

## Sobre las traducciones españolas del teatro simbolista en lengua francesa\*

Lidia Anoll Vendrell

El interés que suscitó en mí, tiempo ha, el teatro y la obra en general de Maeterlinck me llevó a proponer un título para mi trabajo el cual, una vez iniciado, me pareció responder más que a una ambición a una insensatez desmesurada. La disparidad de opiniones que hay cuando se trata de «etiquetar» a los autores de fin de siglo no facilitó en manera alguna la elaboración de un corpus sino exhaustivo al menos coherente. A esto se añadió la voluntad expresada en el título de ocuparme solamente de teatro... De todos es conocido que los simbolistas practicaron mucho más la poesía o la estética que el teatro, por lo tanto un «autor» simbolista no era una garantía de «dramaturgo» simbolista, de la misma manera que todo cuanto pudiera haber detrás de un dramaturgo simbolista podía muy bien no responder a este apelativo...

En su obra sobre el teatro simbolista, Gisèle Marie<sup>1</sup> presenta un corpus de una decena de autores cuya elección justifica por medio de estas palabras que explican el fenómeno simbolista:

Évènement original et unique, le *Symbolisme* est en effet un phénomène exceptionnel dans notre littérature [...]. Non seulement par ce qu'il apporte de renouvellement dans l'expression poétique, dans la présentation dramatique, mais plus encore par *la hautaine inspiration d'un petit groupe d'écrivains hantés de poésie pure, tourmentés d'Absolu, qui va ériger l'art et la poésie à la grandeur d'une religion; car l'œuvre doit être avant tout un acte de foi.*<sup>2</sup>

Observamos pues que lo que caracteriza a los autores de su elección es el hecho de estar «hantés de poésie pure et tourmentés d'Absolu». Figuran en su estudio: Villiers de l'Isle-Adam, Mallarmé, Élémir Bourges, Saint-Pol Roux, Francis Jammes, Édouard Dujardin, Joséphin Péladan, Grégoire Le Roi, Henri Signoret, Maeterlinck y Claudel, sin olvidarse del joven Jarry

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

1. Gisèle Marie, *Le théâtre symboliste: ses origines, ses sources, pionniers et réalisateurs*, París, Nizet, 1973.

2. G. Marie, *op. cit.*, p. 13; el subrayado es mío.

cuya obra, *Ubu Roi*, «no [es] realmente una obra simbolista en cuanto a la forma pero sí en cuanto a la intención». En realidad, cada uno de ellos aportó aspectos diferentes al teatro simbolista, pero en su mayoría estarían clasificados más propiamente dentro del teatro idealista, puesto que la atracción por la metafísica o esa tendencia ético-filosófica que acompaña al teatro simbolista y que se traduce en símbolos, no se hace patente en todos los casos.

Georges Pillement en la introducción a su antología del teatro contemporáneo,<sup>3</sup> hace patente la dificultad que se presenta en la elección de todo corpus y las críticas que esa elección pueda suscitar:

Je sais bien qu'il ne s'agit souvent que de nuances et d'appréciations personnelles et que d'autres, à ma place, utilisant un fil conducteur différent, auraient pu déplacer tel ou tel dans la classification que j'ai dû établir; mais je crois pourtant que celle-ci reste valable dans ses grandes lignes et que ce théâtre littéraire que je différencie du théâtre d'avant-garde, n'est pas une réunion de laissés pour compte mais bien une tendance profonde du théâtre contemporain avec ses évolutions, ses moments d'éclipse et d'épanouissement.

Cierto es que en esa antología, Pillement elabora su corpus basándose en los autores de aquella época, singularmente brillante para el teatro literario, en que Paul Fort, todavía un adolescente, fundaba el *Théâtre d'Art* como reacción al realismo triunfante del *Théâtre Libre* de Antoine. Su llamada, como sabemos, se dirigía a los poetas: Verlaine, Mallarmé, Verhaeren, Maeterlinck, Saint-Pol Roux, Henri de Régnier, Moréas...

Pillement, partiendo de las representaciones del *Théâtre d'Art*, menciona a autores que Gisèle Marie no incluye en su corpus: Verlaine, Rémy de Gourmont, Van Lerberghe, Rachilde, Schuré, Gide... por citar algunos, y olvida a otros cuya importancia aquélla puso de relieve, hecho que no debe extrañarnos ya que cada uno persigue un objetivo distinto. En un caso se trata de un estudio y en el otro de ofrecer una muestra de algunos páginas antológicas que, en su mayoría, pasaron ya al olvido.

Sirvan, pues, estas palabras introductorias para justificar el corpus de mi elección que, como el de ambos autores, puede dar lugar a discrepancias. Pero como mi trabajo persigue un objetivo muy distinto al que se propusie-

3. Georges Pillement, *Anthologie du théâtre français contemporain. Le théâtre des romanciers et des poètes*, París, Éd. du Bélier, [1948].

ron en su día G. Marie y G. Pillement —autores elegidos un tanto al azar— toda discrepancia, toda objeción, serán bien recibidos y me ayudaran a llevar a buen fin una investigación que se encuentra en sus primeros balbucesos.

Establecí el corpus de mi trabajo partiendo de un presupuesto literario-temporal: debía tratarse de autores vinculados al movimiento simbolista fuere cual fuere el género literario al cual se encontraran adscritos corrientemente, ya que como observaba al ir entrando en materia, el hecho teatral era, en la mayoría de los casos, algo que se había quedado en un intento y no figuraba en las historias de la literatura. Al decir «vinculados al movimiento simbolista» establecía ya el límite temporal: estos autores debían pertenecer al siglo XIX. Quedaban, pues, excluidos todos aquellos que habiendo escrito teatro simbolista no pertenecían ya a aquella primera generación.

Al estar trabajando en una lectura de *Pelléas et Mélisande* que acompañará la traducción al catalán que he hecho de esta obra, proseguí mi investigación en este campo y continué con el teatro simbolista belga de expresión francesa. Dejando aparte al teórico Albert Mockel (1866-1945), tenía cinco grandes figuras de la literatura belga de aquellos momentos: Georges Rodenbach (1855-1898) y Émile Verhaeren (1855-1916), los precursores por así decirlo, y las tres figuras centrales Charles Van Lerberghe (1861-1907), Maurice Maeterlinck (1862-1949) y Max Elskamp (1862-1931).

Haciendo caso omiso del material hallado sobre Maeterlinck, de quien me ocuparé más adelante, me encontré con una relación verdaderamente insignificante en cuanto a su número. Rodenbach había escrito *Le Voile* y una adaptación para el teatro de su novela *Bruges-la-morte* que tituló *Le Mirage*;<sup>4</sup> Verhaeren tiene cuatro obras: *Les Aubes* (1898),<sup>5</sup> *Le Cloître* (1900), *Philippe II* (1901) y *Hélène de Sparte* (1914). Van Lerberghe, así como Elskamp, no parecían incluir en su haber ninguna obra de teatro, aunque un fragmento de una carta dirigida a Mockel por Van Lerberghe me hizo pensar que también había caído en la tentación de la escena<sup>6</sup> al hacer alusión a

4. *Le Voile* fue representada el 21 de mayo de 1894, en la Comédie-Française. Fue la primera obra de un autor belga interpretada por esta compañía. En cuanto a *Le Mirage*, no se tuvo noticia de ella hasta la muerte del autor (1898). Fue publicada en la *Revue de Paris* antes de serlo por Ollendorf, en 1901.

5. Drama en verso y en prosa que completa la trilogía iniciada con *Les Campagnes hallucinées* (1893) y *Les Villes tentaculaires* (1895), según dice el propio autor en *Les Villages illusionnaires*.

6. «Mes *Flaieurs* viennent d'être représentés à Berlin. Encore! Four noir et sonore, naturellement. Le directeur, navré, m'écrit que le théâtre symboliste a reçu un coup depuis *Monna Vanna* où tout le monde en Allemagne voit de la part de Maurice Maeterlinck un désaveu

sus *Flaireurs*, cosa que me confirmó la relación de obras puestas en escena por Paul Fort que cita Pillement. Pues bien, de todos estos autores solamente he hallado una traducción, en lengua catalana, de *Le Cloître*, de Verhaeren: *El claustre*,<sup>7</sup> de 1919, obra que no sólo fue traducida sino representada en Barcelona y, según reza en la portada, «estrenada amb sorollós èxit la nit del 2 de maig de 1919, en el Teatre Català Romea».

En cuanto a Maeterlinck, disponemos de algunos breves estudios sobre su presencia en España, debidos a Graziela Palau de Nemes,<sup>8</sup> Lily Litvak<sup>9</sup> y Rafael Pérez de la Dehesa,<sup>10</sup> y una tesis doctoral, obra de Jean-Pierre Simon Pierret,<sup>11</sup> que me han servido para confrontar datos, completar mi investigación o añadir alguna que otra información de cierto interés que hago figurar en nota.

Entre las traducciones de Maeterlinck en lengua catalana, contamos con:

*L'intrusa* (*L'Intruse*, 1890), traducción y estudio que se deben a Pompeu Fabra. Va precedida de una carta del propio Maeterlinck.<sup>12</sup> Fue editada en la revista *L'Avenç* en agosto de 1893, (pp. 225-240), y representada en Sitges, el 10 de septiembre del mismo año en ocasión de la Segunda Fiesta Modernista.<sup>13</sup>

*Interior* (*Intérieur*, 1894), traducida también por Pompeu Fabra, y publicada en la revista *Catalonia*, en 1898 (pp. 23-35).<sup>14</sup>

de son théâtre antérieur. C'est fâcheux»: carta a Albert Mockel de 9 de marzo de 1903, cit. por Jeannine Paque, *Le Symbolisme belge*, Bruselas, Labor, 1989, p. 154, nota 14.

7. E. Verhaeren, *El claustre*. Traducción de Carles Capdevila, Barcelona, s.i., 1919.

8. Graziela Palau de Nemes, «La importancia de Maeterlinck en un momento crítico de las letras hispanas» *Revue Belge de Philologie et d'Histoire* XL (1962), pp. 714-728.

9. Lily Litvak, «Maeterlinck en Cataluña» *Revue des Langues Vivantes* 3 (1968), pp. 184-198.

10. Rafael Pérez de la Dehesa, «Maeterlinck en España» *Cuadernos hispanoamericanos*, 85,255 (1971), pp. 572-580.

11. Jean-Pierre Simon Pierret, *Mauricio Maeterlinck y España*, Madrid, Universidad Complutense, 1982.

12. Dice así: «Monsieur, C'est de bien grand coeur et en vous remerciant de l'honneur que vous voulez bien me faire que je vous autorise à traduire *L'Intruse* pour *L'Avenç*. Je joins à cette autorisation tous mes vœux pour l'issue de la lutte que vous avez entreprise; heureux de me trouver un instant avec vous du côté de la témérité et de l'indépendance. Recevez etc. M. Maeterlinck».

13. Maragall da fe de la impresión que produjo esa representación al tiempo que elogia la traducción de Pompeu Fabra, en sus *Obras completas*: «Aquella poesia enfermiza se apoderó de todo el público desde el primer momento, manteniéndolo suspenso, con escasas intermitencias, hasta el sobrecogedor final, en que se levantó con una nerviosa aclamación, seguida de atronadores aplausos» (Citado por R. Pérez de la Dehesa, *op. cit.*, p. 574).

14. La escenificación de *Interior*, en 1900, por el Teatre Íntim d'Adrià Gual también supuso un gran éxito.

*Les set princeses* (*Les Sept princesses*,<sup>15</sup> 1891), drama en un acto y *Sor Beatriu*<sup>16</sup> (*Sœur Béatrix*, 1901), milagro en tres actos, traducidas por J. Massó y Ventós, publicadas en Barcelona, en la Biblioteca Popular de *L'Avenç*, nº 125, en 1912<sup>17</sup>.

*L'alcalde de Stilmonde* (*Le Bourgmestre de Stylmonde*, 1919), drama en tres actos, cuya traducción se debe a Salvador Vilaregut, publicada en Barcelona, por la Imprenta y editorial Catalana en 1920.<sup>18</sup>

*Quatre variacions sobre la mort: La intrusa* (*L'Intruse*, 1890), *Els cecs* (*Les Aveugles*, 1890), *Interior* (*Intérieur*, 1894), *La mort de Tintagiles* (*La Mort de Tintagiles*, 1894), que se deben a Jordi Coca. Están editadas en Barcelona, por el Institut del Teatre, edicions del Mall, 1984. Constituyen el volumen 27 de la «Biblioteca Teatral». Va precedida de una introducción, dividida en cinco partes, que trata del teatro simbolista y sus características. Sigue a ésta una bibliografía.

La traducción de *La primmpesa* [sic] *Magdalena* (*La Princesse Maleine*, 1889) obra de Soler de las Casas, es manuscrita, sin mención de año (B. del Institut del Teatre). Podría tratarse de una obra de principios de siglo ya que está escrita en un catalán todavía no normalizado.

*Pelléas et Mélisande* (1892), ha sido objeto, también, de una traducción catalana (*Pel·leas i Melisanda*), pero no se trata de la obra de Maeterlinck tal como la escribió sino de la que fue adaptada para la ópera de Debussy. És de 1930 y se debe a Joaquim Pena.<sup>19</sup>

En lengua castellana tenemos una traducción de *La intrusa*, de 1896, que debemos a Azorín. Va precedida de un fragmento de una carta de Maeterlinck a Azorín. Éste, tras haberse quejado del desconocimiento del autor belga en España, tradujo *L'Intruse* con el fin de que fuera representada. An-

15. Por razones poco evidentes, Maeterlinck no incluyó en su *Teatre complet* (1901) esta obra.

16. En la última hoja de esta publicación, allí donde se lee «Altres llibres del traductor», *Sor Beatriu* aparece con el título *Germana Beatriu*.

17. *Sor Beatriu* fue convertida en ópera por Antoni Marquès en 1924, sobre una versión castellana, y estrenada en el Teatro del Liceo: véase *Gran Enciclopèdia Catalana*, s.v. «Maeterlinck».

18. El ejemplar que he tenido en mis manos no responde a esta edición, ya que se trata de la obra manuscrita. Se halla en la biblioteca del Institut del Teatre, por donación de Jaume Borràs. Sin embargo, el nombre del traductor, el año y el lugar confirman que se trata de la misma traducción.

19. En la cubierta dice así: *Pel·leas i Melisanda, Claude Debussy, drama líric en cinc actes i 13 quadres. Poema de Maurice Maeterlinck. Traducció adaptada a la música de Joaquim Pena, Barcelona, [Arts gràfiques, S.A.], 1930. Más adelante leemos que «el drama líric fou representat per 1ª vegada al Teatre Tívoli de Barcelona, l'11 d'Octubre de 1919». Es de suponer que sería en francés.*

tonio Vico la rechazó arguyendo que «una obra de ese carácter sólo sería bien acogida por pequeñas y selectas minorías». A raíz de ese fracaso fue cuando Azorín decidió publicarla.<sup>20</sup>

En 1901, encontramos una traducción de la *Trilogía de la muerte. La intrusa, Los ciegos e Interior*, debida a Antonio Palau, editada en Barcelona en 1901.

Existe otra traducción de la *Trilogía de la muerte*, de 1909. Es de Antonio de Vilasalba, editada en Barcelona, por Antonio López.

Formando parte de la trilogía, pero editadas separadamente tenemos una traducción de *Interior* que la revista *Electra* recoge en el nº 3, de marzo 1901.<sup>21</sup> He encontrado otra, también anónima, publicada por Editorial Labor, en Barcelona, en 1965. Figura en el segundo tomo de *Antología de piezas cortas de teatro*; la introducción es de Nicolás González Ruiz.

También *Los ciegos*, en traducción de Rafael Urbano, fue publicada por la revista *Renacimiento*, en septiembre de 1907, año en que se publicó igualmente *Monna Vanna* (1902), en traducción de J. Jurado de la Parra.

Un fragmento de la traducción en verso de *Monna Vanna*, que había sido representada por María Guerrero, fue reproducida en *Nuevo Mercurio* en marzo de 1907.

Rafael Pérez de la Dehesa hace referencia al comentario publicado en *Nuestro tiempo* a raíz del estreno del drama de *Barbazul y Ariana (Ariane et Barbe-Bleue, 1901)*. Eso supondría la existencia de la traducción de esta obra.<sup>22</sup>

El mismo autor hace observar que en el número de *Alma española*<sup>23</sup> en el que Gabriel Arceli comenta la representación de las obras de Maeterlinck, se reproduce un fragmento de *Pelléas et Mélisande*, en traducción de Gregorio Martínez Sierra.

En el Institut del Teatre hay una traducción de *El alcalde de Stilmonde* que se debe a Gómez Carrillo. Es incompleta, pero viene anotada y corregida como si hubiera sido objeto de una representación. En el mismo centro se halla otra traducción de esta obra sin dato alguno, donativo como tantas otras de Jaume Borràs.

20. Doble fracaso me atrevería a decir ya que, según Pérez de la Dehesa (*op. cit.*, p. 576) el propio Azorín afirma que sólo se vendieron dos o tres ejemplares.

21. Pedro González Blanco anunciaba así, en *Vida nueva*, la traducción de *Interior* por Valle Inclán: «El día 30 [...] estrena en el Teatro Artístico un drama titulado *Cenizas*. Para el mismo teatro tiene hecha una traducción de *Interior*, de Mauricio Maeterlinck». J.-P. Simon se pregunta si la traducción anónima que recoge *Electra* no será la de Valle Inclán.

22. R. Pérez de la Dehesa, *op. cit.*, p. 577, nota 32.

23. *Actualidad literaria* de 6 de marzo de 1904; según R. Pérez de la Dehesa, *op. cit.*, p. 578.

Jean-Pierre Simon Perret, cita en su tesis una traducción de *Aladina y Palomides*, de 1910, publicada en el nº XVIII de *Prometeo*, obra de Elvira y Ricardo Baeza.

Tenemos, finalmente, una edición del teatro de Maeterlinck traducido al castellano. Recoge más de una veintena<sup>24</sup> de obras escritas para la escena. Traducción y prólogo se deben a María Martínez Sierra; fue editada en México, por Aguilar, en 1963.

Por lo que se refiere al ámbito francés aparecen nombres que evocan nacionalidades muy diversas y que no tuvieron un papel importante dentro del teatro: Émile de Gourmont, Edouard Dujardin, René Guilbert (conocido por René Ghil), Stuart Merrill, Pierre Quillard, Gustave Khan, Rodolphe Darzens, Viélé-Griffin, Camille Bloch, Ephraïm Mikhaël, Saint-Pol Roux... Sus obras gozaron de algunas representaciones, en el mejor de los casos, pero en su mayoría sólo fueron objeto de lectura ya que su puesta en escena resultaba imposible. Aplaudidas, a veces, por un público artista, han sido ignoradas del público en general.

Como era de suponer, aunque era necesario verificarlo, no he encontrado ninguna traducción de *La Gardienne*, de Régnier, ni de *Phocas le jardinier*, de Viélé-Griffin como tampoco de *Antonia*, de Édouard Dujardin. Si Raitt<sup>25</sup> hace alusión a «dos dramas escritos en colaboración», al hablar de Michaël, o a ciertas analogías que presentan las obras de Quillard con las de Villiers, ni tan sólo cita los títulos. Quizá una de ellas sea la que Pillement dice haberse representado en el Théâtre d'Art: *La Fille aux mains coupées*. En cuanto a Saint-Pol Roux, Gisèle Marie habla de «su único drama», que como otros tantos no se representó jamás: *La Dame à la faulx*, mientras que Raitt, en su estudio sobre la influencia de Villiers en los simbolistas hace alusión a *L'Ame noire du prieur blanc* y a *La Dame à la faulx* en las cuales se nota, dice, la influencia del Villiers de *Axel*. Esta última, a pesar de la importancia de que goza actualmente como drama simbolista, y de la influencia que ejerció entre los autores de la época, no ha sido objeto de ninguna traducción.

Gide y Claudel no fueron incluidos, en principio, en ese corpus ya que los consideré autores del siglo XX. Sin embargo, es cierto que fueron coetá-

24. *La princesa Malena, La intrusa, Los ciegos, Peleas y Melisanda, Aladina y Palomides, Interior, La muerte de Tintagiles, Aglavena y Selisete, Ariana y Barba Azul o La liberación inútil, Sor Beatriz, Monna Vanna, Joyzelle, María Magdalena, El milagro de San Antonio, El burgomaestre de Stilmonte, La sal de la vida, La dicha pasa, El poder de los muertos, María Victoria, La princesa Isabel, El padre Setúbal y Juana de Arco.*

25. Alan W. Raitt, *Villiers de l'Isle-Adam et le mouvement symboliste*, París, Corti, 1965, pp. 350-361.

neos de algunos de los autores que integran mi trabajo y que algunas de las obras de su repertorio respectivo figuran entre los dramas simbolistas. En todo caso queda para más adelante la búsqueda de este material.

Como mi intención no era hacer una valoración cuantitativa ni cualitativa de estas traducciones, sino ver el estado de la cuestión para poder iniciar otros trabajos, concluiré con el establecimiento de varios puntos, suscitados por el balance que he hecho de mi aportación, que pueden ser objeto de estudios posteriores:

a) La fecha de las traducciones. A veces sorprende la proximidad que hay entre original y traducción, lo que supone una relación muy directa entre autor y traductor o un interés particular por la obra de ciertos autores.

b) Autores más traducidos, lo que equivaldría, en este caso, a decir: ¿por qué Maeterlinck?

c) Categoría literaria de los primeros traductores.

d) ¿Obra simbolista o de autor simbolista? Una lectura de todas las obras traducidas nos llevaría a desestimar algunas de las traducciones que figuran en nuestro trabajo si se tratara de lo primero.

Y finalmente, una pregunta que llevo formulándome desde hace mucho tiempo y que explicaría, quizá, el escaso número de traducciones de obras simbolistas: ¿qué sentido tiene la traducción de un drama simbolista, si no somos capaces de realizar, en ninguna lengua, la «traducción» que va de lo tangible a lo metafísico?