fondos del Archivo Histórico Nacional.

Las conclusiones más importantes de este estudio son:

1º) Un número dispar de traducciones según el asunto del libro traducido; la mayor abundancia se da en los campos de la ciencia, la técnica, la geografía, el derecho y la religión católica, el más numeroso de todos y que se haría acreedor de un ampli-

simo estudio, pues tanto sus temas como los autores traducidos varían desde los años iniciales a los finales de la centuria, en función —principalmente— de sus planteamientos ideológicos.

2º) Un interés creciente por la traducción de libros sobre educación, sobre todo de la infancia y de las mujeres.

3º) Cronológicamente, un corte relativo del flujo de traducciones en los años 89 a 95 debido al miedo a la revolución francesa. Si se traduce algo, es aséptico y ajeno a la historia.

Estadísticamente los resultados se resumen en:

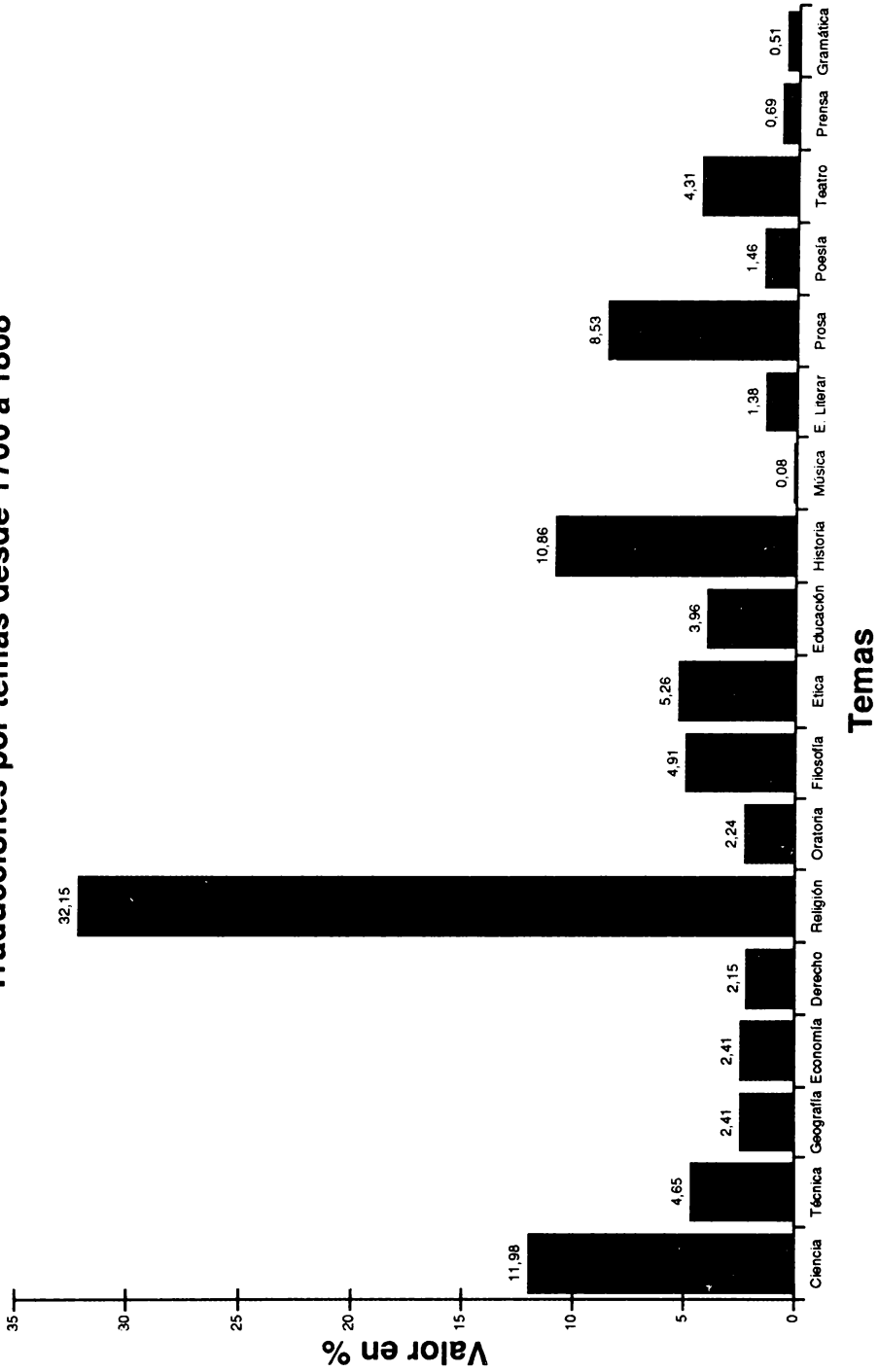
A) El amplísimo número de traducciones de carácter religioso, que por sí solas ocupan un 32,15 % de la producción total.

B) Le siguen en un porcentaje menor el apartado de Ciencia (11,98), Historia (10,86) y obras de creación literaria en Prosa (8,53).

C) El resto de las obras fluctúan en índices muy poco significativos que van desde el 5,26 hasta el 2,15 (Ética, Filosofía, Técnica, Teatro, Educación, Oratoria, Economía, Geografía, Derecho).

y D) Aparecen escasas traducciones de obras de Poesía (1,46), estudios literarios (1,38), Gramática (0,51), Prensa (0,69) y, por último, Música (0,08).

Traducciones por temas desde 1700 a 1808



OPINIONES DIECIOCHISTAS SOBRE LA TRADUCCIÓN COMO ELEMENTO ENRIQUECEDOR O DEFORMADOR DE LA PROPIA LENGUA

José CHECA BELTRÁN
C.S.I.C., Madrid

El aislamiento en que se desarrolló España durante la época anterior a los Borbones, trajo consigo un empobrecimiento de nuestra cultura que, lógicamente, fue advertido por nuestros intelectuales de principios del siglo XVIII. Las soluciones para remediar esta situación incluían el intercambio de personas y de conocimientos. Pero, en esos años poco podía enseñar España a los demás países europeos, mientras que se veía en la necesidad de importar las conquistas e innovaciones que en las últimas décadas habían producido el pensamiento y la técnica de los países más adelantados.

Uno de los procedimientos de apertura al exterior y de adquisición de nuevos conocimientos, consistió en la traducción de textos extranjeros. Gracias a algunos estudios estadísticos conocemos el importante porcentaje que las traducciones supusieron con respecto al total de libros editados en España durante el siglo XVIII. El lugar de procedencia de la mayoría de esas traducciones era Francia. No me referiré aquí a las disciplinas más traducidas ni a las novedades o repercusiones que éstas supusieron en nuestro país, cuestiones estudiadas en otros lugares. Hablaré sólo de la actitud de nuestros teóricos del dieciocho adoptaron ante el fenómeno de la traducción por lo que se refiere a su repercusión en la lengua y cultura española. Aunque también el italiano y el inglés estaban en el origen de un buen número de traducciones, fue el francés, como decimos, la lengua más traducida y, por consiguiente, las opiniones de nuestros teóricos sobre la traducción se basaban, fundamentalmente, en las traducciones desde el idioma galo.

El importante volumen de obras traducidas supuso que el fenómeno de la traducción ocupara un destacado lugar entre los grandes debates o polémicas del siglo ilustrado. Durante todo el siglo XVIII predominó una actitud favorable a la traducción como medio de adquisición de nuevos conocimientos; asimismo, durante todo el siglo predominó, también, la idea de que la introducción del pensamiento y la técnica extranjera era positivo, con las divergencias inherentes a la ideología de cada crítico; por ejemplo, para unos, la importación del pensamientos de los filósofos franceses era negativo, mientras que para otros era positivo, pero en general, se admitía como beneficioso la traducción del pensamiento extranjero. Sin embargo, no existió unanimidad acerca de los resultados, beneficiosos o perjudiciales, que las traducciones producían en la lengua española. En este sentido, en mi opinión, la separación entre los defensores de una y otra postura está marcada, primordialmente, por la cronología. Es decir, hubo un período del siglo XVIII en el que se creyó mayoritariamente que los resultados de las traducciones eran positivos para nuestra lengua, y hubo otro período en el que una mayoría pasó a pensar que las traducciones estaban ocasionando un grave daño a nuestro idioma. Evidentemente, en cualquier momento del siglo, elegido al azar, encontraríamos, inevitablemente, las dos opiniones enfrentadas, pero me estoy refiriendo a actitudes mayoritarias o predominantes. Asimismo, el paso de una a otra posición no se podía producir de forma repentina, sino gradual, como es lógico. El momento en que esa segunda actitud comenzó a ser mayoritaria podemos situarlo a finales de la década de los setenta y principios de los ochenta. Es decir, el último cuarto de siglo, aproximadamente, fue el escenario temporal en el que predominó la idea de que las traducciones estaban causando un enorme perjuicio a nuestra lengua.

Los motivos de este cambio, en mi opinión, fueron los siguientes.

Primero: a medida que avanza el siglo ha ido avanzando también el conocimiento español de la cultura extranjera, gracias a un mayor intercambio cultural y gracias a las traducciones. Esto comporta la idea de que lo más importante de la cultura extranjera ya se conoce, y hace pensar que lo que verdaderamente se desconoce —o al menos no se ha sabido valorar— es la propia cultura española, concretamente la del Siglo de Oro, la más rica de nuestra historia según los pensadores del dieciocho. Como consecuencia de todo esto cada vez se valora más positivamente la lengua española, así como nuestros buenos escritores de la época áurea, y cada vez se critica más la traducción como instrumento de perversión de nuestra rica lengua.

Segundo: la multiplicación de traducciones que se produjo en el último cuarto de siglo ocasionó que una gran parte de éstas fueran realizadas por individuos de poca preparación, y por tanto con una calidad pésima, lo cual llevó a considerar la traducción como un modo de corrupción de nuestra lengua.

Tercero: las obras de los italianos Tiraboschi, que en 1772 publicó su *Storia della letteratura italiana*, y de Bettinelli, que en 1775 dio a la luz *Del risorgimento d'Italia negli studii, nelle arti e nei costumi dopo il mille*, en las que culpaban al influjo del mal gusto español la corrupción de la literatura italiana, y, sobre todo, la enorme repercusión del célebre artículo "Espagne", escrito por Masson de Morvilliers en 1784, en la *Encyclopédie méthodique*, en el que se vierten duros juicios contra España, provocaron un sentimiento nacionalista que, aunque no nuevo, suponía una enorme radicalización en la defensa de la lengua y cultura españolas y, consiguientemente, un fuerte ataque a todo lo foráneo, especialmente a lo francés. Ello implicaba un mayor apasionamiento en las opiniones acerca de los perjuicios que las traducciones ocasionaban en la lengua y cultura de nuestro país, que, además, se pretendió aislar del exterior, de Francia, a raíz de los acontecimientos políticos de los últimos años del siglo.

Para ilustrar las dos actitudes a que me he referido, y los términos en que éstas se desarrollaron, he seleccionado las opiniones de Feijóo y Mayans, en representación del primer período, y las de Forner y Vargas Ponce para el segundo. Asimismo, me serviré de los juicios de Capmany, en cuyo escritos se advierte nítidamente el paso de una a otra actitud.

Uno de los principios teóricos que, acerca de la traducción, se planteaban con frecuencia los estudiosos, era el de la mayor o menor literalidad en el ejercicio de ésta y, en consecuencia, el modo de adaptación del léxico, sintaxis y estilo originales a las características de la lengua receptora. La opinión predominante estaba a favor de cierta libertad, ya que, como decía Capmany: "si las lenguas fuesen fundidas en un mismo molde, sería menos difícil el ejercicio de las traducciones servilmente literales [...] mas como el diverso carácter de las lenguas, casi nunca permite traducciones literales, un traductor, libre en algún modo de esta esclavitud, no puede dejar de caer en ciertas licencias".¹

Estas inevitables licencias podían llegar hasta la aceptación de que el texto traducido pudiera triplicar en extensión al texto

(1) Antonio de Capmany, *Arte de traducir el idioma francés al castellano*, Madrid, Antonio Sancha, 1776, p. 1.

original, como sostenía Iriarte.² Esta necesidad, lógica, de tomarse “licencias” en la traducción, ocasionó una serie de novedades, desvíos o malformaciones en el castellano que afectaban a su léxico, sintaxis o estilo, pero, sobre todo, la influencia más polémica fue la referida a la creación de palabras nuevas.

Dichas licencias provocaban la existencia de buenas y malas traducciones, que se explicaban según las positivas o negativas cualidades del traductor. Así, Feijóo, cuando acusa a los “censores de estilo” que quieren instituir preceptos como el de la imposibilidad de crear nuevos vocablos, defiende la invención de éstos, para lo cual es necesario poseer, en su opinión, numen o fantasía, así como “tino sutil y discernimiento delicado”, y, sobre todo, “es lícito el uso de voz de idioma extraño, cuando no la hay equivalente en el propio”.³

El mismo Feijóo advirtió la relación existente entre la introducción de novedades en el campo del pensamiento y la creación de nuevas palabras, “pensar que ya la lengua Castellana, u otra alguna del mundo, tiene toda la extensión posible, o necesaria, sólo cabe en quien ignora que es inmensa la amplitud de las ideas, para cuya expresión se requieren distintas voces”.⁴

En efecto, nuestros estudiosos no coincidían sobre si la introducción de voces nuevas y las modificaciones del estilo del español eran enriquecedoras o deformadoras para nuestra lengua. Ya Feijóo había sido objeto de críticas por servirse de palabras nuevas en sus escritos. El benedictino responde en la carta XXXIII del tomo I de sus *Cartas eruditas* en la que “Defiende el autor el uso que hace de algunas voces, o peregrinas, o nuevas en el idioma Castellano”. Allí, sostiene Feijóo la licitud de inventar nuevos vocablos, siempre que la propia lengua carezca de ellos, y se pronuncia contra los que opinan que “es vicio del estilo la introducción de voces nuevas o extrañas en el idioma propio”. Nuestro erudito defiende que, aunque la traducción de un vocablo extranjero resulte correcta sirviéndonos de dos o tres palabras castellanas, es preferible hacerlo con una sola, “venga de donde viniere”, y explica: “por este motivo, en menos de un siglo se han añadido más de mil voces Latinas a la lengua Francesa; y otras tantas, y muchas más, entre Latinas y Francesas, a la Castellana... Si tantas adiciones hasta

(2) Así sostuvo, a propósito de su traducción del *Arte poética* de Horacio en *Donde las dan las toman*, escrito en el que defiende dicha traducción de las críticas de Juan José López de Sedano.

(3) Benito Gerónimo Feijóo, *Cartas eruditas y curiosas*, Madrid, Antonio Muñoz del Valle, 1777, p. 266. Mi cita corresponde a la Carta XXXIII. La primera edición de las cartas se realizó entre 1742 y 1760.

(4) *Ibid.*, p. 266.

ahora fueron lícitas, ¿por qué no lo serán otras ahora?”. Así pues, Feijóo está contra esa austeridad llamada “pureza de la lengua castellana”, que, más que pureza, en su opinión, debería llamarse “pobreza, desnudez, miseria, sequedad”, y llega más lejos cuando afirma que la introducción de una voz nueva se justifica incluso cuando el español posee una palabra con un significado idéntico, o casi idéntico, “basta que la nueva [palabra] tenga, o más propiedad, o más hermosura o más energía”⁵ para que se justifique esta innovación. Feijóo está dispuesto a aceptar todas las voces avaladas por el uso, aunque no estén recogidas en ningún diccionario, y defiende palabras nuevas con la sola exigencia de que aporten algún matiz novedoso. Además, llama la atención sobre la necesidad que tiene el castellano de nuevas voces técnicas y de términos abstractos, de los que el francés está bien surtido.

En cuanto al mecanismo de creación de estas voces, estima que pueden formarse a partir del castellano, latín o francés, con lo que demuestra no tener prejuicio acerca del idioma de origen de las nuevas palabras, ya que la invención de un vocablo nuevo, en su opinión, supone un enriquecimiento del idioma.

En los escritos de Feijóo se advierte, no sólo una positiva predisposición a la introducción de palabras nuevas, sino que además demuestra su admiración por la lengua y cultura francesas. Cuando en su “Paralelo de las lenguas” escribe acerca de las cualidades de los distintos idiomas, compara, únicamente, el español y el francés. Su comparación está basada en tres cualidades: “propiedad”, “armonía”, y “copia”. A pesar de que, inicialmente, afirma que en ninguna de estas tres cualidades “cede la lengua castellana a la francesa”, sus reflexiones posteriores desmienten esta afirmación, concediendo al francés ventajas en la propiedad y en la armonía, aunque matiza que estas ventajas del francés no pertenecen a la esencia del idioma, sino que están relacionadas con el buen estilo de los escritos franceses del momento. Paradójicamente, Feijóo, defensor de la introducción de vocablos nuevos en la lengua española, considera que es en la “copia”, o abundancia, donde el español excede al francés ya que “son muchas las voces castellanas que no tienen equivalente en la lengua Francesa, y pocas he observado en ésta que no le tengan en la Castellana”.⁶

Mayans, después de elogiar las cualidades de la lengua española, resaltando su abundancia en su tradición escrita y

(5) *Ibid.* pp. 265-267.

(6) El “Paralelo de las lenguas castellana y francesa” se publicó en el primer volumen del *Teatro crítico* (1726-1740). Cito por la siguiente edición: Benito Gerónimo Feijóo, *Teatro crítico universal*, Madrid, Ibarra, 1777, pp. 313-320.

oral, y, a pesar de haber escrito en la *Vida de Cervantes* que este insigne escritor había demostrado la poca necesidad que tenía el español de mendigar palabras foráneas, es decididamente partidario de la introducción de nuevos vocablos, siempre que nuestra lengua carezca verdaderamente de ellos. Así, en los *Orígenes de la lengua española* explica los mecanismos de creación de palabras que deben seguirse, estableciendo un orden de prioridades: primariamente se debe intentar crear el nuevo vocablo a partir de la propia lengua —por derivación, composición o analogía— y si ello no fuera posible se podría recurrir a otras lenguas, aunque “antes le tomaría de las provincias de España que de las extrañas. Antes de la lengua latina, como más conocida, que de otra muerta”. Así pues, tampoco Mayans demuestra ningún prejuicio contra la traducción ni contra la introducción de términos nuevos, que está relacionada en su opinión, con la dominación cultural y comercial de unos países sobre otros: “por ser tantos los franceses que vienen a España y tan pocos los españoles que van a Francia, tenemos nosotros tantas voces francesas y ellos tan pocas españolas” y “las lenguas menos eruditas toman más voces de las más eruditas que al contrario. También por esta razón tenemos más voces francesas que los franceses españolas. Llamo lengua más erudita a la que tiene libros más eruditos. Debemos conceder a los franceses esta gran ventaja”.⁷ Con estas palabras demuestra, asimismo, no tener ningún prejuicio contra la cultura del país vecino.

Capmany es el autor más ilustrativo para demostrar ese cambio que, a mi entender, se advierte alrededor de 1780, momento en el que cobra auge la idea que considera las traducciones como la causa principal del empobrecimiento de nuestra lengua, y en el que se multiplican los ataques contra la lengua y cultura francesas. En sus *Discursos analíticos*, escrito del año 1773, Capmany reconoce que nuestro idioma va mejorando en este siglo, entre otros motivos gracias a las traducciones, “yo he notado que desde que en España se traduce bien, y se tratan nuevos asuntos, el idioma ha tomado un vuelo sublime, y ha recibido un nuevo lustre con el caudal de voces científicas, compuestas y naturales que ha adoptado de día en día”.

Los progresos del español, que Capmany sitúa en los últimos veinte años, es decir, entre mediados de los cincuenta y mediados de los setenta, no sólo se refieren a la introducción de

(7) Gregorio Mayans y Siscar, *Orígenes de la lengua española*, Madrid, Juan de Zúñiga, 1737. Cito por la edición de Antonio Mestre Sanchís, *G. Mayans y Siscar. Obras completas*, Valencia, Ayuntamiento de Oliva, Diputación de Valencia, 1983-1986, 5 vols. Mi cita es del vol II, pp. 417 y 370-371.

voces nuevas, sino también a la mejoría del estilo, el cual “también se ha reformado prodigiosamente desde que los traductores han tenido la noble libertad de valerse de ciertos rasgos brillantes y expresivos de otra lengua, para hermosear la nuestra”, y cuando han creado “expresiones nuevas, para traducir las vivas y enérgicas del original”.⁸ Esta lengua original no es otra que el francés.

Este carácter enriquecedor de las traducciones, y más concretamente de las traducciones del francés, defendido por Capmany en sus escritos de los años setenta, se entibiará en la década siguiente, en su *Teatro*, y se modificará en sus escritos posteriores, donde se mostrará como un acérrimo detractor de las traducciones, sobre todo de las procedentes del francés.

En las “Observaciones críticas sobre la excelencia de la lengua castellana” incluidas en el primer volumen de su *Teatro histórico-crítico*, del año 1786, Capmany advierte que “la multitud de libros franceses que de treinta años acá han inundado todas nuestras provincias y ciudades, al paso que nos han ido comunicando las luces de las naciones cultas de Europa, y los adelantamientos que han recibido las artes, las buenas letras, y las ciencias naturales, abstractas y filosóficas de un siglo a esta parte; nos han también deslumbrado con su novedad y método, y más aún con la brillantez y limpieza del estilo”, pero al mismo tiempo observa que esta fascinación por las traducciones del francés también “ha logrado resfriar el amor a nuestra propia lengua, cuya pureza y hermosura hemos manchado con voces bárbaras y espurias, hasta desfigurar las formas de su construcción con locuciones exóticas, oscuras e insignificativas, disonantes y opuestas a la índole del castellano castizo”.⁹ Estas opiniones de Capmany, ya no tan favorables a las traducciones pero todavía equilibradas y bastante objetivas, se convertirían, a medida que constataba la mala calidad de las traducciones que se hacían, en una constante y feroz lucha contra los malos traductores, al mismo tiempo que en una decidida defensa de los valores del español —sobre todo el español del Siglo de Oro y de la tradición oral— que, en su opinión, no tenía necesidad de recurrir al francés para enriquecer su léxico ya que esto podía conseguirlo a partir de sí mismo, o en todo caso, con la ayuda del latín o griego, rechazando el socorro, innecesario, según él, del francés. Así, asume las tesis defendidas mucho

(8) El contenido de esta obra lo conocemos gracias al resumen que de ella efectúa Juan Sempere y Guarinos, *Ensayo de una Biblioteca española de los mejores escritores del reinado de Carlos III*, Madrid, Imprenta Real, 1785-1789, tomo II, pp. 139-144.

(9) Antonio de Capmany, *Teatro histórico-crítico de la elocuencia española*, Madrid, Antonio Sancha, 1786-1794. Mi cita del vol. I, p. 137.

antes por Mayans, pero con el prejuicio añadido de rechazar los préstamos del francés. En definitiva, Capmany pasó de sostener que el español mejoraba gracias a las traducciones del francés, a opinar que la lengua española se había degradado precisamente por culpa de las traducciones del idioma galo.

Parecida evolución, aunque en tonos mucho más moderados que en Capmany, se advierte en Tomás de Iriarte, quien en *Los literatos en Cuaresma*, de 1773, recomendaba abiertamente que los españoles depusieran “toda vanidad, y vayan traduciendo a nuestro idioma algunas obras excelentes que hoy tiene aquella nación”, se refiere a Francia. Si bien en esta misma obra Iriarte advierte algunos defectos de las malas traducciones, referidos a la introducción de vocablos nuevos, todavía encarece el valor de “una buena traducción, cuán útil es y cuantos hombres grandes de todas las naciones han empleado sus ingenios en traducir”.¹⁰ En obras de la década siguiente —las *Fábulas y Donde las dan las toman*— Iriarte, en lugar de predicar la traducción, se refiere de un modo muy crítico a los negativos resultados que las malas traducciones han ocasionado en la lengua castellana, concretamente por la introducción de galicismos y locuciones innecesarias.

Las actitudes que ven en las traducciones el origen del empobrecimiento y la deformación a que, según esta opinión, está llegando el idioma español, son las más frecuentes en las dos últimas décadas del siglo XVIII. El caso más representativo es el de Forner, cuyas obras más importantes están redactadas en los años ochenta. En las *Exequias*, nuestro autor dibuja la negra situación en que la lengua española se halla en aquel momento. Las traducciones del francés son culpables, en principal medida, de esa situación. Forner no rechaza acudir a los libros franceses para aumentar nuestro conocimientos, para aprender a pensar bien, pero no para convertir “las locuciones francesas en castellanas”.¹¹ El escritor extremeño concede a Francia la facultad de poseer una lengua bien dotada para la exactitud, pero privada de la fogosidad y flexibilidad del español, idea ésta muy extendida en el siglo XVIII. A pesar de ello, Forner trata con evidente menosprecio estas aparentes cualidades del francés, al que llama, “exactísimo, y por lo mismo sequísimo, indocilísimo y monotonísimo dialecto francés”. Defectos éstos que importados a España por la “caterva engalicada”, a través de la “enorme copia de traducciones que han abortado el

(10) Cito por la siguiente edición: Tomás de Iriarte, *Colección de obras en verso y prosa*, Madrid, Imprenta real, 1805, tomo VII, pp. 64, 71 y 94.

(11) Juan Pablo Forner, *Exequias de la lengua castellana*, Madrid, Espasa Calpe, 1956, pp. 77 (edición de Pedro Sáinz Rodríguez).

hambre y la ignorancia” han ocasionado la profunda decadencia de nuestra lengua, que, en opinión de Forner, comenzó con los escritos de los autores barrocos y continuó con los escritos del “período francés y filosófico”, denominación que da al siglo XVIII, centuria en la que la degradación de la lengua había llegado a su punto culminante, ya que, según nuestro erudito, a la hinchazón y afectación barrocas, vicios propios nacionales, la contaminación francesa introdujo en el español vicios ajenos, “que es el último extremo de corrupción a que puede llegar el uso de un idioma”. Opinión que corrobora cuando escribe: “Generalmente, son estimables para mí todos los libros castellanos que se escribieron antes que apareciese la plaga de los traductores de obras francesas”.¹²

Otro ejemplo de las críticas, cada vez más feroces, contra las traducciones, lo constituye el discurso XIV de *El Censor*, de 1781, que, al igual que otros periódicos, se hace eco de la negativa influencia que éstas ocasionan en la lengua española. En este discurso, *El Censor* reproduce una fingida carta de alguien que escribe una mezcla de español y francés, cuyas últimas palabras son: “Yo olvidaba de vd. decir, que yo enseñaré a estos de mis discípulos que querrán la lengua Francesa, sea por la hablar, sea por la traducir. Yo soy suficientemente imbuido de todos dos idiomas, testigo este billete”.

En 1793 el gaditano Vargas Ponce publicó su *Declamación contra los abusos introducidos en el castellano*, en donde escribe que el español se encuentra en una situación desesperada, “usado sin dignidad ni conocimiento, olvidado, corrompido” de tal modo que “desaparecerá de todo punto, no quedará en contados años rastro de él siquiera, si continúa al paso que hoy camina”. Vargas estima que son las traducciones las principales culpables del pésimo estado del castellano, situación que “sólo podrá atajarse... si la Academia Española, avocándose el conocimiento y censura de las traducciones” crea una “Mesa Censoria” que las juzgue y decida sobre su publicación. El idioma que más negativamente ha influido en nuestra lengua ha sido, en su opinión, el francés, “un dialecto mal formado, mezquino y pobre, monótono y seco y duro, sin fluidez, sin copia, sin variedad, el francés, digo, se entrometió a pervertir el castellano”.¹³

Vargas Ponce explica también los sucesivos momentos por los que atravesó la lengua española a lo largo del siglo XVIII,

(12) *Ibid.*, pp. 61, 76, 87, 148 y 155 y Juan Pablo Forner, *Los gramáticos, historia chinesca*, University of California Press, 1970, p. 200 (edición de John R. Polt).

(13) José Vargas Ponce, *Declamación contra los abusos introducidos en el castellano*, Madrid, Viuda de Ibarra, 1793, pp. 1, 191 y 37.

ilustrando con su recorrido esa degradación que la traducción fue, efectivamente, sufriendo con el paso del siglo: en las primeras décadas, según explica, España despertó de su profundo letargo, advirtiendo el gran atraso en que se encontraba. Se entregó enteramente a la cultura francesa, abandonando su propia cultura así como la latina. Si bien esto supuso, en principio, la introducción de buenos autores franceses —Pluche, Nollet, Fleury y Fléchier— a través de traducciones “trabajadas con inteligencia y aplaudidas” —Vargas cita como buenos traductores a Clavijo, Iriarte y Azara, entre otros— poco a poco el traducir llegó a ser “un oficio, un comercio, una manía, un furor, una epidemia y una temeridad y avilantez”, lamentándose de que todas las disciplinas que se estudian en nuestro país, incluida la Historia de España proceden de traducciones.¹⁴

Lo ejemplos de Forner y Vargas Ponce, radicales detractores de las traducciones, al igual que lo fue el Capmany de finales de siglo y muchos autores más, no impide que, también en esos años, existieran teóricos más desapasionados que a pesar de reconocer el daño que las malas traducciones estaban causando a la lengua española, resaltaban, al mismo tiempo, las ventajas de las buenas traducciones y lo que España había ganado gracias a éstas, las cuales, en su opinión, se habían realizado, aproximadamente, en el tercer cuarto de siglo.

En síntesis, independientemente de los juicios que nos puedan merecer actualmente las distintas actitudes descritas, remitiéndonos al siglo XVIII, el fondo de la cuestión se encuentra en la urgente necesidad que, durante las primeras décadas de la centuria, España tenía actualizarse en el campo del pensamiento y de la técnica más avanzada. Esta necesidad, reconocida por todos, exigía el requisito de la traducción, que, en un primer momento, fue generalmente bien vista, incluso por lo que respecta a sus reflejos en el castellano. Una vez incorporado lo más importante de la cultura extranjera, y a medida que se hacían traducciones de libros innecesarios o traducciones de pésima calidad, y a medida que se recuperaba la confianza en la propia cultura, se comenzó a rechazar lo procedente del extranjero y a valorar lo propio, pasándose así, desde un juicio positivo a otro negativo acerca de las repercusiones de la traducción en la lengua española, posiciones que responden a las distintas necesidades de España y de su lengua en dos momentos históricos concretos, relacionados con una mayor o menor necesidad de apertura al exterior, tal y como he intentando explicar.

(14) *Ibid.*, pp. 40, 181 y 42.

ESPAÑA O LA BARBARIE: JEAN CHAPELAIN, TRADUCTOR Y CRÍTICO DE LA LITERATURA ESPAÑOLA

José Luis COLOMER
Collège de France

Los estudiosos del Siglo de Oro han rastreado con notable fortuna la proyección de la literatura española en Francia, siguiendo los cauces que la imprenta, las traducciones y la adaptación de temas o personajes ofrecen a los amantes del comparatismo. Si hoy la magnitud de tal influencia nos es conocida gracias a algunos estudios fundamentales,¹ quedan por matizar, cuando no por descubrir los efectos que el hispanismo francés del siglo XVII tuvo sobre la teoría literaria contemporánea y la formación del clasicismo naciente. El análisis de las traducciones y de los prólogos antepuestos a las mismas suele ser muy revelador sobre la recepción de los textos extranjeros,² ya que la experiencia del traductor a menudo coincide con la labor del crítico, al verse acompañado o precedido el quehacer práctico de la traducción por una reflexión sobre el género, la obra y el autor que se vierten a la propia lengua.

El caso que nos ocupa ofrece esta doble mirada francesa sobre nuestra literatura, perspectiva tanto más valiosa a ojos españoles al tratarse del crítico más respetado en Francia duran-

(1) Alexander Cioranescu, *Le masque et le visage. Du baroque espagnol au classicisme français*, Ginebra, Droz, 1983; del mismo autor, *Bibliografía franco-española (1600-1715)*, Madrid, Anejo XXXVI del BRAE, 1977.

(2) Sobre la importancia de los lugares liminares del texto ha llamado la atención Gérard Genette, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982. Para la traducción de la novela picaresca en Francia, el estudio de referencia sigue siendo el de Edmond Cros, *Protée et le gueux. Recherches sur les origines et la nature du récit picaresque dans "Guzmán de Alfarache"*, Paris, Didier, 1967, al que luego se ha venido a añadir la tesis de Cécile Cavillac, *L'Espagne dans la trilogie "picaresque" de Lesage: emprunts littéraires, empreinte culturelle*, Lille, Atelier national de reproduction de thèses, Univ. Lille III; Talence diffusion. Presses universitaires de Bordeaux, 1984, 2 vols.

te buena parte del siglo. Poeta y erudito, Jean Chapelain (1595-1674) se convirtió en el consejero de casi todos los escritores de su época. Su amplitud de lecturas, su curiosidad moderna por varios saberes³ y la autoridad de su juicio le ganaron el favor de Richelieu primero, luego de Mazarín y de Colbert. A su servicio colaboró en la dirección de las Academias y decidió la atribución de pensiones a los hombres de letras favorecidos por Luis XIV. Desde el prestigio que le concedían tales cargos, pero como teórico que era sobre todo, asesoró a unos, estimuló a otros, corrigió, revisó y criticó a todos. Su epistolario nos resulta precioso por la información que contiene sobre la historia política y literaria del siglo XVII, así como por el testimonio de su primacía poética, sólo desmentida al final de su carrera por el estrepitoso fracaso de la que quiso ser nueva epopeya francesa, su ambiciosa y esperadísima *Pucelle* (1656), objeto de duras críticas y burlas.⁴

Con todo, tan sonoro chasco no le quitó categoría como árbitro literario en su tiempo, y precisamente es su faceta de crítico la que más interesa a sus lectores modernos y la que justifica su presencia en este coloquio. Pues Chapelain fue un buen conocedor de la lengua y la literatura españolas,⁵ estudiadas desde muy pronto como parte esencial de su formación e incluso, valga la expresión, como medio de vida: en efecto, entró primero al servicio del barón du Bec como profesor de español y más tarde se encargó de la educación de los hijos del marqués de la Trousse, para quienes hizo su primera obra, una traducción que publicó anónima bajo el título: *Le gueux, ou la vie de Guzmán d'Alfarache, Image de la vie humaine*.⁶ Atreverse a abarcar la enorme novela de Mateo Alemán a los veinte años dice ya

(3) *Curioso, curiosidad* adquieren una especial intensidad de significado en el siglo XVII, nueva en las lenguas románicas respecto a la *curiositas* latina. Véanse, como muestra, las resonancias paralelas de estas palabras en Galileo y Gracián: Ezio Raimondi, "Il romanzo del curioso" en *Forme e vicende. Per Giovanni Pozzi*, Padua, Antenore, 1989.

(4) Seguimos los datos biográficos, y en general, la apreciación que hace Georges Collas de la carrera literaria de Chapelain en su tesis: *Un poète protecteur des lettrés au XVIIe siècle: Jean Chapelain, 1595-1674*, Paris, Perrin, 1911, a partir del breve, pero esencial artículo de Gustave Lanson sobre el personaje en la *Grande Encyclopédie*, pp. 551-553.

(5) En 1632 afirma: "J'ai une connoissance assés exacte des langues italienne et espagnole, depuis vingt ans qu'il y a que je les cultive" (A M. Du Tremblay, sin fecha). Y más tarde: "Il est vray que la pluspart des livres de cette langue m'ont passé par les mains..." (A Carel de Sainte-Garde, 22 de febrero de 1663). Citaremos siempre de la edición del epistolario de Jean Chapelain por Ph. Tamizy de Larroque, Paris, Imprimerie Nationale, 1880, 2 vols. Cf. en este caso I, p. 21 y II, p. 293.

(6) *Première partie*, Paris, Pierre Billaine, 1619, a la que pronto seguiría *Le voleur ou la vie de Guzmán d'Alfarache, pourtaict du temps et mirorir de la vie humaine... Seconde partie*, Paris, Toussaint du Bray, 1620.

mucho de la competencia lingüística de Chapelain en nuestro idioma. Resulta, además, significativo que haga su primer ejercicio literario a partir del español: aunque más tarde reniegue de este título entre sus obras, y aunque en las páginas liminares presente a su pícaro como un trabajo de encargo al que ha accedido de mala gana,⁷ cabe entender tales reservas como una de las fórmulas de modestia que abundan en la retórica de los prólogos,⁸ y hay que pensar, más bien, que Chapelain supo advertir la novedad de un género que España iba a exportar a toda Europa, en el apogeo de su prestigio cultural y hegemonía política.⁹ Traduciendo el *Guzmán*, reconoció el que sería arquetipo de novela picaresca fuera de su país de origen, a sabiendas de que el público lector de estos relatos era de doctos acostumbrados a la variedad amena, pero erudita de las misceláneas, más que a la brevedad entretenida del Lazarillo.¹⁰ Frente al intento parcial de su predecesor, Gabriel Chappuys,¹¹ lo completo y esmerado de la versión de Chapelain evidencian el empeño puesto en una obra monumental, nada parecido al simple querer salir del paso que podía esperarse del párrafo inicial. Por lo demás, unas diez ediciones en tres cuartos de siglo son suficiente prueba del favor que gozó este *Guzmán* afrancesado.¹²

Sin embargo, ya sea que haya que interpretar esta primera obra como una concesión oportunista a la moda española en

(7) "J'estois en cette disposition d'esprit, quand l'estime que j'avois faite à quelques-uns de mes amis du Guzman espagnol les porta avec une ardeur, jusqu'à oser dire importune, à m'en faire entreprendre la version. Le pouvoir qu'ils ont sur mon âme et sur mes actions m'a doucement violenté à ce travail et m'en a fait quitter peut-estre de meilleur pour les contenter", Avertissement, s.p.

(8) Véase la tópica del exordio y de falsa modestia en Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Berna, Francke, 1948. (Traducción española, México, Fondo de Cultura Económica, 1955).

(9) Entre las contribuciones recientes sobre la dimensión internacional de la picaresca, véase Italo Michele Battafarano, Pietro Taravacci (ed.), *Il Pícaro nella cultura europea* (Actas del coloquio internacional *Il Pícaro spagnolo e la sua ricezione europea*, 25-26 de noviembre de 1986, Universidad de Trento), Trento, Luigi Reverdito, 1989, así como los estudios de Hendrik van Gorp en la escuela de Lovaina, que tanto ha desarrollado la teoría de la traducción en los últimos años: "Traductions et évolution d'un genre littéraire. Le roman picaresque en Europe au 17e et au 18e siècles" *Poetics Today* 2, 4 (1981), pp. 209-219. Anterior y útil como panorama Richard Bjornson, *The Picaresque Hero in European Fiction*, Madison University, Wisconsin Press, 1977.

(10) Tal es la tesis sostenida por Cros en su ya citado libro. Véase, en el mismo sentido, nuestra contribución en el ámbito italiano: "La traducción de un género literario: la lectura europea de la picaresca en el *Picartiglio Castigliano* de Barezzo Barezzi (1622)" *Revista de Literatura*, en prensa.

(11) *Guzmán de Alfarache... fait françois* par G. Chappuys, París, Nicolas et Pierre Bonfons, 1600.

(12) De Grandes de Surgères, "Les traductions françaises du *Guzmán de Alfarache*; étude littéraire et bibliographique" *Bulletin du Bibliophile et du Bibliothécaire* (1885), pp. 289-314.

Europa, o como síntoma de "amores juveniles"¹³ pasajeros, lo cierto es que las simpatías de Chapelain no serán, a partir de aquí, de signo hispánico, sino que su opinión cuenta en la historia de las relaciones francoespañolas del siglo XVII como una de las más severas y menos benevolentes hacia nuestras letras. Importa, en esta ocasión, atender al crítico literario antes que al traductor, por cuanto sus juicios contienen de ilustrativo sobre la imagen de España en la Francia de entonces.

Ya se ha dicho que Chapelain fue ante todo el oráculo¹⁴ de los poetas de su tiempo y que sus cartas constituyen en mejor testimonio de su papel esencial de teórico y de su misión como defensor de la pureza de la lengua y de las reglas del arte. Miembro privilegiado de la República de las Letras, cultivó la epístola como género de comunicación por excelencia de cultos y extendió su doctrina y sus consejos correspondiendo con toda Europa. Lo que nos ha llegado de tan amplio epistolario no es equivalente en cantidad ni importancia al de un Justo Lipsio en fechas anteriores, pero aún así considerable y rico también en noticias relativas a España.¹⁵

Vaya por delante que, aunque no tuvo trato directo con autores españoles, sí conoció sus textos por muy variadas lecturas, según atestiguan las numerosas alusiones de sus cartas y las trescientas obras hispánicas que incluye el catálogo de su biblioteca, una de las más notables de la época.¹⁶ Christian Péligrý¹⁷ ha mostrado cómo, de acuerdo con el mayor flujo his-

(13) Así lo ve Christian Péligrý, "Un hispanista francés del siglo XVII: Jean Chapelain (1595-1674)" en *El libro antiguo español. Actas del primer Coloquio Internacional (Madrid, 18 al 20 de diciembre de 1986)*, al cuidado de María Luisa López Vidriero y Pedro M. Cátedra, Ediciones de la Universidad de Salamanca, Biblioteca Nacional de Madrid, Sociedad Española de Historia del Libro, 1988, pp. 305-316. Si la biblioteca y las lecturas de Chapelain centran fundamentalmente la atención de Péligrý en este artículo, nuestra comunicación pretende completar el estudio de la hispanofobia del autor.

(14) Es el término empleado por el abate Goujet en la voz *Jean Chapelain* de la *Bibliothèque française*, vol. XVII, 1756, pp. 361-362.

(15) Hay que señalar que la edición del epistolario por Tamizey de Larroque no es, sin embargo, completa: nos faltan las cartas escritas entre el 30 de diciembre de 1640 y el 2 de enero de 1659; además, se trata de una selección a partir de un corpus más amplio. Pero las cartas de contenido literario —las que nos importan aquí— entran en la categoría de las reproducidas íntegramente. La fuente es válida, pues, para nuestro estudio. Como aportación ulterior a la labor emprendida por Tamizey véase Petre Ciureanu, *Jean Chapelain. Lettere inedite a corrispondenti italiani*, Génova, Di Stefano, 1964, sobre cuya introducción volveremos más adelante.

(16) Apollin Briquet, "La bibliothèque de Jean Chapelain, l'auteur du poème de *La Pucelle*" *Bulletin du Bibliophile et du Bibliothécaire* (1872), pp. 332-348 y Jean-Pierre Collinet, "Le cabinet de l'érudit: Chapelain" *Revue Française d'Histoire du Livre* (1979), pp. 621-644.

(17) Art. cit., p. 314.

panófilo del primer cuarto de siglo, gran parte de los libros españoles de Chapelain son anteriores a 1632, fecha a partir de la cual sus adquisiciones y, en general, las relaciones francoespañolas se resienten a consecuencia de la declaración de guerra en 1635. Es preciso tener en cuenta este dato para explicar ausencias importantes en su Parnaso español: así, Calderón le es prácticamente desconocido todavía en 1663, y hasta 1659 no oye hablar del que será para la generación del P. Bouhours el representante eminente del ingenio español, Baltasar Gracián, sólo citado en sus cartas como autor del *Héroe*.¹⁸

Obviaremos el catálogo de lecturas hispánicas de Chapelain, ya establecido desde hace tiempo,¹⁹ para prestar atención a sus juicios sobre el estilo y el arte literario de los españoles. Las cartas agrupables bajo esta rúbrica van dirigidas a dos interlocutores principales: Claude Lancelot, preceptor del marqués de Luynes, le pide desde Port-Royal asesoramiento sobre la buena norma castellana al escribir un método para aprender el español.²⁰ Por su parte, el eclesiástico Carel de Sainte-Garde cambia con él impresiones sobre la literatura española desde Madrid, donde a ido como acompañante del embajador extraordinario en la corte, el arzobispo de Embrun.²¹ La correspondencia lleva fecha de 1659, en el primer caso, y se prolonga de 1662 a 1664 en el segundo, siéndonos conocida solamente en este diálogo la voz de Chapelain.

A decir verdad, no todo lo escrito por españoles es despreciable a ojos del francés. Demuestra estima por los poetas del XVI: Boscán, Garcilaso, Montemayor, Gil Polo, Castillejo y Ercilla,²² y todavía menciona a Lope de Vega, a Góngora, a Jáuregui y a Rufo entre los autores de la generación más próxima a la suya. Entre los historiadores, distingue a Mariana de sus contemporáneos como el único capaz de una obra maestra a la altura de las antiguas, y elogia al portugués Vasconcelos por su vida de Juan II, conforme *ad norma veterum*.²³ Reconoce el fuerte de los españoles en el campo del tratado político y la teología y localiza, aunque dispersos en niebla general, algunos verdaderos hombres de letras, eruditos a su estilo como Alderete, el

(18) *Ibidem*, n. 19, p. 313. Vid. *Lettres*, II, p. 302, n. 2 y p. 75.

(19) Gustave Lanson, "Études sur les rapports de la littérature française et de la littérature espagnole au XVII^e siècle (1600-1660)" *Revue d'Histoire Littéraire de la France* III (1896), pp. 67-70.

(20) *Lettres*, II, pp. 55-58 y 72-75. Se trata, claro, de la *Nouvelle méthode pour apprendre facilement... la langue espagnole*, Paris, P. Le Petit, 1660.

(21) *Ibidem*, II, pp. 203-205, 254-256, 268-271, 293-296, 302, 317-319, 323-326, 333-334, 339-341, 348-350, 355.

(22) *Ibidem*, II, p. 73.

(23) *Ibidem*, II, p. 205.

Pinciano y Cascales.²⁴ Y poco más: la prosa del *Lazarillo*, la del *Guzmán*, a pesar de prolija en digresiones...²⁵

A partir de aquí, todo son denuestos y ataques contra la pluma española. Con la autoridad que le otorgan cuarenta años de lecturas en nuestra lengua, concluye sobre los defectos del genio hispánico en los siguientes términos:

"Le feu et l'imagination ne leur manque (sic) pas, mais c'est tout, et non seulement ils n'ont point de sens, mais de plus ils le mesprisent et croient que c'est une vertu de stupide, sans éclat et sans action. Point de connoissance d'histoire, point de chronologie, point de géographie, point d'art poétique, point d'art oratoire. Tout leur fait n'est qu'*agudezas* et en cela ils font consister tout le mérite d'un écrivain. Des langues anciennes, il ne se peut dire combien ils les entendent peu. Enfin je n'excepte que quatre ou cinq d'entre eux qui en ont eu quelque teinture. Tout le reste ne sait rien, et fait vanité de ne rien sçavoir".²⁶

Un pueblo bárbaro e ignorante, en definitiva, falto de los fundamentos del arte, hasta el punto de declararlo extraño, si no incompatible con el saber:

"Il y a quarente ans que je suis éclairci que cette brave nation généralement parlant n'a pas le goust des belles lettres et que c'est un prodige lorsqu'elle produit un sçavant entre mille avec quelque idée de la raison pour les compositions justes, quelque teinture des beaux-arts et quelque ombre de la sagesse des Anciens. Nous le voyons mesme dans les vieux poètes latins qui en estoient originaires et dans les ouvrages desquels l'imagination estouffe partout le jugement".²⁷

No es difícil advertir en la dureza de tales reproches la disciplina del clasicismo, celoso de las normas y de la autoridad de los clásicos, imperativo en cuanto a las categorías de la creación estética, a saber razón, buen sentido, juicio, según se formulan en los pasajes citados. Quien así se pronuncia por estas fechas es, no se olvide, el responsable del plan del Diccionario de la Academia, el fundador de la crítica dogmática, el ejecutor de los designios de Colbert en lo que a estímulo y recompensas

(24) *Ibidem*, II, pp. 268, 294 y 334.

(25) *Ibidem*, II, p. 296.

(26) *Ibidem*, II, p. 255.

(27) *Ibidem*, II, p. 204.

a los hombres de letras se refiere. La fisionomía de la poética clásica de transparente en las afirmaciones de Chapelain, que al abordar la cuestión del estilo, sentencia:

“Généralement les modernes Espagnols ont corompu leur stile et sont tombés dans ces figures bizarres et forcées dont vous accusés celuly-cy [Gracián], justement comme les Italiens modernes ont fait sur le modèle du Malvezzi. Quevedo est assez de ces gens là quoi qu'un pe u moins que la plupart des autres”.²⁸

Los cargos principales en el análisis de la decadencia estilística son, naturalmente, la oscuridad, la extravagancia, la densidad de conceptos que produce una lengua ampulosa e incomprensible.²⁹ Chapelain no será el único en criticarlos: ya antes La Mothe le Vayer había condenado el laconismo en sus *Considérations sur l'éloquence française* (1638), al compararlo con el habla de un asmático, hecha de períodos quebrados, demasiado concisos, opuestos al ideal de “une haute et magnifique Eloquence”, cuyas virtudes son “d'estre correcte, claire et ornée”.³⁰ Todavía medio siglo después, otro traductor de literatura española, Amelot de la Houssaie, sigue censurando los mismos defectos al pasar revista a los teóricos de la razón de Estado en *La morale de Tacite* (1686). Y no agotaremos la lista de enemigos del conceptismo en Francia citando al P. Bouhours y su *Manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit* (1687).

Bastaría evocar los elogios de Quevedo y Gracián al mismo Malvezzi que atacan a Chapelain y sus compatriotas para dibujar los dos partidos opuestos en el debate europeo sobre el mejor estilo. Lo que los franceses llaman “style coupé” o “pointu”, “lacónico” o “concettoso” los italianos, y los españoles “conceptista” o “sentencioso”, constituye el objeto de una polémica internacional rica en nombres y acentos, cuya historia remite, en último término, al enfrentamiento de ciceronianos y anticiceronianos en la Edad de Plata latina. El siglo XVII vuelve a plantear con nueva intensidad la discusión sobre la corrupción de la elocuencia, y en este sentido, las acusaciones de Chapelain vienen a ilustrar un episodio de la rivalidad literaria francoespañola, cuando ya el clasicismo se sabe ganador de la batalla estilística.³¹

(28) Ibidem, II, p. 75.

(29) Ibidem, II, pp. 269, 294 y 318.

(30) François de La Mothe le Vayer, *Oeuvres*, Paris, Augustin Courbet, 1662, pp. 449 y ss.

(31) Morris William Croll, *Style, Rhetoric and Rhythm*. Edited by J. Max Patrick and Robert O. Evans, Princeton, New Jersey, 1966; George Williamson, *The Senecan Amble. A Study in Prose Form from Bacon to Collier*, Londres, Faber and Faber, 1948;

El colmo de los defectos de las letras españolas toma cuerpo, según Chapelain, en Lope de Vega, al que aprecia como prosista, pero al que ataca una y otra vez como poeta y autor dramático. Este pretendido fénix, que se ha aventurado en toda clase de poesía saliendo siempre malparado, ignora —como es normal entre los españoles— cualquier otra lengua distinta a la suya y hace caso omiso de los preceptos del arte que, si no ha sabido aprender de Aristóteles, podía al menos haber tomado del Pinciano.³² Célebre por error y sin causa, representa toda la barbarie de su nación por su poco saber y su aún más escaso juicio. Todo en él es hipérbole, extravagancia, irregularidad, faltas que él mismo ha venido a reconocer en el *Arte nuevo de hacer comedias*, donde Chapelain encuentra, satisfecho, el *mea culpa* de Lope por tanto desorden poético.³³

Mal podía soportar las libertades de la comedia española quien pasar por haber impuesto en Francia las unidades del teatro clásico.³⁴ En realidad, Chapelain se ve combatido en su propio país, donde, junto al partido favorable a la estricta imitación de las obras de la Antigüedad y al respecto a los dogmas de Aristóteles y Horacio, existe también el de los que reclaman la mezcla de géneros como lo que más gusta al público y lo propio del teatro moderno. Se ha sugerido el eco posible del *Arte nuevo* de Lope sobre estos últimos, que habrían acudido a España como patria del teatro irregular y a su célebre autor como el inventor de una nueva manera de escribir obras dramáticas.³⁵ Sea como fuere, no hay duda de que al arremeter contra Lope, Chapelain tiene en mente una disputa que no sólo le opone a España, sino que ha tenido que librar primero en Francia, aunque diremos una vez más que ya por las fechas de esta correspondencia hace tiempo que han triunfado las reglas.

Ezio Raimondi, "Polemica intorno alla prosa barocca", *Letteratura barocca*, Florencia, Olschki, 1982 (1 ed., 1960); Marc Fumaroli, *L'Age de l'Eloquence en Rhétorique et "res literaria" de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Ginebra, Droz, 1980; Christian Mouchel, *Cicéron et Sénèque dans la rhétorique de la Renaissance (Le débat sur le "meilleur style" dans la littérature érudite de 1555 à 1620)*, Marburgo, Hitzeroth, 1990. Sobre la recepción del italiano en Francia, remito a mi comunicación "La France et l'Espagne en guerre: Virgilio Malvezzi dans la polémique française sur le style "coupé" en *Actas del 20e Colloque du CMR. La France et l'Espagne à l'époque d'Anne d'Autriche* (Burdeos, 25-28 de enero de 1990), en prensa.

(32) *Lettres*, II, p. 255.

(33) *Ibidem*, II, p. 334. Vid. también pp. 205, 255, 256, 268, 270, 276.

(34) Algunos pasajes de los escritos teóricos de Chapelain se incluyen en la antología de Aron Kibédi Varga, *Les poétiques du classicisme*, Paris, Aux Amateurs de Livres, 1990.

(35) Georges Forestier, "Du côté du plaisir: la naissance de la critique dramatique moderne au XVIIe siècle" en *Storiografia della critica francese nel Settecento, Quaderni del Seicento Francese 7* (1986), pp. 13-30.

Quedan apuntados hasta aquí suficientes elementos de juicio para intentar una breve conclusión. Podemos pensar que, ante la audacia de la imaginación española, poco sujeta a reglas, y frente a un estilo que hace de la dificultad un mérito, Chapelain vería contrariadas las ideas de su credo estético. Este, desde luego, declaraba sus simpatías hacia el modelo italiano: no se olvide que el mismo Chapelain que hemos oído furioso contra los españoles es, a la vez, el autor del prólogo al *Adone* de Marino, miembro correspondiente de la Academia della Crusca y conocedor profundo de la lengua y la literatura italianas.³⁶ Allí encontró el respeto a las reglas y la doctrina teórica en la que basar la superioridad del clasicismo. Pero lo aprendido de Aristóteles, de Scaligero o de Castelvetro parece en él dogma absoluto, impuesto con intransigencia sobre cualquier otro criterio de placer estético. Su concepción del teatro es pura teoría, y si acudimos a la valoración que en Francia se ha hecho de su obra en este siglo, Chapelain queda como un lógico de la literatura, incapaz de entusiasmo por la belleza.³⁷ Quizá la mejor prueba de ello sea su propio fracaso en el intento de crear una obra maestra, que ya decepcionó a sus contemporáneos por su falta de vida, su escasa imaginación y lo trivial y chato de su estilo.

Aún así, tan enconada polémica con los españoles no se entiende sin tener en cuenta que bajo el enfrentamiento literario late una rivalidad más profunda. Para Francia, España es el adversario de ayer y de hoy, y la enemistad está tan asentada en el espíritu francés, que textos como la *Antipatía* (1617) de Carlos García o el *Discours de la contrariété d'humeurs...* (1636) de La Mothe le Vayer tratan de la misma como de un hecho natural.³⁸ Junto a los juicios literarios, Chapelain manifiesta en su correspondencia una y otra vez el odio a España, país responsable de la guerra actual y de los males seculares que padece Francia.³⁹ No hay duda de que su percepción de los textos españoles está falseada por preocupaciones extrañas a la litera-

(36) Francesco Picco, "Appunti intorno alla coltura italiana in Francia nel secolo XVII. Jean Chapelain (1595-1674)" en *Miscellanea di studi critici pubblicati in onore di Guido Mazzoni dai suoi discepoli*, Florencia, Seeber, 1907, vol. II, pp. 111-178.

(37) Así concluye su mayor estudioso, Georges Collas, en su tesis citada, confirmando la valoración que de Chapelain había dado Lanson en la *Grande Encyclopédie*, cit.

(38) Vid. la edición crítica bilingüe de Michel Bateau, *Antipatía de los Franceses y Españoles. La oposición y la conjunción de los dos grandes luminares de la Tierra*, Alberta, Alta Press, 1979.

(39) *Lettres*, I, pág. 599 (A Balzac, 7 avril 1640); II, p. 455 (A Waghenseil, 7 mai 1666). Entre los hombres de letras gratificados por Chapelain en nombre de Luis XIV hay italianos, alemanes y holandeses, además de franceses. Pero, claro, ningún español.

tura, y que, en este sentido, el árbitro del clasicismo es inseparable del servidor de Luis XIV y de Colbert, del agente político y del alto administrador. No decimos nada nuevo al señalar el fuerte componente nacionalista del clasicismo francés.⁴⁰ En Chapelain, éste toma un carácter decididamente antiespañol, como si la traducción del *Guzmán* y sus lecturas juveniles no hubieran dejado huella en la formación de su espíritu, y su doctrina madura se hubiese desarrollado toda como una reacción en contra de su hispanismo inicial. ¿Por convicciones estéticas o por las circunstancias políticas? No parece que puedan distinguirse. Lo cual no deja de poner cierta sordina a sus palabras sobre la barbarie española.

Considerada la trayectoria intelectual y humana de Chapelain en su conjunto, la dureza de sus juicios sobre la literatura española al final de su carrera puede despertar las sospechas propias de la fe del converso. Si bien es cierto que la lectura de Tasso, unida al diálogo con los teóricos italianos, determinó el proceso de eliminación de procedimientos "barrocos" y el cambio de actitud crítica que se observa en sus escritos a partir de 1640,⁴¹ la condena categórica de lo novelesco y lo fantástico, que tanto había defendido en su día, parece justificarse mejor teniendo en cuenta el cargo político que ha pasado a ocupar por esas fechas. La conciencia de su responsabilidad en la formación de los criterios estéticos de toda una generación de escritores explica la vehemencia con que se retracta ahora del placer de antiguas lecturas, no sólo españolas: muchos años después de su prólogo al *Adone*, se muestra severo con Marino, como para disculparse de haber hecho en su juventud la apología del poema que pasa por ser el manifiesto del culteranismo italiano.⁴² No hay que leer los extremos de tales críticas sin cierta incredulidad. Por lo que respecta a los españoles, si la evolución de la poética de Chapelain corre pareja a la formación de un nacionalismo estético, está claro que en todos sus juicios las letras del enemigo llevaban las de perder.

(40) Sobre este aspecto ha insistido, entre otros, Bernard Magné, *Crise de la littérature française sous Louis XIV: Humanisme et nationalisme*, Atelier national de reproduction de thèses, Univ. Lille III; Paris, Librairie Honoré Champion, 1976.

(41) Vid. Ciureanu, cit., pp. XLVI y ss.

(42) *Ibidem*, p. XVIII.

LAS TRADUCCIONES DE FÉLIX ENCISO CASTRILLÓN

M^a Jesús GARCÍA GARROSA
Universidad de Valladolid

Si hay un autor olvidado en la historia del teatro español del siglo XVIII,¹ ése es sin duda Félix Enciso Castrillón. Los manuales al uso no suelen mencionar su nombre, los libros especializados en la dramaturgia de ese período apenas si le dedican unas líneas recordando alguno de sus títulos, y tampoco su obra parece haber despertado el interés necesario para que se le dediquen suficientes estudios monográficos. Sin embargo, Enciso es, junto con Comella, Valladares, Zavala, y otros autores afortunadamente mejor conocidos, uno de los dramaturgos que *hicieron* el teatro español en ese extendido período que llamamos el final del siglo XVIII. Félix Enciso es autor de novelas traducidas del francés, poesías varias, elogios fúnebres y oraciones inaugurales, proyectos de obras periódicas que no llegaron a publicarse, obras patrióticas en todos los géneros con motivo de la Guerra de la Independencia, diccionarios amorosos y antologías del arte de la elocuencia, tratados de poética... y de casi cien obras de teatro. En los primeros veinte años del siglo XIX sus piezas alcanzaron, sólo en Madrid y en un recuento rápido, cerca de las mil representaciones. O, si se prefiere analizar el dato estadístico de otra manera, cada mes se representaban en Madrid cuatro de sus creaciones. Y, sin embargo, Félix Enciso sigue siendo un autor prácticamente desconocido.

Don Félix Enciso Castrillón, profesor del Seminario de Nobles de Vergara, poeta oficial del teatro de los Caños del Peral, fue, ante todo, un hombre de teatro. Cerca de cien piezas lo confirman. Escribió comedias, dramas, tragedias, melodramas, óperas, operetas, loas, hizo refundiciones de los clásicos.

(1) Del siglo XVIII en su sentido más amplio, evidentemente; de ese siglo XVIII que se adentra en los primeros años del XIX y llega, al menos, hasta 1808.

Tuvo sus propias musas, pero más a menudo prefirió acudir a las que habían inspirado a otros. Sus traducciones y refundiciones ponen de manifiesto esa tendencia del autor del XVIII a ofrecer a sus contemporáneos lo mejor de otras literaturas, de la buena literatura nacional del pasado y de lo que se hacía más allá de los Pirineos; esa tendencia que tantos han interpretado desde hace dos siglos como pobreza de ingenio o falta de recursos. Enciso trajo a los escenarios españoles las más puras comedias francesas del XVIII, el sentimentalismo a la moda de Kotzebue, el ambiente lúgubre y sepulcral de dramas que anunciaban el romanticismo, los libretos de operetas que triunfaban en París. Enciso tradujo a Racine, Regnard, Marivaux, Piron, Destouches, Demoustier, Beaumarchais, Florian, Duval, Delavigne, Picard, Goldoni.

Por los trabajos de Cotarelo,² Aguilar Piñal,³ y Lafarga⁴ sabemos que Enciso tradujo cincuenta y cinco obras dramáticas francesas. Tan elevada cifra debe ser considerada con una cierta cautela. Junto a piezas de autoría indudable (ediciones con mención del autor, manuscritos autógrafos del propio Enciso), se encuentran otras atribuidas al dramaturgo sin mayores datos que el haberlo sido tradicionalmente, e incluso algunas de cuya autoría sólo tenemos como prueba un leve "parece de Enciso" de Emilio Cotarelo. Catorce de esas obras son libretos de piezas con música (óperas, operetas, óperas jocosas, óperas cómicas), treinta son comedias, nueve dramas, una tragedia y una melodrama histórico. Y, para concluir con las cifras, quince de ellas están escritas en prosa (en su mayoría óperas) y las restantes en verso.⁵

Desde su primera traducción conocida, editada en 1799, hasta la última, datable en 1834, ¿qué traduce Enciso? Creo que su producción puede agruparse en tres géneros: piezas de música, dramas sentimentales y comedias jocosas y de caracteres.

Enciso escribe muchos textos operísticos para el teatro de los Caños del Peral, especializado en representaciones musicales y del que, recordemos, él era poeta oficial. Se trata, en general, de obras que triunfaban en París en los primeros años del

(2) *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*, Madrid, Imp. de José Perales y Martínez, 1902.

(3) *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, tomo III, Madrid, C.S.I.C., 1984.

(4) *Las traducciones españolas del teatro francés (1700-1835)*. I: Bibliografía de Impresos, Universidad de Barcelona, 1983, y II: Catálogo de Manuscritos, Universidad de Barcelona, 1988.

(5) Algunas de ellas cambiaron la prosa original por el verso, o viceversa, en el paso de la versión manuscrita a la imprenta. También en este paso variaron las primitivas denominaciones de "comedia" o "drama" en ciertos casos.

siglo XIX y que Enciso trae a la escena española sólo unos meses después de su estreno en la capital francesa; obras, por tanto, de plena actualidad que, además, constituyen los mayores éxitos de nuestro autor en los escenarios madrileños. Es el caso de *El secreto*, *Mi tía Aurora* o *El médico turco*, de las que se dieron alrededor de doscientas funciones en los Caños entre 1802 y 1818.

También sigue Enciso las últimas tendencias de la moda literaria en el terreno del drama. Y la moda era entonces el sentimentalismo, que ya había cosechado sus buenos triunfos en los teatros de toda España y que haría verter aún muchas lágrimas. Enciso no puede resistirse a la tentación (¿o a la obligación?) de traducir al maestro del género, al creador de misantropías, arrepenimientos y reconciliaciones, a Kotzebue. Enciso puso en verso español, a través de sendas versiones francesas, *El divorcio por amor* y *Los inquilinos de Sir John o la familia de la India*, obras que sin embargo no gustaron tanto a los espectadores como las legendarias *Misantropía y arrepentimiento* y *La reconciliación*, a juzgar al menos por las cifras de representación.

Precisamente con dramas sentimentales inició Enciso su carrera de traductor, con dos obras de otro especialista del género, Florian, *Juanito y Coleta* y *El hombre de bien amante, casado y viudo*, que en honor a la verdad tienen más de sensibleras que de sentimentales y que quizá por eso, salvo error, no fueron representadas en los teatros de Madrid.

Por fin, al más puro sentimentalismo dieciochesco pertenecen su versión de *La mère coupable*, de Beaumarchais (*El conde de Almaviva*) o *El mayor Palmer*. Pero ese sentimentalismo dieciochesco está ya tiñéndose en el siglo XIX de otros colores más negros, de otros sonidos más lúgubres y estremecedores que los de las simples lágrimas; el patetismo del sentimiento está avanzando hacia el patetismo del terror. Y Enciso también da cuenta de esta evolución del drama traduciendo para la escena española *Eduardo en Escocia, o la terrible noche de un proscrito*, *El sepulcro de Adelaida* o *Roberto, el bandolero honrado*.⁶

Pero el mejor talento de Enciso estuvo, creo, en la comedia, en la comedia jocosa y en la de caracteres. Para ello, Enciso echó la vista atrás, a los clásicos del primer XVIII, a Marivaux, a

(6) No figura esta obra entre las censadas por Cotarelo y Aguilar. Lafarga (nº 461 del catálogo de manuscritos) se la atribuye a Enciso, al igual que Hartzenbuch en la nota 39 al *Catálogo de piezas dramáticas* de Moratín (en *Obras de don Nicolás y don Leandro Fernández de Moratín*, Madrid, BAE, II, 1944, p. 333). También se encuentra entre la lista de obras de Enciso publicada por McClelland en *Spanish Drama of Pathos (1750-1808)*, Liverpool, Liverpool University Press, 1970, p. 592.

Regnard, a Piron, a Destouches, o acudió una vez más a los creadores de moda en el París de 1800, a Picard, a Scribe, a Desforges. El resultado fueron piezas tan logradas como *El vano humillado*,⁷ *El distraído*, *El opresor de su familia*, *El sueño*, *El español y la francesa* o *El sordo en la posada*. Fue en este campo en el que Enciso se permitió, en general, las mayores libertades al entregar al público español obras extranjeras adaptadas a sus costumbres y en el que logró su mejor estilo como traductor.

¿Cómo tradujo Enciso? La pregunta no es fácil de responder de manera tajante. Como suele suceder en casos como éste, las opiniones al respecto de los contemporáneos de Enciso fueron dispares, quizá porque no todas y no siempre se emitieron de manera imparcial. Quienes tanto clamaron contra la invasión de obras francesas en los teatros españoles, alegando las más de las veces y casi por sistema, la mala calidad de las traducciones —en lo que a menudo tenían sobrada razón— no iban a hacer una excepción con un autor que, además, era uno de los mayores culpables de esa galomanía que inundaba los teatros. Y quienes siempre recibieron con aplauso las obras del profesor de Vergara, quizá no tuvieron la objetividad necesaria para juzgar sin apasionamiento.

El caso es que, opiniones extremas a favor o en contra de la labor traductora de Enciso las hubo. Sirvan como ejemplo estos dos textos aparecidos en los periódicos de Madrid.

“Es de las más frías é inmorales que hasta áhora [sic] han salido en el teatro francés, y la peor de quantas ha compuesto el C. Picard... El Traductor, que parece ser el corifeo de quantos han estropeado el castellano con las traducciones que se han presentado este último año en el teatro de los caños (sic), por no ceder á nadie el título de tal corifeo, ha querido, haciendo la escena pase en Madrid, distinguirse de los demas traductores, poniendo á unos personajes nombres y apellidos españoles, y á otros apellidos franceses solo... precedidos de un Don que no se conoce en aquella tierra”.⁸

(7) Esta es la segunda versión de la comedia de Destouches *Le Glorieux*; bastantes años antes la había traducido Clavijo y Fajardo con el título de *El vanaglorioso*.

(8) El comentario se refiere a *Los tres maridos*, traducción de *Les Trois maris*, de Picard, y apareció en el *Memorial literario* en 1803 (XXII, p. 123); cit. por A. Coe, *Catálogo bibliográfico y crítico de las comedias anunciadas en los periódicos de Madrid desde 1661 hasta 1819*, Baltimore. The John Hopkins Press, 1935, p. 66.

“Es cierto que muchas de las composiciones dramáticas del francés, y aun algunas de las operetas ó piececitas, si estuviesen bien traducidas, bien acomodadas á nuestra lengua, á nuestra poesía, á nuestro estilo y genio, agradarian mas á sabios y aun á ignorantes, serian de útil enseñanza, y contribuirian á los progresos de la civilizacion; pero no es así por lo comun, pues la mayor parte vienen á expresarse en un lenguaje chapurrado (...), con lo qual se debilitan ó pierden las gracias cómicas de nuestro castellano (...). De esto resulta, que las piezas mejores y mas aplaudidas en Francia, no suelen serlo en España (...). Mas felices hemos sido en la verdadera comedia, pues varias de las buenas del teatro frances han caido por dicha en manos de un ingenio español, que lo ha manifestado propio para este género de trabajo, qual lo es D. Félix Enciso y Castrillon, el qual unas veces traduce, y otras imita y varía, segun le parece mejor; pero siempre con buen acierto, y en versos propriamente castellanos, y tan armoniosos y buenos, que han llegado á equivocarse á veces con los de Lope y demas célebres cómicos nuestros”.⁹

Si nos dejamos guiar por la opinión y los criterios de D. Emilio Cotarelo, llegamos fácilmente a tres conclusiones: Félix Enciso fue un excelente versificador, un buen traductor y su método más generalizado de traducir consistía en adaptar el original a los usos y costumbres españolas, por utilizar la expresión de la época.

Son relativamente frecuentes los elogios de Cotarelo a la labor traductora de nuestro autor. A propósito de *El distraído* escribe: “traducción muy bien hecha de la conocida comedia de Regnard por Enciso Castrillón”,¹⁰ o “*Todos hacemos castillos en el aire*, muy bien traducida por D. Félix Enciso Castrillón”.¹¹ Y las cualidades versificadoras de Enciso y la calidad de sus versiones quedan patentes en comentarios como éstos: “*La musa aragonesa*, un excelente arreglo de *La metromanía*, de Piron, hecha por el citado D. Félix Enciso, y acomodada á los usos de España”;¹² “*El opresor de su familia*, del fecundo D. Félix Enciso, y traducción de una comedia muy aceptable, de Alejandro Duval, y, de todos modos, versificada con la soltura propia de aquel apreciable poeta.”;¹³ “*El Mayor Palmer*, que no es, en reali-

(9) El comentario fue publicado en *Minerva, ó el Revisor General*, nº 11, Sept. 11, 1817; cit. por Ch. Lorenz, “Translated plays in Madrid Theatres (1800-1818)” *Hispanic Review* IX (1941), pp. 378-379.

(10) *Op. cit.*, p. 201.

(11) *Ibid.*, p. 129.

(12) *Ibid.*, p. 207.

(13) *Ibid.*, p. 238.

dad, más que uno de tantos *Federicos Segundos*, no menos inverosímil que los de Comella, pero mucho mejor escrito, pues estaba traducido por D. Félix Enciso Castrillón".¹⁴ Sólo una referencia crítica he podido leer sobre una traducción de Enciso: "*Los carboneros de Olback*, drama francés malo y peor traducido, que hizo perder su ordinaria templanza al censor D. Manuel José Quintana",¹⁵ claro que Cotarelo no menciona al autor y bien podía pensar que no era Enciso el responsable de esta "obra comellesca".¹⁶

Pero lo mejor será que confirmemos —o rechacemos— las autorizadas opiniones de don Emilio Cotarelo con el análisis de una de las traducciones de Enciso.

He afirmado antes que el mejor Enciso se encuentra, a mi juicio, en la comedia de caracteres. Y creo que para poner de manifiesto las cualidades del poeta oficial de los Caños ninguna obra se presta mejor que *El distraído*. La obra, estrenada el 21 de mayo de 1804, es una traducción de *Le Distrait*, comedia de Regnard estrenada en París en diciembre de 1697.¹⁷

Enciso, efectivamente, empieza por hacer esos cambios que tanto molestaban al comentarista del *Memorial literario*. La escena, que en la obra original se desarrolla en París, en una casa particular, es trasladada a una casa de posadas en algún lugar de España, localización que parece más adecuada para situar los acontecimientos. Y los personajes adoptan nombres bien españoles precedidos de ese don "que no se conoce en aquella tierra." El distraído Léandre se convierte en D. Fernando, su amada Clarice en D^a Clara, el hermano de aquélla, le Chevalier, adopta el nombre de D. Félix, el tío de ambos, Valère, se llama ahora D. Simón, Isabelle, amante del Chevalier, es Isabel y su madre, una coqueta que no para de refunfunar, pierde su significativo y sonoro nombre de Mme Grognac para llamarse D^a Gertrudis. Carlin y Lisette, criados, toman los más castizos nombres de Gil y Justa.

Pero no quedan aquí los cambios. Enciso no sólo traduce, también "recrea" la obra de Regnard. Para explicarlo, convendrá resumir en pocas líneas el argumento de *Le Distrait*. Mme Grognac quiere casar a su hija Isabelle con Léandre, que va a here-

(14) *Ibid.*, p. 173.

(15) *Ibid.*, p. 276.

(16) Así se refiere a este drama en nota en la misma p. 276. A través de esta alusión, y otra mencionada más arriba, entre las muchas que aparecen en su libro, queda patente el poco aprecio que sentía Cotarelo por la obra dramática de Luciano F. Comella.

(17) Utilizo las ediciones de Madrid, Mateo Repullés, 1804 (en *Teatro de D.F.E. Castrillón*, tomo I, pp. 1-76) y París, Adolphe Delahays, 1854 (en *Oeuvres Complètes de Regnard*, tomo I, pp. 403-481), respectivamente.

dar una jugosa fortuna de su tío moribundo. Pero Léandre ama a Clarice e Isabelle, por su parte, está enamorado del Chevalier. El problema consiste en hacer desistir a la autoritaria Mme Grognaç y lograr que los enamorados se emparejen no por intereses económicos sino por sus sentimientos. Para ello están Valère y los criados. El ardid es muy simple: Valère hace creer a Mme Grognaç que Léandre ha sido desheredado por su tío. Los contratos matrimoniales entre Léandre y Clarice e Isabelle y el Chevalier son firmados y Mme Grognaç descubre el engaño. Esta simple trama es el soporte para dibujar el carácter del protagonista: un joven tan distraído que pierde las botas que lleva puestas, declara su amor a su criado tomándole por su amada, o llama Isabelle a Clarice provocando los celos de ésta. La obra se convierte así en un continuo juego de equívocos, en la sucesión de malentendidos y escenas cómicas provocadas por la permanente distracción del joven Léandre.

Enciso modifica la estructura dramática de *Le Distrait*. Los cinco actos se reducen en *El distraído* a dos, y las sesenta y cinco escenas primitivas se condensan en cuarenta y siete. En nada altera el sentido de la obra original las supresiones o modificaciones de ciertas escenas. Porque Enciso corta aquí o añade allá, reorganizando a su gusto el texto de *Le Distrait*.¹⁸ Pero se trata de cambios sin demasiada trascendencia: se alarga una conversación, se detalla o concentra más una idea, se añaden o suprimen monólogos en el desarrollo de la acción, se matizan los rasgos de un personaje. Enciso se aleja en ocasiones del original, pero sin dejar de serle fiel. Resulta evidente que el traductor no pretendió una copia perfecta de la comedia de Regnard puesta en correctos versos castellanos. La pluma de Enciso se libera al tratar el texto francés, que raras veces es reproducido con escrupulosa literalidad. *El distraído* dice lo mismo que *Le Distrait*, pero con otras palabras.

Hay, sin embargo, algunos cambios que revisten mayor importancia. No se trata de que afecten seriamente a la estructura dramática o al planteamiento y desarrollo de la acción. Enciso no traduce escenas o pasajes con cuya ausencia queda ligeramente modificado el carácter de los personajes españoles. Veamos los casos más significativos.

Isabelle pasa horas delante del espejo porque su madre, que no se resiste al paso del tiempo y continúa con sus galanteos, quiere que su hija siga sus pasos. Lo sabemos por un diálogo entre Isabelle y Lisette (III,1) que Enciso reduce considerable-

(18) Enciso suprime diez escenas de *Le Distrait*, añade cuatro, modifica y organiza dramáticamente de manera diferente el final de la obra, altera el orden de algunas escenas y quita o incluye pasajes con respecto a las escenas originales.

mente. Resulta así que de la Mme Grognac coqueta empedernida y madre autoritaria y ambiciosa, D^a Gertrudis sólo ha heredado el segundo aspecto.

El tercer acto de *Le Distrait* se inicia con una serie de escenas de la más pura tradición cómica: Mme Grognac ha prohibido a su hija que vea al Chevalier porque, amén de pobre, es un joven demasiado amante del vino y la diversión. Pero los enamorados consiguen burlar la vigilancia materna y el Chevalier se presenta ante Isabelle seriamente afectado por el alcohol. Mme Grognac los sorprende y los amantes deben usar de todo su ingenio para salir del trance. Enciso suprime unas escenas divertidas (las escenas dos a siete del acto tercero), pero con ello debilita también el carácter del Chevalier, que, convertido en D. Félix, es un joven alegre, trasnochador y muy dado a la crítica del carácter y las vidas ajenas (sus propias palabras y las de Léandre/Fernando lo confirman en otra escena), como el personaje francés, pero no un amante ebrio y astuto que se cuela en casa de su amada y se burla estrepitosamente de su madre. La supresión de estas escenas lleva aparejado también un despiste de Enciso, que al final del primer acto anuncia la entrada en escena de D^a Gertrudis con un "vuelve" que ningún sentido tiene aquí, pues en la obra española su primera aparición ante Isabel, Félix y Justa no ha tenido lugar.

Más importante es la modificación producida en el carácter de Fernando. Léandre es, ante todo, un hombre distraído que provoca situaciones cómicas o comprometidas por sus descuidos. Pero Regnard ha querido que ese carácter tenga una justificación y que, al fin, la permanente distracción de su protagonista, lejos de ser un defecto, sea una virtud. En la escena séptima del segundo acto de *Le Distrait* se incluye un diálogo entre Léandre y Carlin en el que aquél se defiende de la reprimenda de su criado alegando que su distracción es prueba de que no actúa por fingimiento o hipocresía y de que su carácter es sincero, honesto y natural. La argumentación me parece un poco simple y hasta innecesaria. Pero eso no importa; lo que sí importa es que, al suprimir ese diálogo, Enciso ha modificado, esta vez más seriamente, el carácter del protagonista, que en *El distraído* será sólo un joven despistado y un poco ingenuo que complica las cosas y mueve a la risa o los enojos de los demás personajes.

Estas supresiones tienen su contrapeso en las modificaciones que Enciso ha introducido por adición de nuevos elementos. Daré cuenta únicamente de dos. En *Le Distrait*, Carlin y Lisette son los criados y, como corresponde, los cómplices que ayudan a sus amos en sus intrigas amorosas. En *El distraído*, Gil y

Justa son, además, la tercera pareja de enamorados, cuyos amores y requiebros corren paralelos a los de sus señores. El nuevo matiz, que Enciso introduce en la primera ocasión que la estructura de la obra original le presenta —un diálogo entre los criados en I,9—, tiene una plena justificación en la tradición dramática nacional y aparece con relativa frecuencia en las adaptaciones de otras obras francesas de estos años.

La segunda gran adición del autor español afecta esta vez a la estructura dramática y al desenlace, y creo que con ella la traducción supera al original. En éste, tras la burla a Mme Grognac haciéndole creer que Léandre ha sido desheredado (V,10), la situación se resuelve en una rápida firma de contratos matrimoniales y un nuevo despiste del protagonista, que da pie para que Carlin cierre la obra con unos versos a modo de moraleja. El traductor modifica el final¹⁹ haciendo entrar en escena a un personaje que no existe en *Le Distrait*: un notario. Su presencia no resulta necesaria, pero Enciso ha tenido el acierto de dotar a su personaje de un carácter lacónico y puntilloso que exaspera a D^a Gertrudis y da lugar a diálogos de gran comicidad. Su rigor en la aplicación de la ley contribuye, además, a acentuar el carácter autoritario de D^a Gertrudis, que se resiste airadamente a ser desobedecida por su hija y promete incluso apelar a las leyes para que confirmen su derecho a decidir a su antojo con quién debe casarse Isabel. También estos excesos son más acentuados en las obras españolas que en las francesas cuando se trata de poner en escena un tema tan propio del teatro de estos años: el difícil equilibrio entre autoridad paterna y libertad/obediencia de los hijos.

Con todo, no es ése el gran acierto de Enciso al poner en español la obra de Regnard. La profunda renovación (recreación) del texto se produce en el plano métrico. La unidad de los pareados de arte mayor franceses se rompe con un amplio muestrario de versificación española. *El distraído* está mayoritariamente traducido en octosílabos arromanzados, pero aparecen también redondillas (I, 1,2,16), décimas (I, 10,11,12), romancillos (II, 3,6,7), pareados endecasílabos (I, 7,8), pareados de heptasílabos y endecasílabos (I,) y sextas rimas (I,13). La variedad métrica da un ritmo bien diferente a la versión española,²⁰ que

(19) La separación del original se produce a partir de la escena 19 del segundo acto, que se corresponde con la antes citada escena 10 del último acto de *Le Distrait*.

(20) Especial acierto me parece la utilización del romancillo, con estribillo en parte de la escena ("Mas tú sin embargo/ te vas á casar."), para el animado diálogo entre Clara y Félix en el que éste quiere convencer a su hermana de que no se case con Fernando y se meta monja (II,3). El diálogo adquiere así una lige-

gana también en frescura y viveza del lenguaje. Pero además, y ello confirma opiniones antes citadas, los versos de Enciso y su pluralidad de registros, no desmerecen en nada de los mejores logros del teatro áureo.²¹

La diferencia es que estamos en 1804, y por ello el mayor valor de esta traducción es haber sabido conjugar la influencia extranjera con la tradición nacional. Por eso escribí unas líneas más arriba que Enciso ha hecho una auténtica recreación del texto original. No ha modificado nada de lo esencial; ha mantenido el esquema básico de la estructura, el tema y su desarrollo dramático, los personajes y el tono cómico; pero ha sabido sacar buen provecho de las posibilidades que ese texto ofrecía para hacer de él una comedia española. Que haya cambiado los nombres de los personajes o haya trasladado la acción de Francia a España no deja de ser secundario. Lo esencial es que esos personajes se comportan y hablan como cualquier ciudadano de cualquier rincón de España, y que los versos que declaman en escena son tan españoles y escritos en tan buen español como los de cualquier "ingenio" nacional. La versión de Enciso de *Le Distrait*, no obstante su fidelidad a la obra original, deja así de ser una simple traducción para convertirse en una adaptación, en el más amplio sentido de la palabra; en una adaptación recreadora. Que Enciso acertó en este planteamiento de relativa "traición" al texto original intentando hacer una buena comedia española lo confirma sin duda el éxito de *El distraído* en los escenarios madrileños.

Claro que, en honor a la verdad, hay que decir que no todas las versiones que hizo Enciso de piezas francesas resultaron tan logradas como ésta. Unas veces por la escasa calidad del original elegido, otras por excesivo apego a éste y otras, sin duda, por falta de habilidad o finura en el traductor, a algunas versiones de Enciso se les pueden aplicar con justicia los comentarios que sus críticos escribieron.

Pero quedan para la historia del teatro español *El distraído*, *El reconciliador*, *El opresor de su familia*, *El vano humillado*, *El sordo en la posada* o *El español y la francesa*, comedias traducidas por un dramaturgo que mereció el aplauso del público y que merece que hoy nos detengamos a estudiar su obra.

reza y una viveza expresiva imposible de conseguir en el texto francés a base de pareados de arte mayor.

(21) "El traductor español no ha seguido fielmente el original, sin que en esto nos atrevamos á reprehenderle; pero sí que le alabaremos y con sumo gusto por su buena versificación que nos recuerda la de nuestros buenos cómicos antiguos.", escribe el comentarista de la *Minerva* (1807, p. 134). Cit. por Coe, *op. cit.*, p. 72.

HACIA UNA TIPOLOGÍA DE LA TRADUCCIÓN EN EL SIGLO XVIII: LOS HORIZONTES DEL TRADUCTOR

Inmaculada URZAINQUI
I. Feijóo de estudios del s. XVIII
Universidad de Oviedo

Nadie ignora que en el siglo XVIII se tradujo, y se tradujo mucho. Si en todos los tiempos se ha acudido a la traducción como medio de enriquecimiento cultural y de apertura de nuevos cauces literarios, ninguno antes del Setecientos se lanza a una actividad traductora tan extensa y tan intensa. Sólo con repasar los anuncios de libros que aparecen en la *Gaceta de Madrid* —que no fue, por otra parte, sino una porción pequeña de lo publicado— queda claramente de manifiesto la presencia masiva de traducciones. Más a medida que el siglo avanza.

Pero, ¿cómo se tradujo?, ¿con qué criterios?, ¿qué objetivos persiguieron los traductores?

Una lectura atenta simplemente de los títulos de obras traducidas permite reconocer, aún sin entrar en más averiguaciones, una gran variedad de fórmulas. Por encima, o más allá, de los dos polos extremos entre los que se desenvuelve la actividad traductora de todas las épocas —versión literal/versión libre—, el siglo XVIII español, como el europeo, ofrece opciones muy diversas. Si la traducción de suyo ha sido siempre una actividad de confines difusos, la del XVIII se presenta particularmente polimorfa, en razón tanto de la diversidad de criterios sobre la especie de tarea que el traductor debía imponerse, como de la misma heterogeneidad de sus objetivos.

Este polimorfismo, sin embargo, que tan diverso y vario hace el universo de la traducción setecentista, es tema aún por estudiar, aun cuando dispongamos ya de muchas, y muy buenas, monografías sobre traducciones o versiones particulares. Y es en ello, en este carácter múltiple, en el que he querido situar mi ángulo de consideración; justamente para poner de relieve tal

multiplicidad, tratando al tiempo de ensayar —sin apurar todas las posibilidades— un criterio de clasificación para las traducciones del siglo XVIII. Y esto desde una perspectiva, llamémosla, subjetiva, pues mi propósito no ha sido tanto inventariar la diversidad de fórmulas que puedan registrarse, cuanto las opciones concreta que eligen los traductores. Más que lo que fue, lo que quiso ser la traducción: el horizonte de trabajo que a sí mismo se marcó el traductor, independientemente de que lo hiciera mejor o peor, o de que fuera más o menos consecuente con él.

Al ser costumbre muy arraigada que los traductores pusieran un prólogo a sus versiones, o, en todo caso, que anunciaran en la portada el carácter de la misma, no es difícil indagar en los móviles y en los procedimientos con los que operan. Por ello he centrado mi trabajo en estas declaraciones, y he prescindido de las versiones en las que nada se dice al respecto, por lo demás, poco abundantes, pues apenas suman un 20% del total que he considerado.

Como abordar *in totum* lo traducido en el siglo XVIII sería tarea poco menos que impracticable por una persona sola, para esta comunicación, que ha de ser además, y obviamente, breve, me he servido de un centenar (largo) de traducciones. Y a fin de que los resultados fueran indicativos de un comportamiento general, debo decir que al reunir este corpus, conscientemente, no he seleccionado las obras de modo que fuera particularmente heterogéneo. Me he servido sin más de las existentes en la Biblioteca del *Instituto Feijóo de Estudios del siglo XVIII*, y, hasta completar el centenar, de otras de la Universitaria de Oviedo, y de la Nacional de Madrid que por una u otra razón ya conocía.

Los resultados de mi labor en este sentido me han permitido individuar, al menos, doce tipos o líneas fundamentales de traducción, para las que propongo, provisionalmente, unos nombres o marbetes que faciliten su identificación y reconocimiento:

1. traducción—restitución
2. traducción—selección
3. traducción—abreviación
4. traducción—acumulación
5. traducción—corrección
6. traducción—nacionalización
7. traducción—generalización
8. traducción—actualización
9. traducción—recreación
10. traducción—traducción
11. traducción—paráfrasis
12. traducción—continuación

Por lo demás, estas líneas (y otras más que pudieran señalarse ampliando el campo de consideración), no son excluyentes entre sí, pudiendo en bastantes casos estar combinadas; por ej., la 1 con la 5, la 4 con la 6, la 8 con la 9, etc., etc.

Lugar aparte debe darse al tipo de traducción subrepticia o semi-subrepticia; la de aquellas obras que, constándonos ser traducidas, o sacadas de obras extranjeras, no aparecen como tales en la portada, o sólo de una manera imprecisa y vaga, sea por razones de censura, sea por el prurito de parecer original, sea por falta de conciencia de autoría, o por otros motivos, como puede ser, en el caso de las traducciones de teatro, por uno tan pragmático como pagarse menos que las originales, según ha puesto de relieve Francisco Lafarga.¹ En cualquier caso ello revela un concepto muy libre y laxo del estatuto del traductor; concepto que, por lo demás, se extiende también a casi todas las demás opciones traductoras.

Considerémoslas individualmente.

1. Traducción-restitución

Con este nombre quiero aludir a un tipo de traducción muy restringido, desde luego, pero muy original. Consiste en plantear la traducción como arcaduz para hacer volver al idioma patrio una obra "robada" a España por un autor extranjero, actitud en la que fácilmente se reconocen las secuelas de la candente polémica sobre la cultura española que tanto agitó los espíritus y las plumas durante aquellos años.

El caso más llamativo y conocido es el de la traducción que el P. Isla hizo de las *Aventuras de Gil Blas de Santillana* de Lesage, con la que provocó una espinosa cuestión bibliográfica cuyos ecos todavía no se han apagado.² El subtítulo es significativo: "robadas a España, y adoptadas en francia por Mr. Le Sage, restituidas a su patria y a su lengua nativa por un español celoso, que no sufre se burlen de su nación", con el que enuncia la tesis, luego desarrollada en la "Conversión preliminar", a favor de la paternidad española (aunque con argumentos bastante poco convincentes y sin prueba documental alguna).³

(1) "Traducción e historia del teatro: el siglo XVIII español", en *Anales de literatura española* 5 (1986-1987), p. 227.

(2) Una visión de conjunto del problema puede verse en: Francesco Cordasco, "Llorente and the Originality of the *Gil Blas*" *Philological Quarterly* XXVI (1947), pp. 206-218. Y sobre la traducción: Presentación Husquinet García, "Le *Gil Blas* du Père Isla, traduction ou trahison du roman de Lesage?" en *Etudes de Philologie Romane et d'Histoire Littéraire*, 1980, pp. 669-675.

(3) Ello, y la humorística conclusión de que "se non sía vero, al meno è bene trovato" han conducido a Gaudeau, y más recientemente a Sebold, a suge-

Otro menos conocido, similar en su planteamiento (aunque sin mención alguna al precedente de Isla), es el de la *Vida de Perico del Campo. Obra restituida a su idioma original por un buen español*, y que dio a luz en Madrid en 1792 un "Abate Alcino", que Palau⁴ y Lucienne Domergue⁵ identifican como Carlos de Bosch y Mata, quien declara que el original estaba entre los papeles de un literato, "que tal vez por cortedad" no quiso publicarla, haciéndole a su muerte donación de ellos.⁶ En el "Aviso del traductor" que sirve de prólogo, explica que la obra es traducción de *La vie de Pedrille del Campo, roman comique dans le goust espagnol* de Thibault,⁷ publicada en París en 1718, y defiende con bastante fundamento su sospecha de proceder también de un original español, y de ser una más de las muchas manuscritas que a principios de siglo llevaron a su país algunos de los muchos franceses que por entonces, y a causa de la guerra, habían permanecido en el nuestro.

El mismo año en que se publicó esta traducción salieron otras dos más concebidas en parecidos términos: la de *El bachiller de Salamanca*, también de Lesage, que hizo Esteban Adalbert Dupont, y la de la *Genealogía de Gil Blas de Santillana. Continuación de la vida de este famoso sujeto por su hijo Alfonso Blas de Liria* "restituida —según indica su traductor, Bernardo María de Calzada— a la lengua original en que se escribió".⁸

2. Traducción-selección

Es éste el tipo de traducción de quien, en vez de trasladar la versión completa del original, se limita a hacerlo de una selección. Su carácter y objetivos varía mucho, pudiendo oscilar entre lo puramente lúdico y lo educativo o formativo. Uno muy común fue el practicado por los compiladores de diversas misceláneas que, con mejor o peor fortuna, tomando de aquí y de allá obras y

rir la posibilidad de que Isla no estuviera haciendo más que una burla de los pedantes (cfr. Russel P. Sebold, ed. *Fray Gerundio*, Madrid, Espasa-Calpe, 1969, p.p. XLIV-XLV); lo que, dado su genio zumbón y satírico, no resulta descaminado, por más que no dispongamos de mayores indicios para confirmarlo.

(4) *Manual del Librero*, t. I, p. 174; t. XIII, p. 140.

(5) A partir del expediente de censura. Cfr. "Ilustración y novela en la España de Carlos IV" *Homenaje a José Antonio Maravall*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1985, vol. I, p. 487.

(6) *Vida de Perico del Campo. Obra restituida a su idioma original por un buen español*. Dála a luz el Abate Alcino, Madrid, por Ramón Ruíz, 1792, p. III, n°.

(7) Aunque el nombre completo no aparece en la portada, sino "Par M.T. *** G.D.T.". El traductor, sin embargo, lo conoce, así como su condición de Gobernador de Talmont, que es lo que significan las iniciales.

(8) Así en la portada (Madrid, Imp. Real, 1792). Pero no lleva prólogo.

fragmentos variados, nacionales y extranjeros, y uniéndolos con otros de su propia minerva, forman colecciones de anécdotas, cuentos graciosos, novelas, agudezas, etc., dirigidos fundamentalmente al entretenimiento de los lectores. Es el caso, por ejemplo, de la *Nueva floresta o colección de chistes, agudezas, pasajes graciosos*, etc. (1790), “sacados de varios autores e idiomas” del fecundo traductor Bernardo María de Calzada, y de las *Noches de invierno* (1796) del futuro periodista Pedro María Olive (ninguno de los cuales declara la procedencia de sus materiales).

Agustín García de Arrieta selecciona también, pero desde presupuestos más serios y *respetables*. Siguiendo las pautas de los “esprits” franceses publica en 1796 *El espíritu del Telémaco*, en el que reúne “máximas y reflexiones políticas y morales del célebre poema” de Fénelon, “sacadas fielmente, dispuestas por orden alfabético de materias, e ilustrada con varias notas para su mejor inteligencia”, con un total de 55 epígrafes.⁹ Aunque no era el primero en hacerlo. En esta misma línea le habían precedido algunas obras más como el *Espíritu del Señor Melón en su ensayo político sobre el comercio*, que salió en Zaragoza, en 1786, y luego, en 1794, *El espíritu de la Nueva Enciclopedia*.

Otra modalidad similar, aunque con desarrollo distinto, lo representan las *Lecciones del mundo y de la crianza, entresacadas de las cartas que Milord Chesterfield escribía a su hijo Stanhope cuando estaba educándose*, que publicó el capitán de fragata José González Torres de Navarra, con la particularidad de hacerlo —y aquí tenemos otro indicio de libertad traductora— sin tener delante el original, pues, según declara, había sido un trabajo de juventud para practicar el inglés, que luego se decidió a dar a la stampa sin más que traducirlo “del lenguaje de aquella edad al de ésta”.¹⁰

3. Traducción-abreviación

El tercer tipo de traducción es el que he llamado “traducción-abreviación” (sin duda, uno de los procedimientos más seguros de traicionar el original). Podando y reelaborando en mayor o menor medida el texto, el traductor ofrece únicamente un compendio o extracto de las ideas fundamentales, prescindiendo de lo que juzga más accidental y menos importante.

Se da en obras del más variado carácter, en la literatura —novelas, teatro, etc.—, en la prensa, en la ciencia, y en todo tipo de materias, obedeciendo generalmente, en estos últimos casos, a un propósito de divulgación.

(9) Desde “Adulación” hasta “Virtud” (Madrid, Benito Cano, 1796).

(10) Madrid, Vda. e Hijo de Marín, 1797, “Preliminar”.

Esta práctica, por lo demás, no representa ninguna peculiaridad española, pues en la misma época se registra igualmente en Francia y en otros países europeos.

En la prosa literaria, se corresponde a las ediciones abreviadas de textos, de bastante predicamento en la Europa setecentista, sobre todo en el campo de la novela y de lo que podría llamarse literatura popular. Recuérdense, por ej., la traducción abreviada de la *Galatea* cervantina de Florian, o la tan difundida *Bibliothèque Universelle des Romans* francesa, revista dedicada a ofrecer en sinopsis —o, como dicen sus redactores, en *miniature*— toda suerte de relatos de ficción¹¹. Esta última tuvo en España un imitador directo en la *Colección Universal de novelas y cuentos en compendio*, que se publicó entre 1789 y 1790, y cuyo materiales proceden casi en su totalidad de su modelo francés.¹² Fuera de colecciones y misceláneas aparece también en obras sueltas como en la *Historia de Bruce y Emilia o el Quijote de la amistad* (1808), “obra inglesa traducida al francés por el P. Chavin y extractada libremente al castellano por D.F.E. y C.” (¿Enciso y Castrillón?).

En el teatro se practica con un propósito funcional en libretos de ópera, para facilitar a los espectadores el sentido de la obra, como por ej., en la de *Angélica y Medoro* de Metastasio, que —según advierte el traductor—, “ha sido acortada no con intento de corregir la sublime obra de tan grande autor, sino sólo para reducirlo a la brevedad que se ha tenido por conveniente”;¹³ o, en el teatro de colegio, por motivos pedagógicos, como ocurre con la versión de *El Philoctetes* de Sófocles, de un anónimo jesuita, para quién su texto, en relación con el original, es lo que “un retrato pequeño a otro de mayor extensión de quien es copia”.¹⁴

Planteadas en otros términos son las abreviaciones realizadas para favorecer la divulgación. En este grupo se hallan los múltiples extractos de obras extranjeras aparecidos en las páginas de buena parte de los periódicos de la época, de manera particular en el *Diario extranjero* (1763) de Nifo, en el prestigioso *Espíritu de los mejores diarios literarios que se publican en Europa* (1787-1791) de Cristóbal Cladera, o en la *Biblioteca británica* (1807-1808) de Olive, configurados justamente con este propósito de dar a conocer en España lo mejor de lo publicado

(11) Juillet, 1775, “Prospectus”, p. 7.

(12) Cf. Roger Poirier, “An Attempt to Rehabilitate the Novel. *The Colección universal de novelas y cuentos en compendio* (1789-1790)”. *Dieciocho* II (1979), p. 157.

(13) [Madrid], Lorenzo F. Mojados, 1747 [Advertencia].

(14) *El Philoctetes de Sophocles. Tragedia puesta en verso castellano y dedicada a la ilustrísima ciudad de Zaragoza por las escuelas de la Compañía de Jesús de la misma ciudad*. Zaragoza, Imp. de Francisco Moreno, 1764, “Dedicatoria”.

en el extranjero sobre todo tipo de cuestiones a través de resúmenes de las más diversas obras y artículos.¹⁵

Fuera de la prensa, la abreviación se practica ampliamente en obras de carácter técnico y científico. Caso, por ej., del *Tratado de los usos, abusos, propiedades y virtudes del tabaco, café, té y chocolate* (1796), "extractado de los mejores autores que han tratado de esta materia" por el cirujano Antonio Lavedan, o del *Arte de nadar*, compendiado del que escribió en italiano Oronzio Bernardi y que se publicó sin nombre del traductor en 1807.

4. Traducción-acumulación

Llamo así un tipo de traducción, no infrecuente en la época que tiene como característica fundamental la adición de interpolaciones diversas con objeto de completar el texto original, y, ordinariamente, sin que éste sufra modificación alguna, o muy pequeña. En lo que he podido observar, se dan habitualmente en obras de carácter científico, o de humanidades, pero no en textos literarios; cosa lógica, puesto que casi siempre obedecen a la mentalidad de progreso tan extendida entonces. El traductor entiende que para hacer más cabal y útil el texto que traduce debe añadir los avances realizados en la materia entre el tiempo en que salió el original y la actualidad, aun cuando ello suponga convertir de algún modo su trabajo en un centón misceláneo.

Tal sucede con la traducción que hizo Cladera del célebre *Diccionario Universal de Física* (1798-1802) de Brisson, y con la versión de las *Cartas de Leonardo Euler a una princesa de Alemania sobre varias materias de física y de filosofía* (1798), obra de Juan López Peñalver, publicadas dieciseis y once años respectivamente después de la edición original.

En otros casos, las adiciones responden a motivaciones distintas, sea hacer alguna precisión u observación al original, sea suplir carencias o deficiencias, o sea acomodar la obra a lectores españoles incorporando referencias a nuestro país, dentro de la generalizada tendencia de la época a la connaturalización. A veces por las tres a la vez, como ocurre, en el campo de Bellas Letras, con tres importantes traducciones: la que el P. Luis Mínguez de San Fernando hace del *Diccionario de Gramática y Literatura* (1788) de la *Encyclopédie méthodique*, la de García de Arrieta de los *Principios de Literatura* de Batteux (1797-1805),¹⁶

(15) Vid. I. Urzainqui, "La prensa española y sus fuentes periódicas extranjeras" *Spanien und Europa im Zeichen der Aufklärung* en S. Jüttner (ed.), Frankfurt am Main, Peter Lang, 1991, pp. 346-376.

(16) Me he ocupado de esta traducción en "Batteux español", *Imágenes de Francia en las letras hispánicas* en F. Lafarga (ed.), Barcelona, PPU, 1989, p.p. 239-260.

y la del abate Alea de las obras gramaticales de Du Marsais (1800-1801).¹⁷ Los tres se proponen hacer la obra más “nacional” y para ello sustituyen muchos de los ejemplos e ilustraciones sacados de la literatura francesa por otros de la española: con todo lo cual, y los añadidos, el resultado final viene a duplicar casi el volumen del original.

De todos modos, no siempre las adiciones son extensas; y en muchas obras lo añadido representa una parte pequeña en relación con el total de la obra.

A veces las adiciones conllevan también diversas correcciones, con lo que este tipo de versiones puedan encuadrarse asimismo dentro del grupo 5, “Traducción-corrección”, al que me referiré a continuación. Así sucede en la traducción de la *Lógica* de Condillac que hace Foronda. No sólo la altera permitiéndose ponerla en diálogo, a modo de una conversación con su hijo, y la adiciona con diversos textos de Buffon, de Locke, de Malebranche, de la *Encyclopédie méthodique*, y de algunos españoles como Vicente Martínez y Andrés Piquer, sino que también la corrige —según declara— “con el mayor esmero”.¹⁸

5. Traducción-corrección

El quinto tipo es el que he llamado “traducción-corrección”, aquel en el que el traductor, aun pudiendo querer ser fiel en conjunto al original, lo somete a una labor de filtro y retoque para eliminar errores, y para suprimir o cambiar ideas que considera equivocadas o perniciosas (cuando no, para evitarse problemas con la censura). En cualquier caso, es una traducción que de algún modo rectifica al original, que lo enmienda, y que por lo mismo indudablemente también traiciona. La interferencia del traductor en el texto se ha convertido ahora ya en una decidida entrada a saco, o mejor, en una invasión frontal.

En España, al igual que en Francia, Italia e Inglaterra,¹⁹ y

(17) *Colección española de las obras gramaticales de Cesar Du Marsais: ordenada para la instrucción pública, con aplicaciones y ejemplos correspondientes a la elocución castellana*, por D. José Miguel Alea, Madrid, Imp. de Aznar, 1800-1801, 2 vols.

(18) *Segunda edición de la Lógica de Condillac, puesta en diálogo por D. Valentín Foronda, corregida con el mayor esmero, y adiccionada con un pequeño tratado sobre toda clase de argumentos y de sofismas, con varias observaciones de Locke y de Malebranche para buscar la verdad*, Madrid, Benito Cano, 1800.

(19) Cf. J. W. Draper, “The Theory of Translation in the Eighteenth Century” *Neophilologus*, VI (1921), pp. 241-254; Constance R. West, “La théorie de la traduction au XVIIIe. siècle par rapport surtout aux traductions françaises d'ouvrages anglais” *Revue de Littérature comparée* II (1932), pp. 330-335; Jan Herman, “Le procès Prévost traducteur. Traduction et pseudo-traduction au dix-huitième siècle en France” *Arcadia* 25 (1990), pp. 1-9.

como había sucedido en los siglos anteriores,²⁰ es práctica frecuente, —muchas veces confesada y justificada—, tanto en obras literarias como de cualquier materia: lo que pone de manifiesto, del modo más pleno, la ausencia de un sentido claro de propiedad intelectual y de originalidad, o cuando menos, la amplitud con que se entendían una y otra.

Los ejemplos abundan. Uno que puede resultar muy ilustrativo es el de la versión que de la *Historia política de los establecimientos ultramarinos* de Raynal hace el duque de Almodóvar y pública con el anagrama de "Eduardo Malo de Luque" (1784-1790). El traductor que sin duda sentía una admiración grande por la obra, no dejaba de notar al tiempo las discordancias que en el terreno religioso y políticosocial había entre el pensamiento del autor y el suyo propio, o lo que él llama sus "desbarros"; por eso se ve en la obligación de manipularlo corrigiéndolo a su medida, como taxativamente declara:

"No tengo tanto amor propio, que me impida confesar sin rubor, que el inmenso trabajo de esta utilísima obra se le debe a una pluma extranjera; pero una pluma, que teñida muchas veces en sangre dañada, es una mortal ponzoña. No ha sido corto mi trabajo *para purificarla de sus venenosos efluvios y para corregirla* de aquel orgullo y elación, que no podían menos de contener los pensamientos de un hombre, que se llama a sí propio, «el defensor de la humanidad, de la verdad, de la libertad»."²¹

Y, en efecto, cotejados original y traducción, se advierte con absoluta nitidez la profunda operación de cambio a que aquél ha sido sometida. García Regueiro, que ha estudiado minuciosamente el proceso, ha mostrado con lúcida precisión la sustancial alteración ideológica efectuada por Almodóvar, quien convirtiéndose de hecho "en censor de la misma", opone, frente a la visión burguesa de Raynal contraria al Antiguo Régimen, una categórica defensa de los intereses estamentales.²²

(20) Véanse, por ej., Melquiades Andrés Martín, "En torno a la teoría del traductor en España a principio del siglo XVI" *Carthaginensia* V (1989), pp. 101-113; Cristina Barbolani, "Las traducciones al castellano de la *Première semaine* de Du Bartas", en F. Lafarga, *Imágenes de Francia, op. cit.*, pp. 209-216; M. Soledad Arredondo, "Notas sobre la traducción en el Siglo de Oro: Bandello franco-español", *ibid.*, pp. 217-227; Peter Russell, *Traducciones y traductores en la península ibérica (1400-1550)*, Barcelona, Universidad Autónoma, 1985, pp. 34-51.

(21) *Historia política de los establecimientos ultramarinos de las naciones europeas*. Por Eduardo Malo de Luque. Madrid, Sancha, I, 1784, "Prólogo".

(22) Ovidio García Regueiro, "Intereses estamentales y pensamiento económico: la versión española de la *Historia* de Raynal" en *Moneda y crédito* 149 (1979), pp. 85-118.

En esta misma línea está la traducción de *El nuevo Robinson* de Campe hecha por Iriarte (1798), quien, como él mismo confiesa, aun sin apartarse de la sustancia y método del original, se toma la libertad de suprimir, aumentar o alterar no pocos lugares, ya con el fin de corregir equivocaciones, ya con el de aclarar doctrinas difíciles de comprender por un niño, o ya para evitar ciertas repeticiones molestas y algunas digresiones que distraerían del principal asunto. Recordemos, por lo demás, que él, como otros muchos de su tiempo, era partidario decidido de mejorar los originales disimulando sus defectos, según manifiesta explícitamente en *Los literatos en cuaresma* (1773).

Otro tanto hacen y proclaman Sempere y Guarinos en su versión de las *Reflexiones sobre el buen gusto* de Muratori (1782), Zerbatán y Carrasco en la de las *Reflexiones sobre las causas de la grandeza de los romanos* de Montesquieu (1776), y Estala en la de *El viajero universal* de Laporte, con la particularidad este último, no sólo de corregir muchos datos y de omitir ciertas reflexiones “que hacían muy poco honor a la piedad del autor”, sino de corregir asimismo “la afectación de lo que llaman los franceses *esprit*”, por considerarla “cosa muy ajena de una obra de esta naturaleza, por más que se pudiese cohonestar con no ser ajeno de unas cartas escritas a una mujer”.²³

La literatura ofrece también múltiples propuestas del mismo tipo. En poesía lo declara abiertamente Escoiquiz en su versión de las *Obras selectas* de Young (1789); en unos casos, por motivos religiosos, “he suprimido —explica— todo lo que he notado digno de censura, consultando con sujetos versados e inteligentes”; y, en otros, por muy discutibles razones estéticas, como evitar repeticiones y omitir “lo extremado y extravagante de sus ideas”,²⁴ siguiendo en ello el ejemplo de la francesa de Le Tourneur.

En novela el traductor del *Bachiller de Salamanca* de Lesage, Esteban Aldebert Dupont, en 1792, no duda tampoco en prevenir al lector diciéndole que le ha parecido conveniente “omitir en su traducción ciertos pasajes del original” porque no hacían falta, “llenando los huecos con otros pensamientos que guardan analogía con los inmediatos, y sostiene el enlace”.²⁵

Esta práctica, sin embargo, no fue ni mucho menos unánimemente aceptada. Léase si no, entre otros, lo que a este propó-

(23) *El viajero universal o noticia del mundo antiguo y nuevo. Compuesta en francés por Mr. de Laporte y traducida al castellano, corregido el original, e ilustrado con notas por D.P.E.P.*, Madrid, Imprenta Real, 1795, I, p. VII.

(24) *Obras selectas de Eduardo Young, expurgadas de todo error, y traducidas del inglés al castellano por Don Juan de Escoiquiz*. Madrid, Imp. de Benito Cano, 1789, I, pp. VIII-IX.

(25) *El bachiller de Salamanca o aventuras de Don Querubín de la Ronda*. Cito por la ed. de Barcelona, Daniel Cortezo, 1887, p. IX.

sito declara Moratín en su traducción del *Hamlet* (1798), censurando a quienes “han querido mejorar a Shakespeare con el pretexto de interpretarle”,²⁶ o Antonio de Capmany en su importante *Arte de traducir* (1776).²⁷

6. Traducción—nacionalización

Una porción importante de los traducido en el siglo XVIII se orientó hacia la forma de traducción-nacionalización o connaturalización; esto es, la versión que de un modo u otro acomoda la obra a los gustos, usos y costumbres del país para el que se traduce, a fin de hacerla —en expresión de la época— más “nacional”. Tal planteamiento, enteramente contrario a lo que podría considerarse como el más elemental principio de respeto e inalterabilidad de la propiedad intelectual, es, sin embargo, —y sobre ello hay ya mucho escrito—, muy general en la teoría de la traducción de Francia, Inglaterra e Italia. En buena parte, como consecuencia de las ideas acerca del carácter nacional de cada pueblo, que tan ampliamente circulan por el Setecientos europeo.

Este proceso de *nacionalización*, que aquí entiendo más conceptual que estilística (aunque tiene también su correlato en la lengua) —ofrece o implica posibilidades ilimitadas: puede ir, desde la supresión de santos por la que opta Isla al traducir el *Año Cristiano* de Croisset, por no ser venerados en España, hasta la sustitución de las referencias de la literatura inglesa por otras de la española, como hace Lista al verter a nuestra lengua la *Dunciad* de Pope (1798). No sólo —dirá— “en cuanto al estilo y dición poética he procurado hacer la obra absolutamente española, engalanándola a la usanza de Castilla, de modo que más bien parezca natural que extranjera, y vestida al usó del país”, sino que, como a los españoles poco o nada le interesan los nombres de malos y desconocidos poetas ingleses, “resolví, conservando la máquina y organización del poema y, en cuanto fuere permitido, sus mismos pensamientos, sustituir a los *estúpidos* ingleses los escritores idiotas de nuestra nación”.²⁸

Este criterio de traducción *ad usum nationis* se practica fundamentalmente en el terreno literario, sobre todo en el teatro

[26] “Advertencia” a su trad. de *Hamlet*. Cito por la ed. de Obras de Leandro F. de Moratín, de la Real Academia de la Historia, III, Madrid, Aguado, 1830, p. 210.

[27] *Arte de traducir el idioma francés al castellano*. Vid. la reciente reedición (facsimilar) comentada de M. del Carmen Fernández Díaz, Santiago, Universidad, 1987.

[28] *El imperio de la estupidez. Poema satírico en cuatro cantos. Trad. libre, en verso suelto, de la “Dunciad” de Pope*. Ed. L.A. de Cueto, Poetas líricos del siglo XVIII, (B.A.E., 37), III, p. 378.

desde Luzán en adelante. En la novela suele suceder algo parecido, y son frecuentes las justificaciones o explicaciones de los traductores en este sentido. Así el de *Pamela Andrews*, que ya en la portada consigna estar su versión “corregida y acomodada a nuestras costumbres”, escribe:

“Sería mucha lástima que careciéramos de esta historia en nuestro idioma por no reformar en el original las cosas accidentales que se oponen a nuestras costumbres y modo de pensar. Siempre que una mano diestra sepa separar lo perjudicial de lo útil en cualquiera obra extranjera, hará un servicio importante a las buenas costumbres y a las letras”.²⁹

Algo similar sostiene Vaca Guzmán en su traducción de la novela utópica *Los viajes de Enrique Wanton a las tierras incógnitas australes*:

“El curioso que haga cotejo entre la obra y la traducción, hallará una u otra cosa con alguna variación, u omitida, y acaso alguna página entera; porque si el traductor italiano *por contemporizar*, separó (según dice) del original inglés muchas expresiones que no podía tolerar el genio de su nación, a nuestro delicado paladar desazonarían tal vez otras, que él dejó esparcidas”.³⁰

7. Traducción-generalización

En dirección contraria está la manipulación, mucho menos corriente, orientada a dotar la obra de una validez más general, tal como hace Calzada al traducir un *Ensayo sobre la educación de la nobleza*, en 1792.

“El autor anónimo —explica— se ciñó a contraer las ideas a su Nación. Yo he procurado generalizarlas porque, efectivamente, hablan con todos los pueblos”.³¹

(29) *Pamela Andrews o la virtud premiada. Escrita en inglés por Tomas Richardson. Traducida al castellano, corregida y acomodada a nuestra costumbres por el traductor*. Segunda ed., Madrid, Imp. Real, 1799, tomo I, p. III.

(30) *Viajes de Enrique Wanton a las letras incógnitas australes y al País de las Monas; en donde se expresan las costumbres, carácter, ciencias y policía de estos extraordinarios habitantes. Traducidos del idioma inglés al italiano y de éste al español. Por D. Joaquín de Guzmán y Manríque*. Madrid, Sancha, 1775, pp. V-VI.

(31) *Ensayo sobre la educación de la nobleza. Lo escribió el caballero *** y trasladó al castellano Don Bernardo María de Calzada*. Madrid, Imp. Real, 1792, I, “Advertencia del traductor”.

8. Traducción-actualización

Variante de la *traducción-nacionalización*, o afin si se quiere, es la *traducción-actualización*, por la que entiendo aquella que somete el original a una remodelación tendente a hacerla más actual, más válida para el tiempo presente. De ordinario entra en concurrencia con otros tipos de traducciones —recreaciones fundamentalmente—, y suele circunscribirse al campo de la literatura. Fuera de ésta, la vemos practicada, por ej., en la versión que el P. Flórez hizo de *Vindicias de la virtud y escarmiento de virtuosos*, vehemente y voluminoso alegato en defensa de la vida religiosa del portugués P. Francisco de la Anunciación, cuyo arreglo se dirige a templar el excesivo apasionamiento del autor para hacerlo más acomodado al momento actual:

“No he querido arreglarme a las leyes de mero traductor, porque en unas partes explico, en otras compendio, y en algunos quito. Nace esto de considerar la ocasión en que escribió el autor; entonces, como estaban tan frescas las injurias que padeció la profesión de la virtud, era preciso aplicar la medicina con viveza, y con tanto ardimiento cuanto fuese el celo de la salud. El tiempo y el lugar en que los escritores católicos compusieron sus obras, son unas circunstancias que las debe advertir quien las maneje; porque unas cosas se profieren en lance, que de ningún modo se dijeran en otro”.³²

9. Traducción-recreación

Cuando en la reelaboración el traductor se rige prioritariamente por criterios estéticos y por su gusto personal estamos ante lo que puede llamarse traducción-recreación, o comúnmente adaptación o refundición. Es el caso del crecido número de traductores que, optando por dotar a su traducción de una nueva dimensión creativa, se sirven de todos los medios a su alcance para lograrlo. En términos generales cabría asimilarla al grupo de las traducciones libres; aunque a efectos de caracterización prefiero distinguirla de estas últimas. La recreación supone una reelaboración si no total, cuando menos ambiciosa,

[32] *Vindicias de la virtud y escarmiento de virtuosos*, en los públicos castigos de los Hypócritas, dados por el tribunal del Santo oficio. En donde, según rigor escolástico, se responde a todos los argumentos, sophismas e irrtisiones, con que la gente carnal suelen motejar a los que siguen la vida espiritual... escritas en portugués por el Rmo. P.M. Fr. Francisco de la Anunciación... y en castellano por el Doctor Don Bernardo de Settien Calderón de la Barca. Madrid, Imp. Manuel Fernández, s.a. [1742], “El traductor al lector”. El nombre del traductor es seudónimo del P. Enrique Flórez.

mientras que la traducción libre, sigue la pauta del original, por más que en la lengua y en el estilo discorra por cauces más personales. La traducción libre siempre refleja al original; la recreación, en cambio, puede llegar hasta los confines de la imitación, y aun confundirse con ella. Obviamente es un proceder que se extiende fundamentalmente a la literatura.

Las declaraciones de los adaptadores en este sentido, suelen ser bastantes explícitas. Pedro María Olive, al prologar su miscelánea *Las noches de invierno*, 1796, escribe:

“En punto al contenido de la obra, no todo es mío. Muchas novelas e historias son enteramente traducidas; otras, acomodadas y dispuestas a mi modo. En unas nada he añadido; en otras lo he mudado casi todo”.³³

Trigueros, que también publica una obra de características parecidas, *Mis pasatiempos* (1804), dice algo similar:

“Cuando traduzca, lo haré libremente, y jamás al pie de la letra; alteraré, mudaré, quitaré y añadiré lo que me pareciere a propósito para mejorar el original, y reformaré hasta el plan y la conducta de la fábula cuando juzgue que así conviene”.³⁴

Creo que no cabe mejor explicitación del carácter y alcance de lo que es la traducción-recreación.

En materia de teatro la recreación desempeñó, como es sabido, una amplísima ejecutoria, llegando muchas veces a fundirse, o confundirse, con la imitación propiamente dicha, lo que plantea enojosas cuestiones de autenticidad y de plagio. Y precisamente en este terreno en que tan borroso se hacen los límites entre una u otra operación, cobra particular importancia e interés la declaración explícita que en este sentido puedan hacer los traductores acerca de sus propósitos, en prólogos, en el mismo título, o en otro tipo de precisiones, como la que hace Ramón de la Cruz a Sempere y Guarinos al franquearle para su *Ensayo de Biblioteca* el catálogo de sus obras, en el que distingue tres grupos diferentes: el de las traducidas, el

(33) *Las noches de invierno, o biblioteca escogida de historias, anécdotas, novelas, cuentos, chistes y agudezas, fábulas y ficciones mitológicas, aventuras de hadas y encantadoras, relaciones de viajes, descripciones de países y costumbres singulares y raras, maravillas y particularidades admirables de la naturaleza y del arte*. Por D.P.M.O. Madrid, Antonio Espinosa, 1796, I, p. XVI.

(34) *Mis pasatiempos. Almacén de fruslerías agradables, por el último continuador de La Galatea, Don Cándido María Trigueros*. Madrid, Viuda de López, 1804, I, pp. XXII-XXIII.

de las que sólo tiene el pensamiento tomado de otras —esto es, las recreaciones— y el de las originales.³⁵

Por lo demás —recordémoslo—, la adaptación discurrió por cauces muy variados, pudiendo llegar al caso extremo de traición, la traducción-parodia, como es en cierto modo la que hizo Isla de *El Cicerón* de Passeroni.³⁶ Pero la materia es de suyo tan dilatada, que no cabe hacer aquí más que un esbozo.

10. Traducción-traducción

De todos modos, el grupo más abundante lo constituye aquel que he llamado “traducción-traducción” y que responde a una voluntad de fidelidad y respeto al original, por más que pueda dar cabida a diversas libertades introducidas por imperativos estéticos o de congruencia lingüística con aquél. Es además el que contó con una más amplia y prolongada reflexión por parte de los traductores.

En este sentido se delinearán dos opciones básicas y fundamentales: la de la traducción fiel, exacta y puntual, respetuosa al máximo con el original, y la de la traducción libre, que, acorde con una voluntad de respetar antes que la letra el sentido y “calidad” de las lenguas, y siguiendo la teoría y práctica más autorizada entre los clásicos y buena parte de los modernos franceses e ingleses, procede con un margen mucho más generoso de recreación léxica y estilística.

De entre los traductores que he tenido en cuenta, por la traducción literal se decantan sobre todo los de textos científicos, quienes en varios casos dan minuciosa cuenta de su esfuerzo por encontrar las voces técnicas más atinadas y castizas, aunque no faltan también diversas obras literarias, antiguas o más recientes.

Por la versión más libre se pronuncia un mayor número de traductores, sobre todo de obras literarias, mostrándose por lo general plenamente conscientes de su trabajo y de la conveniencia de practicar este modo de traducción. Por dos razones fundamentales: para conservar mejor las bellezas y carácter del original, y para no dañar la lengua castellana.

(35) Sobre las diversas estrategias traductorales que en general pueden aplicarse a textos dramáticos, vid. el esclarecedor trabajo de J. C. Santoyo, “Traducciones y adaptaciones teatrales: ensayo de tipología”, *Cuadernos de teatro clásico* 4 (1989) pp. 95-112. Con análogo carácter general han tratado de los diferentes tipos de traducciones literarias H. Van Gorp y S. Bassnet en sendas colaboraciones de J. Holmes, J. Lambert (ed.), *Literature and Translation*, Lovaina, ACCO, 1978.

(36) Cfr. Giuseppe de Gennaro (ed.), P. José Francisco de Isla, *El Cicerón*, Madrid, Anejos del Boletín de la R.A. de la Historia, 1965, p.p. XXX-XXXII.

11. Traducción-paráfrasis

Una variante de la versión libre, pero que cabe considerar como una modalidad autónoma por los perfiles tan específicos con que está diseñada, es el tipo de la traducción-paráfrasis, ya practicada desde antiguo, que es aquella en la que el autor apela ocasional o sistemáticamente a la amplificación o glosa de lo que traduce para aclarar su sentido o para dotarlo de una mayor eficacia expresiva.

Este es el caso de las dos traducciones que del *Arte poética* de Horacio hicieron Fernando Lozano y Tomás de Iriarte, y de la así titulada *Versión parafrástica del Pigmalión* de Rousseau, hecha por González del Castillo (1778).

12. Traducción-continuación

Y llegamos finalmente al último tipo que he registrado, el de la *traducción-continuación*, aquélla que responde al designio del traductor de proseguir o de continuar la obra que traduce. Tampoco es nueva, ni exclusiva de España.

La vemos practicada por Gutierre J. Vaca de Guzmán con su versión de *Los viajes de Enrique Wanton*, a la que, al ver el gran éxito de ventas alcanzado, le añadió dos tomos más con el pretexto de haber quedado algunos cabos sueltos, y fingiendo haberlos sacado de unos antiguos manuscritos ingleses buscados a instancias suyas.

En análoga dirección tenemos la versión que Comella hizo de la comedia de Pelletier de Volméranges *El deber y la naturaleza*, a la que añadió los actos cuarto y quinto.

Y termino ya. Esta rápida ojeada a los variados caminos por los que discurrió la traducción en el siglo XVIII, deja ver, como indicaba al principio, la laxitud con que la mentalidad de la época conceptuaba la actividad traductora, y cuanto quedaba todavía para perfilarse un estatuto preciso del traductor. Ciertamente para muchos ese estatuto, como lo entendemos hoy, estaba claro, y hay muchas y muy buenas traducciones que lo confirman. Pero no era lo general; por lo que al enfrentarnos con cualquier traducción se hace necesario siempre y en cada caso saber antes cuáles fueron los horizontes y presupuestos con que se movió el traductor.

Y es que en España, como fuera de España, tras el nombre de *traducción* —y de traductor— se encerraba una pequeña babel semántica.

CUANDO LOS TRADUCTORES DESEAN SER TRAIADORES

Alicia YLLERA
U.N.E.D.

Lo que se pretende

El objeto de esta comunicación es analizar los prólogos (y dedicatorias)¹ escritos por los traductores franceses de obras novelescas españolas de los siglos XVI y XVII, buscando en ellos sus teorías sobre la traducción y su actitud ante la literatura que traducen.

Aunque algunos traductores (o autores) destacan la inutilidad del prólogo, prefacio o aviso al lector, pues nada puede hacerse para ganar la benevolencia del lector o evitar las críticas de los envidiosos,² la verdad es que la inmensa mayoría de las traducciones presentan un prólogo e incluso una dedicatoria del traductor.³ Curiosamente, cuando el traductor incluye una dedicatoria y un prólogo compuesto por él mismo, en cierto modo se considera "autor", considera su traducción como una "creación" personal y esto no lleva a la teoría de la traducción literaria de la época. No hay que olvidar que, en ocasiones, se omite en la portada el nombre del autor mientras que figura el del traductor, como ocurre en *Les Amours de Persiles, et de Sigismonde. Sous les noms de Periandre, & d'Auristele. Histoire septentrionale. Traduite par le sieur Davdigvier* o en el *Traité de*

(1) Puesto que estas, en ocasiones, contienen un gran número de alusiones análogas a las de los prólogos.

(2) Así, Gabriel Bremond, en el prefacio a su traducción del *Guzmán* (1696), nos dice: "Elles (les préfaces) ne servent le plus souvent qu'a grossir le volume. En un mot. C'est du papier perdu; & du temps encore plus mal employé..." Del mismo modo que en las restantes citas, respetamos la grafía de las versiones citadas. Cf. también el prólogo de Garouville (1671).

(3) En algún caso se declara que no se compone para ganarse las simpatías del lector sino para explicar algunos aspectos de la obra ("Préface" de Le Sage, [Rojas. Lope de Vega], 1700).

la Conversion de la Magdeleine, traducida por el mismo Vital d'Audiguiet.⁴

Se consideran principalmente las traducciones novelescas desde finales del siglo XVI a las primeras décadas del XVIII, con algunas alusiones a textos anteriores, a traducciones españolas no-novelescas o a traducciones latinas, italianas o inglesas, utilizadas estas últimas como mera referencia comparativa.⁵

La elección de la novela se debe a la abundancia de textos traducidos y a la influencia ejercida sobre la narrativa francesa, desde la segunda mitad del siglo XVI hasta las primeras décadas del siglo XVIII, puesto que la ficción española conserva su prestigio durante la primera mitad del siglo filosófico, como puede apreciarse por las listas publicadas por Jones,⁶ hasta que predomina la influencia de la novela inglesa a partir de 1750. Durante unos años, son también numerosas las adaptaciones de obras dramáticas, pero el teatro presenta unas características peculiares, ya que el texto escrito reviste entonces, como en algunas teorías del siglo XX, un carácter muy secundario respecto a la representación y la libertad del adaptador ha sido considerable en todas las épocas.

No comparto la opinión de los que excluyen las traducciones de la historia literaria de un país. La historia de la traducción es la historia de los gustos y preferencias de un país y, en un momento dado, coexisten obras originales y traducciones. Prescindir de las traducciones nos lleva a veces a interpretaciones erróneas.

Traducir es interpretar

Las traducciones del siglo XVII (sean de obras clásicas o de lenguas modernas) gozan de mala prensa: son infieles y se permiten todo tipo de libertades con el texto que traducen. Pero intentemos ver cuál es el ideal de traducción de la época, partiendo de las declaraciones de los propios traductores.

(4) Sin embargo el nombre de Cervantes aparece en el "Avertissement" pues era sinónimo de éxito, mientras que en balde buscaríamos el de Malón de Chaide al frente de su obra. Por otra parte, numerosos traductores no firman sus traducciones.

(5) Hainsworth (1933: 44-45), Cioranescu (1983: 175-182), etc. han estudiado los traductores de obras españolas en esta época, por lo que atenderemos únicamente a sus declaraciones y a su concepción de la traducción y de la literatura española. Acerca de su situación, Péligray (1975).

(6) Prescindiendo de traducciones, Jones (1939: XXIII-XXIV) señala que, durante el periodo de 1700 a 1750, treinta y dos obras de ficción se llaman *nouvelle* o *histoire espagnole*; otras presentan situaciones o personajes españoles o bien son adaptaciones o imitaciones o se dicen traducidas del español (sea cierto o no), mientras que *italiana* figura en el subtítulo de diez obras e *inglesa* en el de trece; es a partir de 1750 cuando se concede mayor atención a la novela inglesa.

Desde la segunda mitad del siglo XVI se considera, en Francia, a la traducción como un *género*, aunque de menor dignidad que los géneros clásicos. Etienne Dolet publica en 1540 la *Manière de bien traduire d'une langue à autre*. Pero la Pléyade la desprecia y Du Bellay condena las traducciones poéticas, por lo que a lo largo de los siglos XVI y XVII se suceden períodos de mayor o menor consideración de la traducción, es decir de mayor o menor prestigio de Amyot (Zuber, 1968: 19-37).

Si el prestigio de la traducción de obras clásicas es en esta época incierto, no es de extrañar que la traducción de otras lenguas vernáculas no suscite grandes entusiasmos y que el traductor lamente la escasa fama que le reporta su esfuerzo. En líneas generales, podemos decir que los traductores se mueven entre la concepción desalentadora de la traducción como "labeur misérable, ingrat et esclave" (como decía Étienne Pasquier en 1594 [Zuber, 1968: 24]) o los intentos minoritarios de dignificarla apelando al ejemplo de san Jerónimo.

En general, nuestros traductores piensan que la traducción —sobre todo de lenguas modernas— es "vn labeur ingrat" ("Au lecteur" de A. Remy, *Diana* de Montemayor [1624]), es el oficio "le plus pénible et le plus ingrat de tous" (G. Bremond, *Guzmán* de M. Alemán [1696]), incluso cuando se traducen obras religiosas, que gozan de mayor prestigio que la vilipendiada novela (Girard, "Au lecteur", *La guide des Pécheurs* de Fr. Luis de Granada [1658]). Para un espíritu ambicioso, es tiempo perdido y trabajo vil, como dice el orgulloso Chapelain en el prólogo a su traducción de la primera parte del *Guzmán*:

"Traduire est une chose vile, & la traduction en ceux qui la professent presuppose vne bassesse de courage & un reualement d'esprit. Les genereux en desdaignent l'exercice, & rarement a-t'on veu d'esprit né à de grandes choses, l'embrasser que par passe-temps, non plus que d'ouirage traduit, auoir ou longue ou fameuse vie".

Además, no había traducciones en la Antigüedad. No da gloria incluso si es buena; el honor corresponde siempre al primer autor (G. Bremond, *Guzmán*, 1696). Por eso, Chapelain prefiere no firmar su traducción, coincidiendo en el anonimato con otros traductores menos seguros de sí mismos, que lo mantienen para evitar las críticas⁷ o bien por humildad.⁸ La traducción proporciona poco provecho y es difícil.⁹

(7) Como el traductor anónimo de la versión de las *Guerras civiles de Granada* de Pérez de Hita, publicada en 1608.

(8) Como en la traducción de 1655 de las obras de Quevedo.

(9) Nicolas Cotin, por ejemplo, destaca su dificultad (*Diana* de Montemayor [1578]).

Puesto que la traducción no goza de mucha consideración no es extraño que nos digan que la hicieron por mera afición,¹⁰ para matar el aburrimiento,¹¹ para distraerse en una situación angustiosa¹² o para atender a una petición de amigos (Chapelain, *Guzmán I*),¹³ etc. Otros declaran que durante mucho tiempo guardaron su trabajo sin darlo a la estampa (Nicolas Cotin, *Diana de Montemayor* [1578]) o bien que lo publicaron a petición de otros, etc. (*Guerras civiles* de Pérez de Hita [1608]).¹⁴ Finalmente, algunos traductores aprovechan sus prólogos o dedicatorias para declarar sus intenciones de no volver a hacer un trabajo tan arduo y poco apreciado.¹⁵

Los traductores son conscientes de la escasa consideración de su oficio, que perdura hasta nuestros días. En cambio, su ideal de traducción difiere sensiblemente del nuestro. De los dos polos de la traducción —la fidelidad y la adaptación al gusto de la época— eligen el segundo término, mientras que hoy nadie dudaría en preferir el primero, salvo en las adaptaciones dramáticas. Tratemos de entender esta infidelidad que hoy nos sorprende aunque se siga practicando, con la misma tranquilidad y basándose en los mismos principios de adaptación a un gusto del público no mucho mejor definido que en el siglo XVII, en las adaptaciones de obras dramáticas clásicas.

Toda traducción es una interpretación del texto, toda traducción acertada supone “un exemple de coopération interprétative rendue publique” (Eco, 1985: 248-249), por lo que conlleva cierta “alteración” indispensable del texto original. Pero la libertad con la que los traductores trataban a los textos en los siglos pasados, se debía a una concepción diferente de lo que es la traducción. Junto a consideraciones de la traducción como “habit retourné” (G. Bremond, *Guzmán* [1696]) o texto “déguisé à la française” (S. Hardy, *Le Réveil-matin des courtisans* de Guevara [1622]), aparece una noción mucho más interesante: la traducción como *copia* (Chapelain, *Guzmán I*), como “imitación”

(10) Mme la Roche-Guilhen (*Guerras civiles* de Pérez de Hita [1683]).

(11) Como Gervaise (*Héroie* de Gracián [1645]), que dice haberla realizado para entretener la estancia que tuvo que hacer, por razones de su cargo, en las extremidades del Reino, en las inhóspitas regiones de los Pirineos.

(12) Por no escuchar los ruidos de los cañones en Annecy, cuando el rey entró en las tierras del duque que Savoya (Pavillon, *Diana de Montemayor* [1603]).

(13) Parece que, en realidad, lo tradujo para sus alumnos y que debió de dejarse convencer por las ofertas de un librero (Cioranescu, 1983: 494).

(14) Hay que observar que todos estos motivos aparecen también en los prólogos de obras de ficción originales, teniendo en cuenta la escasa consideración con la que contaba la novela en la época.

(15) Chapelain, *Guzmán II*; Vital d'Audiguier, *Traité de la Conversion de la Magdeleine* de Malón de Chaide [1619]; etc. En realidad, Vital d'Audiguier declara que espera no volver a traducir obras españolas.

(J. Baudoin, *Nouvelles morales* de Ágreda y Vargas [1621]), única concepción capaz de dignificar al género en un momento en el que predomina la teoría de la imitación en las artes: toda creación artística imita a la naturaleza.¹⁶

Se prefiere la traducción libre.¹⁷ En una época en que se desconoce nuestra concepción individualista de la obra literaria, todas las libertades se justifican por las diferencias entre el genio de las dos naciones,¹⁸ en las costumbres y los gustos,¹⁹ por razones estéticas, como sería hacer “más razonable” o “verosímil” la obra (Rampalle, *Nouvelles* de Pérez de Montalbán [1644]), en una palabra por el deseo de “mejorarla”,²⁰ aunque no faltan traductores más humildes que piensan que toda traducción es un empobrecimiento de la obra traducida.²¹

Además, la traducción infiel se convierte en una creación original, como se dice en unos versos laudatorios que preceden a la traducción del cuarto libro del *Amadís de Gaula*, hecha por Nicolas de Herberay des Essars:

Tv te fait tort des Essars cher amy
D'intituler Amadis translaté
Car le subject tu n'as prins qu'a demy,
Et les surplus tu las bien inuenté.

Criticán las traducciones literales.²² Aunque nadie duda del acierto de proscribir las traducciones “palabra por palabra”, no dejan de sorprender, al lector moderno, las enormes libertades que toman con los textos originales, suprimiendo párrafos e

[16] Teoría que, como es bien conocido, desaparece con el Romanticismo: se considera no ya que el arte imita a la naturaleza sino que es el hecho de crear la obra por parte del artista lo que imita la capacidad creadora de la naturaleza. En la época que nos ocupa era un principio inquebrantable que el arte imita a la naturaleza.

[17] G. de Maunory, *l'Homme détrompé ou le Critticon* de Gracián [1608]; Chapelain, *Guzmán II* [1630]; Mme Gillot de Saintonge, *Diana* de Montemayor [1699]; Le Vayer de Marsilly, *Le Roman espagnol ou nouvelle traduction de la "Diane"* de Montemayor [1735: XII], etc.

[18] *Le Sage*, *Guzmán* [1732: X], *Estebanille González* [1734]; Le Vayer de Marsilly, *Le Roman espagnol ou nouvelle traduction de la "Diane"* [1735]; etc.

[19] J. Baudoin, *Nouvelles morales* de Ágreda y Vargas [1621], Filleau de Saint-Martin, *Quichotte* [1677]; etc. Pero el mismo Filleau señala, en este mismo prólogo, que la obra debe conservar “el olor del original”.

[20] Vital d'Audiguier, *Nouvelles* de Cervantes [1615], *Persiles* [1618]; G. Bremond, *Guzmán* [1696]; etc.

[21] Dedicatoria al Rey de C. Oudin (*Quichotte* [1620]) o a un noble español de Mme de la Roche-Guilhen (*Guerres civiles* de Pérez de Hita [1683]); Le Vayer de Marsilly, *Le Roman espagnol ou nouvelle traduction de la "Diane"* de Montemayor (1735); etc.

[22] Vital d'Audiguier, *Nouvelles II* de Cervantes [1615]; Filleau de Saint-Martin, *Quichotte* (1677); Le Vayer de Marsilly, *Le Roman espagnol ou nouvelle traduction de la "Diane"* (1735); etc.

incluso incidentes o episodios, añadiendo otros, en ocasiones tomados de otras obras, como hace o bien Mme Gillot de Saintonge, que sustituye las diversiones del último libro de la *Diana* de Montemayor por el relato de cuentos [como le criticará Le Vayer de Marsilly en su nueva adaptación de la misma obra] o bien Le Sage, que no duda en suprimir episodios del *Estebanillo González* y añadir otros de su invención o tomados de otras obras españolas, por ejemplo del *Marcos de Obregón*. Vanel llega a decir, en el prólogo de su adaptación de *La Semaine ou les Mariages mal-assortis* de Pérez de Montalbán (1684), que quienes hayan leído el *Paratodos* del autor no podrán reconocerlo, puesto que ha suprimido el marco que unía a las novelas, las tragedias que contenía, ha cambiado el orden de los relatos, alterado una de las novelas y añadido dos relatos que presenta como verdaderos.²³

La infidelidad de las traducciones responde, al menos en parte, a la concepción que del género se tenía en la época. Las mismas libertades toman los traductores de obras greco-latinas:

“le ne rejete point icy ce que l'ay remarqué dans mes autres Traductions, que pour leur donner les graces de nostre Langue, l'abbrege quelquefois des endroits qui seroient trop languissans, euite des repetitions inutiles, rends obliques des harangues directes, rejette en marge des noms propres, comme l'ay fait souuent icy, pour ne point embarasser le texte de termes inconnus, ou inutiles, apres en auoir trouué d'autres plus generaux & plus commodes pour m'exprimer”. [Nicolas Perrot d'Ablancourt, *Les Commentaires de César* (1650)].

Es la época de las *belles infidèles*, expresión acuñada por Ménage para la traducción de Luciano hecha por Ablancourt (1654) [Zuber, 1968: 195-196]. La alteración de las obras clásicas es tal que unos años después G. Guéret (1968: 7-21) se burlará de estas traducciones. Evidentemente, la mayor o menor libertad con la que se trata al texto depende de los distintos traductores, pero en todos existe la conciencia de que toda traducción es una nueva creación, en la que se transforma un texto extranjero para adaptarlo al genio de la lengua y país que lo recibe e incluso mejorarlo. Sólo en las traducciones de obras religiosas existe un deseo de mayor fidelidad:

(23) Cf. Cioranescu (1983: 496-503) analiza la alteración del final de *Guzmán* en la versión de Sébastien Brémond o la adición de un final a la versión atribuida, aunque con escasa seguridad, a La Geneste, del *Buscón*, lo que, en ambos casos, modifica profundamente el sentido del original español.

"Ie vous adulse, en passant, que pour la dignité & excellence de l'oeuvre, ie n'ay gardé en la tournant, la liberté accoustumee au fidele Translateur, mais ie me suis expressement astraint à traduire selon le stile mesme de ceste heureuse Mere, pour ne rien changer ès paroles renduës quasi de mot à mot". [G.C.T.A., *dedicatoria a Sommaire et abrégé des degrez de l'oraison...* de Santa Teresa (1612)].²⁴

La infidelidad de las traducciones es un fenómeno de época, vinculado a la idea que de este género se tiene y al deseo de adaptar la obra a lo que se supone que es el gusto del público pero también, al menos en algunos casos, las alteraciones del original responden a la desdeñosa superioridad con la que algunos de estos traductores tratan las obras españolas.

Lo que piensan de la literatura que traducen

"ayant gardé la naysueté de ses Conceptions, & embelly son langage; ie croy te donner cette version plus nette, & par consequent meilleure que l'original".

"LECTEUR... ie te diray franchement, que ie t'eusse fait vn mauuais present en ce liure, si ie te l'eusse donné de la mesme façon que ie l'ay receu".

"iamais homme ne raisonna tant, ny si mal. ny ne tira de plus mauuaises conclusions de ses principes".

"Nostre Autheur (ie suis marry d'estre contraint à dire cecy) en est en quelques endroicts si despourueu [de jugement], qu'au lieu de l'histoire qu'il nous promet, il nous conte des visions, & des songes, qui sentent plustost les resueries d'vn fieureux, que les discours d'un esprit bien saisi. Quant à sa façon d'escrire, outre les redites qui sont innombrables, & le galimathias perpetuel, elle est si bigearre [*sic*], extrauagante, & barbare, qu'il me semble qu'il n'y a riuage, ny bois en toute la Barbarie, que ie n'aye couru tout à pied cependant que ie l'ay traduit".

(24) Cf. también Nicolas Amelot de la Houssaie, en *Modèle d'une sainte et parfaite communion* de Gracián [1693], o Rampalle, en las *Nouvelles* de Pérez de Montalbán [1644], etc.

En los cuatro casos, el que necesita corregir la desdichada obra que ha caído en sus manos y reprende a su autor por su incapacidad para el razonamiento y su estilo extravagante y bárbaro es Vital d'Audiguier, quien no olvida nunca acompañar sus traducciones de censuras de los autores traducidos y de la literatura española en general. En los cuatro casos el autor reprendido, censurado y enmendado es Cervantes.²⁵

No es Cervantes, sin embargo, el autor peor tratado por los traductores (y a veces los críticos franceses): el mismo traductor ataca a Lope de Vega en su traducción del *Peregrino en su patria* (*Les Diverses Fortunes de Panfile et Nise*, 1614) por su afición a mostrar su erudición y a mezclar lo sagrado y lo profano, pero reconoce su celebridad y algunas de sus cualidades. Mucho más duras serán las críticas de Jean Chapelain, quien se las daba de buen conocedor de la literatura española y era tenido por hombre culto y de "buen gusto". En una carta de 23 de abril de 1663 a Carrel de Sainte-Garde, entonces en Madrid, dirá:

"Ce n'est pas que ce Lope méritast beaucoup qu'on se souvinst de luy, et que, partageant l'ignorance avec ses compatriotes, si vous en exceptés la langue qu'il a bonne, il y auroit du profit pour le monde qu'il n'eust jamais rien écrit". (Chapelain, 1883 II: 302, n. 2).

Chapelain había traducido en su juventud el *Guzmán de Alfarache*. Ya entonces se mostraba crítico con la obra que traducía, pero años después rechazaría casi totalmente la literatura española. En una carta al mismo corresponsal (16/2/1662; 1883 II: 203-205) dice:

"Il y a quarente ans que je suis éclairci que cette brave nation généralement parlant n'a pas le goust des belles lettres".

De todo el Siglo de Oro sólo salva a los teóricos (sobre todo el Pinciano), los historiadores (en especial el P. Mariana) y poco más. Reduciendo curiosamente la literatura a la teoría literaria, añade que fuera de eso "je ne voy qu'enjouement ou que barbarie en leurs escritures". En otra carta al mismo corresponsal, el

(25) La primera cita procede del prefacio de la segunda parte de las *Nouvelles* [1615]; las tres últimas del "Avertissement" del *Persiles* [1628]. No deja de ser curioso que incluya esta crítica en una obra [las *Nouvelles*] que dedica a la reina Ana de Austria. Sin duda el didactismo imperante en la época hace que considere como la mejor obra por él traducida el *Traité de la Conversion de la Magdeleine* de Malón de Chaide ([1619] "Avertissement").

ilustre autor de la *Pucelle* (1656) no olvida, por fin, mencionar a Cervantes:²⁶

“Ils [los españoles] ne conçoivent rien au dessus des *Lazarilles* et des *Quichotes*, des *Dianes* et des *Pastor de Filida*, etc.”.

Pero tal vez lo más sorprendente no sea la seguridad con la que Chapelain, tan célebre en su época como poco leído unos años después,²⁷ pontifica y menosprecia toda la literatura de evasión, prescindiendo de las formas más innovadoras, sino la convicción con la que su editor de finales de siglo pasado declaraba:²⁸

“On retrouve le parfait bon sens de Chapelain... dans les considérations précédentes sur la littérature du pays de Cervantes”. (1883 II: 319, n. 2).

Se ha pensado (Cioranescu, 1983: 163-165) que sólo su concepción del arte y su prejuicio academicista y clasicista explicarían sus juicios negativos de la literatura española. Sin duda, este juicio negativo respondía también, en buena medida, a su hispanofobia y a su nacionalismo, como corresponde a un escritor muy próximo a Richelieu. Sólo así puede entenderse

(26) 11/11/1662, 1883 II: 268-271. En esta carta considera “véritables gens de lettres” a Ramírez del Prado, Mariana, Aldrete, Pinciano y Cascales, lo que muestra su preferencia por los eruditos e historiadores en detrimento de los poetas, dramaturgos y novelistas. Parece que su postura se fue endureciendo con el paso del tiempo porque unos años antes, en una carta a Lancelot (12/12/1659; 1883 II: 72-75), considera buenos poetas a Boscán, Garcilaso, Castillejo, Ercilla, Jáuregui, Juan Rufo, Montemayor, Gil Polo, Villamediana, Lope de Vega, Góngora e incluso Juan de Mena y Jorge Manrique entre los antiguos; en prosa prefiere a Mariana pero alaba a Montemayor, el *Lazarillo*, el *Sarao de Carnestolendas* e incluso a Lope y, con mayores reparos, el *Guzmán*. Parece ignorar a Cervantes, convencido, sin duda, de que el *Quijote* no era digno de su erudición. La misma incomprensión de Cervantes mostrará en la *Lecture des vieux romans* (1968: 30). [Cf. Bardon, 1931: 167-169].

(27) Al menos en sus creaciones personales. Boileau (1969 II: 213-215) se mofa duramente de su tan esperado poema heroico.

(28) Aunque Tamizy de Larroque no es hispanista, dice que se asesora con Morel-Fatio (1883 II: 74, n. 6; 268, n. 12) y maneja la *Historia de la literatura española* de Ticknor. No sorprenden demasiado sus declaraciones, cuando leemos juntos como los siguientes de la pluma de célebres hispanistas: “Dans tous les autres genres, les défauts les plus saillants de la poésie espagnole, emphase, recherche, obscurité, nous sont sensibles; dans le théâtre, ils deviennent insupportables” (Morel-Fatio: 1888: 41); “Le Sage a dépouillé de ses scories le roman picaresque, il lui a enlevé ses loques sordides pour le revêtir d’un galant habit à la française” (*Ibid.*: 60). ¡La herencia de Chapelain ha sido persistente! Por otra parte, Morel-Fatio (1915) acusa a los españoles de galofobia.

que este severo preceptista defiende el relativismo de las teorías aristotélicas y considera el viejo *Lancelot* francés más verosímil que las obras de Homero.²⁹

Afortunadamente, Vital d'Audiguier y Jean Chapelain son casos extremos de hispanofobia entre los traductores de obras españolas. Sin embargo, con gran frecuencia, critican, con tono desdeñosamente suficiente, a los autores que traducen. Los principales reproches que les hacen son: su gusto por las digresiones, en especial las digresiones morales;³⁰ su estilo, los autores del XVII,³¹ su mezcla de lo sagrado y de lo profano.³²

Todos estos defectos son considerados "vicios de la nación". Alaban en cambio, al menos la mayoría de ellos, la invención de las obras españolas,³³ su intriga.³⁴ El mismo Vital d'Audiguier reconoce su superioridad "en l'ordre, & en l'inuention d'vne Histoire...", pero se apresura a añadir: "ce qu'ils ont sur nous, ils l'ont emprunté des Grecs, comme l'ordre de ces Nouvelles qui est imité de L'Histoire Ethiopique, ou des Amours de Dafnis & Cloé" (*Nouvelles* de Cervantes [1615]). Mme Gillot de Saintonge habla de la habilidad española para las novelas galantes, superior a las de cualquier país (*Diane* de Montemayor [1699]). Pero, dejando de lado esta última referencia, es curioso comprobar que los novelistas que imitan las novelas breves españolas las defienden con mucho más entusiasmo que los traductores de estas obras.³⁵

La antipatía y la incomprensión entre los dos países parecen haber predominado a lo largo del siglo, sin que los matrimonios regios tuvieran una influencia decisiva en sentido contrario. A la hispanofobia de algunos escritores, que en ocasiones podía ser interesada, como deja suponer la frase de Guez de Balzac,³⁶ y a

(29) "Si Aristotele revenait, et qu'il se mit en tête de trouver une matière d'art poétique en *Lancelot*, je ne doute point qu'il n'y réussit, aussi bien qu'en *l'Iliade* et en *l'Odyssée*, et que son esprit ou son autorité, ne suppléât facilement aux inconvénients qui pourraient s'y rencontrer" (Chapelain, 1968: 9)

(30) Vital d'Audiguier, *Traité de la Conversion de la Magdeleine* de Malón de Chaide [1619]; J. Baudouin, *Nouvelles* de Ágreda [1621]; Vital d'Audiguier, *Persiles* [1628]; Rampalle, *Nouvelles* de Pérez de Montalbán [1644]; Filleau de Saint-Martin, *Quichotte* [1677]; Le Sage, *Guzmán* [1732: VII]; etc.

(31) J. Chapelain, *Guzmán* [1630]; Vital d'Audiguier, *Persiles* [1628]; etc.

(32) Vital d'Audiguier, *Persiles* [1628]; etc.

(33) G. Chappuis, *Amadis* [1577]; J. Baudouin, *Nouvelles* de Ágreda y Vargas [1621]; A. Remy, *Diane* de Montemayor [1624]; etc.

(34) ... "les Espagnols... sont nos maître à imaginer & à bien conduire une intrigue...", dice Le Sage, aunque se refiere al teatro español ([Rojas, Lope de Vega], 1700).

(35) Sorel (1664: 172) dice, por ejemplo, "Ils sont les premiers qui ont fait des romans vraisemblables et divertissants"

(36) Guez de Balzac (1656: 199) declara que no es el autor de un libelo antiespañol que corre bajo su nombre en los Países Bajos y se dice reconciliado con la Casa de Austria y alejado de sus combates anteriores contra ella en vistas del poco agradecimiento que había recibido por ellos.

su nacionalismo, se unía el desprecio que se sentía por la novela, larga o breve, uno de los géneros en los que más destacaban los autores españoles y, sin duda, el más fácilmente exportable.

Muchos traductores no lograron escapar a este ambiente general antiespañol y, curiosamente, arrastrados por su pasión, vertieron sus críticas en el prólogo de sus obras, contraviniendo al gran principio de estas epístolas introductorias, que es el enaltecer la obra a la que preceden. Es cierto que a ciertas envidias antiespañolas se unía el desprecio de la literatura novelesca, lo que explica que estas críticas desaparezcan en las traducciones de obras morales y sobre todo en las de obras religiosas.

Lo que se puede concluir

La historia de la traducción nos muestra la evolución de los gustos literarios de una época y permite reconstruir con mayor exactitud la vida literaria de un momento pasado.

Al analizar el concepto de traducción que se manifiesta en los prólogos de los traductores de obras españolas, esencialmente novelescas, del XVII se aprecia el escaso prestigio del género, que carece de antecedentes en la Antigüedad. En general se considera una tarea ingrata, difícil y de poco provecho para la celebridad de un autor ambicioso. Si la escasa consideración de la tarea del traductor literario perdura hasta hoy, en cambio difiere sensiblemente el ideal de traducción, salvo en la adaptación dramática actual. Bajo el pretexto de adaptar el texto al genio de la nación que lo recibe o al gusto del público, los traductores no sólo se permiten, sino que además justifican alegremente, las mayores infidelidades al original, hasta "contaminar" textos diferentes. Análogas libertades aparecen en traducciones grecolatinas: sólo se muestran más respetuosos los que traducen obras religiosas.

No podemos reprocharles estas infidelidades: conciben la traducción no como un reflejo, sino como una imitación creadora de una obra que, a su vez, imita a la naturaleza. La traducción infiel es una gloria pues es una "creación" personal. Y el traductor, como si fuera el autor, añade su propio prólogo y dedicatoria. Es la época de las *belles infidèles*.

Pero también, en algunos casos, las alteraciones responden a la desdenosa superioridad con la que algunos traductores tratan a la literatura española: se debe a la necesidad de enmendar textos confusos, sin estilo ni buen juicio, como los de Cervantes. Algunos traductores son muy severos en su enjuiciamiento de la obra que traducen y de la literatura espa-

ñola en general; lamentan que el público francés se apasione por estos textos en vez de apreciar las obras francesas originales. Chapelain llega a la ciega condena de casi todos los grandes clásicos del Siglo de Oro.

No es de extrañar. Es una época de hispanofobia en Francia, salvo momentos pasajeros en torno a los matrimonios reales. Se explica por la antipatía e incomprensión que separa a los dos países, como dicen los contemporáneos, por el temor a un país que fue o es poderoso, por el nacionalismo, por la envidia de autores, por la escasa consideración de la novela, lo más fácilmente exportable de nuestra producción literaria, etc.

La época de mayor número de traducciones literarias españolas en Francia es, al mismo tiempo, la época de mayor hispanofobia (salvo algunas excepciones). Lo curioso es que numerosos traductores no logran escapar a este sentimiento y, contraviniendo el gran principio del prólogo, critican en lugar de ensalzar las obras que traducen.

Referencias bibliográficas³⁷

Textos

Ágreda y Vargas, D. (1621), *Nouvelles morales*, trad. de Jean Baudoin, París, Toussaint du Bray & J. Levesque.

Alemán, M. (1630), *Le Voleur ou la Vie de Guzman d'Alfarache*, II Parte, [trad. de Jean Chapelain], Lyon, Simon Rigaud.

--- (1639), *Le Gueux ou la Vie de Guzman d'Alfarache*, I parte, [trad. de Jean Chapelain], nueva ed., Lyon, Simon Rigaud.

--- (1696), *La Vie de Guzman d'Alfarache*, [trad. de Gabriel Brémont], 3 vol., París, Pour Pierre Ferrand.

[Alemán, M.] (1732), *Histoire de Guzman d'Alfarache*, trad. Le Sage, 2 vol., París, Etienne Ganneau.

[Alemán, Céspedes, etc.] (1671), *Histories nouvelles traduites de divers auteurs espagnols*, t. I, [trad. C.D.L.], París, Guillaume de Luyne.

Amadis (1540-1545), *Amadis de Gaule...* [primeros libros], trad. de Nicolas de Herberay, seigneur des Essars, nueva ed., París, Denis Janot.

--- (1577), *Le Quinziesme livre d'Amadis de Gaule*, trad. de Gabriel Chappuys Tourangeau, Lyon, Benoist Rigaud.

Avendaño, C. de (1628), *Sermons pour les festes les plus solennelles des Saints*, trad. de I.B. [Jean Baudoin], París, Gaspard Methuras.

(37) Se pone entre corchetes el nombre del autor o del traductor cuando no figura en la portada. Se indica la fecha de la edición manejada.

Balzac, Guez de (1656), *Lettres familières*, Paris, Augustin Courbé.

[Baudoin, J.] (1638), *Lindamire. Histoire indienne, tirée de l'espagnol*, Paris, P. Rocolet.

Baudouin, N. (1607), *Rodomuntadas castellanas*, [ed. bilingüe], Paris, Pierre Chevalier.

Bense-Dupuis, P. (1644), *El Valle de Gracia*, Paris, Tosantos Quinet.

Boileau, N. (1969), *Oeuvres II*, ed. de S. Menant, Paris, Garnier-Flammarion.

Castillo Solórzano, A. de (1661), *La Fouine de Séville, ou l'hameçon des bourses*, [trad. de d'Ouille, probablement rivada por Boisrobert], Paris, Louis Billaîne.

Castillo [Solórzano, A. de] & [Castro y Anaya, P.] (1685), *Les Divertissements de Cassandre et de Diane ou les Nouvelles de Castillo et de Taleyro*,³⁸ Paris, Jean Jombert.

Cervantes, M. de (1614-1615), *Nouvelles*, trad. de François de Rosset, las seis primeras, y de Vital d'Audiguier, las seis restantes, 2 t. en 1 vol., Paris, Jean Richer.

--- (1678), *Nouvelles*, [trad. Charles Cotolendi], 2 vol., Paris, Claude Barbin.

--- (1620), *Le Valeureux Don Quixote de la Manche*, trad. de César Oudin, 3^a ed., Paris, Jean Foüet.

--- (1646), *L'Histoire de l'ingénieur et redoutable Chevalier, Dom Quixote de la Manche*, trad. François de Rosset, t. II, Rouen, Jean Berthelin.

--- (1677-1978), *Histoire de l'admirable Don Quixotte de la Manche*, [trad. Filleau de Saint-Martin], 4 vol., Paris, Claude Barbin.

--- (1618), *Les Travaux de Persiles et de Sigismonde...*, trad. de François de Rosset, Paris, Jean Richer.

--- (1628), *Les Amours de Persiles, et de Sigismonde*, trad. de Vital d'Audiguier, Paris, Martin, Collet. (1^a ed., Paris, Vve. M. Guillemot, 1618).

César (1650), *Les Commentaires*, [trad. de Picolas Perrot d'Ablancourt], Paris, Vve. Jean Camusat et Pierre Le Petit.

Chapelain, J. (1880-1883), *Lettres*, ed. de Ph. Tamizey de Larroque, 2 vol., Paris, Impr. Nationale.

--- (1968), *La Lecture des vieux romans*, ed. de Alphonse Feillet, Ginebra, Slatkine (reimpr. de la ed. de Paris, 1870).

Esopo (1639), *Les Fables*, trad. de J. Baudoin, Paris, Augustin Courbé.

(38) Jaime Taleyro es el destinatario de la dedicatoria de la *Aurora de la Diana* de Pedro de Castro y Anaya, Madrid, Imprenta del Reino, 1637.

Estebanillo González (1734), *Histoire d'Estevanille González*, surnommé *Le Garçon de bonne humeur*, trad. de Le Sage, Paris, Prault.

Fernández de Avellaneda, A. (1704), *Nouvelles Aventures de l'admirable don Quichotte de la Manche*, [trad. de Le Sage], 2 vol., Paris, Vve. de Claude Barbin.

Flores, J. de (1536), *La Deplorable fin de Flamete*, nueva ed., [trad. de Maurice Scève], Paris, Denis Janot.

Flores de Grecia (1552), *Le premier livre de la Chronique du très vaillant & redouté dom Flores de Grèce*, trad. de Nicolas de Herberay des Essars, Paris, Etienne Groulleau.

García, C. (1617), *La oposición y conjunción de los dos grandes luminaires de la tierra... con la Antipatía de españoles y franceses*, texto esp. y trad. de R.D.B.s.d.l.c., Paris, François Huby.

--- (1621), *L'Antiquité des larrons*, trad. de Vital d'Audiguier, Paris, Toussaint du Bray.

Garcilaso de la Vega, Inca (1633), *Le Commentaire Royal ou l'Histoire des Incas, rois du Pérou*, trad. de Jean Baudoin, Paris, Augustin Courbé.

--- (1650), *Histoire des guerres civiles des Espagnols dans les Indes*, trad. de Jean Baudoin, 2 vol., Paris, Agustin Courbé.

[Garouville] (1671), *L'Amant oisif*, contenant cinquante nouvelles espagnoles, Paris, Étienne Loyson.

Godwin (1648), *L'Homme dans la lune*, trad. de I.B.D. [J. Baudoin], Paris, François Plot.

Gracián, B. (1608), *L'Homme détrompé, ou le criticon*, [trad. de G. de Maunory], La Haya, Jacob van Ellinckhuysen.

--- (1645), *L'Heros*, nueva trad. de Gervaise, Paris, Vve. Pierre Chevalier.

--- (1693), *Modèle d'une sainte et parfait Communion*, [trad. de A.N. Amelot de la Houssaye], Paris, Jean Boudot.

Granada, L. de (1627), *Les Oeuvres spirituelles...*, nueva trad. de Sébastien Hardy, Paris, Le Mur.

--- (1658), *Le Guide des pécheurs*, nueva trad. de Girard, Paris, Pierre Le Petit.

Guéret, G. (1968), *Le Parnasse réformé*, Ginebra, Slatkine (1ª ed. 1667).

Guevara, A. (1622), *Le Réveille-matin des courtisans*, trad. de Sébastien Hardy, Paris, Imprimerie de Robert Étienne pour Henry Sara.

--- (1660), *Le procès fait aux procès*, trad. de G.P., Paris, P. Rocolet.

Huarte, J. (1580), *Anacrise, ou Parfait jugement et Examen des esprits propres et naiz aux sciences*, trad. de Gabriel Chapuis, Lyon, François Didier.

Lazarillo (1520), *La Vie de Lazarille de Tormes, et de ses fortunes et adversités*, nueva trad. de M.P.B.P., París, Rolet Routonne.

--- (1660), *La Vida del Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades. La Vie de Lazarille de Tormes, et de ses infortunes et adversités*, revisada y corregida por H. de Luna y trad. por L.S.D., París, Pierre Baudouin.

Loubayssin de la Marca (1615), *Engaçõs deste siglo*, París, J. Orry.

[Malón de Chaide, P.] (1619), *Traité de la Conversion de la Magdeleine*, trad. de Vital d'Audiguier, París, Toussaint du Bray.

Montemayor, J. de (1578), *Les Sept Livres de la Diane*, [trad. de Nicolas Cotin], Reims, Jean de Foigny.

--- (1603), *Los Siete libros de la Diana*, ed. bilingüe y trad. de S.G. Pavillon, París, Antoine du Brueil.

--- (1624), *La Diane*, nueva trad. de A. Remy, París, Au Palais par la Société.

--- (1699), *La Diane*, nueva trad. [de Mme Gillot de Saintonge], París, Vve. Daniel Hortemels.

--- (1735), *Le Roman espagnol, ou Nouvelle traduction de la Diane*, trad. de Le Vayer de Marsilly], París, Briasson.

Nouvelles espagnoles (1772), traduítes de différents auteurs par M. d'Ussieux, 2 vol., París, Ruault.

Oña, P. de (1612), *La Lice chrétienne, ou l'Amphithéâtre de la vie et de la mort*, trad. de Jean Baudoin, París, Eustache Foucault.

[Ortúñez de Calahorra, D.] (1620), *L'Admirable histoire du Chevalier du Soleil*, trad. de François de Rosset, París, Jean Foüet.

Pérez de Hita, G. (1608), *L'Histoire des Guerres Civiles de Grénade*, París, Toussaints de Bray.

--- (1683), *Histoire des Guerres Civiles de Grenade*, [trad. de Mme La Roche-Guilhen], París, Claude Barbin.

Pérez de Montalbán, J. (1644), *Nouvelles*, trad. sieur de Rampalle, París, Pierre Rocolet.

--- (1684), *La Semaine de Montalban ou les Mariages malassortis*, [trad. de Vanel], París, Guillaume de Luyne.

Primaleon de Grèce, Le troisième livre de Primaleon de Grèce, [trad. de Gabriel Chappuys], Lyon, Jean Beraud.

Quevedo, F. de (1644), *Visions*, trad. de le sieur de La Geneste, París, Arnould Cotinet.

--- (1645), *L'Aventurier Buscon*,³⁹ París, A. Cotinet.

(39) Se atribuye esta traducción a La Geneste, probablemente por error (Cf. Cioranescu, 1983: 498).

--- (1655), *Oeuvres*, [trad. La Geneste], Rouen, Jacques Besongne.

[Rojas, Lope de Vega] (1700), *Théâtre espagnol*, [trad. de Le Sage], Paris, Jacques-Christophe Remy.

Saint-Évremond (1970), *Textes choisis*, ed. de A. Niderst, Paris, Ed. Sociales.

San Pedro, D. de (1546), *Petit Traité de Arnalte et Lucenda...*, trad. de Nicolas de Herberay des Essars, Paris, Imprimerie de Jeanne de Marnef pour Jean Longis, libraire.

--- (1583), *Carcel de amor. La prison d'amour*, ed. bilingüe, Lyon, Benoît Rigaud.

Sorel, Ch. (1664), *La Bibliothèque françoise, ou le choix et l'examen des livres françois*, Paris, Libr. du Palais.

Suetonio (1611), *De la Vie des douze Cesars*, [trad. de J. Baudoin], Paris, Jean Richer.

Tasso, T. (1626), *Hierusalem Desliuree*, trad. de J. Baudoin, Paris, Mathieu Guillemot.

Teresa de Ávila (1612), *Sommaire et abrégé des degrés de l'oraison*, trad. de G.C.T.A., Paris, Robert Foüet.

Torquemada, A. de (1583), *Hexameron, ou Six journées, contenant plusieurs doctes discours sur aucuns points difficiles en diverses sciences*, trad. de Gabriel Chappuys, Paris, Philippe Brachonier.

Vega, Lope de (1614), *Les Diverses Fortunes de Panfile et de Nise. Ou sont contenuës plusieurs Amoureuses & veritables histoires, tirées du pelerin en son pays*, [trad. de Vital d'Audiguier], Paris, Toussaint du Bray.

Estudios

Bardon, M. (1931), "*Don Quichotte en France au XVIIe et au XVIIIe siècle (1605-1815)*", 2 vol., Paris, Champion.

Cioranescu, A. (1983), *Le Masque et le visage. Du baroque espagnol au classicisme français*, Ginebra, Droz.

Eco, U. (1985), *Lector in Fabula ou la Coopération interprétative des textes narratifs*, trad. fr., Paris, Grasset.

Esquerra, R. (1936), "Notes sur la fortune de Lope de Vega en France pendant le XVIIe siècle" *Bulletin hispanique* 38, 62-65.

Foulché-Delbosc, R. (1912-1914), *Bibliographie hispano-française*, 3 vol., Nueva York, H.S.U.A.

Hainsworth, G. (1930), "Quelque opinions françaises (1614-1664) sur les *Nouvelles exemplaires* de Cervantes (1613)". *Bulletin hispanique* 32, 63-70.

--- (1931), "Quelques notes pour le fortune de Lope de Vega en France (XVIIe siècle)" *Bulletin hispanique* 33, 199-213.

--- (1932), "Cervantes en France. À propos de quelques publications récentes. Détails supplémentaires pour la fortune de Cervantes en France" *Bulletin hispanique* 34, 128-144.

--- (1933), *Les "Novelas exemplares" de Cervantes en France au XVIIe siècle. Contribution à l'étude de la nouvelle en France*, Paris, Champion.

Jones, S. P. (1939), *A List of French Prose Fiction. From 1700 to 1750*, Nueva York, The H. W. Wilson Company.

López Barrera, J. (1925-1927), "Literatura francesa hispanofoba en los siglos XVI y XVII" *Bol. Bibl. Menéndez y Pelayo* 7, 83-95, 152-164, 379-395; 8, 137-149; 9, 137-143.

Morel-Fatio, A. (1888-1925), *Etudes sur l'Espagne*, 4 series, Paris, F. Vieweg.

--- (1901), *Ambrosio de Salazar et l'étude de l'espagnol en France sous Louis XIII*, Paris, Picard-Toulouse, Privat.

--- (1915), "La Gallophobie espagnole", Lausana, Imprimeries réunies, 1915 (Extracto de la *Bibl. Universelle et Revue suisse*, diciembre 1915).

Péligry, Chr. (1975), "L'accueil réservé au livre espagnol par les traducteurs français dans le première moitié du XVIIe siècle (1598-1661)" *Mélanges de la Casa de Velazquez* 11, 163-176.

Zuber, R. (1968), *Les "Belles Infidèles" et la formation du goût classique. Perrot d'Ablancourt et Guez de Balzac*, Paris, A. Colin.



