

LIVIVS

REVISTA DE ESTUDIOS DE TRADUCCION



1

LIVIUS

Revista de Estudios de Traducción

1 (1992)

Departamento de Filología Moderna
Facultad de Filosofía y Letras
Campus de Vegazana
Universidad de León
24071 León-España

Director: J.C. Santoyo
Secretario: Secundino Villoria

Consejo de Redacción:

Reiner Arntz (Alemania)
Nelson Cartagena (Alemania)
Marilyn Gaddis Rose (EE. UU.)
Theo Hermans (Gran Bretaña)
Louis G. Kelly (Canadá)
Paola Mildonian (Italia)
Angel Luis Pujante (España)
Rosa Rabadán (España)
Mariarosa Scaramuzza (Italia)
Gerd Wotjak (Alemania)

Ordenador: Ana María Prieto

Con este primer número de **Livius** se inicia la andadura (esperamos que venturosa) de una nueva revista española dedicada en exclusiva a los temas de traducción e interpretación. No es la primera ni habrá de ser la última, dado el fuerte desarrollo de estos estudios que se atisba a medio plazo en la universidad española. Cronológicamente le han precedido los *Cuadernos de la Escuela Universitaria de Traductores e Intérpretes de la Universidad Autónoma de Barcelona*, ya con diez años de historia; *Babel* (desde 1984), subtitulada *Revista de los Estudiantes de la EUTI de Granada*, que ha sido sustituida en 1990 por una muy mejorada *Sendebar*; *Senez*, editada en San Sebastián íntegramente en vascuence, también desde 1984; y, en fin, una *Gaceta de la Traducción*, publicada por APETI en Madrid, y de la que sólo conocemos el nº 0, correspondiente a 1988.

A este panorama relativamente reducido se suma ahora **Livius**, con un título que rinde homenaje al primer traductor europeo de nombre conocido, el liberto greco-romano Livius Andronicus; y siempre (como reza el libro de Valery Larbaud) "*bajo la advocación de san Jerónimo*", patrono de los traductores, con una imagen en portada que procede de la basílica leonesa de San Isidoro y que presidirá todos los números que el tiempo quiera depararnos.

Livius nace abierta a todo el variado mosaico de temas que componen esta nueva disciplina lingüística: nada que interese al "*mundo bullente de la traducción*", como lo ha denominado el aca-

démico D. Emilio Lorenzo, será ajeno a estas páginas, que pretenden acoger desde investigaciones históricas hasta contribuciones de carácter teórico, práctico o didáctico, desde el análisis contrastivo hasta la crítica de traducciones o la literatura comparada. Y nace abierta asimismo a todos los estudiosos, nacionales o extranjeros, que con nosotros quieran colaborar: sirvan estas líneas iniciales de convocatoria pública de originales, que (eso sí) serán siempre sometidos al superior criterio del consejo de redacción.

Con una salvedad: de momento los dos primeros números de **Livius** quieren servir en cierto modo de *Actas* de las Segundas Jornadas de Historia de la Traducción, celebradas en la Universidad de León en mayo de 1990, por lo que limitamos su contenido a una selección de las más de cien comunicaciones y ponencias allí presentadas, todas ellas mayoritariamente referidas, como era preceptivo, a aspectos históricos de la traducción.

Que el futuro nos sea propicio.

León, 2 de mayo de 1992

Julio-César Santoyo

LIVIVS

1

Complaint Concerning the Lack of History in Translation Histories

Anthony Pym

Incompatibilities of the prose-effect hypothesis

It is possible that prose translations of verse actively assisted in the progressive prosification of European lyrical expression in the nineteenth century. This "prose-effect hypothesis" implies that prose translations did not merely reflect developments in the prose poem, vers libre and poetic prose, but were causally related to these developments. As such, the hypothesis is properly historical in that it identifies a change process, it constructs an explanatory narrative, it is potentially falsifiable on the basis of empirical evidence and it addresses a contemporary problematic (it is pertinent to the position of any translator faced with a choice between verse and prose as target forms). My problem here is not with defending the hypothesis as such, but with explaining its apparent incompatibility with several widely held beliefs according to which nineteenth-century translating was predominantly "literalist", "mimetic" or oriented towards "formal equivalence". According to these beliefs, 19th-century translators should massively have rendered verse as verse, and the prosification of genre systems should only have been affected by the transfer of existing forms. That is, although it is possible to see certain modes of prosification as having been assisted by mimetic translation practices (for example, the transfer of blank verse from English into German and Dutch, or Laforgue's formally mimetic translation of Whitman as a major step towards the vers libre), the prose-effect

hypothesis insists that some translations were more than mere repetitions and actually participated in a process of historical change. Either the hypothesis is wrong or trivial, or there is something fundamentally wrong or trivialising in some contemporary approaches to translation history. I shall defend the latter opinion.

History is neither archeology nor criticism

Most of what are commonly accepted as texts on the history of translation in fact belong to either archeology or criticism. It is perhaps useful to propose a few basic definitions: -Archeology addresses the questions "who?", "where?", "when?" and "what? (which text?)". As such, it provides the data needed to defend or attack historical hypotheses. -Criticism explores intertextual relations in order to address the question "how?" and to project the values needed for an ethical or aesthetic appreciation of historical hypotheses.

Although these two activities roughly correspond to what the Göttingen group terms "äußere/innere Übersetzungsgeschichte" (Frank 1989), I believe that neither can become properly historical until they project substantial responses to the far more vital questions-peculiarly overlooked in the Göttingen programmes-"why this text? (why not another?)", "why in this way? (why not in another)" and "with what actual effect?". Archeological research can reveal circumstantial motives obliquely pertinent to such questions (e.g. "Mallarmé translated Poe in order to fleece an American publisher"); criticism may provide more theoretical insights (e.g. "Baudelaire translated Poe in order to create a doppelgänger"); but neither archeology nor criticism are able to formulate hypotheses or problematics strictly pertinent to dynamics of change; neither archeology nor criticism are able to justify and describe the finality of their potentially unlimited gathering of "fascinating" data or random recovery of "forgotten" texts. In an age of excessive information and limited orientation, it is simply dangerous to assume that an incipient discipline must accumulate data before it can say why it should accumulate data. Good answers depend on good questions, and neither archeology nor criticism are designed to formulate the basic historical question "why?".

Three superficial views

This problem may be appreciated through the analysis of three textual fragments which, although they have something of archeological and critical interest to say with respect to the prose-effect hypothesis, are unable to say why one kind of translation should have given way to another. That is, they are historical in all but their capacity to grasp and explain change... which, in history, should be everything.

1. One of Henri Meschonnic's main concerns is the cultural value of literalist translation, particularly of the Old Testament. But his observations are not limited to Biblical contexts:

Au XIX^{ème} siècle, la philosophie du langage de Humboldt (des langues comme visions du monde) autant que la politique des nationalités entrent parmi des composantes romantiques d'un traduire littéral. Hugo juge une traduction bonne quand elle est littérale. Versions de Samuel Cahen (1830), plus tard de Reuss, versions érudites oubliées depuis longtemps. [...]

Certaines traductions [...] survivent de la fin du siècle dernier ou du début de ce siècle. [...] Les passages dits poétiques sont ceux que la religion et le goût littéraire édulcorent le plus par leur mise en prose: reflet de ce qu'on croyait qu'on pouvait écrire, traduction entièrement idéologique" (1973, 416-417).

2. Diametrically opposed to Meschonnic with respect to Bible translation, Eugene Nida has also had cause to reflect upon the passage from the nineteenth to the twentieth century:

The classical revival of the 19th century and the emphasis upon technical accuracy, combined with a spirit of exclusivism among the intelligentsia, conspired to make that century as pedantic in its attitudes toward translation as it was toward many other aspects of learning. [...]

Undoubtedly the principle exponent -for English- of a more literal tendency in translating was Matthew Arnold, who tried to reproduce Homer in English hexameter, and insisted upon close adherence to the form of any original. [...]

The 20th century has witnessed a radical change in translation principles" (1964, 20-21).

Two otherwise opposed researchers thus both agree that the nineteenth century was an age of broadly literalist translation and

that the twentieth century has seen the emergence of a less literalist tendency. The only difference is that whereas Meschonnic praises formal fidelity and regrets the prosification of verse forms, Nida believes that "in the translation of poetry one must abandon formal equivalence and strive for dynamic equivalence" (1964, 177). But this conflict strictly concerns criticism, not history.

3. James S. Holmes rejects such wilfully normative translation histories and instead proposes period models based on abstractly generated translation strategies, two of which are "mimetic form" (verse as verse; prose as prose) and "organic form" (TT form developed from the semantic material of ST). The historical projection pertinent to our hypothesis reads as follows:

The mimetic form tends to come to the fore among translators in a period when genre concepts are weak, literary norms are being called into question, and the target culture as a whole stands open to outside influences. Hence it is understandable that the mimetic form became the dominant metapoetic form during the nineteenth century. [...]

As fundamentally pessimistic regarding the possibilities of cross-cultural transference as the mimetic approach is fundamentally optimistic, the organic approach has naturally come to the fore in the twentieth century" (1970, 98).

Once again, a literalist nineteenth century is opposed to a non-literalist twentieth century. Although Holmes does at least offer some attempt at historical explanation—an apparently global change from optimism to pessimism—, he in fact goes no further than do Meschonnic or Nida towards describing a dynamic that might prove or disprove the prose-effect hypothesis. Like Meschonnic and Nida, his approach is only superficially historical and remains of mainly archeological and critical interest.

Evidence should be more than anecdotal

It is remarkable that, although they have selected very different kinds of evidence as representative of the nineteenth century, the above writers all reach the same basic conclusion. Whether one looks at Humboldt, Arnold or "weak genre concepts", it seems that the nineteenth century must turn out literalist. Or is this merely a question of selective vision?

It is not difficult to question the massive epistemological homogeneity assumed by these approaches. Consider, for example, the fact that Wilhelm von Humboldt not only developed the idea that languages are different world views-as Meschonnic helpfully reminds us-but also saw prosification as part of the historical development of the human mind (1836, ccxlvii ff.) and, as a translator, in fact believed in same the principle of "organic form" that Holmes attributes in the twentieth century (Vega Cernuda 1989, 203). Meschonnic's argument in favour of literalism merely repeats the reductive vision of Humboldt promoted by twentieth-century relativist linguistics, making an historically complex figure little more than an anecdotal footnote. Similarly, and even more blatantly, Nida's reference to Matthew Arnold's literalism conveniently fails to mention that Arnold's principles were formulated in the climate of debate which in 1861 opposed him to Francis Newman. It is not at all clear why Arnold should be more representative of 19th-century translating than might be Newman or indeed the general terms of their disagreement over how to translate Homer. In these two cases, as in countless others, it has been forgotten that theoretical notions are elaborated in situations of conflict or doubt-nobody writes a theory to state the obvious-, and that conflict and doubt require at least two opposed opinions. It is simply unhistorical-not to say undialectic-to suppose that one kind of translation or theory is immediately able to make all others disappear.

Faced with this problem, Holmes at least admits that his various models "must be viewed not solely as period forms, but also as literary constants which have continued to exert an influence long after their heyday" (1970, 99). This approach in fact accepts that almost everything is possible at almost any time and that historical research can thus only hope to explain phenomena of statistical concentration. Exceptions must be marginalised, and Holmes does indeed marginalise in order to protect his thesis of a literalist nineteenth century: in a footnote he claims that, within the context of the literary history of translation in the Western European languages, "the French, with their predilection for translations into prose, are something of an exception" (1970, 105). The majority rules, and translation archeology is there to count the votes.

There are several things wrong with this democratic view of historical importance. First, since historical change is habitually motivated by discontent minorities, its dynamic tends to escape

monolithic periodisations based on numerical majorities. Second, in the field of translation history, archeological data are not passively numerical points but instead form actively directional lines: translations have a habit of going from and to specific times and places. In the case of the 19th-century, the concrete network formed by these lines is moreover of highly unequal distribution. The latter half of the century reveals a complex transfer pattern increasingly concentrated around Paris, with London as a second major centre up to about 1890 and Berlin-Vienna gaining in importance after that date (Pym 1988). This centralised network should be no surprise for Spanish comparatists, since it is well known that many Slavic, German, Scandinavian and even English-language texts reached Spanish through French. However, the central role played by Paris would perhaps surprise Holmes, who classifies French translation habits as merely exceptional. It should be stressed that, in a world of moving objects, some exceptions can exert considerable influence precisely to the extent that they are exceptionally central.

A basic distinction is to be made here between "through-translations", which occupy central positions in that they influence further translational receptions, and "terminal translations", which exert no such influence. Non-anecdotal translation history should be more concerned with locating through-translations than with comparing terminal translations, which is the business of translation criticism. A critic might remark, for example, that Poe's "The Raven" was translated into Spanish-American verse by Pérez Bonalde in 1887 and into Russian verse by Bal'mont in 1893. But having remarked this globe-spanning mimetic parallelism, the translation critic cannot construe this as evidence of any globally versifying strategy. After all, the most influential through-translations of Poe-Baudelaire's mid-century versions-were in prose, and it was in prose that Europeans came to see the American as something more than the jingle-jangle rhymer he remains for English readers. The textual parallelisms dealt with by critics are no more likely to guarantee historical importance than are the statistical majorities located by archeology.

Periodisation should not be arbitrary

The end of a century undoubtedly exerts strange effects on cultural mentalities, but there is no reason to believe that people suddenly translate differently as soon as the big numbers change.

The use of centuries as units of periodisation can only be useful as an arbitrary grid able to reveal processes of more determinate extension. This is the only sense in which the term "nineteenth-century translation" might correspond to a unitary entity, and then only as an initial way of approaching a more meaningful historical level.

When images of translation networks are pegged to two-dimensional grids formed by years and cities, they indicate, albeit roughly, their own spatial and temporal extensions. Non-arbitrary periodisation may thus come from the study of translational movements themselves, independently of centuries and political regimes. But the task is hazardous and ultimately depends on the nature of the problematic to be addressed, since it is materially impossible to locate and plot all the translations carried out in any modern period, and the texts to be dealt with must thus be pre-selected in terms of the historical hypotheses to be tested. When this is done for poetic translations into French, there appear to be two quite different periods for which the prose-effect hypothesis might empirically be justified.

The first, from 1780 to 1820, may fairly be described as Romantic in that it recuperated fragments of mostly Nordic or exotic epics and ballads; as Suzanne Bernard notes in her study of the *poème en prose*, these translations were in prose and constituted "un mouvement contre la versification polie stérile" (1959, 27). This period was also associated with a cult of pseudo-translations, of which the prose poem was itself an aesthetically equivalent form, "a reference to or translation of a poem that could have been written" (Scott 1976, 353; cf. also Bernard 340-342, 494, Bertrand 24 ff.). It is not difficult to see how prose translations came to play a key role in the development of the prose poem as a major move towards prosification.

The second period, between 1870 and the turn of the century, includes the influence of Baudelaire's translations of Poe, the impact of Wagnerian libretti translated by Dujardin and Chamberlain in 1885, and important poetic translations from English blank verse, not only by Laforgue but also by the French-Americans Viélé-Griffin and Merrill (Bernard 261ff, 538). These translational moments would have been considerably less important had they not been associated with considerable debate over the *vers libre* : when Mallarmé lectured in Oxford, the most scandalous news he had for English ears was that "on a touché au vers"..., that the French had made an issue of the free verse forms the English had had for centuries. The peculiar thing

was that the French were in fact very good at making an issue of the already acquired, and the aesthetic at the heart of prosification-that poetic form should ensue from content-was successfully transferred back into English through works like Merrill's *Pastels in Prose* (1890) and was to play a major role in the formation of Imagism, in Joyce's debt to Dujardin, in Pound and Eliot's appreciation of Corbière and Laforgue, and in the fact that a poet like Yeats could include a page of Pater's prose in the *Oxford Book of English Verse*...

Such would be the rough outlines of two periods for which the prose-effect hypothesis might be justified and a relational process be described. Yet it cannot be denied that, between these periods, the fixed forms of the Parnasse and the Preraphaelites were firmly associated with literalist mimetic-form translation, and that this alternative aesthetic continued to exert an important influence through to the end of the century, especially on periphery of the literary network of the time. It is in terms of a kind of retarded mimesis that remarkable cases like the verse translations by Pérez Bonalde and Bal'mont are to be explained, and not through any assumption that periodisation should correspond to immediate homogeneity. Periods should be described as processes, and some processes take more than their theoretically allotted time and space to work themselves out.

Translations are not passive

Of the three cited arguments, Holmes' is the only one to suggest any historical causality. There is, says Holmes, a relation between things like "weak genre concepts" and "mimetic-form translation". Although the exact nature of this relation is far from clear, Holmes generally considers that "weak genre concepts" etc. were the historical conditions of "mimetic form translation" in the nineteenth century, and not vice versa. That is, translators worked in a certain way because certain conditions existed in the target cultures; Holmes does not consider the obverse possibility that the target cultures were as they were because of the way certain translators worked. Translations are in this way typically taken as data that need to be explained in terms of their historical context, and by commutation as data that can potentially shed light on that context. Thus, according to Antoine Berman, "la traduction est porteuse d'un savoir sui generis sur les langues, les littératures, les mouvements d'échange et de

contact, etc." (1984, 290); or again, and more originally, according to Goethe "the relations between an original and a translation are those that most clearly express the relations between nation and nation" (cited *ibid*, 92). Translations are rumoured to "provide knowledge" or to "express relations"; they are seen as results for which the historian apparently has to locate explanatory conditions in the contextual languages, literatures or cultures. But surely no translation has ever been written exclusively for a future historian or to explain a target culture? Surely translators work not to express existing relations between cultures but rather to introduce new elements, to change at least one of the cultures and the perception of the other, and thus to alter existing intercultural relations? Surely translations are not just passive expressions of a stable world but also active transfers of knowledge and thus in themselves potential partial causes of wider historical changes...? But few researchers seem methodologically inclined to accept that translations actually do anything as historical acts.

The prose-effect hypothesis evidently ensues from an alternative view and probably errs by attributing excessive social power to translators. In a chicken-and-egg situation, it is senseless to talk about chickens as if there were no eggs, or about eggs as if there were no chickens. If prose translations stand in a causal relationship to prosification, this clearly does not mean that prosification was exclusively the result of prose translations, nor that a series of further factors could not in turn explain why such translations were undertaken. Translations cannot be seen as the sole agents of cultural change. But unless some degree of causality is admitted, historical research is methodologically unable to distinguish between important and trivial data, between theoretical declarations of intent and actual historical effects, nor between arbitrary and substantial periodisations. That is, if translations are assumed to be merely passive expressions of wider factors, they elude all the criteria by which propositions like the prose-effect hypothesis might be tested.

Complaint concerning the lack of history in translation histories

The prose-effect hypothesis was not formulated with any specific reference to translation studies; it comes from my doctoral thesis, for which the disciplinary location was the sociology of literature. As a sociologist, I have come to translation history looking for re-

search able to prove or disprove this and other curious intuitions. But although what I have so far found offers a certain aesthetic pleasure in its attention to details, it affords lamentably little practical insight and remains difficult to evaluate in an interdisciplinary context. I have suggested that this situation may be attributed to at least four epistemological shortcomings: (1) archeological accumulation of data that respond to no explicitly formulated problematic, (2) dependence on anecdotal evidence, (3) arbitrary periodisation, and (4) reluctance to see translations as possible agents rather than expressions of historical change.

Although this critique has been formulated with respect to three very different researchers who are concerned with rather more than history and who merit far more respect than has been shown here, I believe that the epistemological shortcomings they enable us to identify are to be found in most of what are nowadays erroneously offered and accepted as historical approaches to translation.

Works Cited

Berman, Antoine (1984). *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris: Gallimard.

Bernard, Suzanne (1959). *Le poème en prose de Baudelaire à nos jours*, Paris: Nizet.

Frank, Armin Paul (ed.) (1989). *Die literarische Übersetzung, vol. 3: Der lange Schatten kurzer Geschichten. Amerikanische Kurzprosa in deutschen Übersetzung*, Berlin: Erich Schmidt Verlag.

Holmes, James S. (1970). "Forms of Verse Translation and the Translation of Verse Form", in Holmes, James S. (ed.), *The Nature of Translation. Essays on the Theory and Practice of Literary Translation*, The Hague - Paris: Mouton.

Humboldt, Wilhelm von (1836). *Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluss auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts, Zweiter Nachdruck (facsimile)*, Bonn - Hannover - Munich: Dümmlers Verlag, 1968.

Meschonnic, Henri (1973). *Pour la poétique II: Epistémologie de l'écriture, Poétique de la traduction*, Paris: Gallimard.

Nida, Eugene A. (1964). *Toward a Science of Translating with Special Reference to Principles and Procedures involved in Bible Translating*, Leiden: E. J. Brill.

Pym, Anthony (1988). "Les notions de «réseau» et de «régime» en relations littéraires internationales", *L'Internationalité littéraire*, Paris - Barcelona: Noésis

Scott, Clive (1976). "The Prose Poem and Free Verse", in Bradbury, Malcolm, and McFarlane, James (eds), *Modernism 1890-1930*, Harmondsworth: Penguin.

Vega Cernuda, M. A. (1989). "Wilhelm von Humboldt, traductor y teórico de la traducción", Santoyo, J. C. et al. (eds) *Fidus Interpres. Actas de las Primeras Jornadas Nacionales de Historia de la Traducción*, vol. II, Universidad de León.

Translators, chocolate and war

Louis G. Kelly

One of the leitmotifs in the history of translation is the role translators play in creating international understanding. While not diminishing those translations and translators where that has actually happened, it is worth remembering that translation is a double-edged sword, just as dangerous when sharp as when blunt. I propose to glance at the activities of certain translators who worked with official permission if not encouragement from Spanish into English in the mid-seventeenth century, and who aimed at other things.

In English government circles Spanish, Italian and French official documents were translated as a matter of course, usually by anonymous translators, and then often printed as broadsheets for sale to the public, there being no Official Secrets Act. There was a fair market for international treaties which were quite often negotiated and published in Latin. The news did not have to be hot. The Articles of Peace, Intercourse and Commerce signed by Charles I of England and Philip IV of Spain on 5 November 1630 were printed in both English and Spanish immediately on signing, and reissued on the restoration of Charles II in 1660. Spains dealings with other countries were also of interest to the British public. An English version of the documents exchanged by France and Spain in preparation for the Peace of Münster appeared in 1646, to be followed in 1648 by an English version of the treaty between Spain and the Netherlands. And 1659 saw *The True and Exact Particulars of the Articles of Peace and Mariage (sic) agreed between his most Catholick Majesty of Spain and Most Christian King of France. Translation of explorers*

and colonisers journals also has a long history in Britain, the most important works of this type being Hakluyt and Samuel Purchass *Purchas His Pilgrimage* (1613). Apart from that, campaign journals from French, Spanish and Italian, and books on diplomacy and war were translated, usually anony mously, for the instruction of the military, and published with the blessing of the authorities. In those days independent printers often filled the role of information and comment newspapers have taken today.

The importance of the translators preface is shown by a translator known as I.B. In 1645 he translated a Royal Privilege granted English merchants resident in Spain by Philip IV. His extensive preface lays out the points as far as relations with Spain with the Civil War in England. He begins by pointing out the importance to world trade of the precious metals mined in the Spanish dominions, and of the particular importance to England of the Spanish export market. He then recalls the long friendship between England and Spain marked by military and marriage alliances. He regrets that it was broken by the Reformation and the Spanish attempt to invade England in 1588. But he emphasises that in spite of everything, England can rely on a huge fund of Spanish goodwill. He then summarizes the major privileges, granted English merchants such as freedom to practise the Anglican religion, immunity from having their goods requisitioned by Spanish officials for military use, immunity from having their fish inspected by Spanish officials, ability to set prices for their own goods without reference to Spanish authorities, confidentiality for their accounts, and the right to have disputes within the English community settled according to English law.

But ever since Henry VIII's cavalier treatment of Catherine of Aragon and establishment of the Church of England, relation between England and Spain had been uncertain. Not only was there political rivalry, but also the right conditions for a holy war. Balancing the drawn sword, however, was Spain's commercial interest: without English ships and money, overseas trade would have been impossible for Spain, a point I.B. does not bring out. English ships often carried slaves to Central America, for instance. But I.B.'s preface does cast some light on a translation published some two years before. On 8 October 1642 two English ships under the command of Captain Bennet Stratford entered the port of Santo Domingo. The English crews were invited on board a Spanish treasure ship, the *Santa Clara*, for a party. The party in full swing,

the English sailors took over the ship, imprisoned the crew, and left port. They set their prisoners ashore before leaving the West Indies, and headed straight for Southampton where they disposed of ship and cargo under the prize regulations of the Royal Navy; and therefore one can presume that the authorities at least connived at Stratford's exploit. On New Years Eve, the Spanish ambassador, Don Alonso de Cardenas, demanded restitution from King Charles I on the grounds that Stratford was an officer of the Royal Navy, and backed up his request by veiled threats to supply the Irish rebels, who were then as now a major English preoccupation. He finally hinted that the matter of English mercantile privileges in Spain could be put in question. The Kings reply, as one might expect, denied that Stratford was in Royal Service, and promised to impound the *Santa Clara* and her cargo, and to punish Stratford and his men in accordance with international law.

The Spanish Ambassadors text was translated early in 1643 as *A Speech or Complaint lately Made by the Spanish Embassadour* and put on public sale with King Charles's reply. Although the translator was careful not to comment overtly on the text, the relatively measured reply by the King conveys just enough injured innocence to make the Spanish complaint seem more offensive than it really is. The translator was a noted Italian teacher resident in Oxford, Giovanni Torriano, who seems to have supplemented his income considerably by translating French, Italian and Spanish official documents.

Behind this exploit lay British jealousy of the riches of the Spanish Empire. Mining, particularly of precious metals, was a hot topic and many translators tried their hand as continental handbooks on metallurgy. One of the most significant of these was *The Art of Metals*, translated in 1674 by Edward Montagu from *La arte de los metales* by Alvar Alfonso Barba Alonso, a priest who lived in Peru. The book is concerned solely with precious metals, but covers everything from mining to the final making in the goldsmiths workshop. But is the interest just scientific? The translator, Edward Montagu (1625-72), First Earl of Sandwich, was an admiral who had fought on Cromwell's side in the Civil War. He had then fought at sea in the war against Spain in 1656, and been responsible for escorting Spanish treasure ships to English ports, for which he had received a vote of thanks from Parliament. He then changed sides in 1659 and took an active part in the Restoration of the King.

In an England that was rapidly expanding the pharmacopoeia, hypochondria was an ally to greed in maintaining fascination with things Spanish: the New World offered a new repertoire of medicines. Chocolate, coffee and tobacco begin appearing in English pharmacopoeias at the beginning of the seventeenth century. Tobacco is a good medicine for rheumatic pains, a cure for intestinal worms and a decongestant. But the great apothecary, Nicholas Culpeper, remarks that one drop of the distilled oil of tobacco will kill a cat. A couple of Latin treatises on the ceremonial use of tobacco among the Indians were translated in the 1650s. Coffee is mentioned too - but is not discussed in any significant way until later in the seventeenth century. But chocolate was heavily publicised. The most important books about it was *A Curious Treatise of the Nature and Quality of Chocolate* (1640) from the Spanish of Antonio Colmenero de Ledesma by James Wadsworth (1604-56?), also known as: Don Diego de Vadesforte, an English Catholic brought up in Spain, who lived off the fees he got for betraying all and sundry to any suitable authority. Among his other exploits Wadsworth seems to have become a Jesuit and then converted to Puritanism. As such he produced a stream of anti-Spanish propaganda from about 1629 onwards.

Chocolate was not a social drink, but a medicine admired by the most learned Doctors in Europe. It was prepared by infusion techniques known to all apothecaries Wadsworths preface claims that it fattens people, it makes drinkers amiable and vehemently incites to Venus, it causeth conception in women, it hastens and facilitates delivery, and it cures indigestion, congestion of the lungs, cleans the teeth and is good for every part of the body. Because Puritan writers on medicine saw an intimate relationship between medicine and religion, they saw European colonisation of the New World as prompted by Divine Providence for the good of all concerned. Wadsworths Colmenero excited enough interest to be reedited in 1651 and again by one John Chamberlayne in 1682 in a volume containing Sylvestre Dufours description of the medical virtues of tea and coffee, Chamberlayne has a very blunt reference to the Divine Will:

They therefore do seem to clash with Reason, who in contempt of the sacred rules of Divine Providence, do hold that very country ought to be content with the sole use of its own Drugs, without

seeking after those things where with Strangers
and Foreigners might furnish us.

Spain herself, her history and her politics, were of absorbing interest. Wadsworth turned historian and in 1652 translated *The Civil Wars of Spain by Prudencio de Sandoval, Historiographer to Philip III*. It was reprinted in 1655 and 1662. Among the Interregnum translations by James Howell, who was to become Historian to Charles II after the Restoration, are several books of direct reference to Spanish political interests as they impinged on England: *An exact History of the Late Revolutions in Naples* (1650) (from an Italian original) and in 1651 from the Spanish of Augustin de Hierro, *The Process and Pleadings in the Court of Spain upon the Death of Anthony Ascham*. This second was a tract for the times. The previous year Anthony Ascham had been appointed Parliamentary Ambassador to Spain. The day after his arrival in Madrid he was murdered by six English Royalists, who promptly took sanctuary in a church, and were maintained there by sympathisers. Spain acceded to English demands that the murderers be tried by arresting them, condemning them to death, and returning them to sanctuary. The story is left to speak for itself, and the interested reader in England drew his own conclusions about Spanish attitudes to Protestant England, and her respect for law.

The story of Ascham was exploited to confirm the English conviction that Spain had international ambitions with England as a special target. Therefore the worst possible motives were read into Tommaso Campanella's treatise on statecraft: *De monarchia hispanica*, translated in 1654 under the title, *A Discourse touching the Spanish Monarchy* by Edmund Chilmead. Chilmead (1610-54) had been appointed clerk at Magdalen College, Oxford, in 1625, chaplain in 1632 and ejected as a Royalist in 1648. He then, like so many who (as things now stand) have hardly any trade of life to take to lived by a constant stream of miscellaneous publications, including translation. Chilmead's preface to Campanella gives the reader three necessary bits of information. The first is an introduction to Campanella, a Roman Catholic, nay a Friar, who attracted the attention of the Inquisition in spite of his loyalty to his church. There follows a graphic description of Campanella in prison after several sessions of torture. Chilmead implies that there is some resemblance between his own dispossession by a harsh religious authority and Campanella's imprisonment and torture for being on the wrong side

in the 1598 revolt of Naples against the Spaniards. Though Chilmead worked from the third edition of the Latin, he tries to date the original edition from internal evidence. He conjectures 1599 or 1600. This is a good setting for the next bit of information, the use the reader is to make of the book. There follows a careful summary of Campanellas ideas on statecraft, topped off by an unambiguous reference to Spanish international ambitions, and their lack of finesse in carrying out Campanellas ideas. The Interregnum reader could draw his own conclusions about the timeliness of a book written during the aftermath of Spanish attempts to invade Britain.

The third "necessary" information is on the translation itself. Campanellas utopian view of the mutually beneficial relationship between state and individual was not unlike the Puritan ideal which Chilmead too seems to have shared. He respects Campanellas political acumen, sympathises with his sufferings, and disapproves heartily of his religion:

We have dealt so fairely and Ingenuously with our Author, as that we have perfectly and entirely preserved his own Sense unto Him. Neither have we stopped his foul mouth where he hath used ill Language toward any of the Protestant Princes, or cast dirt into the faces of the first Reformers, Luther, Calvin &c. For to what end should we falsifie out Original, by making our Author more Civil than he had a Mind to be.

He finishes with a self-satisfied plea for toleration.

In the millennial climate of the 1650s, the removal of the disabilities against the Jews, outlawed in 1290 at the order of Edward I, was to be one of the preparations for the Second Coming. It would also have the advantage of being a gesture towards a notorious minority persecuted by the Spaniards. In brief this is the argument put forward in Moses Walls preface to *The Hope of Israel* (1651) from the Latin *Spes Israelis*, itself from the Spanish by the Dutch rabbi, Menasseh ben Israel, who spent two years in England lobbying Parliament. But where ben Israel was seeking toleration, Wall was after more:

Doe not think that I ayme by this Translation to propagare or commend Iudaisme, but to give some discovery of what apprehensions and workings

there are at these days in the hearts of the Jews and to remove our sinfull hatred from off that people, whose are the promises, and who are beloved for their Fathers sakes; and who of Jews, we shall heare to be, ere long, reall Christians

Produced by this and similar publications Cromwell called a conference on the Jewish question in 1655; but it proved easier to love the Jews in their absence, and the legal disabilities against them were not lifted, even if a de facto toleration resulted.

In a word which disapproved of regicide, England needed to be tolerated. The Interregnum Parliament keenly felt the need to convince friends and enemies overseas of the legality of the Puritan regime. If translators were successful propagandists at home, they would presumably be as successful abroad in presenting Englands case. Hence in 1651 at the command of Parliament a certain W. G. translated John Cowells *Institutiones juris anglicanae* as *Institutes of the Laws of England*, and the next year the journalist, Marchamont Nedham (1620-78), was paid twenty shillings for his *Of the Dominion and Ownership of the Sea*, a translation of John Seldens *Mare Clausum* on the traditional rights England exercised over her coastal waters. At first an enthusiastic Parliamentarian, Nedham changed sides in 1647, and after lying low for a couple of years, repented in time to be invited to translate one of his anti-Spanish diatribes into Latin for international consumption.

The trend towards using travel literature was a weapon for both political and religious policy had begun during the late sixteenth century as relations were worsening between Spain and England. In 1583 a traveller known only as M.M.S. had written *The Spanish Colonie: or Brief Chronical of the Acts and Gestes of the Spaniards in the West Indies*. Purchas had not been at all kind to Spain in *Purchas, his Pilgrimage*. Some of the more horrifying parts had been taken from *La istoria de las Indias* by the Franciscan, Francisco Lopez de Gómara, secretary to Cortes. *The English-American* (1648) by Thomas Gage, an English Dominican friar, who had celebrated his conversion to Anglicanism in 1642 by a sermon in St Pauls, London, entitled *The Tyranny of Satan*, is a compilation of some original material, of matter from Purchas, and of translated material from Lopez de Gómara. From his experience as a Catholic missionary in Mexico, Gage urges that the Spanish dominions with their long coastlines and weak defences are there for the taking. In fact he

claims it is the duty of the English to act: as the Puritans had brought the purifying wrath of God to Protestant England, how much more reason was there to do Gods work in a Romish America with its notoriously corrupt clergy. When Lord Fairfax, Parliaments Captain-General, acted on his advice, the attack on the West Indies failed miserably and Gage, fortunately for himself, died on active service in Jamaica in 1656.

Expeditions to the West Indies were also wars of liberation on behalf of the Indians, who were commonly thought to be descended from the lost tribes of Israel; and it was good to think that the Spaniards were adding further anti-Semitism to their other crimes. A typical production was *The Tears of the Indians* (1656) from Bartolomé de las Casas *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*. Las Casas (1474 - 1564) was a Dominican missionary, who became Bishop of Chiapa. He was famous for his efforts to protect the Indians against exploitation. The first translation of him was by Purchas in 1625, *A Briefe Narration of the Destruction of the Indians by the Spaniards*. The 1656 version was far more graphic. The translator was John Phillips (1631-1706), Miltons nephew and private secretary, and his publisher was Nathaniel Brooks, a notoriously evangelical Puritan. This book amply exemplifies Phillipss reputation for wit, acidity and vulgarity. A work sharing Gages social purposes, its dedication to Cromwell urges swift action against the Spaniards, whose cruelty and Catholicism made them unfit to govern. Phillips makes much of the duty of the European to bring civilisation, the Christian Religion and the love of God to the benighted heathen. This the Spaniards were not doing. Phillips underlines the ghastly effects of the commercial exploitation of the West Indies on the Indians, points out all the normal Protestant clichés of the contractions between Catholicism and Christianity, and leaves the lack of love of God to speak for itself. And to keep the readers zeal hot, the text includes some of the famous de Bry engravings of Spanish atrocities. Phillips drew the only logical conclusion: that it was up to Cromwell to do Gods work and take the Spanish Empire from them.

After their efforts to stamp out the English Reformation the Jesuits, the archetypal Spanish Catholic priests, stalk through British mythology with ever-increasing malevolence. Englishmen published a suspiciously large number of documents purporting to have been written by Jesuit novices disenchanted by their Orders appetite for political destabilisation. To mark the centenary of the Papal Bull of

Approval of the Jesuits, W.F.X.B, Minister of Christs Gospel, published in 1641 *Camiltons Discoverie of the Devilish Designs of the Society of Jesuites*. To gain the maximum mileage, it is dedicated to Parliament. It is a version of the Latin broadside, *De studiis Jesuitarum abstrusis*, by Joannes Camiltonus, who is supposed to have escaped from a Jesuit house of studies in Germany. It details the supposed role in the planning and execution of the failed Spanish invasion of England in 1588.

Not surprisingly all this sabre-rattling by translators and others led to war. And when in 1655 Philip IV declared war on England and impounded English property in Spain, his proclamation was immediately turned into English. The version fitted the national mood, and Cromwell branded Spain the natural enemy. But the last word in the *Interregnum* belongs to Chilmead. His *Campanella* was reissued in 1659 with a new forematter and title-page: *Advice to the Spanish Monarchy, translated into English by Ed. Chilmead and published for awakening the English to prevent the approaching ruin of their Nation*. The book is printed from the same type as the 1654 edition, and may be re-issue of unsold copies.

The moving spirit was William Prynne, the pamphleteer, who supplied a preface underlining all the lessons of the book. His praise of *Campanella* as a Second Machiavell has an edge to it: Machiavelli was deeply feared in Britain as one of those unscrupulous Mediterranean princes who could not be trusted to leave somebody elses country alone. So Prynne represents *Campanella* as addressing his book to the King of Spain to instruct him on how to make himself sole *Temporal* and the Pope sole *Spiritual Monarch* of the World in general, with special attention to England, Scotland, Ireland and Holland. The whole diatribe is reinforced by apposite quotes on the horrible effects of divisions in Gods kingdom, both spiritual and temporal. Prynne goes to the *Ascetica* of St Basil the Great for the spiritual parallel: Basil was very much perplexed in his mind at the manifold Schismes and vehement dissentions then in the Church of Christ. He then comes to the confused constitutional state of England through the text, In those days there was no King in Israel (Judges 17.6), a reference to the internecine wars of succession and their social consequences recorded in the Old Testament Book of Judges. By a literal interpretation of this text he puts the similar political confusion in England issue down to the lack of a King, a situation *Campanella* takes as the worst fate that could befall a

country. Though the actual culprit who got rid of the monarchy, was Oliver Cromwell, Prynne traces the original idea back to Cromwells assiduous reading of Campanella. Though not a jot of proof is given for this assertion, it was a safe thing to say in an England openly discussing the return of the Stuarts.

What I have sketched here is the role of the translator as pamphleteer. Manipulation of translators for official ends goes back at least to the Roman Empire. The Thomasson Tracts in the British Library are a marvellous index to the social and religious prejudices of the mid-seventeenth century, and a large number of them are translations. Translators were prolific, and they kept a huge number of London printers in business. Though much of this output was anonymous, it held the same role in manipulating public opinion as the modern newspaper. Cromwells distaste for press censorship encouraged unbridled use of printing as a propaganda device, even if those who overstepped the mark by tracts in favour of Charles I were often punished. Because England aspired to be a theocracy under Cromwell, the boundary between secular and religious was infinitely permeable, and religious difference strongly colours any relationships with Catholic Spain: the fact that the Jesuits were a Spanish order was a godsend to any religious propagandist. Our translators pride themselves on the accuracy of their texts, and so they should. But they were well aware of the human tendency to read the very worst into information from suspicious sources, particularly if it is accurate. And by interpreting their texts through prefaces exploiting legend, history, prejudice and the Bible, a good many of our translators fanned the English unease with a powerful and Catholic Spain into actual malice. It would be difficult not to blame Puritan translators for a good part of the tension between Spain and England in the mid-seventeenth century.

Works cited

Chilmead, Edmund. 1654. *A Discourse touching he Spanish Monarchy*. London. STC C401

----- (ed. William Prynne). 1659. *Advice to the Spanish Monarchy, translated into English by Ed. Chilmead and published for*

awakening the English to prevent the approaching ruin of their Nation. London. STC C400

Gage, Thomas. 1648. *The English-American.* London. STC G109

Howell, James. 1651. *The Process and Pleadings in the Court of Spain upon the Death of Anthony Ascham.* London. STC H1944

I.B. 1645. *Royal and Gracious Priviledges Granted by the High and Mighty Philip IV, King of Spain, unto the English Merchants trading within his Dominions.* London. STC P1987.

M.M.S. 1583. *The Spanish Colonie: or Brief Chronical of the Acts and Gestes of the Spaniards in the West Indies.* London. STC 4739

Montagu, Edward. 1674. *The Art of Metalls.* London. STC B678

Nedham, Marchamont. 1652. *Of the Dominion and Ownership of the Sea.* London. STC S2432

Phillips, John. 1656. *The Tears of the Indians.* London. STC C799.

Purchas, Samuel. 1613. *Purchas, his Pilgrimage.* London. STC 20505

----- . 1625. *A Briefe Narration of the Destruction of the Indians by the Spaniards.* London. Not in the Short Title Catalogue

Torriano, Giovanni. 1643. *A Speech or Complaint Lately Made by the Spanish Embassadour.* London. STC C496.

W.F.X.B. 1641. *Camiltons Discoverie of the Devilish Designs of the Society of Jesuites.* London. STC C388A

W.G. 1651. *Institutes of the Laws of England.* London. STC C6641

Wadsworth, James. 1640. *A Curious Treatise of the Nature and Quality of Chocolate.* London. STC C5400 (1652 edition) reprinted in Chamberlayne, John. 1682. *The Natural History of Coffee, Chocolate, and thee.* London. STC C1859

----- . 1652. *The Civil Wars of Spain by Prudencio de Sandoval, Historiographer to Philip III.* London. STC S664

Wall, Moses. 1651. *The Hope of Israel.* London. STC M375

Intérpretes y traductores en el descubrimiento y conquista del nuevo mundo

Leonel-Antonio de la Cuesta

El descubrimiento, conquista y colonización de América fueron, sin duda alguna, un paso de avance en la Historia Universal. La faz del planeta se completó con otras tierras, otras gentes, otras formas y maneras diferentes de expresarse y de pensar. Sin embargo, para la Historia de la Traducción el fortuito hallazgo colombino pudiera parecer, prima facie, un retroceso ya que las nuevas lenguas, además de numerosísimas: 123 familias,¹ carecían de sistemas de escritura semejantes al cuneiforme.² Resulta pues un buen ejemplo para fundamentar la teoría del "espacio-tiempo histórico" formulada en el siglo XX por el peruano Haya de la Torre.³ Empero, este aparente retroceso se convirtió en progreso gracias a la ingente labor de intérpretes primero y traductores después, que con su denodada labor hicieron posible la comunicación entre europeos e indoamericanos, hazaña lingüística sobre la cual bien poco se ha hablado hasta nuestros días.

La conquista de las dos grandes e imperiales civilizaciones de Indoamérica, la azteca y la incaica, no se hubieran llevado a cabo de la manera relativamente simple en que acaecieron, si no hubiera sido por la acción de intérpretes cuya efectividad varió en cada caso como hemos de ver, pero sin cuya presencia Cortés y Pizarro posiblemente hubieran fracasado, como fracasaron otros conquistadores que no contaron con esta clase de ayuda.

Por otra parte, como veremos, Colón muere sin saberse descubridor por falta de verdaderos intérpretes.

Resulta curioso constatar que estos intérpretes surgidos indirectamente de la hazaña colombina son, además, los primeros conocidos por sus nombre (aunque sin apellidos) en la historia de esta disciplina. Corrientemente se cita al griego Livio Andrónico,⁴ en época de la antigua Roma, como el primer traductor conocido, pero en los trabajos de historia de la interpretación no se halla antes el nombre propio de ningún intérprete, aunque es lógico que existieran desde los tiempos más remotos, y mucho antes que los traductores. Un antecedente curioso es el de Luis de Torres, el judío converso que, según algunos, llevó Colón como intérprete en el primer viaje. Desgraciadamente no pudo usar sus "lenguas de trabajo" en tierras americanas.⁵ En el *Diario del Primer Viaje* del Almirante hallamos constancia de que éste se dio cuenta no sólo de la necesidad de tener buenos intérpretes en aquel momento, cosa que se imponía apodócticamente, sino también de la necesidad de formarlos para futuras empresas. Así en el asiento correspondiente al mismo día del Descubrimiento pone Colón: "Yo plaziendo Nuestro Señor levaré de aquí al tiempo de mi partida seis [indígenas] a Vuestras Altezas para que aprendan hablar."⁶ Un mes más tarde expone: "...que fuera bien tomar algunas personas de las de aquel río para llevar a los Reyes porque [para que] bolviendo sean lenguas [intérpretes] de los cristianos..."⁷ De la lectura del *Diario* resulta claro que el Descubridor hubo de tomar a su cargo a unos indígenas que le servían como "embajadores" pues al llegar a nuevas comarcas salían al encuentro de sus hermanos de raza para anunciarles las rectas y pacíficas intenciones de los europeos. Sin embargo, no podían servir de puente lingüístico entre ambos grupos. El 27 de noviembre, como a las dos semanas del último asiento citado, Colón se lamenta de su ignorancia y del mal servicio de aquellos "cuasi intérpretes," y escribe: "...no sé la lengua y la gente d'estas tierras no me entienden, ni yo ni otro que yo tenga a ellos; y estos indios que yo traigo, muchas vezes le entiendo una cosa por otra al contrario; ni fío mucho d'ellos, porque muchas vezes an provado a fugir..."⁸ En muchas ocasiones el ilustre navegante consigna que la comunicación con los naturales se hacía a través de lo que hoy llamamos la traducción intersemiótica o sea, por señas...⁹

La diferencia de idiomas planteó desde el primer momento una disyuntiva: o los amerindios aprendían el castellano, o los colonizadores las lenguas aborígenes. En un primer momento, durante la llamada etapa antillana de la Conquista, se propugnó la hispanización, fórmula recogida en las Leyes de Burgos (1512).¹⁰ La hispanización

de las Antillas fue rapidísima pero también rapidísima fue la extinción de la población autóctona. Ello hizo pensar a los misioneros - y a la Corona - que era necesario que los frailes aprendieran las lenguas de los amerindios y predicaran en ellas, apartándolos así de los conquistadores. Con Carlos V, a partir de las *Reales Cédulas* de 1536 primero, y de las *Nuevas Leyes Indias* de 1542 después, los sacerdotes se vieron convertidos de facto en intérpretes y traductores, cosa que por suerte no les era del todo extraño.¹¹

Los intérpretes se "formaban" básicamente mediante una versión anticipada del *total immersion method*. Es decir, haciendo que los amerindios convivieran con los españoles, preferentemente en España, o que por diversas circunstancias convivieran los españoles, aislados, con los aborígenes.¹²

Antes que Cortés comenzara en "serio" la Conquista de la Tierra Firme, otros españoles habían intentado hacerse con Tenochtitlán. Aunque fracasaron hubieron de procurarse "lenguas" [intérpretes] para futuras expediciones. Sabemos que en 1517 Hernández de Córdoba capturó a dos jóvenes indígenas de Yucatán a los que bautizó con los nombres de Julián y Melchor¹³ quienes se quedaron con los conquistadores y aprendieron su lengua. Igual le ocurrió a un mozo de lengua náhuatl capturado en 1518 por Juan de Grijalba y bautizado como Francisco.¹⁴

Al llegar Cortés a Yucatán contaba con intérpretes cuyas lenguas de trabajo -maya y náhuatl- le permitían comunicarse con los habitantes del Imperio Azteca. Sin embargo, estos intérpretes no serían fieles ni lingüística ni políticamente.¹⁵ Su aprendizaje del castellano había sido muy festinado e incompleto, y como no se habían asimilado, acabaron por escaparse para luchar contra los invasores de su país.¹⁶ Cortés, providencialmente, encontró in situ a dos nuevos intérpretes cuya colaboración sería esencial para el éxito de su empresa. Uno lo fue un soldado español -algo letrado pues estaba ordenado de menores-¹⁷ llamado Jerónimo de Aguilar, natural de Ecija, el cual dominaba el maya por haber convivido durante ocho años con los indios de Yucatán. La otra, una mujer de excepcional belleza y noble linaje indígena, conocida indistintamente como la Malinche o doña Marina. Esta cacica veracruzana poseía el maya y el náhuatl debido a las vicisitudes de su vida. En un principio el Conquistador se comunicaba con los mayas a través de la interpretación de Aguilar y con los aztecas a través del esfuerzo conjunto de éste y doña Marina, en una situación que hoy llamamos de *relay consecutive interpre-*

tation.¹⁸ Con el tiempo, la Malinche, ya madre de un hijo de Cortés, aprendió el castellano y le sirvió no sólo de intérprete sino también de consejera y hasta de espía. Con razón dijo Bernal Díaz del Castillo que: "...doña Marina en todas las guerras de la Nueva España y Tlaxcala y Méjico, fue tan excelente mujer y buena lengua [intérprete]" - y agrega - "...fue gran principio para nuestra conquista... porque sin ir doña Marina no podíamos entender la lengua de la Nueva España y México."¹⁹

En la conquista del Perú el papel de los intérpretes fue diferente. Resultó, si se quiere, más dramático, más espectacular, pero menos profesional, usando un cómodo anacronismo y, además, estuvo mancillado por la incompetencia y la posibilidad de la prevaricación. En resumen, dejaron una huella menos profunda que en México. Como sabemos, el punto decisivo de la conquista del Perú fue el apresamiento del Inca Atahualpa al rechazar éste el requerimiento²⁰ que se le hacía para que aceptara la verdad del cristianismo y la soberanía de los Reyes de España. Sin la colaboración de los intérpretes no se hubiera podido cursar la invitación al Inca para la encerrona de Cajamarca, ni haberse llevado a cabo el requerimiento, pues por ley era necesaria la presencia de un escribano y de un intérprete. En honor a la verdad, hay que recordar que el intérprete principal en este caso fue un indio de la isla de Puná, bautizado como Felipillo, que había aprendido el quéchua en Túmbez de boca de indios que los tenían como segunda lengua, y el castellano de oír a los soldados españoles.²¹ Todos los historiadores están de acuerdo en que la interpretación del requerimiento estuvo muy lejos de ser fiel y que los conceptos vertidos en la lengua fuente no tenían una muy exacta contrapartida en la receptora. Hay autores de nota²² que, además, afirman que Felipillo pertenecía a una tribu enemiga del Inca, y mantenía amores ilícitos con una concubina de Atahualpa, por lo cual efectuó la traducción oral de forma que fuera ofensiva para el monarca indígena.

Resulta imposible por razones de tiempo y espacio, hablar aquí del papel de los intérpretes en la conquista del resto de Sudamérica. Aparte de esto, para completar la conquista e iniciar la colonización hubo que contar con traductores, de los cuales vamos a ocuparnos ahora.

El imperativo de instruir a los amerindios en la fe católica utilizando sus propias lenguas, determinó que los misioneros tuvieran que estudiarlas, escribir gramáticas y diccionarios, y sobre todo traducir en cantidades astronómicas. Fue una obra ciciopea realizada eficaz

y científicamente, dentro del marco de la época,²³ especialmente en las llamadas lenguas generales, es decir, el náhuatl, el quéchua, el aymará, el guaraní, etc. En cuanto a traducción en sí, tradujeron misales, devocionarios, vidas de santos, el Kempis, sermones, los Proverbios, el Ecclesiastés, hasta canciones españolas. Tradujeron y adaptaron autos sacramentales, y llegaron a crear un teatro misionero en lenguas amerindias. ¡Cuánta destreza fue necesaria para verter a estos idiomas nuevos los complejos conceptos de la Trinidad, la transubstanciación, la Encarnación, y tantos otros! Sólo una pequeñísima parte de todo esto nos ha llegado, mucho de lo cual está por estudiarse.

A contrario, la traducción de las lenguas indígenas al castellano fue escasa. Se oponían a ello el tipo de escritura de éstas y el temor a que se perpetuaran los mitos paganos. Sin embargo, lo poco que conocemos de la "literatura" precolombina se lo debemos a los misioneros y sobre todo a sus discípulos que contaron las leyendas ancestrales adaptando la fonología de sus lenguas maternas a nuestro alfabeto. Entre ellos podemos citar a indios como Felipe Guamán Poma de Ayala, y a mestizos como el celeberrimo Garcilaso de la Vega, el Inca. Ellos practicaron la traducción implícita y hasta la explícita de la literatura oral en quéchua. El Inca Garcilaso utilizó además varios idiomas europeos en sus traducciones, entre otras obras tradujo los *Diálogos de Amor* de León Hebreo del italiano al castellano. No tenemos noticia de traducciones horizontales, es decir, entre las lenguas del Nuevo Mundo, esto es, entre el náhuatl y el aymará, por ejemplo.

A finales de la conquista y en los albores de la colonización la formación de traductores e intérpretes se academizó. En el siglo XVI los misioneros crearon institutos de enseñanza bilingüe como los de Santa Cruz de Tlalteloco, San Juan de Letrán y Sta. M^a de Todos los Santos, en México, de donde salieron, como dice el crítico venezolano Mariano Picón-Salas, "alcaldes y gobernadores... traductores e intérpretes."²⁴ Hubo cátedras de quéchua y náhuatl en las universidades de Lima y Ciudad México,²⁵ y son de todos conocidos los trabajos lingüísticos de los jesuitas en sus reducciones de Argentina, Bolivia y Paraguay; también efectuaron una buena labor, menos conocida, en Ecuador, Perú y Venezuela.²⁶

Considerando la vastedad de los dominios españoles en la época,²⁷ la enorme diversidad de lenguas con que se trabajó, la constancia mantenida a través de un par de siglos al menos, su rigor, y eficacia, no creemos hiperbólico mantener que la labor de los intérpretes

y traductores al echar los cimientos de las naciones de Hispanoamérica, se encuentra entre los hitos más importantes de la historia de la traducción oral y escrita en nuestra civilización occidental.

Notas

- (1) Dice al respecto Henríquez Ureña: "Los idiomas que hablaban [los pueblos indígenas] eran centenares. Según una de las clasificaciones propuestas por los filólogos constituían ciento veintitrés familias. De esas familias, unas comprendían una sola lengua, como la araucana de Chile, mientras otras abarcan docenas, por ejemplo, la familia uto-azteca o shoshone-azteca, que abarca veinticinco grupos de dialectos en México, los Estados Unidos y la América Central, la familia chibcha en la América Central o en la del Sur con dieciséis tipos, la familia maya o maya-quiché, en México y en la América Central; la arahuaca y la caribe en las Antillas y la América del Sur; la tupi-guaraní, en la América del Sur." Pedro Henríquez Ureña. Historia de la cultura en la América Hispánica (México: Editorial Fondo de Cultura Económica, 1964), p. 10.
- (2) La escritura cuneiforme fue una **conditio sine que non** para la aparición de la traducción. Traducción y Enriquecimiento de la Lengua del Traductor. Discurso de recepción en la Real Academia Española del Excmo. Sr. D. Valentín García Yebra (Madrid: 1985), p. 22. Los mayas tenían escritura jeroglífica e idiográfica, los aztecas sólo la pictográfica y los incas se comunicaban por los llamados **quipus**, cordeles de colores anudados cuya significación era básicamente matemática. E. Bradford Burns. Latin America (New Jersey: Prentice Hall, Inc., 1972), pp. 8 y 9.
- (3) En 1948 Víctor Raúl Haya de la Torre publicó su libro de ensayos Espacio-Tiempo Histórico (Lima: Editorial Tribuna, 1940) en el que trata de aplicar la teoría de la relatividad de Einstein a la historia explicando la ubicación de los fenómenos sociales, políticos y económicos de acuerdo con el movimiento de sus escenarios.
- (4) García Yebra, Valentín, En torno a la traducción. (Madrid: Editorial Gredos, 1984), p. 294.

- (5) En su Diario del Primer Viaje, en el asiento correspondiente al 2 de noviembre de 1492, Colón solamente dice, refiriéndose a éste: "[se envió a]...Luis de Torres, que avía bibido con el Adelantado de Murcia y avía sido judío, y sabía diz que ebraico y caldeo y aun algo arábigo..." Junto con de Torres fue a parlamentar con los indios otro tripulante, Rodrigo de Jerez, pero no se indica que supiese lenguas. (Cristobal Colón. Textos y documentos completos. Prólogo y notas de Consuelo Varela (Madrid: Alianza Editorial, 1984), p. 50.
- (6) *Ibid.*, p. 31. Colón efectivamente llevó seis indígenas a la Corte, de los cuales uno fue bautizado por el Rey y el otro por el Príncipe Juan según cuenta Pedro Mártir de Anglería.
- (7) *Ibid.*, pp. 54 y 55.
- (8) *Ibid.*, p. 67.
- (9) En una nota marginal al asiento del 29 de diciembre, pone el dimisionario Obispo de Chiapas: "En esto aparece como el Almirante no entendía nada de los indios, porque los lugares que le nombraban no eran islas por sí, sino provincias d'esta isla..." *Ibid.*, pp. 102 y 103. Nota al calce 131.
- (10) Los textos de estas leyes pueden consultarse en la edición de las mismas publicada por el *Consejo de la Hispanidad* en Madrid en 1943. En las mismas se ratificaba la *Instrucción Real* de 1503, que ya disponía que en los pueblos de indios se enseñase el castellano a los niños, y ahora se ordenaba que los caciques entregaran a sus hijos a los franciscanos para que les enseñaran el español y los adoctrinaran durante cuatro años, después de los cuales serían enviados de vuelta a sus aldeas para que enseñaran a otros aborígenes. Las *Instrucciones a los Jerónimos* (1516) van más allá y mandan a que "les muestren hablar romance castellano [a los caciques y gentes principales], y que se trabaje con todos los caciques y indios, cuando fuere posible, que hablen castellano."
- (11) En la Edad Media en toda Europa era corriente que los sacerdotes sirviesen de intérpretes y traductores entre el latín y la lengua del reino y entre ésta y las regionales. Véase Christian Dugas de la Boissonny, L'Etat Civil (Paris: Presses Universitaires de France, 1987), pp. 32 y 33.

- (12) En la Española hubo varios casos de europeos que vivieron entre los indígenas. Dos muy interesantes son los de Miguel Díaz, un aragonés, que acusado de asesinato se fue a vivir refugiado en una tribu con cuya cacica se amancebó y tuvo dos hijos. Después de tres años, informó a Bartolomé Colón de las minas de oro del Cibao y consiguió de éste el perdón. Al otro extremo del espectro moral, aparece el caso del Padre Ramón Pané, llegado con Colón en su tercer viaje, el cual recogió los mitos cosmogónicos de los taínos. Frank Moya Pons. Historia Colonial de Santo Domingo (Santiago, República Dominicana, Universidad Madre y Maestra, 1976), pág. 31.
- (13) Dice Bernal Díaz del Castillo en La conquista de Nueva España (Paris, Lib. Vda. de Bournet, 1936) que: "...prendimos dos indios que después se bautizaron y volvieron cristianos, y se llamó el uno Melchor y el otro Julián y entreambos eran trastrabados de los ojos." (pág. 28). El cronista menciona que fueron llevados a Cuba (pp. 41 y 45) y enrolados en la expedición de Juan de Grijalva (pp. 49 y 55). Juanillo murió -posiblemente en Cuba- y sólo Melchor (a quien siempre llama Melchorejo) zarpó con Cortés (pág. 95).
- (14) Ibid., pp. 60-63.
- (15) Bernal deja constancia de la incapacidad del "lengua" Melchor cuando dice: "Melchorejo, el de Punta de Cotoche, que entendía ya poco con la lengua de Castilla..." Ibid., pág. 97.
- (16) La deserción de Melchor la cuenta Bernal prolijamente en el Cap. XXXII de su relación. Ibid., pp. 114-116. La de Francisco, está implícita pues nos dice cuando habla de él por primera vez en el Cap. XIII que: "...después de ganado Méjico, le vi casado en un pueblo que se llama Santa Fe." Ibid., pág. 105.
- (17) Ibid., pág. 105.
- (18) Díaz del Castillo lo describe así: "Doña Marina sabía la lengua de Guacacualco, que es la propia de Méjico, y sabía la de Tabasco, como Jerónimo de Aguilar sabía de la Yucatán y Tabasco, que es toda una, entendíanse bien, y el Aguilar lo declaraba en castellano a Cortés." Ibid., pp. 133 y 134.
- (19) Loc. cit.
- (20) Esta era una advertencia solemne que los conquistadores debían hacer a los amerindios para que reconocieran a la Iglesia

- y al Papa como depositarios de la Revelación y la jurisdicción legítima de los Reyes Católicos, bajo intimación de que el rechazo acarrearía la guerra, el cautiverio y el despojo de sus bienes. Véase Silvio A. Zavala Las Instituciones Jurídicas de la Conquista de América (México: Edit. Porrúa, 1971), pp. 487-97.
- (21) Sin embargo, Fernández de Oviedo nos lo presenta como un hijo de crianza de Almagro, criado por éste en Panamá, que aparte de poseer ingenio y ser gracioso, hablaba perfectamente el castellano. Gonzalo Fernández de Oviedo. General y Natural Historia de las Indias (libro IX, cap. IV).
- (22) Roland, Ruth A., Translating World Affairs (Jefferson, North Carolina: Mac. Farland and Co, 1982), pp. 64 y 65.
- (23) Con referencia a las gramáticas se ha dicho que: "Because of their academic training and the nature of their profession, the missionary grammarians naturally used a Latin framework for their study of the Indian tongues. This approach has been rather severely criticized by modern linguistic scholars on the ground that the aboriginal languages contain many features which do not follow Latin patterns... Yet few modern grammars of Maya languages are comparable in scope, and they all lean heavily on the colonial texts even when they follow modern analytical methods". En cuanto a los diccionarios: "As Daniel Brinton pointed out many years ago, the dictionaries... bear comparison with European dictionaries of the same period and even surpass them in scope." France V. Scholes. "Missionary Scholars in Central America," The Roman Catholic Church in Latin America. (Tempe, Arizona: Arizona State University, CLAS, 1977), pp. 261 y 262.
- (24) Picón-Salas, Mariano, "De lo europeo a lo mestizo. Las primeras formas de transculturación," Historia de la cultura hispanoamericana. Editada por Agnes Marie Brady (Nueva York, Macmillan Co., 1966), pág. 60.
- (25) Dozer, Donald M., Latin America. An Interpretative History (Nueva York: McGraw-Hill Book Co., 1962), pág. 142.
- (26) Véanse las pp. 357, 464, de Historia de la Iglesia en la América Española. Desde el Descubrimiento hasta el comienzo del siglo XIX. Hemisferio Sur, de Antonio de Egaña, S.J. (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1966).

(27) No podemos olvidar que prácticamente todo el sur de los actuales Estados Unidos, de este a oeste, estaba bajo la soberanía española.

Gregory Rabassa, el traductor del "Boom"

Gilda Calleja Medel

"Many years later, as he faced the firing squad, Colonel Aureliano Buendía was to remember that distant afternoon when his father took him to discover ice".¹

¿Les suena? Es posiblemente el principio de novela más conocido después del de **El Quijote**. Su intérprete, como el gusta considerarse, utilizando la terminología musical, es Gregory Rabassa, quizá el más conocido traductor literario del español al inglés.

Su nombre saltó a la fama cuando García Márquez declaró que prefería la versión de **Cien años de soledad** en inglés a su original, elogio que ha repetido en varias ocasiones. Desde entonces Rabassa se ha convertido en uno de los pocos casos de traductor "estrella" que existen en el mundo literario actual. Hasta la década de los cincuenta, aproximadamente, en las novelas traducidas al inglés era frecuente omitir, incluso, el nombre del traductor, a no ser que éste fuera un personaje célebre. Con la obra de Rabassa pasa hoy en día lo contrario, las editoriales destacan su nombre. Por ejemplo, en la versión que manejo se incluye una cita del **New York Times** en la contraportada: "One of the best translators who ever drew a breath".²

Gregory Rabassa nació en Yonkers, Nueva York en 1922, hijo de padre cubano y madre americana. Hizo la carrera en las prestigiosas instituciones Darmouth College y Columbia University, donde se doctoró en 1954. Desde hace cuarenta años enseña lengua y literatura española y portuguesa. Desde 1968 es catedrático de la City University of New York donde hoy en día tiene la categoría de *Distinguished Professor of Romance Languages and Comparative*

Literature. Como en muchos otros casos, Rabassa nunca tuvo la intención de convertirse en traductor profesional. A principios de los años sesenta realizó varias traducciones para una revista literaria, el **Odissey Review** de la que era editor adjunto. Una vez clausurada la revista la casa editorial **Pantheon** se puso en contacto con él para que tradujese **Rayuela** de Julio Cortázar. Rabassa leyó la novela, le gustó y le dió a la editorial un par de capítulos traducidos como muestra. Fue elegido para el trabajo e inmediatamente se puso a hacerlo.

La traducción de **Rayuela** (1966), le llevó alrededor de un año, trabajando a ratos. La hizo del modo en que suele hacerlas todas, sentado en el porche de su casa o en la cocina, produciendo la primera versión *as fast as I can type*.³ Y hay que tener en cuenta que hace apenas un par de años se compró su primera máquina de escribir eléctrica, sin tratamiento de textos. El sorprendente método de traducir mientras lee por primera vez un libro le resulta el más divertido: "I do that with many books because it's more fun that way and because translation should be the closest possible reading of the book".⁴

Por **Hopscotch**, título en inglés de **Rayuela**, obtuvo el **National Book Award for Translation** en 1967. A Cortázar le gustó tanto su trabajo que no dudó en recomendárselo a García Márquez. La traducción de **One Hundred Years of Solitude** de 1970 de Rabassa lo consagró como traductor y popularizó la pléyade de escritores del llamado "Boom" de escritores latinoamericanos en Estados Unidos. De hecho **Cien años de soledad** en inglés ha batido todos los records de permanencia de una novela escrita en español en la lista de libros más vendidos en el poderoso mundo editorial americano y ha hecho que el público se interesase por lo escrito en nuestra lengua. No sólo eso, hoy los críticos de literatura americana empiezan a ver influencias de esa novela en escritores americanos contemporáneos.

En las últimas tres décadas Rabassa ha traducido más de treinta obras de autores españoles e iberoamericanos. De entre ellas destacaré: **Mulata de tal**, **Viento fuerte** y **El papa verde** de Miguel Angel Asturias (**Mulata**, **Strong wind** y **The Green Pope**); **La casa verde** y **Conversaciones en la catedral** de Mario Vargas Llosa (**The Green House** y **Conversation in the Cathedral**); **La hojarasca**, **La malahora**, **El otoño del patriarca** y **Crónica de una muerte anunciada** de Gabriel García Márquez (**Leaf Storm and Other Stories**,

In Evil Hour, The Autumn of the Patriarch y Chronicle of a Death Foretold); **Paradiso** de José Lezama Lima; **La guaracha del macho Camacho** (que curiosamente tradujo por **Macho Camacho's Beat**) de Luis Rafael Sánchez; **Mar morto y Capitaes de areia** de Jorge Amado (**Sea of Death y Captains of the Sands**); **La chica de Ipanema** de Vinicius de Moraes (**The Girl from Ipanema**); **62 modelo para armar, El libro de Manuel y Queremos tanto a Glenda** de Julio Cortázar (**Sixty-Two: A Model Kit, A Manual for Manuel y We Love Glenda So Much and Other Tales**); **A maca no escuro** de Clarice Lispector (**The Apple in the Dark**); **Siete lunas y siete serpientes** de Demetrio Aguilera Malta (que cambia a **Seven Serpents and Seven Moons**); **Bomarzo** de Manuel Mújica-Laínez; **O vampiro de Curibita** de Danton Trevisan (**The Vampire of Curitiba**); **Señas de identidad** de Juan Goytisolo (**Marks of Identity**); **Una meditación y Volverás a Región** de Juan Benet (**A Meditation y Return to Region**). Además su firma aparece con asiduidad en traducciones y artículos en revistas como **Playboy, Esquire y New Yorker**.

Su nombre bajo el título de una obra es una garantía para el lector americano y su criterio como especialista es tomado muy en cuenta por las casas editoriales a la hora de decidir qué se debe traducir. Su papel ha sido clave como divulgador de este "boom" literario en EEUU. Rabassa, que se considera "universalista" en literatura, incluye en este movimiento a escritores de ambos continentes.⁵

La labor de Rabassa en el campo de la traducción no se ha limitado solamente a traducir. Es miembro de varias sociedades de traductores y lucha activamente por los derechos de éstos. Ha sido directivo y sigue siendo miembro de la sección de traductores del PEN Club, que intenta dignificar la profesión y obtener mejores condiciones económicas para los traductores. Desde luego algo han logrado en los EEUU, como proponer un modelo de contrato, que se les abonen derechos subsidiarios por adaptaciones cinematográficas y ediciones de bolsillo, pero aún tienen un enorme campo de trabajo. Existen muchos que traducen por muy poco en un país en que la traducción no está regulada legalmente.

Las traducciones de Rabassa se consideran obras de arte en sí mismas, aunque con la modestia característica de la profesión nos dice: "That is probably less of a compliment to my translation than it is to the English language".⁶ Para Rabassa el traductor no debe traducir la palabra, sino el espíritu que late en la palabra, y dependien-

do de la habilidad de éste la equivalencia tendrá en el lector el mismo efecto que el texto original. Cita el consejo que Borges le daba a uno de sus traductores: "No traduzca lo que digo, sino lo que quiero decir". La novela no es una colección de palabras, sino una colección de episodios y conceptos escondidos en las palabras que el traductor tiene que revelar. Y para hacerlo tiene que saber escoger aquellas que mejor transmitan el espíritu de la obra. Una traducción ideal, la total, no existe, Rabassa compara el proceso de traducir con un eclipse, en el que un cuerpo cubre a otro dejando algo fuera, añadiendo algo. Para él una buena traducción, debe transmitir entre un 75 y un 85% del original.⁷

Y un buen traductor literario es sobre todo un buen escritor, alguien que habiendo leído mucho es capaz de escribir y expresarse con soltura. Rabassa que ha dado varios cursos de traducción literaria, "Literary Translation Workshops", considera que éstos no son de mucha utilidad si el que los recibe no tiene madera de escritor.⁸ Y es precisamente esta cualidad suya, su uso del inglés, lo que lo distingue. Rabassa se sabe poseedor de un don enorme, su inglés. A pesar de tener un padre cubano y de hablar con soltura varios idiomas, él se considera "gringo" y prefiere siempre comunicarse en inglés, su lengua materna. Cuando en los años setenta estuvo en Brasil con una beca Fulbright, 18 meses le fueron suficientes: "You become so Brazilianized, you couldn't express yourself in English."⁹ A pesar de sus lazos con Iberoamérica prefiere vivir siempre en un país de habla inglesa, y de hecho se ha pasado la mayor parte de su vida en la costa este de EEUU.

Un traductor, en opinión de Rabassa, es un escritor vago al que se le dan los argumentos y los personajes resueltos y sólo se tiene que limitar a insuflarles vida: "Tranlation is lazy man's writing..." nos dice, pero "creative work in its own right."¹⁰

Rabassa define a ultranza la originalidad en la traducción: "A translator needs freedom, he has to be free from feeling the tightness of the language."¹¹ Y tiene que tener una gran imaginación. Por ejemplo, en el libro de Manuel Cortázar a diferentes tipos de policía secreta se les llama "hormigón", "hormigucho", etc. Esta sugestiva aliteración no es traducible. La solución de Rabassa es llamarlos: "dominant", "sycophant", "miscre-ant".

Para traducir un juego de palabras intenta crear otro que mantenga el mismo espíritu. Es admirable la solución que le da a la je-

rigonza de Amaranta para hablar de Fernanda en **Cien años de Soledad**:

"Esfetafa - decía- esfe defe lasfa quefe lesfe tifiene asfacoto afa sufu profopifiafa mifierfedata."¹² Lo que quería decir: esta es de las que le tiene asco a su propia mierda.

El recurso que utiliza Rabassa en inglés es:

"Thifisif" she would say "ifisif onefos ofosif thofosif whosufu cantantant statantand thefesef smufumellu ofosif therisir owfisown shifisifit".¹³ Lo que el lector agudo entenderá como: This is one of those who can't stand the smell of their own shit.

Rabassa cree que un lector de novela no tiene porqué desviar la vista para leer una nota a pie de página. El traductor tiene que tener recursos expresivos suficientes para que el lector comprenda algo sin ser desviado de su lectura, tiene que ingeniárselas para que el lector siga el hilo conductor del texto.¹⁴

Para lograr una buena traducción Rabassa aconseja dos cosas muy sencillas, tener un buen diccionario bilingüe a mano y a poder ser, hacerle las consultas idiomáticas o culturales al autor. Si esto último no es posible, buscar a alguien de la misma zona geográfica para que le aclare las posibles dudas que tenga sobre el texto original. Conocer el país de la obra también ayuda, como le ocurrió a él cuando tradujo la obra del puertorriqueño Luis Rafael Sánchez, al haber paseado por las mismas calles de San Juan que el protagonista de la novela.¹⁵

El libro que más difícil le ha sido traducir, a pesar de haberse carteadado con el autor, fue **Paradiso** de José Lezama Lima. Si lo han leído comprenderán el porqué. En cambio, y a pesar de que no conocía la Argentina entonces, el libro que más ha disfrutado traduciendo ha sido **Rayuela**, sin duda su traducción favorita. Y eso se debe, principalmente, a la relación de amistad que entabló con Cortázar. El conocer al autor, su personalidad, sus gustos le facilitan tremendamente su trabajo, le hacen imaginarse de qué modo se expresaría éste en inglés. Con Cortázar, que también era traductor y que tenía un excelente inglés, logró escoger las palabras más adecuadas para transmitir el espíritu de la obra. Por ejemplo, para encontrar equivalencias entre el lunfardo y el slang, lograr el mismo efecto con los tacos entre ambos idiomas e incluso para cambiar el nombre de un boxeador argentino que aparece en la novela. En la versión inglesa el nombre del púgil que aparece es un conocido boxeador americano de la misma categoría. Todos estos cambios los

efectuó con el conocimiento y la aprobación del autor del original, por eso dice que en cierto modo la traducción de **Rayuela** fue una obra compartida.¹⁶

Mientras traducía **Cien años de Soledad** no tuvo tanta suerte, pues García Márquez, debido a sus frecuentes desplazamientos era muy difícil de localizar. Recurrió entonces a un amigo suyo, residente en Nueva York, costeño como García Márquez. El le aclaró las dudas que sobre palabras locales aparecían con frecuencia en la novela.

Rabassa opina que el traductor tiene una gran responsabilidad al ser un creador de neologismos y que éstos tienen que ser buenos. Más que una formación específica el traductor necesita una buena dosis de inventiva para saber transmitir la expresividad de la obra. Hay que saber inventar, como hizo Valle Inclán con los "mejicanismos" que acuñó en **Tirano Banderas**.¹⁷

Igualmente, para encontrar el equivalente funcional de un personaje cuya habla denote incultura, lo que en español suele lograrse a través del acento, en inglés lo consigue utilizando recursos gramaticales, como "he don't" o "ain't". Hay que intentar adjudicarle a un personaje un modo de hablar equivalente que parezca auténtico en la otra lengua, sin caer en el error, por ejemplo, de hacer que un gaucho hable como un cowboy, como si fuera John Wayne.¹⁸

Rabassa dice que una traducción es como otra versión de una misma obra y para ilustrar esto pone el ejemplo de los dos cuadros de **Los tres músicos** de Picasso. El tema, la estructura son iguales en las dos obras, la versión es diferente. Uno, dice, es la traducción del otro. También puede pasar que una traducción mejore sustancialmente el original.¹⁹ Entre paréntesis esto dice de su trabajo García Márquez. Poe, por ejemplo, es mucho más apreciado en Francia que en EEUU, donde no se le da tanta importancia. Esto se debe, según Rabassa, al traductor, en este caso, Baudelaire.

Rabassa está seguro de que con los años su versión de **One Hundred Years of Solitude** será superada, al igual que ha ocurrido con los traductores coetáneos de Cervantes, que hoy en día nos sueñan a rancio mientras que Cervantes nos sigue pareciendo actual.²⁰ Traducir **Cien años de Soledad** le fue fácil, dice, porque García Márquez tiene un estilo clásico, cervantino. El sólo se limitó a verterlo siguiendo la pauta, a un inglés muy clásico también. Y al comentar ésto le devuelve el elogio al colombiano. "A very good book in its own language goes over more easily into another language than a

book that's not so good"... "Part of the quality of the well-written book is that it's easy to translate",²¹ declara modestamente, casi sin darle importancia a su aportación.

La imaginación, la creatividad y sobre todo la calidad literaria del inglés de Rabassa lo hacen un traductor excepcional. Juzguen si no la belleza de su prosa al traducir la ascensión de Remedios la Bella. Eso, creo yo, es lo que quiere decir cuando habla de que el traductor debe transmitir el espíritu de la obra:

"Don't you feel well?" she asked her.

Remedios the Beauty, who was clutching the sheet by the other end, gave a pitying smile.

"Quite the opposite," she said, "I never felt any better."

She had just finished saying it when Fernanda felt a delicate wind of light pull the sheets out of her hands and open them up wide. Amaranta felt a mysterious trembling in the lace of her petticoats and she tried to grasp the sheet so that she would not fall down at the instant in which Remedios the Beauty began to rise. Ursula, almost blind at the time, was the only person who was sufficiently calm to identify the nature of that determined wind and she left the sheets to the mercy of the light as she watched Remedios the Beauty waving good-bye in the midst of the flapping sheets that rose up with her, abandoning with her the environment of beetles and dahlias and passing through the air with her as four o'clock in the afternoon came to an end, and they were lost forever with her in the upper atmosphere where not even the highest-flying birds of memory could reach her.²²

Personaje curioso, maestro de traductores, comunicador excelente, Gregory Rabassa es quizá el único de entre un gremio de profesionales injustamente colocados a la sombra que brilla con luz propia. Su nombre ocupa ya un lugar prominente en la historia de la traducción literaria.

Notas

- (1) García Márquez, Gabriel, **One Hundred Years of Solitude**. New York: Avon Books, 1971. Translated by Gregory Rabassa. p.11.
- (2) Ibid., contraportada.
- (3) "Couriers of the Human Spirit". **Time**. November 19, 1984. pp.65-68.
- (4) Mc Dowell, Edwin, **Americas**. July-August 1986.
- (5) "Gregory Rabassa". **Worldnet Dialogue**. US Information Agency, May 22, 1989. Video
- (6) **Time**, op cit., pp. 65-68.
- (7) "Gregory Rabassa", **Worldnet Dialogue**. Video
- (8) Ibid.
- (9) **Time**, op cit., pp. 65-68.
- (10) Weis, Jason, **Los Angeles Times**. August 12, 1984.
- (11) "Gregory Rabassa", **Worldnet Dialogue**. Video.
- (12) García Márquez, Gabriel, **Cien años de soledad**. Barcelona: Plaza y Janés, 1975. p.195.
- (13) García Márquez, Gabriel, **One Hundred Years of Solitude**. Op. cit. p.199.
- (14) "Gregory Rabassa", **Worldnet Dialogue**. Video.
- (15) Ibid.
- (16) Ibid.
- (17) Ibid.
- (18) Ibid.
- (19) Ibid.
- (20) **Time**, op. cit., pp. 65-68.
- (21) Weis, Jason, Ibidem.
- (22) García Márquez, Gabriel, **One Hundred Years of Solitude**. Op. cit. pp. 222-3.

Historia de las traducciones de la literatura clásica rusa en España

Julia Obolenskaya

La ponencia que voy a exponer ante ustedes versa sobre un tema bastante complicado y difícil de desarrollar en tres cuartos de hora. Se trata de casi un siglo y medio de la historia de las traducciones de literatura rusa en España, tema que, a su vez, está relacionado con otros muchos, reflejando, así, la historia de las interrelaciones culturales, literarias y lingüísticas e incluyendo los problemas de la traducción misma y también los de la historia de la percepción en España de la obra de los escritores rusos y de su apreciación.

La historia de las traducciones de una gran literatura nos ayuda a comprender mejor algunos aspectos y peculiaridades de la historia de nuestra propia literatura, porque es imposible imaginar el desarrollo global de una literatura nacional -y de la cultura nacional en general- sin su comunicación creadora con las culturas y literaturas de otros pueblos. El desarrollo de la cultura nacional está siempre determinado por el nivel de su integración en el proceso cultural mundial. Esta comunicación creadora, realizada a través de las traducciones, supone interrelaciones literarias y la influencia recíproca entre grandes literaturas nacionales, como son las literaturas rusa y española.

Hace mucho tiempo los especialistas en traductología propusieron que la historia de las traducciones fuera considerada como

parte integrante de la historia de cada literatura nacional, porque tanto una como otra reflejan la aceptación y práctica de estilos y corrientes literarios, de tendencias estéticas, etc. Creo que este punto de vista es justo sólo para las traducciones "inmediatas" que coexisten con el original en el mismo contexto socio-histórico. Por otra parte, la obra traducida puede sobrevivir siglos enteros y vivir una vida propia, separada de la de la obra original, y seguida de una serie de nuevas traducciones distanciadas en el tiempo. Cada una de estas traducciones puede correr su propia suerte entre lectores y críticos.

Pero ocurre que, a diferencia de la obra original que nunca envejece, la traducción sí envejece, y no es cuestión de envejecer el idioma de la traducción, sino de profundizar y extender los conocimientos sobre la obra, sobre su contexto socio-cultural, cosas que van modificando la interpretación, el enfoque de contenidos y el mensaje de la obra. Por otro lado, se sabe que la traducción, es decir, la interpretación del original, refleja o confirma la concepción de la obra de acuerdo con su época. Creo que es oportuno mencionar una frase de Mijail Bajtín: "Sólo el futuro da posibilidad a la obra de evadirse de las cadenas de la época".

Precisamente por esto, no toda obra literaria, aún siendo genial, obtiene en el extranjero el mismo éxito que tuvo o tiene en su patria o en otro país extranjero. Incluso, y como regla general, la elección de la obra que se quiere traducir está condicionada por su carácter actual, y por su utilidad y capacidad para resolver los problemas planteados por la literatura y cultura nacionales, porque, una vez traducida, la obra ya forma parte de ellas. Al estudiar la historia de las traducciones de cualquier escritor es importante tener muy en cuenta la época en que aparecen sus traducciones y también su consonancia con el contexto socio-cultural del país-receptor.

Así pues, la historia de las traducciones forma parte de la historia de la cultura de un país y refleja siempre el nivel de desarrollo y las necesidades y preocupaciones de la sociedad en la época de la realización de la traducción y, al mismo tiempo, refleja el estado del idioma nacional.

No cabe duda que el estudio de la historia de las traducciones supone siempre la descripción de las etapas que definen sus características principales, como, por ejemplo, traducciones directas o no directas, versiones libres o autorizadas, traducciones romantizadas o de tipo etnográfico que, más que nada, lo que intentaban era dar

a conocer un país extranjero, sus costumbres exóticas etc.: son las traducciones que vemos perfectamente reflejadas en la historia de las traducciones de la literatura rusa del siglo XIX en España. Al mismo tiempo este estudio, marcando las etapas, analiza también los métodos y los enfoques de la labor de los traductores, y estudia las traducciones mismas como resultado de esta labor, señalando no sólo diferencias entre dos sistemas lingüísticos, sino también entre el estado actual del idioma de la traducción y su estado en el momento de emprender la traducción. En ese sentido, la traducción es como un corte, una muestra del desarrollo del idioma en un momento dado que puede corresponder o no al del original. De este modo, la traducción puede ser una versión inmediata, una modernización, o una estilización del original.

Antes de entrar en el tema, quiero hacer notar que el destino de la literatura rusa en España e incluso las circunstancias de su aparición aquí son insólitos en comparación con otros países europeos. En Francia, en Alemania, en Inglaterra, primero aparecieron las traducciones del ruso a sus idiomas respectivos, y, luego, esas traducciones fueron apreciándose ante los lectores y ante la crítica. No cabe duda que la apreciación de las obras traducidas reflejaba la tradición literaria nacional, los criterios de "buen gusto" predominantes en aquella época, las peculiaridades de la psicología y del carácter nacional, tanto como las del contexto socio-cultural de esos países. Al mismo tiempo, estas traducciones tomaban en consideración las opiniones de la crítica literaria, basadas en general en su conocimiento de los originales de las obras.

En España, las etapas de la historia de las traducciones de la literatura rusa no coinciden con la historia de la percepción de ésta porque tanto las opiniones de la crítica como las traducciones hasta mediados de los años treinta de nuestro siglo -eran con muy pocas excepciones y lo siguen siendo a veces *el reflejo del reflejo* de la literatura rusa en versiones francesas, inglesas y alemanas. Esto quiere decir que, mucho antes de que aparecieran las traducciones españolas, el lector español ya conocía a los escritores rusos a través de las publicaciones de sus obras, y conocía las críticas, ensayos y biografías realizados en general por los franceses o los ingleses y divulgados en España a partir de los años treinta hasta finales del siglo pasado. Por esto, se sobreestima el papel de Francia como intermedario literario y, al mismo tiempo, es difícil dejar de subrayar lo contradictorio que resultó este papel: por un lado, fue

casi el único camino hacia la cultura rusa; por otro, Francia impuso su punto de vista y sus criterios sobre la literatura rusa y esos criterios fueron adoptados después por los críticos y los traductores españoles. Dichos criterios, durante mucho tiempo, determinaban no sólo los métodos y caminos hacia interpretaciones de las obras rusas, sino que condicionaban la misma elección de la obra, su género y los medios de la traducción. Así pues, se traduce la poesía rusa en prosa siguiendo la tradición francesa, desde el siglo pasado hasta hoy.

Otro aspecto del tema es el papel de los grandes escritores franceses que traducían obras rusas y, a veces, con intención o sin querer, reflejaban en su traducción su propia personalidad, su modo de pensar, su manera estilística, alterando el original y apropiándose de la obra traducida; fue lo que pasó en las traducciones autorizadas de las obras de Pushkin realizadas por Dumas, Merimèe, Flobert. Es curioso, pero Turguéniev también tiene su parte de culpa en las traducciones al romance de la prosa de Pushkin, y, asimismo, en implantar una imagen alterada y a veces falsa de este gran escritor en España, porque, precisamente, su traducción de la *Hija del capitán* al francés, alterando el estilo y el mensaje de la obra, fue después traducida al español por Luis Viardot, con participación del mismo Turgueniev y se publicó en decenas de ediciones en España hasta los años sesenta de nuestro siglo.

Ahora bien, la primera traducción del autor ruso hecha del francés fue la oda de Derzhavin *Al ser supremo*, publicada en una revista católica barcelonesa en 1838. En Valencia, en 1846, aparece uno de los *Relatos de Belkin* de Pushkin -*El turbión de nieve*. *El diario de Barcelona*, en 1865, editó poemas dramáticos de Pushkin, también traducidos del francés. Notamos que muchas obras de los autores rusos fueron traducidas al español por la revista *El correo de ultramar*, en París. Allí apareció la primera traducción de Turgueniev, en 1858. En los años sesenta-setenta, en España circulaban muchas traducciones francesas de la obra de Turguéniev y de Tolstoy, y, al mismo tiempo, la década de los setenta trajo una verdadera ola de las primeras traducciones españolas de Turguéniev, y la de los ochenta, de las obras de Tolstoy. El último en llegar a España fue Dostoyevski, pues en 1887, y por primera vez, se publicó un fragmento de su novela *Humillados y ofendidos*. La llegada casi simultánea de la obra de los tres grandes rusos vertida al español fue preparada ya en España, pero no sólo por las colaboraciones ex-

tranjeras, entre ellas por el famoso libro de Melchor de Vogüe *La novela rusa*, muy bien conocido en toda Europa.

Sin embargo, el papel más importante en la popularización de la literatura rusa en España corresponde a la actividad de Emilia Pardo Bazón. Su libro *La revolución de la novela rusa*, publicado en 1887, sigue siendo hasta hoy la única obra fundamental dedicada a la literatura rusa. Desde la publicación de este libro, se sabe que no existía en España un intelectual que ignorara la obra de los escritores rusos. Desde entonces, se planteó a las editoriales la necesidad de traducciones españolas como respuesta al interés y a las ansias de saber de círculos más amplios de los lectores. Notamos que las primeras traducciones españolas coexistían con las francesas y alemanas; aún más: los intelectuales españoles las preferían a las españolas porque éstas carecían de calidad comparadas con las extranjeras realizadas por prestigiosas editoriales. Los escritores célebres españoles leyeron por primera vez las obras de Tolstoy, Turguéniev y Dostoyevski en versiones francesas, pues encontramos muchas traducciones francesas y alemanas en las bibliotecas particulares de Galdós, Clarín, Baroja y Unamuno.

En los años ochenta-noventa, todas las obras más famosas de los tres grandes habían sido editadas en español. En Valencia por la editorial *F. Sempere y compañía*; después, en Barcelona por *Maucici*; luego en las revistas madrileñas *Revista contemporánea*, *Revista internacional* y *España moderna*. Se sabe que las editoriales madrileñas empezaron a publicar las obras de escritores rusos más tarde. Aquí destaca la actividad de *Atenea* y *El mundo latino* y, más tarde, en los años veinte, la de *Calpe* que adquirió una gran importancia, porque esta editorial dedicaba anualmente del 10 al 12 por ciento de ediciones, en la serie *Colección universal*, a la literatura rusa.

Así pues, desde finales de los ochenta del siglo XIX empezó el primer período de la historia de las traducciones de la literatura rusa en España. Las traducciones tenían ya carácter masivo, a diferencia de las primeras de mediados de siglo, a las que podemos considerar como etapa preparatoria.

La característica principal de las traducciones de este período es ésta: no eran directas, sino hechas de un idioma intermedio. Generalmente, este período de las traducciones no directas es estudiado superficialmente, considerándolo como algo inevitable en la historia de las traducciones de idiomas poco corrientes; estas traducciones inevitablemente suponen la posibilidad de alterar o tergiver-

sar el original, porque reflejando el reflejo del original en el espejo de otro idioma y de otra cultura, las traducciones no directas no pueden restaurar lo perdido, a veces repitiendo incluso errores de las traducciones anteriores. ¿Deben ser investigadas estas traducciones? ¿Quizá sería más correcto empezar el análisis de la historia de las traducciones después de aparecer las primeras traducciones directas? No, sin duda. Porque estas traducciones no directas sirvieron de cimiento de la tradición española de la traducción, plantearon procedimientos y métodos fundamentales (aunque, a veces, erróneos que siguen influyendo en las traducciones modernas) y también definieron enfoques de la traducción del ruso. Fue, en cierto sentido, el período de aprendizaje, la preparación de las traducciones venideras y la garantía del futuro desarrollo de la escuela nacional traductora que tenía un pasado glorioso en la famosa escuela toledana de Alfonso X El Sabio.

Los autores de las traducciones de aquellos años casi siempre eran anónimos (a veces por culpa de la editorial, a la que no interesaba indicar el nombre del traductor por no apreciar mucho su labor, o porque se reeditaba una traducción ya publicada, es decir, robada). A veces es bastante fácil averiguar de qué idioma fue hecha la traducción por el modo de transliterar los nombres propios: así, en las traducciones de José Ferrández encontramos "Mourine", "Pousckine" o "Vassili", "toulupe" escritos a la francesa con "o" y "u" en vez de "u", con doble "s" y "e" final que no se pronuncian en francés.

Las primeras traducciones de los escritores más solicitados - Turguéniev, Tolstoy y Dostoyevski- eran versiones libres, muy abreviadas, hechas a vuela pluma, más bien comerciales, debido a las ansias de los editores de sacar beneficios del "descubrimiento" de los tres genios. Las traducciones de las traducciones, copiando y agravando errores de traductores franceses y alemanes, seguía destruyendo las obras de los autores rusos, y, además, muy a menudo elegían para traducir obras sin importancia. Al leer estas traducciones, es fácil comprobar que la mayor preocupación de los traductores fue convertirlas en una lectura huera sobre las costumbres de la bárbara Rusia para todos los públicos.

En este carácter fragmentario y libre de las primeras traducciones influyó no sólo el bajo nivel profesional de los traductores, sino también el hecho de que las editoriales española tenían la costumbre de publicar las obras de géneros breves: cuentos, ensayos, car-

tas, biografías, e incluso poemas, por muy difícil que fuera la traducción de la obra poética. Era casi imposible publicar una novela extensa en una revista literaria porque suponía grandes gastos, mucho tiempo, etc. Así, las editoriales sacaban *cuentos* de las novelas largas de Dostoyevski y Tolstoy, y su tamaño dependía del volumen de la revista. También hay que tener en cuenta que las primeras traducciones, hechas en su mayoría de las traducciones francesas, reflejaban los principios de la versión libre según las leyes de buen gusto, y según estas leyes los traductores corregían y mejoraban el estilo de los escritores rusos, siendo su mayor preocupación conseguir en sus traducciones las cualidades del estilo fino y elegante. Esto les permitía traducir algunos capítulos de las novelas, más conseguidos (según su opinión), añadir algunos detalles u omitir otros, sin mencionar el original y, después, publicar el resultado de su labor *creativa* bajo los títulos más excitantes o armoniosos. Así *nacieron* novelas cortas sacadas de *Guerra y Paz* de Tolstoy: *La muerte sobre el campo de batalla*, *Napoleón y el cosaco* etc. A veces, los traductores españoles inventaron sus propias creaciones: *Barbas*, *Barbas de estopa*, *Inquisidor*, *El probrecito de Iliucha*, sacados de los *Hermanos Karamazov* de Dostoyevski, o *Katiuska* -de *Resurrección*- de Tolstoy. A veces es difícil adivinar lo que está cifrado debajo del título *Las etapas de locura* o *El alma de niña* ¿Y qué decir de los lectores españoles que no podían ni sospechar que estas novelas y cuentos son partes o, mejor dicho, trozos de las grandes novelas, como las dos últimas sacadas de los *Humillados y ofendidos* de Dostoyevski? La ganadora de la retitulación resultó ser la novela de Dostoyevski *Las memorias de la casa muerta*, que fue publicada en España bajo, por lo menos, diez títulos: *La casa de los muertos*, *Memoria de la casa de los muertos*, *Cuadros carcelarios*, *La novela del presidio*, *Los presidios de Siberia*, *El sepulcro de los vivos*, etc.

También rasgo relevante de las primeras traducciones fue el carácter etnográfico, costumbrista. Pretendían, más bien, dar a los lectores conocimientos sobre las costumbres, gentes y paisajes de un país lejano, desconocido y exótico; por eso, contenían muchos extranjerismos, acompañados por los comentarios y notas bastante amplios (aunque muy a menudo incorrectos) con datos históricos, geográficos, incluso lingüísticos.

Este período de las traducciones no directas termina en los años veinte-treinta, aunque, desgraciadamente, las mismas traducciones se reeditan en España hasta hoy en día. Así, en Bilbao, en

1982, se publicó una traducción de *Guerra y Paz* de Tolstoy, hecha del alemán. La traducción de Heras -más completa pero no directa- se reedita hasta finales de los años sesenta, y se publicó en 1981 en Barcelona.

En los años veinte, después de llegar a España los primeros emigrantes rusos, se editan las primeras traducciones directas, aunque realizadas por no profesionales que no dominaban el español; por ello, en general, pierden calidad ante las no directas, hechas por traductores o escritores profesionales extranjeros.

El boom de traducción, que estalló en todo el mundo en los años treinta y trajo nuevas ideas acerca del mérito del traductor y la relevancia de la traducción, coincidió en España con el inicio de las traducciones directas masivas y, al mismo tiempo, las primeras ediciones de las obras selectas o completas, hechas con más fidelidad al original, evitando abreviaciones y faltas de las traducciones anteriores. Las características más relevantes de las traducciones de este período reflejan el deseo de los traductores de conservar las peculiaridades del idioma ruso, convirtiéndolas en español. En la búsqueda de un nuevo camino -de interpretación de la obra de autores rusos, rechazaron los métodos y principios de la *traducción libre* según las leyes de *buen gusto*, impuestas por los franceses y, a veces, cayeron en el otro extremo, es decir, traducción textual, palabra por palabra, lo que les llevaba a faltas graves tanto semánticas, como estilísticas, sobre todo cuando se trataba de traducir fenómenos tales como giros, juego de palabras, vocativos, vulgarismos, dialectismos o neologismos del autor-. A decir verdad, son problemas que siguen sin resolverse en la mayoría de las traducciones actuales. Con respecto al inicio de esta nueva etapa, hay que mencionar entre los hechos más destacados la labor y la obra de Rafael Caninos Assens, y la actividad de la editorial *Aguilar*, cuyas ediciones, en aquel entonces, superaban la calidad de las traducciones de las editoriales barcelonesas y valencianas y abrieron el camino para una nueva generación de traductores.

Otra etapa es la que empieza a finales de los años cincuenta con el regreso de los españoles de la URSS (donde ellos habían terminado sus carreras, dominando los dos idiomas y conociendo a fondo la literatura rusa). Esta etapa trajo consigo traducciones de un nuevo nivel cualitativo. Mencionamos aquí las traducciones de Andreu Nim, que en ciertos aspectos no han sido superadas. Sin embargo, los lectores españoles seguían conociendo más bien el con-

tenido de la obra sin poder saborear sus peculiaridades estilísticas. Así pues, todos los escritores rusos tenían, en estas traducciones, el mismo lenguaje, siendo difícil distinguir el estilo individual de cada uno. Por lo visto, aún no se habían dado las condiciones para la revisión de los métodos y enfoques de la traducción, no fueron elaborados unos criterios nuevos de la valoración de sus cualidades, y los del papel del traductor como el creador que está recreando la obra de arte en su integridad inseparable de contenido y forma artística.

En España, esta nueva etapa comenzó a mediados de los años setenta con la formación, en importantes editoriales, de los centros de traductores en Madrid. Durante esta década se editan artículos, libros y antologías sobre los problemas de la traducción en distintos aspectos. Las editoriales barcelonesas *Bruguera Vergara* y *Planeta* superan ya a las madrileñas, editando y reeditando obras selectas y completas de los clásicos rusos; entre las mejores traducciones, mencionamos las de Augusto Vidal. Sin duda, las traducciones de los setenta y ochenta aproximan más al lector español las riquezas artísticas de la literatura rusa porque los traductores están intentando transmitir no sólo el mensaje del autor y el contenido de las obras, sino también las peculiaridades de su estilo y lenguaje.

El análisis de la historia de las traducciones de autores rusos en España y los conocimientos de la crítica literaria a partir de los años setenta del siglo XIX hasta nuestros días, permitió revelar algunas regularidades o constantes de los destinos de los escritores o de las obras traducidas; y, al mismo tiempo, dio posibilidad de construir modelos tipológicos a base de los cuales se puede incluso "pronosticar" popularidad de uno u otro escritor y de una u otra obra en español.

En muy breves palabras y esquematizando lo anteriormente dicho, podemos examinar estos modelos sirviéndonos del ejemplo de la historia de las traducciones de la obra de Alexander Pushkin, Iván Turguéniev y León Tolstoy.

Las traducciones de Pushkin llegaron demasiado tarde a España y su obra no consiguió insertarse en el contexto histórico de la época, al salir del contexto socio-cultural de Rusia, país completamente desconocido por aquel entonces para los españoles. El Pushkin que fuera autor de un famoso libro dedicado a las interrelaciones literarias y culturales entre España y Rusia y a la influencia española en la Literatura rusa de la época pushkiniana- este Pushkin,

digo, a causa de la percepción errónea, fue definido como un poeta romántico sin raíces nacionales, un discípulo de Bayron y también creado de la prosa histórica, romántica y sentimental que salía malparado comparado con Walter Scott. Así ocurrió que el gran poeta y escritor ruso fue, durante mucho tiempo, muy poco conocido y leído en España; hasta hoy en día se desconoce su obra única, la novela en verso *Eugenio Oneguín* y no encontramos las traducciones de sus poesías íntimas y filosóficas, aunque en los años treinta sus versos, invocando a la libertad y a la dignidad humana, obtuvieron gran éxito y repercusión en España. En los últimos diez o quince años Pushkin, por fin, está siendo descubierto por el lector español como un gran artista y pensador, aunque hasta el momento en España no se ha editado su obra completa. Al mismo tiempo, sin realizarse estudios sobre su estilo, el problema de recreación de la riqueza estilística de su obra sigue sin resolverse.

Otro gran escritor ruso, -Iván Turguéniev-, fue quien, a finales de los años setenta obtuvo en poco tiempo un enorme éxito y popularidad en España, y no sólo por ser promocionado por los críticos franceses y el libro de Emilia Pardo Bazán. Los problemas y temas de sus obras -la vida dura de los campesinos o la decadencia de la aristocracia, al igual que los nuevos protagonistas de la época, los jóvenes rebeldes, los nihilistas- eran nuevos para los españoles y, al mismo tiempo, correspondían a las preocupaciones de la sociedad española de finales de siglo. Así pues, su obra llegó muy a tiempo, pero, al perder su actualidad aquellos problemas, se apagó el interés por la personalidad de Turguéniev y sus obras fueron traducidas a la manera de las novelas costumbristas o exóticas que para el lector español reflejan cierta época ya pasada. Hoy es conocido como el autor de algunas poéticas novelas cortas sobre el amor, incluidas en series de *novela juvenil*. Varias generaciones de gente ya mayor recuerdan a las heroínas apasionadas de Turguéniev, pero, para los jóvenes, estas novelas parecen más bien sentimentales, anticuadas, sin responder a sus preocupaciones, necesidades y gustos.

León Tolstoy triunfó en toda Europa al mismo tiempo, a finales del siglo pasado. Sus obras, tratando *cuestiones palpitantes* (según las palabras de Emilia Pardo Bazán), es decir la guerra y la paz, la familia y la moral, la fe y la religión, la misión del hombre, tanto como su vida personal considerada como el ejemplo de servicio a la Causa por muchos años (por no decir para siempre), se convirtieron

en el espíritu del tiempo. En España sus ideas ejercieron gran influencia tanto en la literatura, cultura y pensamiento nacional, como en la vida política y social.

Turguénev y Tolstoy tuvieron la suerte de ser reconocidos durante su vida, no sólo por gozar de fama, sino porque sus obras se podían leer en distintas traducciones y quedaron sus notas y opiniones personales en cuanto a ellas y a las críticas. Es curioso que Turguénev, desde el primer momento, fue reconocido como el mejor estilista entre otros escritores rusos, y Tolstoy, al revés, sigue sin ver rehabilitado su estilo insólito, rico en recursos y peculiaridades estilísticas. Tolstoy, según la crítica (que a menudo no conoce más que sus traducciones) sigue siendo el genio bárbaro y pensador que como estilista es más bien un discípulo mediocre que no sabía las leyes de composición y no consiguió encarnar el gran contenido de su obra en una forma adecuada. Esta opinión nos viene de Melchor de Vogüe y tiene ya una tradición secular.

Investigando los modelos propuestos, podemos sacar las conclusiones que nos ayudan a comprender por qué en España la obra de Dostoyevski obtuvo un éxito enorme en los años cuarenta, por qué siguen casi desconocidos Pushkin y Lermontov y los escritores de su época, por qué se desconoce el brillante novelista Goncharov y el dramaturgo Ostrovski. En este sentido, es muy demostrativo el caso de Gógol, que llegó a España a principios del siglo como satírico y costumbrista desarrollando los temas tradicionales; después, en la época de la Segunda República, surgió el interés hacia su prosa heroica, pero gran parte de su obra, esas auténticas obras maestras que son sus cuentos, no encontraron una repercusión adecuada en España. Tratando los temas eternos y muy actuales para la sociedad moderna, estos cuentos pronto obtendrán el éxito merecido aquí. Sigue sin descubrirse el talento de Chejov: los españoles conocen una décima parte de su herencia ignorando casi su prosa; sus obras dramáticas, por estar empobrecidas y alteradas en las traducciones, pierden muy a menudo lo más profundo y bello de su mensaje e insólito estilo.

Es evidente que antes de aparecer las primeras traducciones masivas directas, no singulares, es decir, hasta los años veintetres, no podemos observar nada más que el seguimiento servil de la tradición francesa, alemana o inglesa por parte de los traductores españoles. Sin embargo, a partir de los treinta, tampoco podemos confirmar la existencia o aparición de una tradición española o la es-

cuela (escuelas) de traducción española. La formación de tal escuela se hace posible sólo al conseguir un cierto nivel del desarrollo teórico de los conocimientos sobre el tema, es decir, conocimientos sobre la traducción como manifestación específica, singular, de la actividad creativa humana; cuando se tiene conciencia del carácter creativo de la labor del traductor, surge un nuevo nivel de comprensión de sus tareas. Como ya hemos notado, este proceso empezó en España en los años setenta.

Es evidente que el traductor puede transmitir, expresar y recrear la singularidad artística del original sólo a condición de que él mismo haya comprendido en qué consiste esta singularidad y haya apreciado las peculiaridades del estilo y lenguaje del autor al compararlas no sólo con las de los escritores nacionales, en este caso españoles, sino también con las de otros escritores rusos.

Es sumamente importante esta valoración doble: *desde dentro* del socium lingüístico de su propia literatura nacional, y *desde fuera*; así mismo, siempre es de igual importancia la relación inversa cuando la valoración de la singularidad estilística de sus propios escritores se efectúa a través del espejo de la literatura extranjera. Porque, queda bien claro que podemos comprender que somos distintos, que es distinta e insólita nuestra literatura y lengua, tan sólo comparándonos con otros, con otras literaturas y otras lenguas.

La valoración doble del estilo individual de un escritor siempre supone que el traductor conoce bien los parámetros estilísticos del habla literaria en general, tanto los del original, cuanto los del idioma de la traducción, lo que permite hacer posible la valoración del significado funcional de los recursos linguo-estilísticos de los autores extranjeros y de los nacionales, dando posibilidad de recrearlos de modo adecuado en las traducciones.

El caso es que los lectores rusos comprenden muy bien que el contenido de la obra de Tolstoy sólo era posible *fundirlo* en esta forma artística, este lenguaje y estilo tan insólitos que le distingue de otros autores. Pero ¿lo comprende el traductor español? A lo mejor, según él, no todos los rusos sabían expresar su pensamiento en una forma adecuada, escribían incorrecta e ilógicamente de una manera tosca y ramplona. Hay que tener en cuenta que la misma noción de estilo *malo* o *bueno* determinaba durante mucho tiempo los criterios y opiniones de los literatos y traductores franceses; después llegó a España. Según estos criterios de buen gusto, el estilo de todos los escritores rusos (excepto Turguéniev, aunque él también tenía

sus defectos) era considerado malo y no correspondía al mensaje y contenido de obra tan sublime, y, por esto, hacía falta corregir y mejorar el estilo y el lenguaje en las obras traducidas.

La tradición de mejorar el estilo del autor tiene también otra razón: el miedo de pasar por mal traductor. Las huellas de este temor las notamos incluso en las traducciones españolas de los últimos años. También existe otra explicación: durante muchos años, la filología española no prestó mucha atención a las cuestiones y problemas del estilo literario y al individual, sobre todo en prosa. Así pues, el traductor no se da cuenta de qué hay que apreciar en el estilo de la obra, qué peculiaridades artísticas se deben y se pueden conservar en la traducción. Estos son los problemas de análisis estilístico que realiza cada traductor antes de emprender la traducción. Este análisis, a su vez, sólo puede basarse en los estudios realizados en esta área de filología española.

Se sabe que el estilo individual de todos los grandes maestros de literatura contradice siempre las exigencias de la norma literaria del idioma, las infringe, las quiebra, creando su propio lenguaje como parte de su mundo artístico.

El análisis comparado linguo-estilístico de las traducciones y el original hace posible la revelación de correspondencias funcionales de los fenómenos estilísticos, siempre teniendo en cuenta la base estilística general del idioma, las exigencias de la norma literaria, sin olvidar las singularidades del estilo individual. El lenguaje artístico creado por el autor siempre tiene sus propias características correspondientes a la obra dada, siendo la misma una unidad artística distinta de las de otros escritores. En las traducciones de las obras rusas como, por ejemplo las de Dostoyevski o Tolstoy, los traductores al nivelar la complejidad de la estructura sintáctica y corregir sus *faltas* lógicas o gramaticales, al privar a su obra de irregularidades (según la opinión de los traductores) llegaron a dar una muestra del estilo de sí mismos.

Pues bien, en esta ponencia hemos realizado un breve análisis de las principales etapas de la historia de las traducciones de la literatura clásica rusa en España, intentando dar la idea de cómo cambiaba la problemática y enfoques de la traducción de dicha literatura, porque, como sabemos, las cualidades de las traducciones y su equivalencia al original siempre corresponden al nivel del desarrollo socio-cultural de una época determinada, reflejando toda una serie de conceptos y conocimientos del idioma y de la literatura, his-

toria, cultura, etc. Por esto, no podemos valorar la equivalencia de las traducciones estudiadas desde hoy; nuestra valoración no sería correcta, por no contar con la situación social, literaria y lingüística correspondiente a la época en que fue realizada la traducción.

En fin, creo que la época en que vivimos, las nuevas investigaciones, los estudios realizados en el área de la literatura y cultura rusa, y los nuevos enfoques de filología española nos dan la esperanza de que, muy pronto, se realizarán aquí nuevas traducciones que descubrirán a los autores rusos, de momento desconocidos en España, y, también, descubrirán lo desconocido en los autores ya famosos; en estas traducciones resplandecerá toda la riqueza de la obra de los grandes pensadores, humanistas y artistas rusos que, desde hace más de un siglo, pertenecen ya no sólo a la cultura rusa, sino también a la española, porque a través de las traducciones, los genios de la literatura conquistan el mundo, dejando su herencia a toda la humanidad.

Ficciones y teorías en la traducción: Jorge Luis Borges

Ana Gargatagli
Juan Gabriel López Guix

Este trabajo se propone adentrarse en el territorio --hasta hoy poco explorado-- de las relaciones de Borges con la traducción. En primer lugar, intentaremos poner de manifiesto el lugar preminente que este procedimiento ocupó en el proceso creativo borgeano. A continuación, reseñaremos las reflexiones teóricas que, de forma esporádica, dedicó al problema del traducir y, con ayuda de una breve "biografía literaria", su concepción de la traducción como herramienta de cultura. Por último, analizaremos su actividad práctica como traductor.

1) Las primeras palabras de "El inmortal" (publicado por primera vez en *Los Anales* de Buenos Aires en 1947) nos informan que lo que vamos a leer fue encontrado en el último de los seis tomos de la *Ilíada* traducida por Pope, que el anticuario Joseph Cartaphilus ofreció a la princesa de Lucinge en 1929. Y se dice que este manuscrito estaba redactado en inglés, que abundaba en latinismos y que la versión que se ofrece es literal.

Utilizar la traducción como recurso para dar verosimilitud a un texto no es una invención de Borges. Tampoco lo es que el falso traductor opine sobre lo que está "traduciendo". Ambos procedimientos dieron forma a *Don Quijote*. Lo curioso es que la narración se proponga *como una versión literal*. Debemos entender que el falso traductor decidió optar por la fidelidad de las formas, en detrimento de la emoción estética, que sólo se alcanza corrigiendo, ignorando

o engrandeciendo el original. Por esto mismo --y siempre hablando en los términos que propone esta ficción--, resulta sorprendente la inocente declaración de subordinación. Este manuscrito aparece dentro de la versión homérica de Pope, a la que Borges ha juzgado extraordinaria, justamente, por *no* ser literal. Por otro lado, al final del relato, aprendemos que todo lo que contiene son "intrusiones o hurtos" de Plinio, de Thomas de Quincey, de Descartes, de Bernard Shaw. Es decir, hemos conocido una transcripción *fiel, honesta*, de un texto construido mediante una amalgama de plagios; hemos sido literalmente burlados. Pero la broma no se consuma sólo en lo explícito. El lector avisado puede descubrir que una frase del texto: *desnudo en la ignorada arena*, es una traducción exacta de un verso de Virgilio ("nudus in ignota... iacebis arena").

(Debemos aclarar que esto no sucede sólo aquí. En "Las noches de Goliadkin", de *Seis problemas para don Isidro Parodi*, se puede leer un fragmento de la novela argentina *Don Segundo Sombra*; en "Poema conjetural", el verso "huyendo a pie y ensangrentando el llano" es la versión textual de la *Divina Comedia* de Bartolomé Mitre ("fuggendo a piede e'nsanguinando il piano"); en la traducción del *Orlando* de Virginia Woolf, la elección de "relaciones consanguíneas" donde el original decía "afinidad" o, a lo sumo, "parentesco" recuerda un clásico ejemplo del uso de la hipálage en Sófocles; "A un poeta menor de 1899" reproduce palabras de su traducción de Walt Whitman. La enumeración podría ser interminable.)

Y, si siempre las "citas" cumplen una función, en ningún caso como en "El inmortal" (o en "Pierre Menard, autor del *Quijote*") denuncian de un modo tan claro el servilismo inútil de la fidelidad. No hay observación más irónica y corrosiva sobre la literalidad que *literalmente* copiar.

Sin embargo, más adelante en el relato, el adjetivo "literal" aparece por segunda vez. "Ignoro si todos los ejemplos que he enumerado son *literales*; sé que durante muchos años infestaron mis pesadillas; no puedo ya saber si tal o cual rasgo es una transcripción de la realidad o de las formas que desatinaron mis noches." Aunque desusada, la utilización de lo literal parece verosímil. Sin embargo, como sabemos nosotros --y como más tarde sabrá el lector--, estos ejemplos no reproducen la realidad, sino que son una "transcripción" de otros textos. Porque, en realidad, "El inmortal" cuenta la historia de un hombre que cuenta cómo cuenta su historia.

Y si lo literal sirve para urdir una ficción, es útil, en otro plano, para desmontarla. Porque, si reflexionamos un poco, no hay mayor ficción que creer en lo que lo literal evoca: la correspondencia exacta entre las lenguas; entre un objeto y la palabra y lo que la palabra representa; entre lo que el lenguaje dice y lo que quiere decir.

La traducción (tal como también observaron Walter Benjamin, George Steiner o Paul de Man), bajo su apariencia inofensiva, revela que nada sabemos sobre lo que el lenguaje dice, aunque sea su función social disimularlo.

Y este carácter de simulacro, de escenificación de una perpetua farsa, la ha convertido en uno de los procedimientos predilectos de Borges para tejer sus ficciones, que son enigmáticos espejos de otras ficciones.

Los relatos "Pierre Menard, autor del *Quijote*" ("una de las grandes maravillas de la invención humana", como lo llamó George Steiner) y "La busca de Averroes" revelan con claridad de qué modo la traducción (como las paradojas de Zenón, las teorías sobre el universo o la Cábala) puede ser convertida en materia literaria. Y, por otra parte, las muchas palabras, diseminadas por toda su obra, que describen los mecanismos de esta tan denigrada operación del espíritu: leer, interpretar, mal interpretar, reproducir, cotejar, copiar, o sus consecuencias: versiones, fidelidad, literalidad; o las alusiones a que sus cuentos fueron pensados en inglés (como dice en la versión en esa lengua de *El Aleph*) o son traducciones o versiones apócrifas constituyen prolijas y definitivas pruebas de que la traducción fue un *modus operandi* de Borges para la creación literaria.

2) Pero Borges no se limitó sólo a esto, también dedicó a la traducción, en tanto problema teórico, sustanciosas reflexiones.

En "Las versiones homéricas" (1932), comienza afirmando de manera rotunda: "Ningún problema tan consustancial con las letras y con su modesto misterio como el que propone una traducción. La traducción, continúa, está destinada a ilustrar un problema estético: mostrar las vicisitudes que sufre un texto. Y, contradiciendo todas las convenciones, Borges se niega a otorgar primacía alguna al original y lo relega, al igual que en la confusión de identidades entre autor y personajes, a ser un elemento más en la ronda de posibilidades a lo largo del tiempo y el espacio. Hablando del *Vathek* de Bedford, dirá: "El original es infiel a la traducción"; y, del mismo modo, juzga que el verso de Néstor Ibarra "la pérdida en rumor de la ribera" vierte íntegramente el sabor latino y no consigue ser iguala-

do por "le changement des rives en rumeur" de Valéry. Y, a veces, estas afirmaciones rozan el chiste, como leemos en su *Essai d'autobiographie* (p. 239): "Cuando más tarde leí *Don Quijote* (en castellano) me pareció una mala traducción".

Treinta años antes de los debates sobre el carácter "abierto" de las obras de arte, Borges concluye: las versiones de un texto a lo largo de la historia o en diversas lenguas son borradores de una obra a la que no puede darse nunca el carácter de definitiva. Porque lo definitivo sólo corresponde a la religión o al cansancio.

Esta hipótesis que exalta la "grandeza" de las traducciones se completa, en 1935, en "Los traductores de las 1001 noches", donde describe la forma en que fue leído (y traducido) este repertorio de relatos destinado a modificar de manera profunda el imaginario colectivo de Occidente. En términos semejantes a los que Benjamin utilizó en "La tarea del traductor" (1919), trabajo que prologa sus traducciones de los "Tableaux parisiens" de Baudelaire, Borges --que, en ese momento, también está traduciendo-- sugiere aquí la teoría de que traducir es un modo de leer. Y leer es interpretar y reconstruir un texto. Es decir, es una operación semejante a la que realiza la crítica literaria, pero entendida como múltiples hermenéuticas, como formas diversas de entender y fijar el significado. Y, en este punto, cabe citar la última obra de George Steiner, *Real Presences*, donde se afirma que las lecturas y juicios críticos de la obra de arte realizados desde el interior del propio arte son incomparablemente superiores a los ofrecidos desde fuera, es decir, a los formulados por el no creador. (Vigilio guía nuestra lectura de Homero como no puede hacerlo ningún crítico externo y la mejor crítica de Velázquez es la que nos ofrece Picasso.)

Pero, volvamos a Borges. En su ejemplo privilegiado, cada traductor de *Las mil y una noches* da cuenta de la particular concepción de la literatura que domina en su lengua. La de Antoine Galland estaba pensada para los franceses del siglo XVIII que "completaban tragedias en cinco actos", es decir, para los racionales lectores de Racine y Corneille. La de Eduard Lane, primera versión inglesa, es puritana, como corresponde a un texto destinado a la "mesita de la sala", "centro de la lectura sin alarmas y de la recatada conversación". La de Richard Francis Burton no escatima ningún detalle erótico, se sabe dirigida a "los señores del West End, aptos para el desdén o la erudición". La de J.C. Mardrus no duda en aumentar, hasta inventar, el "color oriental" indispensable para el cultivado públi-

co del cambio de siglo, espectador extasiado de los "ballets rusos" de Diáguilev. Ahora bien, si la traducción, asimilada a crítica hermenéutica, fija de una vez para siempre el modo de leer una obra literaria, también implica una operación poética. Las mejores traducciones, opina sencillamente Borges, no son las que restituyen el significado o las palabras del original, sino las que están mejor escritas. Las más agradables de leer.

También aquí, como en el ensayo dedicado a las versiones homéricas, escapa al dilema fidelidad-libertad, a la famosa polémica Newman-Arnold (que describe las dos veces con exactas palabras), postulando una concepción del texto como pre-texto (otra vez el rechazo a una primacía fundada en la temporalidad), como pretexto poético, decíamos, a partir del cual se puede construir una obra con ayuda de las herramientas suministradas por los "hábitos literarios" del traductor y de la tradición. En definitiva, una traducción no se mide por su fidelidad o libertad con respecto al original, sino por su fidelidad a la cultura y a la lengua a la que se integra.

Y estas reflexiones, extremadamente novedosas, aunque no se continuaron de modo sistemático --de hecho sólo podemos sumar los artículos "Sobre el doblaje" o "El enigma de Edward Fitzgerald" (implícito homenaje a su propio padre) y las breves palabras que dedicó al oficio de traducir en la revista *Sur*, 1976--, dieron forma a todas las respuestas, siempre evasivas, sobre su actividad como traductor. A pesar de sus reticencias, nunca dejó de insistir en dos cosas: la traducción es un género literario, como la novela, la poesía, el ensayo, y traducir es una forma de leer.

3) Si antes dijimos que la traducción fue su *modus operandi* literario, también fue su *modus vivendi*. Y logró que las traducciones se convirtieran en un "modo" de leer.

Tal como señaló siempre (en su autobiografía o en entrevistas) o como mencionan sus biógrafos, su cultura estaba hecha de traducciones (si incluimos aquí el "frecuentar" escritores de otros idiomas) y siempre creyó que traducir era una forma de crear una cultura y de engrandecer una lengua, introduciendo en ella los ecos de otras lenguas.

"Leer me ha gustado siempre más que escribir", declaró numerosas veces. Y es posible señalar el orden y la intensidad de estas lecturas. Empiezan con la biblioteca paterna ("de ilimitados libros ingleses"), donde conoció a Mark Twain, Dickens, Lewis Carroll, Poe, Wells, Stevenson, Kipling y se deleitó a escondidas con la "licencio-

sa" versión de *Las mil y una noches* de Burton. En Ginebra, donde vivió entre 1914 y 1918, descubrió la literatura francesa: Daudet, Zola, Flaubert, de Gourmont y todos los autores que le proporcionaba la biblioteca circulante a la que estaba suscrito. También empieza aquí su contacto con autores ingleses que le influyeron toda su vida: Thomas de Quincey, Carlyle, Chesterton; y con la literatura alemana. Esta lengua, que estudió por su cuenta ("con un diccionario bilingüe inglés-alemán"), le permitió acceder, curiosamente, a Walt Whitman y al movimiento expresionista, cuyos poetas difundió y tradujo durante su permanencia en España, sobre todo, a Johannes Becher, que fue para él, como Whitman, como Cansinos-Asséns, como Macedonio Fernández, un modelo, la imagen de una perfección. También en lengua alemana conoció a dos escritores fundamentales para su obra posterior: Franz Kafka y Gustav Meyrink, autor de *El Golem*, y tuvo ocasión de completar su formación filosófica con Nietzsche, Schopenhauer, Jean-Paul Richter y el hoy desconocido Fritz Mauthner, cuyas teorías sobre el lenguaje despertaron toda su curiosidad.

Durante su permanencia en España, entre 1919 y 1921, el grupo de poetas a los que frecuentaba pero, sobre todo, Rafael Cansinos-Asséns y Ramón Gómez de la Serna, lo invitaron a leer a Baroja, Azorín, Unamuno y Quevedo, a los que dedicará, en ese momento y casi para siempre, numerosos comentarios y reflexiones. También en Mallorca perfeccionó el latín que había aprendido durante el bachillerato en el Collège de Ginebra y, durante todo un año tradujo a Virgilio con la inapreciable ayuda de un cura de Valldemosa.

Y si hemos abundado en nombres (lista que Borges multiplicó a su regreso definitivo a Buenos Aires) es porque estos autores, y otros, dieron forma y contenido a su obra pero, sobre todo, porque se encargó de difundirlos, traducirlos o hacerlos traducir, analizarlos y, en definitiva, integrarlos en la cultura a la que pertenecía.

Borges fue siempre identificado con el "grupo de Sur", un conjunto de intelectuales heterogéneos que hicieron de la "modernidad" su ideología y, de la traducción y difusión de la literatura extranjera, su meta. De hecho, en la revista y editorial de este nombre --propuesto por Ortega y Gasset en una increíble (estamos en 1930) conversación telefónica Buenos Aires-Madrid-- publicó traducciones, ensayos, poemas y relatos. Sin embargo, se olvida su colaboración con medios más populares y seguramente más efectivos: la "Revista Mul-

ticolor de los Sábados" del diario *Crítica* y el semanario *El Hogar*, en los que colaboró fluidamente entre 1933 y 1939. Aunque su relación con estas publicaciones hoy nos pueda parecer inverosímil (el primero era un periódico sensacionalista; la segunda, una revista para amas de casa), Borges les dedicó su acostumbrado rigor. No podemos detenernos en los muchos autores que comentó y tradujo pero sí que a la lista de sus lecturas sumó todos aquellos que, por méritos técnicos o temáticos, estaban contribuyendo a formar el arte de este siglo.

Es bastante probable que, para alguien como él, decidido a "fundar" una literatura, no fuera suficiente con reflexionar sobre su propia tradición y su lengua (a lo que también dedicó no pocos esfuerzos), sino también crear un canon, un modelo de lectura público, proyecto en el que la traducción ocupó un privilegiado lugar.

4) Con todo, esta actividad entendida como *modus vivendi* no consistió solamente en divulgar autores y movimientos literarios extranjeros, sino también en vertir sus obras al castellano. Nuevamente la lista es interminable, aunque confusa. En las referencias bibliográficas que hemos consultado, hay errores, fechas que no coinciden y, sobre todo, se excluye el trabajo periodístico de Borges para el que nos consta que utilizaba sus propias versiones. Aunque hemos elaborado un catálogo provisional, ahora preferimos ceñirnos a las pruebas más fiables: *Orlando* de Virginia Woolf, *Bartleby* de Herman Melville, *Hojas de Hierba* de Walt Whitman, *La metamorfosis* de Franz Kafka.

De acuerdo con nuestras hipótesis, Borges traductor practica una teoría que podríamos llamar "infidelidad creadora". Aunque no ignora la literalidad, sus versiones, bastante "autónomas", pretenden reproducir una "emoción estética" que sea tan verosímil como la del original.

Por ejemplo, en *La metamorfosis*, encontramos que las patas del insecto ofrecen a los ojos de Gregorio Samsa "el espectáculo de una agitación sin consistencia". Bellísima imagen en castellano que "traduce" la sobria versión alemana: sólo hay unas "extremidades" que se agitan de modo desvalido ("Seine... Beine flimmerten ihm hilflos"). O, en el *Orlando*, leemos que las libélulas pasan "en un destello tornasolado", cuando en inglés se limitan a pasar como un rayo ("the dragonflies shot past"). O, en *Bartleby*, las "escaleras" ("steps") de la cárcel se convierten en el borgeano término de "antesalas".

Y también corresponden a esta intención lo que hemos dado en llamar "calcos embellecedores", que suponen elevar el calco casi a la categoría de recurso poético. Por ejemplo, en el "Canto a mí mismo" de *Hojas de hierba*, "I harbor for good or bad", es decir, "albergo para bien o para mal" es "traducido" por "Soy puerto para el bien y para el mal". O, en *Orlando*, "la risa se le heló en maravilla" transcribe "the laugh... froze in wonder": la risa se le heló de asombro.

Pero Borges --sin abandonar todavía la última obra citada-- tampoco olvida sus propios recursos: convertir lo abstracto en concreto: "penachos" por "bocanadas de humo"; lo concreto en abstracto: "destilerías" por "cervecerías"; crear derivados inexistentes: "ajedrezeaban", "auroral"; utilizar figuras de contigüidad: un pueblo rodeado de muros, un pueblo "ceñido" de muros; convertir lo natural en obligatorio: "cumplido el éxtasis" por "después del éxtasis", "es lícito que el biógrafo" por "el biógrafo debe hacer notar"; utilizar palabras con rigor etimológico: "azafata" para "camarera de la reina"; simplificar la sintaxis, lo que le permite crear figuras de estilo: "miró la cosa misma, que era arbusto de laurel bajo la ventana". Sin embargo, si bien sus traducciones no son pródigas en estos recursos, es indudable que llevan su firma.

Ahora bien, el Borges creador de un estilo extraordinario no debe hacernos olvidar al Borges traductor profesional, y éste, no podía ser de otro modo, comete errores que, a pesar de sus críticas a la "literalidad" y al excesivo uso del diccionario, se deben a lo primero por falta de lo segundo. No es nuestra intención reseñarlos, sino indicar que, a pesar de ellos, sus versiones se leen como si fueran excepcionales.

El "efecto Borges" --creer ver perfección, dominio del idioma o erudición, donde no siempre existen (que es uno de lo tantos fenómenos, tal como él mismo consignó, que produce la "lectura" de un "clásico")-- precedió a su fama y empezó con su primera obra impresa que fue, por un curioso y utilísimo azar, una traducción.

Este texto, *El príncipe feliz* de Oscar Wilde, fue publicado en el diario *El País* de Buenos Aires, cuando su autor, que firmó Jorge Borges, tenía nueve años. Los lectores, suponemos que de forma unánime, consideraron que esa versión debía haber sido escrita por un adulto y hubo quien pensó, como Ricardo Blemey Lafont, que debía de tratarse de un adulto notable, ya que no dudó en utilizar es-

te texto durante todo un curso académico como modelo de traducción bien hecha.

El adulto en quien todos pensaban era el padre de Borges, abogado, profesor de psicología y también bilingüe. Y este error involuntario inicia las falsas atribuciones que, en el plano de la ficción, Borges convertiría en tema y procedimiento literario. Si muchas recopilaciones de las traducciones de Borges se inician con las *Rubaiyat* de Omar Khayyam, traducidas en realidad por su padre, las traducciones que siguieron, por una simétrica paradoja, se atribuyeron a su madre.

Esta fábula propagada por el mismo Borges (véase *Essai d'autobiographie*, pp. 237 y 272) sólo sirve para corroborar que, para él, el "autor" era también un personaje de ficción, lo que explica que apareciera en sus propios relatos o atribuyera a otro sus ficciones y que, con el correr de los años, terminara por convertirse en "el otro Borges", es decir, en un ser imaginario.

Pero nosotros no tenemos por qué creer sus divertidas patrañas. Más que un Borges irreal, encerrado en bibliotecas y laberintos, preferimos imaginarlo como el mal remunerado traductor que fue, dispuesto a crear y recrear las ficciones que han engrandecido y engrandecerán nuestros sueños.

Notas

Sólo mencionamos las obras que se refieren a Borges y la traducción, o los que señalan aspectos que hemos reseñado.

AA. VV., *Borges, El Mangrullo*, col. Letra Abierta, Buenos Aires, 1976.

Benjamin, Walter, "La tarea del traductor", en *Angelus Novus*, Edhasa, col. La Gaya Ciencia, Barcelona, 1971.

Borges, Jorge Luis, *Obras completas*, Emecé, Buenos Aires, 1974.

---, *Livre de Préfaces* suivi de *Essai d'autobiographie*, Gallimard, 1980.

---, "El oficio de traducir", Revista *Sur*, monográfico dedicado a "Los problemas de la traducción", Buenos Aires, enero-diciembre, 1976.

Bosco, María Angélica, *Borges y los otros*, Los libros del mirasol, Buenos Aires, 1967.

Bravo, María-Elena, "Borges traductor, el caso de *The Wild Palms* de William Faulkner", *Insula*, n.º. 462, Madrid, mayo, 1985.

Burgin, Richard, *Conversations avec J.L. Borges*, Gallimard, 1972.

Canto, Estela, *Borges a contraluz*, Espasa-Calpe, Madrid, 1989.

Danielson, David, "Borges on translation: encoding the cryptic equation", *The Comparatist*, Journal of the Southern Comparative Literature Association, vol. 11, Nueva Jersey, mayo, 1987.

De Man, Paul, *La resistencia a la teoría*, Visor, Madrid, 1990.

Irvy, James, *Encuentro con Borges*, Galerna, Buenos Aires, 1968.

Rodríguez Monegal, Emir, *Jorge Luis Borges. Biographie littéraire*, Gallimard, 1983.

---, *Borges: hacia una interpretación*, Guadarrama, Madrid, 1976.

Steiner, George, "Los tigres en el espejo", en *Extraterritorialidad*, Barral, Barcelona, 1973.

---, *Después de Babel*, FCE, México, 1975.

---, *Real presences*, Faber and Faber, Londres, 1989.

Vázquez, María Esther, *Borges: imágenes, memorias, diálogos*, Monte Avila, Caracas, 1977.

Ediciones utilizadas en el análisis de las traducciones:

Faulkner, William, *The Wild Palms*, Penguin, Harmondsworth, 1970.

Faulkner, William, *Las palmeras salvajes*, Edhasa, Barcelona, 1977.

Kafka, Franz, *Das Urteil und andere Erzählungen*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt, 1982.

Kafka, Franz, *La metamorfosis*, Alianza Editorial, Madrid, 1971.

Melville, Herman, *Shorter Novels*, Alhambra, Madrid, 1982.

Melville, Herman, *Bartleby, el escribiente*, Bruguera, Barcelona, 1985.

Michaux, Henri, *Un barbare en Asie*, Gallimard, París, 1967. (Edición revisada.)

Michaux, Henri, *Un bárbaro en Asia*, Sur, Buenos Aires, 1941.

Michaux, Henri, *Un bárbaro en Asia*, Orbis, Barcelona, 1987. (Edición revisada.)

Whitman, Walt, *Poesía completa*, Libros Río Nuevo, Barcelona, 1980. (Ed. bilingüe.)

Whitman, Walt, *Hojas de hierba*, Lumen, Barcelona, 1972.

Woolf, Virginia, *Orlando*, Triad Grafton, Londres, 1987.

Woolf, Virginia, *Orlando*, Éditions Stock, París, 1989. (Trad. Charles Mauron.)

Woolf, Virginia, *Orlando*, Edhasa, Barcelona, 1983.

Traducción y renovación literaria en el modernismo hispanoamericano

José Ismael Gutiérrez

Con motivo de unas **Traducciones** publicadas en 1897 por Leopoldo Díaz, el prestigioso crítico de origen francés Paul Groussac redactó para su revista **La Biblioteca** un duro artículo en que se hacía eco de una postura bastante generalizada por entonces.

En dicho escrito el adusto Groussac, comentando las versiones en castellano de Leconte de Lisle, D'Annunzio, Poe y otros poetas realizados por el autor de **Bajorrelieves** (1895) observaba que "Aunque los ensayos del señor Díaz han respetado las verdaderas obras maestras de Leconte de Lisle y otros poetas inferiores; en los trozos elegidos ¡cuánta desmaña y desconocimiento de la palabra **tónica** del verso o la estrofa!..." (1)

La censura del director de **La Biblioteca** recaía sobre todo en lo que para él era imperfección métrica y desacierto formal del poema, en el mal uso que, según su parecer, había hecho Díaz de las leyes de la versificación; en definitiva, en la ignorancia e inhabilidad del traductor, al que se permitió el lujo, incluso, de dar el siguiente consejo:

Al señor Díaz, que ha traducido el **Cuervo** de Poe -dice-, recomendámosle que medite las páginas curiosas -**The Phylosophy of composition**- en que dicho poeta analiza su propio poema... (2)

El severo dogmatismo de Groussac va aún más allá, llegando al límite de la intolerancia en las líneas en las que el crítico, siempre pesimista, le niega viabilidad a todo ejercicio de traducción:

La traducción en verso, como todos los géneros literarios, tiene sus leyes propias: la primera de todas -sentencia- es que no se debe intentar ... (3)

Juicios como estos, y aún más negativos, invadieron la crítica de fin de siglo; los hallamos repetidos una y otra vez en los discursos antimodernistas, en boca de estudiosos académicos que, anclados en el rito de la tradición, vieron con malos ojos el menor síntoma de cambio. Las polémicas estaban a la orden del día, y muchas de ellas hicieron correr regueros de tinta, de los que dan testimonios las revistas y diarios de la época.

La actitud antimodernista es tan vieja como el propio modernismo; nace a la par que este, cuando los amantes del hábito y la rutina, al sentir la entrada de aires nuevos, auguraron el advenimiento de una amenaza que habría de dañar, junto a la pureza del idioma, la identidad de las literaturas nacionales.

El duro aguijón de los casticistas se cebó especialmente en lo que llamaban "extranjerismo" o "afrancesamiento" de los escritores noveles. Con la traducción de textos extranjeros como una de sus más evidentes facetas, el gusto por saborear, por conocer literaria y artísticamente lo que surgía más allá de las fronteras americanas estigmatizaba, en efecto, una de las líneas del arte en ciernes.

Desde los albores de la estética innovadora se manifiesta esta actitud. Sin embargo, la recomendación que Gutiérrez Nájera diera en 1894 de que " Conserve cada raza su carácter substancial; pero no se aísle de las otras ni las rechace, so pena de agotarse y morir" (4), o la interrogación, formulada mucho antes por Martí, en 1882, en la que se preguntaba que "¿Por qué nos han de ser fruta casi vedada las literaturas extranjeras, tan sobradas hoy de ese ambiente natural, fuerza sincera y espíritu actual que falta en la moderna literatura española" (5), no fueron del todo comprendidos, y su puesta en práctica a menudo desató el escándalo, la sorpresa y las injurias de una caterva de trasnochados que se congratulaban en demoler, cuando no satirizar y parodiar, las audacias de ciertos poetas.

Por fortuna, la generación inmediata a Martí y Nájera que despuntaba en los ambientes literarios, desoyendo los reproches que , ya mordaces o amistosos, lanzaban contra ellos los críticos adversos, persistieron en la búsqueda de nuevas vías expresivas; y con sus traducciones, abonaron y fertilizaron el terreno para que pudiese en él germinar la rica simiente del modernismo.

La traducción es **grosso modo** un factor poderoso que solidariza el diálogo entre culturas diferentes; es un vehículo dinámico del intercambio intelectual, de la difusión de ideas y de la más amplia percepción de las creaciones de la inteligencia y del arte.

Las realizadas por los modernistas tuvieron el mérito de poner en contacto las letras de la América Latina con las innovaciones florecientes en Europa (exceptuando, claro está, España); cumplirían la función de sincronizar la literatura autóctona con la del resto del mundo, universalizándola y liberándola del estado de indigencia y servidumbre que la oprimía. La gestación y el afianzamiento del modernismo en el continente americano no deben poco a la labor traductora desarrollada por los jóvenes creadores en un gesto de cosmopolitismo que forma parte y a la vez es consecuencia del intenso comercio que, tanto económico como cultural, mantenía Latinoamérica con Europa por aquel entonces, las últimas décadas del siglo XIX.

Las traducciones hechas por los hispanoamericanos de fin de siglo constituyen un campo inexplorado de enorme importancia, merecedor de un atento y detenido examen que por falta de espacio y la carencia de los materiales necesarios nos abstenemos aquí de emprender.

Nuestro propósito, más modesto, se limita al bosquejo de unas cuantas ideas con las que no pretendemos, en absoluto, agotar el tema; sólo incidir en la envergadura de una práctica (la traducción) de la que casi todos los especialistas hablan, pero en la que pocos se han aventurado a indagar y a bucear en profundidad.

El flujo de relaciones transgeográficas y translingüísticas, dentro de la que situamos a la traducción, habría que enmarcarlo, en primer lugar, en su contexto adecuado, es decir, en el tiempo y , en concreto, en su escenario social.

El ascenso de la burguesía, que va minando poco a poco los cimientos de la vieja aristocracia, define el periodo 1870-1914. Son años de hondas transformaciones en la economía, en la sociedad, en la filosofía,... El movimiento imperial del capitalismo se expande a las antiguas colonias españolas, moldeándolas según sus formas básicas. México y la Argentina denuncian, como ningún otro país hispanoamericano, el dominio de empresas industrializadoras que modernizan su faz. Este avance socio-económico, alentado por el realce de las doctrinas racionales y pre-capitalistas del Code Napoleón y las ideologías utilitarias de Destutt de Tracy y Bentham, genera un tipo de hombre diferente, fomentando la creación de determinadas clases de profesiones, entre las que sobresalen las de comerciante, burócrata, dependiente, bolsista o nego-

ciante, que serán el blanco idóneo de los ataques que a ellas dirigirá el marginado literato. Pronto, el "enriqueceos" que dictara Lewis Phillippe, el rey burgués, pasará a ser el lema de muchos.

Aunque con ligero atraso y menor fuerza, la situación hispana es homologable a la europea. En uno y otro ámbito geográfico, al haber coexistencia en el tiempo, participación en un mismo momento histórico, hace mella la ideología filisteá. Y si en los países de lengua española, la burguesía, en comparación con la de Francia o Inglaterra, es minoritaria, no por eso deja su ideario de ejercer igual influjo en la mentalidad y en los modos de vida de todo Occidente. En uno y otro lado del Atlántico hace estragos el afán de lucro, la chatura mental, la vulgar ramponería, el egoísmo, la mediocridad, la incomprensión, y los principios vigentes no serán otros que los del dinero, el trabajo, la industria, el comercio, el arribismo. Siguiendo el pensamiento de Gutiérrez Girardot argüiremos que "Sin situaciones sociales semejantes, esto es, sin la presencia de la sociedad burguesa en todo el mundo occidental, la recepción de la literatura francesa en el mundo de lengua española y más tarde de otras literaturas como la escandinava o la rusa, sólo hubiera sido una curiosidad o una casualidad extravagante y en todo caso no hubiera suscitado la articulación de expresiones literarias autónomas como los modernismos." (6)

Los componentes sociales nos permiten iniciar un tímido acercamiento al fenómeno traductor. Sin embargo, no bastan los factores externos de la sociedad para escrutar objetiva, completa y satisfactoriamente la médula del tema. Para explicarlo en su conjunto habría que posar la mirada sobre otra serie de circunstancias dignas de la misma atención. Entre éstas, destacaremos las experiencias viajeras.

Así es. Las excursiones que, movidos por causas ajenas, a veces, a lo literario, llevaron a cabo los hispanoamericanos a las naciones del Viejo Mundo desempeñaron un papel decisivo en la recepción de la literatura francesa. Inevitable fue la visita a París, urbe que se contemplaba no sólo como modelo de superioridad artística y cultural, sino que a su solo nombre se adhería toda una simbología que apelaba a la belleza, al refinamiento, al idealismo y a la sofisticación como estímulos de la fantasía. "París era para mí -confiesa Rubén Darío en su **Autobiografía**- como un paraíso en donde se respirase la esencia de la felicidad sobre la tierra. Era la ciudad del Arte, de la Belleza y de la Gloria; y, sobre todo, era la capital del Amor, el reino del ensueño." (7)

Fiel a sus ideales, el poeta de **Azul...**(1888), tras dar rienda suelta a su espíritu curioso, vagaría como una especie de judío errante lo mis-

mo por la bohemia parisina que a través de la vasta y diversa geografía europea. No fue el único. A finales de 1883 José Asunción Silva hizo también su anhelado viaje a Londres y a París. No menos dinámica fue la vida del transhumante José Martí, que se desplazó tanto a países europeos (España, Francia) como americanos (Venezuela, Guatemala, Estados Unidos,...)

José Asunción Silva trajo de sus viajes abundantes obras extranjeras. Se cuenta que allá por los años 1880-1896 en la biblioteca del novelista de **De Sobremesa** se celebraban interesantes tertulias en las que se leían a todos los más brillantes autores franceses, italianos, ingleses, escandinavos y rusos de fines de siglo. En aquellas veladas -que, según cuenta Rafael Maya, tenían para el vulgo profano "la hermética ritualidad de los misterios eleusinos" (8)- Sanín Cano traducía a los asistentes los libros en alemán y en danés, lenguas que dominaba con soltura, no disponibles aún en versiones francesas o castellanas.

Otros escritores, con menos suerte, no pudieron realizar el tan soñado viaje a París (el mexicano Manuel Gutiérrez Nájera, por ejemplo), o bien, como pone Julián del Casal en boca del protagonista de uno de sus cuentos, no quisieron por miedo a que la realidad los decepcionara, "porque si me fuera (...) -dice- mi sueño se desvanecería como el aroma de una flor cogida en la mano (...); mientras que, viéndolo de lejos, yo creo todavía que hay algo, en el mundo, que endulce el mal de la vida, algo que constituye mi última ilusión..." (9)

No faltaron quienes radicaron sus vidas definitivamente en la patria de Verlaine, como el guatemalteco Gómez Carrillo, o quienes, como Vargas Vila, colombiano, vieron en la Italia veneciana la magia que materializaba sus exóticos anhelos.

Con todo, no eran necesarios los viajes para que se hiciese notar en tierras del Nuevo Mundo la presencia cultural y literaria de Europa (y donde decimos Europa léase, sobre todo, Francia). No, no era preciso, puesto que a menudo a través de vías marítimas llegaban enormes cargamentos de libros y revistas que se distribuían en distintos puntos del continente y que circulaban de mano en mano entre la minoría inquieta, ávida por degustar las últimas modas literarias procedentes de París. Este fenómeno de mercantilismo marítimo lo observa Gustavo Beyhaut en su estudio **Raíces contemporáneas de América Latina** cuanto en el mismo afirma que "De Europa venían los veloces vapores cargados de maquinaria para la producción y el transporte de mercaderías a bajo precio." (10)

Así es como, si no por sí solos, gracias a la generosidad de algún amigo, que le facilitaba los libros adquiridos por éste en sus viajes, podía acceder el modernista a la flamante literatura extranjera. Un ejemplo: Aniceto Valdivia, más conocido por el seudónimo de "Conde Kostia", tras abastecerse en Europa de numerosísimas obras, sería el encargado de iniciar a Julián del Casal en la devoción por Leconte de L'Isle, por José María de Heredia, por Charles Baudelaire, por Rimbaud, Huysmans y por otros parnasianos, simbolistas y decadentistas franceses.

Junto a los adornos, muebles, objetos de lujo, perfumes y vestidos, venían de ultramar libros exquisitos y, además, revistas y diarios. Tenemos testimonio de algunas de las publicaciones que, sin salir de La Habana, leyó el autor de **Nieve** (1892): los periódicos **L'Echo de Paris**, **Le Figaro**, **Les Temps**, **Gil Blas**, **Le Voltaire**. También sabemos que Rubén Darío, ya durante su estancia en Chile, tuvo una de las primeras oportunidades de disfrutar con la lectura de revistas galas. En las habitaciones de Pedro Balmaceda Toro, amigo íntimo, se podía contemplar, describe el nicaragüense, "en todas partes libros, libros clásicos y las últimas novedades de la producción universal, en especial la francesa. Sobre una mesa diarios, las pilas azules y rojizas de la **Nouvelle Revue** y la **Revue de Deux Mondes**." (11)

Si nos hemos referido a los medios de divulgación es para pasar a abordar en adelante uno de los órganos decisivos en la penetración en Hispanoamérica de las letras foráneas: la revista (de signo preferentemente modernista) o la publicación periódica.

Ya desde principios del siglo XIX en Occidente la revista literaria cobra un auge insospechado y su participación desde fines del mismo siglo en la forja de los movimientos innovadores en poesía, prosa o pensamiento es absolutamente determinante. A partir del Romanticismo, la prensa (periódicos, revistas, diarios) representa el canal más importante de difusión, y en sus postrimerías el "proletariado intelectual" (en frase de Ernesto Bark), recurre al periodismo como tarea crítica en el sentido más exacto: crónicas política, crónicas de viaje, reseñas, comentarios, etc.

Como portadora y mediadora de cultura, la revista alcanza en Francia durante la segunda mitad del siglo XIX una trascendencia inusual. Lo mismo sucederá en Hispanoamérica. Claudio Guillén apunta al respecto que "Al igual que el cenáculo, el manifiesto o la tertulia, la revista -variada, viva, tal vez incoherente- es el signo característico de la vanguardia, sobre todo desde el simbolismo y otros movimientos finiseculares." (12)

En América Latina las revistas literarias viven a finales de la pasada centuria un momento de notable esplendor. Si bien la mayoría surge y desaparece en poco tiempo, la sucesión de revistas fundadas en el lapso comprendido entre 1890-1900 deviene a un ritmo tan acelerado que de una forma u otra su huella habría de perdurar en la evolución literaria del modernismo.

El impulso renovador principal estuvo a cargo de la **Revista Azul** (1894-1896), de Gutiérrez Nájera y Carlos Díaz Dufoo, y de la **Revista Moderna** (1898-1911), dirigida por Amado Nervo y Jesús E. Valenzuela, ambas mexicanas. No menos modernistas, pero de menor importancia y divulgación, fueron otras publicaciones hispanoamericanas, como **El Cojo Ilustrado** (Caracas, 1892-1915), **Cosmópolis** (Caracas, 1894-1895), **Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales** (Montevideo, 1895-1897), **El Iris** (Lima, 1895-1896), **La Niebla** (Lima, 1896-1897) o **Pluma y Lápiz** (Santiago de Chile, 1900- 1904). En la Argentina las publicaciones que contaron en la historia del nuevo movimiento fueron la **Revista de América** (1894), de Darío y Ricardo Jaimes Freyre, **La Biblioteca** (1896-1898), creada y dirigida por Paul Groussac, y finalmente **El Mercurio de América** (1898-1900), debido a la iniciativa y dirección de Eugenio Díaz Romero.

No son casos aislados. Por el contrario, la afinidad en las revistas literarias de las más diversas nacionalidades, tanto americanas como europeas, sugiere la existencia de una gran renovación coordinada. Desde 1890, Verlaine, Mallarmé, Maeterlinck, tres hitos en la modalidad simbolista, compartían con Edgar A. Poe y Nietzsche las preferencias eslavas en las páginas del **Mensajero del Norte**, de San Petersburgo, y las de **Viessy** ("La Balanza"), de Moscú. Los Países Bajos incorporaron los sonos de la nueva generación de tres revistas capitales: la holandesa **Nieuw Gids** ("Nueva Guía"), la flamenca **Van Nu en Straks** ("De hoy y de Mañana") y **La Jeune Belgique**. Berlín y Viena se asociaron en **Blätter für die Kunst** ("Hojas para el Arte"). El londinense **The Yellow Book** ("El Libro Amarillo") surgió en 1894 y al año siguiente, **The Savoy**, fundado por Arthur Symons, autor más tarde de un valioso estudio sobre el simbolismo francés. Adolfo de Bosis aglutinó en 1895 a carduccianos y d'annunzianos en **Il Convito Romano**, y ese mismo año Eugenio de Castro y Manuel de Silva Gaio abrieron en Coimbra las páginas de **Arte** a las voces juveniles.

Casi todas las revistas, al menos las de América Latina, gozaron de una vida más o menos efímera, como hemos dicho, pero no desaparecerían sin haber antes cumplido en lo esencial el objetivo que desde

el primer número se habían trazado, es decir, la propagación de una nueva estética. Y, en efecto, hemos de comprobar en este sentido que las revistas consideradas inaugurales (la **Revista Azul** o **Cosmópolis**) lograron prender, antes de exigirse, la mecha del modernismo y asegurar así su posterior victoria.

En cuanto al otro instrumento eficaz en la transmisión de ideas, de información sobre literatura y arte, y en el acercamiento al pueblo -el periódico-, habría que evaluarlo en sus justas dimensiones. Durante el último tercio del siglo XIX -recordemos- la América hispana presencia su ingreso en el mercado económico y, con ello, ve la entrada en vigor de la ley de la oferta y la demanda y la instauración de la productividad. Eso obligó al escritor, siempre y cuando deseara sobrevivir, a avanzar y a incorporarse al nuevo sistema de valores; lo obligó a moverse dentro de él y a ajustarse a sus coordenadas específicas. Además, por la época a la que hacemos alusión la industria editorial aún estaba en pañales, y el consumo de libros era significativamente minúsculo. (13) Dadas estas circunstancias sociológicas -la profesionalización del artista y la escasez de editoriales en Latinoamérica- no sorprende que los autores finiseculares hubiesen visto en los medios periodísticos no sólo un **modus vivendi** sino también una pequeña grieta en la que engastar y dar a conocer al público lo más reciente de sus creaciones literarias. Estas, por lo general, solían ser poemas, cuentos, novelas serializadas, a las que se añade un nuevo subgénero, muy ameno, que obtendría por entonces carta de naturaleza en castellano: la crónica. Las revistas de la época (y asimismo algunos diarios, como **La Nación** de Buenos Aires, en el que colaboraron Martí, Darío o Lugones, entre muchos otros), atesoran una rica mina de este precioso material que aguarda a la generosa mano del investigador que lo exhume y lo devuelva a la luz. (14)

Los textos traducidos o en versión original de figuras extranjeras coetáneas alimentaban también las páginas de revistas y periódicos. Julián del Casal tradujo para **El Fígaro** (20 de octubre de 1889) "La domadora" de Catulle Mendès. Al genio y a la voracidad lectora del poeta habanero corresponde también una traducción del Conde León Tolstoi, "El pecador arrepentido". Casal fue, además, uno de los primeros en citar a Mallarmé en español. Del autor de **L'Après-midi d'un faune** se estampó en la **Revista Moderna** de México las composiciones "A un niño pálido" y "Aparición", ésta última debida a Guillermo Valencia.

Allí Juan José Tablada y Balbino Dávalos hacían también sus pinitos. De Dávalos es famosa su excelente versión de "El arte" de Gautier (10 de julio de 1898), que en opinión de Martínez Pañaloza "nos revela

la huella parnasiana, una de las corrientes que configuraron el modernismo, relacionada ésta con la voluntad de perfección formal y la inscripción del movimiento dentro de la estética del arte por el arte." (15)

Una versión en español de **La città morta** de D'Annunzio, hecha por Carlos Ortiz, autor de **Rosas del crepúsculo** (1899) y **El poema de las mieses** (1902), vio la luz en el **Mercurio de América** en 1898, el mismo año de su primera edición italiana.

En la lista de sus colaboradores figuran, al lado de numerosas firmas de autores adscritos al modernismo, las traducciones y originales de fragmentos, poesías y aún obras completas de renombrados autores europeos y americanos: D'Annunzio, Rachilde, Wilde, Conde de Villiers de l'Isle-Adam y sobre todo Nietzsche, del cual se estampó durante tres números una traducción de su obra **Humano, demasiado humano** (1876-1880).

La gran pionera entre todas las revistas, la de Manuel Gutiérrez Nájera, registra de Baudelaire un solo poema, y de su prosa poética selecciona siete piezas de **El Spleen de París** (1869). En una de ellas se describen los paraísos artificiales, y los distintos efectos producidos por el **hashish**: la agudeza de los sentidos; las alucinaciones, los equívocos, los errores y las transposiciones de ideas; la fusión del ser humano en el objeto, etcétera (**Revista Azul**, III, 22, 29 sep. 1885). Y en otra se hace una apología de la embriaguez: "Es preciso estar ebrio siempre. Todo consiste en eso. Para no sentir el peso horrible del tiempo que os dobla las espaldas y os hace inclinar hacia la tierra, es necesario embriagarse constantemente. ¿Mas de qué? De virtud, de poesía, de vino, de lo que queráis, pero embriagaos." (**RA**, IV, 13, 26 enero 1896).

En la misma revista los estragos fatales del ajeno amenizan un relato homónimo de los hermanos Goncourt (**RA**, II, 4, 24 nov. 1894).

Muchas revistas contenían secciones bibliográficas que dan fe del clima cosmopolita que respiraban. En **El Mercurio de América** descubrimos algunas que respondían a títulos como "Letras italianas", a cargo de José Ingenieros o "Letras francesas" de L. Lugones, posteriormente reemplazado por Antonio Monteavaro. En la sección "Las Revistas" se daba una visión de las principales revistas modernas de Europa y América (**Revue de Revues, Revue des Deux Mondes, La Plume, Le Mercure de France, Revue d'Art Dramatique, Revista Moderna,...**), muchas de las cuales estaban al corriente del movimiento moderno de América Latina y recibían artículos y notas de sus portavoces, en especial de Darío y Lugones.

De más está añadir que las americanas, a su vez, contaban también entre sus colaboradores con venerables firmes extranjeras. **La Montaña**, por ejemplo, periódico inserto dentro de una línea político-ideológica socialista, recogía entre sus páginas, además de poemas de Darío, Chocano, Richepin, Ada Negri y Henckel, fragmentos de Tarde, Stuart Mill, Flaubert, Tolstoi y otros escritores europeos conocidos. Las poesías aparecían aquí en su idioma original, lo mismo fuera éste italiano, alemán o francés, lo que prueba la vocación universalizante de sus directores (Leopoldo Lugones y José Ingenieros). Leconte de L'Isle, Sully Prudhomme, Françoise Coppée, Catulle Mendès, Armand Silvestre, escribían asiduamente en **La Nación**, mientras que en otros diarios bonaerenses, **Sud América**, **La Prensa**, y **El Diario**, lo hacía sobre todo Théodore de Banville.

La actividad traductora a que se entregaron de lleno los modernistas fue intensa y en extremo fecunda. Resulta harto difícil averiguar a quién debemos la introducción en Hispanoamérica de tal o cual obra o escritor extranjero, pues todos, casi sin salvedades, en distintos lugares y a veces simultáneamente, emplearon buena parte de su tiempo en castellanizar las obras de aquellos autores objeto de común admiración.

La pasión que despertaron las literaturas exóticas se patentiza en la selección de traducciones de determinados textos: Luis Berisso realizó en 1897 una del poema "Belkiss", del luso Eugenio de Castro, y Carlos Ortiz eligió algunas piezas de Verlaine, Albert Samain, Banville, Mendès y Jean Morèas que ocupan gran parte de sus **Cantos de amor, de esperanza y de duda**, un manojo de composiciones dispersas que reunió y editó en un volumen póstumo su amigo José Fernández Coria.

Julián del Casal, por su lado, dio a conocer en **La Discusión** el 31 de mayo de 1890 dos "Poemas en prosa (imitados de Baudelaire)", que llevaban por títulos "Las quimeras" y "¿Cuál es la verdadera?", intachables ambos por la seriedad y el esmero invertidos en su elaboración.

En Colombia Guillermo Valencia, a instancia de Baldomero Sanín Cano, ensayó algunas traducciones de poemas de Hugo von Hoffmannsthal, Stefan George y Peter Altenbeg. Sanín le había brindado al poeta de **Ritos** (1891) una serie de consejos útiles que fueron seguidos por éste en forma insuperable. Tanto, que no sería una osadía por nuestra parte afirmar que los simbolistas alemanes adquirieron en castellano, bajo la pluma de Valencia, calidades que acaso no tuvieron en su propio idioma. Más que de simples traducciones, se trata de recreaciones perfectas.

Nada anormal que fuera así. Los modernistas muy pocas veces ceñían sus versiones a la servil literalidad respecto del modelo original. Antes bien, al poema, novela o relato del que partían solían revestirlo de una serie de aditamentos -expresivos o de índole anímica- que sintonizaban con la estética en la que estaban inscritos, y aun con rasgos intrínsecos de la personalidad de cada uno. Dentro de esta órbita giran la consabida exaltación de los componentes sensoriales, la dependencia de la imagen y el símbolo como vías comunicativas o bien la musicalidad de rítmicas cadencias del verso o de la frase.

Considerando que aspiraban a crear una obra de arte, de belleza imperecedera, es lógica su inclinación hacia el cincelamiento de estilo, la ornamentación en las imágenes o hacia el exotismo temático, en lo que coincidían en cierta medida con el prurito esteticista de los postrománticos franceses.

Por otra parte, los hispanoamericanos, a la hora de aplacar su sed de novedades, no vacilaban en acudir a las fuentes originales en lugar de contentarse con un texto de segunda mano. Sépase que las traducciones en español de los autores modernos franceses no abundaban por aquella época, y que muchas de las existentes adolecían de numerosos defectos. Por ese motivo, y porque además el conocimiento del francés suponía norma obligatoria (de hecho, era la lengua de cultura por excelencia, indispensable en la formación de toda persona mínimamente culta), los autores hispanos habrían de beber directamente de las ediciones galas, que devoraban con placentera fruición.

El dominio que poseían del francés les garantizaba una aceptable lectura; realizada la cual y superada la etapa de **comprensión** que inaugura, según García Yebra (16), toda actividad traductora, volcaría el modernista la pieza resultante en la escritura y la divulgaría luego por medio de la página impresa. O bien sin llegar a esta última fase del proceso, haría simplemente una lectura solitaria sin más fin que el del goce y provecho artístico que habría de extraer de esa experiencia. Bajo esta perspectiva, el ejercicio de la traducción ofrecía en el fin de siglo la posibilidad de escindirse en dos direcciones: una, apuntaba al público receptor, la masa colectiva, y al afán de divulgación que animaba a esta tarea; la otra, en cambio, apuntaba a la intimidad, al individual e intransferible deleite del sujeto que traducía para sí mismo.

Bien es cierto que la difusión de un modo o de otro llegaba a consumarse, pues ya sea por medio de artículos, de semblanzas, comentarios o "reseñas" (utilizando un término más moderno) insertos en diarios y revistas, o ya a través de críticas incluidas en recopilaciones de ensa-

yos, el autor de la América Latina lograba dar noticia por vez primera a su coevales de las obras foráneas más innovadoras y de autores desconocidos que a partir de entonces empezaría a popularizarse.

Una muestra la ejemplifica el libro de Darío **Los raros**, colección de artículos que el nicaragüense venía publicando desde 1893 en **La Nación** (salvo los titulados "El Conde Lautréamont" y "Edgar Allan Poe" que vieron la luz en el periódico **Argentina** y la **Revista Nacional**, respectivamente).

Entre ágapes, mesas de redacción y noches de bohemia, los ensayos de Rubén sobre algunos poetas y prosistas característicos en los círculos literarios de Europa y América por la extravagancia de sus vidas o por la temeridad de sus letras, fueron agrupados por el nicaragüense en un volumen que saldría a la calle en forma de libro en 1896. A propósito de este acontecimiento referiría el poeta de **Azul...**: "La publicación de la serie **Los raros**, que después formó un volumen, causó en el Río de la Plata excelente impresión, sobre todo en la juventud de letras, a quien revelaban nuevas maneras de pensamiento y de belleza." (17) El éxito del libro venía precedido por una galería de retratos de Morèas, Maurice du Plessys, Adolphe Retté, Saint-Pol-Roux, Henri de Régnier y otros representantes de la joven lírica francesa esbozados por Gómez Carrillo en la **Revista de América** (1894) y por la publicación un año después de otro título señero, **Literatura extranjera**, que con la misma finalidad de extender el conocimiento de las letras europeas contemporáneas había escrito el guatemalteco residente en París.

Posteriormente, en 1903, aparecería **Los modernistas**, de V. Pérez Petit, un conjunto de análisis críticos, semblanzas y evocaciones de figuras de la talla de un Gustave Kahn, un Friedrich Nietzsche, un Maeterlinck, un Ibsen, un Tolstói, un Walt Whitman y otros virtuosos de la pluma, al que seguiría en 1909 la obra de Francisco Contreras **Los modernos**, si bien ya por esas fechas estaba más que consolidado el triunfo de la estética modernista.

Tanto la vertiente que llamaremos **directa**, que encarnan las traducciones destinadas a la publicación, como esta última, la **indirecta**, convergen en la meta de un mismo hecho difusor que aún no ha sido valorado como sus dimensiones lo requieren. Ambas caras del fenómeno están presentes y cobran igual trascendencia en el acto divulgativo. La misión propagandística que cumplieron los hispanoamericanos, de cuyos aspectos uno de los más interesantes concierne a las traducciones, estimuló en su día la lucha en la búsqueda de lo inexplorado, en los acercamientos de elementos disímiles, en las audacias de motivos, en

el registro y la mezcla de las sensaciones, en la interpenetración de distintas disciplinas,...Limó diferencias nacionales, provincianismos en desuso, mentalidades burguesas. Abrió la literatura del Continente al mercado del resto del mundo, y dio cabida en su suelo al comercio internacional del arte, de las letras y de la cultura en general.

Sin pretender hablar en sentido estricto de influencias, concepto que, por lo demás, ha quedado algo desfasado con el tiempo, sí que sería válido hablar de consanguinidades literarias o similitudes epocales que se refieren a lo que siempre se ha visto como ascendiente -discutible, parcial y en todo momento relativo- de una serie de obras o de autores sobre otro u otros. No nos desagrada, en este sentido, la noción que Belén Castro Morales, alejándose del causalismo y mecanicismo del concepto de "influencia", desarrolla en su tesis sobre José Enrique Rodó -a saber, el término de "función"-, por el que entiende, según atina a interpretar la investigadora canaria, "un fenómeno cultural resultante de un diálogo intelectual entre individuos que, a la par que escritores son lectores." (18)

En efecto, concebir las peculiaridades artísticas más sobresalientes de un creador -un Martí, un Lugones o un Amado Nervo, verbigracia- como fruto de un mecánico movimiento de influencias, nos aboca, sin duda, a una visión estrecha y, por tanto, inexacta de la historia literaria que no esclarece en nada el valor esencial de sus representantes: los escritores. No negaremos que los hispanoamericanos de fin de siglo advirtieron en las letras extranjeras un amago de ideas novedosas, de enorme atractivo, a cuyo brillo no pudieron sustraerse; mas a esto habría que aducir que, si en el Nuevo Mundo cristalizaron algunos de los hallazgos foráneos, fue debido a que se ajustaban, como no había otros, a la revolución que en el seno de la misma literatura hispanoamericana venía gestándose desde tiempo atrás.

Así pues, los modernistas se miraron en los franceses como en un espejo. Espejo que, hecho de vaguedades, líneas sinuosas y matices exquisitos, reflejaba el cultivo de formas expresivas a la sazón insólitas y el espíritu de una nueva época en la que fatalmente ingresaba el mundo civilizado: el fin de siglo.

El modernismo manifestó, sí, un talante sincrético y ecléctico, por cuanto evidenció el empeño en sumar las más distantes y divergentes doctrinas en un solo propósito de conocimiento artístico y (¿por qué no?) también ideológico. Pero, aunque libara en las fuentes más variadas (desde el simbolismo y el parnasianismo hasta el decadentismo a lo **A Rebours** (1884), pasando por ciertos rezagos "realistas" o "naturalistas")

(19), los resultados que a la postre obtuvo fueron en todo originales. Tal y como observa muy bien Bernardo Gicovate, "la libertad en hurgar por el vasto mundo de las literaturas, así como el procedimiento paradójico de hallar la originalidad propia a través del conocimiento y asimilación de todas las variedades del pensamiento extranjero" sentaron las bases universalistas de esta corriente artístico-literaria. (20)

¿Sorprendente?, podríamos cuestionarnos. En modo alguno. Máxime si aceptamos que la originalidad, lejos de nacer de nacionalismos estériles y del aislamiento, se nutre de la intercomunicación que el plano intelectual establecen pueblos extraños, cada uno dueño de una tradición literaria propia, diferente y ajena a las demás.

Notas

- (1) Cit. por Carlos Alberto Loprete en **La literatura modernista en la Argentina** (Buenos Aires, Poseidón, 1955), p.30.
- (2) *Ibídem.*
- (3) *Ibídem.*
- (4) En "El cruzamiento en literatura", en Gutiérrez Nájera, Manuel, **Obras I. Crítica literaria**, México, UNAM, 1959, p.102
- (5) "Oscar Wilde", en Martí, José, **Obras Completas**, 15, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1975, p.361.
- (6) Gutiérrez Girardot, Rafael, **Modernismo**, Barcelona, Montesinos, 1983, pp.45-6
- (7) Darío, Rubén, **Páginas escogidas**, Madrid, Cátedra, 1984 (3 ed.), pp.253-4.
- (8) Maya, Rafael, **Los orígenes del modernismo en Colombia**, Bogotá, Imprenta Nacional, 1961, p.27.
- (9) Casal, Julián del, "La última ilusión", **Crónicas habaneras**, La Habana, Universidad de Las Villas, 1963, p.283.
- (10) Beayhaut, Gustavo, **Raíces contemporáneos de América Latina** (Buenos Aires, EUDEBA, 1964), p.67.
- (11) Cit. por Angel Rama en **Rubén Darío y el modernismo**, (Caracas/Barcelona, Alfadil Ediciones, 1985), p.87.

- (12) Guillén, Claudio, **Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada**, (Madrid, Crítica, 1985), p.72.
- (13) La inexistencia de un "mercado" literario en Hispanoamérica, unido al desinterés masivo por la lectura y por las cosas sublimes del espíritu son problemas que elucida Angel Rama en su **Rubén Darío y el modernismo** (op. cit.)
- (14) Un valioso enfoque de este tipo, ceñido en concreto al estudio de la crónica, lo tenemos en el libro de Aníbal González **La crónica modernista hispanoamericana** (Madrid, José Porrúa Turanzas, 1983), en el que se pasa revista a las más destacadas manifestaciones de este subgénero prosístico en el contexto modernista.
- (15) Martínez Peñaloza, Porfirio, "La **Revista Moderna**", AA.VV., **El Modernismo**. Edición de Lily Litvak, (Madrid, Taurus, 1981 (2 ed.), p.362
- (16) Valentín García Yebra habla de una fase inicial de **comprensión** en el proceso de traslación de un texto desde una lengua a otra. El traductor en esta primera etapa de comprensión, según indica García Yebra, intenta desentrañar el contenido y el sentido del texto original. Véanse de su libro en especial las páginas 30-3.
- (17) Darío, Rubén, **Autobiografía**, (Madrid, SHADE, 1943), p.158.
- (18) Castro Morales, Belén, **José Enrique Rodó en la edad ecléctica**, La Laguna (Tenerife), Universidad de La Laguna, 1989, p.11. Hemos consultado un resumen de esta Tesis, del cual véanse singularmente las páginas 6-9, en las que la autora argumenta la necesidad de usar el concepto de "función cultural" para explicar lo más adecuadamente posible la obra del ensayista uruguayo.
- (19) Más que a técnicas o métodos para el análisis del mundo novelesco, los contactos del modernismo con el realismo y el naturalismo atañen muy en especial al venero de un estilo - que si en su versión española, a lo Galdós o a lo Pardo Bazán, peca de desaliño e irrelevancia-, en la francesa no está reñido con la elegancia y el buen arte de escribir. No en vano Flaubert, desde siempre incluido en las filas del naturalismo, es considerado aun así uno de los forjadores de la prosa pictórica, como Daudet y los Goncourt lo son a su vez de la prosa impresionista.
- (20) Gicovate, Bernardo, **Conceptos fundamentales de literatura comparada. Iniciación a la poesía modernista**, San Juan de Puerto Rico, Ediciones Asomante, 1962, p.53.

Profesión: adaptador

Raquel Merino

Uno de los grandes problemas con el que se enfrenta el crítico de traducciones de teatro es la variedad de etiquetas que se emplean para identificar el producto vertido de una lengua a otra y la aún mayor diversidad de realidades que se esconden tras dichas etiquetas. Para tratar de estudiar este fenómeno, hemos optado por un acercamiento, más que prescriptivo, fundamentalmente descriptivo, de lo que en realidad se esconde tras la denominación.

Parece existir un cierto consenso entre los estudiosos del tema en cuanto a lo que se entiende como adaptación, versión o traducción. El Dr. Julio César Santoyo en su reciente e interesante artículo: "*Traducciones y Adaptaciones teatrales: ensayo de una tipología*" nos define la traducción como "*el estricto trasvase intertextual de una pieza dramática*"(1) orientada a un público eminentemente lector. La versión la entiende como "*La traducción dramática con miras exclusivamente escénicas*"(2) y la adaptación tendría "*un único objetivo: naturalizar teatro en una nueva cultura meta para lograr el 'efecto equivalente' de que habla Newmark; acomodar, adecuar y ajustar un texto destinado a un público de un tiempo y espacio cultural particulares a las expectativas de un colectivo distinto*"(3).

El mismo Profesor Santoyo cita a Enrique Llovet, asiduo adaptador a la escena española, que dice: "*Convertir un texto nacido en alemán, para espectadores alemanes, en un texto para españoles no es traducir. Tendrá que ser adaptar, buscando una y otra vez equi-*

valencias, ritmos, modos, formas, compensaciones que se instalen en una audiencia para la que no nacieron, buscando obtener efectos similares a los producidos por el original" (4). Aquí parece coincidir con Peter Newmark cuando apunta que toda traducción de una obra dramática es forzosamente una adaptación. Estamos nosotros también de acuerdo con Enrique Llovet en lo que de presupuesto teórico tiene esta afirmación, pero disentimos con respecto al modo de ponerlo en práctica del que la suscribe.

Y es que existe un profundo desajuste, un abismo, entre lo que se dice debe ser una adaptación y lo que se ofrece como tal. La adaptación de la obra de Willy Russell *Educando a Rita*, realizada por Enrique Llovet en 1982, es uno de estos casos en los que teoría y práctica, lejos de complementarse, se contradicen. El propio adaptador en la introducción a la edición de esta obra nos confiesa: "*He tenido ciertas dificultades para hacer a esta comedia trasponer las fronteras de dos sistemas educativos, el latino y el sajón, de tan escaso parecido*" (5). Admitimos que es difícil realizar las trasposiciones culturales necesarias, pero a tenor de lo que más adelante nos dice el adaptador: "*me ha parecido más leal buscar equivalencias familiares que trasladar literalmente las referencias originales*" (6) hubiéramos creído que, a pesar de la dificultad, habría conseguido realizar tal trasposición. Sin embargo, un estudio de la adaptación nos muestra que en la mayor parte de los casos, Enrique Llovet ha trasladado literalmente las referencias originales y que lo que él denomina "equivalencias familiares" no son más que esporádicos intentos de acercar, culturalmente hablando, la obra al espectador.

En *Educando a Rita*, según el mismo adaptador, "*la remisión constante a obras y autores que sirven con sus datos propios el desarrollo de la acción (...) constituyen el soporte dramático de la comedia*" (7). Reflejar las más, tal como aparecen en el original, y sustituir unas cuantas esporádicamente sólo conduce a la confusión del espectador o lector que, además de enfrentarse con elementos de la cultura británica que el autor utiliza, debe discurrir por qué otras referencias a su propio medio cultural interfieren sin ninguna razón aparente el fluir de una obra ambientada en otro país.

Dichas referencias a autores y obras de la Literatura Inglesa en ocasiones se suprimen, en su mayoría se reflejan tal y como aparecen en el original y, en ciertos casos, se sustituyen por otras. El apellido del poeta granadino Lorca(8), sustituye al de Yeats(9) y el

poema "La casada infiel"(10) es el equivalente utilizado para "The Wild Swans at Coole"(11). El título de la novela de D.H. Lawrence *Sons and Lovers* aparece trasladada como *Crimen y castigo* prácticamente a lo largo de toda la obra. La referencia al poeta americano Ferlinghetti(12) la adapta Llovet convirtiéndola en "el barroco"(13) y en el mismo pasaje "American poets" aparece reflejado como "la poesía barroca española". Todos estos cambios, si bien discutibles, no dejan de ser un intento real de adaptación, algo que no ocurre con aquellos elementos que se trasladan sin más u otros que sin razón aparente se modifican. La tumba de Wordsworth (14), por ejemplo, se convierte en la tumba de Shakespeare (15) y no en la de Espronceda o algún poeta romántico español.

Si la intención expresa del adaptador era la de acomodar el texto teatral a un público y una cultura diferente de aquella en la que la pieza fue creada, dicha intención ha quedado más que frustrada, invalidada por tal caos y tal falta de coherencia y unidad como el que existe en otros productos similares cuyos autores no ha expresado ninguna intención especial.

Una vez más el Profesor Santoyo nos describe la situación con toda claridad: "*La adaptación es un término que ha de definirse con extrema nitidez, por el peligro que entraña que los bucaneros teatrales lo utilicen como patente de corso para disfrazar todo tipo de inaceptables manipulaciones, textuales y escénicas. La experiencia demuestra que nunca nombre alguno relacionado con la traducción ha sido utilizado con peores fines. La historia más reciente corrobora al tiempo que bajo esta etiqueta cabe todo, incluida la destrucción del original. 'Adaptar' ha venido significando 'entrar a saco' en la obra ajena, sobre todo si es extranjera*"(16).

Cuando además el autor de tal sinrazón envuelve su producto con intenciones expresas tan elevadas y pontifica describiendo la adaptación de una obra, no sin razón, como un proceso en el que el adaptador está "*buscando una y otra vez equivalencias, ritmos, modos, formas, compensaciones que se instalen en una audiencia para la que no nacieron, buscando obtener efectos similares a los productos por el original*" (17). Entonces, adaptar no es como reza el Diccionario de la Lengua Española: "*Modificar una obra científica, literaria, musical, etc..., para que pueda difundirse entre público distinto de aquel al cual iba destinada o por procedimiento diferente al original*"(18), sino una denominación detrás de la que todo cabe y todo vale.

Nosotros, dejando atrás definiciones de lo que debe ser, que parecen estar suficientemente claras, nos ceñiremos al ámbito de lo que es. Después de un recorrido terminológico por la historia del teatro en este país en los últimos veinticinco años, hemos podido constatar que la etiqueta más utilizada para presentar una obra extranjera que ha sido trasladada a nuestro idioma es la de versión. Este parece ser el término que está consustancialmente unido al mundo del teatro. Aproximadamente un 75% de las obras extranjeras se presentan en nuestro país como versiones. El número de ocasiones en las que se utiliza la palabra adaptación es muy inferior, alrededor del 20% y aquellas que se presentan como traducciones constituyen el resto.

La adaptación, tal y como se nos ofrece, puede ser interlingüística, de un idioma extranjero al nuestro, o intralingüística. Puede ocurrir que se realice dentro del mismo género literario (una obra de teatro que se adapta para el escenario) o entre diferentes géneros (una novela que se adapta para ser representada). Tenemos, por lo tanto, la variable del idioma y la del género literario, y un fin muy delimitado: la representación de la obra dentro de la cultura donde se realiza la adaptación y normalmente en la lengua correspondiente a tal cultura. También, por supuesto, habremos de considerar la figura del adaptador individual, o colectivo.

Cuando la adaptación tiene lugar dentro de una misma lengua, solemos encontrarnos con obras de teatro clásico o novelas que han sido modificadas con el fin de acomodarlas a la época en la que se representan. Tenemos por ejemplo las obras dramáticas de Lope de Vega y Calderón o el *Don Juan* de Zorrilla que con cierta frecuencia se adaptan y representan en nuestro país, adaptaciones, pues, intralingüísticas sin variación de género. Novelas como *Tirano Banderas* de Valle Inclán o *Cinco horas con Mario* de Miguel Delibes también han sido adaptadas y representadas. Son un ejemplo de adaptación intralingüística también, pero con variación de género. La obra de teatro *Raíces* de Arnold Wesker es un ejemplo de adaptación interlingüística dentro del mismo género y el *Cándido* de Voltaire es no sólo una adaptación de una lengua a otra sino también de un género a otro.

Sin embargo, hay ocasiones en las que traducción o versión y adaptación de una misma obra se consideran operaciones diferenciadas que pueden realizar una o más personas, por separado o en estrecha colaboración. No es raro encontrarse con un director de

teatro que lleva a cabo o colabora en la adaptación de una obra traducida por otro.

En cuanto a la identidad de los autodenominados adaptadores, parece indicado apuntar que es tan variada como la naturaleza misma del producto ofrecido por ellos. En algunas ocasiones nos encontramos con famosos escritores como Caballero Bonald o dramaturgos como Buero Vallejo que suscriben adaptaciones esporádicamente. En otros casos, son los llamados traductores o adaptadores profesionales los que, utilizando la traducción de otro, o la suya propia, acomodan la obra al escenario. Y, finalmente, son a veces directores como Jaime de Azpilicueta o actores como Conchita Montes los que hacen incursiones dentro del movedizo campo de la adaptación.

Después de tipificar lo que se nos ofrece como adaptación y una vez identificados los autores de la misma, sólo cabe preguntarse si los productos clasificados como tal obedecen a las expectativas que despierta tal clasificación.

Al considerar dichos productos, nos percatamos de que, lo que en ocasiones se esconde detrás de la denominación "adaptación" (como también ocurre con los términos "versión" o "traducción") no es, ni con mucho, el trasvase de elementos culturales extraños o de referencias opacas para el espectador. Suele ser, por el contrario, una manipulación ilegítima y descarada del texto original, una contaminación de la obra a cargo de un "profesional" que se suele llamar a sí mismo "adaptador" y que se anuncia gracias al nombre de otros que, bien o mal, escribieron las obras que él desmantela y re compone a gusto, a su gusto.

Uno de dichos adaptadores, que figura y ejerce como tal en nuestro país desde hace ya dos décadas, es Juan José de Arteche. Nos centraremos en la figura del mencionado adaptador por ser un representante genuino de esta actividad. Raramente encontraremos su nombre como el de autor de obras originales, o como director o actor. Este profesional se ha dedicado en cuerpo y alma a importar obras de sus países de origen al nuestro y, al parecer, con bastante éxito a juzgar por su dilatada carrera y producción.

Una de las constantes del trabajo del mencionado adaptador es la importación de obras de autores virtualmente desconocidos dentro del ámbito del teatro no sólo nacional sino internacional, pero con gran éxito de taquilla en Londres o París fundamentalmente. Y por último, un rasgo que le caracteriza es su colaboración conti-

nua y prolongada con el actor Arturo Fernández. Desde hace quince años Arturo Fernández y Juan José de Arteche son una pareja inseparable. Cuando el mencionado actor produce una obra extranjera como empresario, su adaptador más asiduo se la prepara, se la adapta casi siempre del mismo modo sin tener en cuenta quien sea el autor de turno de la obra en cuestión. Un fenómeno más a tener en cuenta en el panorama de nuestro teatro.

De unas cincuenta obras trasladadas por Juan José de Arteche en los últimos veinte años, aproximadamente la mitad fueron etiquetadas como versiones, un tercio como adaptaciones y una pequeñísima parte como traducciones. Ha trasladado obras escritas originalmente en inglés, francés, alemán, italiano, y ruso. En ocasiones ha suscrito alguna versión española basada en una adaptación ya realizada. Un rasgo curioso de su imagen de adaptador es el hecho de que la editorial en que generalmente editaba las obras que había vertido anunciara "otras obras del mismo adaptador" en vez de mencionar obras del mismo autor como es la costumbre.

Los críticos de teatro no han sido ajenos al trabajo de este adaptador. Así, Fernando Lázaro Carreter, en su sección dominical de la revista *Blanco y Negro* escribía el diecisiete de abril de 1988 a propósito del estreno de *El placer de su compañía* de Samuel Taylor: "*No le debe ser fácil [a Arturo Fernández], sin embargo, hallar comedias que se presten a sus capacidades, y tal vez no las hallara sin la complicidad de su constante adaptador [...] el cual se las deja dóciles como un guante. El placer de su compañía no es ni mejor ni peor que otras representadas por él. Simplemente, funciona con la misma eficacia que casi todas ellas para el fin al que se destina: el recital del actor*". Ya en 1979, casi diez años antes, Lázaro Carreter se refería a esta relación entre Arturo Fernández y Juan José de Arteche con ocasión del estreno de la obra *Juego de noche* de Frank D. Gilroy, diciendo: "*En Francia, en Inglaterra hay abundantes actores así. Es una posibilidad más del teatro, tan respetable como todas, y admirable si otras mejores se pudieran adivinar*" (19).

Francisco Alvaro apuntaba al hilo de la mencionada colaboración entre Arturo Fernández y Juan José de Arteche y con ocasión de haberse estrenado *Una percha para colgar el amor* de Samuel Taylor: "*(...) la comedia le sienta como un traje a medida a Arturo Fernández*" (20). De hecho, no es mala la comparación si tenemos en cuenta que más que adaptador Arteche ejerce de sastre, cortando y ajustando pieza tras pieza al gusto y manera de su cliente. También

el crítico A. Fernández Santos comentaba el estreno de *Homenaje* de Bernard Slade con lo siguiente: "*Arturo Fernández es actor de peculiar estilo, y público, "su público", incondicional. Elige sus obras, casi siempre de autores extranjeros*" y continuaba: "*Ahora, una americana, adaptada por Arteche a las características de Arturo Fernández, el más directo heredero del modo de hacer de A. Closas*"(21)

Su colaboración con actores a los que proporciona adaptaciones a medida no se ha limitado a la ya mencionada, en varias ocasiones ha colaborado con Zori y Santos preparándoles obras extranjeras que ofrecer a su público de siempre. Francisco Alvaro escribía refiriéndose a la obra de Biscaire y Lasaygues *Los dos virgos*, en versión de Juan José de Arteche: "*Esta pieza, si no hecha, está "adaptada" para Zori-Santos, los dos graciosos actores a quien el público va a ver hace tantísimos años y siempre aplaude*"(22). Por su parte Lorenzo López Sancho, crítico de teatro del diario ABC, comentaba en relación con esta misma obra: "*(...)los autores, que asistieron desde un palco al estreno, (...) no pudieron enterarse de las muchas libertades que con su texto se ha tomado Arteche*"(23).

No todas las críticas de sus versiones y adaptaciones son negativas, pero sí la mayoría, y muchos de los que las suscriben aciertan al apuntar que Arteche manipula el texto a voluntad sobre todo cuando tiene un cliente fijo al que atender.

Como ya hemos dicho anteriormente casi todos los autores que Arteche adapta o traduce son bastante desconocidos y cuando manipula textos de algún autor consagrado no parece acertar del mismo modo que con los autores comerciales. Es el caso de la función sobre textos de Chejov que preparó en colaboración con Gabriel Arout en 1974, o la obra de Woody Allen *Aspirina para dos* en 1980, o la obra de Arnold Wesker *Raíces*, que Arteche adaptó en 1966 y que apenas superó las cincuenta representaciones en su día. Si comparamos la respuesta del público ante esta obra con la acogida que tuvieron *La cocina* y *Sopa de pollo con cebada*, ambas del mismo autor, resulta sorprendente la diferencia. en el caso de *Raíces* la crítica fue en general fría, sin embargo las otras dos obras de Wesker mencionadas obtuvieron el premio *El espectador y la crítica* a la mejor obra extranjera en los años 1973 y 1979 respectivamente. Una de las claves para explicar esta diferencia en la respuesta de público y crítica, probablemente esté en el estudio comparativo del texto original y la adaptación española.

Convendría así mismo considerar la reacción de la crítica y el público que presenciaron la obra en su versión y país de origen. A propósito del estreno Gareth Lloyd Evans, publicaba en el diario *The Guardian* lo siguiente: "*There can be no doubt about the enthusiastic reception which greeted Roots, a new play by Arnold Wesker at the Belgrade Theatre, Coventry, last night. This is distinctly a 'message' play and the audience loved its downright mixture of earthy humour, stylised characterisation and preaching*". Sin embargo, ningún crítico español pasó de ser frío en sus apreciaciones. D. Antonio Valencia apuntaba con motivo del estreno de la adaptación española: "*Unos cuantos tacos de mala traducción o correspondencia, unas ciertas alusiones escatológicas y franqueza sobre las prácticas sexuales son poco bagaje para ser judío, marxista, etcétera*"(24). D. Juan Emilio Aragonés apuntaba: "*(...)dramáticamente Raíces no es nada del otro jueves: muy discursiva, algo dogmatizante y con una acción interior llevada tan en profundidad que con frecuencia se pierde de vista*"(25).

Volviendo al texto español diremos que un estudio en profundidad de la adaptación de Juan José de Arteche nos sorprende y nos preocupa. Nos sorprende por ver sobre el papel que la mayor parte del material textual que leemos parece corresponder al original, al menos en una primera cala. Nos preocupa, sin embargo, cuando nos percatamos que el parecido con el original puede llegar a ser hasta coincidencia. El texto de *Raíces* está tan desprovisto de las principales características que hicieron del original una pieza valiosa y aclamada, que nos preguntamos si el esqueleto que nos queda sirve para reflejar lo que Wesker pretendió que fuera su obra.

No es este un caso de estupefacción a primera vista, como lo es la versión que de *El amante complaciente* de Graham Greene hizo José María Pemán con su constante tendencia a crear y recrear a propósito de un original que convirtió en enano a base de cortes. No es tampoco ésta una obra en la que los errores destaquen en una mera prospección inicial. El único propósito claro del adaptador es el de comunicar un contenido tan básico que sin su forma no es gran cosa. No parece que Arteche haya querido adaptar la obra, ni bien ni mal, en cuyo caso nos preguntamos por qué habría de etiquetarla erróneamente. Quizás sea porque tampoco es una versión o una traducción en sentido estricto y al tratar con un autor de renombre quiso intentar respetar el original.

Si analizamos el resultado del estudio comparativo de ambas versión original y adaptación española, desde el punto de vista de los elementos adaptados o adaptables, nos encontramos con que el dialecto utilizado por los personajes no ha sido adaptado de ningún modo, ni siquiera parece que se haya intentado reflejar el registro coloquial. Arnold Wesker en una nota previa a la edición de su obra dice: "*This is a play about Norfolk people, it could be a play about any country people*" (26), y comenta el modo de hablar de los personajes y cómo ha reflejado este habla por medio de la ortografía. En estrecha relación con el modo de hablar de los personajes, tenemos la utilización de palabras malsonantes, tacos, que aparecen a lo largo de prácticamente toda la obra como parte integrante del discurso de los personajes. Pues bien, el uso de los mismos es esporádico y arbitrario en la adaptación. No parece haber una correspondencia entre términos como "blust" o "daft" y sus traducciones, y se suprimen muchos más de los que se reflejan (27).

Sólo en dos ocasiones hemos percibido un intento de adaptar o naturalizar nombres propios que aparecían en el original. Es el caso de la marca de coches Armstrong (28), que Arteche sustituye por Austin (29), probablemente creyendo que ésta última puede ser más conocida por el público; y el nombre del comercio londinense Swan & Edgard's (30) que vemos reflejado como Harrowd's (31), probablemente por la misma razón.

Mantiene medidas monetarias (libras, chelines) a lo largo de toda la obra. El nombre del diario *Manchester Guardian* (32) se mantiene, mientras que *Evening News* (33) se omite. El nombre de Chaucer (34) se refleja la única vez que aparece en la obra. Con los nombres de personas ocurre lo mismo, no existe un criterio único, la mayoría se mantienen, siendo otros sustituidos (Jimmy Skelton (35) por John Skelton (36), o Ma Buckley (37) por la abuela Smith (38)). El caso más curioso es el de Sam Martin, el pescadero, que se convierte por obra y gracia de una traducción ambigua e incompleta en Santo o nombre de pueblo según se prefiera (39). Otro ejemplo de ambigüedad es el nombre de Pearl Bryant, mujer de Frank Bryant, personaje que aparece en el tercer acto. Su nombre, al contrario de lo que ocurre con los de los demás, que se reflejan tal como aparecen en el original, aparece en el texto del diálogo como Ann o An o Anny (40) y en la edición de la obra como Pearl, marcando sus intervenciones en el discurrir del diálogo. Así nos encontramos con que en la adaptación española Beatie se dirige a Ann haciéndole una

pregunta y contesta alguien identificado en la página como Pearl. Para el lector de la obra, un auténtico galimatías de difícil solución. Para el espectador no lo es en tal medida, salvo por el programa de mano en el que verá anunciado el nombre de un personaje que luego no aparece como tal.

Convendría preguntarse qué es lo que ocurre con el resto del texto. La solución es tan compleja como el proceso de manipulación que ha sufrido esta obra. Consideremos la figura de Ronnie, un joven intelectual, *alter ego* del autor, que no interviene directamente en la obra sino a través de Beatie, su novia, quien constantemente le menciona y cita literalmente sus palabras. Ella es el vehículo gracias al cual su presencia se deja sentir. Pues bien, el discurso de Ronnie está entrecomillado en el texto original y las acotaciones relativas a este discurso lo distinguen de lo que Beatie dice por sí misma, sin citar. Este elemento, importante más que para el espectador para los actores que utilizan el libreto o el lector de la obra impresa, no aparece reflejado. En ocasiones observamos algunos pasajes entrecomillados, pero no del modo que lo están en el original. Este que podría parecer un problema vanal, no lo es tanto si consideramos que la voz de Ronnie es una constante importante en la obra. Su voz y su ausencia, en contraposición con la presencia y el discurso diferente en contenido y registro del resto de los personajes, confluirán al final del tercer acto cuando Beatie remonta el vuelo, su propio vuelo con sus propias palabras, ya no entrecomilladas.

Con respecto al resto de fenómenos detectables en la adaptación española de la obra, diremos que la manipulación y el empobrecimiento son constantes; no hay ni un acto, ni una escena, que resalten por su calidad, ni siquiera existen partes que pudiéramos criticar por demasiado libres. El empobrecimiento es tal que no da para tanto. El rasgo fundamental de este texto español de *Raíces*, son los errores continuos de traducción que pueden ser desde el producto de la ignorancia hasta el resultado de una labor realizada con excesiva celeridad y escaso cuidado y profesionalidad. Las adiciones son escasas, aunque significativas por lo que tienen de simples y anodinas, y las supresiones, aun siendo cuantitativamente más sobresalientes, tampoco harían gran daño a un texto que estuviera aceptablemente vertido. En este caso acaban por afean aún más un conjunto gris que no nos explicamos cómo pudo llegar a las cincuenta representaciones, a no ser por la promesa de contemplar el producto de la pluma de un escritor como Wesker en un momen-

to en el que no parecía abundar este tipo de autores en los escenarios de los teatros estables.

En suma, el producto que se nos presenta como adaptación, bajo el título de *Raíces* y junto al nombre de su autor, Arnold Wesker, no es tal. Es un ejemplo continuado de errores, inequivalencias y simplificaciones tanto de forma como de fondo. Todo el texto puede servir como ejemplo del mal hacer de algunos profesionales que como Juan José de Arteche se dedican a manipular obras extranjeras de forma poco satisfactoria. Al producto de su adulteración lo pueden llamar adaptación, versión o traducción, nosotros en español tenemos términos más descriptivos para referirnos al fraude. Ejercer el oficio de traductor o de adaptador no significa tener permiso para dañar ni la obra que se pretende traducir ni la fama del escritor que la creó en su momento. Debería ser un acto de fé y de modestia ante el autor, el público espectador o lector y, sobre todo, ante uno mismo.

Notas:

- (1) Santoyo, J.C., "Traducciones y Adaptaciones teatrales: ensayo de una tipología", en *Cuadernos de Teatro Clásico*, 1989, nº 4, p.97.
- (2) Ibid., p. 102.
- (3) Ibid., p. 104.
- (4) Ibidem.
- (5) Russell, Willy, *Educando a Rita*, adaptación de Enrique Llovet Madrid, MK Ediciones, 1983, pp.7-8. En adelante, todas las citas que se hagan de la adaptación española de esta obra, se referirán a esta edición.
- (6) Ibidem.
- (7) Ibidem.
- (8) pp. 15-16.
- (9) Willy Russell, *Educating Rita, Stags and Hens and Blood Brothers*, London, Methuen, 1986, p. 175. Todas las referencias al texto inglés de la obra se han tomado de esta edición.
- (10) pp. 15-16.

- (11) p. 175.
- (12) pp. 211-212.
- (13) pp. 53-54.
- (14) p. 221.
- (15) p. 63.
- (16) J.C. Santoyo, opus cit., pp. 103-104.
- (17) Ibid., p. 104.
- (18) *Diccionario de la Lengua Española* (Prólogo de D. Antonio Tovar), Ed. Cantábrica S.A., Bilbao, 1987, p. 39.
- (19) Francisco Alvaro (ed.), *El espectador y la crítica* (El teatro en España en 1979), Valladolid, 1980, p. 221.
- (20) Ibid., (El teatro en España en 1977), Valladolid, 1978, p. 95. op. cit. p. 95.
- (21) Ibid., (El teatro en España en 1980), Valladolid, 1981, p. 207.
- (22) Ibid., (El teatro en España en 1979), Valladolid, 1980, p. 198.
- (23) Ibidem.
- (24) Francisco Alvaro(ed.), *El espectador y la crítica* (El teatro en España en 1966), Valladolid, 1967, pp. 162-163.
- (25) Ibid., p. 263.
- (26) Arnold Wesker, *The Wesker Trilogy: Chicken Soup with Barley, Roots, I'm talking about Jerusalem*, Penguin, Harmondsworth, England, 1979, p. 3. Todas las referencias del texto inglés han sido tomadas de esta edición.
- (27) Arnold Wesker, *Raíces*, adaptada por Juan José de Arteche, Ed. Escelicer, Madrid, 1970. Esta misma adaptación de la obra fue editada en la revista *Primer Acto*, nº 79. Todas las referencias al texto español han sido tomadas de la edición de Escelicer. Para la cuestión de palabras malsonantes, cualquier parte de la obra sería adecuada, nos remitimos específicamente a las pp. 85-86 del original inglés y a la p. 10 del texto español.
- (28) p. 86.
- (29) p. 4.
- (30) p. 110.
- (31) p. 35. El error de ortografía se reproduce tal y como aparece en la edición de Escelicer.

- (32) p. 88 y p. 13 respectivamente.
- (33) p. 104 y p. 28 respectivamente.
- (34) p. 18 y p. 93 respectivamente.
- (35) pp. 124-125.
- (36) pp. 49, 50 y 51.
- (37) p. 126.
- (38) p. 51.
- (39) MRS. BRYANT:(...) (Hears van pass on road) There go Sam Martin's fish van. He'll be calling along here in an hour. (p. 110).
MRS. BRYANT:(...) (Se oye pasar un camión.) Ahí va el camión de San Martín, ha llegado mi chica. Volverá a pasar dentro de una hora. (p. 35).
- (40) pp. 44 y 46.

La literatura canadiense en España: las traducciones de Mazo de la Roche

M^a José Alvarez Maurín

Al igual que otros muchos aspectos de la vida de nuestro país, los estudiosos de todos los campos de investigación y entre ellos los amantes y críticos de la literatura han sentido la imperiosa necesidad en estos últimos años de ampliar sus horizontes fuera de la Vieja Europa y profundizar en el conocimiento y estudio de otras culturas. La rama de la literatura dentro de los estudios de la Filología Inglesa se han centrado casi de forma única en la literatura inglesa y norteamericana dejando a un lado la importante producción de obras escritas en inglés en otros países de habla inglesa. Muchas han sido las razones que justifican este olvido.

Por un lado la vasta producción inglesa y norteamericana y la complejidad de la historia de estos países requería todo el tiempo y atención a fin de abarcar y comprender todos los aspectos sociales, económicos, políticos e ideológicos que formaron en cada período una nueva fase en el proceso de formación de identidad de cada país y que se refleja en sus producciones artísticas. Por otro lado, el escaso número de especialistas de este campo en España, el aislamiento en las relaciones internacionales, la dificultad o imposibilidad de acceso a la producción literaria de otros países y el total desconocimiento de sus culturas relegaron a estos países a la ignorancia y al olvido. Si bien todavía habrán de pasar algunos años hasta que la situación se acerque a un estado ideal, lo cierto es que se están dando rápidos e importantes avances en la apertura hacia un mercado literario más universal. Los estudiosos de la literatura es-

crita en inglés sienten curiosidad por saber que formas de expresión se desarrollaron en estos países que surgieron de un tronco común y se alejaron a realidades tan lejanas y diversas. Por otro lado, el empeño de algunos de estos países en darse a conocer también ha facilitado los medios de acceso a sus fondos bibliográficos y al contacto directo con cada una de sus culturas. Las editoriales españolas, aunque lentamente y con cierto recelo, comienzan a favorecer la traducción de nuevos títulos procedentes de países cuyo único conocimiento para la mayoría del público lector se limita al geográfico. Una de estas literaturas que más tempranamente encontró su difusión fue la literatura indú escrita en inglés. Escritores como Tagore o Rayard Kipling pronto obtubieron su difusión en el mundo occidental. La primera traducción de Tagore, *Anocheecer de Julio*, se publica en la revista *Lectura* en 1914.

Quizás uno de los países que con mayor injusticia ha sufrido el involuntario olvido dentro de los estudios sobre el mundo sajón ha sido Canadá. La rama humanística que ha estudiado de forma prolífica el continente norteamericano se ha centrado en la evolución de la historia, la literatura y la lengua de los Estados Unidos ignorando en todos sus aspectos la presencia de Canada.

Estados Unidos comenzó su andadura en la historia un siglo antes que Canada y posiblemente, ésta haya sido una de las razones que hayan hecho al mundo situar, equivocadamente, a este país a la sombra de su país vecino. Pero lo cierto es que a pesar de ese siglo de desventaja, Canada siempre constituyó el centro de esperanzas, ambiciones y temores tanto de Inglaterra como de Estados Unidos. La historia social, política y económica de los dos países está íntimamente ligada a la formación y crecimiento del Canada. Sin embargo, para la literatura y las artes en general, este retraso de un siglo y las fuertes influencias de ambos países evitaron que estas se desarrollaran con un identidad propia. La literatura Canadiense no adquirirá una categoría relevante hasta principios de siglo. De ahí que ésta sea una dificultad más que añadir a la difusión de su literatura.

Con estos antecedentes es fácil suponer que la literatura canadiense traducida al español sea muy escasa. El único escritor de este país que ha recibido el honor de ver la práctica totalidad de su obra ampliamente difundida, no sólo en España sino en toda Europa, ha sido Leonard Cohen, debido más a su popularidad como compositor y cantante, que a la relevancia literaria de sus escritos o al

atractivo que sus obras pudieran tener para el lector medio, ya que por lo general, plantean una profunda complejidad en su contenido. Todos sus libros de poesías y sus dos novelas han sido traducidas entre 1974 y 1986, habiéndose realizado de la mayoría de ellas varias reediciones.

En los últimos años, una de las escritoras que ocupan una de las posiciones más relevantes en el marco de la literatura canadiense, Margaret Atwood, también ha visto 5 de sus grandes obras traducidas al español: *El cuento de la criada* (1987), *El huevo de Barba Azul* (1990), y *Lady oráculo* y *Daño corporal* en 1985, éstas dos últimas publicadas por editoriales sudamericanas. También se ha traducido dos obras de Josef Skvovecki, *El saxofón bajo* y *El ingeniero de almas* y una sólo obra de Michael Ondaatje, *En una piel de León*, otro de los grandes de la literatura canadiense. Y prácticamente a estas novelas y a algunos relatos cortos como los recientemente traducidos de las obras de Mavis Gallant, *Elevado en un globo* y de Alice Munro, *Las lunas de Júpiter* además de Mazo de la Roche, de quien hablaremos seguidamente, se reduce el número de escritores canadienses de habla inglesa traducidos en España.

La obra de la escritora canadiense, Mazo de la Roche, consiguió una extensa difusión en toda Europa, especialmente durante los años 40. Pocos escritores canadienses gozaron de un éxito semejante en esta época tanto en su país como fuera de él, especialmente en Estados Unidos e Inglaterra. La producción literaria canadiense del período de entreguerras había sufrido un fuerte estancamiento. Sólo tres figuras podrían destacarse en esos años, Philip Grove que más que por la calidad literaria de su obra destaca sobre todo por ser uno de los pioneros en la tradición de la llamada "Prairie Literature", Morley Callahan a quien se le considera el Hemingway Canadiense y Mazo de la Roche. Si este período merece alguna consideración es porque autores como los anteriormente mencionados buscaron nuevas rutas a fin de abandonar el romanticismo predominante del siglo XIX volviendo la mirada hacia la realidad de su propio país. Pero la mayoría de los novelistas de esa época, no se arriesgaron a tal esfuerzo ya que lo que el mundo pedía eran formas de entretenimiento que le hicieran olvidar la deprimente realidad que había ocasionado la Primera Guerra Mundial y más tarde la Segunda. Estos escritores consideraban la novela y el cuento corto un medio de entretenimiento y se contentaban con producir alguna forma de escapismo romántico. Es en esta época cuando la pro-

ducción literaria canadiense se llena de historias del misterioso Oriente, poroliferan las novelas de detectives, crímenes y misterio así como las intrigas amorosas y aventuras. En este grupo se incluyen también, las novelas de carácter idílico con colorido local y gran sentimentalismo. Generalmente representan la vida de una pequeña comunidad rural o semi-rural destacándose principalmente la belleza del paisaje, las costumbres y tradiciones de sus gentes así como sus esperanzas y ambiciones, poniendo de relieve los pequeños acontecimientos domésticos en un tono siempre optimista. Este subgénero alcanzó su momento más algido con las novelas escritas por Mazo de la Roche.

Mazo de la Roche, nace en la provincia de Ontario en 1885 y su afición a la literatura se manifiesta en ella desde muy temprana edad. A los 6 años, comenzó a asistir a representaciones teatrales acompañada por su madre y a los 9 escribe su primer cuento. La producción literaria de De la Roche es muy extensa alcanzado el número de unas treinta obras de diversos tipos: cuentos infantiles, novelas que reflejan la lucha del individuo con el entorno social, dos obras de teatro y novelas de carácter idílico, pero a todas ellas les une la fuerte inclinación romántica de la imaginación de la escritora.

Fueron las obras de carácter idílico las que le otorgaron la fama mundial. *Jalna* escrita en 1927, es la primera de una serie de 16 novelas por la que la escritora obtiene en Estados Unidos, el premio "The Atlantic Monthly" dotado con 10.000 dólares. Cuenta la historia de una familia, los Whiteoak, cuya vida se desenvuelve en el Ontario natal de la novelista. Su mayor impacto en el lector lo constituye el agradable tono sentimental de los diversos acontecimientos, los personajes claramente diferenciados de nula complejidad psicológica, todo ello en un lenguaje sencillo y prosa fluida. La popularidad obtenida hizo que millares de lectores escribieran pidiendo la continuación de la historia familiar y De La Roche se sumergió en el mundo que había creado, publicando en total 16 libros cuya temática gira siempre alrededor de los Whiteoak. La familia Whiteoak fue llevada, todavía en vida de la escritora, a la televisión y al cine, destacándose, sobre todo, la representación de *Jalna* en uno de los prestigiosos escenarios de Broadway. *Jalna* pronto cruzó el Atlántico obteniendo el mismo gran éxito en Inglaterra así como en Francia donde es rápidamente traducida. La misma suerte corrieron las 15 novelas restantes de la serie ya que ninguna de ellas desmere-

cía de la primera. La autora cuenta la vida y romances de una familia inglesa de clase alta establecida al este de Toronto. A veces, es difícil recordar que la historia transcurre en Canadá y no en cualquier lugar acomodado de la campiña inglesa. En lugar de ruiseñores, son los chotacabras los que amenizan con sus cantos las escenas amorosas, pero esa es la única diferencia constatable. Su gran éxito en Europa reside quizás en el hecho de que los lectores europeos deseaban creer que estas obras representaban exactamente la realidad Canadiense. Sin embargo, si hay un término que nunca podrá aplicarse a la obra de Mazo de la Roche es de el "realista". La historia de la familia Whiteoak, en nada se asemejaba a las penurias que los emigrantes tuvieron que pesar en sus largos viajes por el Atlántico y la sacrificada existencia que hubieron de soportar una vez en Canadá, en busca de un lugar adecuado donde levantar su casa con sus propias manos, en una tierra que antes de cultivar tuvieron que extraer de los frondosos y salvajes bosques, sumergidos hasta el final de sus días en el aislamiento sin otra compañía que las amenazantes fuerzas de la naturaleza.

Pero tras la Segunda Guerra Mundial nadie estaba dispuesto a amargar más sus pensamientos con historias dramáticas. Y la familia Whiteoak llega también a España a mediados de los años 40. Matilde de Rafael fue la primera en traducir entre 1944 y 1946 cinco de las novelas de la serie Jalna: *La construcción de Jalna* (1945), *Renny, el joven* (1944), *La cosecha* (1945), *El señor de Jalna* (1946) y *El camino de Wakefield* (1946). También en 1945, José Rodríguez Arias, traduce otra de las novelas de esta serie, *La fortuna de Finch* y Juan Antonio Antequera, traduce en el mismo año, una de las novelas infantiles, *En su propia casa*. Todas las traducciones fueron publicadas por la editorial La Nave de Madrid.XXX

Amando Lázaro Ros, traductor de un gran número de novelas inglesas y norteamericanas, conocido sobretodo por haber traducido las obras de Conan Doyle, traduce en 1961, las 16 novelas de Jalna publicadas en 4 tomos por la editorial Aguilar. El cuarto tomo aparece en 1964. Años más tarde, en 1973 se reedita de forma independiente la primera de las novelas de la serie *La construcción de Jalna*, novela que es reeditada de nuevo al año siguiente pero con un título diferente, *La mansión de Jalna*. También en 1974 se reedita la segunda novela de la serie, *La mañana en Jalna*. No se publicarán más novelas hasta 1981 en que aparece una nueva reedición de de la serie de 1961, también en esta ocasión en cuatro to-

mos. No existe ninguna modificación en la traducción de la reedición de 1981, sin embargo y curiosamente, si han variado los traductores: Amando Lázaro Ros firma la traducción junto con Enrique López Martín, la misma traducción que el Sr. Lázaro Ros firmara en solitario en 1961. De todas ellas, *La construcción de Jalna* es la novela que ha sido publicada, a diferencia de las demás de la serie, en cuatro ocasiones. Sin embargo sólo ha sido traducida dos veces: la primera por Matilde de Rafael y la segunda por Amando Lázaro Ros.

The Building of Jalna fue escrita en 1944 y es la octava novela siguiendo el orden cronológico en que la escribió la autora. Sin embargo, es la primera en el orden lógico de la acción y en la ordenación de la serie hecha por la propia Mazo de la Roche. El uso de un lenguaje sencillo y un estilo simple además de una trama argumental lineal, entretenida y de nula complicación temática, hace que sea un tipo de texto de lectura fácil y asequible para todo tipo de público. Para los traductores tampoco presenta ninguna complejidad ya que el sistema lingüístico del texto se limita a la utilización del lenguaje estándar; sólo en escasas ocasiones la autora hace uso de rasgos dialectales y sociolectales que ayudan a caracterizar a los personajes.

A pesar de la escasa dificultad que la traducción plantea, no podemos considerar ninguna de las dos versiones existentes de acertadas en su realización. La traducción de Matilde de Rafael no respeta totalmente la organización estructural establecida por Mazo de la Roche. En muchas ocasiones las oraciones breves y simples que caracterizan la prosa sencilla de la narración se convierten en oraciones coordinadas y subordinadas que destruyen la fluidez del estilo:

"He turned his head and looked at her. As he looked, his bright blue eyes, widened a little at her". (p. 3)¹

"Philip volvió la cabeza para mirar a su mujer, y al hacerlo, sus expresivos ojos azules parecieron abrirse de orgullo satisfecho". (p. 8)²

"She looked into his face, Pleased to be there, well-satisfied with himself and with her, glad to be back in London once more". (p. 3)

"Echo una mirada al rostro de su marido satisfecho de estar allí, ciertamente; muy contento de sí mismo y de su mujer, más aún de encontrarse una vez más en Londres". (p. 8)

Aunque la traductora intenta reproducir el texto original con la mayor fidelidad posible, en su empeño de hacer una utilización correcta de las reglas gramaticales y léxicas del español, se expande de forma gratuita explicitando contenidos sólo implícitos en el texto:

"She pressed his arm and his lips parted in smile".
(p. 3)

"Adeline le oprimió expresivamente el brazo y sus labio espozaron una sonrisa". (p 8)

"They were now near the outer door" (p. 3).

"Llegaron, al fin, cerca de la puerta exterior del teatro" (p. 8).

El discurso directo de los personajes se respeta tanto en la estructura del diálogo como en su contenido. En las escasas ocasiones en que la autora hace uso de rasgos dialectales y sociolectales, ante la imposibilidad de encontrar una formación equivalente en español, se opta por omitirlos, reduciendo los rasgos característicos de un determinado sustrato social a un lenguaje standard. De este modo se pierde en la traducción la función intratextual del lenguaje como medio de caracterización de los personajes.

La traductora realiza una total ostentación de su erudición y se olvida de su lealtad al texto original en la traducción del título de la ópera a la que Adelyne, la protagonista, asiste durante su estancia en Londres. La traductora supone que la obra a la que se refiere Mazo de la Roche con el título, *The Bohemian Girl*, es en realidad la famosa ópera *Mignon*, drama lírico basado en el personaje con el mismo nombre creado por Goethe en su novela *Wilhelm Meister*. La popularidad de *Mignon* se debe especialmente a la poesía que le hizo cantar Goethe, y que expresa las melancólicas añoranzas de la patria perdida. La ópera de *Mignon* se representó por primera vez en 1966 en el teatro de la Opera Cómica de París. La obra adquiere una gran popularidad y permanece en cartel durante 30 años en diferentes países. Es muy posible que cuando la autora se refiere

en su novela a *The Bohemian Girl* estuviera pensando en la ópera *Mignon* (no olvidemos su gran afición al teatro). Por otro lado, Mazo de la Roche pasó largas temporadas en Londres donde pudo tener la ocasión de acudir a su puesta en escena o que incluso, dado el éxito de la composición, la obra fuera representada en Canadá. Desgraciadamente, y tras haber consultado diferentes manuales de historia de la música y a distintas instituciones así como la biografía de Mazo de la Roche no hemos podido averiguar la relación existente entre ambos títulos. Pero el hecho de que la obra fuera tan popular en aquella época y la similitud entre la protagonista de la obra musical y la de la novela (ambas añoran la patria que han abandonado) hace pensar que la traductora esté en lo cierto al creer que se trataría de la misma ópera.

Es posible que la traductora optara por sustituir el título *The Bohemian Girl* por el de *Mignon* considerando que al público español le sería más familiar la famosa composición musical con este título. Pero Matilde de Rafael no se contenta sólo con modificar el título sino que también sustituye las letras de las canciones que en un momento de la novela Adelyne entona por la letra original de las canciones más conocidas del libreto de la ópera. En una nota señala que los encabezamientos de las canciones entonadas por la protagonista no se corresponde en absoluto con las canciones del libreto y tampoco con las composiciones del poeta alemán.

"Try if you can sing '*I dreamt that I dwelt in Marble Halls*'.

I couldn't possibly.

Try '*Then You'll Remember Me*'

I couldn't...

"Then '*The light of Other Days*'.

"*I Dreamt that I Dwelt in Marble Halls with Vassals and Serfs at My Side*". (p. 13)

"- Mira a ver si puedes recordar: '*¿Conoces la mansión donde están esperándome?*'

- Me sería enteramente imposible.

- Bueno, a ver si te acuerdas de '*Ligeras Golondrinas...*'

- Te digo que me es imposible.

- ¿Y tampoco de 'Yo soy Titania la bella?'

...

- '¿Conoces la mansión donde están esperándome?

La sala engalanada, donde unos hombres de mármol,

Me llaman por la noche tendiéndome los brazos?

¿Y el patio donde se baila, bajo un copudo árbol?..."

(p. 17)

Este cambio carpichoso realizado por la traductora elimina la intención de representar el carácter romántico y soñador de la protagonista así como la añoranza de su infancia y juventud, años de felicidad transcurridos en su patria, Irlanda.

Es muy corriente en las novelas canadienses escritas en lengua inglesa, encontrar palabras en francés que muy a menudo poseen una intención metalingüística. El conocimiento del francés como segunda lengua ha otorgado a aquellos que la utilizaban un aire de distinción que pretendía demostrar que se poseía una cierta cultura, exquisitez y que se pertenecía a una familia respetable. Esta es también la función que desempeña la utilización de estos términos en la novela. La traductora ha optado por no traducir las palabras en francés puesto que tiene el mismo significado para el receptor español medio. La misma explicación se atribuye a que la traductora mantenga en francés algunos versos y canciones en el texto, preferiendo traducirlos a pie de página.

No aparece en la traducción ningún rasgo situacional de carácter sociohistórico. Sólo en una ocasión se observa o bien la mano del censor o quizás la educación religiosa de la traductora al sustituir el deseo de un personaje de "irse al diablo" por la compañía de Dios.

"Aye, many was the time they said divil take the ship..." (p. 80)

"Sí, muchas venes me han dicho que ojalá Dios se llevara el barco..." (p. 81)

La traducción realizada por Amando Lázaro Ros demuestra una gran deficiencia producida principalmente (errores de traducción aparte) por el sistema adoptado por el traductor. Amando Lázaro Ros ha optado por la sustitución automática de los elementos del texto original independientemente de que exista un uso reconocido o acep-

tado en español. Incluso aquellas expresiones hechas o de carácter proverbial son un calco estructural y semántico de la construcción inglesa que aunque en ocasiones no suponga para el lector español una total incomprensión de su significado, sí resultan extrañas o antinaturales en nuestro polisistema.

"This dog fight was the last straw" (p. 137)

"Esta pelea de perros ha sido la paja que ha roto la carga" (p. 177)³

"Never shall I breath it to the face of clay" (p. 162)

"No se lo contaré jamás ni a la arcilla" (p. 202)

El traductor respeta fielmente los contenidos de las intervenciones dialogadas de los personajes pero cambia inexplicablemente la estructura de los mismos en lo que se refiere al *discurso atributivo* del narrador. Sin ninguna razón aparente cambia de posición los verbos introductorios que la autora intercala o pospone a las réplicas de los personajes anteponiéndolos al principio de la estructura dialogada. Con esta alteración se producen dos efectos que varían sustancialmente las relaciones de estas instancias enunciativas en el *discurso directo*. Sucede, a veces, que el traductor al cambiar de posición el *discurso atributivo* lo pospone a la narración que antecede al diálogo con lo cual, el *discurso atributivo*, deja de ser tal para pasar a formar parte del relato del narrador. Los diálogos quedan vacíos de instancias enunciativas elevándose la calidad mimética del diálogo y perdiéndose la voz del narrador siempre presente en el texto original:

"I shall take her to the deck at once, Men Sahib, said the ayah raising herself on her elbow with a look of patient resignation, then sinking back on the pillow" (p. 73)

"El aya alzándose sobre el codo con una mirada de paciente resignación, dijo:

'La llevaré inmediateamente, Mensahib' (p. 114)

"'Now it's all settled' Adelyne had cried.

'Nothing can hinder us'" (p. 9)

"Adeline había exclamado:

- 'Eso lo decide todo. Nada puede impedirnoslo' (p. 47)

En las locuciones dialectales y marcas sociolectales, el traductor opta también por reducir el texto original a la utilización de una lengua neutra sin marcas características.

Se observa un gran número de errores de tipo gramatical producto de una traducción literal y de la falta de una revisión final. Probablemente dos de los errores más comunes son la utilización del pronombre "se" pospuesto al verbo, (*gone! fuese; She felt... Sentíase...*). Esta forma, si bien no es gramaticalmente incorrecta, sí resulta anticuada, aunque no podemos dejar de considerarla un error teniendo en cuenta que se trata de una traducción realizada en 1981 y por lo tanto, queda totalmente desfasada del registro actual.

Otro de los errores sorprendentes e inexplicables es la frecuente sustitución de adjetivos posesivos por pronombres posesivos pospuestos al nombre:

"When he opposed others Adelyne was always on his side" (p. 7)

"Adelina estaba siempre de parte suya en las pugnas de Philip con los demás" (p. 45)

"I wonder what you have in that head of yours" (p. 160)

"Yo me pregunto que es lo que tienes en esa cabeza tuya" (p. 200)

Tampoco se observan en esta traducción marcas sociohistóricas o la mano de la censura. En conclusión, debemos señalar que se trata de una pésima traducción en la que la desidia del traductor debe ser doblemente censurada puesto que la edición de 1981 cuya traducción se hizo, aparentemente, en colaboración con Enrique López Martín, no aporta ninguna revisión ni mejora a la traducción de 1961. La negligencia del traductor es más imperdonable si cabe, si tenemos en cuenta que para 1981 Amando Lázaro Ros ya poseía una amplia experiencia en el campo de la traducción de textos ingleses, contando en su haber unos treinta títulos vertidos al castellano.

Pero críticas aparte, sea cual sea el acierto o error de las traducciones realizadas, debemos resaltar la sorpresa que produce el encontrar tantas manifestaciones de una escritora canadiense en España dada la poca difusión que esta literatura en nuestro país y a pesar de ser considerada autora de segunda fila por sus compatriotas.

Notas

- (1) Todas las citas del original proceden de la edición de 1944.
- (2) Las citas de la traducción de Matilde de Rafael proceden de la primera edición en español en la cual no consta el año de publicación (194?).
- (3) Las citas de la traducción de Amando Lázaro Ros proceden de la edición de 1981.

EDICIONES CONSULTADAS

- DE LA ROCHE, MAZO (1944), *The Building of Jalna*. Boston: Little Brown & Co.
- (194?), *La construcción de Jalna*. Madrid: La Nave. Tr. Matilde de Rafael.
- , (1961), "La construcción de Jalna", *Las novelas de Jalna* (Tomo 1) Madrid: Aguilar. Tr. Amando Lázaro Ros
- , (1973), *La construcción de Jalna*. Madrid: Aguilar. Tr. Amando Lázaro Ros.
- , (1974), *La mansión de Jalna*. Madrid: Aguilar. Tr. Amando Lázaro Ros.
- , (1981), "La construcción de Jalna", *Las novelas de Jalna. Crónica de los Whiteoak* (Tomo 1). Barcelona: Aguilar. Trs. Amando Lázaro Ros y Enrique López Martín.

El traductor como censor en la España del siglo XIX: el caso de William H. Prescott.

Juan José Lanero Fernández

Secundino Villoria Andréu

Todo traductor es un poco censor. Problemas lingüísticos (carencias en la lengua primera y en la terminal), socioculturales, ideológicos y políticos le llevan consciente o inconscientemente a censurar el texto que traduce. Si a esto sumamos el tema específico de la obra y la época en la que se traduce, tendremos una visión más amplia de los campos que pueden influir en la posible censura traductora.

En las versiones españolas de las obras históricas de William Prescott en el siglo XIX, los traductores no tuvieron problemas lingüísticos. Dominaban el inglés y su español era magnífico. Eran, además, grandes intelectuales y eruditos: Presidentes de república, ministros, rectores y catedráticos de universidad, magistrados del Tribunal Supremo, escritores, políticos, historiadores y periodistas de reconocido renombre. Resulta difícil encontrar personalidades tan cualificadas entre los traductores españoles de este siglo.

La censura que ejercieron sobre la obra histórica de Prescott fue ideológica y se debió a dos causas principales. Por una parte, a la actitud personal del autor: era extranjero (americano), estaba fuertemente condicionado por la tradición anglosajona de la Leyenda Negra, respondía a posturas de protestante activo y practicaba un liberalismo filosófico excesivamente distante de la mentalidad española de aquel tiempo. Actitud que deja aflorar en su visión de la his-

toria hispana del siglo XVI. Por otra parte, la línea historiográfica española de ese período defendía posicionamientos radicalmente distintos a los expuestos por el historiador americano. Posicionamientos que había que conservar y defender, a la vez que la tradicional religiosidad de un público lector en su mayoría católico.

Debemos dejar claro desde un principio que Prescott, a pesar de todo lo que escribe, sentía un profundo amor a España. Con sus investigaciones fue deshaciendo los más burdos errores sobre la actuación de nuestra patria en el descubrimiento y colonización del Nuevo Mundo. Le cabe la gloria de haber iniciado la reacción españolista. Reacción que daría lugar a un movimiento favorable y revisionista que se operaría más tarde a favor de España.

El traductor español de Prescott, a la vez que intelectual notable, se encontraba en una más que difícil situación. Debía ser fiel al pensamiento y línea histórica del autor y, al mismo tiempo, no podía causar daño a los lectores españoles con posicionamientos históricos ajenos y distantes a los que aquí se seguían, ni transmitir un desmedido ataque a las personas e instituciones más representativas de la historia nacional.

La técnica que emplearon para censurar las obras del historiador americano fueron las notas del traductor a pie de página, la traducción libre y la eliminación de frases, párrafos y palabras que podían dañar intereses superiores, patrióticos y religiosos principalmente. Los traductores, sobre todo los españoles, fueron grandes profesionales. Y eran bien conscientes de su oficio. Por eso siempre que censuraban los textos por cuestiones ideológicas, lo hacían constar, al tiempo que exponían las razones de su actitud.

De las cinco versiones castellanas que se hicieron de la *Historia del reinado de los Reyes Católicos* en el siglo XIX, sólo hay dos traducciones distintas y ambas realizadas por españoles. Decimos lo de españoles, porque son sólo éstos los que se convertirán en censores. Los mejicanos se limitaron simplemente a traducir. Contaban con el apoyo de un gran equipo editor que se encargaba de todo el proceso de censura y crítica al autor del texto. El primer traductor español fue Pedro Sabau y Larroya, rector que fuera de la Universidad Central de Madrid. Este manifiesta su intención censora ya desde las páginas introductoras de la obra que firma conjuntamente con Fermín González Morón e Ignacio de Ramón Carbonell, directores en aquel entonces de la "*Revista de España, de Indias y del Estranjero*" que patrocinaba la edición, en las que dice: "Pero al-

gunos puntos en los que las doctrinas de nuestra nación distan mucho de las del país del autor, y en algunos otros en que este, a pesar de su buena crítica, se ha dejado llevar de opiniones de nuestros escritores, dudosas o aventuradas, tendremos que hacer algunas advertencias (la cursiva es nuestra) no con ánimo de corregirlas, ni de impugnar todas las opiniones suyas que no adoptamos como nuestras, sino para hacer notar lo que en nuestra nación se tiene por más cierto en algunas materias muy capitales" (1).

De las dieciocho notas del traductor que aparecen en esta versión, ocho son de tipo ideológico, dos se refieren exclusivamente al acto traductor, siete intentan subsanar errores históricos, literarios, de información o deshacer calumnias y una es de alabanza a Prescott. Dejando de lado las notas que se refieren a precisiones o errores históricos o simples distracciones del autor, las restantes responden a posicionamientos ideológicos. Las opiniones de Prescott sobre temas como la Inquisición, la conquista de Granada, la expulsión de los judíos y la consideración a la Iglesia Católica, han forzado a Sabau y Larroya en algunas ocasiones, pocas afortunadamente, a romper la excelente línea de traducción de *Historia del reinado de los Reyes Católicos* y actuar de censor duro, suprimiendo párrafos y frases, traduciendo libremente o llamando la atención del lector con notas a pie de página en las que cuestiona abiertamente las ideas del historiador o sus documentadas explicaciones. Son respuestas a los excesos ideológicos o verbales del autor y a sus ataques desplazados a personas e instituciones.

Un tercio de las notas de censura del traductor se encuentran en el capítulo VIII del tomo I, "*Establecimiento de la Inquisición moderna*". Por las referencias y notas se sabe que Prescott basó sus investigaciones en documentos y manuscritos de origen español. Pero lo que no se puede negar es que carga excesivamente las tintas en este tema y que utiliza expresiones de gran severidad hacia la Iglesia Católica. La actitud del traductor ante este comportamiento pasa por tres estadios. Uno de advertencia y esfuerzo por probar que el historiador exagera sobre el particular, a la vez que apunta a otras causas y otras explicaciones mucho más naturales que las que ofrece el americano. Otro, en el que se le nota ya cansado y decide cortar por lo sano y convertirse en censor duro del texto: "He traducido libremente el párrafo, evitando una frase del original, que toca al dogma, conservando en lo demás sus palabras y su pensamiento histórico" (2). "Omito en este párrafo una proposición del original,

propia de los protestantes, y para nada necesaria en esta historia" (3). Finalmente, hartos ya de lo que allí se dice, a pesar de que ha procurado traducirlo con la mayor fidelidad, explota y lanza las más fuertes críticas contra el autor al que le acusa de riguroso, exagerado, parcial, falto de una sabiduría más profunda sobre este tema y de haber escrito una tristísima historia: "Respiremos ya, escribe Sabau, al salir de tan penoso relato. Duro por demás y exagerado esta sin duda el autor... Le ha faltado en mi concepto en este capítulo aquella rigurosa imparcialidad que le distingue en otros" (4). "Esto no es exacto, dice. El público debe saber que todo ese cuento del profesor alemán es pura calumnia" (5).

La otra traducción es la que don Atilano Calvo Iturburu realizó en 1855 para la Biblioteca Ilustrada de Gaspar y Roig. En esta versión nos encontramos con tres tipos de censuras. Una la realiza el traductor y las otras dos corren por cuenta de los editores. Calvo Iturburu se muestra en la misma línea de censura que hemos visto en Sabau. Ya en el prólogo llama la atención al lector español sobre las anotaciones a algunos puntos o ideas del autor en el "que el hacerlo nos ha parecido oportuno". A esta actitud censora le fuerza el vicio común a todos los extranjeros, de exagerar en cuanto pueden los defectos de los españoles" (6). Esto le da pie para introducir correcciones, censuras y opiniones personales sobre aspectos controvertidos: "El espíritu exagerado y la lengua atrevida del autor en ciertos temas, afirma, me ha llevado a suprimir frases contrarias al dogma de nuestra religión" (7).

Son muchas las notas del traductor que Calvo Iturburu añadió a la Historia del reinado de los Reyes Católicos. Exactamente sesenta y dos. La mayor parte de ellas (35) son de carácter informativo. Las demás son ideológicas. En ellas el traductor planta cara al cúmulo de infundios gratuitos y acusaciones más gratuitas aún a las instituciones y personajes de dicho reinado. Con ellas trata de alertar al lector, orientarle y, a la vez, censurar las opiniones exageradas del autor. Estas notas coinciden con las de Pedro Sabau. En el tema de la Inquisición se observa en el traductor un curioso proceso. Empieza siendo amable e intentando poner en sus justos términos la cuestión. Para cansarse luego y mandar al lector al final del capítulo"). Y allí destapa la caja de los truenos y nos explica su reacción como traductor e historiador español ante las opiniones y ofensas del americano. Actitud que lleva a Calvo Iturburu a la más fuerte de las censuras: a suprimir párrafos y frases que rayaban lo

permisible. Su profesionalidad le lleva a hacerlo público: "Respecto a lo segundo (lengua atrevida) solo advertiremos que nos hemos visto precisados a suprimir frases y párrafos contrarios al dogma de nuestra religión, supresión que absolutamente nada hace variar el sentido del período" (8). En el resto es fiel al texto, al pensamiento histórico del autor y a la belleza de la narración.

Los editores contribuyen a la censura de dos formas distintas. Una, presentando la versión en un sólo volumen, con lo que rompen todos los esquemas formales, la estructura y disposición que Prescott diseñó para su obra, y que los anteriores editores habían seguido escrupulosamente. Cuantos han podido manejar el original o la versión de Rivadeneyra de 1848 sienten la impresión de que aquel es otro libro distinto.

La otra forma de censurar la obra fue a través de las ilustraciones. La historia original de Prescott contiene sólo tres grabados. La de Gaspar y Roig cuenta con dos retratos y setenta y tres ilustraciones que, a parte de hacer el libro más atractivo, desempeñan una función muy específica: sirven para mostrar la grandeza de la obra realizada por los Reyes Católicos. De esta forma contrarrestan las críticas que el historiador americano hace a algunos aspectos de dicho reinado.

Las dos versiones castellanas de la *Historia de la conquista de Méjico* fueron algo más que simples traducciones. Eran el producto de espléndidos proyectos editoriales. Dos magníficos equipos dirigidos por dos grandes editores: Vicente García Torres e Ignacio Cumplido. García Torres confió la traducción a José María González de la Vega, fiscal del Tribunal Superior de Justicia de Méjico, quien hizo una muy buena traducción. De la revisión de la traducción y de las críticas y censuras de opiniones "que no podían correr por nuestro país sin las debidas restricciones" (7) se encargó Lucas Alamán, Presidente que fuera de Méjico y distinguido historiador. De las nuevas ilustraciones, cuarenta, se responsabilizaron D. José Gómez de la Cortina y D. Isidoro Rafael Gondra.

Alamán utilizó dos tipos de anotaciones o censuras: unas puntuales al texto que aparecen a pie de página señaladas por un asterisco y otras más extensas al final de capítulo. Las notas críticas son sesenta y tres y pueden clasificarse en cuatro grandes apartados: explicaciones históricas, filológicas o geográficas (27), precisiones a errores históricos (19), cuestiones de traducción (5) y notas de censura ideológica (10) en las que sale en defensa de los conquis-

tadores, de la Iglesia católica o de los nativos contra los excesos verbales y las duras acusaciones que sobre ellos vierte el americano. Al no haber traducido el texto Lucas Alamán, no existe nota alguna que deje constancia de que se le ha censurado. Algo sí parece dar a entender el editor García Torres en la introducción a la versión mejicana, pero no podemos demostrarlo.

En una carta que Alamán envió al autor de la *Historia de la conquista de Méjico* le indica que quizá le parezcan duras algunas notas sobre cuestiones religiosas y le confiesa que ha intentado siempre que no fueran ofensivas. Con fecha 30 de marzo de 1846, Prescott responde al mejicano: "Por lo que toca a las críticas a mi historia, que usted incluye en sus notas a la traducción de Vega, pienso que han sido dirigidas con un espíritu auténticamente generoso. Es cierto, como usted piensa, que saboreo algo del ácido del antiguo puritanismo en mis anticatólicas reflexiones" (8). La actitud de Prescott ante las creencias de los mejicanos hizo que en varias ocasiones el propio editor Vicente García Torres saliera a la palestra y aportara sus propias notas de censura con duras acusaciones al autor.

La segunda versión castellana de la *Historia de la conquista de Méjico* se imprimió también en Méjico y en 1844. De la edición se encargó la tipografía del editor Ignacio Cumplido. La traducción fue obra de Joaquín Navarro, quien se limitó a su labor de traductor. El estudio crítico y censor corrió a cargo de José Fernando Ramírez. De las láminas se encargó don Isidro Rafael Gondra. Son setenta y tres grabados litográficos de gran belleza. Esta edición, según documenta Palau, "fue la más apreciada por las "Notas y esclarecimientos" de Ramírez y por la belleza de sus grabados" (9). En alguna ocasión el propio editor sale en defensa de los mejicanos con notas puntuales a pie de página en las que orienta a sus lectores sobre la atrevida verbosidad del autor. Pero la auténtica censura la ejerció José F. Ramírez, quien escribió un extenso Suplemento que inicialmente se publicó aparte, y luego fue incorporado al tomo II. Son cuarenta páginas de introducción y ciento veinticuatro más de anotaciones y críticas. Con ellas pretendió rectificar los errores u omisiones que había descubierto, orientar al lector y no dejar sin réplica las acusaciones gratuitas del autor sobre asuntos de gran transcendencia para los propios mejicanos.

Prácticamente trata los mismos temas que antes criticó Alamán. Ramírez es mucho más duro y contundente. "El Sr. Prescott que suele poetizar la historia más allá de lo permitido, dice, maltra-

ta horriblemente el carácter de los infelices mejicanos" (10). "Apenas puedo concebir cómo un investigador y crítico tan diligente y severo cual ordinariamente se manifiesta el Sr. Prescott, haya apegándose tan servilmente a la tradición vulgar, repetida hace trescientos años por el común de los lectores, teniendo en su mano documentos irrefutables que patentizan las graves equivocaciones en que ha incurrido". "Discrepo en la casi totalidad de las ideas vertidas por el autor en el punto que analizo" (11).

En una carta que Prescott escribió a Funny Inglis, esposa del embajador español en Méjico Angel Calderón de la Barca, el 7 de septiembre de 1858, le confiesa a propósito de estas censuras: "Es una prueba que pocos historiadores han experimentado: sentirse objeto de una severa crítica, frase a frase, por dos de los mejores expertos en la historia del país. Aunque han encontrado fallos en mi trabajo, no puedo negar que lo han hecho con el mejor estilo y en el más elegante de los modos" (12).

La tercera versión al castellano de la Historia de la conquista de Méjico fue en traducción del español J.B. Beratarrechea. Se imprimió en la Imprenta de la Publicidad en Madrid en 1847 y fue patrocinada por la *Revista de España, de Indias y del Extranjero*. Beratarrechea se limitó a traducir la obra. Traducción que es buena, pero ha pasado desapercibida quizá debido a las magníficas ediciones mejicanas de 1844. Ni él, ni la dirección de la Revista tan propicia a criticar y a censurar la obra de Prescott, escribieron una sola nota del traductor. Tampoco hemos podido documentar la supresión de párrafos y frases, tarea, por otra parte, más que imposible para el más perspicaz investigador, si el propio traductor no lo hace notar.

De las cuatro versiones al castellano que se hicieron de la *Historia de la conquista de Perú*, sólo hay dos traducciones distintas. Una de Joaquín García Icazbalceta, mejicano, y otra atribuida a Nemesio Fernández Cuesta y Picaposte, español. La traducción de Fernández Cuesta se utilizó en tres versiones. La primera está editada por Rodríguez de la Rivera en Madrid en 1847. Mantiene la estructura y forma del original y lleva once notas del traductor. De éstas, seis son comentarios o explicaciones a palabras nativas, las otras cinco son de carácter ideológico, de censura. Con ellas pretende corregir la imagen que Prescott ofrece de los conquistadores españoles y de sus empresas transatlánticas, a la vez que defiende el pensamiento historiográfico tradicional español. Destacamos una de las

notas en las que el traductor responde a la comparación que el autor hace entre los fines y modos de las conquistas españolas y las anglosajonas. El americano encumbra a los protestantes y deja bastante mal parados a los españoles. Para él, estos últimos eran aventureros crédulos e ilusos que emprendían estrafalarias empresas y expediciones. Agradece a la Providencia que "el buque de Colón hubiera inclinado el rumbo más al sur y no hubiera desembarcado su puñado de aventureros en las playas de lo que hoy es la América protestante" (13). Sin embargo los conquistadores angloamericanos protestantes fueron otra cosa. Eran modelos de orden y trabajo, sufridos e idealistas. Ante esta falsa e intencionada visión de los hechos y la inculpación inmisericorde de los españoles, el traductor, molesto por las palabras de Prescott y provocado por lo que sus compatriotas estaban haciendo en aquellas mismas fechas en la guerra de Méjico, le contesta con rabia y dureza: "¡Qué contraste tan humillante presentan los hombres del tiempo del Penn con sus degenerados descendientes! Aquellos, como Prescott dice, no querían más que libertad civil y religiosa y trabajo; éstos impulsados por una ambición mezquina, despojan de su territorio a una nación que no podía hacerles daño, y todo por el ansia del oro y la sed de conquista. Si la colonización española fue efímera porque no tenía más objeto que el oro ni más pretexto que el proselitismo, ¿qué será la dominación angloamericana de Méjico, ya que no tiene pretexto siquiera, ni más que las minas de Potosí, el oro de las iglesias y los pingües territorios de las californias?" (14). Fernández Cuesta no recurre nunca a la censura dura, suprimiendo el texto o traduciéndolo libremente. Prefiere hacer una buena traducción y dejar que el lector español conozca lo que escribe y piensa el americano. Pero, eso sí, dándole la réplica que se merece y que está seguro el lector agradecerá.

La edición de Gaspar y Roig de 1851, en traducción también de Fernández Cuesta, reproduce las notas del traductor, pero aquí son los propios editores los que toman la iniciativa en la censura. En primer lugar suprimen los epígrafes de la página titular del original en los que Prescott cita unos versos de Lope de Vega que le sirven de justificación a sus ataques a los conquistadores españoles y a la colonización del Perú. En segundo término al adaptar la traducción al modelo de libros de la colección Biblioteca Ilustrada de Gaspar y Roig de ámbito estrictamente popular, rompieron los esquemas estructurales y formales de las ediciones anteriores, lo que sin

duda influye en la imagen que los lectores de habla española se forman de la obra. Por otra parte han incorporado a la edición 50 ilustraciones sobre la gesta hispánica. Grabados muy bien hechos, que persiguen la intención manifiesta de modificar la interpretación que el autor hace de la conquista de Perú.

La traducción de Icazbalceta fue también algo más que una simple traducción. Icazbalceta adaptó la obra de Prescott a su proyecto. Puso notas del traductor, pero éstas son pocas y de carácter explicativo. Donde sí entró a saco fue en las notas del autor. Unas veces las incorpora al texto, otras las suprime y en varias ocasiones las varía reduciendo el contenido o ampliándolo con nuevas aportaciones. Pero lo más importante fue el Apéndice que añadió al tomo II. Apéndice que parece una continuación de la historia en cuatro capítulos. No contento con su trabajo y temiéndolo todo del autor, le escribió una carta de fecha 10 de febrero de 1850 en la que le dice: "Al fin me resolví a publicar el Apéndice, que no es una continuación de la obra como Vd. puede creer... Todo este período está comprendido en cuatro capítulos, y por esto solo se conoce que no merece el nombre de continuación, en la que nunca pensé. Y ahora me arrepiento ya de haber cedido a las instancias del Sr. Alamán. Suplico a Vd. desde ahora que cuando llegue a leer el Apéndice tenga presente todas las circunstancias que he expresado; pero me agradó de tal modo la obra de Vd. y me prendé tanto de mi asunto, que no quise omitir nada de cuanto creí que podía aumentar su mérito. Acaso me habré engañado, y con mis adiciones habré desfigurado el hermoso edificio que pensé adornar cosa que por desgracia sucede con frecuencia. Me daré por contento con que la versión del resto agrade a Vd. a lo menos por su fidelidad, para lo que no he omitido trabajo ni diligencia alguna" (15).

La otra obra importante de Prescott, *The History of Philip II*, fue traducida al español por don Cayetano Rosell. Se publicó en Madrid en 1856 por la tipografía de Mellado. La labor del traductor no se limitó a vertir al castellano el texto original inglés. Además, actualizó y completó el material que Prescott había empleado. Quiso, en definitiva, trasladar al español una obra extranjera y ampliarla con cuantos documentos disponía para que añadiera algún interés al original. Y como en Prescott hay semejanza de creencias, falta de tradiciones y de conocimiento del castellano del siglo XVI, Rosell añade las observaciones y enmiendas que cree oportunas para los lectores españoles. Son críticas puntuales a errores e inexactitudes. Sin

embargo, en otras ocasiones, el traductor Rosell se alinea con sus predecesores prescotianos, distanciándose del autor y criticando, sobre todo, sus opiniones en materia religiosa, de historia y costumbres nacionales. Y se siente forzado a ejercer la censura más fuerte, suprimiendo párrafos y frases que podían dañar la fe de los dos para pintar el estado de abyección de nuestra patria... cuando era envidiada por los extranjeros. Ataca tan duramente a las instituciones y a los hombres, que nos hemos visto más de una vez obligados a suprimir algunas de sus frases y palabras, por ser demasiado inconciliables con las creencias de nuestro dogma" (16).

En resumen: Los traductores españoles de la obra histórica de Prescott en el siglo XIX practicaron una censura ideológica fuerte. Se vieron forzados a ello por la actitud personal del autor y como defensa de la línea historiográfica española y salvaguarda de los valores patrióticos y religiosos de los lectores. Como afirmaba García Torres en el prólogo de su edición de la *Conquista de México* de 1844: "esas opiniones no podían correr por nuestro país sin las debidas restricciones". A la tarea de restringirlas se aplicaron con diligencia los traductores, críticos y editores hispanos.

Notas

- (1) Prescott, W.H.: *Historia del reinado de los Reyes Católicos*, ed. de Rivadeneyra. Madrid, 1845, T.I, pág. IX.
- (2) Ibid., T.I, pág. 339
- (3) Ibid., T.II, pág. 178
- (4) Ibid., T.I, pág. 362
- (5) Prescott, W.H.: *Historia del reinado de los Reyes Católicos*, ed. de Gaspar y Roig editores. Madrid, 1855, pág. 157
- (6) Ibid., pág. 106 y 157
- (7) Ibid., pág. 157.
- (8) Wolcot, R.: *The Correspondence of W.H. Prescott, 1830-1847*. N.Y., pág. 583
- (9) Palau, A.: *Manual del librero Hispanoamericano*. Barcelona, 1948, T. XIV, pág. 125

- (10) Prescott, W.H.: *Historia de la conquista de Méjico*. Ed. de Ignacio Cumplido. Méjico, 1844. T.II, Suplemento, pág. 37
- (11) Ibid., T.II, Suplemento, pág. 79
- (12) Ticknor, G.: *The Life of W.H. Prescott*. London, 1864. pág. 407
- (13) Prescott, W.H.: *Historia de la conquista de Perú*. Madrid, 1847, pág. 149.
- (14) Ibid, pág. 195
- (15) Aparece publicada en el Boletín de la Biblioteca Nacional de Méjico, n. 4, octubre-diciembre de 1962.
- (16) Precott, W.H.: *Historia del reinado de Felipe Segundo, Rey de España*. Madrid, 1856, T.I. pág. 461.

La primera traducción de Tristram Shandy en España: el traductor como censor

Fernando Toda

Pasaron muchos años desde que por primera vez se publicaron las obras de Laurence Sterne (Clonmel, Irlanda, 1713 - Londres, 1768) hasta que los lectores españoles pudimos disfrutar de ellas en castellano. José F. Montesinos, al hacer la historia de la novela española del siglo XIX, se lamenta de que este escritor no fuera traducido en su momento. Si el *Viaje Sentimental* apareció traducido más de cincuenta años después de su publicación en inglés, *Tristram Shandy* tuvo aún peor suerte. La primera traducción de esta obra publicada por Sterne en nueve volúmenes entre 1759 y 1767, fue la que hizo José Antonio López de Letona, que apareció en España en 1975².

Este trabajo tan sólo pretende analizar algunos casos de aparentes errores de traducción que se pueden encontrar en esa primera versión de 1975. Lo que tienen de especial es que todos ellos parecen responder a un deseo de censurar el original. No se trata de simples fallos de comprensión del texto, ni de mal uso del castellano, ni de descuidos editoriales. Es cierto que esa primera traducción contiene bastantes errores como los que acabo de mencionar; el estudio que está llevando a cabo Luis Pegenaute en la Universidad de León sin duda pondrá de manifiesto una considerable cantidad de ellos, contrastándolos con las otras versiones. No me cabe duda de que también encontrará más casos en donde la mala traducción ten-

ga que ser explicada como un tipo de censura. Yo deseo centrarme tan sólo en dos ejemplos aislados y en un breve capítulo cuya interpretación resulta absolutamente desvirtuada para el lector de la traducción debido a lo que a primera vista parece ser un error cometido por descuido: traducir *Sunday* por "sábado".

Para comprender por qué el primer traductor de *Tristram Shandy* ejerció también de censor en algunos pasajes, conviene tener presente el momento en el que se publica su traducción. En 1975 estaba aún vigente la Ley de Prensa e Imprenta de 1966, conocida popularmente como *Ley Fraga* por haber sido su promotor Manuel Fraga Iribarne en su etapa de ministro de Información y Turismo. Si bien esa ley había supuesto el final de la censura previa (ya no era obligatorio presentar el texto a la censura antes de publicarlo), había instaurado en cambio lo que se dio en llamar la *autocensura*. Si un texto publicado era considerado inadecuado por las autoridades correspondientes, ya fuera por razones políticas, morales o religiosas, la edición podía ser secuestrada, y el autor y el editor sometidos a juicios que solían terminar con la imposición de fuertes sanciones económicas, pero que también podían suponer la pena de cárcel. Quizá consciente del riesgo que pudiera conllevar el que ciertos párrafos de *Tristram Shandy* fueran considerados *no aptos* por la censura, o bien porque, en sintonía con el pensamiento oficial de la época, creyese que era conveniente *dulcificar* esos pasajes para no *corromper* a los lectores, José Antonio López de Letona decidió modificar algunas partes de la obra de Laurence Sterne.

Comencemos por un ejemplo en donde las consideraciones de tipo religioso parecen ser causa de la distorsión del original. En el volumen VIII, capítulo 20, el cabo Trim narra la historia que le sucedió en Flandes con una beguina. El tío Toby y el cabo Trim están hablando de ella, de su aspecto y actividades.

(En las citas que siguen, he marcado con negrita las palabras que quiero resaltar por lo que se refiere a la traducción. Las que aparecen subrayadas están en bastardilla en las ediciones citadas.)

(Toby a Trim) ...I dare say she was a young Beguine (...) they differ from nuns in this, that they can quit the cloister if they choose to marry; they visit and take care of the sick by profession--**I had rather, for my own part, they did it out of good-nature.**

--She often told me, quoth Trim, she did it for the love of **Christ**--I did not like it--**I believe**, Trim, we are both wrong, said my uncle Toby... (pp. 545-46)⁶.

La traducción hace que la opinión del tío Toby sobre los motivos que impulsan el quehacer de las beguinas pase de contener un elemento negativo a ser absolutamente positiva. Además, el llamarla postulante en lugar de beguina puede quitar la carga de connotaciones que sugiere Rothstein (ver nota 4) e incluso evitar el peligro de que se piense que se trata de una monja ya consagrada.

...yo diría que se trataba de una joven **postulante** (...) y que se diferencian de las monjas corrientes en que no tienen votos y pueden casarse. Se dedican a visitar y atender a los enfermos, y, **en mi opinión, lo hacen con el mejor espíritu.**

- Me dijo repetidas veces, dijo Trim, que lo hacía todo por amor de **Dios**. A mí eso no me gustó -**lo creo**, Trim, pero estamos equivocados, dijo mi tío... (López 1975, p. 441).

Cabría hacer una observación sobre la traducción de **Dios** por **Christ**. Javier Marías pone una nota en su traducción en donde indica que "El nombre de Cristo se menciona muy infrecuentemente entre los protestantes, que lo consideran poco menos que una irreverencia" (Marías 1978, nota 52 al vol. VIII, 20). Eso es lo que explica que a Trim "no le gustara en absoluto" la expresión. En la traducción de 1975 esa frase no se entiende bien. Por otra parte, hay que señalar el error (y éste no parece ser atribuible al deseo de censurar) de traducir I believe por "lo creo". En la edición de Cátedra, la frase del tío Toby sobre la motivación de las beguinas dice "yo preferiría que lo hicieran por humanitarismo", pone "Cristo" en lugar de "Dios", y se ha corregido también "lo creo", que aparece como "creo que" (López 1985, p.572).

El ejemplo siguiente, así como el capítulo que citaré a continuación, tiene más que ver con "la moral y las buenas costumbres". Es, como muchos casos en Tristram Shandy, un pasaje en donde hay connotaciones sexuales que en su día resultaban bastante explícitas, si bien el cambio semántico ha hecho que algunas de las

palabras hayan dejado de tener en nuestros días el "doble sentido" que tenían en el inglés del siglo XVIII.

En el capítulo 7 del volumen V, Tristram Shandy narra cómo al enterarse de la noticia de la muerte del otro hijo de los Shandy, hermano de Tristram, la criada Susannah empezó a pensar en la ropa de su señora que podría heredar al ponerse ésta de luto. Allí se menciona un "green satin night gown" y varios sombreros o gorros. En el capítulo siguiente, Tristram recuerda a los lectores que les había prometido antes un capítulo "upon chamber-maids and button-holes", pero añade que cree que no conviene escribirlo:

but some of your worships and reverences telling me, that the two subjects, especially so connected together, might endanger the morals of the world,--I pray the chapter upon chamber-maids and button-holes may be forgiven me,--and that they will accept of the last chapter in lieu of it; which is nothing, an't please your honour, but a chapter of chamber-maids, green gowns, and old hats. (p. 358)

Sterne quiso poner las palabras en bastardilla porque quería llamar la atención sobre ellas por si acaso se le podía escapar el doble sentido a alguien. A un lector inglés de hoy, le resultaría difícil captarlo, porque las palabras ya no tienen el otro sentido que aparece explicado en notas en la edición de Petrie: " 'To have a green gown' is to have sexual intercourse, and especially to deflower a virgin. 'An old hat' is the female pudenda." (p.642). El lector inglés de hoy necesita esa ayuda, y quien lea la traducción necesitará que el texto le dé la posibilidad de buscar ese doble sentido, o al menos deberá disponer de una nota que se lo explique. La traducción de 1975 decía:

...un capítulo sobre criadas y otro sobre ojales...
Alguna de vuestras mercedes y vuestras reverencias, sin embargo, me han dicho que ambas cuestiones, si se presentan tan íntimamente unidas, pueden representar un peligro para la moral. Por consiguiente, ruego que me dispensen de escribirlo y que acepten a cambio lo que no será ni más ni menos que el capítulo de las criadas, los

trajes de noche verdes, y los sombreros viejos.
(López 1975, p.275).

Aparte de haber hecho a Tristram prometer dos capítulos donde en el original sólo hablaba de uno, y por lo tanto hacer que la referencia a "presentar ambas cosas tan íntimamente unidas" no resulte muy comprensible, el traductor no ha dado la menor indicación de las posibles ambigüedades. En casos como "criadas y ojales", el usar letra bastardilla podría ayudar a buscar la connotación, igual que en inglés, pero a pesar de que en López 1975 sí se usa ese tipo de letra para resaltar ciertas palabras, aquí no se ha hecho. Por lo que se refiere a las prendas de ropa citadas, nada en la traducción movería al lector de castellano a pensar que pudieran tener otro significado, y no hay ninguna nota aclaratoria. Esto es especialmente significativo si tenemos en cuenta que en la edición de 1975 se indica: "Copyright de las notas de la edición inglesa Penguin Books". La falta de nota no la podemos achacar a desconocimiento por parte del traductor, que manejó y tradujo precisamente las de la edición de Petrie. Esa omisión parece un intento de preservar al lector del sentido "impuro" de las palabras. En la edición de Cátedra, la traducción pone "...sobre criadas, pieles de conejo (antes se mencionan "gorros de piel de conejo") y cosas verdes" (López 1985, p. 384), y hay una nota sobre el sentido del texto en inglés.

Para leer Tristram Shandy hay que tener presente el uso abundante que hace Sterne de lo que podemos llamar "lo indecente". Frank Brady ha hecho un estudio sobre la sexualidad, la moralidad y la sensibilidad en esta obra que resulta muy útil para darse cuenta de que en el libro hay muchas más alusiones "soeces" de lo que parece a primera vista. De hecho, llega a plantearse como cuestión básica: "Why did Sterne bother to write such a dirty book?". El caso del capítulo 18 del volumen VI es un buen ejemplo, porque allí todos los juegos de palabras de doble intención son descifrables en seguida a partir del contexto que marca el autor.

Se nos presenta a los padres de Tristram en la cama debatiendo si ponerle o no calzones largos a Tristram. Sabemos desde el capítulo 4 del volumen I que el señor Shandy a partir de cierta edad sólo cumplía con sus deberes conyugales los primeros domingos de mes. Sabemos desde el capítulo inmediatamente anterior (VI, 17) que cuando tenía algún tema importante que discutir con su esposa lo hacía dos veces: la noche del primer domingo de cada mes y la noche del sábado anterior. Cuando llegamos al final del capítulo, se

nos dice: "This was on the Sunday night; and further this chapter sayeth not". Con esa información, si releemos el capítulo, se cargan de un segundo significado las frases que intercambian los esposos, así como las "acotaciones" que incluye el narrador sobre sus movimientos y sus silencios. En ese contexto, es difícil no caer en el sentido "obsceno" de las palabras. Todo depende del día de la semana. Pues bien, la traducción de 1975 pone "sábado". En ese caso, el texto sólo se puede interpretar de una manera : la "más pura". (Aquí aparece recortado sólo por razones de espacio):

CHAPTER EIGHTEEN

1. We should begin, said my
2. father, turning himself half
3. round in bed, and shifting
4. his pillow a little towards
5. my mother's as he opened the
6. debate -- We should begin to
7. think, Mrs Shandy, of putting
8. this boy into breeches.

(...)

9. -He is very tall for his age,
10. indeed, --said my mother.
11. -I can not (making two
12. syllables of it) imagine,
13. quoth my father, who the
14. deuce he takes after.-
15. I cannot conceive for my
16. life, -said my mother.-
17. Humph! -said my father.
18. (The dialogue ceased for a
19. moment.)
20. I am very short myself, -
21. continued my father gravely.
22. You are very short, Mr
23. Shandy,-said my mother.

(...)

24. Order it as you please, Mr
25. Shandy, replied my mother.

26. -But don't you think it
27. right? added my father,
CAPITULO DECIMOCTAVO

Tendríamos que empezar, dijo mi padre dándose media vuelta en la cama corriendo su almohada junto a la de mi madre, al comenzar el debate..., tendríamos que empezar a pensar, señora Shandy, en ponerle pantalones largos a este niño.

(...)

-Desde luego, está muy alto para la edad que tiene, dijo mi madre.

-No sé, dijo mi padre (marcando bien las dos sílabas) a quién puede haber salido.

-Pues verdaderamente no lo sé tampoco, dijo mi madre.

-¡Hum!, dijo mi padre (el diálogo se interrumpió un momento)

-Yo soy muy bajo, continuó mi padre muy serio.

-Sí, eres muy bajo, contestó mi madre.

(...)

Puestos sobre la pista por Sterne, los lectores que se paren a

28. pressing the point home to
29. her.
30. Perfectly, said my mother,
31. if it pleases you, Mr
32. Shandy.--

añadió mi padre apurando su propuesta cerca de mi madre.
-Absolutamente, dijo mi madre, ¡si a ti te gusta señor Shandy!

33. -There's for you! cried my
34. father, losing temper--
35. Pleases me! You never will
36. distinguish, Mrs Shandy, nor
37. shall I ever teach you to
38. do it, betwixt a point of
39. pleasure and a point of
40. convenience.--This was on
41. the Sunday night;--and
42. further this chapter sayeth
43. not.

-¡Me refiero a ti! gritó mi padre perdiendo la calma ¡No se trata de que me agrade a mí! Nunca te enterarás, señora Shandy; nunca seré capaz de hacerte comprender la diferencia que hay entre el agrado y la conveniencia.

Esto era el sábado por la noche y en este capítulo ya no ocurrió nada más.

(Texto Penguin)

(López 1975)

pensar qué ocurría los primeros domingos de mes pueden divertirse mucho, o indignarse mucho, con el verdadero sentido de ese can not en dos sílabas (línea 11) seguido de I cannot conceive dicho por la señora Shandy (l.15). También encontrarán que I am very short (l.20) puede tener otra acepción, ya que short no es sólo "bajo".

Las observaciones sobre cuándo cesa el diálogo y cuándo se reanuda cobran también un nuevo valor, y seguramente la audacia de Sterne

llega a su punto culminante (y nunca mejor dicho) en la frase pressing the point home to her (l.28-29), en donde la expresión tiene un valor que no es sólo el de "insist on" que recoge el diccionario de Oxford (por si no queda claro, Sterne insiste en el juego con a point of pleasure and a point of convenience, l.38-40).

Al señalar estos casos, creo que no he agotado ni mucho menos las posibilidades del pasaje, pero, siguiendo el espíritu Sterneano, dejo a los lectores que busquen y encuentren según su propio saber y entender. Sí deseo hacer constar que en las traducciones de A.M. Aznar y J. Marías pone "domingo", y que en López 1985 también lo pone. El "error" fue subsanado. No obstante, en mi opinión

ninguna de las traducciones acaba de sacar partido de la situación. Así, todas insisten en traducir short por "bajo" o "bajito" y en general dejan la impresión de que con un poco más de "picardía" se podrían haber aproximado más al espíritu de ese pasaje. Por lo que se refiere a López 1975, una reflexión: en la primera semana de abril de 1975 era secuestrada la revista La Codorniz, en aplicación de la antes citada Ley de Prensa, porque se consideró "atentatorio contra la moral" un artículo titulado "Diálogo de alcoba". Como podemos apreciar, no fue el único diálogo de alcoba que sufrió censura en ese año. El de La Codorniz fue apartado de la vista del público lector. El de Sterne apareció, pero se le había quitado la espoleta. Afortunadamente, las dos siguientes traducciones, de 1976 y 1978, aparecieron ya en un clima más propicio para la expresión literaria libre.

Notas

- (1) "Peor era que no se publicaran las obras de Sterne, del que no encuentro traducción alguna anterior a la que del Viaje Sentimental se hizo en Madrid, en 1821..." José F. Montesinos, Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX, tomo I (Madrid: Castalia, 1966), p. 18. Luis Pegenaute, de la Universidad de León, ha encontrado un acta de censura de 1799 en la que se deniega el permiso para publicar una traducción del Viaje.
- (2) Hasta la fecha ha habido tres traducciones distintas de Tristram Shandy en España: La primera, de José Antonio López de Letona, Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy (Madrid: Ediciones del Centro, 1975) con prólogo de Francisco Ynduráin, quien señala que es la primera versión al español. Esta traducción, corregida en numerosos aspectos, fue publicada de nuevo con una introducción de Fernando Toda (Madrid: Cátedra, 1985). La segunda traducción es la de Ana María Aznar, Vida y opiniones de Tristram Shandy, Caballero (Barcelona, Planeta, 1976), con preliminar de Viktor Sklovski, que fue reeditada por Planeta en 1984 con introducción de Doireann MacDermott. La tercera, que fue merecedora del Premio Nacional de Traducción, es la de

Javier Marías, La vida y las opiniones del caballero Tristram Shandy (Madrid: Alfaguara, 1978), que incluye la traducción de Los sermones de Mr. Yorick y lleva un prólogo de Andrew Wright. En este trabajo me referiré a ellas citando el apellido del traductor y el año de la edición. Así López 1975 remite a la traducción publicada por Ediciones del Centro, que es sobre la que versa este trabajo, y López 1985 a la de Cátedra.

- (3) Pegenaute está analizando las tres traducciones de Tristram Shandy en lo que será su tesis doctoral.
- (4) Las beguinas eran mujeres piadosas que vivían en comunidad pero no tenían votos, en los Países Bajos y Bélgica. En Alemania parecen haber tenido una reputación dudosa. Eric Rothstein, en Systems of Order and Enquiry in Eighteenth Century Fiction (Berkeley: University of California Press, 1975) señala que, si bien no hubo acusaciones graves contra las beguinas de Flandes en el siglo XVIII, Sterne pudo haber contado con las connotaciones que aún tenía el nombre de la orden al escoger a una de ellas como protagonista de la no muy inocente historia que cuenta Trim.
- (5) Las citas en inglés son de la edición de Graham Petrie, con introducción de Christopher Ricks (Harmondsworth: Penguin Books, 1967) que fue la utilizada para la traducción.
- (6) Frank Brady, "Tristram Shandy: Sexuality, Morality, and Sensibility," en Eighteenth Century Studies, nº. 4 (1970-71), pp. 41-56. Brady explora la relación entre sexualidad y creatividad.
- (7) Debo este dato al programa "Vuelta de hoja" de Radio Nacional de España, en su emisión del 7 de abril de 1990.

Las primeras traducciones de Sterne al español y el problema de la censura

Luis Pegenaute

Desde la publicación en Inglaterra de los dos primeros volúmenes de *Tristram Shandy* en 1759, la obra de Sterne ha estado envuelta en la polémica. Ante ella, el crítico y el lector jamás se han mantenido indiferentes, suscitando su narrativa los más apasionados elogios y los más furibundos ataques. Las voces que se han elevado contra esta novela generalmente no han puesto en entredicho su calidad, a pesar de que algunos se sintieron confundidos al encontrarse ante una obra tan original y unas técnicas narrativas tan innovadoras, pero sí que ha sido frecuentemente puesto en tela de juicio el recato del autor. Su producción literaria ha estado siempre indisolublemente unida a su vida, debido ello en cierto modo a que él mismo alentaba la provocación de las mentes más estrechas de su época, que no veían con buenos ojos que un clérigo se dedicara a escribir de forma tan supuestamente libertina.

Trataré de dilucidar aquí cómo los ataques contra la amoralidad del autor y su novela han repercutido en su difusión en nuestro país. Las deficiencias y retrasos en sus versiones castellanas han provocado que este magistral escritor haya sido hasta una época muy reciente relativamente desconocido en España. La traducción constituye el medio de propagación de la cultura y el saber entre los distintos pueblos. Si ella falta, o es deficiente, la obra que se quiere traducir no puede entrar a formar parte del polisistema meta, o

bien adquiere en éste una posición muy en desventaja con la que sustentaba en el polisistema original.

El público español se ha visto privado de ver publicada la primera traducción de *Tristram Shandy*, firmada por López de Letona, hasta una fecha tan absurdamente reciente como 1975; pero se ha producido un fenómeno editorial curioso, pues desde entonces han aparecido otras dos versiones muy diferentes, una de ellas la de Javier Marías, publicada en 1978 y galardonada con el Premio Nacional de Traducción, y otra la de Aznar, publicada en 1984. Aunque no había aparecido ninguna traducción en más de doscientos años, surgen tres en menos de una década.

Muy diferentes vicisitudes ha sufrido la traducción de *A Sentimental Journey*, editada recurrentemente desde 1821 en nuestro país. Ciertamente es que, sin embargo, el lector español no siempre ha tenido en sus manos una versión fiable del original inglés. La presión ejercida por la censura ha sido de determinante importancia a la hora de impedir la difusión del verdadero Sterne entre nosotros. Aquí el autor perseguía un fin esencialmente moralista. Tal y como escribía a su buena amiga Mrs. James el 12 de Diciembre de 1767 su propósito era "to teach us to love the world and our fellow creatures better than we do"¹. El autor se propone mostrar el placer de viajar, poniendo de relieve la actitud receptiva del viajero a la hora de descubrir los sentimientos y emociones de la gente que va encontrándose, mientras apela continuamente a la sensibilidad del lector. Hay un sutil y fino erotismo que no llega jamás a escandalizar. Sterne, en una carta dirigida a alguien no identificado, decía: "If it is not thought a chaste book, mercy on them that read it, for they must have warm imaginations indeed"².

Los censores, e incluso los traductores, o bien tenían aquella imaginación calenturienta a la que él se refería, o no fueron capaces de descubrir la grandeza de la obra. En cualquier caso, unos y otros han sido quienes han apartado a Sterne del lector español. Trataré a continuación dos tipos de censura ejercida sobre esta novela y los ilustraré con las dos primeras traducciones españolas de *A Sentimental Journey*. Aquella que denominaré "censura externa" viene determinada por factores ajenos al traductor. Afecta a la traducción como producto ya consumado, es decir, al texto meta. La otra es una autocensura o "censura interna" que afecta al propio proceso creativo, ya que en este caso el traductor se convierte en censor de sí mismo, manipulando el texto original para amoldarlo a pro-

pósitos propios o ajenos. Puede en ocasiones venir provocada por un miedo a caer en la anterior.

A causa de la **censura externa** fue prohibida la impresión y difusión en España de la primera traducción de *A Sentimental Journey*. Aunque en las bibliografías existentes aparece como tal la publicada en 1821 y reimpresa en 1843, el examen de diversos legajos llevado a cabo personalmente en el Archivo Histórico Nacional, legajos en que se recogen distintas solicitudes de impresión de traducciones junto con sus correspondientes actas de censura permitiendo o denegando su impresión, prueba que ya en el último año del siglo XVIII había sido traducido *A Sentimental Journey* a nuestro idioma. Al haberle sido negado el permiso de impresión, no pasó de ser una copia manuscrita que desgraciadamente se ha perdido, pero se conservan siete actas de censura de otras tantas traducciones suyas³. Dichas actas ofrecen numerosas referencias a sus hábitos traductores y permiten obtener una serie de conclusiones sobre las pautas seguidas por los censores en aquella época. Así, de la lectura de una de ellas se desprende que el 12 de febrero de 1799, Pedro Manuel de Rueda, en representación del traductor Don Arias Gonzalo de Mendoza, presentaba al vicario censor su versión de la novelita de Sterne. El manuscrito llevaba por título *Viaje del Sentimiento* y aparecía acompañado de la versión francesa que había servido a Mendoza de original; ésta sería o la edición de la traducción de Frénais de 1769 o su edición revisada de 1786. Tal traducción había sido enormemente popular en Francia.

Es necesario hacer notar que en el siglo XVIII, y durante parte del XIX, no se podía imprimir ninguna traducción en España sin la previa autorización de los censores reales, que dictaminaban la conveniencia de permitir su paso a la imprenta. En el caso que nos ocupa, cuatro meses más tarde se devolvió el manuscrito al solicitante y se le informó de que, tras haber sido hecha la revisión por una persona de confianza y haberse oído el juicio emitido por aquel, se la había considerado "mui inútil y de ningún provecho pues ni se obtiene gusto ni deleite alguno en su lectura, y sí un conjunto de vagate-las inconexas, por lo que se considera que no debe darse a la luz pública"⁴. No deja de asombrar el ver cómo un censor que supuestamente tendría que limitarse a juzgar la moralidad de la obra o el peligro de contagio de ideas supuestamente perniciosas para la sociedad, tenía el poder de prohibir la difusión de una obra literaria ateniéndose a una mera cuestión de gusto personal.

De este traductor sólo puedo señalar que probablemente era un clérigo, y que residió en Nájera o en Logroño, o quizá en ambas ciudades. Tradujo varias obras a partir del francés y el portugués, aunque no todas obtuvieron la licencia necesaria para ser imprimidas. Todas las copias manuscritas, incluyendo la del *Viaje del Sentimiento*, se han perdido; y de aquellas que se conserva la traducción impresa, no he podido localizar el original por lo que no me será posible hacer un análisis contrastivo que determine la calidad de sus traducciones. El estudio de las actas resulta, sin embargo, har- to clarificador.

Así por ejemplo, el acta de censura de la obra titulada *Plano para dar sistema regular al moderno sistema filosófico*, escrita en italiano y traducida por Mendoza a partir del portugués, revela que la prohibición de su impresión no fue sólo debida a que sus fines morales pudieran ser mal entendidos por el pueblo llano, sino también a que no debía permitirse la difusión de una traducción de tan poca calidad. Lo verdaderamente interesante es el celo demostrado por el censor en su revisión. Sus comentarios descubren que tenía muy presente qué era lo que se debía considerar una buena traducción, que sabía cuáles eran los defectos más comunes en el quehacer traductor y que poseía un buen espíritu crítico a la hora de hacer un análisis contrastivo de los dos textos.

Mendoza debió ser un traductor muy mediocre y descuidado, ya que el acta del censor pone de relieve "expresiones cuyo sentido es oscuro, imperfecto y aún contrario al del Autor"⁵. También revela omisiones debidas a la dificultad de comprensión del vocablo original y errores de interpretación de frases enteras. Es igualmente acusado de omitir o de copiar incorrectamente los términos griegos y hebreos, de seguir el original tan servilmente que hasta transcribe los errores de imprenta, y de tener un desconocimiento absoluto de la materia traducida, ya que yerra al verter los nombres más comunes. El censor atribuye tantos y tan graves errores a la ignorancia y pocas cualidades del traductor, y acaba diciendo: "Por tanto, y porque semejantes traducciones sólo pueden servir para desacreditar nuestra literatura, soy de parecer que se debe negar absolutamente la impresión de la que se ha presentado a mi censura"⁶. En otras actas, los censores advierten a Mendoza que ha de perfeccionar su lenguaje, cuidar su ortografía y abandonar los vulgarismos.

Como he apuntado anteriormente, la primera traducción de Sterne en nuestro país no llegó al público debido a la censura externa,

pero es necesario hacer notar que esta versión debía de ser muy pobre y que probablemente desvirtuaba en gran manera el original. Si no fue publicada, fue debido a que los censores consideraron que el texto no poseía la más mínima calidad literaria y han de ser censurados a su vez por ello, pero también es justo señalar cómo en otras ocasiones los censores emitían correctos juicios sobre los defectos de los traductores.

Pasando a analizar la **censura interna**, se puede ejemplificar con la primera edición aparecida en España de la traducción de la novela de Sterne. Como ya queda dicho, se publicó en 1821 y fue reimpressa en 1843. Su anónimo autor decidió convertirse en censor del texto original por motivos que sugeriré más adelante. Es poco probable que el traductor tuviera conocimiento de una versión anterior a la suya, ya que al haber existido tan sólo una copia manuscrita, no es de esperar que hubiera estado a su alcance conocer su existencia. Lo que sí sabría probablemente era que entre las obras condenables por la censura constaban aquellas que "tratan, cuentan y enseñan cosas de propósito lascivas, de amores y otras cualesquiera, como dañosas a las buenas costumbres de la Iglesia cristiana, aunque no se mezclen en ellas herejías y amores"⁷.

El traductor de esta versión, titulada *Viaje Sentimental* advierte al lector en el prefacio: "lo traduje al nuestro [idioma] tomándome la facultad de suprimir algún pasaje y espresión del original, por no parecerme enteramente conforme con las leyes de la decencia de un pueblo nimiamente delicado, que sabe respetar la moral pública y las buenas costumbres, sin que se vea obligado por la **censura previa**"⁸.

Resulta interesante la referencia del traductor, pues aunque él afirma haber suprimido los pasajes y vocablos obscenos por iniciativa propia y guiado por la decencia personal, el hecho mismo de afirmar que no ha sido influido por esta censura hace dudar de su sinceridad y preguntarse hasta qué punto no está motivada por un miedo a caer en la externa. En ocasiones, ambas pueden estar íntimamente relacionadas y es probable que el peso de la una influya sobre la otra. En realidad, al tratarse de un traductor anónimo, es muy difícil demostrar hasta qué punto la autocensura viene determinada por las verdaderas convicciones morales del traductor o por un temor de que no sea publicada su traducción, para evitar lo cual prefiere erigirse él mismo en censor previo.

Un análisis contrastivo de esta traducción con el texto de Sterne revela el carácter censor del traductor en las conscientes supresiones de texto original que podrían resultar indecorosas; las inversiones del contenido semántico que atenúan el ligero tono erótico de la novela y ciertas expansiones creativas que desvirtúan el texto de Sterne ya que él era aficionado a sugerir más que a mostrar explícitamente y a dejar que fuera el propio lector quien se imaginara lo que él se había limitado a insinuar. Con estas expansiones creativas el traductor puede manipular el texto a su antojo ya que le permiten suprimir todas las connotaciones eróticas. Esta censura resulta desmedida si consideramos el carácter inocente de los flirteos y aventuras amorosas del protagonista en sus viajes por Francia. Aparte del desvirtuamiento a que ha sido sometido el original por la actitud de autocensura del propio traductor, habría que poner de relieve también sus dificultades de comprensión del texto original y los numerosos errores que suponen sus inadecuaciones de equivalencia semántica. Ciertamente es que a falta de la versión francesa, resulta imposible determinar cuál es su parte de culpa y cuál la de Frénais.

A modo de conclusión, señalaré que a comienzos del XIX las actas de censura reflejan tres motivos a la hora de provocar la censura externa de una traducción: existencia de opiniones contrarias a la fe católica y/o pasajes que atentaban contra las buenas costumbres; insuficiente calidad literaria como para ser publicada; escasa calidad de la versión. Aunque es cierto que la causa más frecuente era la propia naturaleza del texto, siendo las otras dos complementarias o en todo caso aplicadas en muy contadas ocasiones, resulta importante constatar el hecho de que existían actas que prohibían la impresión de una obra por tratarse de una mala traducción.

La censura interna viene provocada o por las propias convicciones éticas y morales del traductor o porque el contenido del texto original le hace temer el riesgo de una censura externa y prefiere anticiparse a ella para así lograr la publicación de su traducción. Resulta en muchos casos sumamente difícil dilucidar hasta qué punto es debida a las convicciones personales del traductor o al temor a una censura externa. Ambos tipos son sumamente perniciosos para la propagación de la cultura extranjera, aunque es justo señalar que la última resulta lícita cuando se trata de vetar versiones que se alejan demasiado del texto original. No se puede decir lo mismo cuando prohíbe por motivos morales o literarios lo que podría haber sido una correcta traducción; o cuando coacciona a su autor, provo-

cando la censura interna. La autocensura, por su parte, siempre desvirtúa al autor original.

Notas

- (1) Curtis, Lewis Perry (ed.). 1965 (1935). *Letters of Laurence Sterne*. Oxford: Clarendon Press. 400.
- (2) Curtis (ed.): 402-3.
- (3) Mendoza tuvo la intención de recurrir tal sentencia, pues el 23 de Julio de 1799 pidió que se le devolviera el manuscrito y el texto original, junto con una copia del acta de censura para recurrirla, pero no le fueron enviadas o decidió finalmente desistir de sus propósitos.
- (4) Legajo 5563 (31) del Departamento de Consejos del Archivo Histórico Nacional.
- (5) Legajo 5560 (61) del Departamento de Consejos del Archivo Histórico Nacional.
- (6) Ver nota 4.
- (7) 1790. *Índice último de los libros prohibidos y mandados expurgar para todos los reinos y señoríos del Católico Rey de las Españas*. Madrid, 1790. Apud Defourneaux, Marcellin. *Inquisición y censura de libros en la España del siglo XVIII*. Madrid: Taurus, 1973, p. 50.
- (8) Sterne, Laurence. 1984 (1843). *Viaje Sentimental*. Madrid: Espasa-Calpe. Por "censura previa", hemos de entender, según la Academia, "el examen y aprobación que anticipadamente hace la autoridad gubernativa de ciertos escritos antes de darse a la imprenta" (*Diccionario de la lengua española*. Madrid: R.A.E., 1984. Tomo I, p. 303).

Some Welsh and Irish Translations of Spanish Writers

Andrew Breeze

Much Welsh and Irish literature consists of translation. Amongst the earliest records of the Celtic languages are glosses on Latin; at a later date we have religious and historical texts translated from Latin, and romances translated from French and (in the fifteenth century) English; in the sixteenth century Welsh and Irish first appear in print with translations of Protestant and Catholic texts; while from about 1800 appear various works conveniently described as 'modern'.

There is also a long tradition of translation from Welsh and Irish as well as into them. Early examples described in Arthurian Literature in the Middle Ages, ed. R. S. Loomis (Oxford, 1959), include the lost Welsh sources for the legends of King Arthur and Tristan and Isolde, and the Irish Fled Bricreen which provided the beheading theme for Sir Gawain and the Green Knight; while in recent years translations from Celtic have moved further afield, including Spanish versions of the Welsh Mabinogion and Irish Lebor Gabála.

For Welsh, D. Simon Evans, A Grammar of Middle Welsh (Dublin, 1964), xxixliv, provides a bibliography of Welsh literature to 1400 with indications of Latin and French sources, while in her 'Rhai Agweddau ar Gyfieithu yng Nghymru yn yr Oesoedd Canol', Ysgrifau Beirniadol, xiii (1985), 134-45, Ceridwen Lloyd-Morgan

discusses how early Welsh translators worked vis-à-vis French romance. Irish material is surveyed in Nessa Ní Shéaghdha, 'Translations and Adaptations into Irish', Celtica, xvi (1984), 107-24.

The Welsh and Irish versions of Spanish writers listed below perhaps suggest both the nature of the material, and possible approaches for Spanish researchers. The list below may help also dispel the idea that literature in the Celtic languages deals solely with myth, legend, and magic.

WELSH

1. St Raimundo de Peñafort, OP (c. 1180 Vilafranca del Penedés-1275 Barcelona). Penityas, a fourteenth-century text based on his widely-known Summa de Poenitentia et Matrimonio, appears in Aberystwyth, National Library of Wales, MS Peniarth 190. For an extract and discussion see Drychyr Oesoedd Canol, ed. Nesta Lloyd and Morfydd Owen (Cardiff, 1986), 7-8.
2. Juan Luis Vives (Valencia 1492 - Bruges 1540). Dysgeidiaeth Cristnoges o Ferch, a translation of part of his De instructione feminae Christianae made in 1552-53 by Richard Owen (of whom little else is known), appears in Aberystwyth, NLW, MS Peniarth 403. See the study by Garfield Hughes in Astudiaethau amrywiol a gyflwynir i Syr Thomas Parry -Williams, ed. Thomas Jones (Cardiff, 1968).
3. Juan Alfonso de Polanco, S.J. (Burgos 1517 - Rome 1576). Athrawaeth Gristnogawl (Milan, 1568; reprinted Menston, 1972), a translation by Morus Clynnog of de Polanco's catechism De Doctrina Christiana, survives in a unique copy in the Newberry Library, Chicago. See Relación de un sacerdote Inglés ... de la visita de su Magestad a Valladolid, y al Colegio de los Ingleses (Madrid, 1592), and Andrew Breeze, 'Welsh and Cornish at Valladolid, 1591-1600', The Bulletin of the Board of Celtic Studies, xxxvii (1990).

4. Francisco Gómez de Quevedo y Villegas (Madrid 1580 - Villanueva de los Infantes 1645). Gweledigaethau y Bardd Cwsg (London, 1703), a version by Ellis Wynne (1671-1734) of Quevedo's Sueños, is a classic of Welsh prose. Wynne used the English translation of Quevedo by Sir Roger L'Estrange, The Visions of Don Francisco de Quevedo (London, 1667), but transformed his version into a completely Welsh work set in Wales; see Gwyn Thomas, Y Bardd Cwsg a'i Gefndir (Cardiff, 1974).
5. Federico García Lorca (Fuente Vaqueros 1898 - Granada 1936). Priodas Gwaed, a version of his Bodas de sangre by R. Bryn Williams and John Rowlands, has been published by University of Wales Press (Cardiff, 1977).

IRISH

6. Lucan (Córdoba 39 - Rome 65). In Cath Cathardha, ed. Whitley Stokes (Leipzig, 1909), a twelfth-century version of Lucan's Bellum civile or Pharsalia, is the oldest vernacular translation of a classical epic. See Robin Flower, The Irish Tradition (Oxford, 1947), 137, and Ní Shéaghdha, 'Translations', 108-09. The Irish text is a free version of the original, which it uses mainly for its dramatic incidents and speeches.
7. Don Teccoscc Criosduidhe. This translation from Spanish, made by Flaithrí O Maolchonaire in 1593, survives in Dublin, Royal Irish Academy, MS 23 L 19, and is discussed in Brian O Cuív, 'Flaithrí O Maolchonaire's "Catechism of Christian Doctrine"', Celtica, i (1946), 161 ff., which I have been unable to see.

Flaithrí O Maolchonaire, OFM, was Archbishop of Tuam from 1609 to his death, though he worked mainly in Spain and the Netherlands and never visited his see. After study at Salamanca, he persuaded Philip III to found the Irish Franciscan college at Louvain in 1606 for the conversion of Ireland; the translation and printing at the college of Catholic works in Irish were part of this work. O

Maolchonaire died in 1629, at Madrid.

T. F. O'Rahilly, in his edition of O Maolchonaire's Desiderius, otherwise called Sgáthán an Chrábhaidh (Dublin, 1941), xiii, refers to the present work as an unpublished compendium of Christian doctrine translated from Spanish to Irish. In his An Léann Eaglasta in Eirinn 1200-1900 (Dublin, 1988), 76, Fr. Máirtín Mac Conmara, repeating O'Rahilly, describes the work as still unpublished. He does not mention O Cuív's article.

Whether published or not, the importance of this catechism as the first translation from Spanish into Irish needs no emphasis. A Spanish scholar would be well placed to relate the translator's sources to the catechetics of the time, including the famous Spanish catechisms of Gaspar Astete (Salamanca 1537 - Burgos 1601), and his fellow-Jesuit Jerónimo Ripalda (Teruel c. 1537 - Toledo 1618); cf. Las edades del hombre: libros y documentos en la iglesia de Castilla y León (Burgos, 1990), 401-02.

Ó Maolchonaire's catechism should not be confused with Bonabhentura Ó hEodhasa's An Teagasc Críosdaidhe (Antwerp, 1611; Louvain, 1614-15), based on a work by Cardinal Bellarmine, and recently edited by Fearghal Mac Raghnaill, OFM (Dublin, 1976).

8. Miguel de Comalada (Catalonia, fl. c. 1500). Desiderius (Louvain, 1616), also called Sgáthán an Chrábhaidh, is a translation by Flaithrí Ó Maolchonaire, perhaps via an English version of 1604 (reprinted Menston, 1971), of Tratado llamado el Deseoso, y por otro nombre, Espejo de Religiosos, itself a translation of Spill de la vida religiosa (Barcelona, 1515) attributed to the Hieronymite, Miguel de Comalada. For a full account of this Irish text see the edition by O'Rahilly cited above.

9. Juan Eusebio Nierenberg y Otin, SJ (Madrid 1595 - Madrid 1658). An Bheatha Dhiadha nó an tSlighe Ríoghda is a translation of his La vida divina via Vita Divina seu Via Regia and Perfectionem, a Latin version of the text (by Martino Sibenio, SJ) published in Westphalia in 1642. The translator of the Irish text, edited by Anselm Ó Fachtna, OFM (Dublin, 1967), is not known for certain.

10. The Venerable Josemaría Escrivá de Balaguer (Barbastro 1902 - Rome 1975). Bealach, a translation (by Tomás Tóibín) of his

Camino, has been published by the Scepter Press (Dublin, 1967).
Fr. Escrivá was the founder and first Grand Chancellor of the
University of Navarre, Pamplona.

Traducción y traductores en Alemania en la primera mitad del s.XIX : Johann Diederich Gries.

M^a Jesús Varela Martínez

La importancia de la traducción en cualquiera de los campos de la actividad humana es algo ya incuestionable. En el que a nosotros ahora nos interesa, el lingüístico y el literario, la traducción juega un papel decisivo en la historia de la literatura y de la lengua del país receptor; en este sentido García Yebra escribe: "Cualquiera que sea la tendencia dominante, la traducción influye en la lengua usada por el traductor y en la literatura producida en esta lengua" (1). En la misma línea Friedmar Apel afirma que "[es] besteht eine produktive Wechselwirkung zwischen der Geschichte der Übersetzung, der Literatur- und Sprachgeschichte. Keine Übersetzung, die je zu einer Zeit Bedeutung erlangt hat, war einfache Nachbildung des Originals, sondern hat immer und mit Notwendigkeit auch etwas Neues in die Geschichte der Literatur und Sprache hereingebracht. Insbesondere die Geschichte der neuhochdeutschen Sprache und seit dem 18. Jahrhundert auch die Literaturgeschichte ist ohne die Berücksichtigung des Einflusses wegweisender Übersetzungen nicht zu schreiben" (2).

El panorama cultural y literario en Alemania en la primera mitad del siglo XIX constituye en este sentido un ejemplo muy significativo, y por eso queremos referirnos a este período en concreto, sin olvidar por ello la etapa que inmediatamente le precede y de la que constituye culminación y superación. En esta época se produce un espectacular auge de la actividad traductora cuyas causas habremos de buscarlas tanto en el campo social como en el cultural y más estrictamente literario.

Entre las primeras nos encontramos con la consolidación de una burguesía fuerte con poder adquisitivo y apetencias culturales. El progresivo desarrollo de los intercambios culturales y la paulatina industrialización del país traen consigo una creciente necesidad de información puntual y rápida que facilite la apertura de nuevos mercados y el establecimiento de nuevas relaciones. Por otra parte el notable descenso de los niveles de analfabetismo unido a un profundo afán de saber heredado del período anterior, favorecen la formación de un público cada vez más amplio dominado por una auténtica fiebre de lectura y consumismo literario.

La configuración de un mercado editorial bajo unos criterios modernos de producción, distribución y comercialización del libro constituirá la gran aportación de la época, y dará respuesta a ese afán de lectura que, bien por entretenimiento, necesidades profesionales o simple afán de saber, caracteriza todo el período de finales del siglo XVIII y primera mitad del XIX. La comercialización de la vida literaria y la consolidación de la figura del "freier Schriftsteller", del escritor decidido a vivir de su trabajo como tal, son factores estrechamente vinculados al auge experimentado por la traducción en este mismo espacio de tiempo.

Las traducciones al alemán de novelas, dramas, revistas y escritos de índole diversa, contribuirán a satisfacer esa creciente demanda por parte del público lector que la producción propia no podía atender en su totalidad.

De finales del siglo XVIII precisamente, data la aparición del término "Übersetzungsfabrik", fábrica de traducciones, utilizado por los críticos de la época en relación con los centros dedicados a la producción casi "en cadena" de esas traducciones en las cuales la cantidad prevalecía necesariamente sobre la calidad. Se trataba de lanzar al mercado el mayor número posible de títulos y en el más corto espacio de tiempo: ello suponía el trabajo a destajo por parte de los traductores, la intervención, en ocasiones, de varios de ellos en la traducción de una misma obra, escasa atención al estilo, etc., cuestiones todas que indudablemente repercutían en la calidad del "producto final" por utilizar una terminología acorde con las circunstancias (3).

Serán muchas las críticas que se levantan contra las traducciones realizadas de esta manera, e incluso algunas obras literarias del momento hacen referencia irónica a ello (4). Si bien es cierto que muchas de estas críticas son muy justas y tienen una sólida base

real, otras reflejan sobre todo un cierto desconcierto y rechazo ante los procedimientos de una industria editorial de cuño moderno que conocerá en el primer cuarto del siglo XIX su plena expansión. El mundo de la traducción permite apreciar con especial claridad todo este proceso.

Junto a estas circunstancias de tipo sociológico que evidentemente propiciaron el auge de la actividad traductora, otras más específicamente literarias proporcionarán a dicha actividad una dignidad y relevancia que no había conocido hasta ahora. En este sentido los escritores del Romanticismo desempeñan un papel fundamental. La traducción adquiere entre ellos connotaciones muy variadas y se convierte en instrumento para el logro de sus metas literarias e históricas. Con los románticos la traducción se equipara a la creación literaria -de "Poesie der Poesie" la califica Friedrich Schlegel- y el traductor se convierte en "ein Bote von Nation zu Nation ..." (A.W. Schlegel) y en "Dichter des Dichters" (Novalis), por poner sólo algunos ejemplos .

Para valorar en su justa medida la importancia que la traducción adquiere entre los escritores del Romanticismo, sobre todo del Romanticismo temprano, es necesario ponerla en relación con determinados planteamientos nacionalistas y literarios característicos de esta corriente. Como vía de acceso a las grandes obras de la literatura universal, supondría un enriquecimiento para el pueblo alemán y le permitiría jugar ese papel espiritualmente dirigente que, para los románticos, le correspondía.

Por otra parte contribuiría al logro de una "Weltliteratur" en lengua alemana, surgida a partir del conocimiento y la comprensión de las distintas literaturas nacionales en su auténtica realidad, sobre todo de las europeas. La traducción sería, finalmente, la forma de acercarse al ideal de "progressive Universalpoesie" y también de alcanzar la futura Edad de Oro que, superada la necesaria ruptura en las distintas lenguas nacionales a partir de la Torre de Babel, supondría la vuelta a la unidad originaria (5).

La elevada misión que los románticos concedían a la traducción, unido a unos planteamientos literarios de carácter teórico y a un arsenal filológico importante en esta época, explican la gran calidad de muchas de las traducciones que ahora se realizan y que habrían sido impensables años antes. Prácticamente todos los grandes escritores del Romanticismo alemán son grandes traductores también, ocupando un lugar destacado August Wilhelm Schlegel.

Al mismo nivel que éste y en relación personal con casi todos ellos se encuentra **Johann Diederich Gries**, él mismo poeta también, que, sin embargo, en un momento determinado de su existencia decidió mejor ser un traductor de primera fila que un escritor mediocre. En Gries nos encontramos con un verdadero "traductor profesional" ya que eligió la traducción como medio y como modo de vida; y ello justifica, entre otras razones, el interés que nos merece y su consideración aquí. Se trata de un traductor muy apreciado y elogiado en los ambientes literarios de la época, pero hoy día poco estudiado; los escasos escritos que existen sobre su persona y su actividad no son, además, de fácil acceso.

Johann Diederich Gries nace en Hamburgo el 7 de febrero de 1775 en una familia de comerciantes adinerados. Su padre es senador. El es el cuarto de siete hermanos. El bienestar material unido a las vivencias propias de una familia numerosa y a un ambiente rico en estímulos culturales, configuran una infancia feliz cuyo recuerdo acompañará al escritor a lo largo de su existencia.

El 1 de octubre de 1795, ya con 20 años, abandona la casa paterna para iniciar los estudios de Derecho en la Universidad de Jena, el más importante centro cultural por entonces. Atrás quedan tres años de actividad profesional como comerciante, los más tristes de su vida, según escribe a uno de sus hermanos algún tiempo después. Sólo en la lectura y el reencuentro con los abandonados libros de estudio obtiene algo de alivio.

Muy pronto, y debido a las amistades y relaciones familiares, tendrá acceso a los más destacados círculos culturales de la ciudad, donde era muy bien recibido, especialmente por las mujeres. A ello contribuía, con seguridad, no sólo su naturaleza amable y optimista, sino también su especial aptitud para la música. Gries era un consumado pianista que unía a una gran habilidad en el dominio de este instrumento un gusto y sensibilidad muy especiales, cualidades no muy habituales en un joven de su edad que además no había elegido la música como profesión. Enseguida de llegar entra a formar parte de la "Gesellschaft der freien Männer", sociedad creada por un grupo de estudiantes poco después de la llegada de Fichte a Jena. En ella encontraba Gries estímulo y aliciente para sus inquietudes intelectuales y literarias (6).

Tratará personalmente a la mayoría de los escritores relevantes del momento: Wieland, Herder, Uhland Tieck, el círculo de los Schlegel y también Goethe y Schiller, por citar algunos. La relación con

estos últimos, sobre todo, fue determinante en el desarrollo de su vocación literaria.

Animado por las críticas de Schiller, al que le unirá gran amistad, publica Gries sus primeras composiciones poéticas y se introduce cada vez más de lleno en el mundo de la creación literaria, su gran ambición. El conjunto de su producción poética se localiza casi en su totalidad entre los años 1797 y 1800 y si bien, por lo general, le falta auténtica inspiración, no pueden negársele ciertos logros en el aspecto formal.

El trato con los amigos ocupa también una gran parte de su tiempo, ya que la amistad constituye uno de los principales pilares de su existencia, teniendo en cuenta, además, que renunció a formar una familia propia. A algunos de ellos como Erich von Berger o el futuro diplomático Johann Georg Rist se sentirá especialmente unido. A Rist precisamente debemos una de las descripciones más características de Gries y su entorno; en ella hace referencia a su personalidad extremadamente sensible y a una cierta dulzura femenina de su rostro; de sus comentarios parece desprenderse también la tendencia al sibaritismo y la comodidad como ponen de manifiesto el piano, el cómodo sofá, la bien surtida biblioteca, la cafetera de bronce y, en general, todos los refinamientos de que gustaba rodearse. Su trato y amistad eran muy apreciados por los compañeros, y tanto el anfitrión como las tertulias que organizaba casi diariamente en su casa pronto se hicieron famosos en la ciudad.

La estancia de unos meses en Dresde le va a proporcionar, además del trato frecuente con Novalis, Schelling y Fichte, el encuentro con la obra de Tasso de cuya *Jerusalén Libertada* traduce el canto 16. Este tiempo dedicado a la lectura, al arte y a sí mismo, le ayuda a ver con claridad algo que él ya venía intuyendo en relación con sus propias limitaciones para la creación literaria, y le señala, por otra parte, el nuevo camino a seguir. Decide volver a Jena y en la tranquilidad de esta ciudad traducir la obra en su totalidad. El poeta va a dar paso al traductor.

Jena permanecerá ya para siempre unida a su vida y actividad profesional, viajará con mucha frecuencia a distintas ciudades alemanas y también del extranjero, e incluso establece temporalmente su residencia en alguna de ellas, pero, como manifiesta en distintos lugares de su correspondencia, ninguna pueda sustituirla en su corazón y siempre termina por volver. En este sentido cobran especial relevancia la marcha a Göttingen para doctorarse en Dere-

cho por deseo de su padre y la estancia en Heidelberg entre los años 1806 y 1808, deseoso de sentirse de nuevo "estudiante entre estudiantes", y esto a pesar de ser ya por entonces dos veces doctor en Derecho (7).

A lo largo de estos años su dedicación a la traducción es una realidad; los clásicos italianos y posteriormente la literatura española y Calderón ocuparán todo su tiempo e interés.

Ya desde el año 1803 comienzan a hacerse patentes los síntomas de una progresiva sordera que, como auténtica ironía del destino, afectará a lo que constituyen los mayores alicientes de su existencia, la dedicación a la música y el trato con los amigos.

Concluída su estancia en Heidelberg, viaja a Suiza, también a Italia, su gran pasión, pero, como siempre, Jena se le aparece como el refugio tras el continuo peregrinar a que le impulsa lo que él siente como una verdadera contradicción de su ser: el amor a la tranquilidad, el apego a las cosas cotidianas que le rodean y, sin embargo, un afán infinito de viajar, de salir a la búsqueda de algo que no sabe bien qué es.

Su vida futura transcurre prácticamente entre los viajes, la traducción y la correspondencia con los amigos, que cada vez más irá sustituyendo al trato personal con los mismos dificultado por su sordera. Con el tiempo habrá que añadir a esta limitación física los frecuentes ataques de gota, enfermedad que había afectado también a sus hermanos, y que se le manifestó por primera vez en el año 1831 de forma tan violenta que le dejó prácticamente paralizado. Escribir se le hace ahora terriblemente dificultoso, casi imposible. Esto lo lleva, según reconoce él mismo, mucho peor que la falta de oído, sin embargo, ayudándose de la mano izquierda y con un tesón y presencia de ánimo admirables continuará traduciendo y escribiendo, si bien cada vez menos.

Teniendo en cuenta la situación en que se encuentra, totalmente aislado -los amigos, en su mayoría, han muerto o se han marchado, además su sordera es casi total - y con dificultades para valerse por sí mismo, no es de extrañar que acepte la invitación del único hermano que le queda y de su esposa, para irse a vivir con ellos. El 11 de septiembre de 1837 se despedirá para siempre de su amada Jena para trasladarse a Hamburgo, la otra ciudad estrechamente unida a su vida, donde muere el 9 de febrero de 1842 a los 67 años.

Independientemente del atractivo que se encierra en la personalidad de Johann Diederich Gries y en el ambiente en que se

desarrolló su existencia, queremos destacar aquí sobre todo su importancia como traductor que, en nuestra opinión, radicaría en cuatro aspectos fundamentales:

1. En el hecho de haber elegido la traducción como medio y modo de vida en un momento en que esto no era habitual sino todo lo contrario. La mayoría de los traductores ejercían esta actividad como algo secundario, al margen de su ocupación principal. Esto le supuso preocupaciones, dificultades económicas e incluso la incompreensión y consideración irónica y hasta displicente de algunos de sus contemporáneos.

2. En su elevado concepto de la traducción que se va a plasmar no en planteamientos teóricos, sino en una determinada opción vital y un determinado modo de ejercer su actividad como traductor. Piensa que traducir es servir de intermediario a las musas de la creación literaria y que por el camino de la traducción también se puede alcanzar fama y gloria. Por lo tanto y en cualquier caso "Ein guter Übersetzer ist immer noch mehr werth als ein mittelmässiger Dichter..."(8), como repite en numerosos lugares de su correspondencia.

Según va avanzando en su actividad traductora - a la que se dedica por completo más de cuarenta años- se le van haciendo patentes las dificultades que entraña y, sobre todo, "...[da] die Aufgabe des Übersetzers in der That eine unendliche ist" (9). Continuamente revisa y mejora las traducciones realizadas. Su afán de exactitud y precisión le lleva también a pasar días enteros intentando resolver alguna cuestión puntual , según él mismo cuenta.

3. Fue el creador de un nuevo estilo al traducir en el que, a una estricta observancia de la forma del original se unía un gran respeto por el contenido. A esto habrá que añadir un gran dominio y habilidad en el manejo de la lengua alemana. Dotado de una especial sensibilidad para captar los matices de la lengua original y también para reproducirlos en la propia, logró en sus traducciones auténticas creaciones literarias que le hicieron merecedor de un lugar de honor entre los grandes traductores de su época, acercándose con ellas a ese ideal de traducción que Goethe cifraba en "...dem Original ganz treu und seiner Nation verständlich und behaglich zu sein..." (10). Ningún otro traductor obtuvo del gran escritor alemán elogios más incondicionales ni mayores alabanzas, y de sobra es sabido que no solía prodigarse en esta cuestión.

4. Por último, pero no menos importante, es su papel como intermediario de las literaturas italiana y española en Alemania. Gracias a sus traducciones los alemanes conocieron de una manera más auténtica a algunos de los principales escritores de estos países. Del italiano tradujo la *Jerusalén Libertada* de Tasso, *Orlando furioso* de Ariosto y *Orlando enamorado* de Boiardo, por citar los más importantes.

Animado por Goethe emprende la traducción de la obra de Calderón. Entre los años 1815 y 1842 aparecen en siete volúmenes hasta un total de 15 dramas de este autor traducidos al alemán (11). Todas sus traducciones, tanto las del italiano como las del español, gozaron siempre del favor del público y de la crítica (12).

No podemos entrar aquí en la consideración de Gries como traductor de Calderón ni tampoco en el análisis de su auténtica dimensión como intermediario en relación con la literatura española, ya que ello merece un tratamiento totalmente independiente e individualizado, y aquí sólo pretendíamos presentar a grandes rasgos la personalidad de este traductor y las facetas principales de su actividad; pero sí queremos destacar, por lo que a Calderón se refiere, que fue a partir de las traducciones de Gries cuando el gran dramaturgo español empezó a ser apreciado en Alemania en su auténtica dimensión ya que, entre otras cosas, gracias a la naturaleza de las obras elegidas por Gries y a la calidad de sus traducciones, las representaciones teatrales de su obra comenzaron a ser más frecuentes.

Y queremos concluir con un comentario de Joseph von Eichendorff en relación con esta cuestión que estamos tratando, así como con la calidad de Gries como traductor: "Bei weitem unmittelbarer indes wirkte Gries. Wilhelm Schlegel hatte soeben durch das dicke Gewölk verjährter Vorurteile auf das Zauberland der südlichen Poesie hingewiesen. Gries hat es uns wirklich erobert. Seine meisterhaften Übersetzungen von Ariost, Tasso und Calderons Schauspielen treffen ohne philologische Pedanterie und Wortängstlichkeit, überall den eigentümlichen Sinn und Klang dieser Wunderwelt; sie haben den poetischen Gesichtskreis unendlich erweitert und jene glückliche Formfertigkeit erzeugt, deren sich unsere jüngeren Poeten noch bis heut erfreuen" (13).

Notas

- (1) GARCIA YEBRA, Valentín. *En torno a la traducción*. Editorial Gredos, Madrid 1983, pág. 283.
- (2) APEL, Friedmar, *Literarische Übersetzung*, J.B. Metzler, Stuttgart 1983, pág. 31: "Existe una productiva influencia recíproca entre la historia de la traducción y la historia de la literatura y de la lengua. Ninguna traducción que en su momento haya tenido importancia fue una simple imitación del original, sino que siempre y necesariamente ha aportado algo nuevo a la historia de la literatura y de la lengua. Sobre todo la historia del alemán moderno y desde el siglo XVIII tampoco la historia de la literatura podrían escribirse sin tener en cuenta el influjo de las traducciones innovadoras"
- (3) Sobre esta cuestión véase el interesante y documentado artículo de N. BACHLEITNER : "Übersetzungsfabriken". Das deutsche Übersetzungswesen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, en : *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, 14. Bd. 1989 1. Heft. págs. 1-50.
- (4) La obra de Friedrich NICOLAI *Das Leben und die Meinungen des Herrn Magister Sebaldus-Nothanker* del año 1774 contiene algunos pasajes muy significativos a este respecto.
- (5) Sobre los distintos contenidos encerrados en la noción de traducción entre los escritores del romanticismo temprano véase: A.HUYSEN : *Die frühromantische Konzeption von Übersetzung und Aneignung*, Edit. Atlantis, Zurich 1969, págs 27- 29.
- (6) Sobre esta cuestión concreta y otros datos biográficos véanse los artículos de G.M. STEWART: "Johann Diederich Gries and 'Die Gesellschaft der freien Männer'" en *Colloquia Germanica* 1979, Bd. 12 Heft 4, págs. 347-356 y también "Johann Diederich Gries nimmt Abschied von Hamburg: ein autobiographischer Bericht" en *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* 1977, págs. 150-168. Sin embargo la única biografía relativamente amplia sobre este escritor sigue siendo la ya clásica de Elisabeth CAMPE: *Aus dem Leben von Johann Diederich Gries*, Leipzig 1855, basada en la correspondencia de éste.
- (7) Referencias a la estancia de Gries en Heidelberg y su relación con los estudiantes encontramos en el escrito autobiográfico de

- Joseph von Eichendorff *Erlebtes*, en *Werke I*, Edit. Winkler, pág. 936.
- (8) Citado por E. CAMPE, *Aus dem Leben Johann Diederich Gries*, pág. 115: "un buen traductor es siempre más valioso que un poeta mediocre".
- (9) CAMPE, E., op. cit., pág. 135: "la tarea de un traductor es, de hecho, inacabable".
- (10) Goethe a Knebel en *Goethes Briefe*, Hamburger Ausgabe en 4 vols., Editorial CH. Wegner, Hamburgo 1965, vol. III, pág. 246-7: "ser totalmente fiel al original y comprensible y placentero para su nación"
- (11) Las obras traducidas por Gries fueron: *La gran Zenobia*, *La vida es sueño*, *El mágico prodigioso*, *El secreto a voces*, *Los empeños de un acaso*, *El mayor monstruo los celos*, *La dama duende*, *El alcalde de Zalamea*, *Las tres justicias en una*, *Guárdate del agua mansa*, *Los cabellos de Absalón*, *El escondido y la tapada*, *La niña de Gómez Arias*, *Las armas de la hermosura*, "El médico de su honra".
- (12) Sobre Gries como traductor véanse G. TRÜBNER "Johann Diederich Gries - ein vergessener Übersetzer?" en *Babel* nº 3/1970, págs. 150 y 156; y sobre todo F. HOFFMANN: *J.D. Gries als Übersetzer*. Tesis Doctoral, Frankfurt 1920. Versión mecanografiada de difícil lectura.
- (13) Joseph von Eichendorff, op. cit. pág. 936: "Sin embargo Gries influía de una manera mucho más directa. Wilhelm Schlegel acababa de llamar la atención, a través del espeso nubarrón de pasados prejuicios, sobre el mundo encantado de la poesía de los países del Sur. Gries lo conquistó de verdad para nosotros. Sus magistrales traducciones de Ariosto, Tasso y de los dramas de Calderon reproducen sin pedantería filológica ni apocamiento en el vocabulario el auténtico sentido y musicalidad de este mundo maravilloso; ellos han ampliado infinitamente el horizonte poético y creado esa afortunada perfección formal de que se alegran nuestros jóvenes poetas hasta hoy". (El subrayado es nuestro).

La obra del marqués de Sade en lengua castellana

Rafael Ruíz Alvarez

Antes de empezar nos gustaría hacer una aclaración respecto al título de este trabajo. La obra del marqués de Sade en lengua castellana ha de ser entendida solamente como aquellas traducciones que han sido publicadas en nuestro país. Los imperativos habituales de tiempo y espacio, así como un afán de precisión, hacen que hayamos optado por limitar el estudio de su recepción únicamente a España.

Por otra parte, la naturaleza de este congreso, encuadrado en un marco histórico, no nos permite entrar a considerar desde el punto de vista crítico las versiones españolas de sus obras, por lo que habrá que dejar la empresa para posteriores momentos.

Recientemente, un crítico nos desafiaba con estas palabras: "Je vais vous parler de Sade, donc de vous et de moi" (1). El tono de reto de esta afirmación nos sitúa en una perspectiva nueva a la hora de abordar a Sade. Lo que es cierto, desde luego, es que al hablar de dicho autor se plantea siempre un grave riesgo. Y esto es así porque uno se siente plenamente responsable del peso de la historia que, en lo tocante a Sade, se transcribe de modo inevitable en silencio, censura o marginación. No obstante, para quien lo hace desde una óptica actual, la cuestión se torna más permisiva, aunque ahora el dilema se plantea en otro frente: evaluar a un autor de moda. En efecto, el conde de Sade (conocido erróneamente como

marqués) está de moda, y ya no tanto por haber favorecido la creación léxica con el adjetivo "sádico" o el psicoanálisis con el vocablo "sadismo", sinónimo de perversión sexual, sino por su vertiente más legítima: la de escritor. Obviamente, esto responde a una reivindicación reciente promovida por críticos y ensayistas de tan reconocido prestigio como Bataille o Blanchot, que se atreven a valorar en la obra de Sade su genio, su significación e incluso su belleza literaria(2).

Sus coetáneos, por el contrario, no opinaban de igual modo, sabedores de la vida disoluta que llevaba y se aprestaban a proferir declaraciones en su contra, acusándolo de practicar violencia física, torturas e intento de asesinato. Dichas acusaciones le valieron procesos y encarcelamientos sucesivos (3), así como una reputación de inmoral y de elemento sospechoso indigno de la sociedad (4). Su obra contribuyó a la propagación de esta opinión de Vincennes y de la Bastille y, segundo, por el contenido erótico-político vertido en la misma.

En el siglo XIX, ya sea por desprecio, ya sea por temor, el silencio más absoluto fue la única respuesta a su personalidad literaria.

Felizmente, el rumbo ha cambiado en nuestro siglo y las tendencias críticas, como ya señaláramos al principio, comienzan a expresarse en otro tono. Mientras la preocupación de M. Delon se centran en el lector de la obra sadiana por lo que él considera "germe d'inquiétude (...) maladie littérairement transmissible", J.M. Goulemot se reconoce seducido por el texto de Sade, al que califica de "machine à inciter" (5).

Con esta serie de afirmaciones, lo que sí parece hoy demostrado es que el sentir más unánime apunta hacia su reconocimiento como autor literario. Por tal causa aboga firmemente J. Erhard, uno de los más prestigiosos críticos sobre el siglo XVIII y una voz muy autorizada en el tema: "Il est temps de reconnaître la littéarité de son oeuvre pour apprécier celle-ci à sa vraie grandeur" (6).

En la misma línea se manifiesta J. Rustin, quien elogia la nueva moda en lo que a materia sadiana se refiere: "Si la mode explique (...) l'extrême attention portée à l'oeuvre de Sade, on se réjouit que les auteurs du "second rayon" soient désormais abordés dans un esprit de sérieux" (7).

Pero si la polémica en torno a la figura de Sade y de sus producciones literarias queda patente desde su tiempo hasta días muy

cercanos a nosotros en su propio país, ésta se agrava al traspasar la frontera. La recepción de la literatura de Sade en España resulta, cuanto menos, tardía. Es lógico que esto se produzca así si se tiene en cuenta que sólo a partir de 1966 Gilbert Lely publica en París (Cercle du livre précieux) su obra completa -que no lo es en realidad- y que el primer coloquio sobre el autor se celebra en Aix-en-Provence durante 1968. España, como veremos, aún más recelosa, ha aguardado con temor y deseo al mismo tiempo el advenimiento de su obra.

Los primeros comentarios recepcionistas en nuestro país acerca del conde Donatien-Alphonse-François -su verdadero nombre- demuestran de manera velada el interés que su personalidad y obra suscitan. Prologuistas y editores parecen disputarse la primicia cuando se manifiestan en estos términos: "Ya estamos en la antesala; la puerta, aunque no nos permite ver del todo, se ha entreabierto (...) Es el borde del "Sade posible" (8), o señalando que lo que se pretende es "prestar un servicio al poner a disposición del público un texto difícil de encontrar (...) primera piedra de un estudio sobre Sade (...) que un día habrá que intentar" (9).

Todo esto ocurría a principios de la década de los setenta. Después se ha pasado a celebrar con júbilo el hecho de poder abordar libremente a Sade y a su obra: "Ahora que por primera vez los españoles tenemos libre acceso a su obra, justo es que disfrutemos igualmente de este Sade ilustrado", señala un editor con palabras entusiastas (10). Aunque para Rafel Conde, en el estudio más reciente que se ha hecho sobre el autor, cuando nos enfrentamos a Sade, dice "nos encontramos, inermes y desvalidos, de pie y vacilando ante el misterio, ante el vacío, ante un abismo que acaso pudiera ser la entrada del infierno" (11). No obstante, el reclamo publicitario que ofrece esta misma obra en la contraportada mantiene las constantes tradicionales con las que ha sido calificado el autor y con las que el público llano lo identifica: "impenitente rebelde y libertino", de "naturaleza frenética que le arrastraba a los mayores excesos sexuales y a los máximos desenfrenos y ultrajes a la moral, a la religión", capaz de llegar a "los mayores delirios sexuales y criminales (...) que nadie se ha atrevido a traspasar desde entonces".

En cuanto al tema relativo a su obra traducida al castellano en España, hay que empezar señalando el período que abarca, esto es, veinte años, desde 1969 hasta 1989. Antes y mientras tanto, se han conocido versiones pornográficas que han utilizado hábilmente su

nombre al servicio de una propaganda y difusión que en absoluto reflejan, ni siquiera por aproximación, la realidad sadiana.

Si Francia tuvo que esperar a que Pauvert editara en 1947 la primera obra "difícil" de Sade y la gesta le valdría severos y prolongados procesos -nos referimos a *Justine*-, España no lo haría hasta 1969, en que aparecieron *La marquesa de Gange* y *La historia secreta de Isabel de Baviera*, naturalmente dos novelas de las consideradas "posibles" y de carácter histórico.

Antes, en 1924, ya había llegado hasta nosotros una biografía suya, compuesta por un médico alemán llamado Iwan Bloch, con seudónimo Eugen Dürhen, traducida por Oscar de Onyx, con un prólogo que constituye un severo ataque al que la inspiró. Posteriormente, José Bergamín dedicó en los años sesenta un capítulo a Sade dentro de su libro *Fronteras infernales de la poesía* y en 1971 Pedro Sánchez Paredes le consagró su estudio *El marqués de Sade, profeta del infierno*.

Pero todo ello venía a significar un intento tímido y esporádico de acercamiento a la personalidad y el carácter del escritor. Entre 1969 y 1974 no se publica, con excepción de *Los infortunios de la virtud* (Editorial Akal, 1974), ninguna obra de las venidas a ser llamadas "malditas" o "peligrosas". La atención se centra preferentemente en su producción política y en su faceta de crítico literario que ofrecían, al parecer, menos riesgos a los ojos de la censura (*El libertino y la revolución, Escritos políticos*, ambas de 1973, *Idea sobre las novelas*, 1971), así como en la de historiador (las dos reseñadas de 1969, más *La historia de Sainville y de Leonore*, de 1974).

No obstante, hay que señalar dos salvedades que significan leves intentos de aproximación a la diversidad de su obra. Se conoce por vez primera y única en 1970 la traducción de dos de sus obras de teatro (*Oxtiern o las desdichas del libertinaje* y *El filósofo en su opinión*), con tres reediciones que revelan un marcado deseo de hacer frente al panorama político que se respira. Como dice el autor de estas traducciones: "Entonces se combatía contra la dictadura de todas las maneras" (12).

La segunda salvedad a la que hacíamos referencia la configura su obra titulada *Los crímenes del amor*, que aparece traducida por primera vez al castellano en 1971; se trata de un libro que recoge una serie de novelas cortas que han dado origen a publicaciones por separado y a la adaptación teatral de las obras mencionadas anteriormente.

Su diario de prisionero, conocido dentro de nuestras fronteras bajo el título de *Diario último*, que traduce libremente el francés *Journal inédit*, no ve la luz hasta 1975, fecha en que aparecen también *Correspondencia*, el relato *Emilia y la crueldad fraterna*, y *Escritos filosóficos y políticos*.

Sólo a partir de 1976, con la nueva visión aperturista española, la censura cede ante el peso del interés que empieza a despertar la obra verdad literaria de Donatien-Alphonse-François, es decir, la relativa a su faceta menos posibilista. En este mismo año se editará *Justine* en dos editoriales diferentes (Asesoría Técnica de Ediciones y Fundamentos) y un año más tarde la obra más tremendista y escalofriante de cuantas escribió, *Las ciento veinte jornadas de Sodoma*, en dos volúmenes publicados por Ediciones Petronio.

De este modo, se introduce la obra de Sade en España, siguiendo las fases que la censura le iba permitiendo, desde las obras de espíritu más aplacado (traducciones menos comprometidas por su temática y más veladas en su vocabulario) a las de los furores más destacados (obras rotundas de viva violencia dialéctica en todos los campos, religioso, moral, político, traducidas sin velos ni limitaciones).

Conviene a partir de este momento recoger el eco que estas obras dejaron sentir en España para evaluar el interés de nuestro público por las mismas. Para este fin la vía más útil, en nuestra opinión, es la de revisar las ediciones con las que han contado dichas obras entre el período señalado de 1969 a 1989, fecha que comprende la entrada de su obra en nuestro país y la limitación de este estudio. Puede establecerse para tal efecto y tras la oportuna verificación un total de cuatro bloques. En el primero, con mucho, la obra que mayor apetito de lectura ha suscitado es *Justine*, traducida al menos en veintidós ocasiones como *Justine*, respetando su nombre francés, *Justina*, *Las desventuras de la virtud* y *Los infortunios de la virtud*. Esta obra que M. Blanchot consideró como un "Enfer dans les bibliothèques. (...) un ouvrage aussi scandaleux, que nul autre n'a blessé plus profondément les sentiments et les pensées des hommes" (13) y cuya paternidad ni el propio autor se atrevió a afirmar en su época, pues la sospecha le valió la prisión, seduce hasta tal punto a los españoles que, desde que apareciera en 1974, más veladamente, y en 1976, de forma más abierta, resulta raro el año en que no se haya reeditado y en ediciones sobradamente prestigiosas y de renombre como Cátedra, en 1985 y 1989. La joven protagonis-

ta, heroína teórica de la virtud, que se ve envuelta en innumerables procesos llenos de vejaciones contra su persona, blanco de la violencia física y sexual de quienes la ofende, ofrece un vivo contraste entre agresores. Tal es el argumento que ha favorecido la eclosión y el interés por su lectura, pues existe una película titulada "Justine de Sade" de 1974, que se ha dado a conocer en España en 1984.

El segundo grupo, también importante, está configurado por cuatro obras: *Juliette*, *Los crímenes del amor*, *Cuentos eróticos* y *La filosofía en el tocador*, traducidas las tres primeras en nueve ocasiones y en diez la última.

Juliette ofrece el contrapunto con Justine, su hermana. Es el desafío del libertinaje contra la virtud. Publicada por primera vez en castellano en 1977 por ATE, conoce en 1989 su edición más reciente en Mitre. Por su parte, la editorial Fundamentos la ha publicado en tres volúmenes, apareciendo el primero en 1978 y el último en 1987.

La compilación de historias conocida por *Los crímenes del amor* vio la luz en España en 1971 gracias a la Editorial Al-Borak, que reeditó la obra en los dos años siguientes. Mitre ha publicado la edición más reciente que corresponde a 1989.

Los Cuentos eróticos, serie de textos cortos escogidos, que han recibido por título también *Cuentos licenciosos* y *Cuentos, historias y fábulas* (14) se publicaron en Júcar en 1973 y en el Grupo Editorial Marte la última vez, en el pasado año.

Por último, *La filosofía en el tocador*, también llamada *La filosofía en el camerín* e incluso *Instruir deleitando o escuela de amor*, aborda el tema de la educación en materia de sexo, utilizando como fórmula la novela dialogada. Bruguera la publicó en 1977 dentro de su colección "Clásicos erotismo". Ha conocido bastantes ediciones a lo largo de la década de los ochenta, siendo la más reciente la de Tusquets Editores de 1989.

El tercer bloque lo constituyen dos obras muy desiguales en argumento y construcción. Se trata de *Las ciento veinte jornadas de Sodoma*, también llamada *Ciento veinte días o La escuela del libertinaje*, y *La Marquesa de Grange*. La primera de ellas, la obra sin duda más radical, refleja la corrupción de las capas altas del Antiguo Régimen. A la manera del *Decamerón*, el autor reúne a cuatro libertinos en un castillo inaccesible, donde intercalan relatos, prácticas sexuales y crímenes en gradación ascendente. Se tradujo al castellano en 1977, en dos volúmenes, en Editorial Petronio. Akal la vol-

vió a imprimir al año siguiente, llegando a conocer un total de seis ediciones a lo largo de los años ochenta.

En cuanto a *La Marquesa de Gange*, de carácter histórico, donde Sade relata de modo patético el brutal asesinato de dicho personaje, tuvo el privilegio de ser la primera en nuestra lengua, publicada por Siena en 1969, llegó a alcanzar un total de cinco ediciones, siendo la más reciente la de Fundamentos de 1987.

El último grupo de obras del Conde de Sade que poseemos en nuestra lengua resulta más heterogéneo. Existe en él una mayor desigualdad temática y la repercusión entre el público-lector viene a ser escasa. Nos limitaremos, para no resultar reiterativos, a mencionar sus títulos y a dar a conocer el número de ediciones.

En este sentido, pues, tres ediciones poseen *La historia de Sainville y Leonore*, fragmento de *Aline y Valcourt*, de largas proporciones (alrededor de setecientas páginas); la propia *Aline y Valcourt*, novela epistolar que consta de setenta y dos cartas de contenido político, que contrapone a través de los viajes de los protagonistas una dictadura absolutista con un régimen igualitario y socialista; el relato *Emilia y la crueldad fraterna* y *La historia secreta de Isabel de Baviera*, con pasajes fieles a la historia y otros de su invención.

Como puede apreciarse, es evidente que la obra de carácter histórico ha interesado en menor medida a nuestro lector. Pobre afición igualmente la que ha despertado la cara filosófica de Sade: dos ediciones conocerá su tratado de ateísmo radical titulado *Diálogo entre un sacerdote y un moribundo*. El resto de sus obras conocidas en España, esto es, *Idea sobre las novelas*, *Correspondencia*, *Diario último*, *Oxtiern o las desdichas del libertinaje*, *El filósofo en su opinión* y *El sistema de la agresión* sólo conocerán una edición.

Por otro lado, en el año 1977, la editorial Círculo de Amigos de la Historia recopiló en dos volúmenes lo que llamó *Obras Completas de Sade*, título a todas luces inexacto; falta su obra teatral completa (catorce piezas), lo que representa un desprecio a una labor a la que el Conde de Sade se entregó en cuerpo y alma, pues no en vano llegó a representar alguno de sus dramas tanto en el teatro de Molière como en la Casa de Salud de Charenton, donde estuvo recuido hasta el final de sus días.

Antes de concluir, quisiéramos hacer hincapié en el periodo en que se presta mayor atención a Sade en España, periodo que corresponde a los años comprendido entre 1975 y 1984, con la salvedad del año 1982 y con la recuperación desbordante de 1989, mer-

ced a su vinculación con la Revolución Francesa, cuyo bicentenario, como todos sabemos, acaba de conmemorarse. En este último año, precisamente, se conocen nuevas ediciones puestas al día de sus obras más cotizadas (*Justine, Juliette, La filosofía en el tocador, Los crímenes del amor y Cuentos eróticos*).

Como balance final y habida cuenta del corto periodo de tiempo transcurrido desde la primera vez que se publicó una obra de Sade en castellano, puede hablarse de interés por su literatura, a juzgar cada uno en qué sentido y dirección.

Alrededor de treinta y cuatro editoriales lo han considerado merecedor de hallarse en sus listas de publicaciones. Entre ellas figuran algunas de reconocido prestigio como Seix Barral, Bruguera, Cátedra y un largo etcétera; otras poseen el mérito de haber iniciado su difusión desde la clandestinidad prácticamente, como Sinera, Al-Borak, Akal, Taber... En cuanto a los traductores, éstos alcanzan asimismo la treintena. Algunos de ellos merecen revalorizar la figura de un autor tan difícil en todos los sentidos; es el caso de Ricardo Pochtar, Pilar Calvo, García Calvo, Vidal Jové y Rafael Conte. Este último, como ya dijéramos anteriormente, le ha dedicado el estudio más reciente (1990), titulado *Yo, Sade*, autobiografía ficcionada (15).

Y para acabar, nos hemos visto en la necesidad de recurrir inevitablemente al principio, pues, si es cierto que ha habido un deseo fervoroso por la obra de Sade en poco tiempo y una auténtica necesidad de traducirlo, "nous n'en sommes encore qu'à l'aurore", como dice Michel Camus (16). Y si dejamos hablar a Biju-Duval una vez más, sabremos que "Sade reste, restera ce grand seigneur hautain capable de lancer à la face du monde "Mes désirs sont vos réalités" (17).

Notas

- (1) Se trata de J.M. Biju-Duval, "Plaidoirie pour Sade" en *L'infini*, nº 28 (1989-90), p. 23.
- (2) G. Bataille, *La littérature et le mal*, Col. Idées, Gallimard, París, 1957. M. Blanchot, *Lautréamont et Sade*, Les Editions de Minuit, París, 1963. Resultan extraordinariamente conocidas ambas obras y sus respectivos autores. Baste decir aquí que tanto el

uno como el otro contribuyeron de una manera definitiva, al comprometer sus nombres y reputación crítica, en la reivindicación de mayor peso en favor de Sade.

- (3) Sade estuvo en prisión alrededor de veintisiete años, fraccionados en varios períodos.
- (4) Véanse los comentarios de Villetterque en su *Journal des arts, des sciences et de la littérature*, Año IX, p. 281-84, recogidos por G. Lely, *Vie du Marquis de Sade*, II, p. 521. Y algo después los de Michaud Jeune en *Biographie universelle ancienne et moderne*, tomo XXXIX, París, 1827.
- (5) M. Delon, *Magazine Littéraire*, nº 267-68 (1989), p. 26 y J.M. Goulemot, *Ecrire la crise*. Colloque de Cérisy "Beau marquis parlez-nous d'amour". Belfond, 1983, p. 130.
- (6) J. Erhard, "Pour une lecture nos sadienne de Sade: mariage et démographie dans Aline et Valcourt", en *Écrire la crise*, op. cit., p. 241.
- (7) J. Rustin, *Le vice à la mode*. Ed. Ophrys, París, 1979, p. 17.
- (8) Ver prólogo de la edición española de *Los crímenes del amor*, Al-Borak S.A. de Ediciones, Madrid, 1972, donde R. Conte divide las obras de Sade en "posibles" y "malditas", siguiendo los criterios de censura de la época y su grado de permisibilidad.
- (9) Palabras del editor en Marqués de Sade, *Ideas sobre las novelas*. Edit. Anagrama, Barcelona, 1971, p. 5.
- (10) Ver *Sade Ilustrado*, Ed. Hiperion S.L., Madrid, 1986.
- (11) R. Conte, *Yo, Sade*. Col. Memoria de la historia. Personajes. Planeta, Barcelona, 1990, p. 211.
- (12) Ibid, p. 224.
- (13) M. Blanchot, op. cit., p. 17.
- (14) De entre las historias que componen estos cuentos destacamos la que lleva por título "El presidente burlado", que supone una dura diatriba contra los magistrados, en recuerdo de uno de ellos, de Aix, en concreto, que lo condenó a muerte por homicidio frustrado contra unas prostitutas. En los demás relatos predomina el tema del engaño y el juego y la ironía en el terreno erótico, a la manera de los cuentos del *Decamerón*.
- (15) El libro de Conte es una magnífica biografía de Sade, merced a la escrupulosa dedicación del autor en la búsqueda de datos

y documentos sobre el escritor. Posee, además, el enorme atractivo de ser contado en primera persona, lo que le otorga el sabor de aventura de la novela, combinando sus efectos aparentemente subjetivos con los más rigurosos elementos históricos.

(16) M. Camus, "Sade au château de Cerisy". *Écrire la crise*, op. cit., p. 12.

(17) J.M. Biju-Duval, art. cit., p. 32.

Las traducciones españolas de *Volpone*, de Ben Jonson

Marta Mateo Martínez-Bartolomé

Volpone or the Fox de Ben Jonson, fue estrenada en The Globe, Londres, en 1605, gozando de un clamoroso éxito durante prácticamente todo el siglo XVII. En el siglo XVIII su popularidad en Inglaterra decayó, hasta sumirse en un completo olvido en el XIX. Tendría que esperar hasta 1921 para verse representada de nuevo con éxito en un teatro londinense, esta vez en el Lyric Theatre de Hammersmith. Desde entonces ha mantenido su popularidad, recibiendo notables producciones así como traducciones y adaptaciones en el extranjero, la más importante de las cuales ha sido la que realizó el austriaco Stefan Zweig, que dio lugar no sólo a un destacado largometraje francés sino a numerosas traducciones de la comedia al francés y al español. En palabras de uno de los traductores españoles de esta obra, Stefan Zweig es el verdadero artífice de "la exhumación del *Volpone*", y aunque el comediógrafo francés Jules Romains aparezca en las ediciones francesas de la comedia como coautor del austriaco, "lo que tenga de bueno o de malo la reforma del *Volpone* sólo a Zweig se debe" (1).

Es precisamente también en el siglo XX cuando aparecen las primeras versiones al español de la más famosa comedia de Ben Jonson (al menos, las catalogadas en las bibliotecas españolas). Quizá inspiradas por el gran éxito que la obra tuvo en París, donde fue representada en la temporada 1928-1929, surgen dos versiones

en 1929: *Volpone o El Zorro*, adaptación de Luis Araquistain, Madrid: Ed. España, 1929, y *Volpone*, farsa en tres actos, traducción de Benjamín Jarnés, Madrid: Ribadeneyra, 1929. Al año siguiente aparece una traducción de la versión de Zweig y Romain: *Volpone* Comedia. Arreglada por Stefan Zweig y Jules Romain, y traducida por Artemio Precioso y Rafael Sánchez Guerra, Madrid: 1930. Esta versión de Zweig, en la que Mosca se queda al final al mando de la fortuna de Volpone, quien termina marginado al ser oficialmente dado por muerto y enterrado, influyó notablemente como veremos en la de Araquistain, que resume los cambios del austriaco en la introducción a su adaptación:

En el original inglés hay cinco actos y diecinueve cuadros. Zweig lo ha reducido a tres actos [...]. Ha suprimido algunos personajes episódicos en quienes Ben Jonson satiriza las costumbres inglesas de su tiempo, ha modificado otros y ha introducido algunos nuevos. El texto lo ha rehecho con entera libertad, conservando los nombres italianos [...] y el carácter de los personajes principales, aunque alterándolo notablemente en algunos casos. En la versión de Zweig puede decirse que el protagonista no es Volpone, sino su parásito Mosca, que en realidad conduce la comedia, relegando a su señor a un papel harto pasivo y poco brillante (2).

En 1946 aparece una nueva traducción en Barcelona: *Volpone o el Zorro*, traducción de Manuel Bosch Barret, Barcelona: Montaner y Simón, 1946, con ilustraciones de Capmany. Existe también una edición por separado de estas ilustraciones: *Volpone o el Zorro*, seis ilustraciones de Ramón de Capmany, Barcelona: Montaner y Simón. En la década de los cincuenta la comedia inglesa fue nuevamente traducida al español, apareciendo dos versiones de la misma: *Volpone, el Magnífico*, farse de Ben Jonson. Adaptación libre y escénica de Tomás Borrás, Madrid: Alfil. Valera, 1952; y *Volpone*, adaptación de Rafael Tasis, Palma de Mallorca: Edit. Moll, 1957.

Finalmente, en 1980 aparece la primera traducción verdaderamente fiel de *Volpone* al español, de manos del catedrático de Lengua y Literatura inglesa, A. Sarabia Santander: *Volpone o el Zorro. Volpone or the Fox* edición bilingüe, con: cronología, introducción,

bibliografía, traducción inédita y notas de A. Sarabia Santander, Barcelona: Bosch, 1980.

El análisis de las traducciones que hemos podido estudiar (tres de las mencionadas) y las referencias que hemos hallado en otras fuentes sobre aquellas versiones que no hemos conseguido, presentan como tónica predominante un enfoque bastante libre, tendente a la adaptación basada en la reducción de escenas, supresión de algunos personajes, cambio del final de la obra y, en definitiva, un cambio del contenido general de la misma.

Resalta en algunas un deseo de adaptar la obra a la moral y visión de mundo de la época de la lengua meta. Pero si en la de Bosch, de 1946, esto parece limitarse tan sólo a alguna matización en el lenguaje ("La época en que la obra transcurre y aquélla en que fue escrita, excusarán algunas crudezas de lenguaje que he procurado aminorar, pero cuya supresión hubiera desvirtuado el ambiente de la obra") (3), en otras, como la de Araquistain, los cambios introducidos han dado lugar a una nueva versión de esta obra de Jonson:

En mi versión he procurado no desfigurar, sino lo estrictamente indispensable los personajes y el estilo de la obra inglesa. Volpone sigue siendo el Magnífico veneciano, espíritu motor de la comedia, aunque algo modificado moralmente. He quitado algunos personajes y añadido otros. He conservado, cuando lo exigía el vigor de una escena -no por placer de la frase gruesa-, las crudezas del diálogo, si bien atemperadas a los usos de nuestro tiempo, que no tolera en España por lo menos, ciertas expresiones demasiado directas y disonantes para el oído del público contemporáneo, aunque sean frecuentes en las literaturas clásicas europeas, incluso en la española (4).

Puesto que de los cambios generales introducidos por Zweig ya nos ha dado cuenta Araquistain, y la traducción de Sarabia Santander de 1980 es prácticamente fiel al original, analizaremos aquí la transformación que sufrió la obra en las otras dos adaptaciones consultadas: la de Araquistain de 1929 y la de Borrás de 1952.

Aparte de la reducción y supresión de algunas escenas y de algunas intervenciones, los cambios más importantes de la adaptación de Araquistain son la supresión de Sir Politic y Lady Would-be

(sustituida por Doña Urraca), algunos cambios en la caracterización, como por ejemplo en la relación Celia-Bonario, y el tratamiento que recibe la justicia.

La principal alteración se refiere a la violación de Celia, y viene motivada por la interpretación que Araquistain hace del tema de la obra y en particular del carácter de su protagonista, que nos es proporcionada en su prólogo: "El suceso culminante de la comedia es la vergonzosa entrega que Corvino quiere hacer de su esposa Celia a Volpone, a cambio de la codiciada herencia" (5). De esta manera ha otorgado gran importancia a todo lo relacionado con Celia, cambiando su caracterización y su relación con los demás personajes. Desde el momento en que Corvino sale a escena, hay referencias, tanto por parte de Mosca como de Corvino, a una posible relación Celia-Bonario: sospechas de que éste está enamorado de la joven esposa de Corvino, insinuaciones sobre los intereses de Bonario, comentarios de la criada de Celia sobre cómo el joven miran a su señora y acusaciones de Corvino a su esposa de que coquetea con el capitán. En el original no existe relación alguna entre Celia y Bonario hasta el momento del ultraje que Volpone intenta hacer de la joven, momento en el que estos dos personajes se ven forzados a aliarse como víctimas de la codicia e infamias de los demás. Sólo muy al final de la obra de Jonson se pone en duda la inocencia de Bonario, y ello como recurso de los otros personajes para salir al paso de las acusaciones contra ellos en el juicio.

El plan de Volpone y Mosca para llegar a Celia ha cambiado en esta versión de 1929: ahora Volpone se disfraza de médico e irá a visitar a Corvino para conocer a Celia y decidir si la joven serviría para salvar al 'enfermo' Volpone. De esta manera el plan del original, según el cual Volpone pasará por charlatán y se pondrá a vender ungüentos maravillosos bajo la ventana de Celia, pierde importancia pues ha dejado de ser su único gran intento de llegar a ella. A esta escena, que sin embargo sí ha sido mantenida, se la ha añadido una conversación entre Celia y su criada, lo cual hace que Celia pierda misterio: en el original sólo se deja ver cuando arroja el pañuelo a Volpone al final de la escena, durante la cual sólo hemos podido atisbarla tras los cristales de su casa, donde la tiene encerrada su marido a cal y canto. Celia aparece en esta adaptación como un personaje más vivo y activo pero quizá menos inocente: Volpone, en su papel del charlatán Scoto de Mantua, hace ahora suyo y público el remedio que necesita Volpone (una mujer), remedio que

en el original era secreto e idea de Mosca. Scoto ofrecía al público un ungüento maravilloso a cambio de un pañuelo que le tirara una mujer; aquí lo ofrece a la mujer que vaya a 'curar' a Volpone, es decir, el plan es presentado con menos sutileza y más desfachatez, lo que hace que parezca menos real la inocencia de Celia, quien en esta versión se asoma y manda a su criada que pregunte cuánto cuesta el ungüento (después de que Volpone haya dicho en público 'cual' era ese precio). De hecho, el carácter secreto del plan era un argumento utilizado por Mosca en el original para animar a Corvino a que les ceda a su esposa. Ahora ya no sólo no es secreto, sino que la decisión de elegir a Celia para curar al enfermo pasa a ser de 'Escoto', es decir Volpone en su papel de médico (lo cual es una táctica de Mosca para que Corvino permita a Volpone acudir a su casa a conocer a Celia). Se crea humor ahora con la insistencia de Corvino en que Mosca convenza a Escoto a que elija a Celia, no sólo por el contraste con los celos y la ira que presentaba Corvino al principio en lo referente a su esposa sino por la ironía situacional que surge del hecho de que sea Volpone mismo, disfrazado de Escoto, el que la va a elegir. De todas formas, al insistir en la relación Celia-Bonario, ahora existente en cierto modo, la caracterización de Corvino pierde gran parte de la ironía que acompañaba a todas sus intervenciones en el original, ante sus contradicciones respecto al honor, el que sea él mismo el que quiera provocar la agresión contra su mujer, en fin, el que continuamente se presente como el más feroz guardián de aquello que él mismo está entregando a quien más lo codicia. La escena añadida en esta versión en la cual Corvino muestra a Celia a Mosca y a Volpone (a quien él cree Escoto), aprovechándose este último para tocar a Celia donde más desea, choca con el enfoque de atemperación que el traductor ha anunciado en su prólogo, en particular si se tiene en cuenta que esta escena no aparece en el original sino que ha sido inventada por él.

La relación Celia-Bonario es manifiesta en esta adaptación de Araquistain pues el propio Bonario, en una escena en que se encuentra a Mosca y Volpone en casa de Corvino, les acusa de tramar algo contra Celia, a la que él ama, por lo que señala que se quedará en guardia para que eso no ocurra. También Bonario es presentado ahora como un personaje activo; ya no es la víctima que era en el original. Ha entrado en casa de Corvino a proteger a Celia y sospecha de antemano de la trama de Volpone y Mosca; no se ve sorprendido, como ocurría en la obra de Jonson. El tema Bonario-Ce-

lia parece estar continuamente presente en las distintas escenas de esta adaptación: así, Mosca tiene ahora que informar a Bonario de la traición de su padre, Corbaccio, (quien ha decidido desheredarle en favor de Volpone), porque Bonario quiere impedir el plan de Volpone y Mosca contra Celia. Mosca tiene que deshacerse de él y lo manda a su casa a comprobar la verdad de lo que le ha dicho. En el original, la razón de que Mosca haga saber a Bonario la traición de su padre no tenía nada que ver con el plan de Celia ni estaba motivado por la necesidad sino por la avaricia de dinero y ansias de complicación que caracterizan a Mosca y a Volpone. Por otra parte, en el texto fuente Mosca no envía a Bonario a su casa sino a casa de Volpone; donde podrá comprobar la verdad de lo que le ha dicho cuando Corbaccio acuda a visitar al 'enfermo'. El único punto en común entre el original y esta adaptación en este aspecto es que en el primero Bonario sí parece entorpecer el plan de Celia, pero no por propia iniciativa sino porque Corvino y Celia llegan antes de tiempo a casa de Volpone, cuando Bonario ya estaba preparado para sorprender allí a su padre, con lo que Mosca decide esconder al capitán en otra habitación.

Ese cambio (el que Mosca se deshaga ahora de Bonario enviándolo a su casa) obliga al traductor posteriormente a llevar al capitán, de nuevo por propia iniciativa, a casa de Volpone (para que esté presente en la escena del ultraje), adonde acude simplemente buscando a su padre, no incitado por Mosca como en la versión de Jonson. En esta versión de Araquistáin, Bonario no se lleva a Celia de allí tras el intento de Volpone de violarla, sino que llama a unos 'corchetes' o funcionarios de justicia, y Celia y Corvino, que en el original desaparecían de escena cuando Bonario descubría la trama (ella con Bonario y Corvino por su propia cuenta), permanecen en escena ahora hasta el juicio del final. El juicio de Scrutineo ha sido, precisamente, suprimido en esta traducción y se da por pasado en una escena añadida en la que los personajes comentan cómo transcurrió.

Todos estos cambios vienen motivados por la importancia que Araquistain ha otorgado al tema de Celia, quizá porque fuera lo que más le desagradase de toda la comedia. El sacrificio que Corvino hace de su mujer disgustaba también a Coleridge, quien hubiera preferido que Celia fuera la sobrina de Corvino, en vez de su mujer: "If it were possible to lessen the paramountcy of Volpone himself, a

most delightful comedy might be produced, by making Celia the ward or niece of Corvino, instead of his wife, and Bonario her lover" (6).

Lo más importante de este enfoque es el cambio que se ha producido en el clímax de la obra: para Araquistain es en el apetito sexual de Volpone y el sacrificio que hace Corvino de su esposa a cambio de la herencia de aquél en lo que recae la sátira del autor y por ello ha puesto todo su empeño en hacer de la escena del intento de violación el momento central de la misma. Pero un estudio minucioso del lenguaje y de la caracterización de la obra de Jonson no nos conducen a la misma conclusión: el tema principal de la obra es la avaricia, que no perdona a ninguna clase social, ni a las relaciones familiares, ni de servidumbre, ni de amistad. La obra empieza con un Volpone que adora al oro como si un dios se tratara, y a lo largo del texto se suceden imágenes y metáforas que presentan al oro como poseedor del elixir de la vida, como objeto erótico, más poderoso que el sol, medicina y consuelo de los hombres y guía de sus acciones. Volpone quiere disfrutar de Celia como de cualquier otra cosa que le produzca placer: los interludios de su eunuco, enano y hermafrodita, la bebida y sobre todo el engaño de los demás. Es precisamente con esto último con lo que más goza: ese poder que le proporcionan su astucia, su dinero y especialmente Mosca, de jugar con las esperanzas de los demás, de ver cómo éstas toman vuelo y se desvanecen, de ver cómo Corvino, Corbaccio y Voltore se humillan ante la posibilidad de una herencia que sólo él y Mosca saben falsa. Precisamente hay una frase de Volpone que resume su naturaleza o al menos su actitud respecto a Celia: al volver del juicio del acto IV, en que Mosca ha presentado a Volpone como un enfermo decrepito para que los jueces juzgaran si alguien en ese estado hubiera sido capaz de violar a una joven, ante lo cual los jueces deciden encarcelar a Celia y a Bonario por falsedad de testimonio, Mosca y Volpone comentan lo astutos que han estado, y en el transcurso de la conversación Mosca pregunta a Volpone si no ha tenido ya bastante, a lo que Volpone responde "O, more, than if I had enjoyed the wench: The pleasure of all woman-kind's not like it" (VII 10-11) En palabras de Edward Partridge: "To fool the court and divert the force of justice upon the innocent is to Volpone a greater pleasure than intercourse with women" (7). La violación de Celia le producirá placer, pero este placer sólo será completo si la manera de conseguirlo es engañando a su marido.

Por ello, la escena cumbre de la obra no está en la escena con Celia, sino en el momento de la traición de Mosca, cuando 'engañador engaña a engañador', provocando que el ahora engañado, Volpone, prefiera que todo se venga abajo relevando la verdad antes de que su fortuna sirva para enriquecer a otro, el que hasta ahora ha sido su siervo. La última escena de la comedia fue diseñada por Jonson con gran maestría: revela con lucidez la naturaleza de todos los personajes y consigue mantener la tensión hasta el momento en que 'the Fox uncases' (V XII 85), liando la madeja entre burladores y burlados de tal manera que el espectador se va preparando poco a poco para el momento en que todo estalle.

El distinto enfoque que dio Araquistain a la naturaleza de Volpone le llevó a cambiar totalmente esta escena, de la que se declara "más que de ninguna otra parte de la comedia, responsable exclusivo" (8). Araquistain ha centrado su atención ahora en la sátira de la justicia, y ha añadido numerosos comentarios inexistentes en el original sobre la corrupción de los magistrados: ahora éstos también aspiran a la herencia, todos quieren casar a sus hijas con Mosca, a quien se le ocurre la traición de Volpone sobre la marcha ante la observación del juez de que nadie, ni siquiera Volpone, podría impugnar el testamento que ha dejado su amo a su favor (el motivo de que se le ocurra engañar a su amo en el original es que éste le ha dejado las llaves y el testamento). Volpone decide entonces dejar de hacerse el muerto (9), y el juicio se centra en esta versión en la autenticidad o no del Volpone resucitado. Los magistrados aparecen implicados, negando que Volpone sea auténtico; se hace mención a las numerosas dádivas que Mosca y Volpone les ofrecieron y el presidente del tribunal decide que por el bien de todos declarará que Volpone está muerto e, ingeniosamente, inventa un documento firmado por Mosca en que anulaba cualquier otro testamento y se decía que toda la fortuna de Volpone pasaba al Scrutineo para ser administrada por él, su Presidente. Al final Mosca y Volpone salen libres y siguen juntos, pobres pero dispuestos a empezar de nuevo. La versión de Araquistain termina con énfasis en la falta de honradez de la justicia: los corchetes se preguntan cómo es posible que Volpone hable si el Presidente ha dicho que era difunto. Prefieren no decir nada y cumplir "las órdenes de la superioridad". La sátira contra la justicia es mucho más dura y explícita aquí que en el original, en el que se reducía a un comentario que hacía un magistrado para sí sobre el posible compromiso entre su hija y el rico Mosca y,

más sutilmente, al poco peso y fiabilidad que tienen las pruebas sobre las que los jueces suelen basar sus sentencias y al tratamiento deferente y diferente que reciben los inculpadados adinerados.

El juicio también ha cambiado en la adaptación de Tomás Borrás, que por otra parte, presenta muchas menos alteraciones que la de Araquistain (aunque también suprime a Sir Politic y Lady Would-be con sus escenas correspondientes). En esta versión Mosca hace saber a Volpone su traición mucho antes del juicio final, informándole de que ahora él es el único heredero pues así lo ha firmado Volpone. En el original se lo hace saber durante el juicio en una situación aún más apremiante para Volpone. Este ha experimentado también cierto cambio en su caracterización, como se observa en una escena posterior en que Volpone, disfrazado, encuentra a Celia y a Bonario hablando de sus desdichas y les aconseja que acudan a Voltore, quien sin duda les ayudará (cuando vea que ya no es él el heredero). Volpone es presentado como alguien que actúa por venganza contra Mosca al igual que en el original, pero también como alguien que quiere redimir su culpa respecto a Celia y Bonario. Incluso posteriormente Borrás ha añadido una frase, totalmente inesperada de labios de Volpone, respecto de que "de la maldad puede brotar la resplandeciente virtud".

Durante el juicio original Volpone intentará que Voltore *no* rectifique; de hecho, lo persuade alimentando de nuevo sus esperanzas de herencia, sólo al final cuando Mosca lo traiciona, decide revelarlo todo. En esta versión, conoce la traición de Mosca antes y por ello tendrá que intentar vengarse antes, quedando el clímax de la obra en cierta manera diluido. Este es un claro ejemplo de cómo en el teatro no sólo toda intervención (y su situación en el texto) viene motivada por el conjunto sino que a su vez de ella dependen el significado y la trama global de la obra. Ahora Volpone intentará que se demuestre que todo era falso, cuando en el original, por que se demuestre lo contrario, consigue incluso que Voltore finja estar poseído por el demonio. Corvino, Voltore y Corbaccio aparecen unidos en esta versión de Borrás y se presentan como víctimas de Mosca, revelando la verdad, mientras que en el original, aunque acusan a Mosca de engañarlos, siguen manteniendo los argumentos falsos que habían ofrecido en la primera parte del juicio. Ha desaparecido el giro drástico que experimentaban las circunstancias de esta parte del juicio en la obra de Jonson, en la que Voltore empezaba confesando la verdad, para después fingirse endemoniado ante las pro-

mesas de Volpone y negar así lo que acababa de revelar, hasta terminar resultando ser declarado culpable. Volpone 'saltaba' al ver que Mosca le traicionaba y que los jueces decidían condenarlo a él. Era una decisión de última hora motivada por la necesidad, mientras que, en la nueva versión, Volpone ya tiene planeado desde el principio revelar la verdad, y desea que actúen de igual manera Voltore, Corbaccio y Corvino. La razón por la que en esta versión Volpone decide quitarse el disfraz es simplemente que los jueces no quieren creer lo que afirman estos pretendientes a su herencia.

No cabe en esta ponencia un análisis más detallado de los cambios introducidos por Borrás y Araquistain, como por ejemplo en la caracterización de Corvino, Corbaccio y Voltore, la suavización de las penas contra Volpone y Mosca, o la pérdida de ironía que supone la supresión de la pareja Sir Politic-Lady Would-be, a pesar de que en una primera lectura parecería tener poco que ver con la trama principal (10).

Araquistain termina su prólogo diciendo: "No sé si son lícitas estas y otras licencias que he introducido libérrimamente en mi adaptación de *Volpone o El Zorro*, de Ben Jonson. Está admitido, desde luego, el principio de reconstruir una obra existente [...]. Lo único recusable es que la reconstrucción envilezca el tema original, porque en ese caso holgaba hacerla, o que, sin envilecerle, no sea bastante entretenida, fin capital de una comedia (11).

Por supuesto que son lícitas, y las versiones de Borrás, Araquistain y Zweig no son sino exponentes de las múltiples interpretaciones a que se presta el drama especialmente, de entre todos los géneros. De lo que ya no estamos tan seguros es de si es lícito presentar estas comedias como fruto del mismo autor y portadoras del mismo título que el original, puesto que lo que estos traductores han hecho ha sido no ya variaciones sobre el texto sino sobre la trama, en definitiva sobre el significado global de la obra, lo que Franz Link llama "rewriting": *The adaptation of a dramatic text to the performance may involve changes. If the changes involve variations in meaning it would be better to talk of rewriting [...] Rewriting is, strictly speaking, not the interpretation of a dramatic text, but the interpretation of its story or its subject* (12).

Por su parte, Newmark opina sobre la creatividad que *the creative element in translation is circumscribed. It hovers when the standard translation procedures fail, when translation is 'impossible'. It is the last resource, but for a challenging text, it is not infrequently ca-*

Iled on (13). No creemos que el motivo de los profundos cambios introducidos por estos traductores haya sido la imposibilidad de traducir *Volpone*, pues esto ha quedado demostrado por Sarabia Santander, quien nos ha ofrecido una traducción fiel y erudita de la comedia de Jonson, manteniendo incluso las referencias locales y hasta el acróstico y prólogo con que Jonson abrió su edición. Quizá el motivo -y no estamos muy seguros de que haya que buscar un motivo que no sea otro que el de querer experimentar con un tema tan actual- fuera del deseo de ver la obra en escena, pues qué duda cabe que la traducción de Sarabia Santander es menos representable que las adaptaciones de Araquistain, Borrás y Zweig. Una puesta en escena hoy en día de la traducción de Sarabia tendría que sufrir algunos recortes de parte del director de escena: por ejemplo, las referencias locales y eruditas tendría que ser suprimidas o adaptadas pues las valiosísimas notas a pie de página con que Sarabia acompaña al texto pierden toda su eficacia en el escenario.

Pero también el texto original tendría que ser adaptado de la misma manera si quiere verse representado actualmente ante un público de habla inglesa, puesto que ese saber compartido, ese entendimiento mutuo que se presupone en toda obra entre el texto y su público, y que Jonson supuso en su época, ha desaparecido con el paso del tiempo. No ha sido así, sin embargo, con su tema, que sigue vigente, por lo que cabe preguntarse si los cambios en el enfoque del mismo son necesarios, y, en definitiva, si es ésta labor del traductor.

Notas

- (1) Luis Araquistain, *Prólogo de Volpone o El Zorro*, adaptación de Luis Araquistain (Madrid: Ed. España, 1929), p. 10.
- (2) Luis Araquistain, *Volpone o El Zorro*, op. cit. pp. 10-11.
- (3) Manuel Bosch Barret, en el prólogo a su traducción *Volpone o El Zorro*, mencionada anteriormente. No podemos afirmar, sin embargo, que esta traducción sea totalmente fiel en todos los demás aspectos puesto que no la hemos estudiado en profundidad.
- (4) Luis Araquistain, *Volpone o El Zorro*, op. cit. p. 12.

- (5) Luis Araquistain, *Volpone o El Zorro*, op. cit. pp. 12-3.
- (6) *The Literary Remain of Samuel Taylor Coleridge*, ed. H.N. Coleridge, (London: 1837), II, p. 276; citado por Edward B. Partridge, *The Broken Compass. A Study of the Major Comedies of Ben Jonson* (Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1976 c 1958) p. 71.
- (7) Edward B. Partridge, *The Broken Compass*, op. cit. p. 99.
- (8) Luis Araquistain, *Volpone o El Zorro*, op. cit. p. 13.
- (9) Esta escena tiene lugar en esta versión en casa de Volpone, adonde han acudido jueces y acusados. Volpone está presente dentro de un ataúd, fingiéndose muerto.
- (10) Vid., sin embargo, Edward B. Partridge, *The Broken Compass*, op. cit. p. 98.
- (11) Luis Araquistain, *Volpone o El Zorro*, op. cit. p. 13.
- (12) Franz H. Link "Translation, Adaptation and Interpretation of Dramatic Texts", en Ortrun Zuber (ed.), *The Languages of Theatre: Problems in the Translation and Trasposition of Drama*. (Oxford: Pergamon Press, 1980), pp. 44-5.
- (13) Peter Newmark, "Paragraphs on Translation-6: the Universal and the Cultural in Translation" en *The Linguist, Journal of the Institute of Linguists*, Vol. 29 Nº 2, 1990, p. 50.

Reversión modernista del Seafarer: la traducción de Ezra Pound

*Juana Teresa Guerra de la Torre
Enrique Bernárdez*

1. La traducción que realizó Ezra Pound en 1911 del poema anglosajón conocido como *The Seafarer* es suficientemente famosa: tanto por su valor poético propio (es un poema que figura en toda antología del autor de *The Cantos*) como por su peculiar desviacionismo traductor respecto al original. A este punto se han dedicado numerosas páginas (incluso por el mismo Pound).

La idea que motiva esta comunicación es que quedan algunos puntos por tratar; precisamente algunos aspectos de menor importancia a primera vista pero que tienen como consecuencia la alteración del sentido mismo del poema; no en cuanto a "significado", sino por lo que respecta a sus rasgos ideológicos y literarios. Y explicita el carácter ideológico de su estética¹. Como señalamos en el título, se trata de la transformación de un poema característico de la literatura anglosajona en otro distinto², aunque con gran similitud en el contenido, que podemos calificar de moderno (o "modernista"): la reversión, más que versión o traducción, de un poema. Y como veremos esto se consigue en gran parte mediante alteraciones aparentemente intrascendentes en la traducción al inglés moderno. Como tendremos oportunidad de comprobar, en muchos casos se trata de opciones abiertas a todo traductor. Esto es, se plantea el problema de hasta qué punto las alteraciones que introduce Pound van

dirigidas consciente o inconscientemente a crear un nuevo poema, distinto del anglosajón, o si se trata simplemente de un resultado casual derivado de la selección de formas concretas de traducción en puntos aparentemente menores. Y en segundo lugar (*last but not least*) nos recuerda el constante peligro que corre todo traductor. En cuanto a la primera cuestión, veremos cómo la coincidencia entre el resultado alcanzado (*la reversión*) y esa "estética ideológica" a que nos hemos referido, parece asegurar el carácter consciente de los cambios introducidos o, al menos, su adecuación.

2. Pound opinaba que desde el *Seafarer* "English literature lives in translation, it is fed by translation; every new exuberance, every new heave is stimulated by translation, every allegedly great age is an age of translations"³. De forma que "traducir literatura" es ya "crear literatura", contribuir al acervo de la tradición literaria. Lo confirma al señalar que una forma de traducción podía ser crear algo nuevo transformando el original; es lo que llama *interpretative translation*, "where the 'translator' is definitely making a new poem"; esta forma de traducir "falls simply in the domain of original writing"⁴.

2.1. El mismo Pound señalaba dos cambios fundamentales que había introducido en el poema: sustituir *mid englum* (v. 78)⁵ por *'mid the English*⁶ y concluir el poema en el verso 99, eliminando así los elementos indudablemente cristianos. De hecho, como se ha repetido multitud de veces, Pound ve *The Seafarer* como un poema puramente pagano o, más exactamente, prefiere verlo así, considerando como interpolaciones aquellos rasgos que no admiten sino una interpretación cristiana (como es el caso de la supresión de todo un hemistiquio en el v. 76: *deofle togeannes*). Por un lado puede deberse a que Pound sigue la crítica filológica analítica e intenta "recuperar" el poema original, tal como sería antes de la intromisión de algún monje cristiano; pero no podemos cerrar los ojos al hecho de que esa descristianización del poema encaja perfectamente en la misma postura estético-ideológica del poeta norteamericano.

2.2. También se ha puesto de relieve la "actualización" del tema: algunas partes del poema, en que el narrador-protagonista compara su dura vida con la vida regalada de los que viven en tierra, se transforman en una crítica irónica a los burgueses. Baste mencionar los versos 27-28, que Pound transforma en "...who aye in winsome

life/abides 'mid burghers some heavy business". No se trata solamente de una traducción desviada por mor del *phonetic simulacrum* del que habla Michael Alexander: *burgum/burghers*⁷, sino de trasladar la oposición vida-en-tierra/vida-en-el-mar a una más actual: burgueses/intelectuales, o gente vulgar/élite. Ya dijo Pound en su *ABC of Reading*: "Literature is news that STAYS news"⁸; si él partía de una interpretación del poema en los términos que acabamos de indicar, nada más lógico que esa "actualización" con el correspondiente cambio de conceptos, de manera que la lengua anglosajona siga "siendo eficiente" a principios del siglo XX.

2.3. Otra cosa que se ha resaltado algunas veces es el consciente oscurecimiento de la sintaxis, y se puede poner el ejemplo de los versos 39-43, que Pound traduce en forma escasamente inteligible; lo mismo sucede con el léxico, obviamente. El resultado es que mientras para un inglés del siglo X el poema no era arcaico ni lingüísticamente oscuro, para el lector actual sí lo es, y en consecuencia es una obra "difícil", objetivo buscado conscientemente por los poetas modernistas. Y lo que entonces era léxico poético usual, hoy es complicado artificio: *medodrince* - (v. 22) *mead-drink*, *breosthord* (v. 55) - *breastlock*. En este sentido, Pound está bastante en la línea de la tradición traductora del siglo XIX y principios del XX: la literatura antigua tenía que poseer un tono arcaico e incluso "misterioso" que, desde luego, estaba ausente del original. Pero sigue en pie el hecho de que el oscurecimiento del sentido (¿casual? probablemente buscado) encaja en la estética y la ideología de Pound, y que además puede relacionarse con esa reinterpretación gente vulgar/élite: la poesía es sólo para una élite de conocedores.

3. A todo esto, que no es sino repetir lo ya sabido, podemos añadir otras diferencias entre la traducción y su original.

3.1. Sobre todo, Pound centra la atención del poema en el narrador mismo, en tanto *en cuanto persona individual*.

Lo hace mediante la utilización de posesivos: *in ceole* (v. 5) pasa a *in my keel*; *hat ymb heortan* (v. 11) - *hew my heart round*; *deprived of my kinsmen* corresponde a *winemagum bidroren* (v. 16), *medudrince* (v. 22) se convierte en *my mead-drink*, pero también transforma *un self* (v.35) en *alone*⁹. Mientras el poema anglosajón

utiliza expresiones que podríamos calificar de genéricas, donde la referencia al narrador se establece solamente por medio del contexto general, el poema de Pound precisa esa relación: *winemagum bi-droren* es una "característica" del exiliado; no es por tanto que el narrador mismo, como persona, esté desprovisto de amigos, sino que su vida es comparable a la de un exiliado, es decir pertenece (real o metafóricamente) a un grupo social determinado al que conviene esa calificación. Pound, en cambio, lo presenta como "tragedia personal".

3.2. No es casualidad, pues encaja perfectamente en la "búsqueda del yo" tan importante en la poesía de Pound: cada poema es una máscara del yo, el conjunto de ellos sería entonces el yo. Y Pound realiza su búsqueda, en propias palabras: "in long series of translations which were but more elaborate masks"¹⁰. *The Seafarer* era una de ellas.

3.3. La personificación puede llevar consigo la pérdida de una afirmación de carácter general; así, el v.47: *ac a hafa longunge se de on lagu fundap* se refiere a "todo aquél que...", pero Pound traduce *yet longing comes upon him to fare forth on the water*, limitando el enunciado a un him que ha entrado en escena tres versos más atrás (*he hath not heart for harping*). Pound establece una correferencia que es'ta ausente del original.

3.4. Otros personajes "genéricos" se concretizan en la traducción: lo que son afirmaciones generales sobre "cómo alcanzar la buena fama tras la muerte" referidas a cualquier persona noble se convierte en presunción futura de personas concretas: *...every earl whatever... boasteth some last word, that he will work ere he pass onward... so that all men shall honour him after...* (cfr. vv. 72-80). El uso del futuro (parcialmente existente en el *bid* del anglosajón, que sin embargo posee a la vez un valor atemporal) refuerza esta personalización. Se trata nuevamente del *burgher*, transformado en *earl*, contrapuesto al osado marino.

3.5. Especialmente interesantes son las modificaciones que introduce Pound al traducir los vv. 19-22. En el original, el marino "sustituye" con poco armoniosos cantos y graznidos de aves marinas los placeres de la vida social, a la que se refiere en forma genérica: *go-*

men, hleahtor wera, medodrinc: las diversiones de los hombres en el *heall*, la risa de los hombres alegres por la bebida y la charla; esto es, la fiesta, centro nuclear de la vida social anglosajona. Pound traduce así: *my games* (nuevamente el posesivo); *laughter* (ya no es "de los hombres"); *my mead-drink* (es el individuo y su bebida, no el acto social de beber juntos). Incluso cambia la construcción sintáctica: el marino ya no es el que, como sujeto de la oración, utiliza a las aves como sustitutos de la sociedad de que carece, ahora es el objeto: *Did for my games the gannet's clamour*: el sujeto es *the gannet's clamour*.

3.6. El proceso inverso se aprecia en los vv.6-7: aquí, el marino es retenido por la guardia nocturna, se le presenta como cumpliendo una penosa obligación impuesta, como elemento pasivo. En cambio, Pound lo hace sujeto, activo: *I oft spent narrow night-watch*.

El sentido de estos dos procesos, aparente y superficialmente opuestos, está muy claro: como antes dijimos, el poema se ha centrado ahora en la persona misma del marinero (y no en el "personaje" del marino o el peregrino), y la privación de la vida social, como los sufrimientos libremente elegidos, no son sino una puesta en relieve del yo. Aquí, la "máscara" de Pound es la de alguien dispuesto a renunciar a los placeres vulgares para "embarcarse" en la aventura (¿del conocimiento?), y lo que hace lo hace activa y voluntariamente; de ahí que las aves "sustituyan" a las diversiones, mientras que el marino anglosajón tiene que recurrir a ellas para encontrar un sustituto de la vida social que echa en falta. Pobre sustituto, como se pone de manifiesto en la elección de aves de canto poco melodioso.

4. Podríamos señalar algunas otras modificaciones del mismo tenor, pero creemos que con lo expuesto es suficiente para obtener algunas conclusiones.

Así, es posible destacar los siguientes rasgos diferenciadores de los dos poemas motivados por la traducción:

- 1) En el poema anglosajón tenemos un personaje colectivo, representativo, no un individuo concreto. En Pound se trata en cambio de un personaje individual, referencial (el referente sería el mismo poeta: su máscara); aparece pues ese Sujeto que es el elemento básico de la estética modernista.

- 2) El personaje anglosajón sólo existe en tanto en cuanto que miembro de un grupo social. El personaje del poema de Pound se nutre de la condición de "exiliado" de los artistas modernistas, cuya manifestación más clara se encuentra en el *Portrait of the Artist as a Young Man*, de Joyce.
- 3) El personaje anglosajón no desprecia la vida cómoda en tierra, pero opta por otro camino más difícil (¿la aventura, la peregrinación?) porque lo considera mejor o superior. El de Pound, en cambio, sí desprecia a los que no son como él; su camino no es simplemente el mejor, es el único; se trata de un rasgo típico del elitismo modernista que conforma la aristocracia artística.

Todo esto lo ha conseguido Pound con medios en ocasiones muy elementales:

- a) uso del posesivo para reforzar la personalización;
- b) cambio de funciones sintácticas sujeto-objeto para centrar el poema en el individuo en cuanto tal, desdibujando elementos sociales del original;
- c) "pequeños" cambios en el léxico (del estilo de *laughter* por *hleahtr wera*) y uso de la ironía (como al referirse al *heavy business* de los burgueses, en contraposición a su propia vida regalada; y recordemos que la ironía es un elemento imprescindible de la *Weltanschauung* modernista).

Hay que tener en cuenta que estos tipos de cambio del original a la traducción son bastante frecuentes y que son medios habitualmente aceptados. Sin embargo, un uso consciente (seguramente, pero quizá inconsciente, causado por la ideología/estética de Pound) por parte de nuestro autor lleva a una transformación radical del poema. Que el resultado sea un poema genial que además se apoya en una teoría concreta de la traducción permite aceptar lo que sin duda calificaríamos de "error de traducción" en otros casos.

Notas

- (1) Joseph Kronick: "Reading Pound Against Pound". *The Southern Review* 25, nr. 4, Autumn 1989, pp. 859-876. Es interesante señalar que este mismo autor dedicó un estudio a las traducciones de Pound: "Ezra Pound and the Translability of History". *En American Poetics of History*, Louisiana State U.P., Baton Rouge and London, 1984, capítulo 5.
- (2) T.S. Eliot comenta que el poema fue calificado de 'unsurpassed and unsurpassable' por Richard Aldington, y que un crítico de *New Age* lo llamó 'one of the finest literary works of art produced in England during the last ten years'. T.S. Eliot: "Ezra Pound: His Metric and Poetry". En: J. Hollander, ed.: *Modern Poetry: Essays in Criticism*. Oxford U.P., London etc 1968; pág. 45. Como se ve, no es preciso hacer referencia al "original" para valorar el "poema original" de Pound.
- (3) Ezra Pound: *Literary Essays* (Edited with an Introduction by T.S. Eliot). Faber & Faber, London/Boston 1954, p. 34.
- (4) E. Pound, *Literary Essays* op. cit. p. 200.
- (5) Seguimos la edición de Ida Gordon: *The Seafarer*. Manchester U.P., Manchester 1979.
- (6) E. Pound: "Philological Note", *New Age* 30 Nov, 1911, p. 107.
- (7) El "simulacro fonético" es una traducción que conserva lo más precisamente posible el sonido del original aunque ello obligue a modificar el sentido (M. Alexander: "Ezra Pound's *Seafarer*". *Agenda* XIV/1, p. 117; citado en Peter Brooker: *A Students' Guide to the Selected Poems of Ezra Pound*. Faber & Faber, London 1979; p. 72). Un bonito ejemplo está en el verso 32: *hrim hrusan bond, haegl feoll on eordan* transformado en *frost froze the land, hail fell on earth then*. Hay que tener presente que Pound leía su poema pronunciando claramente vocales y consonantes, incluyendo la r.
- (8) E. Pound: *ABC of Reading*. Faber & Faber, London/Boston 1979 (1951 primera edición), p. 29.

- (9) Aunque algunos han propuesto efectivamente esa traducción; sin embargo, parece más adecuado conservar el sentido de "mismo, en persona": el peregrino (si tomamos esta interpretación del poema), que conoce la navegación costera, va a adentrarse ahora *personalmente* en mar abierto, que conocía sólo de oídas.
- (10) Cfr. J.G. Kronick, *American Poetics of History*, cit., p. 177.

**Moratín, traductor de Thomas Otway:
Venice Preserved**

*Trinidad Guzmán
Julio César Santoyo*

Queremos comenzar dejando constancia de que no es ésta la primera vez que el traductor Leandro Fernández de Moratín es mencionado en esta Universidad dentro del curso de unas Jornadas de Historia de la Traducción. En efecto, hace dos años y durante las Primeras Jornadas, el profesor Jesús Díaz García, de la Universidad de Sevilla, presentó un estudio sobre las primeras traducciones de *Hamlet* al español donde, por supuesto, se enjuiciaba la de Moratín. La comunicación llevaba el subtítulo de "Apuntes para la historia de la traductología anglo-española" (1). Nos resulta grato, pues, enlazar aquel Congreso con éste al aportar a esa historia datos que, en lo que se nos alcanza, constituyen una novedad casi absoluta en la misma, y que permiten afirmar que *Hamlet* no es el único trabajo de traducción que Moratín realizó de un drama inglés.

Las traducciones son, entre otras obras, fruto de la estancia de D. Leandro en Inglaterra, que se prolongó desde agosto de 1792 al mismo mes del año siguiente. Motivos y circunstancias del viaje son de sobra conocidos: el autor estimó conveniente ausentarse un tiempo de España tras el malestar provocado por su *Comedia Nueva* y Godoy le concedió una bolsa de viaje de 30.000 reales -que cobró bastante después-; se dirigió en principio a Francia, pasando a Inglaterra huyendo de los sucesos del Terror revolucionario. El 23 de

Agosto llega a Dover, tras el *pavor terribilis* que, según anota en su Diario, pasa en el Canal de La Mancha. Este Diario y el Epistolario, ambos publicados por René Andioc son, junto con sus *Apuntaciones sueltas de Inglaterra* excelente fuente de información de su actividad inglesa y, por ende, la única pista de sus traducciones, amén de los manuscritos, claro está (2).

Moratín es un viajero curioso y callejeador, como le llama ORTIZ ARMENGOL, y además, ilustrado, con lo que ello conlleva en cuanto a la perspectiva con la que observa. Todo le interesa, a todo acude; es gran aficionado a jardines, cafés y tertulias y, cómo no, sobre todo y ante todo, es espectador frecuentísimo del teatro, al cual dedicará más de la mitad de lo que sobre Inglaterra escriba (3). En las *Apuntaciones...* hallamos minuciosas descripciones de locales, representaciones, carteles... y gracias a su Diario podemos incluso fechar con exactitud las primeras veces que acude a ver una obra (ORTIZ: 78 y 84). Desde luego, si deseaba ver teatro inglés, no pudo acudir a mejor sitio que a Londres, epicentro por entonces de toda la actividad teatral inglesa. Mucho fue lo que vio, y se han llegado a hacer "tentative lists" (ORTIZ: 99) de todo ello; de muchas de esas obras, tenemos un testimonio directo, bien en críticas, bien en traducciones, como veremos más adelante. Aunque no es nuestro propósito detenernos en las primeras, la figura del traductor no quedaría completa sin tomar en breve consideración la del crítico, neoclasicista hasta la médula y, por ello, con una perspectiva muy definida ante Shakespeare y ante el teatro de sus compatriotas. Moratín trata de ser observador imparcial y reconoce en él muchas cosas buenas, para concluir en la carta 33 de su Epistolario: *El Teatro Inglés es capaz de consolar a los Españoles, a los Italianos y aún a los Malabares de las extravagancias del suyo; si los Franceses no estuvieran locos, no hubiera yo venido a ver las inmortales obras de Shakespeare*. La postura de Moratín ha sido debatida en amplitud y profundidad por parte de los estudiosos y no es nuestro propósito detenernos más allá de la simple mención; sea como fuere, lo cierto es que su contacto con este teatro, comenzado por casualidad, dio en la literatura española valiosos frutos y que tal contacto no se limitó a la asistencia a los espectáculos. Al principio parece haberle sido necesario uno de sus compañeros de viaje como intérprete (4); pero no debió tardar en adquirir al menos ciertos rudimentos de inglés a pesar de las negras perspectivas que refleja en una carta a su amigo Juan Antonio Melón a comienzos de su es-

tancia: *Ayer llegué a Londres... La lengua es infernal y casi pierdo las esperanzas de aprehenderla* (ANDIOC, 1973:134). En octubre exclama ya en un tono más festivo (y quizá bastante irónico): *¡Cómo bebo cerveza! ¡Cómo hablo Inglés!* (ANDIOC, 1973:138).

Con esos rudimentos, Moratín se acerca a la Biblioteca Británica. La primera mención al British Museum en su Diario es del 2 de enero de 1793, pero es fácil que lo hubiera visitado con anterioridad. Sus visitas debieron ser asiduas y en febrero le escribe a su amigo Melón: *Todos los días voy al Museo Británico a ver librotos, y entre semana vamos viendo algunas de las muchas cosas que hay que ver, de las cuales hemos formado una larga lista, y esto producirá a la patria doctísimas elucubraciones* (ANDIOC, 1973:150). La ironía que destilan estas palabras contrasta con una carta oficial enviada a Godoy algunos meses después, pero en ambos se descubre el hilo conductor del trabajo de Moratín, consciente de que viajaba a costa del Erario Público y de que algún beneficio debía producir: *Aunque aún no hablo el Inglés, aprehendí lo suficiente para entenderle en los libros, y no creo necesario ponderar a V.E. el dinero, el trabajo y el tiempo que me costó adquirir una lengua que no tiene con la nuestra la más remota semejanza. Destiné todas las mañanas a la asistencia al Museo Británico (que es la mejor Biblioteca de Londres), las noches a mi cuarto y procuré adquirir aquellos conocimientos que son más análogos a mis principios y a mi talento* (ANDIOC, 1973:159). Por lo que sabemos (ORTIZ:1985) no fueron sólo dramáticos y lingüísticos, pues su vida en Londres no debió ser el modelo de virtudes que pinta en su carta (sobre la cual volveremos más adelante, pues es de vital importancia en nuestra investigación): no es algo que nos concierna en especial. Pero tanto su papel de espectador como el de lector lo pusieron en contacto con las obras, autores y actores más importantes no sólo del momento, sino también de un siglo atrás.

Su actividad traductora del inglés debió iniciarse pronto (5), ya que en la misma carta de febrero en la que alude al Museo Británico dice: *Maldita lengua la de estas gentes; no obstante, traduzco ya como un girifalte; pero que no se trate de hablar ni entender lo que hablan, porque es cosa perdida* (ANDIOC, 1973:150). ¿Se refería Moratín sólo al *Hamlet*? ALBORG y EFROSS dan por sentado que se dedicó a la obra de Shakespeare desde finales de 1792 hasta 1794 (6), pero ORTIZ (1985:270) es de la opinión que sólo trabajó en ella en el verano del año 93, pasado en Southampton. Lo cierto es que

el propio traductor no la mencionará por primera vez hasta agosto de 1794, en carta a Melón desde Bolonia: *¡Qué tragedia inglesa, intitulada Hamlet, tengo traducida de pies a cabeza!* (ANDIOC, 1973:174). No hay razón para pensar que D. Leandro dedicara al Hamlet sus esfuerzos en exclusiva, y de hecho, tenemos sus propias palabras para corroborarlo: *He traducido varias obras inglesas, unas de Poesía y otras pertenecientes a Historia Literaria* (ANDIOC, 1973:161). Tal vez estuviese "dorándole la píldora" en cierta medida a su mentor, si se nos permite la expresión popular; sin embargo, ORTIZ (1985:356) hace referencia a ciertos apuntes biográficos en los que Moratín relata la pérdida y posterior recuperación de cierto cajón en el transcurso de su viaje por Italia. Tal cajón contenía sus *apuntes diarias de trece años a esta parte y las observaciones hechas de mis viajes por Francia, Inglaterra, Flandes, Alemania, etc., las traducciones del inglés, el trabajo de todo un año, obras manuscritas y qué se yo que más*. En nota a la misiva a Godoy, René ANDIOC afirma que, salvo *Hamlet*, no nos queda más que un corto poema y ciertos extractos de obras críticas editadas en las *Apuntaciones*....

Por fortuna, es bastante más que un poemita lo que nos queda. Y no es que los textos se hallasen escondidos en remotos lugares; al contrario. Hemos de hacer nuestras las palabras de Francisco AGUILAR PIÑAL en el prólogo a su bibliografía: *La presente bibliografía moratiniana, pese a estar hecha con intención de ser exhaustiva, no puede carecer de las inevitables lagunas, con mayor incidencia en los manuscritos, que duermen el sueño de los siglos, a veces con fatal condena al silencio, hasta que la suerte viene a ponerlos en manos de algún diligente investigador. Lo propio sucede en las reseñas y artículos de prensa, también propensos al olvido por la dificultad que supone la consulta de millares de publicaciones periódicas* (7). No fue en nuestro caso tanto la casualidad como un cúmulo de pistas bien dirigidas y el hábito de husmear en las bibliotecas: porque, en efecto, en la Biblioteca Nacional se hallan los manuscritos de los que hoy damos noticia, por cierto fichados bajo distinto nombre por AGUILAR, pero bien especificada en ambos títulos la naturaleza de su contenido: así, éste denomina *Pasajes traducidos de obras inglesas* a lo que en la Biblioteca aparece como *Apuntaciones sueltas que, al parecer, son traducciones de varios pasajes de tragedias inglesas*. Es un original autógrafo de 7 hojas en cuarto al que más tarde tendremos ocasión de referirnos. Diremos

ahora que en ningún caso se trata de obras completas; pero aún así contienen el material suficiente para añadir al curriculum oficial de Leandro Fernández de Moratín como traductor a dramaturgos ingleses tan conocidos como THOMAS OTWAY, WILLIAM CONGREVE y A. MURPHY, de los que vertió al español, no obras menores, sino auténticos éxitos de público y crítica: *Venice Preserved* del primero, *The Mourning Bride* del segundo y *The Grecian Daughter* del tercero. A este trabajo debía aludir nuestro autor en su correspondencia, la cual, junto con la bibliografía de AGUILAR PIÑAL, es toda la mención impresa que de él hemos podido localizar. La única duda que podría quedarnos es si el autor es, efectivamente, D. Leandro y no se pudiera haber equivocado quien lo fichó en su momento en la Biblioteca. Un contraste del manuscrito con otros del mismo autor, hecho con todo cuidado, elimina esa duda: la caligrafía es la misma. Un último detalle curioso antes de pasar a tratar del contenido del manuscrito: en la Biblioteca Nacional se celebró una Exposición en torno a Moratín con motivo del II Centenario de su nacimiento, a principio de la década de los 60. El catálogo de la misma se conserva en dicha Biblioteca, prologado por Joaquín de Entrambasaguas, el cual comenta, vitrina por vitrina, los distintos manuscritos exhibidos entonces. La novena contenía cuatro manuscritos, entre ellos, el que ahora nos ocupa. Pues bien, curiosamente falta el comentario correspondiente a esa vitrina, saltando Entrambasaguas de la octava a la décima.

Una cosa tienen en común las tres obras, amén de su éxito, que las llevaba a continuar representándose muchos años después de haber sido estrenadas: las protagonistas femeninas de las tres fueron papeles que le proporcionaron grandes triunfos a la actriz Sarah Siddons (la propia *Encyclopaedia Britannica* menciona en su bibliografía de la Siddons los papeles de Belvidera en *Venice Preserved* y Zara en *Mourning Bride*), a la que, lo mismo que a su hermano Philip Kemble, Moratín profesaba una gran admiración (8), y a la que, con toda probabilidad, según se deduce de sus apuntes y notas, vio en los tres papeles (9).

Las traducciones de Moratín son, ya lo hemos dicho, fragmentos: no nos atrevemos a decir si fueron meros ensayos de los que se cansó luego, o una preparación para una empresa más compleja como sería el *Hamlet*. Los tachones parecen indicar que se trata de un borrador, si bien no son muchos: la mayor dificultad para establecer el texto deriva de la apretada caligrafía de D. Leandro, afa-

noso por economizar el papel, y el caso omiso a las normas de puntuación, como bien recoge ANDIOC (1973:21): *No se atenía a las de su tiempo, llegando a aconsejar chistosamente a Melón que él mismo añadiese los puntos y comas que faltasen en sus cartas a recibirlas.* El material que contiene el manuscrito es suficiente no sólo para una edición crítica, que ya nos hallamos preparando, sino merecedor de un estudio individualizado de cada una de las obras. Nos centraremos en la que, a decir de los críticos, es la mejor de entre ellas, esto es la de Otway, y no haremos sino breve mención a las circunstancias en que Moratín tomó contacto con las otras dos.

Don Leandro sólo nos da crítica (recogida en otros manuscritos, junto con la de muchas otras obras, y editada por ORTIZ ARMENGOL:1985) de una de ellas: *The Grecian Daughter* de Murphy, por cierto, mal escrito por nuestro autor como MURPHEY. La ve en Haymarket el 2 de Febrero de 1793 (había sido estrenada en Drury Lane 20 años atrás), protagonizada por la Siddons, cuya actuación le gustó mucho, al contrario de la obra, que tachará de desordenada y poco verosímil (ORTIZ:218). Narra la historia de Eufrasia, a cuyo padre ha arrebatado Dionisio el trono de Siracusa, y cómo éste llega a recuperarlo para cedérselo a ella, tras muchos infortunios. Moratín verterá al español una breve escena entre Eufrasia y el tirano, en la que, a no dudar, el talento dramático de la Siddons tuvo que verse resaltado.

La segunda traducción, y la más amplia, corresponde a dos fragmentos de *Mourning Bride* de William Congreve. Lo primero que ha de decirse es que Moratín confunde al autor: en el reverso las hojas de otro manuscrito titulado *Theatro Inglés* aparece un listado de obras y autores ingleses, a lo que se echa de ver, tomado de sus lecturas en la Biblioteca Británica; *Mourning Bride* está allí catalogado como obra de COLMAN (también mal escrito como COLEMAN) (10). No vamos aquí a extendernos sobre autor y obra: baste decir que ambos alcanzaron gran notoriedad en su tiempo y que hoy no necesitan mayor presentación. El asunto es un tema morisco ya conocido en Europa con anterioridad al drama y una de sus protagonistas femeninas, la reina mora Zara, uno de los grandes papeles apetecido por las grandes trágicas del momento. Moratín la ve el 5 de Febrero de 1793 en Haymarket; había sido estrenada con gran éxito en 1697 y nada escribió de ella D. Leandro, salvo la traducción, que comprende dos diálogos, bastante largos, de dos escenas:

uno entre Osmyn, el protagonista, y su prometida Almeria y otro entre el mismo y Zara.

De pasada mencionaría nuestro autor también al dramaturgo y obra que hoy nos ocupa principalmente: una simple mención en las *Apuntaciones...* y poco más, junto con la lista que mencionamos anteriormente, en la que Moratín recoge varias de sus obras, entre ellas, *Venice Preserved* (11), que tuvo oportunidad de ver representada, sospechamos que también por la Siddons, en Haymarket el 26 de Febrero de 1793. Al análisis de la traducción que Moratín hizo de un fragmento de la obra dedicaremos el resto de esta ponencia; análisis que, por evidentes condicionamientos de tiempo y espacio no puede sino marcar los puntos principales, dejando para un trabajo venidero, más extenso, los detalles.

Ninguna traducción puede comprenderse, ni mucho menos enjuiciarse, sin tener en cuenta una serie de elementos básicos, que constituyen los parámetros según los cuales hemos organizado este análisis (12): las características, intencionalidad, etc., del texto origen, las del traductor y las de su trabajo.

Por lo que al primero se refiere, hemos de comenzar diciendo que *Venice Preserved* es la obra de un hombre de teatro, en sentido similar a SHAKESPEARE, salvando el hecho de que Thomas OTWAY fue un actor fracasado, tras haber sido un mal estudiante (13), que sólo llegó a actuar una vez, debido a su pavor ante los escenarios. Su corta vida resultó ser muy azarosa: enamorado sin éxito de la actriz Elizabeth Barry, para la que escribió *Don Carlos*, probó fortuna en el ejército (su poema *The Poet's Complaint of His Muse* -1680- puede ser reflejo de esa época) y, a pesar del triunfo de sus obras en los teatros, murió en la miseria en 1682. Su suerte como dramaturgo fue muy otra, hasta el extremo que la CHEL lo coloca en el *foremost place after Dryden*.

Es idea común entre los críticos que las comedias, sin ser malas, no son lo mejor de su producción; entre ellas, podemos citar *The Soldier's Fortune* y *The Atheist* (ambas mencionadas a su vez por Moratín en su listado). *The Cheats of Scapin* es una versión de la obra de Molière: Otway buscará muchas veces la inspiración en Francia (también realizó una adaptación de la obra de Racine *Bérénice*) así como en temáticas ya conocidas: de hecho, *Caius Marius*, inmediatamente anterior a sus tragedias más conocidas, es una refundición de temas de *Romeo and Juliet* y de Plutarco. En estas dos coor-

denadas se sitúan las dos obras a las que Otway debe su mayor fama, *The Orphan* y *Venice Preserved*.

Esta última se estrenó en Febrero de 1682 en el Duke's Theatre y es quizá una de las piezas dramáticas más repuestas de todo el teatro inglés salvo las obras de Shakespeare (*Encyclopaedia Britannica*). Los papeles de los protagonistas fueron, ya hemos aludido a ello, grandes triunfos para los más famosos actores, como los Kemble, O'Neill, y Garrick. El primero la imprimiría a su costa en tres ocasiones, y muy pronto se vería traducida al francés (1698), al holandés, alemán y ruso en el XVIII y al italiano a principios del XIX (ORTIZ:221). La primera versión española, la de Moratín, es, como vemos, del XVIII también.

El tema era bastante conocido en Europa en la época: la conspiración española contra el estado de Venecia en 1618. El argumento se puede resumir como sigue: Jaffier se casa secretamente con Belvidera, hija del senador Priuli, quien, al descubrirlo, la arroja de su casa y le niega toda ayuda. Su marido se une, buscando venganza, a la conspiración en contra del estado, y en la que está implicado Pierre, gran amigo suyo. Los ruegos de Belvidera, al advertir su inquietud, hacen que Jaffier le revele todo el asunto y que, en última instancia, traicione a sus cómplices ante el Senado, con la condición de que se les respete la vida. Son condenados, sin embargo y la escena final responde a todos los cánones del género: Jaffier libra de una muerte terrible a su amigo en el potro apuñalándolo y suicidándose luego, mientras que Belvidera termina enloqueciendo.

Está tomado de una obra del abate francés Saint-Réal, publicada en 1674, titulada *La Conjuración de los Españoles contra la república de Venecia en 1618* y traducida al inglés al año siguiente (14). No es casualidad: los temas sobre España están de gran actualidad en los escenarios londinenses y no precisamente para pintar a los españoles con tonos favorecedores. Es fácil hacerse cargo cómo el público recibiría la obra, dadas las circunstancias socio-políticas: el pánico provocado por la intriga papista empezaba a remitir, pero el pueblo no conservaba ninguna simpatía por los católicos ni por los españoles.

La obra es un reflejo de todo esto (15), si bien los críticos han centrado su mérito principal en la novedad del tipo de tragedia que Otway proponía: el foco de interés cambiaba de lo heroico a los sentimientos y los conflictos de éstos con el honor y las ideas (DAICHES:552). La forma de tratar estos temas le granjea las ala-

banzas de la mayor parte de los estudiosos (DAICHES:552, BAUGH: 760, CHEL:184, entre otros). El tipo de lenguaje al que Moratín se enfrentó como traductor está también entre los méritos de Otway, a decir de estos mismos críticos, que destacan su simplicidad (la cual debemos entender como comparada a otras obras contemporáneas) y la calidad de su versificación -en verso blanco- (CHEL: 184, DAICHES:552).

Este es el texto al que Moratín se enfrenta, tal vez en la edición citada por él mismo en el listado tantas veces aludido. Carecemos de una fecha exacta para datar la traducción: desde luego, no puede ser antes de 1792, como es obvio. Median, pues, más de cien años entre ambos textos. El texto meta tiene unas características que condicionan más que en otros la labor de análisis: se trata, en efecto, de un manuscrito, con cierto número de tachones, no demasiados, y con alguna frase ilegible, tampoco muchas. No es, por lo tanto, un texto que, en principio esté pensado para su publicación: más bien parece un borrador o una primera versión, apenas corregida: ello disculpa en parte los errores, a la vez que es una interesante muestra de los conocimientos de la lengua inglesa del traductor en el momento que emprende la tarea. Parece haber empezado esta en un punto del tercer acto, sino en la respuesta que da Jaffier a un primer parlamento de Belvidera (unos 13 versos). Moratín traduce el diálogo entre los esposos, en el que Jaffier le descubre el complot a Belvidera; tras la despedida, omite un corto soliloquio de aquel y la entrada de Pierre en escena, siguiendo con parte de la conversación donde Jaffier le narra a éste el asalto sufrido por Belvidera por parte de uno de los conjurados. En el manuscrito, estas dos partes se separan con una raya).

El análisis que vamos a hacer es, pues, parcial, y más aún, puesto que no disponemos de la edición que pudo emplear Moratín: nos hemos servido como base de la comparación de una edición del presente siglo. Lo primero que debe decirse es que nos hallamos ante un dramaturgo que traduce a otro; hemos expuesto ya datos que nos hacen pensar que escoge, además, una obra que ya ha tenido oportunidad de ver representada. Conoce y domina por tanto el lenguaje escénico y de ahí que, incluso en una traducción semi-casual como ésta, lo traslade con efectividad.

La primera diferencia importante es que el texto meta está escrito en prosa, con la pérdida consiguiente de parte de los valores estéticos del TO: ritmo, musicalidad, etc. En cuanto a la cantidad de

material (salvo las precisiones del párrafo anterior), es más o menos la misma: las supresiones en el TM son muy escasas y poco significativas. La mayoría consisten (amén de las acotaciones, que de por sí son muy escasas en el TO, y limitadas a dar noticia de las entradas y salidas de escena de los personajes) en conjunciones, adverbios, vocativos y algún adjetivo, y en ningún caso afectan a la comprensión general del TM. Las ampliaciones son aún más raras y también se trata de adjetivos, algún verbo... casi siempre, una o dos palabras. Lo que más abunda en el trabajo de Moratín son por un lado, los cambios semánticos y las modificaciones sintácticas y por otro, los fallos de comprensión de la lengua origen. Es sintomático el hecho que la proporción se altere a medida que avanza el trabajo: la mayor parte de los fallos de comprensión se acumulan al principio, mientras que hacia la mitad y hasta el final, apenas se registran, produciéndose más cambios de sentido: es como si los conocimientos de la lengua inglesa del traductor se afianzaran y con ello, éste adquiriere mayor osadía para ofrecer una versión más libre. Ello apuntaría a un trabajo discontinuo, como es evidente.

Las modificaciones, tanto sintácticas como semánticas, son de tres tipos: al primero pertenecen aquellos que no alteran sustancialmente el sentido del texto, y parecen más bien una cuestión de gusto. Aquí debemos distinguir entre los que no le restan expresividad al texto como por ejemplo *wrapt in rest//sepultado en sueño o all will go to ruin//todo lo pierdes; my love//mi bien* o la traducción en segunda persona por tercera o infinitivos por imperativos en contextos co-referenciales muy claros; y aquellas soluciones que, siendo correctas, suprimen figuras retóricas para quedarse en la simple función lineal. Un único ejemplo bastará: Belvidera recuerda a Porcia y Bruto y dice: *...when Brutus, // Big with the fate of Rome ... // Concealed from her the labours of his mind*. Moratín traduce: *Quando Bruto, ocupado con los destinos de Roma recataba de ella las agitaciones de tu alma*; con ello deja perderse la alusión al embarazo y parto. Esto se repite varias veces en el TM, con lo que se atenúa en gran manera la función expresiva del TO. Pensamos que los gustos neoclasicistas y la tendencia a la moderación de Don Leandro no debieron ser muy ajenos a esto.

Más graves son los cambios que conducen a un TM confuso, y nos adentramos así en el terreno de los errores de comprensión; nos hacen pensar éstos en un conocimiento aún limitado de la lengua inglesa por parte de Moratín, lo que nos lleva, así, a datar estas tra-

ducciones dentro del periodo que permaneció en Inglaterra, y posiblemente, a considerarlas sus primeros intentos. Cabría hacer la pregunta de si Moratín vierte del original: ¿por qué no, dadas las circunstancias en que tomó contacto con la obra? Pero, aún sin tener esos datos, la evidencia intratextual es clara: es muy fácil reconocer expresiones inglesas debajo de oraciones como *Allí estubo un tiempo*, repetida varias veces y que no es otra que *There was a time when....* También tuvo problemas con los modales, en especial con *would* y *will*, algunos tiempos verbales, e incluso con los pronombres, lo que le llevó a confundir la identidad de Jaffier y Priuli en una ocasión.

Para terminar esta somera revista, hemos de constatar una traducción literal de un *idiom*: *I found him out for watering at my wife* por *He sabido que ha intentado regar a mi muger*. A no ser que se usase una expresión similar en castellano en el XVIII y nosotros lo ignoremos, debemos concluir que a D. Leandro se le escapó el significado del TO por completo. Hemos de decir, sin embargo, que si bien todo esto crea confusión en algunos párrafos, en general el asunto de la escena está bien vertido a nuestra lengua. Y viene ahora la cuestión con la que cerraremos esta ponencia ¿reconocemos aquí al traductor del *Hamlet*?

Con toda intención hemos eludido hasta ahora cualquier referencia al trabajo más conocido de Moratín como traductor del inglés (16): no queríamos en ningún modo que nos pudieran desviar de los datos que teníamos ante los ojos. Podemos ahora decir que sí, que se le reconoce con facilidad, si no nos olvidamos que *Hamlet* es un texto dado a la imprenta, corregido y hecho con infinito más cuidado. No obstante, en uno y otro texto encontramos varios hechos comunes: Moratín traduce desde el inglés y no vía francés, como era habitual en el XVIII español; lo hace en prosa y con toda la fidelidad al TO que le permiten sus conocimientos (en cada época) y su ideología estética. Y por esa razón, agua las tintas, sí, cada vez que Shakespeare u Otway exageran según su criterio en imágenes, comparaciones, etc. Pero, por otra parte los TMs están en un excelente castellano (DIAZ GARCIA:65), que, a juzgar por los diversos manuscritos manejados y como ya se sabe, poseía de natural.

En suma, podemos decir que si por una parte nos felicitamos de poseer nuevos textos traducidos por Leandro Fernández de Moratín, por otra debemos lamentarnos de que su versión de *Venice Preserved*, a pesar de los errores, quedase en un mero borrador o

esbozo fragmentario. Un trabajo más extenso y profundo, no muy lejano, nos dirá hasta qué punto tenemos motivos para ello.

Notas

- (1) DIAZ GARCIA, Jesús (1989) "Las primeras versiones de *Hamlet* al español" En J.C. Santoyo et al. (Eds.) *Fidus Interpres*, León: Universidad de León, pp. 60-72.
- (2) El trabajo más detallado sobre el año inglés de Moratín es la obra de Pedro ORTIZ ARMENGOL *El año que vivió Moratín en Inglaterra*, publicado por la Editorial Castalia en 1985. El *Diario* y el *Epistolario* pueden hallarse en excelentes ediciones prologadas y anotadas por René ANDIOIC, en Castalia, 1968 y 1973, respectivamente. Las *Apuntaciones sueltas de Inglaterra* están editadas en Bruguera, Barcelona, 1984.
- (3) ROSSI, Giuseppe Carlo (1974) *Leandro Fernández de Moratín: Introducción a su vida y obra*. Madrid: Cátedra, p. 62.
- (4) Este fue, presumiblemente, José de Lugo, comerciante tinerfeño que llevaba algunos años residiendo en Londres. Vide ORTIZ: 86-89.
- (5) Es de sobra conocido que no sólo tradujo del inglés, sino también del francés (Molière, *L'école des maris*, *Le médecin malgré lui*, Voltaire, *Candide*) y del latín (Horacio, *Epístolas*, *Odas* y *Sátiras*).
- (6) ALBORG, J.L. (1983) *Historia de la Literatura Española*. Tomo III: El siglo XVII. Madrid: Gredos, p. 655. ORTIZ ARMENGOL en la p. 270n un artículo de Susi Hillburn EFFROSS titulado "Leandro Fernández de Moratín in England", editado en *Hispania*, vol. XLVIII, marzo 1965, nº 1, pp. 43-50.
- (7) FRANCISCO AGUILAR PIÑAL, (1980) *Bibliografía de L.F. de Moratín*. Madrid: Raycar. BN: B-60. *Cuadernos Bibliográficos*, XL, Madrid: CSIC. pp. 103-160. p. 105.
- (8) Moratín la vio actuar por primera vez en el *Douglas de Home*, el 4 Enero de 1793 en Haymarket y anotaría en su *Diario: Tragedia ubi Siddons: optime* (ORTIZ:154).

- (9) Es curioso que ORTIZ nos proporcione una abundante información sobre las tres obras en cuanto a actores, crítica, fechas, autores... excepto que Moratín, además de verlas, las tradujo.
- (10) No es la primera vez que le ocurre algo así: en ese mismo manuscrito afirma que *The Columbus* y *The Dramatist*, dos piezas de mucho éxito por entonces, son del mismo autor. El segundo es de Reynolds y el primero, una comedia musical de Thomas Morton (ORTIZ:139).
- (11) Moratín alude a dos volúmenes; en el primero estarían recogidos *Alcibiades, Don Carlos, Prince of Spain, Titus and Berenice, Cheats of Scapin, Friendship in Fashion* y *Soldier's Fortune*. En el segundo, *Atheist or the second part of the Soldier's Fortune, The Orphan, Caius Marius* y *Venice Preserved*.
- (12) Hemos seguido las líneas generales de análisis propuestas por Rosa RABADAN en *Equivalencia Translémica y Traducción Inglés-Español* (1989) León: Universidad de León, adaptándolas al caso concreto que se presenta, que no coincide con ninguno de los presentados en el trabajo la profesora RABADAN.
- (13) Una referencia biográfica más completa puede hallarse en CARGILL-THOMPSON, John (1980) *A Reader's Guide to Fifty British Plays 1660- 1900*, Londres: Heinemann, pp. 102-111; WARD, A.W. & A.R. WALLER (Eds.) (1976) *The Cambridge History of English Literature. Vol. VIII: The Age of Dryden*, Cambridge: C.U.P., pp. 181-185; CRAIK, T.W. (Ed.) (1976) *The Revels History of Drama in English. Vol. V: 1660- 1750*, Londres: Methuen & Co Ltd, pp. 202-205; BAUGH, Albert C. (Ed.) (19) *Literary History of England. Vol. III: 1660-1789*, Londres: Routledge & Kegan Paul, pp. 758-760; y DAICHES, David (1975) *A Critical History of English Literature. Vol. III: The Restoration to 1800*, Londres: Secker & Warburg, pp. 550-552, entre otros muchos.
- (14) No es ésta la primera vez que OTWAY trata tema español y tomado del mismo abate: en 1676 apareció *Don Carlos*, muy popular en su momento y posteriormente.
- (15) De hecho, la mayoría han visto en el personaje de Antonio, un viejo senador protagonista de las escenas más ridículas, una feroz burla del Conde de Shaftesbury.

(16) Puede encontrarse un estudio más detenido de la traducción de *Hamlet* en Alfonso PAR (1935) *Shakespeare en la literatura española*, Madrid; MENENDEZ Y PELAYO, M., *Historia de las estéticas en España*; y por supuesto, los mencionados ROSSI y ALBORG.

El anónimo traductor de la versión española de Pamela Andrews

Eterio Pajares Infante

0. Introducción

En las Primeras Jornadas Nacionales de Historia de la Traducción que celebramos hace tres años en esta misma Universidad, aporté a la historia de la traductología un modesto trabajo titulado **Los primeros traductores españoles de Richardson**. Pude entonces ofrecer la autoría de los traductores de **Clarissa** y de **Grandison**, pero no me fue posible descubrir al anónimo traductor de la primera y más popular novela richardsoniana, **Pamela, or Virtue rewarded**.

La primera versión castellana se publicó en 1794, sin que constase el nombre del traductor. Ni la prensa de la época, ni la crítica de antaño, y tampoco la posterior, ofrecen dato esclarecedor alguno. La única reseña es la que señala Paula de Demerson y en la que se dice que un tal Fermín de Argumosa tradujo la mencionada novela. Pero como mostré en su día, este dato es erróneo, y el tal traductor no tradujo **Pamela**, sino **Grandison**, versión que no logró ver publicada al no obtener el plácet de la censura religiosa.

Posteriormente conocí la existencia de un expediente de impresión de la segunda edición de **Pamela o la virtud recompensada** (1). Es precisamente en la solicitud que dirige el traductor para que se autorice la impresión de la novela, donde se desvela la paternidad del hasta ahora anónimo traductor de la primera novela richardsoniana.

Con fecha 21 de diciembre de 1798, IGNACIO GARCIA MALO dirige un oficio a S.M., con el ruego de que se imprima la obra **Pamela** en

la Imprenta Real. El suplicante se confiesa Secretario del Vicariato General de los Reales Ejércitos y de la Real Capilla. Indica que "entre las obras que ha escrito y traducido, es una la **Pamela, ó la virtud recompensada**" (2). El encargado de dar curso al oficio, desconocedor a todas luces de la novela inglesa, la considera propia del solicitante. Dice García Malo en su solicitud que la primera impresión la hizo por su cuenta, con una tirada de 2.500 ejemplares que se agotaron rápidamente. Aduce otra serie de razones para que se le otorgue lo solicitado, como el carecer de recursos para alimentar a los suyos. La resolución le es favorable y, como sabemos, la novela se imprimió en la Imprenta Real.

Ignacio García Malo es, por tanto, el traductor de la versión de **Pamela** que se publicó sin constancia del traductor. Y digo la versión en singular porque realmente es la única que se ha publicado hasta la fecha. Dos ediciones vieron la luz en el siglo XVIII, una en 1794 y la otra en 1798. En el XX, Editorial Planeta ha publicado, también en dos ocasiones, la primera parte de la novela inglesa. Pero a pesar de figurar traducida por un tal M. Alcalá, ello no es cierto, y lo único que ha hecho el mencionado personaje es actualizar la ortografía y determinados vocablos hoy en desuso. La versión actual sigue siendo la que en su día realizó García Malo.

1. Vida y obra de García Malo.

Debió de nacer este personaje alrededor del año 1760 en Madrid, única ciudad en la que me constan toda sus actividades hasta el año 1804, en que se hallaba fuera de la capital del reino. En 1806 se encontraba en la localidad aragonesa de Aniñón y en 1810, en Mallorca, probablemente exiliado. Sabemos que ocupó los cargos de Secretario del Vicariato General de los Reales Ejércitos, Oficial de la Real Biblioteca de San Isidro el Real y de la Secretaría de la Junta Central. Fue secretario del Obispo Patriarca de las Indias, Don Antonio de Sentmanat y de Cartellá. Por los conocimientos bíblicos y de moral que se desprenden de varios de sus escritos y por ciertos cargos que desempeñó, podemos afirmar que fue clérigo. Además, en el **Semanario Erudito** de Valladares aparece con el apelativo de presbítero, y como a tal alude él mismo en uno de sus poemas. En su solicitud de impresión de **Pamela**, deja constancia de que tenía una numerosa familia a la que mantener. Usó los seudónimos de "Mariano de Anaya" y "Gil Cano Moya".

En julio de 1792 solicitó permiso, junto con el presbítero don Pedro de Estala, para publicar una gaceta "en que se extractase lo más útil

que se halla en los periódicos extranjeros" (3) y que llevaría por título "Diario enciclopédico". La petición fue denegada. García Malo era, a la sazón, oficial de la Real Biblioteca de San Isidro el Real.

A juzgar por sus escritos anteriores a 1808, García Malo aparece como un dócil seguidor de la norma, preocupado, como muchos de sus contemporáneos, por la moral y las costumbres. Pero posteriormente, y siguiendo el ejemplo del poeta Quintana, a quien llamará compañero y amigo, apuesta por la causa nacional en la crisis de 1808 y sirve a la Junta Central. Al instaurarse el absolutismo con Fernando VII, García Malo fue víctima de quienes persiguieron a los constitucionalistas. Al parecer, fue procesado por la Inquisición y probablemente desterrado o encarcelado en Palma de Mallorca. Tiene varias publicaciones editadas en Palma. Una de ellas, **Los derechos de la sabiduría nacional contra el despotismo y la hipocresía**, editada en la Imprenta Real en 1810.

Murió antes de 1830, ya que las reimpresiones posteriores a esta fecha que se hacen de su obra **Voz de la naturaleza ...** aparecen corregidas, enmendadas y ampliadas por otros autores.

2. El escritor.

Se conocen una decena de obras originales de García Malo: dos tragedias, una ópera, una colección de siete novelas (más que novelas son historias descriptivas y didácticas), y varios ensayos.

De su producción original, destacan las siguientes obras:

Voz de la naturaleza. Memorias y anécdotas curiosas e instructivas. Obra inteligente, divertida y útil a toda clase de personas, Madrid, 1787, 6 vols. Es una novela moral de cuyo éxito dan fe sus muchas reimpresiones; catorce se editaron de acuerdo al texto de García Malo, y posteriormente aparecieron al menos ocho más corregidas, refundidas y/o ampliadas por Vicente Salvá y Genaro W. del Busto. La obra está dentro de la línea didáctica del XVIII, y que es, como dice el autor en el prólogo a esta obra, " hacer ver el horror del vicio y el triunfo de la virtud, con expresiones que excitan la sensibilidad del corazón humano" (4). Incluso en reimpresiones muy posteriores, aparecidas ya bien entrado el siglo XIX, y que se dicen corregidas y enmendadas, la lacrimosidad y el didactismo de la novela son idénticos. Probablemente deba ser así, pero las aludidas enmiendas sustanciales no se llevaron a cabo.

Doña María Pacheco; mujer de Padilla, Tragedia, Madrid, 1788. Obra elogiada por la **Espigadera** (5), la **Gazeta** (6) y el **Memorial Literario** (7), y duramente censurada por el **Diario de las Musas**, que la ca-

lificó de "miserable y silbada tragedia" (8). Defiende García Malo la posición gubernamental y el absolutismo, en detrimento de los valores de libertad que el pueblo veía en la viuda de Padilla. Aboga por un individuo sumiso y capaz de dominar sus sentimientos. A juzgar por las numerosas críticas, fundamentalmente contemporáneas, que hay de esta tragedia, la obra es meritoria, destacando la grandeza trágica con la que el autor dotó a la viuda de Padilla. Las críticas negativas lo fueron por situarse el autor del lado del poder fáctico y en contra de los comuneros con los que el pueblo se sentía identificado. Pero García Malo, como confiesa en el prólogo, pensaba que la actitud de rebeldía de los comuneros era un mal ejemplo para la sociedad. Es el mismo García Malo que conocimos en el prólogo y en los numerosos excursos de **Pamela ó la virtud recompensada** y en todas sus producciones y traducciones anteriores a 1808. La **Espigadera** señaló en 1790 que esta tragedia fue escrita "por un joven de corta edad". Cuatro años después traduciría **Pamela**.

La Política Natural ó Discurso sobre los verdaderos principios del Gobierno, Mallorca, 1811. Si en **Doña María de Pacheco** conocimos a un García Malo netamente conservador, aquí se revela como el polo opuesto. La evolución que al parecer experimentó entre ambas obras es sorprendente. Ferviente admirador y amigo del poeta Quintana, a quien dedicó la obra, se opone ahora al Antiguo Régimen. Concebía España "como virtuosa, moral, pero irrealizable" (9). Defensor del liberalismo español, se vio brutalmente castigado por la Inquisición, que no admitía verdades tan rotundas como las expuestas en este tratado. El cambio ideológico aludido parece sincero y no mero oportunismo político pues, que yo sepa, su actual postura sólo le brindó sinsabores. También Quintana escribió sobre la viuda de Padilla. Pero en su **oda** se ensalza la figura del líder comunero, contrariamente a lo que unos años antes hiciera García Malo, y que fue la causa de las críticas negativas que recibió. Pues bien, ahora, en 1811, elogia la obra del poeta laureado y clama por aquella santa y justa libertad a la que Quintana invoca en **Padilla**.

Colaboró en diversas publicaciones periódicas. En **Variedades de Ciencias, Literatura y Artes**, que fundaran el poeta Quintana y Juan Álvarez Guerra allá por 1803. También escribió en **El Semanario Patriótico**, y cuando éste dejó de publicarse, lo hizo en **El Espectador Sevillano**. Ambas publicaciones defendían la causa liberal. Previamente había participado en **Minerva** y en el **Mercurio de España**. Los ensayos

que conozco de este escritor versan sobre filología, literatura o política. Cultivó también la poesía.

3. El traductor.

De su faceta de traductor, aparte de su versión de **Pamela**, sabemos que fue el autor de la primera traducción castellana de la **Ilíada** en 1788. Hay quienes le han calificado de "helenista ilustre" (10) y quienes dicen que su traducción en verso endecasílabo es "mediocre" (11). Lista critica negativamente esta traducción en **El Imperio de la estupidez**, versión libre del poema de Pope **The Dunciad**. Ciertamente que Lista no saldría mejor parado que la crítica que hace a García Malo si valorásemos su versión del mencionado poema, al que él alude siempre como "traducción". Menéndez Pelayo simplemente deja constancia de que tuvo el mérito de ser el primero en imprimir la **Ilíada** en castellano (12).

El resto de sus traducciones lo fueron del francés. Del abate Blanchard tradujo **El Plutarco de la juventud**, Madrid, 1804, 7 vols. y **Escuela de costumbres o reflexiones morales e históricas sobre las máximas de la sabiduría**, Madrid, 1786, 4 vols. Vertió también del francés **Voz de la naturaleza sobre el origen de los gobiernos**, Tarragona, 1814. Aguilar Piñal le atribuye como dudosa la traducción de **El Demofonte** del abate Pedro Metastasio, que se publicó en Madrid en 1791 y que fue representada por la Compañía de Eusebio Ribera en el Coliseo del Príncipe con el título de **El inocente usurpador** (13).

Si bien no podemos considerar a García Malo propiamente un teórico de la traducción, sí expuso algunos criterios en los prefacios de sus versiones. En el "Discurso preliminar" a la **Ilíada**, juzga a la prosa carente de fuerza para expresar la maravillosa armonía, grandeza y flexibilidad del verso, por lo que opina que "cualquiera traducción poética será débil y pobre, como si con pedernales y adobes quisiésemos imitar los palacios de porfirio" (14). Distingue García Malo la traducción que se debe hacer para la gente culta de aquella destinada al público en general. Si él hubiera realizado esta versión para los primeros, se "hubiera acercado más a la armonía imitativa del texto". (15). Siéndolo para el público general uno debe acercarse más a lo literal. Observa diversas dificultades a la hora de traducir la poesía, como la imposibilidad de realizar una traducción literal y la gran dificultad de superar o igualar el original. Juzga que se debe utilizar el metro más adecuado en la lengua terminal para que refleje la invención, agudeza y energía del original. A su vez, el estilo ha de ser sencillo, fluido y elegante. En su opinión, "el

traductor en prosa debe ser un fiel copiante del texto"(16). El divorcio entre esta afirmación y la práctica que desarrolló en **Pamela** es manifiesta.

En el prefacio de su versión de **Escuela de costumbres**, dice: "He procurado hacer esta traducción con la posible exactitud, y escrupulosidad tomándome alguna licencia en la versión de ciertas frases nacionales para acomodarlas à la expresión de nuestro idioma" (17). En el análisis superficial que he realizado de esta traducción, se observa ciertamente una mayor fidelidad que lo hecho en **Pamela**, pero en ningún caso podemos hablar ni de "exactitud" ni de "escrupulosidad".

He de confesar, no obstante, que en mis estudios sobre la traducción en el XVIII, estas mutilaciones de obras fueron harto frecuentes. **L'Année Littéraire** contribuyó a ello con su filosofía de que era mejor no ser fieles al texto original, sino que se debía adaptar a la lengua y costumbres del país receptor de la traducción. Esto llevó a varios traductores (si es que así se les puede llamar) a expresarse y obrar en términos parecidos a como lo hizo García Malo.

4. Breve comentario de su traducción de Pamela

Realizó dicha versión a partir del texto francés del abate Prévost, de quien copia hasta las notas marginales. Tuvo que sortear García Malo los rigores de las censuras civil y religiosa; la versión del abate francés es, por otro lado, muy poco respetuosa con el original inglés, y García Malo introdujo, además, cuantiosas modificaciones. Autor muy en consonancia con el espíritu didáctico de su siglo, amplió varias decenas de páginas. Sus perfrasis no se centran en apreciaciones sobre la vida del país o de la crítica social que aparece en la novela, sino en el aspecto moral de la misma. Por si no fuera suficiente el peso que soporta el original en este aspecto, nuestro traductor amplía páginas y páginas sobre la justicia, la caridad, el sacrificio, la importancia del buen ejemplo, la conveniencia de que las madres críen a sus hijos y todo un inacabable cúmulo de disquisiciones que aumenta la, ya de por sí considerable, extensión del texto fuente. Pero las supresiones no le van a la zaga, afectando a palabras, frases, párrafos e incluso a varias páginas. Sólo en este aspecto podemos considerar que hay un equilibrio entre el texto original y la lengua terminal a la que se tradujo, pues García Malo amplía tanto por un lado como luego reduce por otro.

No son éstas las únicas alteraciones que ocurren en el texto. Hay suficientes modificaciones en la traducción de **Pamela** que muestran el

sello personal del traductor. En muchos casos tiende a la explicitación de agentes y de hechos, seguramente por considerar que el texto sería así más claro para el lector no familiarizado con la realidad inglesa. Sin embargo, hay otra serie de modificaciones más importantes que no contribuyeron a mejorar la versión española. La variación en el uso del asín-deton, con la consiguiente creación de nexos y de elementos subordinados, hacen que el texto terminal resulte más pesado y reiterativo. Se produce también variación en el uso de la hipérbole, con incidencia desigual en la novela, pues si bien destruye unas, luego crea otras nuevas. Resulta extraño comprobar cómo un personaje que había hecho sus ensayos en poesía, efectúe ahora la conversión versoprosa y que en ningún caso intente la versificación, máxime cuando sabemos que sí lo hizo su homólogo francés Prévost, fuente en la que bebió García Malo. La conversión del estilo directo en indirecto, que tan frecuentemente realiza el traductor hispano, perjudica su versión. El estilo directo, hábilmente mezclado con el indirecto, tal como lo hiciera el inglés, proporciona un relato más fluido y personalizado; factores ambos importantes en cualquier novela, pero más aún en las de este autor, que por su extensión y por el espacio que dedica al estudio caracterológico de sus personajes, tienden a ser reiterativas y monótonas.

Tampoco faltan errores en esta versión, mostrando que, en general, fue una tarea llevada a cabo con gran celeridad y sin revisión posterior. ¿Cómo explicar que también en la segunda edición española se siga confundiendo el nombre del escritor inglés, y en lugar de llamarlo por su nombre, Samuel, se lo "rebautice" con el de Tomás?. Digamos, en favor del traductor, que las formaciones lingüísticas más nobles y difíciles de traducir los refranes están, en general, acertadamente vertidas.

Hay infinidad de modificaciones que, hacen que juzgada con parámetros actuales, consideremos deficiente la versión de García Malo. No obstante, un crítico, en mi opinión riguroso, como lo fue Fz. Montesinos dijo de la versión de **Pamela** que "La anónima traducción "corregida y acomodada a nuestras costumbres" es un modelo de naturalidad y corrección lingüística" (18). Ciertamente la prosa es notable, pero mucho me temo que el mencionado crítico no comparó la versión con el texto fuente. Fue precisamente ese reclamo de "corregida y acomodada a nuestras costumbres" lo que hizo que a otro crítico, José Marco, en un juicio precipitado, al leer sólo la introducción y no comparar ambos textos, le llevase a considerar el trabajo de García Malo como "algo más que la labor de un simple traductor".

La versión española de **Pamela** es deliberadamente infiel al espíritu del autor, hecho que no oculta el traductor; antes al contrario, su honradez, o ingenuidad, le lleva a decir "que esto se diga ó no con la mismas expresiones del autor, y aún con los mismos episodios, importa poco para la moralidad que se pretende sacar" (19).

Haciendo nuestras las palabras de García Yebra de que "La regla de oro para toda traducción es decir todo lo que dice el original, no decir nada que el original no diga, y decirlo todo con la corrección y naturalidad que permita la lengua a la que se traduce" (20), nos es imposible juzgar hoy acertada la versión de García Malo. No obstante, y como ya he mencionado anteriormente, la práctica de la traducción en el XVIII era, al menos en lo que yo conozco, muy otra. García Malo sabe traducir, acierta cuando se lo propone, pero la censura, las corrientes didácticas de su siglo y las prisas originaron que el público español no pudiese contar en su día con lo que hoy entendemos por una buena versión.

Notas

- (1) Poco después de localizar este dato en el Archivo Histórico Nacional, conocí la referencia que proporciona Aguilar Piñal en **Bibliografía de Autores Españoles del siglo XVIII**, V, p.135.
- (2) **Consejos**, Legajo: 112837, sin paginación.
- (3) Aguilar Piñal, F.: **La prensa española en el siglo XVIII. Diarios, revistas y pronósticos**, Madrid: C.S.I.C., 1978, p.39.
- (4) Op. cit., Gerona, 1822, II, p.ij.
- (5) 1790, nº 1
- (6) 12 de junio de 1792.
- (7) Septiembre 1789, pp.120122. Dice entre otras cosas que la presente tragedia "tiene buena trama, facil série, y solucion no esperada, pero verosimil, bien sostenidos los caractéres, y animadas las pasiones".
- (8) 14 de diciembre de 1790.
- (9) Menéndez Pidal, R.: **Historia de España**, Madrid, 1987, XXXI, p.953.
- (10) Pedraza y Rz. Cáceres: **Manual de literatura española**, Pamplona: Cenlit Ediciones, 1981, V, p.308.

- (11) González PortoBompiani: **Diccionario de autores de todos los tiempos y de todos los países**, Barcelona, 1973, VI, p.133.
- (12) **Historia de las ideas estéticas en España**, Santander, 1940, II, p.392.
- (13) **Bibliografía de Autores Españoles...**, V, p.135.
- (14) Tomado de Santoyo, J.C.: **Teoría y crítica de la traducción: Antología**, Publicaciones de la Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, 1987, p.125.
- (15) Ibid, p.126.
- (16) Ibid, p.126.
- (17) Op. cit., Madrid, 1786, p.XX
- (18) **Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX. Seguida del esbozo de una bibliografía española de traducciones de novelas (1800-1850)**, Madrid: Castalia, 1972, p.274.
- (19) **Pamela Andrews, ó la virtud recompensada**. escrita en inglés por Tomás (sic) Richardson. Traducida al castellano: Corregida y acomodada á nuestras costumbres por el traductor, Madrid, 1794, I, p.II.
- (20) **Teoría y práctica de la traducción**, Madrid: Gredos, 1984, I, p.43.

Captain John Stevens

Jose Miguel Santamaría

Parece claro que en un congreso en que se va a estudiar la historia, o aspectos de la historia de la traducción, no debemos olvidarnos de los hombres que desde un campo u otro, han hecho posible esa historia. Se han citado ya aquí prestigiosos traductólogos y traductores. Yo quisiera aportar un nombre más al elenco, numeroso pero no muy conocido, de hispanistas británicos que con su esfuerzo ayudaron a la expansión, conocimiento y comprensión de la literatura y cultura española en su país.

Mi protagonista es uno de tantos personajes que, a caballo entre los siglos XVII y XVIII, se dedicaron a traducir y estudiar a nuestros clásicos, primero por devoción personal y luego, porque consideraron importante que sus conciudadanos los conociesen y disfrutasen. Y, en mi opinión al menos, su importancia como hispanista y como traductor, raya, paradójicamente, con su desconocimiento por parte nuestra. Que yo sepa, y llevo algo de tiempo tras su rastro, sólo ha sido estudiado y tangencialmente, por los Profesores Santoyo, Guardia, Cunchillos, Sanchez Escribano y Toro-Garland.

Bien es cierto que si poco nos hemos ocupado de él, tampoco, por su parte, dió muchas facilidades. Este es uno de los casos en que no queda más remedio que echar mano del dicho bíblico "por sus obras los conoceréis". Y digo esto porque, efectivamente, si escasos son los testimonios biográficos que nos quedan, podemos, por el contrario, consignar como numerosas e importantes sus aportaciones a la traducción, y la expansión de la literatura española en Gran Bretaña.

En la British Library, y en otras muchas donde se encuentran sus obras, aparece, generalmente, bajo el epígrafe de Captain John Stevens aunque también se le puede encontrar bajo J. Stevens e incluso Stephens.

Para tratar de hilvanar su biografía contamos únicamente con tres documentos, pocos en datos personales, aunque dejen entrever la personalidad del personaje. En primer lugar, con su diario, bruscamente interrumpido, que cubre parte de la guerra de Irlanda, en la que intervino como oficial al servicio de la causa jacobina, entre 1689 y 1691¹. Después, algún dato más que aporta la correspondencia de Lord Clarendon, que se conserva en la Sección de manuscritos del mismo B.M., Colección Sloane², y lo que se desprende de cuatro cartas, de puño y letra del propio Stevens, que se encuentran en la misma sección. De todo lo cual parece poder afirmarse con verosimilitud que en su trayectoria vital se aprecian dos claras etapas o facetas, como en la de tantos otros gentilhombres de antaño: su servicio a las armas, donde alcanzó el grado de capitán, y, ya alejado del fragor de la pelea, su dedicación a las letras. El ideal del hombre renacentista que hace, para mí, tan cara su figura.

Desconocemos la fecha y el lugar de su nacimiento, aunque podemos asegurar casi con absoluta certeza, que es, al menos de origen, irlandés y que, si en 1686 Lord Clarendon escribe de él: *Stevens is a very honest young man*, no sería demasiado erróneo situarle sobre la veintena en aquella fecha, con lo que su muerte, ocurrida en 1726, debió sobrevenirle cuando se encontraba muy cercano a los sesenta.

Aunque no conocemos nada de su madre, Lord Clarendon nos da noticias de su padre. En el Apéndice del primer tomo de la correspondencia del mencionado Lord, publicada por Singer aparece la lista de *Gentlemen of his bedchamber*, en la que se describe a Stevens como

*...an honest, sober, young fellow and a pretty scholar. His father is a page of the back-stairs to the Queen Dowager, and has been so from her first landing; he waited on my father in Spain. He is a Roman Catholic. They are very good, quiet people. I would be glad to get a colours for him*³.

En carta a Rochester, (23 de octubre de 1686) Lord Clarendon emplea casi los mismos términos al referirse a su joven protegido.

...There are two others (young men) for whom I would be very glad to provide; one De la Hyde, and one Stevens. They are both

Roman Catholics... Stevens is a very honest young man; his father belongs to the Queen Dowager. A colours would make him very happy⁴.

Poco después, el 17 de noviembre, en otra misiva al mismo Rochester, Clarendon insiste:

This bearer, Stevens, came over with me, one of my gentlemen at large; he is a very honest young man; his father is a page of the back-stairs to the Queen Dowager, and did formerly wait upon my father at Madrid. I intended to have done something for him, but so little interest have a Lord Lieutenant at present, that he can provide for nobody, which makes men think a little of themselves. His father has sent over for him, in hopes to get him into something there; if we have need of your help, let me beg you to assist him. I am sure he will deliver a letter safe to you, and therefore I will write of such things as are not fit to mention by the post⁵.

También, esta vez por su propio diario, sabemos que Stevens era un ardiente partidario de James II. Al hablar de su marcha a Francia para seguir la suerte de su señor, escribe:

I shall ever esteem it the most glorious action of my life that I made myself one this number (had resolved to follow him) and cannot but be proud that in all the hardships, and misfortunes, which have attended this my tedious exile, I have never been dismayed, or given way to despair; but relied always on the justice of our cause, and all miseries have been easy to me in consideration of the happiness of may return home⁶.

Y nos entera, así mismo, de que su empleo a la sazón era recaudar los impuestos en Gales, país en el que vivió durante un año. También vivió en Dublín y Portugal. Por su diario nos enteramos, de que sabía francés y español, idioma del que utiliza en este texto hasta tres diferentes refranes. Y salvo estos datos ciertos, todo lo demás se reduce a conjeturas. Sus cartas manuscritas, que se conservan en la British Library, muestran únicamente su enorme interés por la literatura, pues todas ellas son notas breves en las que manifiesta su agradecimiento al devolver algunos libros que le han prestado.

Noticias biográficas aparte, tenemos aún otro muy interesante documento, estudiado por Robert H. Williams⁷, que puede aportarnos no poca luz sobre la personalidad de Stevens. Se trata de una lista manuscrita de títulos de libros españoles, con todo el aspecto de tratarse del catálogo de una biblioteca particular. Y, según se des-

prende de la caligrafía de otros documentos suyos que se conservan en la Sección de manuscritos de la British Library, podría muy bien tratarse de la propia biblioteca del Capitán Stevens. En esta relación se mencionan no sólo los títulos sino que se añaden comentarios críticos sobre el contenido de los libros catalogados. Del estudio de este catálogo, que incluye numerosas obras entre las que se podrían destacar a modo de ejemplo, las de **Quevedo, Perez de Montalván, Calderón de la Barca, Fernando de Rojas, Mariana, Herrera** y muchos otros destacados autores españoles, se pueden extraer jugosas conclusiones, no sólo para el conocimiento de la personalidad de Stevens sino para ayudar a clarificar todo el periodo en lo que se refiere a las relaciones literarias hispanobritánicas. Del número y naturaleza de los libros queda claro que su dueño es un estudioso y buen conocedor de nuestra literatura y cultura del Siglo de Oro. No deja de sorprender el número de obras españolas que poseía Stevens y el hecho de que algunas estuvieran representadas por más de un ejemplar. El recuento de los títulos parece dar la razón a Underhill⁸ en lo que se refiere a las preferencias del lector inglés. Está claro que los más abundantes son los de literatura, seguidos por los religiosos y los que hacen referencia a la conquista y descubrimiento de América.

Lo que de los trabajos de Stevens nos queda impreso, pues al parecer se han perdido varios manuscritos, abarca obras de diversa índole que yo he agrupado, por simples razones metodológicas, de la siguiente manera:

- 1) Sus trabajos como hispanista:
 - a) sobre la lengua: Gramática y Diccionario.
 - b) traducciones de obras literarias.
 - c) traducciones de obras históricas.
- 2) Estudios y trabajos no relacionados con España y su cultura.

Prescindiendo en esta ocasión, por razones de tema, del primer apartado, sobre los otros dos, en el vol. 224 del Catálogo General de la British Library, donde está realizada la mayor parte de esta investigación, aparecen las siguientes entradas y signaturas bajo el epígrafe STEVENS (John) Captain:

- Traducciones de obras literarias

CERVANTES SAAVEDRA (M. de) (**Don Quixote**... English. Shelton's Translation) The history of.. Don Quixote... Revis'd, corrected, & partly new translated... by... J. Stevens, etc. 1700, 8º. **12493.bb.15**

CERVANTES SAAVEDRA (M. de) (**Don Quixote** - English Translation. Shelton's Translation) The History of... Don Quixote de la Mancha... Now revis'd, corrected & partly new traslated from the original, by Capt. J. Stevens, etc... 1706. 8º. **12490.e.7**

EVERING, **An Evening's Intrigue**, etc. (A Comedy, translated from the Spanish by J.S.) 1707, 8º. **161.c.44**

FERNANDEZ DE AVELLANEDA, (A), pseu. **A Continuation of the... history of... Don Quixote** translated by J.S. 1705. 8º. **12490.e.10**

GOMEZ DE QUEVEDO Y VILLEGAS (F.) **The Comical Works** of... F. de Quevedo... Translated from the Spanish (by J.S.) 1707. 8º (Collection - Prose), **12330.cc.40**

- 1709, 8º. **12230.6.9**

- 1742, 8º. **12230.b.1**

GOMEZ DE QUEVEDO VILLEGAS (F.) (Collections - Prose) Quevedo: **The Choice humorous & satirical works**... Translated... by Sir R. L'Estrange, J. Stevens, etc. (1926) 8º. **L.R. 34.a.1/43**

GOMEZ DE QUEVEDO VILLEGAS (F.) **Fortune in her Wits, or the hour of all men**... Translated into English by Capt. J.S. 1697. 8º (Separate Works) **12314.h.1**

MANUEL DE MELLO (F.) **The Government of a Wife**... With some additions of the translator. Translated into English by Capt. J. Stevens. 1697. 8º. **8415.e.4**

QUINTANA (F. de) **The Most entertaining History of Hippolyto & Aminta**... Translated from the original Spanish... by Capt. S., 1729. 12º. **12490.dd.16**

Paul, The Spanish Sharper. See HAZLITT (W.) the younger. The Romancist & Novelist's Library, vol. 2, 1841, etc. 8º. **12603.ff.16**.

The Spanish Libertines: or, the lives of **Justina**, the Country Jilt (by F. Lopez de Ubeda, pseud. i.e. A. Perez) **Celestina**, the bawd

of Madrid (chiefly by F. de Rojas) & **E. González**, the most arch & comical of scoundrels (written by himself) To which is added, a play (in five acts & in prose), call'd **An Evening's Adventures** (by J. de Avila) All four written by eminent Spanish authors, & now first made English by Captain J.S., London, 1707. 8º **12491.f.30**

- Traducciones de obras historicas

Sin entrar a discutir la exactitud del término, agrupo aquí las obras que tratan fundamentalmente de los descubrimientos, viajes o relaciones del Nuevo Mundo u otros lugares exóticos y que tanto interés despertaron entre los lectores británicos. Stevens tradujo y dió a conocer a:

CIEZA DE LEON (P. de) The seven Years travels of P. de Cieza through Peru & the provinces of Cartagena & Popayan. Translated (by J.S.) 1709.4º. **981.c.18**

COLLECTION. A new Collection of voyages & travels, etc. (The seven years travels of P. de Cieza through Peru... translated (by J.S.) 1708. Etc. 4º. (**sin signatura**).

HERRERA TORDESILLA (Antonio de) The general history of the vast continent & islands of America, commonly call'd West Indies... Collected from the original relations sent to the Kings of Spain... Translated...by Capt. John Stevens, etc... 1725-26 **C.144.a.7.**

HERRERA TORDESILLAS (Antonio de) The general history of the vast continent & islands of America... Translated... by Capt. J. Stevens. 1725, etc. 8º. **145.a.22-27.**

HERRERA TORDESILLAS (Antonio de) The general history of the vast continent & islands of America... Translated...by Capt. John Stevens, etc. 1743. **C.145.b.1.**

MARIANA, (J. de) The General History of Spain... Translated from the Spanish by J.S. 1699. fol. **1482.g.21**

MIR KAWAD (Muhammed Ibn Khavaud Shah) & TEIXEIRA, Pedro. The History of Persia... To Which is added an abridgement of the lives of the Kings of Harmuz... both of them translated into Spanish by A. Teixeira... and now rendered into English by Capt. J.S. 1715. 8º. **280.g.20**

SANDOVAL (P. de) successively Bishop of Tuy & of Pamplona. **The History of Charles the Vth Emperor & King of Spain...** made English by J.S. 1703. 8º. **1199.e.13**

VEITIA LINAGE (J. de) **The Spanish rule of trade to the West-Indies...** made English by Capt. J.S. 1702, 8º. **1199.e.13**

A New Collection of Voyages & Travels: with historical accounts of discoveries & conquest in all parts of the World. (A View of the Universe: or a new collection of voyages, etc.) None of them ever before printed in English: being now first translated from the Spanish, Italian, French...& other languages. Adorned with cuts. (Edited by J. Stevens.) 1708-1710, 4º. See **COLLECTION. 566.d.1,2.**

(A reissue) 2 vol. J. Knapton: London. 1711. 4º. **303.h. 5,6.** With a different titlepage, & a dedication signed: John Stevens.

Creo honradamente que, aunque sólo fuese por el número de sus trabajos, bien merece nuestro hombre que se le haga un hueco entre los más destacados y prolíficos traductores de la época. Si la bondad de sus traducciones logra que se destaque de los demás, es asunto que trataré de dilucidar en posteriores trabajos porque las opiniones, juicios y críticas no son coincidentes en este punto. Quiero simplemente manifestar en este momento que tengo razones suficientes para afirmar que en varios de sus trabajos alcanza un alto nivel y que el hecho de que sus traducciones se reimpriman, casi palabra por palabra, hasta el S. XIX, sería ya una buena prueba de ello.

Pero, dejando para posterior ocasión el estudio crítico de alguna de sus obras, me limitaré a exponer, para terminar, un resumen de lo que podríamos llamar su teoría de la traducción y que, como solía ser costumbre de la época, aparece desperdigada por prólogos, prefacios y dedicatorias.

Pero, dejando para posterior ocasión el estudio crítico de alguna de sus obras, me limitaré a exponer, para terminar, un resumen de lo que podríamos llamar su teoría de la traducción y que, como solía ser costumbre de la época, aparece desperdigada por prólogos, prefacios y dedicatorias.

Tras estudiar y analizar las opiniones personales que del autor he logrado rastrear y espigar diseminadas por sus distintos trabajos, podemos concluir que su teoría se estructura alrededor de los siguientes preceptos:

- a) Fidelidad al autor en la estructura del discurso
- b) Respeto al léxico, hasta donde sea posible, sin intentar poner en boca del autor palabras que éste no ha empleado.
- c) Mantenimiento del estilo, en sus diferentes niveles, como sello de originalidad, tanto de las obras como de los personajes que en ellas aparecen.
- d) Atención particular a las peculiaridades culturales que conlleva la lengua de origen.
- e) Utilización preferente de notas a pie de página, para salvar las diferencias culturales arriba mencionadas, en lugar de interpolar glosas o aclaraciones en el texto.
- f) Tratamiento propio y "especializado" en la traducción de la obra poética. Cuando ésto no es posible, prefiere la supresión de los poemas a la traducción ramplona o imperfecta.

Nos encontramos, pues, con unos presupuestos teóricos que, en una época en que estos estudios se encuentran en mantillas, no pueden resultar más avanzados y aceptables.

Si atendemos a la división que hace Dryden⁹, crítico de los más respetables de aquella época y uno de los pocos que intentó un acercamiento teórico a los problemas de la traducción, Stevens parece moverse entre la *metaphrase* y la *paraphrase* sin que, en teoría, acabe de decidirse por uno u otro sistema.

Lo que sí intenta dejar claro en todos sus trabajos, es su fidelidad al autor y su deseo de preservar al máximo el contenido y los valores de los originales. Y en ello insiste una y otra vez, tanto cuando se trata de traducciones como en los casos de versiones o refundiciones.

Notas

(1) Stevens, J.: *Journal of My Travels since the Revolution*, published by Rev. R. Murray, Oxford, 1912.

(2) Sloane, 4041.93H, 4043.93H y 4061.93H.

(3) Citado por Murray en su *Journal*, pp. IX y ss.

(4) Ibid . p.X.

(5) Ibid, p.X.

- (6) Ibid, p.III.
- (7) Williams, R.H.: "*A Manuscript document on the translations from Spanish by Captain John Stevens*", en Extrait de la Revue Comparée, París, 1936.
- (8) Underhill, J.G.: *Spanish Literature in the England of the Tudors*, London, MacMillan, 1899.
- (9) Steiner, T.R.: *English Translation Theory: 1650-1800*, Van Gorcum, Assen/Amsterdam, 1975.

The Notion of Norm in The History of Translation: Pragmatic Aspects

Belyaeva Yelena

The notion of norm (or adequacy of the translation) has been discussed from different points of view in Soviet linguistics: the literary norm, the norm of the target language, the stylistic norm, the norm of equivalence (the latter is further divided into several categories-phonetic, lexical, grammatical, communicative) /Komissarov, 1980/.

In this paper we shall consider the pragmatic aspects of translation that are connected with the participants in the translation act: the Sender (S), the Reciever (R), the Translator (Tr).

Most East European and Soviet linguists view translation as indirect cross-language and cross-cultural communication (Jager, 1975: Komissarov, 1980: Shveitser, 1988). Translation is necessitated when participants do not share a common language; due to this, direct communication, which is a two phase process (creation of the text by S and perception of the text by R), indirect communication via a Tr has in addition an intermediate stage, of transforming the text expressed in one language code into the language code of the R. The task of the Tr is to facilitate the contact between participants who do not share a common language, and to retain an equivalence between the original text and the text that results from the transformation. The translator's role is complicated by the fact that the primary communication act and the secondary communication act may be taking place in different historical, temporal and cultural locations. The author of the original text and the eventual receiver do not only speak different languages but also belong to two

different cultural systems. The Tr on the other hand, is both bi-lingual and bi-cultural, and he has not only to translate the text, but to "transport" the culture. It is only through the translation that we experience other people's worlds, other people's lands, other people's cultures. Indeed, a great deal of our culture is "la cultura traducida" (Santoyo, 1983: 41). Russia got Heine through Zhukovsky, Shakespeare through Marshak and Pasternak, Hemingway through Kashkin and Cervantes through Lubimov. The specific bilingual and bi-cultural nature of the Tr's position in the indirect communicative act has a two-fold effect on his performance in the roles of the Sender in the primary communicative situation, and the Sender in the secondary communicative situation.

While perusing the original text, the Tr takes special notice of those components that might present difficulty to his potential R, who has a different cultural background. In fact, for the Tr the perusal stage is a sort of a pre-translation phase.

His role as Sender is much more complicated than the role of the primary Sender who is motivated by his own communicative intention. The creation of the text by the Tr is heavily constrained by such factors as the temporal and cultural distance that separate the primary R and the secondary R. This causes two problems: should this distance be maintained or eliminated?

How should the temporal and cultural divergence be communicated? It is up to the Translator to choose the solution, but his decision is greatly influenced by the contemporary translation norm and his own position.

Some think that the Tr must be faithful to the text in which the author's communicative intention is manifested, and should try to do his best to convey the historical and cultural features specific to the original. Others, however, consider that the Tr should be faithful to the reader and preserve the original relations between the author and his primary Receiver, who in the primary communication were not separated by any cultural or temporal gap. As Levy puts it "Cervantes wrote his *Don Quixote* in the language that for his readers was neutral and devoid of archaic or regionally coloured words. It is only logical to assume that he should be translated into a language which is neutral and comprehensible for the contemporary reader". (Levy, 1974:128). This way the Tr is more likely to convey the communicative intention of the author and achieve a pragmatic equivalent of the translation.

We shall consider the position of different translators of Lewis Carroll's book *Alice's Adventures in Wonderland* in the Soviet Union. The fantastic

fairy tale created by an Oxford professor of mathematics in 1865 is probably one of the best known in the world. It has been translated into 50 languages (including Swahili, Australian Aboriginal language and Esperanto). It has been translated into Russian ten times within the span of a hundred years. The first translation appeared in 1879, the last came out in 1971.

We can differentiate two main trends in these translations:

1) the addressee oriented translation, and 2) the text oriented translation. The addressee oriented translations are based on a pragmatic assumption of the cultural difference between the primary and the secondary Receiver. This was typical for the first translations and is best represented in the translation undertaken by Vladimir Nabokov in 1923. (Nabokov, 1989)

Nabokov's pragmatic adaptation of the text for a Russian child's perception was achieved by the following means:

The substitution of Russian names and forms of address for the British: Alice becomes Anya, Pat and Bill are changed into Pet'ka and Yashka (popular everyday names) and the white Rabbit also gets a Russian name and the title "dvoryanin", he is addressed as "barin" and "vashe blagorodie";

- the replacement of English realia by aspects of Russian life: the jar that Alice picks up while falling down the rabbit hole is a jar of strawberry jam, because orange marmalade was unknown in Russia, the fence is called "pleten" and the injured man is given water, not brandy;
- the change of historical events: the Mouse comes to Russia with the Napoleonic army and not to the British Isles with William the Conqueror; to dry the animals in the Pool of Tears the Mouse reads a dull passage about the history of Kiev Rus' and not about the Norman Conquest;
- the use of popular Russian verses and rhymes to make parodies: Pushkin and Maikov are quoted instead of Watts Langford and South, and well known proverbs and sayings are employed for puns and plays on words.

To adopt Carroll's syntax to the Russian language norm Nabokov resorts to various transformations cutting down complex sentences into simpler syntactic structures, replacing semi-predicative constructions by full sentences, etc. However, the language of Nabokov's translation

sometimes sounds rather old-fashioned due to the use of words and constructions which are no longer common in contemporary Russian (vorotilas, sperva, stkyanochka, konfekty, budet, tebe, rassudila etc.)

The result of these adaptations is somewhat strange. The heroes have Russian names and are placed in a Russian setting, but their behaviour is unmistakably British. This discrepancy does lessen the communicative effect of the book for the contemporary reader.

Test oriented translators try to be faithful to the original text and take pains to convey its specific features. This tendency is best illustrated by Natalya Demurova (a well known scholar and literary critic) in her translation first published in Sofia, and reproduced in the academic edition of *Alice's Adventures in Wonderland* in 1978. (Demurova 1978).

Demurova makes wide use of translator's notes, which allow her to reveal the meaning of the literary and historical allusions in the book, and to convey all the specific features of British life without simplifications. She seldom employs syntactic transformations unless absolutely necessary, and when she does she builds on the basic structure of the sentence and uses both grammatical and lexical methods to convey the meaning. Out of possible syntactic variants, she chooses those which are the most structurally parallel to the original, although they may not be the most common ones in contemporary Russian.

While translating lexical items Demurova gives preference either to neutral or bookish words (verno, rasmishlat', naskuchilo, vposledstvii etc.). As a result, her Alice sounds dry and bookish because Demurova faithfully reproduces in her translation, late C19, middle class English, the characters lose much of their vigour and vitality, and perhaps credibility. Consequently, the communicative intention of the author is irreparably damaged, if not lost.

A more successful attempt to "transport" Alice to Russia was made by the well-known children's writer Boris Zhachoder in 1971 (Zhachoder 1971). He achieved this by using two devices: he preserved the cultural background of the original and boldly transformed the language, adapting the syntax and vocabulary to contemporary colloquial Russian. He also reinforced some of the stylistic devices of the book—the magic, and the feeling of suspense. The changes were so fundamental that he had to supplement his translation with the subtitle "a fairy tale told by Boris Zhachoder". The result was worth the effort: his Alice remains an English girl with English manners and English ways, she is unmistakably foreign,

but not distant or remote. Her image is not blurred by the dust of time, but stands clear and vivid in our imaginations.

We shall refrain from passing a final judgement on the quality of the translations reviewed here, because we have to consider the opinion once expressed by Fray Luis de Leon: "de lo que es traducido, el que quisier ser juez pruebe primero que cosa es traducir poesias elegantes de una lengua extraña en la suya sin añadir ni quitar sentencia y guardar quanto es posible las figuras de su original y hacer que hablen en castellano y no como nacidas en el". (Luis de Leon 1987: 67)

References

Carroll, Lewis, *Alisa v Strane Chudes. Alisa v Zazerkalye*. Translated by Natalya Demurova. Moscow, 1978.

Jäger, G. : *Translation und Translationslinguistik*. Halle (Saale), 1975.

Santoyo, J.C., *Teoría y Crítica de la Traducción: Antología*. Barcelona. 1987.

-----, *La cultura traducida*. León, 1983.

Komissarov- Levi I. *Iskusstvo Perevoda (The Art of Translation)*.- Moscow, 1974.

Carroll, Lewis, - *Anya v Strane Chudes*. Translated by Vladimir Nabokov. Moscow, 1989.

-----, *Prikluchenia Alisi v Strane Chudes. Skazka rasskazannaya Borisom Zachoderom (A tale told by Boris Zachoder)*. Moscow, 1975.

Shveitser, A.D. , *Teoría Perevoda: Status, Problemi, Aspekti (Theory of Translation: Status, Problems, Aspects)* . Moscow, 1988.

Las traducciones del Quijote al árabe.

Luisa F. Aguirre de Cárcer Casarrubios

Hablar de las traducciones al árabe del *Quijote* sería un tema imposible de no haberse dado un cambio fundamental en la actitud del mundo musulmán frente a otras culturas, cambio que se produjo principalmente durante el siglo pasado, para continuar por este siglo XX, constituyendo la interesante renovación literaria llamada Naha o "Renacimiento"¹. Gracias a este movimiento ha tenido lugar una apertura cultural hacia Occidente que ha roto la postura de aislamiento que los países musulmanes habían venido manteniendo durante siglos y que ha influido, además de en otros aspectos, en su vida literaria, dejando una huella muy clara en el mundo de las letras y provocando una renovación tanto en los temas como en los géneros. Durante este "Renacimiento" o Naha, por utilizar el término árabe, el aprendizaje de lenguas europeas, francés e inglés sobre todo, se convirtió en parte integrante de la educación de todo árabe culto, si exceptuamos restringidos círculos fanáticamente afeerrados a la tradición. Ese conocimiento de los idiomas abrió el camino para el de las literaturas y el pensamiento filosófico y científico occidental. De igual forma, se inició una época de intensa actividad traductora de obras occidentales al árabe².

Dentro de esta apertura del mundo árabe a otras literaturas no pertenecientes a su esfera cultural, la literatura española ha encontrado un pequeño hueco, aunque un tanto tardíamente³, y temas y personajes españoles han inspirado algunas obras árabes⁴.

Por lo que toca a la universal obra de Cervantes, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, el interés que ha despertado en estudiosos e investigadores del mundo árabe, queda manifiesto por los estudios que sobre ella se han publicado en lengua árabe⁵, por la traducción a esta lengua que de importantes ensayos y estudios sobre el *Quijote* han escrito autores españoles de la talla de José Ortega y Gasset, Miguel de Unamuno, Ramiro de Maeztu, Azorín, etc.⁶, y por las traducciones que de la misma obra se han hecho, haciendo así posible su acceso a cualquier lector de lengua árabe. A estas traducciones dedicaré las siguientes páginas.

Como introducción, me parece pertinente hacer unas observaciones sobre lo problemática que puede resultar la traducción al árabe del *Quijote*. Para ello, y como paso previo, no es ocioso recordar aquí las siguientes palabras de Georges Mounin:

"Se puede admitir, en conclusión, que la existencia de culturas y civilizaciones diferentes, es una realidad demostrada. Se puede admitir también que en cierta medida, que queda por determinar, estos mundos distintos son impenetrables unos para otros. Y estos hiatos entre dos culturas dadas se añaden a las diferencias que las propias lenguas oponen a la traducción total"⁷.

Creo que esta conclusión de Mounin cuadra perfectamente con el *Quijote* y su traducción al árabe. El hiato, la distancia cultural y lingüística son evidentes, incluso más graves que en otros casos, por diferentes razones. En primer lugar habría que añadir la distancia *temporal* de siglos que hay entre la época de redacción del *Quijote* y la de sus traducciones, llevadas a cabo en este siglo XX. Por lo que respecta a la distancia lingüística, existe en este caso el agravante de tratarse de dos lenguas, el árabe y el castellano, pertenecientes a dos familias lingüísticas bien distintas; y respecto a la distancia *cultural*, no podemos olvidar tampoco, que se ha visto agravada por una historia secular de antagonismo y mutua incompreensión entre Oriente y Occidente, cristianos y musulmanes, a lo que hay que añadir, además, que el *Quijote* vió la luz en un siglo especialmente conflictivo entre estos dos mundos, y el hecho de que el mundo musulmán ha permanecido impermeable a cualquier influencia externa durante siglos, como he señalado antes. A todo esto se suma el carácter extraordinario que como obra literaria acredita el *Quijote*, con toda la dificultad de traducción que ello solo, de por sí, conlleva. Creo que éstas, sin ser todas, pueden dar una idea de las dificultades a que da lugar la traducción al árabe del *Quijote*, así co-

mo de la complejidad del tema que nos ocupa. Al-Ahwânî, uno de los traductores del *Quijote*, de quien hablaremos más adelante, ya advertía a los lectores árabes, en el prólogo de su traducción⁸, de esta lejanía cultural que dificultaba la comprensión entre orientales y occidentales y que expresó con estas palabras, que traduzco del árabe:

"Sí, en el mundo europeo hay una unión cultural desde el Renacimiento y antes de él, enriquecida por el medio próximo, las circunstancias paralelas, y las raíces culturales asociadas antigua y modernamente, por lo que sucede que los occidentales son capaces de entenderse unos a otros más de lo que son capaces de comprendernos a nosotros y de lo que nosotros podemos comprenderlos a ellos"⁹.

No obstante, a pesar de esta lejanía, lingüística, cultural y temporal, no hay que perder de vista lo que de árabe hay en el *Quijote*¹⁰, circunstancia debida no sólo a la larga permanencia de los árabes en la Península, que todavía en tiempo de Cervantes perduraba en los moriscos, expulsados de la Península en 1609, sino a la del propio Cervantes en países musulmanes. Como ejemplo suficiente de esta presencia árabe en el *Quijote*, creo que basta recordar la figura de Cide Hamete Benengeli, "historiador árabe" que escribe la *Historia de don Quijote de la Mancha*, obra contenida en unos cartapacios y papeles viejos escritos en árabe que el propio Cervantes, introduciéndose en la historia, encuentra en Toledo¹¹. La presencia del tema oriental en Cervantes se manifiesta a lo largo de toda su obra a través de la onomástica, los arabismos (cuya proporción en el *Quijote* se eleva a cinco arabismos cada mil palabras, proporción superior a la encontrada en el siglo XIII, uno de los más arabizados de la letras castellanas)¹², las inserciones de términos árabes con función ambiental, etc., hecho que, por otra parte, induce a pensar, como ya han señalado algunos, que el propio Cervantes conocía el árabe¹³. La técnica narrativa oriental de intercalar en el texto principal de la obra una serie de narraciones con argumento independiente y entidad propia, de lo que es vivo ejemplo la "Historia del cautivo" (I, 39-41); la aparición de pasajes con algún paralelismo con otros pasajes árabes u orientales ya sean temáticos, culturales, o literarios; la utilización de expresiones y me-

táforas árabes; las alusiones a Mahoma, Arabia y otras regiones y países musulmanes, a los moros, moriscos, árabes; etc.¹⁴, son claro testimonio de la influencia que el mundo oriental y musulmán ejerció en Cervantes. Esta presencia de lo árabe en el Quijote ha sido también vista por estudiosos árabes como lo manifiestan las palabras de Husayn Mu'nis en su prólogo a la versión de *Don Quijote de la Mancha* de al-Ahwânî, titulado "al-nafs al-andalusiiyya fî kitâbât Cervantes" (El alma andalusí en los escritos de Cervantes):

"[...] Cervantes sintetizó en su alma las almas españolas, reuniendo en su obra todos los rasgos, pasados y futuros, con que Dios señaló a este país magnífico [...]"

"El andalusí fue hombre irónico. Nada admiraba y su lengua no perdonaba nada. Los hispanos no eran así antes del trato y convivencia con los árabes. En las obras de los autores hispano latinos, Séneca, Quintiliano, Marcial, Lucano..., apenas encontramos burla o sátira; éstos son resultado de su mezcla y fusión con los árabes y con los musulmanes [...]"¹⁵

Mu'nis llega incluso a comparar a Don Quijote y Dulcinea con al-Mu*tamid ibn *Abbâd y su amada Rumaykiyya¹⁶.

El mismo al-Ahwânî llama la atención del lector árabe sobre aquéllo que de común con su cultura va a encontrar en el *Quijote* con estas palabras, que traduzco:

"Sin embargo, este libro en particular (Don Quijote), de entre las producciones literarias occidentales encierra lo que lo sitúa cerca del alma del lector árabe, es más, tal vez este lector árabe pueda captar algunos detalles que no podría el lector inglés o el alemán [...]. Encontrará el lector árabe en el libro expresiones de raíz árabe que utilizó el autor, y que incluso hoy continúan usándose en España, igual que encontrará narraciones sobre los magrebíes y los musulmanes y mención de su religión y de algunas de sus costumbres. Notará el lector, detrás de todo esto una parte de la humanidad de Cervantes y la ampli-

tud de su punto de vista, sin ocultársele la predisposición espiritual para la mutua simpatía incluyendo los aspectos religiosos, aunque viviera en una de las épocas de fanatismo religioso y de lucha entre razas y credos"¹⁷.

Tres son las traducciones del *Quijote*, además de una versión infantil, de que tengo noticia. Dos de ellas vieron la luz en sendas publicaciones los años 1957 y 1965, suerte que no corrió la primera de ellas, de la que hablaré a continuación.¹⁸

Efectivamente, en 1948, Naïb Abû Malham y Mûsà *Abbûd terminaron la traducción de la primera parte del *Quijote*. Esta traducción se realizó por encargo del Sr. Fu'âd Efrem al-Bustânî, responsable entonces en la UNESCO de las relaciones con el mundo árabe. Una de las principales preocupaciones de los autores de esta traducción fue la de tratar de reflejar el estilo de la obra. Utilizaron para su traducción la edición de Rodríguez Marín¹⁹.

La segunda en el tiempo, fue la traducción llevada a cabo por el profesor egipcio *Abd al-*Azîz al-Ahwânî²⁰, publicada en el año 1957. El Dr. Husayn Mu'nis revisó esta traducción y escribió un prólogo reflexivo²¹. Se trata de una traducción parcial de la primera parte del *Quijote*. No es una traducción completa, pues se refiere sólo a la primera parte, de la que, además, faltan algunos capítulos como es el caso de la "Historia del cautivo" (I, 39-41) y la novela de "El curioso impertinente" (I, 33-35). De igual manera, he podido constatar²², que al-Ahwânî obvia la traducción de algunos otros pasajes que más adelante señalaré. La edición de esta traducción encontró la oposición de ciertos grupos que consideraron ofensivos algunos capítulos de la obra, en concreto los número 9 y 18. El primero (I,9), según traducción de la versión árabe de al-Ahwânî, dice:

"Es posible que alguien contradiga la verdad de esta historia, pues resulta que su autor es un árabe y que el mentir es propio de esa gente, y teniendo presente que el pueblo (qawm) del autor es enemigo del nuestro, hay que presuponer que dará en resumir, más que en exagerar o en añadir"²³.

El segundo pasaje (I,18) dice:

"Luchan porque éste es un pagano infiel que no reniega de sus creencias; está enamorado de la hija del otro, joven hermosísima y gran señora, cristiana, y su padre no quiere dársela por esposa al rey infiel en tanto no abandone primero la doctrina de su mentiroso profeta Mahoma, y luego abrace su misma religión"²⁴.

Sobre este hecho Raâ' al-Naqqâç escribió un artículo, traducido por la Dra. Viguera, titulado: " ¿Por qué hemos puesto el veto a *Don Quijote*?"²⁵, en el que asevera la importancia universal de *Don Quijote de la Mancha* (p. 169) y argumenta (p. 175) sobre la necesidad de censurar la publicación del *Quijote* a causa de los dos pasajes citados. En apoyo de su apología cita un precedente similar²⁶. La muerte sorprendió a al-Ahwânî en el año 1980²⁷ sin que, desgraciadamente, hubiera publicado la traducción de la segunda parte.

La tercera traducción corresponde a *Abd al-Ramân Badawî²⁸. Su traducción²⁹ comprende las dos partes del *Quijote*. Creo que es interesante señalar aquí la valoración de la obra que hace Badawî en el prólogo general, con el título de "Cervantes y Don Quijote", que a continuación traduzco:

"Las obras maestras de la literatura universal son cuatro: *La Ilíada* de Homero, *La Divina Comedia* de Dante, *Don Quijote* de Cervantes y *Fausto* de Goethe [...]."

" [...] La cualidad predominante en la primera es el heroísmo, en la segunda la santidad, en la tercera la ironía y en la cuarta la humanidad".

"Don Quijote es la encarnación del modelo y de los valores puros; es el lado ideal de la existencia al que derrumba el lado realista, manteniéndose incesante la batalla entre ambos, sin desvirtuar la persistente victoria de lo real sobre lo ideal. Y de aquí la dialéctica vital cuyos dos lados representan el caballero Don Quijote y el escudero Sancho Panza. Por eso, la historia de "Don Quijote" es la historia de la misma existencia con sus dos polos incompatibles que luchan y litigan y de cuya querrela se constituye la dialéctica de

la existencia; siendo la personalidad de Don Quijote uno de los prototipos humanos superiores, junto a Prometeo, Fausto, Hamlet y Don Juan. Ciertamente Don Quijote representa el espíritu del hombre y su compañero Sancho Panza el cuerpo del hombre, que es el auténtico compañero del espíritu"³⁰.

Por último, mencionar también una adaptación infantil, publicada por la Casa de la Cultura en Egipto, del año 1960³¹. Contiene en forma abreviada el ciclo completo de la historia de Don Quijote, esto es, desde el comienzo de su locura hasta su muerte.

Notas para una valoración de las traducciones

Al no haber tenido acceso a la traducción de Abû Malham y *Ab-bûd, no puedo hacer ninguna observación sobre su trabajo. Por ello sólo comentaré algunos aspectos de las de al-Ahwânî y Badawî.

Ante todo, quiero expresar aquí mi admiración y respeto por el trabajo de ambos traductores que con valor y determinación asumieron una labor tan ardua como la traducción del *Quijote*, con todos los riesgos que conlleva, desbrozando una tarea que han dejado a los demás ya lista para pulir y perfeccionar.

Hecha esta observación, asumiré en parte esa tarea de pulimiento que acabo de mencionar, y señalaré algunos aspectos que me han parecido de interés. En líneas generales, se echa en falta en ambos traductores una exposición preliminar, aunque fuera somera, sobre su método de trabajo, su punto de vista como traductores, es decir, observaciones relativas a las principales dificultades y obstáculos encontrados en su labor; los criterios seguidos para su resolución y para la traducción en general; la edición o ediciones, españolas o no, que utilizaron como texto base, etc.³² Creo también que el número de notas aclaratorias es bastante escaso en el trabajo de al-Ahwânî, lo que dificulta al lector árabe captar la riqueza del mundo que describe Cervantes, e impide al propio traductor solventar satisfactoriamente algunas dificultades, sólo resolubles, en la mayoría de los casos, con ayuda de una nota.

Muchos son los aspectos sobre los que se podrían hacer observaciones. Quiero limitarme en esta ocasión a lo que se refiere a

la aparición de "lo árabe" en el *Quijote*. Así pues, haré algunas observaciones sobre el tratamiento que hacen los traductores del término "moro"³³ así como de los pasajes donde se pueden apreciar valoraciones sobre los musulmanes o sobre "lo árabe" en sentido general.

Respecto al primer aspecto, es necesario recordar previamente, unas palabras de Solá-Solé:

"[...], el mundo oriental que Cervantes debió de conocer en Argel, no fue un mundo estrictamente árabe o moro, sino una rara mezcla de berberisco y turco, de manera que es harto difícil distinguir en Cervantes lo que es puramente árabe de lo que procede de la superestructura otomana ... Coincide esto con la indiscriminada confusión que, a propósito de ambos mundo orientales, existió, no sólo en la Europa del siglo XVII, sino también incluso en la misma España, en donde lo árabe, moro, morisco y turco se entremezclaba y confundía, hasta el punto de que sus mismas denominaciones eran sentidas y usadas como sinónimas"³⁴.

Esta vacilación se siente también en las versiones de al-Ahwânî y Badawî, quienes interpretan los términos dependiendo del pasaje. Así, por ejemplo, se observa en ambos traductores cierto recelo por la palabra "moro", que ambos resuelven de diferentes maneras:

Respecto al valor que le da al-Ahwânî, es difícil de precisar de una manera definitiva, dado que no traduce, como ya dije, la "Historia del cautivo" (uno de los capítulos donde más aparece este tipo de términos). En los pasajes que, a modo de muestra, he cotejado, al-Ahwânî parece preferir la correspondencia de este término con el de "musulmán" (muslim), correspondencia correcta en la mayoría de los casos; o bien lo identifica con el término "magrebí" (magribî), como es el caso al referirse al rey moro Mambrino); o bien excusa su traducción, como cuando se refiere a la mora Zoraida, a la que, donde el original dice "la mora", él prefiere llamarla "la mujer". Las interpretaciones de Badawî son más numerosas. Así, hace corresponder al término "moro" toda una serie de adjetivos: desde "marrâkuçî" (de Marrâkuç; p. 119)³⁵, hasta "muslim" (musulmán; pp. 415,

431), pasando por "mûriskî/iyya" (morisco/a; pp. 415-16), "*arabî" (árabe; pp. 185), "magribî" (magrebí; pp. 433, 438, 439, 441, 442 185). Como puede verse, cada uno interpreta el término según su entendimiento del texto o del valor que a su entender podía tener en un sentido general. Así, al-Ahwânî lo opone fundamentalmente a cristiano, dándole un valor cultural-religioso, e incluso evita su utilización cuando se refiere a una mujer. Sólo en una ocasión, cuando se refiere a Malandrino (Mambrino), rey moro, lo hace equivalente a magrebí, es decir, del Norte de Africa. Creo que el criterio de al-Ahwânî es un tanto simplificador, pues si bien es cierto que el término "moro" puede entenderse claramente en oposición a "cristiano" en muchas ocasiones, como ocurre en el caso de la mora Zoraida (I,37 p. 416), cuando Dorotea pregunta a su acompañante: "-Decidme, señor ... ¿esta señora es cristiana o mora?", no es así en todos los casos. Badawî, por su parte, intenta interpretar el término en cada ocasión, como ya hemos visto, lo que a mi parecer corre el riesgo de cercenar la riqueza del texto original, como ocurre cuando, por citar un ejemplo, utiliza el adjetivo "marrâkuçî", de Marrâkuç, en el pasaje en el que Crisóstomo pide ser enterrado "en el campo, como si fuera moro" (I,12, p.119). ¿Por qué este término?, creo que el caso reclama una nota aclaratoria que no existe. Algo similar ocurre cuando aplica el término mûriskiyya a Zoraida, poniendo este término en boca de personajes que no conocen el origen de la que ellos llaman "mora" y que no utilizan el término "morisco". Hay que añadir, además, que por el contexto, se sabe que el lugar de nacimiento de Zoraida era Argel. Creo que tal libertad debería ser explicada en una nota, pues el término morisco impone una limitación al texto, al designar este término al mudéjar/musulmán que fue obligado a convertirse al cristianismo en el siglo XVI y luego fue expulsado de la Península Ibérica en el siglo XVII.

De estos ejemplos queda bastante patente la indefinición que el término "moro" tiene en el *Quijote*. Indefinición que lleva a cada lector a hacer su propia interpretación, y que en cualquier caso, y como he señalado antes, era propia de la época y de Cervantes. Hay que recordar que todavía hoy se mantiene una marcada imprecisión al utilizar, cualquier hispanohablante, la palabra "moro". No es un problema de fácil resolución y sería deseable hacer un estudio exhaustivo previo sobre el uso de este término en Cervantes. En tanto, creo que habría sido más realista transcribir el término a ca-

racteres árabes, con una nota aclaratoria en la primera aparición y cuando fuera necesario.

El segundo aspecto al que me referiré, es el tratamiento que al-Ahwânî y Badawî dan a los pasajes donde hay alusiones valorativas sobre los musulmanes y su religión y cultura.

Ya he señalado las omisiones de al-Ahwânî de algunos capítulos. Omisiones entre las que destaca la de la novela que relata la "Historia del cautivo"³⁶ y que Cervantes incluyó en los capítulos I, 39-41. Si bien tal ausencia puede justificarse por no tener tal historia una relación directa con la historia de Don Quijote (lo mismo podría decirse de la omisión que hace este traductor de la otra novela incluida en el *Quijote* "El Curioso impertinente"), hay algunos hechos que arrojan alguna sombra de duda sobre los motivos de su omisión. Entre ellos destaca el tema o argumento de la novela, ambientada en una cárcel de Argel, donde se cuenta la historia de Zoraida, hija de un rico moro, que quiere hacerse cristiana y vivir en un país de tal religión. Otro hecho es el que los dos protagonistas de la historia, Viedma y Zoraida, han aparecido con anterioridad en el capítulo I, 37, con lo que parece mostrarse un claro deseo por parte de Cervantes de integrar tal novela en el *Quijote*. Es significativa también al respecto la omisión que al-Ahwânî hace de otros pasajes que podrían calificarse de conflictivos para un lector musulmán. Valga como ejemplo, la absoluta omisión del siguiente (I,37), referido a Zoraida:

"- Mora es en el traje y en el cuerpo; pero en el alma es muy grande cristiana, porque tiene grandísimos deseos de serlo.

- Luego ¿no es bautizada? - replicó Luscinda.

- No ha habido lugar para ello -respondió el cautivo - desde que salió de Argel, su patria y tierra, y hasta agora no se ha visto en peligro de muerte tan cercana, que obligase a bautizalla sin que supiese primero todas las ceremonias que nuestra Madre la Santa Iglesia manda; pero Dios será servido que presto se bautice con la decencia que la calidad de su persona merece, que es más de lo que muestra su hábito y el mío".

Badawî sí traduce este pasaje, incluyendo una nota de advertencia.

Sobre el tratamiento que ambos traductores dan a estos pasajes conflictivos, llama la atención el siguiente. Se trata de la traducción de la frase: " [...] sabe que los cristianos cumplen lo que prometen mejor que los moros" (I, 39, p. 442). En la traducción de al-Ahwânî, éste elimina el segundo término de la comparación, traduciendo: "[...] y verás que los cristianos son más veraces", eludiendo así una comparación entre moros y cristianos, claramente desfavorable a los primeros. Badawî también traduce un tanto tendenciosamente, eludiendo la comparación y traduciendo "moros" por magrebíes: " [...] no confíes en ningún magrebí pues te engañarán todos". En ambos casos, resulta evidente la intención de ambos traductores de disimular la superioridad moral-religiosa de los cristianos sobre los moros en general, que el pasaje evidencia.

Son muchas las cuestiones que esta breve comunicación deja pendientes. Ha sido mi interés principal poner de relieve las dificultades que supone la traducción del *Quijote* al árabe y dar algunos ejemplos como botón de muestra. No he pretendido agotar el tema, sino constatar algunas de las cuestiones más evidentes en una primera aproximación. Obviamente, he dejado en el tintero otras que deben tenerse muy en cuenta a la hora de emprender una nueva traducción del *Quijote*. Entre éstas creo que son particularmente importantes el tratamiento de los arabismos, de los refranes, de las expresiones árabes que aparecen en el texto, de los términos que definen realidades puramente cristianas o católicas, los términos propios del mundo de la caballería, los arcaísmos, los improprios de algunos de sus personajes, la sintaxis, el estilo, y un largo etcétera.

Por último, quiero recalcar de nuevo que las dos traducciones someramente analizadas aquí, y al margen de las cuestiones de matiz que he señalado, son excelentes por su comprensión del texto castellano y del espíritu que impregna la obra, y por el reflejo que de ella hacen en un elegante y literario árabe. Al-Ahwânî abrió un camino que Badawî ha allanado en muchos aspectos y ello supone un esfuerzo sumamente meritorio de labor pionera, que ha permitido al mundo musulmán conocer el *Quijote*. Ojalá nuevos hispanistas en el mundo árabe sigan avanzando y ahondando en la traducción de esta obra apreciada universalmente, y consigan aproximarse, hasta el límite de lo realmente posible, a una traducción total.

Notas

- (1) Sobre este fenómeno véase Francesco Gabrielli, *La literatura árabe*, Buenos Aires, Losada, 1971, pp. 246 ss.; Pedro Martínez Montávez, *Introducción a la literatura árabe moderna*, 2ª edición, Madrid, 1985; V. también Louis Gardet "La culture arabe et sa vocation universelle", en *Mélanges Taha Husayn*, El Cairo, 1963, pp. 17 y ss.; M. Chartier, "La rencontre Orient-Occident dans la pensée de trois philosophes égyptiens contemporains..." en *Oriente Moderno*, LIII (1973), pp. 605-642.
- (2) M. Bencheikh, "Contribution bibliographique à l'étude du mouvement de traduction. Les traductions d'oeuvres étrangères en Egypte de 1953-1962". *Annales Institut Etudes Orientales Alger*, 1964, 59-76.
- (3) Efectivamente, M^a Jesús Viguera ya señaló en 1975 las siguientes palabras del embajador Muhammad Husni Umar, muy significativas al respecto: "Poco antes de mi viaje a España (en 1950) recorrí las más famosas librerías de El Cairo y Alejandría, sin hallar ningún libro o revista hispana, ni traducción tampoco de una sola obra española, todo lo más, una versión resumida, en inglés, de *Don Quijote de la Mancha*". M.J. Viguera Molins, "Don Quijote en andadura egipcia", *Almenara*, vols. 7-8, 1975, p. 146.
- (4) Pedro Martínez Montávez ha constatado la aparición de Don Quijote como símbolo repetido en la poesía árabe contemporánea. V. P. Martínez Montavez, "El tema español en la poesía de Nizar Kabbani", *Arbor*, julio-agosto, 1972, pp. 101, 102, 104; del mismo autor *Literatura iraquí contemporánea*, Madrid, 1973, pp. 119-120. (Existe una segunda edición de 1977).
- (5) Sirvan como ejemplo el estudio de Muhammad Mandur, "Don Quijote", El Cairo, 1944, "Don Quijote, Profundo símbolo humano"; (1956); "El alma Andalusí en los escritos de Cervantes", (1957); "¿Por qué hemos puesto el veto a Don Quijote?", probablemente escrito en 1957 o 1958. Trabajos todos ellos reunidos y traducidos por M^a Jesús Viguera, op. cit. pp. 148-177.
- (6) Mahmud Subh y Julio Cortés, *Don Quijote*, Madrid, 1968.
- (7) Georges Mounin, *Los problemas teóricos de la traducción*, Madrid, Gredos, 1971, p. 88. El texto original dice: "On peut admet-

tre, en conclusión, que l'existence de cultures ou de civilisations différentes, constituant autant de mondes bien distincts, est une réalité démontrée. On peut admettre aussi que, dans une mesure qui reste à déterminer, ces mondes distincts sont impénétrables les uns pour les autres. Et ces hiatus entre deux cultures données s'ajoutent aux difficultés que les langues elles mêmes opposent à la traduction totale", G. Mounin, *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris, 1971, p. 68.

- (8) M. de Cervantes, *El Cairo*, 1957, 2 volúmenes.
- (9) Op. cit. n. 8, (pág. V).
- (10) Entre la abundante bibliografía al respecto sólo citaré los siguientes trabajos, en cuyas notas pueden encontrarse más referencias bibliográficas: M.J. Viguera, op. cit.; M. Rosario Pérez Sáez, "El elemento árabe en la obra de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*" en *BAEO XXIV* (1988) pp. 185-228; J.M. Solá-Solé, "El árabe y los arabismos en Cervantes" en *Sobre árabes, judíos y marranos y su impacto en la lengua y literatura españolas*, Barcelona, s.a. (Este trabajo también apareció en *Estudios literarios de hispanistas norteamericanos dedicados a Helmut Hatzfeld con motivo de su 80 aniversario*, eds. J.M. Solá-Solé et alia, Barcelona, 1974, pp. 209-222).
- (11) Cfr. Martín de Riquer, *Aproximación al Quijote*, Barcelona, Salvat, 1970.
- (12) J.M. Solá-Solé, op. cit., p. 90.
- (13) J.M. Solá-Solé, op. cit. p. 99.
- (14) Cfr. M^a Rosario Pérez Sáez, op. cit. pp. 187-192.
- (15) Traducción de M.J. Viguera, op. cit., pp. 159 y 167.
- (16) Op. cit. nota anterior, p. 161.
- (17) [Págs. VII y VIII] del prólogo (v. nota 8).
- (18) Toda la información relativa a esta traducción debo agradecerla a la Dra. Montserrat Abumalham, profesora del Dpto. de Estudios Arabes e Islámicos de la Universidad Complutense de Madrid, hija y sobrina, respectivamente, de los traductores, quien la ha recabado de su padre respondiendo amablemente a mi solicitud.

- (19) M. de Cervantes, *El ingenioso* [...], nueva edición crítica [...] dispuesta por Francisco Rodríguez Marín, Madrid, Atlas, 1947-1949 (10 vols.)
- (20) Op. cit., nota 8.
- (21) Cfr. traducción de M.J. Viguera, op. cit., pp. 159-168.
- (22) Para el cotejo he utilizado la edición de Martín de Riquer: M. de Cervantes, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Edición, introducción y notas de Martín de Riquer, Barcelona, Planeta, 1987.
- (23) Traducción de la versión árabe del al-Ahwani por M.J. Viguera, op. cit., p. 173.
- (24) Traducción de la versión árabe de al-Ahwani por M.J. Viguera, op. cit., p. 174.
- (25) Probablemente publicado en 1957 ó 1958.
- (26) Cfr. M.J. Viguera, op. cit., p. 174.
- (27) Al-Ahwani, investigador egipcio que realizó diversos estudios sobre literatura española y andalusí, gozó de gran estima por parte de investigadores españoles y árabes. Para su bibliografía y labor científica cfr. Carmen Ruiz Bravo.
- (28) El Dr. Badawi es una eminencia cultural egipcia, especialista en pensamiento clásico y autor, entre otros, de libros como *Histoire de la philosophie en Islam*, París, 1972, (2 vols.); *Quelques figures et thèmes de la philosophie islamique*, París, 1979; *La Transmission de la Philosophie Grecque au Monde Arabe*, (2ª ed.), París, 1987; además de numerosos estudios sobre Aristóteles, Platón, Avicena, Averroes, y también sobre literatura andalusí y la influencia árabe en la literatura francesa. Entre sus traducciones se cuenta también una traducción de *El Lazarillo de Tormes*, Madrid, 1979 y de *Fausto* de Goethe, Kuwait, 1989, (3 vols.)
- (29) M. de Cervantes, El Cairo, 1965, (2 vol)
- (30) Op. cit. nota 29, p. I del prólogo general.
- (31) M. de Cervantes, Dun Kisut, El Cairo, 1960, 170 pp.
- (32) Aunque en alguna nota, y en relación con algún pasaje concreto, se refieren a la edición de Rodríguez Marín, hubiera sido deseable una información más precisa al respecto.

- (33) Además de este término aparecen otros como "morisco", "árabe", "alárabe", "arábigo", "elche", "mudéjar", etc.
- (34) Solá-Solé, op. cit., p. 87. Tal indefinición existe hoy también, pues casi nadie repara, al usar estos términos, en su verdadero significado. En puridad, el término "árabe" se refiere al autóctono de la Península Arábiga, y por extensión a los que hablan la lengua árabe; el término "moro" en su sentido etimológico designa a los procedentes del Norte de Africa, como palabra derivada de "mauri"; "musulmán" se refiere al que profesa el Islam; etc.
- (35) La página se refiere a la edición de Martín de Riquer citada *supra*.
- (36) Sobre lo que de histórico y ficticio tiene esta historia, véase el artículo de Jaime Oliver Asín, "La hija de Agi Morato en la obra de Cervantes" Bol. R. Acad, Esp. XXVII (1947-48), pp. 245-339.

De la Ilustración al Romanticismo: los O'Crowley.

Rosa Rabadán

0. Si hemos de referirnos a épocas turbulentas en nuestro país, el período histórico que va desde 1795 hasta los últimos años del siglo XIX, ofrece todas las características de una época agitada, marcada por cambios de régimen político, revoluciones sociales, éxodo de intelectuales, aislamiento cultural, etc... Todos los hechos citados y muchos más tuvieron una repercusión de primer orden en los modos y maneras que adoptó la traducción en nuestro país por aquel entonces. Ilustres hombres de letras, como D. Eugenio de Ochoa o el poeta Trueba, y otros menos conocidos, como los O'Crowley, dedicaron su tiempo a la introducción de las nuevas ideas europeas en nuestro país. Por ser un tiempo de agitación social y política, es extremadamente difícil localizar la documentación tanto histórica como literaria de la época. Destruída por la férrea censura del absolutismo fernandino o simplemente publicada en tierras extranjeras, nombres y obras clave para entender el desarrollo posterior de nuestra literatura cayeron en el más absoluto de los olvidos. El breve apunte histórico que presentamos en esta comunicación forma parte de un empeño mucho más amplio y ambicioso como es localizar y estudiar las traducciones (fundamentalmente literarias) al español que se publicaron en el siglo XIX. Es, pues, un estudio programático y puntual centrado en dos personajes fascinantes pero muy poco conocidos.

I. Cuando en 1795 Juan Pablo Forner hacía esta reflexión "¿Qué se escribe hoy en España? -Traducciones, malas imitaciones" (1) no hacía sino constatar una realidad que no cambiaría hasta ya muy adelantado el siglo XIX con la aparición de la llamada novela realista decimonónica.

Durante casi un siglo la situación literaria y editorial de nuestro país fué poco menos que desastrosa. El progresivo aislamiento y la rígida moral a que se vió sometida la sociedad española desde fines del siglo XVII provocaron la casi total desaparición de la novela del polisistema literario autóctono. Los ilustrados del siglo XVIII, ocupados en reformas más o menos exitosas, ignoraron por completo la literatura de ficción, y con ello la novela. Afirmación que se puede extender a los demás géneros literarios, excepción hecha de contados nombres y títulos de sobra conocidos.

Así la escasa lectura, digamos de entretenimiento, a que el público tenía acceso, era de procedencia extranjera. Montesinos (2) constata que entre 1793 y 1798 tan sólo se traducen en España tres autores que valga la pena recordar: Swift, Fielding y Richardson (3), y éstos generalmente pasados por el filtro de respetabilidad que ofrecía el hecho de que las traductoras fuesen, en muchos casos, damas católicas de condición bilingüe.

A comienzos del siglo XIX la situación no había mejorado. Siguen los "problemas de abastecimiento" de novelas debido, por un lado, a la práctica inexistencia de la producción nacional y, por otro, a la férrea censura que paralizó el mundo editorial español hasta la muerte de Fernando VII, acaecida en 1833. Sin embargo, hubo un par de autores en lengua inglesa que desafiaron todos los mecanismos de control: para esa fecha, sir Walter Scott y J. F. Cooper eran autores familiares para los lectores. De los dos, es sin duda Scott el que va a tener mayor trascendencia en el polisistema literario español. Tanto, que cuando en 1830 Ramón López Soler publica su novela Los bandos de Castilla o el caballero del Cisne, lo que nos encontramos es un 'remake' de pasajes traducidos de diversas obras del escocés fundidos con otros que son clarísimas imitaciones.

Al año siguiente (1834), cuando la abolición de la censura ya es un hecho, se levanta la veda a las publicaciones, y sucede lo que Larra afirma en 1836 refiriéndose al teatro, pero igualmente aplicable a la novela: "...la traducción fué entre nosotros una necesidad: careciendo de suficiente número de composiciones originales, hubo de abrirse la puerta al mercado extranjero" (4).

Aparecen entonces dos fenómenos editoriales desconocidos hasta la fecha que van a poner a disposición del público lector, de forma más o menos continua y uniforme, las más populares novelas románticas europeas. Se forman colecciones o bibliotecas selectas, que siguiendo distintos criterios, agrupan las obras de los autores más apetecidos del momento. Entre las series que, total o parcialmente, se conservan en la BNM están la "Biblioteca selecta y económica", publicada en Barcelona por Bergnes de las Casas, la "Biblioteca de El Imparcial", que se edita en Madrid, o la "Biblioteca de la mujer", más tardía y dirigida por Emilia Pardo Bazán. El segundo fenómeno a que hacíamos referencia es la popularización de las novelas y folletines por entregas. Además de su papel en la introducción de las ideas románticas y en la creación de estados de opinión en el agitado siglo XIX español, la prensa periódica decimonónica tuvo una extraordinaria importancia en la divulgación de la literatura extranjera en nuestro país por medio de traducciones (5).

Tres fueron los focos irradiadores del movimiento romántico en España: Madrid, Barcelona y Cádiz. Esta última ciudad era, a fines del siglo XVIII, el primer puerto de España en cuanto a volumen de negocios (6). Cádiz vive una época de gloria y esplendor, propiciada por el monopolio del comercio con América. El auge económico, junto con las numerosas colonias de extranjeros asentadas en la ciudad (7) -que alcanzaban el 12% de la población total-, proporcionan el caldo de cultivo ideal para la ascensión de una clase burguesa cosmopolita, activa en los negocios y preocupada por la cultura. Esta clase media, que envía a sus hijos a estudiar al extranjero y funda periódicos y revistas, y se organiza en academias y sociedades profesionales, va a actuar de intermediaria en la introducción de las ideas ilustradas y románticas en Andalucía. Baste recordar que el término ROMANTICO aparece impreso por vez primera en La gaceta general de Cádiz en 1819 (8). La polémica calderoniana desatada entre el cónsul Juan Nicolás Böhl de Faber y José Joaquín de Mora tiene como escenario esta ciudad. Es también en Cádiz donde en 1835 se publica en El Artista la primera traducción de Byron firmada por el poeta Trueba.

La gran actividad cultural de la ciudad queda reflejada en la existencia de un número de academias de idiomas sorprendente para la época, en las frecuentes bibliotecas y pinacotecas particulares de que tenemos constancia, como las del Conde de Maule o la del propio O'Crowley, y en la intensa actividad traductora y editorial que

se registra, especialmente por lo que se refiere a la Imprenta de la Revista Médica.

En este ambiente intelectual efervescente se mueven Pedro Alonso O’Crowley y su hijo, que responde al mismo nombre. Aunque el primero se perfila como un erudito ilustrado y el segundo se adscribe a la corriente romántica, ambos, padre e hijo, jugaron un importante papel como intermediarios de los movimientos culturales y literarios europeos.

II. O’Crowley padre y la erudición ilustrada (9). Comerciante de profesión, erudito por vocación y aventurero por capricho, D. Pedro Alonso O’Crowley padre nace en Cádiz en 1740 en el seno de una familia católica irlandesa que se había establecido en la ciudad en 1731 tras huir de la persecución religiosa decretada por los británicos. En ese momento los gaditanos viven una época de esplendor gracias al lucrativo comercio con América. El joven O’Crowley es enviado a Francia, a Senlis, a estudiar con los agustinos. Allí recibe una amplia y esmerada educación, a la vez que se reafirma la profunda religiosidad que le acompañará toda su vida. Su vasta cultura y su catolicismo ortodoxo serán rasgos de gran importancia en su obra.

A los 24 años, y tras regresar a Cádiz, pide licencia para ir a América y pasa 10 años viajando por Nueva España y, aunque no podemos asegurarlo, parece probable que sus pasos le llevaran también a zonas del Perú, Brasil y Chile. Es entonces cuando sienta las bases de sus dos principales ocupaciones: establece los contactos que más tarde le permitirán mantener un comercio -al parecer harto productivo- con las colonias y comienza a reunir piezas para su famoso museo, principalmente objetos indígenas y minerales propios de la zona. Hacia los 40 años se asienta definitivamente en Cádiz y dedica su tiempo a la erudición y al comercio. Organiza el Museo O’Crouleiano y en 1764 contrae matrimonio con María Power y Gil, una gaditana de origen irlandés como él, con la que tiene nueve hijos. Muere en Cádiz en 1817 sin que tengamos más noticias suyas que los comentarios de su contemporáneo el conde de Maule aludiendo a los problemas económicos de la familia.

Dos son las obras que nos han llegado, la Idea Compendiosa del Reyno de Nueva España, publicada en 1774, y la traducción del tratado de Joseph Addison Dialogues upon the usefulness of ancient medals especially in relation to the Latin and Greek Poets, que ve la

luz en Madrid en 1794. Su obra original, aunque de valor documental excepcional, no tiene mayor interés para nosotros a no ser por los datos que revela sobre su carácter y personalidad y su estilo directo y práctico. En las "Advertencias que sirven de introducción" afirma que abordó esa labor de investigación y cotejo (10) "con el fin de pasar entretenido los ratos ociosos, y de adquirir algún más conocimiento de este reino", y que en modo alguno se considera entendido en la materia.

Más interesante es el prólogo a su traducción de Addison, que en realidad comprende dos libros. La versión castellana del texto inglés ocupa menos de la mitad del volumen publicado en 1794. El resto, que lleva por título Musaei O-Crouleiani Compendiaria Descriptio, es original y consiste en un catálogo monumental de las piezas numismáticas, objetos curiosos y lienzos que formaban parte de su museo particular. Publicar de modo conjunto traducciones y obras originales era práctica corriente en la época, y como confiesa en el prólogo al catálogo, "Después de la traducción al castellano de los Diálogos del Caballero Joseph Addison sobre la utilidad de las monedas antiguas, me pareció venía naturalmente la publicación del catálogo de las mías, con inserción de los demás monumentos de antigüedad, pinturas y curiosidades que poseo" (11). La página de presentación del volumen nos informa de su pertenencia a diversas sociedades y academias de la época, así como de su grado de Teniente Cuadrillero Mayor de la Santa y Real Hermandad vieja de Toledo:

"Diálogos sobre la utilidad de las medallas antiguas, principalmente por la conexión que tienen con los Poetas griegos y latinos. Obra escrita en inglés por el caballero Joseph Addison y traducida al castellano con unas breves notas y correcciones.

Por D. Pedro Alonso O'Crowley, Teniente Cuadrillero Mayor de la Santa y Real Hermandad Vieja de Toledo, Sócio de Mérito y Literato de la Real Sociedad Bascongada, y miembro correspondiente de la de Antiquarios de Edimburgo. Madrid, 1794, Oficina de Don Plácido Barco López.

La obra de Addison fue "traducida al castellano con unas breves notas y correcciones" para calificar como como miembro de la

Real Academia de la Historia. Al margen de esta motivación puramente pragmática, el anticuario aduce otras dos razones que le llevan a emprender la tarea: una, y como ya había manifestado en la introducción a la Idea..., ocupar su tiempo de ocio, y otra, hacer la obra accesible a sus colegas y amigos que no podían leer el original.

El prólogo -que transcribimos a continuación- es una rica fuente de información respecto al método seguido en el proyecto de traducción. Aunque manifiesta que lo ha hecho "ciñéndome a la letra todo lo posible", la versión muestra evidentes modificaciones e incluso omisiones allí donde O'Crowley juzgó que el texto "podía sonar mal a los oídos católicos".

"Mi constante aplicación al estudio de la Antigüedad, en que empleo aquellas horas que muchos dedican á otras diversiones o á la ociosidad, me proporciona tiempo suficiente para buscar un recreo igualmente inocente que instructivo en los monumentos y libros que tratan de esta Ciencia.

Queriendo pues hacer á todos familiar esta honesta recreación, y satisfacer en esta parte la loable curiosidad de algunos de mis amigos que aunque eruditos Antiquarios, ignoran el idioma Inglés, determiné traducir estos Diálogos, ciñendome á la letra todo lo posible. He corregido en ellos, y á veces suprimido, alguna otra expresión, hija de la libertad de un Protestante, y que podía sonar mal á los oídos Católicos. (...) He debido mucho á mis amigos para el efecto de la corrección de esta Obrita, y reducción de sus versos latinos al metro castellano. Me persuado que los eruditos sabrán disimular mis defectos, y apreciar mis buenos deseos. Concluyo protestando que todo lo contenido en este escrito es mi ánimo sujetarlo al juicio de la Iglesia Católica y de los Sabios" (12).

Junto con las correcciones referentes a la ideología religiosa, hay una omisión clara que nuestro traductor no deja de advertir y explicar en una nota: "He dexado de poner el largo pasaje que Addison trae de Claudiano, porque reduce á diez y ocho versos ciento

del poeta, que saltea, vicia é interrumpe perturbando el sentido" (13). A pesar de las "transformaciones" -a primera vista gratuitas- que presenta la versión castellana, O'Crowley demuestra un gran dominio del inglés y del latín, al traducir en verso las rimas que acompañan a las descripciones de las medallas y sus inscripciones.

Las explicaciones con que nuestro personaje justifica los cambios -evidentes incluso en una comparación TM--TO poco detallada- son de gran valor para conocer su concepción de la traducción. Para este comerciante metido a erudito, la traducción no es un fin en sí misma: lo que persigue es la información temática que ofrece la obra de Addison. Así es lógica la "simplificación" a que somete el texto, omitiendo todo aquello, ya sea religioso, ya puramente literario, que pueda distraer de su objetivo principal: la descripción de las monedas. Es el suyo pues un punto de vista puramente utilitario, donde la traducción es únicamente la vía de acceso a unos datos de otro modo inaccesibles para sus colegas.

III. O'Crowley hijo y el romanticismo decimonónico. El declive del auge económico de la ciudad a causa de la independencia de los estados americanos hace estragos en buen número de las fortunas burguesas gaditanas, y los O'Crowley, aunque no hay pruebas concluyentes (14), no parecen ser ajenos a la recesión. Durante casi tres décadas la familia se esfuma en el anonimato sin dejar el menor rastro documental.

El nombre de Pedro Alonso O'Crowley hijo aparece impreso por vez primera en Barcelona, en 1831, como autor de la tragedia El padre romano. La página de presentación de la obra, que parte de un tema clásico, pero cuyo tratamiento argumental y estilístico lo definen como un drama romántico, nos da alguna pista sobre su identidad:

El Padre Romano. Tragedia por D. Pedro Ocrouley
Ex-profesor de Elocuencia en el Real Colegio de San
Fernando de Sevilla. Barcelona, Librería de Sauri y
Cia. Escudellers, 1831.

Al año siguiente ve la luz, también en Barcelona, una versión del El epicúreo, novela de Thomas Moore, político inglés y ministro. El nombre del traductor queda oculto tras las iniciales D. P. A. O. y O., que corresponden exactamente a los apellidos de nuestro personaje por vía paterna: O'Crowley y O'Donnell, aunque no hay, has-

ta la fecha, datos que permitan asegurar la autoría.

En 1841 su nombre reaparece en varias traducciones asociado ya definitivamente al de la Imprenta de la Revista Médica de Cádiz. La labor de Pedro Alonso O'Crowley hijo está indisolublemente ligada al papel desempeñado por esta imprenta en la publicación de traducciones diversas, principalmente novelas, gramáticas de lenguas extranjeras, como la de José de Urcullu (1845) y los métodos del Dr Ollendorf y diccionarios, como el compilado por Mariano Velázquez de la Cadena (1858), un modelo en su género (15).

La prensa médica especializada tuvo en Cádiz un gran auge desde finales del siglo XVIII. En 1748 Fernando VI había fundado el Real Colegio de Medicina y Cirugía de la Armada, que tenía como misión la preparación de cirujanos navales para la carrera de Indias. Tal institución reunía profesionales de gran prestigio, como Lasso de la Vega o Juan Ceballos, que además de brillar en su profesión, hacen una más que destacada aportación al mundo literario. Academias y sociedades proliferan en torno al Real Colegio que, además de ocuparse de la información y difusión de los nuevos métodos clínicos y descubrimientos científicos, dan cabida en sus publicaciones (16) a las literaturas europeas.

La Revista Médica tira su primer número en Cádiz el 10 de enero de 1856, pero desde mucho tiempo atrás su litografía e imprenta, así como la librería "nacional y extranjera" que dependía de ella, eran instituciones acreditadas en la ciudad. Paralelamente a la labor científica, la imprenta tiraba otros periódicos locales, como El Eco, La Moda o El Penínsular, y editaba una colección selecta de novelas - casi en su totalidad traducciones del inglés y del francés- entre las que se encuentran las firmadas por O'Crowley.

Curiosamente, la mayor fuente de datos biográficos que hemos podido localizar no es el prólogo a una novela, sino su versión de la obra del gramático Lindley Murray The Spelling Book, publicada en 1841 (17). La breve introducción que abre el libro nos informa de su educación y de su dedicación a la enseñanza del inglés: "Veinte años de continua enseñanza en este idioma, y diez pasados preliminarmente en la estudiosa reclusión de un severísimo colegio en Inglaterra, me disculparán por el atrevimiento de avanzar teorías nuevas en una materia que tanto ha dado que cavilar a los más hábiles filólogos de aquella nación" (18).

No deja de ser curioso el que O'Crowley eligiese la obra de Murray como instrumento de trabajo. Este gramático, nacido en Améri-

ca, se asienta definitivamente en Gran Bretaña tras la Guerra de Independencia norteamericana. El grueso de su trabajo está formada por varias gramáticas que se caracterizan por un claro espíritu didáctico, como la English Grammar adapted to the different classes of learners (1795), donde recoge las doctrinas de filólogos reconocidos como Johnson, Priestley o Walker. El Spelling Book que traduce O'Crowley viene a sumarse a tratados de semejantes características, como la Gramática para aprender la lengua inglesa de Jorge Shipton, publicada en Cádiz en 1812 (versión 1826 BN) y la Nueva y completa gramática inglesa de William Casey, que ve la luz en 1819. (19). Es de suponer que O'Crowley el profesor conocía ambas obras, pero ninguna de ellas responde a lo que parece ser su máxima preocupación: "hallar un sistema de pronunciación fijo" que ayude en el aprendizaje. De ahí la traducción del librito de Murray, que le permite poner en práctica el método contrastivo, ya que "el alumno sólo aprenderá una lengua extraña por comparaciones que haga con los preceptos de la suya propia" (20).

La traducción propiamente dicha del tratado de Murray va acompañada por una especie de transcripción fonética que explica en notas a pie de página mediante comparación con los sonidos del español y del francés, lo que atestigua su dominio de esta segunda lengua: "Me he valido de la voz eu francesa, z francesa porque la mayor parte de los alumnos de inglés suelen tener principios de aquella lengua" (21).

Hecha esta excepción, el resto de las traducciones de O'Crowley hijo que hemos podido localizar se encuadran dentro de lo que A. Lefevere (22) llama "translated literature", en oposición a "literary translation". Se trata fundamentalmente, de novelas históricas y folletines tan del gusto de la época romántica.

El mismo año que el tratadito de Murray, aparecen en Cádiz, publicadas también por la Revista Médica, la primera traducción al castellano de la obra de Cooper Doña Mercedes de Castilla o el viaje a Catay (23), edición muy rara, citada en todas las fuentes disponibles, pero no localizada por el momento y que posteriormente se publica con el título Cristóbal Colón (1852). También del mismo año es la traducción de un libro del celeberrimo Ch. Paul de Kock titulado Bigotes.

En 1842 ve la luz la traducción de La nave fantasma, de Marryat, y al año siguiente O'Crowley firma como traductor cuatro obras, que van desde la novela histórica inglesa a los folletines franceses.

Traduce Los pretendientes, de Soulié; El palacio de Lambert, del popular y conocido Eugéne Sue, La condesa Hortensia de Méry, y, como no, una de las obras de Scott, Guy Mannering, traducida con anterioridad por ilustres hombres de letras, como Xérica y Ochoa (24).

Este fructífero período se cierra en 1844, con la publicación en Madrid de un volumen titulado Las cinco joyas épicas, entre las que esta El paraíso perdido de J. Milton, traducidas por D. Pedro A. d’Crowley Gaditano. A partir de entonces, no volvemos a hallar ninguna otra traducción firmada por él y, al igual que había sucedido en las dos primeras décadas del siglo, el nombre de O’Crowley cae en el olvido.

IV. Si para O’Crowley padre la traducción es exclusivamente era un medio de obtener información y difundir conocimiento, en el caso de su hijo apreciamos una doble vertiente en su actividad. Por un lado esta O’Crowley el profesor, preocupado por la falta de medios docentes para el aprendizaje de la lengua inglesa, y por otro, el traductor de novelas. Este segundo aspecto parece obedecer a la ingente demanda por parte del público lector, ya que el mercado dis- taba mucho de ser cubierto por la producción netamente española. Otra posible explicación de su especialización como traductor de novelas es el tan manido tópico del escritor frustrado -recordemos que probó suerte como autor original- que realiza sus ambiciones a través de obras ajenas.

Por lo que se refiere a la concepción de la traducción en O’Crowley hijo, tan sólo hemos tenido acceso a su versión del Spelling Book de Murray, y nuestras afirmaciones bien podrían verse modificadas tras el estudio de las traducciones de novelas. No obstante, y basándonos en esa única versión, podemos adelantar que P. A. O’Crowley hijo era un defensor a ultranza de lo que en teoría de la traducción se llama ‘principio de aceptabilidad’. Esto es, reconvertir y recrear el texto original a las necesidades y expectativas de los lectores del polisistema de llegada. En el caso que nos ocupa, el privilegio del polo de llegada sobre el principio de adecuación al original conlleva una considerable proporción de ‘overtranslation’, de adiciones y añadidos que delatan una tendencia hacia modelos de equivalencia de tipo funcional. Habrá que esperar a estudios y análisis más amplios para saber con certeza si esto es así o si, por el contrario, cabe hablar de adaptaciones más que de traducciones.

Notas

- (1) Juan Pablo Forner (1795), Exequias de la lengua castellana, Reimp. en J. C. Santoyo (1987), Teoría y crítica de la traducción: Antología. Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, p. 139.
- (2) Vide J. F. Montesinos (1980), Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX, Madrid, Castalia, 4ª ed, pp. 63-69.
- (3) Vide E. Pajares Infante (1988), Richardson en España, León, Universidad de León. Tesis doctoral inédita.
- (4) Vide Mariano José de Larra (1836), "De las traducciones", art. publicado el 11 de marzo de 1836 en El Español. Reimp. en J. C. Santoyo (1987), p. 166.
- (5). Vide Iris M. Zavala (1972), Románticos y socialistas. Prensa española en el siglo XIX, Madrid, Siglo XXI.
- (6) Vide R. Solís (1976), "La burguesía gaditana y el Romanticismo", en La Burguesía mercantil gaditana (1650-1868). Actas..., Cádiz, pp. 394 y ss.
- (7) Jesús de las Cuevas en (1974), Cádiz y los viajeros románticos, afirma que hacia 1797 el número de extranjeros residentes en la ciudad alcanza el 12% de la población.
- (8). Vide R. Solís (1971), Historia del periodismo gaditano (1800-1850), Cádiz, Instituto de Estudios Gaditanos.
- (9) Los datos biográficos de O'Crowley padre proceden del estudio preliminar a la traducción de la Idea... al inglés. A Description of the Kingdom of New Spain, by Sr Dn Pedro Alonso O'Crouley. Translated and edited by Seán Galvin, 1972. Dublin, Allen Figgis.
- (10) Hemos consultado la edición facsímil de la obra, publicada en México D. F. en 1975.
- (11) Vide J. Addison (1794), apéndice traducciones, p. 169.
- (12) Ibid. pp. 3 y ss.
- (13) Ibid. pp. 164-5.

- (14) Vide J. Egea Rodríguez (1974), Figuras gaditanas, Cádiz, Ediciones de la Caja de Ahorros de Cádiz, p. 70. En un breve retrato de O'Crowley padre se alude al comentario de su contemporáneo D. Nicolás Cruz Bahamonde, Conde de Maule, acerca de la venta de varios lienzos, por lo que se especula con la pérdida de la fortuna familiar. Esto explicaría, en parte, el silencio que desde entonces rodea a los O'Crowley. En 1972, Seán Galvin, el traductor irlandés de la Idea... reconstruye el árbol genealógico de la familia a partir de los documentos de los Ximénez de Enciso, uno de los cuales casó en el siglo pasado con Josefa O'Crowley, una de las hijas del anticuario.
- (15) José de Urcullu (1845), Gramática inglesa reducida a veinte y siete lecciones, nueva edición considerablemente aumentada y corregida.... Cádiz, Imprenta de la Revista Médica. Eduardo Benot (1853), Método del Dr. Ollendorff, para aprender a leer, hablar y escribir un idioma cualquiera, adaptado al inglés para uso de los alumnos del Colegio de S. Felipe Neri... Clave de los temas, 2ª ed, Cádiz, Imprenta de la Revista Médica. En 1858 se publica un diccionario en dos tomos compilado por Mariano Velázquez de la Cadena: A Pronouncing Dictionary of the Spanish and English Languages, composed from Spanish Dictionaries of the Spanish Academy, Terreros and Salvá, upon the basis of Secane's edition of Neuman and Baretti and from the English Dictionaries of Webster, Worcester and Walker, with the addition.... In two parts I Spanish-English, II English-Spanish by... Cádiz, Imprenta de la Revista Médica.
- (16) Por citar un ejemplo, en el nº 9 de la Revista Médica, fechado el 15 de abril de 1856 en Cádiz, aparece Valdemar, traducción de E. A. Poe.
- (17) Vide L. Murray, apéndice traducciones.
- (18) Ibid. pp. 7-8.
- (19) Vide V. López Folgado (1988), Las gramáticas inglesas publicadas en España en el siglo XVIII, Madrid, Servicio de Publicaciones Universidad Complutense. También T. Guzmán (1989), El género atribuido en lengua inglesa: textos poéticos de los siglos XVIII, XIX y XX, León, Universidad de León.
- (20) Murray, op. cit., p. 6
- (21) Ibid. p. 9.

- (22) Vide André Lefevere (1982), "Literary Theory and Translated Literature", en The Art & Science of Translation. Special issue of Dispositio, 7, p. 4.
- (23) J. F. Cooper (1852), Cristóbal Colón, Madrid, Mellado.
- (24) W. Scott (1835), Guy Mannering, tr. D. Pablo de Xérica, París, Quérard, 4 vols, 12º. (1838), Tr. D Eugenio de Ochoa, Madrid, Sancha, 3 vols, 8º. Esta última traducción fué reimpressa en París, Rosa, en 1840.

Apéndice traducciones

I) P. A. O'Crowley (padre).

- J. Addison (1795), Diálogos sobre la utilidad de las medallas antiguas, principalmente por la conexión que tienen con los poetas griegos y latinos, Tr. por D. Pedro Alonso O'Crowley, Madrid, Oficina de don Plácido Barco López.

II) P. A. O'Crowley (hijo).

- Cooper, J. F. (1841-2), Doña Mercedes de Castilla o el Viage a Catay. Novela escrita en inglés por el célebre ingenio americano... Traducida al castellano por D. Pedro Alonso O'Crowley. Cádiz, Imprenta de la Revista Médica, 8º mayor.

- Kock, Ch. Paul de (1841), Bigotes... traducida por don P[edro] A[lonso] O'Crowley. Cádiz, Revista Médica, 4 vols, 16º.

- Marryat, Frédéric (1842), La nave fantasma, leyenda de la mar... puesta en castellano por don Pedro A[lonso] O'Crowley. Cádiz, Revista Médica, 3 vols, 16º mayor.

- Méry, Joseph (1843), La condesa Hortensia, novela... trad... por D. Pedro Alonso O'Crowley. Cádiz, Revista Médica, 2 vols, 8º.

- Milton, John et al (1844), Las cinco joyas épicas... tr por D. Pedro A. d'Crowley Gaditano, Madrid, 1844.

- ? Moore, Thomas (1832), El epicúreo, novela traducida por D. P. A. O. y O. Barcelona, Bergnes, 2 vols, 32º. Biblioteca selecta, portátil y económica, tomos XV/XVI.

- Murray, Lindley (1841 y 1860), An English Grammar. El Spelling Book ilustrado, con reglas fijas, claras y sencillas para leer en inglés, al que sirve de testo la bien conocida cartilla de Lindley Mu-

rray, que establece preceptos exactos y sucintos para fijar la difícilísima acentuación de las palabras inglesas y otros no menos difíciles para la ortografía y deletreo, por D. Pedro A. O'Crowley. 2ª edición nuevamente corregida por D. Carlos A. F. Henry. Catedrático propietario de idioma inglés en la escuela industrial de Comercio y de Náutica de Cádiz. Cádiz, Imprenta de la Revista Médica, 1860.

- Scott, Sir Walter (1843), Guy Mannering o el Astrólogo, traducida por D. Pedro Alonso O'Crowley. Cádiz, Revista Médica, 3 vols, 8º.

- Soulié, Frédéric (1843), Los pretendientes, traducida por don Pedro Alonso O'Crowley. Cádiz, Revista Médica, 8º.

- Sue, Eugéne (1843), El palacio de Lambert, leyenda contemporánea puesta en castellano por D. Pedro Alonso O'Crowley. Cádiz, Revista Médica, 2 vols, 8º.

**La traducción al español de un poema épico
latino del s.XII: la Alexandreis de Gautier
de Chatillon**

Francisco Pejenaute Rubio

La **Alexandreis** de Gautier de Châtillon, como es bien sabido, está en la base del poema más sobresaliente de nuestro **Mester de Clerecía**, el **Libro de Alexandre**, así como de otros Libros de Alejandro europeos. Ahora bien, a pesar de su enorme importancia a la hora de valorar rectamente la influencia ejercida por tal poema en una parcela muy extensa de nuestro **Mester**, no se ha traducido a nuestra lengua hasta nuestros días, en una versión, hecha por nosotros mismos, que es la primera que se hace a una lengua románica. Pero, antes de hablar de la traducción, es imprescindible, por una parte, presentar al autor y a su obra, y, por otra, pasar revista a algunas de las circunstancias que explican la importancia del poema, así como la justificación de su traducción ochocientos años después de haber sido compuesto.

Gautier de Châtillon es el mejor poeta latino culto del s.XII y, al mismo tiempo, uno de los más caracterizados representantes del denominado **goliardismo**. Perteneciente a la época conocida como **el Renacimiento de la Edad Media** (nace hacia 1135 y muere en torno a 1202), es un representante típico del clero ilustrado, conocedor profundo (de primera mano) del mundo clásico antiguo, pero imbuido, al mismo tiempo, de las corrientes modernas, lo que se traduce en una actitud crítica de la sociedad y de la Iglesia (particularmente de la Curia), manifestada, como entre sus compañeros los poetas goliárdicos, en una versificación basada ya no en la cantidad

silábica sino en el acento, el número fijo de sílabas y en la rima, lo que se conoce como **versificación rítmica**. Junto con Hugo el Primate y el Archipoeta de Colonia constituye la tríada más excelsa de la poesía latina medieval no anónima (en esta poesía hay, indudablemente, que reservar un lugar de honor a los poetas desconocidos, autores de las canciones que constituyen el conjunto de los **Carmina Burana**).

En ambas vertientes de la poesía latina medieval (la **culta**, cultivadora del poema heroico - muchas veces mitológico y legendario -, y la **popular**, de contenido moralizante y burlesco, en versificación rítmica) Gautier es un excelso poeta¹, autor de composiciones inmortales que nunca faltan en las antologías de poesía latina medieval: pasajes de su **Alexandreis**, o poemas rítmicos como el "**Propter Sion non tacebo**", el "**Versa est in luctum cythara Gualtheri**" o el "**Dum Gualtherus aegrotaret**".

Nacido en Ronchin, pueblecito cercano a Lille, estudia en París y en Reims, bajo la dirección de Esteban de Beauvais, según dicen las "**Vitae**" de algunos manuscritos; regenta una Escuela, primero en Laon y, después, en Châtillon (donde se da a conocer como poeta lírico -a partir de ese momento el nombre de "Châtillon" irá siempre unido a su propio nombre-); estudia Derecho en Bolonia; se desplaza - probablemente- a Roma, donde es testigo presencial de la degeneración de la Curia por esas fechas (a fustigar la cual dedicará Gautier algunos de sus más famosos poemas rítmicos, -el más conocido, el citado "**Propter Sion non tacebo**"-). Por fin, tras conseguir el patronazgo de Guillermo el de las Blancas Manos, se instala en Reims, de donde Guillermo es nombrado arzobispo (sede que regenta entre 1176 y 1202). En honor, precisamente, de Guillermo compone su **Alexandreis**, según los cálculos de H. Christensen, entre los años 1178-1182². Finalmente pasa a Amiens, de cuya catedral es nombrado canónigo por recomendación del arzobispo de Reims, muriendo de lepra³ en aquella ciudad⁴ en fecha desconocida, probablemente en los primeros años del s. XIII⁵.

Su poema **Alexandreis** constituye, mil quinientos años después de la muerte del protagonista, una compensación muy digna, aunque tardía, al silencio con el que la poesía épica (tanto griega como latina) había rodeado la figura de Alejandro (tan tratado, y maltratado, a lo largo de los siglos, por otros géneros literarios como la historia novelesca, la propia novela y la biografía fantasiosa).

Del éxito de la obra de Gautier da una clara idea el hecho de que de la **Alexandreis** nos han llegado más de doscientos manuscritos, la mayor parte de ellos del s. XIII, y de éstos la mayoría acompañados de glosas, unas veces pueriles y puramente escolares, otras enriquecedoras⁶.

De la rapidez de difusión de la obra es una prueba fehaciente el que cinco años después de su publicación (estimada por Christensen en 1184) se halla un eco indiscutible de un pasaje de la misma (la consideración moral del autor, ante la muerte de Alejandro, de que a quien no le bastó todo el orbe en vida le bastan cinco pies de tierra para su tumba⁷) en el sarcófago del rey de Inglaterra Enrique II el Plantagenet (1189), como lo ha puesto de relieve Christensen⁸.

Es más, la **Alexandreis** se convierte en libro de texto, a lo largo del s. XIII, en las Escuelas y en las Universidades, al lado de la **Eneida** de Virgilio y la **Farsalia** de Lucano⁹. Incluso logró desplazar, en las clases de gramática, a los mismos autores antiguos: el Pseudo-Enrique de Gent (Enrique de Bruselas), en su **De scriptoribus ecclesiasticis**, cap. 20, dice: "Este libro (la **Alejandroida**) goza de tanto prestigio hoy en día en las clases de los gramáticos, que por él es dejada de lado la lectura de los poetas antiguos".

Por su parte, Eberardo el Alemán, en su **Laborintus** (= **Carmen de miseriis rectorum scholarum**) - según C. Giordano¹⁰, de los primeros años del s. XIII; según J. Murphy¹¹, de entre 1213 y 1280-, a partir del verso 599¹² ofrece una amplia serie de autores que pueden ofrecerse a los alumnos, y en los vv. 637-8 aparece el famoso dístico en el que se afirma que la **Alexandreis** tiene un brillo digno de Lucano (el juego de palabras de Eberardo habría sido bien del agrado de nuestro Gautier):

"Lucet Alexander Lucani luce; meretur
laudes descriptus historiatus honor"

La fama de la **Alexandreis** queda reflejada en la serie de obras (en latín y en lenguas vernáculas) que inmediatamente la van a tomar como guía, modelo y fuente:

1. **Poemas latinos inspirados en la Alexandreis:**

El tema ha sido estudiado por Christensen, de quien tomamos algunos de los datos que ofrecemos a continuación¹³.

1.1. La **Philippeis** de Guillermo el Bretón, poema épico en que se cantan las hazañas de Felipe Augusto, con una extensión de 12 libros (el mismo número que la **Eneida** de Virgilio), compuesto entre 1214 y 1224 (según F.J.E.Raby¹⁴, terminado en torno al 1225). Muchos son los pasajes en los que su autor se ha inspirado directamente en la **Alexandreis**: según los cálculos de Christensen¹⁵, hay 26 versos, o partes de verso, iguales a otros del poema de Gautier, y por lo menos otros 24 con reminiscencias innegables que presentan únicamente ligeras modificaciones.

1.2. El **Troilus** de Albertus Stadensis (Albert de Stade), de alrededor el a. 1249 (según Raby¹⁶, de en torno al 1265). El poema, que tiene un total de 5.320 versos (algo menos de los que tiene la **Alexandreis**: 5.348), presenta la particularidad de que, a pesar de tratarse de un poema épico, está compuesto en dísticos elegíacos¹⁷. Ofrece 5 versos iguales a otros tantos de la **Alexandreis** y otros 30 con identidad en partes de verso¹⁸.

1.3. **De diversitate fortunae et philosophiae consolatione**, de Enrique de Settimello, con numerosos casos de similitud manifiesta.

1.4. **De Ernesto duce**, de Odo von Herzog Ernst, clérigo de Magdeburgo; poema escrito entre 1206 y 1233, con ejemplos, igualmente, de imitación innegable de la **Alexandreis**.

1.5. **Carmen de Gestis Ludovici VIII**, de Nicolás de Braia, poema en el que se cantan dos hazañas bélicas: la toma de La Rochelle y el asedio de Avignon. Aquí, como lo hace observar Christensen¹⁹, ya no se trata de simple calco de versos sueltos (por más que llamativos), sino de una imitación fiel del desarrollo del relato, con identidad de ideas y, muchas veces, hasta de escenas.

1.6. Por su parte, M.Manitius²⁰ ofrece otras referencias a influencias y ecos de la **Alexandreis**: así, en **Historia annorum 1264-1279**²¹; en el **Registrum multorum auctorum** (1280), vv. 307-316, 331-354, de Hugo von Trimberg; en la **Batalla de las Siete Artes**, de Enrique de Andeli²²; en las **Distinctiones monasticae**; en el **Flo- rilegium** del ms. de París 15155, del s. XIII.

1.7 Abundando en el tema de las influencias ejercidas por la **Alexandreis** en poemas medievales escritos en latín, C. Giordano²³ estudia con detención los pasajes paralelos que descubre entre el poema de Gautier y el **Chronicon Tolosani Canonici Faventini**. El Tolosano murió en 1226, y la verdad es que los pasajes que el investigador italiano presenta como inspirados en la **Alexandreis** son de una evidencia innegable.

Por todo ello, y a la vista de las imitaciones y adaptaciones a que ha dado lugar el poema de Gautier, podemos afirmar con Colker²⁴ que, antes de finalizar el s. XIII, la **Alexandreis** ha dado por terminado su carácter de poema clásico.

1.8. Ahora bien, parece oportuno terminar este apartado haciendo mención del poema **Africa** del Petrarca: el descubrimiento de analogías, tanto en la forma como en la estructura profunda del poema, en relación con la **Alexandreis** de Gautier, ha sido puesto de relieve recientemente por G.Velli²⁵.

2. Adaptaciones de la Alexandreis en diversos "Libros de Alejandro" en lenguas vernáculas.

Este campo lo ha estudiado con detenimiento, ofreciendo abundancia de referencias bibliográficas, G. Cary²⁶. Aquí podemos mencionar obras como:

2.1. **Las antiguas "versiones" de la Alexandreis al islandés y al antiguo checo**: De mediados del s. XIII tenemos dos "versiones" del poema de Gautier a lenguas tan minoritarias como las mencionadas. La primera, hecha en prosa, por Brandr Jónsson, obispo de Holar, en torno al a. 1260²⁷, y la segunda, en verso, según Cary y Ross²⁸, en torno a 1265; según Pritchard²⁹, en torno a 1290-1300³⁰. En ambos casos se trata de "versiones" en el mismo sentido de que se habla de "versión", por ejemplo, a propósito del **Libro de Alexandre**³¹.

2.2. **Alexanders Geesten** de Jakob von Maerlant. Tan de cerca sigue a su modelo que Cary³² se refiere a la obra con el término de "translation", aunque ya, de entrada, tiene 12 libros (siguiendo,

tal vez, el ejemplo de la **Eneida**), frente a los 10 de la **Alexandreis**. El autor es uno de los más representativos del Alemán Medio. La obra habría sido compuesta entre 1256 y 1260, en estrofas rimadas. Con posterioridad, el poema fue vertido a prosa.

2.3. **Alexander** de Ulrich von Eschenbach³³. Se trata del poema más extenso en torno a la figura de Alejandro en época medieval: 28.000 versos, en estrofas rimadas, en Alto Medio Alemán. Tiene, como la **Alexandreis**, 10 libros. El poema de Gautier es su fuente principal, aunque el autor ha manejado también otras. La calidad literaria es muy escasa.

2.4. El **Libro de Alexandre** en castellano. Muchos y graves problemas tiene planteados este poema, cumbre del **Mester de Clercía** medieval español, pero nosotros, y con el único fin de que quede patente la estrecha relación del mismo con la **Alexandreis**, así como la pronta influencia de este último en nuestro país, sólo vamos a tocar dos puntos: las fuentes y la fecha de su composición.

2.4.1. **Fuentes del Libro de Alexandre**: De una manera sistemática fueron estudiadas por A. Morel-Fatio³⁴. Ian Michael³⁵ vuelve sobre ellas y ofrece, en un cuadro sinóptico, y aplicadas a los distintos episodios del **Libro** y con referencia a las distintas estrofas, las diversas fuentes manejadas por el autor del poema. Michael identifica una docena de fuentes y, entre ellas, como era de esperar, la principal es la **Alexandreis**, seguida del **Roman d'Alexandre**. A ambas fuentes les había dedicado, con anterioridad, sendas monografías S. Willis Jr.³⁶. Por supuesto que el tema de las fuentes es estudiado por todos los editores del poema³⁷.

Los trabajos que versan sobre las fuentes del **Libro** parecen inclinarse por la interpretación de que el equipo de composición del poema (la existencia de un equipo de expertos dirigido por un maestro parece exigida por la misma complejidad del sistema de composición³⁸) debió de trabajar siguiendo un procedimiento que, más tarde, se verá aplicado por los colaboradores del segundo período del escritorio alfonsí³⁹: tomando, como hilo conductor, una obra determinada -en este caso, la **Alexandreis**-, se irían rellenando huecos y lagunas con elementos aportados por otras fuentes, entre las que podríamos distinguir dos grupos formados por distintas obras: uno de ellos, que seguiría en importancia a la **Alexandreis**, constituido

por el **Roman d'Alexandre** y la **Historia de Preliis** (una tercera obra, la **Ilias Latina**, habría suministrado los elementos para la redacción del extenso episodio de la guerra de Troya, estrofas del **Libro** 417-719⁴⁰). El segundo, constituido por obras que sólo en pasajes cortos y aislados ofrecen material al **Libro**: Flavio Josefo (episodio de la visita de Alejandro a Jerusalén), san Isidoro, etc.

2.4.2. **Fecha de composición del Libro de Alexandre**: He aquí un problema que todavía no ha tenido solución definitiva. Problema arduo y para el que se han propuesto soluciones muy diversas. Una cosa parece evidente, y es que cada vez se va retrotrayendo más en el tiempo la fecha de su composición. Veamos algunas de las fechas propuestas:

F. Wolf, en una interpretación errónea de la estrofa 2522 del **Libro**, como dice Morel-Fatio⁴¹, propuso una fecha posterior a 1282.

El P. Sarmiento, en el s. XVIII, en sus **Memorias para la historia de la poesía y poetas españoles**⁴² propuso una fecha de composición en torno a la mitad del s. XIII, al tiempo que dejaba patente que el **Libro** no podía haber sido compuesto, como pretendía Francisco Bivar (a. 1602), a mediados del s. XI, por la sencilla razón de que la **Alexandreis**, su principal fuente, es de finales del XII (como se ha dicho más arriba).

Tomás Antonio Sánchez, en sus "**Preliminares**" a la edición del **Libro** en la **Biblioteca de Autores Españoles**⁴³, tras las huellas del P. Sarmiento, coloca la composición del **Libro** en la primera mitad del s. XIII.

Morel-Fatio, apoyándose en argumentos de la lengua del **Libro**, llega a la misma conclusión que Sánchez, fijando la fecha entre 1240-1260⁴⁴. Esta tesis (avanzada por el P. Sarmiento y perfilada por T.A. Sánchez y Morel-Fatio) se convierte, podríamos decir, en la tesis tradicional.

Según C. Carrol Marden⁴⁵, el **Libro** sería anterior al 1250, ya que en esa fecha se habría compuesto el **Poema de Fernán González**, que habría hecho uso del **Libro de Alexandre**.

B. Dutton⁴⁶ propone, aunque sin seguridad en la afirmación, la fecha de 1233.

La referencia al "señor de Sicilia" en la estrofa 2522a ha sido interpretada por Baist⁴⁷ como una alusión a la Cruzada del a. 1228, y el mismo Alarcos⁴⁸ interpreta la referencia a "Damiata", en la estrofa 860d, como alusión a la toma de Damieta, en 1219, por los gue-

rreros de la Quinta Cruzada, comandados por el clérigo español Pelagio.

A. Deyermond⁴⁹ afirma que "es posible que fuese compuesto a comienzos del s.XIII".

I. Uría Maqua⁵⁰, apoyándose en J. San Martín⁵¹, piensa que el **Libro** está compuesto en el **Studium** palentino durante el período de su apogeo, es decir, entre 1220-1225.

La estrofa 1799 del poema, donde se ofrecen las fechas referidas a la muerte de Darío, han sido analizadas, en un intento de situar cronológicamente la composición del **Libro**, por R.S. Willis⁵² y por F. Marcos Marín⁵³, llegando Willis a la conclusión de que el **Libro** habría sido compuesto en 1202 ó 1201, y Marcos Marín, después de prolijas disquisiciones y cálculos numéricos, a la de que habría sido escrito en 1205 ó 1202, dependiendo de dos redacciones sucesivas que estarían en el origen de las ramas de transmisión de los mss. "O" y "P".

La propuesta de una fecha tan baja para la composición del **Libro** revaloriza en sumo grado (y es a donde queríamos llegar) la aceptación de que indudablemente gozó la **Alexandreis**, modelo e hilo conductor del **Libro**; pero es que la última propuesta de la que tenemos noticia, la de E. García Gascón⁵⁴, todavía retrotrae más la fecha de su composición. Según este autor, es "muy probable que la composición del original (del **Libro**) se ejecutara a finales del s.XII"⁵⁵. Si así fuera (nosotros tenemos serias dudas al respecto), y dado que la **Alexandreis** fue compuesta, según la ya mencionada tesis de Christensen, entre 1178-1182 y publicada en 1.183/4, habría que pensar que la fama conseguida por el poema de Gautier atravesó bien pronto las fronteras patrias, y ello no sólo para dejar su huella en el epitafio de un rey inglés (el ya mencionado Enrique II el Plantagenet, 1189), sino incluso para servir de guía y modelo del mayor poema del **Mester de Clerecía** español.

Las ediciones de la "Alexandreis".

Una descripción de las traducciones del poema de Gautier nos impone como condición previa el examen de las ediciones del mismo, toda vez que el grado de fiabilidad de aquéllas depende, en primer lugar y entre otras cosas, del grado de fiabilidad de éstas. Por eso, creemos de interés redactar la pequeña historia de las ediciones que ha conocido la **Alexandreis**.

a) La **editio princeps** es la que apareció en Rouen, llevada a cabo por Guillaume Tailleux y con el título **Gesta Alexandri Magni**. En cuanto al año de su publicación, Müldener, en el **conspectus** de códices y ediciones en que se basa el texto de su edición, ofrece el dato de la fecha con la observación **s.a.**; Jolly⁵⁶ da la fecha de 1487, y Colker⁵⁷ ofrece la misma fecha, seguida de una interrogación.

b) Durante el s. XVI aparecieron tres ediciones: la de J. Adelpus (J.A. Mülich), **Alexandri Magni Regis Macedonum Vita per Gualterum Episcopum Insulanum Heroico Carmine Scripta**, Strasbourg, 1513. (A destacar, en el título de la obra, el calificativo de "obispo" atribuido a Gautier); la de Otto von Eck, sin título, Ingolstadt, 1541, y la de R. Granjon, **P. Gualtheri Alexandreidos Libri Decem. Nunc primum in Gallia Gallicisque characteribus Editi**, Lyon, 1558. Müldener ofrece la fecha, equivocada, de 1548.

c) En el s. XVII apareció la benemérita de Athanasius Gurger, **"Alexandreis" sive Gesta Alexandri Magni Libris X comprehensa, auctore Gualtero de Castellione**, Saint-Gall, 1659. Gurger creía que su edición era la primera que se hacía de la **Alexandreis**, y así dice en su **Saludo al lector**: "En tibi, candide lector, opus novum, ut sit antiquum, nusquam, quod sciam, editum". Para su edición se basó en dos manuscritos, uno del s. XIV, que por esas fechas estaba en el monasterio de Saint-Gall (donde era monje el propio Gurger), y otro del s. XIII (1277), depositado en el monasterio benedictino de Engelberg. De la escasa fiabilidad del texto da clara idea el dato de que el bueno de Gurger (como cuenta él mismo en su "**Prefacio**"), se dedicó a mejorar aquellos versos que le parecían indignos del poeta. La edición de Gurger es la que se adoptó para formar parte de la **Patrologia Latina**, T. CCIX, cols. 459-574, y presenta un mínimo de aparato crítico, con ofrecimiento de variantes ofrecidas por los dos manuscritos que sirven de base a la edición.

d) Del s. XIX es la edición de Müldener: **M. Philippi Gualtheri ab Insulis dicti de Castellione Alexandreis**. Ed. F.A.W. Müldener, Leipzig, 1863. Aunque el editor presenta una relación de 6 manuscritos y de las cinco ediciones anteriores como base de su edición, como quiera que el texto no viene acompañado de aparato crítico alguno, no se sabe en ningún momento sobre qué manuscrito está ba-

sada la lectura ofrecida. (En este sentido, pues, informa menos que la edición de Gugger/**Patrologia Latina**, que ofrece variantes de los dos manuscritos consultados). La edición no ofrece, tampoco, ningún tipo de notas ni índices, ni siquiera va precedida de una **Introducción** o **Prólogo del editor**. Es una edición, pues, poco fiable y desde su aparición fue severamente criticada. Colker⁵⁸ ofrece amplia bibliografía de títulos y autores que han venido mostrando su desconfianza ante la edición de Müldener. La desconfianza aumenta cuando vemos que ya en la simple relación de mss. y ediciones tomados como base el editor comete tres errores: el ms. **Cygneensis** (Zwickau) no es de 1208 sino de 1308; la edición aparecida en Lyon es, como hemos dicho, de 1558 y no de 1548, y la de Saint-Gall, no es de 1658 sino de 1659. Sobre el texto de Müldener (y esto es una nota negativa que no puede adjudicársele a los autores que, por falta de otro mejor, han trabajado sobre él) está hecho el comentario de Christensen, así como la traducción de Jolly.

e) Por fin, en 1978 apareció la edición crítica de Colker: **Galteri de Castellione Alexandreis**. Ed. Marvin L. Colker, Padua, 1978. La edición está basada sobre 6 manuscritos, todos ellos de en torno al 1200, elegidos, al parecer, siguiendo el criterio de primar la antigüedad de los mismos, criterio que no ha sido compartido por los críticos⁵⁹. El mismo editor advierte que no se trata de un texto definitivo. La edición del texto, precedida de una **Introducción**, no muy extensa pero con información suficiente en torno a los problemas planteados por el poeta y por el poema (particularmente interesante es la relación pormenorizada, agrupándolos por naciones, de los más de 200 manuscritos conservados del poema), va acompañada de un rico aparato crítico y de un exuberante aparato de **loci similes**, y completada con la edición de cuatro glosarios medievales, seleccionados entre los numerosos que acompañan a gran parte de los mss. de la **Alexandreis**. A la espera, pues, de una edición definitiva (para la que se tuvieran presentes más manuscritos y más diversificados), la de Colker ofrece al investigador una base sólida sobre la que trabajar.

En la obra, a todas luces benemérita de Colker, el flanco más expuesto a la crítica es el aparato de **loci similes** (como suele ser normal en este tipo de trabajos), y es aquí donde los comentaristas

han opuesto más objeciones. El aparato en cuestión, aunque rico, está limitado, prácticamente, a puntos de coincidencia con autores clásicos o con pasajes de la Biblia, descartándose la búsqueda entre los poetas medievales anteriores a Gautier (deficiencia puesta de relieve por la mencionada reseña crítica de P.G.Schmidt). Fr.Chattillon/Th.D'Angomont, en un virulento estudio crítico de la edición de Colker⁶⁰, centrado en el análisis de los **loci similes** del libro I del poema, tras un minucioso recuento de los mismos, examinan una treintena de casos, haciendo observar que muchos de ellos son irrelevantes o que podrían haber sido sustituidos por otros ejemplos más significativos. Los mismos autores de las **Concordancias de la Alexandreis**⁶¹ ofrecen algunas deficiencias y errores en las referencias de los **loci similes** de la ed. de Colker, y añaden algunos otros de su propia cosecha (media docena de ejemplos).

Las traducciones de la Alexandreis.

En el momento de redactar este trabajo no ha aparecido publicada más que una traducción del poema de Gautier, al inglés, llevada a cabo por R.Telfryn Pritchard⁶², aunque la primera, hecha también al inglés, fue la ya mencionada de W.Thomas Jolly, que no ha visto la luz pública⁶³. Para una fecha próxima está anunciada la aparición de la traducción al alemán, en versos hexámetros, llevada a cabo por Gerard Streckenbach⁶⁴.

1. **Traducción de Jolly.** Es, como acabamos de decir, (y así lo hace notar el mismo autor al comienzo de su **Dissertation**) la primera traducción de la **Alexandreis** hecha a un idioma moderno. El innegable mérito que tiene el trabajo de Jolly (encararse por primera vez, y sin contar con una traducción previa, con un texto tan difícil como el que presenta la **Alexandreis** es una tarea no poco ardua y arriesgada) queda oscurecido por la circunstancia negativa (como se ha hecho notar más arriba, no imputable al traductor) de que tuvo que hacer su traducción sobre el texto ofrecido por la anticuada y poco fiable edición de F.A.W.Müldener, (la edición crítica de Colker no apareció hasta 10 años después, en 1.978). El dato es muy importante porque si toda edición crítica fidedigna es imprescindible para un trabajo serio de investigación filológica (máxime para una traducción), lo es más en un caso como el poema de Gautier del que,

como ya queda dicho, nos han llegado más de 200 manuscritos, muchos de ellos enriquecidos con glosas y escolios.

2. Traducción de Pritchard: Dado que, como hemos señalado, la traducción de Jolly permanece inédita, Pritchard (que en ninguna parte -ni siquiera en la **Bibliografía**- menciona el trabajo de Jolly), puede decir, al frente de la suya, que la traducción que ofrece es la primera que se ha hecho.

El traductor, que con anterioridad a la edición de Colker ya venía trabajando sobre el estudio comparativo de diversos manuscritos de la **Alexandreis**⁶⁵, a la hora de traducir el poema, aunque en general ha seguido la edición de Colker, se ha servido también de su propia colación de una muestra representativa de manuscritos: cuatro códices que en ningún caso coinciden con ninguno de los que están en la base de la edición de aquél, así como ha consultado copias de nueve más. Ello le ha permitido separarse en numerosas ocasiones del texto ofrecido por Colker (el traductor ofrece la lista de casos: 121 pasajes con lecturas distintas a las de Colker, -lecturas de Pritchard que nosotros mismos, en distintas ocasiones, hemos seguido en nuestra traducción-).

En cuanto a las características de la traducción de Pritchard, dos hechos nos han llamado la atención: en primer lugar, la desenfadada desenvoltura con la que el traductor, en numerosas ocasiones, ante la complejidad sintáctica y la frondosidad del período de Gautier, ha optado por una desmembración y un despiezamiento del texto original; con ello ha conseguido una versión ágil y de fácil lectura, pero que traiciona el estilo y hasta la personalidad del poema original. Gautier es un poeta culto, imbuido de todas las galas de la preceptiva literaria, que ha querido rivalizar con los autores clásicos y ha compuesto un poema artificioso, barroco, y, en definitiva, esencialmente retórico, y una versión del mismo tiene que conservar esas características, so pena de convertirse en una versión descafeinada. En la misma línea de actitud ante el texto -la de acercar la traducción al lector facilitándole una rápida comprensión del mismo, hay que colocar un segundo hecho llamativo: el trueque de nombres de pueblos, héroes y distintos personajes que aparecen en el original por otros más conocidos o más asequibles a un lector moderno. También Gautier los podía haber utilizado, pero dado que no lo hizo, es obligación del traductor el conservar intacta la voluntad del autor.

3. Traducción de Streckenbach: Su característica más sobresaliente es que está hecha en versos hexámetros. El traductor hace ya varios años había ofrecido una muestra de su versión⁶⁶: después de exponer con detenimiento el procedimiento seguido en la configuración del hexámetro alemán (en definitiva, se trata de un sistema similar al que nosotros hemos descrito⁶⁷ y hemos calificado de **sistema scandere**, de **arsis** y **tesis** -basadas en el acento- con sustituciones de **espondeos** y **dáctilos** en los cuatro primeros pies), ofrece la traducción de los 173 primeros versos del libro IV: el pasaje en que se cuenta la muerte de la esposa de Darío, presentando, en páginas enfrentadas, el texto de la versión y el texto latino (todavía el ofrecido por Müldener -la edición de Colker no apareció hasta el año siguiente, 1.978; cabe suponer que la traducción definitiva se habrá hecho sobre el texto de esa edición-).

Nuestra propia traducción: Es la primera que se hace de la **Alexandreis** a una lengua románica, y viene a ser una continuación, casi obligada, de la traducción que para la **Colección "Clásica Gredos"**⁶⁸ hicimos de la **Historia de Alejandro Magno** de Q. Curcio, que es la fuente primordial y hasta el mismo hilo conductor de la **Alexandreis**.

En cuanto a la materialidad de la versión nos vamos a permitir hacer algunas observaciones que dejen ver algunas de las particularidades de nuestra versión frente a las que acabamos de mencionar:

a) Aunque en diversas ocasiones hemos defendido la conveniencia de traducir en no-prosa a los poetas, exigencias perentorias de todo tipo nos han obligado a hacer en nuestra traducción de lo que es un puro **carmen** en el original, un **carmen solutum** en español.

b) Tratándose de un autor como Gautier, del que hemos hecho notar su manifiesta carga retórica (muy en la línea de los escritores de su época⁶⁹), el respeto más escrupuloso por la forma nos ha parecido que debía primar sobre cualquier otra consideración a la hora de enfrentarnos al texto del poema, procurando mantener, a ultranza, la a veces exacerbada frondosidad del período sintáctico, una de las características más notables del estilo de Gautier.

c) Ese mismo respeto al texto nos ha llevado a conservar, sin modernizarlas o reinterpretarlas, como ha hecho Pritchard, gran cantidad de formas y expresiones del poeta del tipo: **Cecrópidas**, mantenida frente a **Atenienses**, Dánaos por **Griegos**, **Camena** por **poema**, **Lucifer** por **Lucero de la mañana**, **Alcida** por **Hércules**, **Marte** por **guerra**, **Baco** por **vino**, etc.

Se dice que la Edad Media está de moda. Una cosa es evidente: pocas veces como en nuestros días se había despertado un interés tan vivo por acercarse a los textos medievales, muchos de los cuales, aparte de constituir auténticos documentos sobre aquella época, están en la base de grandes parcelas de nuestra propia cultura. Este es el caso de la **Alexandreis**: estudiada, glosada y comentada concienzudamente durante muchos años en Escuelas y Universidades, dejó una profunda huella en muchas obras señeras de época posterior. Sumida en el más profundo olvido durante siglos, es el momento de rendirle el merecido homenaje de quienes nos consideramos deudores de su mensaje.

Notas

- (1) Véase Y. LEFEVER, "Gautier de Châtillon, poète complet", en **Alain de Lille, Gautier de Châtillon, Jakemart Giélée et leur temps** (Textes réunis par H. Roussel et F. Suard), Lille, 1980, pp. 249-258.
- (2) Véase H. CHRISTENSEN, **Das Alexanderlied Walters von Châtillon**, Hildesheim, 1969 (=1905), cap. I: "Die Abfassungszeit", p. 1 ss., especialmente p. 10.
- (3) Que Gautier murió de lepra es una información ofrecida ya por dos de las antiguas "**Vitae**" del poeta (que hablan de "**flagello lepre**"), información refrendada por distintos testimonios antiguos, el más importante el de Juan de Garlandia. Incluso hay referencias indirectas en la propia obra del poeta, y así ha querido interpretarse, desde la idea de que Gautier sufría esta grave enfermedad, la composición de poemas como "**Versa est in luctum**" (una interpretación de este poema puede verse en F. RICO, "**Un poema de Gautier de Châtillon: fuente, forma y sentido**").

de Versa est in luctum", Etudes de Philologie Romane et d'Histoire Littéraire offertes à Jules Horrent, Lieja, 1980, 365-378), "Licet eger cum egrotis" y "Dum Galtherus aegrotaret". Ahora bien, el "flagello lepre" de las "Vitae" aparece como "flagello sepe" en dos manuscritos, dando origen a la pintoresca interpretación de que Gautier habría muerto como consecuencia de las repetidas autoflagelaciones. La historia ha sido contada por F.CHATILLON, "Flagello sepe castigatus vitam terminavit. Contribution à l'étude des mauvais traitements infligés à Gautier de Châtillon", Revue du Moyen Age Latin, 7 (1951), 151-184.

- (4) Las "Vitae" hablan de una canonjía disfrutada por Gautier por recomendación de Guillermo, el arzobispo de Reims, muriendo en la ciudad en donde era canónigo. Lo malo es que el nombre de la ciudad es distinto según las diversas "Vitae": según la conocida como "Vita 2", la ciudad era Amiens (tesis que se ha convertido en tradicional); según la "2 A", Beauvais; según el escolio del manuscrito Vaticano latino 1479 (del s.XIV), Orleáns.
- (5) Una cuestión debatida, en la biografía de Gautier, es si el poeta estuvo, durante un cierto tiempo, en la Cancillería del rey de Inglaterra Enrique II el Plantagenet. Las "Vitae" antiguas, así como las glosas de los manuscritos, no hacen ninguna referencia a tal estancia. La confusión se ha producido porque Juan de Salisbury tiene cartas dirigidas a **Gautier de Lille**, pero bajo este nombre hay que identificar, al parecer, a dos personajes distintos. Aunque desde que M.Manitius, en su prestigioso Manual (Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters), Munich, 1964 = 1931, T.III, p. 921-2) se hizo eco de R.Peiper (Walter von Châtillon, Breslau, 1869), la noticia de la estancia de Gautier en Inglaterra se ha convertido en dato poco menos que indiscutible en la biografía del poeta, lo cierto es que cada vez son más los investigadores que piensan que tal viaje es pura leyenda, producto de una confusión.
- (6) Véase R. de CESARE, Glosse latine e antico-francese all' "Alexandreis" di Gautier de Châtillon, Milán, 1.951 (Pubblicazioni del'Università Cattolica del S.Cuore, N.S. 39). Una reseña crítica importante de esta obra, hecha por F.Chatillon, véase en R.M.A.L., 8 (1952), 65-74.
- (7) Alex. X 448-50.

- (8) O.c., p. 10. Reza el sarcófago: "**Sufficit hic tumulus, cui non suffecerat orbis // (...) // terra modo (...) sufficit octo pedum**". Y el poema de Gautier (1.c. en nota anterior): "**(...) cui non suffecerat orbis // sufficit (...) // quinque pedum fabricata domus (...)**".
- (9) Los estatutos de la Universidad de Toulouse imponen su lectura y su estudio: véase C.GIORDANO, "**Alexandreis**", **Poema di Gautier de Châtillon**, Nápoles, 1917, p. 150.
- (10) **Ibidem.**
- (11) **La Retórica en la Edad Media, Historia de la teoría de la Retórica desde san Agustín hasta el Renacimiento**, México, 1986, p. 145.
- (12) Véase en E. FARAL, **Les Arts Poétiques du XIIe et du XIIIe siècle**, París, 1971 (1924). pp. 358 ss.
- (13) O.c., cap. V, pp. 165-194.
- (14) **A History of Secular Latin Poetry in the Middle Ages**, Oxford, 1957, 2a. ed., T.II, p. 343.
- (15) O.c., pp. 168-72.
- (16) O.c., T.II, p. 346).
- (17) Particularidad que ya está en poetas latinos medievales muy anteriores, como es el caso de Ermoldo el Negro (=Ermoldus Nigellus) en su poema en honor de Ludovico Pío, **In honorem Hludovici elegiacum carmen**. Que el poema es épico, a pesar de su título, lo demuestra claramente el hecho de que la dedicatoria ofrece, en sus 35 versos (hexámetros "**katà stíjon**"), un doble acróstico, formado con la primera letra y con la última de cada verso, que dice: "Ermoldus cecinit Hludoici Caesaris arma".
- (18) Christensen, o.c., pp. 166-8.
- (19) O.c., pp. 182-3.
- (20) O.c., T.III, pp. 923-4.
- (21) **Scriptores Antiquissimi, Monumenta Germaniae Historica**, T.IX, pp. 649-654.
- (22) En el poema se nos cuenta alegóricamente cómo, en la lucha entablada entre París y Orleáns en torno a quién debe ostentar la primacía, si la Lógica o la Gramática, Perealmaine (personi-

ficación del **Peri hermeneias** de Aristóteles) da muerte a los cuatro textos más caracterizados de la época (s.XIII): el **Architrenius** de Jean d'Hauteville, el **Tobias** de Matthieu de Vendôme, la **Aurora** de Pedro de Riga y la **Alexandreis** de Gautier de Châtillon.

(23) O.c., p. 150.

(24) **Galteri de Castellione "Alexandreis"**, editit Marvin L.Colker, Padua, 1978, "Preface", p.XX.

(25) "Petrarca e la grande poesia latina del XII secolo", **Italia medioevale e Umanistica**, 28 (1985), 295-310. Ya V.FERA, "Annotazioni inedite del Petrarca al testo del'Africa", **Italia Medioevale e Umanistica**, 23 (1980), 1-25, había puesto de relieve que las anotaciones del mismo Petrarca al texto de su poema revelan que en la redacción formal del mismo, Petrarca había sufrido la influencia, entre otros autores, de Gautier de Châtillon.

(26) **The Medieval Alexander**, Cambridge, 1956, pp. 64 ss.

(27) Ed., C.R.UNGER, **Alexanders Saga**, Christiania, 1848, y, más recientemente, Finnur JONSSON, **Alexanders Saga, Islandsk Oversaettelse ved Brandr Jónsson, Biskop til Holar 1.263-64**, Copenhagen, 1925. (Datos tomados de CARY, o.c., p.66, y de D.J.A. ROSS, "**Alexander historiatus**". **A guide to medieval illustrated Alexander Literature**, Londres, 1963, p. 73 y nota 384).

(28) O.c., p. 66 y 73, respectivamente.

(29) O.c., "Introd.", p.6.

(30) Ed., R.TRAUTMANN, **Die alttschechische Alexandreis**, Heidelberg, 1916 ("apud" Cary, *ibid*, y Ross, *ibid.*, y nota 386).

(31) Así, J.HELLEGOUARC'H, "**Un poète latin du XIIe siècle: Gautier de Lille, dit Gautier de Châtillon**", **Bulletin de l'Association Guillaume Budé**, 1967, 95-115, en p.113, habla de que el poema de Gautier "fut (...) traduit ou transposé en un grand nombre de langues: anglais, allemand, espagnol, flamand, tchègue, scandinave; une version islandaise fut même préparée..."; o A. MOREL-FATIO, "Recherches sur le texte et les sources du **Libro de Alexandre**", **Romania**, 5 (1.875), pp. 7-90, cuando dice que "il (habla del autor del Libro) suit autant que possible la

versión de l'**Alexandreis**, dont il lui arrive souvent de traduire très-exactement les vers" (p.59).

- (32) O.c., p.64.
- (33) D.J.A.Ross, en las Notas complementarias a su **Alexander historiatus**. "**Notes. Alexander historiatus. A supplement**", **Journal of the Warburg and Cartauld Institutes**, vol. XXX (1967), 383-388, en p. 387, la. col. dice que el nombre del poeta del **Alexander** es "**Etzenbach**", y aduce una referencia bibliográfica al respecto: H.F.ROSENFELD, "**Ulrich von Etzenbach; Wilhelm von Wenden**" (**Deutsche Texte des Mittelalters**, XLIX), Berlín, 1957, pp. V ss.
- (34) "**Recherches sur le texte et les sources du Libro de Alexandre**", **Romania**, 4 (1875), 7-90, en pp.57 ss.
- (35) **The Treatment of classical Material in the "Libro de Alexandre"**, Manchester, 1970, Apéndice I.
- (36) **The Relationship of the Spanish "Libro de Alexandre" to the "Alexandreis" of Gautier de Châtillon**, New York, 1965 y **The Debt of the Spanish "Libro de Alexandre" to the French "Roman d'Alexandre"**, New York, 1965.
- (37) Véase, por ejemplo, J.CAÑAS, **El Libro de Alexandre**, Madrid, 1988, pp. 31-34.
- (38) Véase Isabel URÍA MAQUA, "**El Libro de Alexandre y la Universidad de Palencia**", **Actas del I Congreso de Historia de Palencia**, Palencia, 1987, T.IV, 431-442, en p. 539.
- (39) Véase G.MENENDEZ PIDAL, "**Cómo trabajaban las escuelas alfonsíes**", **N.R.F.H.**, 5 (1951), 363-380; D.CATALAN, "**El taller historiográfico alfonsí. Métodos y problemas en el trabajo compilatorio**", **Romania**, 89 (1963), 354-375; I.URÍA MAQUA, art.c., pp. 433-4, 438-440; J.CAÑAS, o.c., pp. 65-68; etc.
- (40) Dicho episodio fue ofrecido en edición crítica (y precedido de una "**Introducción**", en la que se pasa revista a los aspectos más interesantes -y a veces conflictivos- del **Libro**) por E.ALARCOS LLORACH, **Investigaciones sobre el "Libro de Alexandre"**, Madrid, 1948.
- (41) Art.c., p.14.
- (42) En **Obras Posthumas**, Madrid, 1775, T.I.

- (43) **Poetas castellanos anteriores al s.XV**, **B.A.E**, T.LVII, Madrid, 1972.
- (44) "Les observations que nous venons de présenter nous autorisent à considérer le milieu du XIIIe siècle, plus exactement les années 1240 à 1260, comme l'époque approximative à laquelle se peut reporter la composition du poème d'Alexandre" (art. c., p. 17).
- (45) "Apud" E.Alarcos, o.c., p.15, quien ofrece la referencia: C.CARROL MARDEN, **Poema de Fernán González**, Baltimore, 1904, pp. XXIX-XXXIV.
- (46) "**French influences in the Spanish Mester de Clerecía**", en **Medieval Studies in Honor of Robert Whiter Linker**, Valencia, 1973, 79-93, en p.86, según cita de J.Cañas, o.c., p.30, n.61.
- (47) Citado por Alarcos, o.c., pp. 15-16 y p.47, n.123, quien ofrece la siguiente referencia: Baist, "**Eine neue Handschrift des spanischen Alexandre**", **Romanische Forschungen**, VI, pp.292 ss.
- (48) O.c., p.16.
- (49) "**Berceo y la poesía del s.XIII**", en **Edad Media, Historia y crítica de la literatura española**, dirigida por F.Rico, Barcelona, 1979, p. 127.
- (50) Art. c., p. 431.
- (51) **La antigua Universidad de Palencia**, Madrid, 1942, pp. 29-44.
- (52) O.c., pp. 73-4.
- (53) **Libro de Alexandre**, "**Estudio crítico**", Madrid, 1987, pp. 24-6, apartado "**Observaciones sobre la fecha de composición**", que se identifican, prácticamente con las que el mismo autor expone en "**La confusión de numerales latinos y románicos y la fecha del Libro de Alexandre**", **Insula**, XLII, nos. 488-9 (1987), p. 20.
- (54) "**Los manuscritos de P y O del Libro de Alexandre y la fecha de composición del original**", **Revista de Literatura Medieval**, 1 (1989), 31-39.
- (55) Art.c., p. 38.
- (56) W.Th.JOLLY, **The "Alexandreide" of Walter of Châtillon. A Translation and Commentary**, Diss. Tulane Univerity, 1968,

p.28 (no publicada). Nosotros nos hemos servido de una xerocopia sacada del microfilm que recoge la **Dissertation** defendida por el autor el 3 de abril de 1968 en la Universidad de Tula-ne.

- (57) O.c., "**Introduction**", p. XXXVIII.
- (58) O.c., "**Introduction**", p. XXII, nota 4.
- (59) Véase, en este sentido, la reseña de tal edición firmada por Paul Gerhard Schmidt, Mittellateinisches Jahrbuch, 16 (1981), 404-5.
- (60) "L'Alexandreide épluchée", Revue du Moyen Age Latin, 43 (1986), 15-24.
- (61) Verskondordanz zur "Alexandreis" Walters von Châtillon, herausgegeben von Heinz Erich Stiene und Jutta Grub, Hildesheim/Zurich/New York, 1985, en la **Einleitung**, sin paginación.
- (62) Walter of Châtillon, the "Alexandreis". Translated with an **Introduction** and **Notes** by R.T.Pritchard, Toronto, 1986.
- (63) Véase lo dicho en Nota 56.
- (64) El Catálogo de la **Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Jahreskatalog für Mitglieder**, 1990, en la Sección **Lateinisches Mittelalter**, p. 294, al anunciar la próxima aparición de la traducción, ofrece la siguiente referencia: Das Lied von Alexander dem Grossen (Alexandreis). Erstmalige Übers. ins Deutsche, eingel. u. -unter Mitwirkung von Otto Klinger (+)- komm. von Gerhard Streckenbach. Mit einer Einführung von Walter Berschin.
- (65) Véase el "**Preface**" de su traducción, p.X.
- (66) G.Streckenbach, "**Zur Übersetzung der Alexandreis des Walter von Châtillon**", Mittellateinisches Jahrbuch, 12 (1977), 123-141. La obra ha aparecido tras la celebración de las Segundas Jornadas Nacionales de Historia de la Traducción: Walter von Châtillon, Das Lied von Alexander dem Grossen. Übersetzt, kommentiert und mit einem Nachwort versehen von Gerhard STRECKENBACH unter Mitwirkung von Otto KLINGNER, mit einer Einführung von Walter BERSCHIN. Heidelberg, 1990.
- (67) En diversos trabajos: "**Los preceptistas literarios y el problema de la adaptación de los metros clásicos en castellano**", Revista de Enseñanza Media, 225 (1970), 186-204; "**La adap-**

tación de los metros clásicos en castellano", Estudios clásicos, XV, 63 (1971), 213-34; "Dos nuevas adaptaciones, en castellano, del hexámetro clásico", Estudios clásicos, XXI, 79 (1977), 171-88.

- (68) Quinto Curcio Rufo, "Historia de Alejandro Magno", Introducción, traducción y notas de Francisco Pejenaute Rubio, Madrid ("Biblioteca Clásica Gredos, 96), 1986.
- (69) Véase E.FARAL, o.c.

INDICE

PYM, Anthony: <i>Complaint Concerning the Lack of History in Translation Histories</i>	1
KELLY, Louis G.: <i>Translators, chocolate and war</i>	13
CUESTA, Leonel-Antonio de la: <i>Intérpretes y traductores en el descubrimiento y conquista del nuevo mundo</i>	25
CALLEJA, Gilda: <i>Gregory Rabassa, el traductor del "Boom".</i>	35
OBOLENSKAYA, Julia: <i>Historia de las traducciones de la literatura clásica rusa en España</i>	43
GARGATAGLI, A. & LOPEZ GUIX, J.G.: <i>Ficciones y teorías en la traducción: Jorge Luis Borges</i>	57
GUTIERREZ, José I.: <i>Traducción y renovación literaria en el modernismo hispanoamericano</i>	69

MERINO, Raquel:		
	<i>Profesión: adaptador</i>	85
ALVAREZ MAURIN, M ^a José:		
	<i>La literatura canadiense en España: las traducciones de Mazo de la Roche</i>	99
LANERO, J.J. & VILLORIA, S.:		
	<i>El traductor como censor en la España del siglo XIX: el caso de William H. Prescott</i>	111
TODA, Fernando:		
	<i>La primera traducción de Tristram Shandy en España: el traductor como censor</i>	123
PEGENAUTE, Luis:		
	<i>Las primeras traducciones de Sterne al español y el problema de la censura</i>	133
BREEZE, Andrew:		
	<i>Some Welsh and Irish Translations of Spanish Writers</i>	141
VARELA, M ^a Jesús:		
	<i>Traducción y traductores en Alemania en la primera mitad del siglo XIX: Johann Diedrich Gries</i>	147
RUIZ, Rafael:		
	<i>La obra del marqués de Sade en lengua castellana</i>	157
MATEO, Marta:		
	<i>Las traducciones españolas de Volpone, de Ben Jonson</i>	167

GUERRA, J.T. & BERNARDEZ, E.:	
<i>Revisión modernista del Seafarer: la traducción de Ezra Pound</i>	179
GUZMAN, T. & SANTOYO, J.C.:	
<i>Moratín, traductor de Thomas Otway: Venice Preserved</i>	187
PAJARES, Eterio:	
<i>El anónimo traductor de la versión española de Pamela Andrews</i>	201
SANTAMARIA, José M.:	
<i>Captain John Stevens</i>	211
YELENA, Belyaeva:	
<i>The Notion of Norm in The History of Translation: Pragmatic Aspects</i>	221
AGUIRRE DE CARCER, Luisa F.:	
<i>Las traducciones del Quijote al árabe</i>	227
RABADAN, Rosa:	
<i>De la Ilustración al Romanticismo: los O'Crowley</i>	243
PEJENAUTE RUBIO, Francisco:	
<i>La traducción al español de un poema épico latino del s. XII: la Alexandreis de Gautier de Chatillon</i>	257

