

Francisco Lafarga &
Antonio Domínguez (ed.)

*Los clásicos franceses
en la España del siglo XX*
Estudios de traducción y recepción



PPU

Los clásicos franceses
en la España del siglo XX.
Estudios de traducción y recepción

Los clásicos franceses
en la España del siglo XX.
Estudios de traducción y recepción

Francisco Lafarga &
Antonio Domínguez (ed.)

LA PUBLICACIÓ DE ESTE VOLUMEN HA SIDO POSIBLE GRACIAS A LA SUBVENCION DE LA
GENERALITAT DE CATALUNYA AL GRUP DE RECERCA CONSOLIDAT
TRADUCCIÓ I RECEPCIÓ DE LES LITERATURES ESTRANGERES A ESPANYA

HAN COLABORADO EN ESTE VOLUMEN INVESTIGADORES VINCULADOS A LOS PROYECTOS DE
INVESTIGACIÓ SUBVENCIONADOS

1999SGR429 DEL DEPARTAMENT D'UNIVERSITATS, RECERCA I SOCIETAT
DE LA INFORMACIÓ DE LA GENERALITAT DE CATALUNYA
TRADUCCIÓ I RECEPCIÓ DE LES LITERATURES ESTRANGERES A ESPANYA
LÍDIA ANOLL · MARTA GINÉ · PILAR GÓMEZ BEDATE
FRANCISCO LAFARGA · ALICIA PIQUER

PB98-1077 DE LA DIRECCIÓ GENERAL DE ENSEÑANZA SUPERIOR DEL
MINISTERIO DE EDUCACIÓ Y CULTURA
LAS TRADUCCIONES DE LITERATURA DRAMÁTICA Y NARRATIVA AL CATALÁN (1906-1939)
ENRIC GALLÉN · MIQUEL M. GIBERT · MARCEL ORTÍN

BFF2000-1281 DEL MINISTERIO DE CIENCIA Y TECNOLOGÍA
EDITORIALES, TRADUCCIONES Y TRADUCTORES EN LA CATALUÑA CONTEMPORÁNEA
MANUEL LLANAS · RAMON PINYOL I TORRENTS

Primera edici3n, 2001

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorizaci3n escrita de los titulares del
Copyright, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducci3n parcial o total de
esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografia y el
tratamiento informático, y la distribuci3n de ejemplares de ella mediante alquiler o
préstamo públicos.

© De la edici3n: los Autores de los textos

© PPU

Promociones y Publicaciones Universitarias, S. A.
Diputaci3 213, 08011 Barcelona
Tel. 93 451 65 70 Fax 93 452 10 05

ISBN 84-477-0745-8
D. L. B-20.018-2001

Imprime: Promociones y Publicaciones Universitarias S. A., Barcelona

ÍNDICE

- 9 *PRESENTACIÓN*
- 13 TRADUCCIONES ESPAÑOLAS DE LOS CLÁSICOS FRANCESES PUBLICADAS EN
PARÍS (1890-1930)
DENISE FISCHER HUBERT
- 23 PROSISTAS Y POETAS FRANCESES (HASTA EL SIGLO XVIII) TRADUCIDOS AL
CATALÁN EN EL SIGLO XX
MANUEL LLANAS & RAMON PINYOL I TORRENTS
- 39 TRADUCCIONS DEL TEATRE CLÀSSIC FRANCÈS AL CATALÀ (1903-1937)
ENRIC GALLÉN
- 47 LOS POETAS CLÁSICOS FRANCESES EN ANTOLOGÍAS DE POESÍA DEL SIGLO XX:
EL CASO DE LA *POESÍA FRANCESA* DE ANDRÉS HOLGUÍN
PILAR GÓMEZ BEDATE
- 57 TRADUCCIÓN Y RECEPCIÓN DE RONSARD Y OTROS POETAS DE SU TIEMPO
ALICIA PIQUER DESVAUX
- 67 DU BELLAY EN CASTELLANO
TEODORO SÁEZ HERMOSILLA
- 81 LAS TRADUCCIONES AL CASTELLANO DE LOS *ESSAIS* DE MONTAIGNE EN EL
SIGLO XX
NÚRIA PETIT
- 89 REFLEXIONES SOBRE LA RECEPCIÓN DE CORNEILLE EN LA ESPAÑA DEL
SIGLO XX
MONTSERRAT COTS
- 99 ROSA CHACEL: CREACIÓN, TRADUCCIÓN Y CRÍTICA. A PROPÓSITO DE SEIS
TRAGEDIAS DE RACINE
SOLEDAD GONZÁLEZ RÓDENAS
- 107 RACINE, P. DE OLAVIDE, R. CHACEL: DOS VERSIONES DE *PHÈDRE* A DOS
SIGLOS DE DISTANCIA
FRANCISCO LAFARGA
- 117 TRADUCCIONES DEL *TARTUFFE* AL CASTELLANO: DE LAS VERSIONES ILUSTRES
A LAS ACTUALES
RAFAEL RUIZ ÁLVAREZ
- 129 MOLIÈRE TRADUCIDO POR GÓMEZ DE LA SERNA
CONCEPCIÓN PALACIOS BERNAL

- 139 J. RUYRA Y J. M^a DE SAGARRA TRADUCTORES DE *L'ÉCOLE DES MARIS*.
 VERSIÓN PARROQUIAL VERSUS TRADUCCIÓN
 MARÍA OLIVER
- 155 JOAN OLIVER TRADUCTOR DE MOLIÈRE
 MIQUEL M. GIBERT
- 163 TRADUCCIONES Y ADAPTACIONES EN CASTELLANO DE LAS FÁBULAS DE
 LA FONTAINE EN EL SIGLO XX
 M^a ROSARIO OZAETA GÁLVEZ
- 175 LA BRUYÈRE EN L'IDEARI I EN LA TRADUCCIÓ DE JOSEP CARNER
 MARCEL ORTÍN
197. LAS VERSIONES FRANCESAS DE *LAS MIL Y UNA NOCHES*: ¿CLÁSICOS
 FRANCESES TRADUCIDOS AL ESPAÑOL?
 M^a DOLORS CINCA PINÓS
- 201 LES TRADUCTIONS DE L'ŒUVRE DE MARIVAUD EN ESPAGNE
 AU XX^e SIÈCLE
 NATHALIE BITTOUN-DEBRUYNE
- 211 *LES LIAISONS DANGEREUSES* Y LA TRADUCCIÓN DE LA METÁFORA LIBERTINA
 ANTONIO BUENO GARCÍA
- 221 ACERCA DE LA TRADUCCIÓN DE UNAS CARTAS DE MADAME DU DEFFAND A
 VOLTAIRE
 LÍDIA ANOLL VENDRELL
- 229 EDUARDO MARQUINA, TRADUCTOR DE CHÉNIER Y DE PRÉVOST
 ANTONIO MARCO GARCÍA
237. LA PALABRA DE VOLTAIRE EN *EL JARDÍN DE LAS DUDAS* DE FERNANDO
 SAVATER
 MARTA GINÉ JANER
- 249 **LOS TRADUCTORES ANTE SUS OBRAS**
- 251 TRADUCIR EL *GARGANTUA* DE FRANÇOIS RABELAIS
 ÍÑIGO SÁNCHEZ PAÑOS
- 255 TRADUCIR EL *HEPTAMÉRON* DE MARGUERITE DE NAVARRE
 M^a SOLEDAD ARREDONDO
- 263 TRADUCIR A LOUISE LABÉ
 CARIDAD MARTÍNEZ
- 273 TRADUCIR *LA PRINCESSE DE CLÈVES* DE MADAME DE LA FAYETTE
 ANA-MARÍA HOLZBACHER

PRESENTACIÓN

La cuestión de la recepción, traducción e imagen de la literatura de otras épocas ha sido objeto de distintos estudios interesantes en los últimos tiempos. En el ámbito concreto de la cultura hispánica, y por mencionar únicamente obras de tipo general, es decir, no centradas exclusivamente en algún autor o en alguna obra, pueden recordarse el volumen *El teatro clásico en traducción*, fruto de un coloquio celebrado en la Universidad de Murcia en noviembre de 1995 (véase Pujante & Gregor), así como el titulado *La literatura francesa de los siglos XIX-XX y sus traducciones en el siglo XX hispánico*, recopilado por Marta Giné y publicado por la Universitat de Lleida.

El libro que ahora presentamos recoge en gran parte las aportaciones al coloquio “La traducción de los clásicos franceses en la España del siglo XX”, celebrado en la Universidad de Zaragoza el 17 y 18 de abril de 1997 y organizado por el Departamento de Filología Francesa.

Dicho encuentro se integraba en una sucesión de distintos eventos que se han venido celebrando desde 1988, siempre en el marco de la traducción y de la literatura comparada, teniendo como referentes a las culturas española y francesa. El ya lejano coloquio que intentaba reflejar las “Imágenes de Francia en las letras hispánicas” señaló el inicio de las actividades de un grupo de estudio de base muy amplia, que luego se fue reduciendo hasta alcanzar un número de investigadores susceptible de configurar un equipo de investigación coherente, aunque siempre abierto a la colaboración y a la integración, para acciones puntuales, de otros muchos investigadores. Distintos proyectos de investigación financiados con fondos públicos han permitido la andadura del equipo y, principalmente, la organización -o la colaboración en la organización- de distintos encuentros científicos.

Respetando la cronología, recordaremos, tras el “Imágenes de Francia en las letras hispánicas” inicial, celebrado en la Universidad de Barcelona en octubre de 1988, el que en noviembre del siguiente año tuvo lugar en la Casa de Velázquez de Madrid sobre “España y Francia: imágenes recíprocas en textos autobiográficos”. El tercero, de noviembre de 1990, se celebró con amplia participación en la Universidad de Oviedo, y estuvo dedicado a problemas culturales de la traducción (“Traducción y adaptación cultural: España-Francia”). Sin abandonar este ámbito, el cuarto encuentro se centró en un género literario (“Teatro y traducción”), con insistencia en aspectos literarios e históricos de la traducción teatral: el marco fue en aquella ocasión (octubre de 1993) la Universidad de Salamanca. Los intereses del grupo de investigación y los distintos proyectos aprobados han dirigido los trabajos hacia el estudio de la traducción en España a partir del siglo XVIII especialmente. En este sentido,

cabe mencionar un coloquio sobre “La traducción en España entre 1750 y 1830”, celebrado en la Universidad de Barcelona en octubre de 1998, así como el que está previsto en abril de 2001 en la de Murcia, en esta ocasión sobre la época romántica. Los resultados han sido publicados -salvo en el caso del coloquio de Madrid- y las referencias bibliográficas de los mismos pueden verse al término de esta presentación. Al margen de estos encuentros, cabe citar otra actividad colectiva, con participación de varios miembros del equipo investigador: se trata de una publicación sobre traducciones teatrales en España en el siglo XVIII.

El que llena las páginas de este volumen fue, pues, el quinto encuentro, enmarcado en una línea variada aunque coherente con los planteamientos iniciales: poner de manifiesto la riqueza y diversidad de los contactos literarios, de las interferencias culturales entre España y Francia, en el sentido más creativo y enriquecedor de la palabra.

A tenor de las líneas de trabajo previstas, el coloquio se celebró con la participación de un nutrido grupo de estudiosos e investigadores. Dejando aparte la cordialidad que reinó en todo momento, conviene destacar el carácter pluridisciplinario y multilingüe del encuentro. A la diversidad en la procedencia geográfica se unió la pertenencia a distintos ámbitos de estudio o -para atenernos a la jerga universitaria- “áreas de conocimiento”: filologías española, catalana, francesa o romántica, traducción e interpretación, que repercutieron en el tratamiento plural dado al tema genérico del coloquio.

El libro se abre con varios estudios de índole general, con útiles aportaciones bibliográficas, y en distintos campos. Así, Denise Fischer, centrándose en el mundillo literario y editorial parisiense de principios de siglo, trata de la actividad de numerosos españoles, algunos de nombre muy conocido, que se dedicaron -a veces acuciados por la necesidad- a la traducción de obras francesas. Los trabajos complementarios de Manuel Llanas y Ramon Pinyol, por una parte, y de Enric Gallén, por otra, trazan un panorama muy completo -a partir del criterio de género literario- de la situación de la traducción y de la recepción de autores franceses clásicos en la cultura catalana del siglo XX. Cerrando este primer acercamiento, el estudio de Pilar Gómez Bedate insiste en un poderoso medio de difusión de la literatura extranjera -y sobre todo de la poesía- en la época, la antología, y lo ejemplifica con el análisis de una de ellas, la de A. Holguín.

Pasando a épocas o autores concretos, se ha adoptado el orden cronológico de la literatura de salida. Así, la primera atención se dirige hacia las traducciones de obras poéticas del Renacimiento, en particular de Ronsard (Alicia Piquer) y Du Bellay (Teodoro Sáez), con un acercamiento de tipo histórico-descriptivo que no excluye el análisis de procedimientos de la traducción poética. También se ha prestado atención, aunque con criterios distintos, a otro de los grandes nombres de la época, Montaigne (Núria Petit).

De los grandes dramaturgos del *grand siècle*, Molière es quien ha llamado más la atención de los participantes. En efecto, la obra contiene un solo estudio dedicado a Comeille, de ámbito general (Montserrat Cots) y dos consagrados a Racine, de dimensiones temporales más reducidas, al estar centrado en las

versiones de Rosa Chacel: uno de ámbito descriptivo (Soledad González Ródenas) y otro más vinculado a problemas de traducción, con la comparación con la realizada en otra época (Francisco Lafarga). Las traducciones de Molière -presentes en cuatro artículos- han sido también abordadas por el lado de los traductores, tanto en el ámbito de la literatura castellana (Rafael Ruiz, Concepción Palacios) como catalana (María Oliver, Miquel M. Gibert). Por su parte, M^a Rosario Ozaeta ofrece un exhaustivo panorama de la traducción de las fábulas de La Fontaine, mientras que Marcel Ortín traza un panorama de la traducción y recepción de los *Caractères* de La Bruyère en la cultura catalana.

El siglo XVIII se abre con un estudio inesperado, el de las *Mil y una noches*, que tuvo una difusión europea -y española- gracias, sobre todo, a la versión de Antoine Galland (M^a Dolors Cinca). En cuanto a obras francesas propiamente dichas, Nathalie Bittoun ofrece un panorama de las traducciones -no muy numerosas, por cierto- de Marivaux. Por su parte, Antonio Bueno y Lidia Anoll utilizan el recurso de la traducción para estudiar algún aspecto concreto: la metáfora libertina en Laclos y la comunicación epistolar en Mme du Deffand, respectivamente. Finalmente, Antonio Marco llama la atención sobre la actividad traductora de Eduardo Marquina (Prévost, A. Chénier) y, en otro orden de cosas, Marta Giné rastrea y comenta la presencia de Voltaire en una novela contemporánea, *El jardín de las dudas* de F. Savater.

Cierran el volumen, formando un conjunto homogéneo, cuatro intervenciones relativas a problemas de la traducción de los clásicos franceses, en las que los propios traductores (Íñigo Sánchez Paños, M^a Soledad Arredondo, Caridad Martínez y Ana María Holzbacher) comentan sus versiones de autores como Rabelais, Marguerite de Navarre, Louise Labé o Mme de La Fayette.

Los estudios contenidos en este volumen constituyen, sin duda alguna, una notabilísima aportación al conocimiento de la difusión y recepción -a través del prisma de la traducción- de los clásicos franceses en España. Con sus variados análisis, puntuales en ocasiones, aunque siempre profundos, el libro contribuirá -así lo esperamos- a fomentar los estudios en la línea de relacionar íntimamente literatura original y literatura traducida, de poner de manifiesto el papel de la traducción en distintos ámbitos de la vida literaria, desde la formación de un escritor hasta la propia evolución de los géneros.

FRANCISCO LAFARGA & ANTONIO DOMÍNGUEZ

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DONAIRE, M^a Luisa & Francisco LAFARGA (ed.). 1991. *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*, Oviedo, Universidad de Oviedo.
- GINÉ, Marta (ed.). 1999. *La literatura francesa de los siglos XIX-XX y sus traducciones en el siglo XX hispánico*, Lleida, Universitat de Lleida ("L'Ull crític. Assaig" 3).
- LAFARGA, Francisco (ed.). 1989. *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, Barcelona, PPU.

- LAFARGA, Francisco (ed.). 1997. *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, Lleida, Universitat de Lleida.
- LAFARGA, Francisco. 1999. *La traducción en España, 1750-1830. Lengua, literatura, cultura*, Lleida, Universitat de Lleida.
- LAFARGA, Francisco & Roberto DENGLER (ed.). 1995. *Teatro y traducción*, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra.
- PALACIOS, Concepción, Francisco LAFARGA & Alfonso SAURA (ed.). [en prensa]. *Neoclásicos y románticos ante la traducción*, Murcia, Universidad de Murcia.
- PUJANTE, Ángel-Luis & Keith GREGOR (ed.). 1996. *Teatro clásico en traducción: texto, representación, traducción*, Murcia, Universidad de Murcia.

TRADUCCIONES ESPAÑOLAS DE LOS CLÁSICOS FRANCESES PUBLICADAS EN PARÍS (1890-1930)

DENISE FISCHER HUBERT
UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGLI

Como señala José Carlos Mainer, “muy pocos han destacado la importancia que en la crematística de los escritores españoles tiene hasta 1914 la impresión de volúmenes en Francia (por Garnier u Ollendorff en París) y el muy poco conocido mundo de la traducción” (Mainer 1975: 85). Intentaré pues explicar el fenómeno de las traducciones hechas en París, a fines del siglo XIX y a principios de éste, acercándome al aspecto económico, social y cultural subyacente a estas traducciones.

París vive, en los últimos años del siglo pasado y a comienzos del siglo XX una intensa actividad editorial en lengua española. Se publican allí obras originales -de escritores hispanoamericanos, la mayor parte- y, sobre todo, traducciones hechas por españoles que residen en París.

¿A qué se debe este hecho? En primer lugar la importancia y la calidad de la industria del libro en Francia en aquella época, así como el agudo sentido de los negocios que tienen los editores parisinos hacen de París la capital de la edición y de la difusión del libro. Algunas editoriales parisinas creadas en el siglo XIX han conquistado el mercado hispanoamericano abriendo sucursales -Bouret en México y Garnier Hermanos en Río de Janeiro-. Un libro publicado por estos libreros-editores tiene así asegurada su difusión por todo el continente americano. Para un escritor español o hispanoamericano verse publicado en París es signo de prestigio y da a su obra una dimensión internacional. Por otra parte, la conquista del mercado hispanoamericano por el libro forma parte de la conquista intelectual y, por lo tanto, económica. Mandando libros franceses traducidos al español a América, Francia va imponiendo su cultura en estos países y consigue así un puesto privilegiado para hacer comercio abriendo a la industria francesa el mercado de nuevos países.

Tampoco hay que olvidar que en aquella época París, ciudad considerada como la capital del mundo, tanto intelectual como artística, ejercía una fascinación de la cual escapaban muy pocos intelectuales españoles. “Centro espiritual del planeta” (Azorín 1921: 119), París era también la capital de la bohemia, de la frivolidad y de los placeres, causa no poco importante de la atracción que sentían todos los extranjeros.

¿Cuáles eran las editoriales que publicaban en castellano?

Sólo mencionaré las más importantes:

- Garnier Hermanos: todo español va a visitar a su llegada a París “la famosa editorial Garnier, durante muchos años asilo o refugio de españoles emigrados” (Zamacois 1924: 51).

- Editorial de la Vda. de Bouret.

- Librería Paul Ollendorff que comienza a publicar en español en 1905 y, en 1924, es absorbida por Albin Michel.

- Agencia Mundial de Librería, creada hacia 1925 y que dura sólo unos pocos años.

- Casa Editorial Franco-ibero-americana (o hispano-americana), fundada hacia 1910.

- Excelsior, fundada en 1923.

- Louis Michaud, establecida en 1905.

Las tres últimas fueron absorbidas por Bouret hacia 1930. Todas las casas editoriales de París que publican en español dan mayor importancia a la traducción que a las obras originales, y esto por varias razones. Casi todas (excepto Bouret, la Franco-ibero-americana y la Agencia Mundial de Librería) también publican en francés; extienden así, pues, con sus traducciones en lengua castellana, el área de su clientela, lo que supone un volumen de ventas más importante para ellas. A esto se añade la satisfacción de contribuir a un mejor conocimiento de los escritores franceses en el extranjero.

Para los españoles de París, la traducción es un modo de adquirir cierta fama. Bonafoux señala que todos los españoles se autodenominan “traductores” en cuanto llegan a París, a fin de conseguir un pequeño empleo: “Yo no sé cómo se las arreglan los más de nuestros compatriotas para improvisarse publicistas y traductores en cuanto bajan del tren en la estación del Quai d’Orsay, como tampoco sé qué privilegio tiene París para dar importancia literaria en España a cualquiera que pase una temporada en aquella ciudad” (Bonafoux s. a.: 183).

Y Bonafoux cuenta de un zapatero español, conocido como tal en Munich, que, por haber pasado por París antes de regresar a España, fue calificado de “distinguido escritor” por un periódico de Madrid. Siendo así, ¡qué será, pues, un traductor que haya publicado en las prestigiosas casas editoriales parisinas!

Las traducciones hechas en París no sólo proporcionan alguna gloria a los españoles que luego vuelven a su tierra, sino que representan, ante todo, un medio de subsistencia. Les da la posibilidad de vivir en la “capital de la cultura”, pudiendo quedarse allí un poco más de tiempo que el de unas simples vacaciones. A las traducciones tenían que añadir algún que otro trabajo, pues ninguno vivía exclusivamente de ellas; tenían que dedicarse, si no eran escritores al mismo tiempo -y aun así- al periodismo (colaboraciones en revistas o periódicos franceses, españoles e hispanoamericanos) o bien a dar clases (de español, de guitarra...).

No siempre era fácil introducirse en la Casa Garnier, o Bouret, Michaud u Ollendorff. Pío Baroja nos dice sobre su viaje a París: “Pensaba buscar trabajo en alguna empresa editorial como traductor” (Baroja 1945: 83), pero no encontró ninguna traducción. Las traducciones todavía accesibles eran escasas por la abundancia de españoles e hispanoamericanos que residían en París. Para el escritor Zamacois, que vivió también esa época de penuria de traducciones en su segundo viaje a París, el no tener más salidas representó pasar días de hambre: “Mis modestos asuntos marchaban desmayadamente; en las casas de Bouret y de Garnier, escaseaban las traducciones” (Zamacois 1924: 79).

Ciges Aparicio nos describe la vida de los traductores de París y las dificultades que encontraban: “¿Qué piensas hacer para vivir?, le pregunta un personaje de la novela al poeta recién llegado a París. - No sé... Quizás traduciré. - Mucha besaña (digo faena) y poca paga” (Ciges Aparicio s. a.: 28).

El mismo poeta trae una recomendación para el director de la editorial Iberoamericana, y éste le habla del mundo de los traductores:

¡Oh misterio de las traducciones! Los críticos que las censuran no saben que la mayoría oculta una miseria y muchas una tragedia. Hervás había visto desfilar por aquel despacho a emigrados, estudiantes, aventureros, viudas y huérfanas en la indigencia. Algunos le solicitaban una traducción por demandarle una limosna; otros le pedían la limosna a falta de traducción, o ambas cosas. Casi nadie dejaba de implorarle un anticipo en metálico si le daba trabajo. (Ciges Aparicio s. a.: 39)

Bonafoux observa también una crisis de traducciones hacia los años 1911-1912: “De la media docena de Casas que normalmente dan trabajo-escaso y mal remunerado- la mitad sufre y hace sufrir las consecuencias de un paro” (Bonafoux 1913: 184).

En cambio, el hijo de Palau y Dulcet, que está en París, escribe a sus padres en 1913 que está buscando trabajo como empleado de librería, y que no lo encuentra, mientras que si hubiese sido traductor, ya lo hubiera conseguido: “La casa Michaud es la que me dió más esperanzas, pero luego: Ah! monsieur, nous le regrettons, mais nous cherchons un jeune homme pour faire de la traduction!” (Palau y Dulcet 1935: 273-274).

¿Qué gana un traductor en París?

Sabemos por tres fuentes distintas¹ el precio de las traducciones entre 1900 et 1914: un franco por página en las casas Michaud, Bouret y Garnier. En Ollendorff, parece que el traductor cobraba de 1,20 a 2,25 francos por página. ¿El traductor era o no explotado por la casa editorial? Es difícil saberlo. Lo que parece seguro, es que la profesión de traductor estaba mejor pagada que la de

1. Zamacois 1969: 89-90; Martínez Sierra 1953: 201; Ciges Aparicio s. a.: 43.

escritor: Miguel de Toro Gómez cobró 400 francos por sus obras, mientras que por sus traducciones de 300 a 490 francos. Esto se explica por el hecho de que las tiradas de las traducciones de obras francesas eran más importantes, tenían mejor salida en el mercado español e hispanoamericano y esto daba más margen al editor.

¿Qué libros se traducían?

Para muchos, el contenido del libro importaba poco, lo que guiaba la elección del traductor no era ni el autor, ni el título de la obra, sino la cantidad de páginas y por lo tanto de dinero que recibirían: “El director prometió darle un libro a la siguiente mañana. -Que no sea extenso, decía ahora Ustóriz al secretario. Sólo para libramme del apuro. -Descuide. Lo buscaremos a medida de su necesidad” (Ciges Aparicio s. a.: 92).

En cambio, algunos traductores, más cotizados que los traductores novatos, se permitían el lujo de discutir y rechazar los encargos de traducciones cuando no les gustaban. Así, Nicolás Estévez contesta al director de una editorial que quería encargarle la traducción de *Introduction à la vie dévote* de san Francisco de Sales:

Bromas, no, licenciado. A mí no me entregue libros blancos; los verdes y los rojos son mis preferidos, y cuanto más rojos o verdes, mejor. Boccaccio y Bakunin me han hecho pasar muy buenos ratos. El último que le traduje a Gamier me aburrí para todos los días de mi vida. (Ciges Aparicio 1926: 206)

Y como el editor no disponía de libros para traducir, Estévez le propone les *Lettres de Ninon de Lenclos* (de las cuales no he encontrado rastro en la Bibliothèque Nationale).

¿Cómo se hacían las traducciones?

La opinión general es que las traducciones hechas en París son muy malas. El español que llegaba a París dominaba mal la lengua francesa. “Al mes de estar en París, hice mi primera traducción de francés, de la cual lengua no sabía, cuando llegué, una jota”, declara Romo-Jara a Bonafoux (Bonafoux 1908: 225). Pero con el tiempo, si el traductor era inteligente y trabajador, llegaba a unos resultados satisfactorios. Del mismo Romo-Jara, Bonafoux dice: “Ahora traduce e interpreta bien obras selectas de los Maupassant et Prévost” (id.).

Varios españoles coleccionaban los disparates que encontraban en las traducciones de sus compatriotas: algunos debidos a la falta de comprensión del texto francés por parte del traductor neófito, otros debidos al olvido de la lengua materna al transcurrir de los años -lo que ocasionaba unos galicismos bastante sabrosos-. López Lapuya, encargado de la revisión de los textos en la editorial Franco-ibero-americana, cita unos cuantos. Algunas barbaridades provienen más de la distracción que de la ignorancia, así como del deseo de ir rápido cuando se le paga a uno por página traducida.

Así, un competentísimo escritor traduce a La Bruyère diciendo: “Hay que alquilar el trabajo del obrero. Es el *louer* francés: sólo que si *louer* significa ciertamente alquilar, también significa elogiar y ésta es la traducción que en el texto de La Bruyère procede” (López Lapuya 1927: 181).²

Pero, por lo general, los editores no proponían las traducciones de los grandes clásicos franceses sino a los traductores avezados.

Algunos traductores de obras clásicas entre 1890 y 1930

Sólo citaremos algunos traductores conocidos en la colonia española de París. Varios trabajaban en la editorial Garnier, en la redacción de un *Diccionario Enciclopédico* -una de las grandes empresas de la Casa Garnier- publicado entre 1895 y 1898. Entre los “enciclopedistas” encontramos a:

MIGUEL DE TORO GÓMEZ. Licenciado en Derecho y en Filosofía y Letras, secretario particular de Sagasta, deja España para instalarse en París donde residió durante 30 años, dedicándose a la enseñanza, a la elaboración de diccionarios bilingües -publicados en Armand Colin- y de gramáticas españolas. Sus traducciones son numerosas (hemos localizado 24 títulos, uno de los cuales es de diez volúmenes, y otro de cuatro). Entre éstas, sólo figuran dos escritores clásicos: Bossuet (*Las oraciones fúnebres*) y Fénelon (*Telémaco*) cuya traducción, hecha ya por Nicolás de Rebolleda, revisa y anota para una nueva publicación. Toro Gómez marcha para Argentina en 1912, quedándose su hijo Miguel de Toro y Gispert en París donde publicará en español y también en francés numerosas obras destinadas a la enseñanza, así como varios diccionarios.

NICOLÁS ESTÉVANEZ Y MURPHY. Oriundo de Canarias, tras haber realizado estudios militares, se moverá en un ambiente revolucionario que le obliga a huir a París una primera vez en 1868. De vuelta a España, es nombrado gobernador de Madrid y ministro de la Guerra de la I República española en 1873. A la caída de la República, Estévanez tiene que huir de nuevo y en 1876 se instala en París. La generación de emigrados de 1876, así como la generación siguiente de principios del siglo XX vivían con penurias en París. Estévanez colaboró en varios periódicos con artículos y poemas de inspiración política. Frecuentaba el Café de Flore, donde se encontraba con Pío Baroja con quien tenía amistad, Rémy de Gourmont y a veces Henri de Régnier. Estévanez muere en París en 1914, en vísperas de la primera guerra mundial. Entre sus traducciones encontramos obras de Cyrano de Bergerac, La Bruyère, Montesquieu y Diderot.

CONSTANTINO ROMÁN SALAMERO. Llega a París tras recibir una carta de Ricardo Fuente animándole a reunirse con él, y entra en el equipo de los redactores del *Diccionario Enciclopédico*, donde se gana la simpatía de todos por su carácter amable. Es, según sus compañeros, un aficionado a los libros, que colecciona en su pequeña buhardilla. Garnier le confía la traducción de los

2. Este “competentísimo escritor” al que se refiere López Lapuya podría ser Nicolás Estévanez, quien tradujo para la editorial Garnier *Los Caracteres* de La Bruyère.

Essais de Montaigne (publicada en 1899), que le da bastante fama ya que al referirse a él en sus memorias, sus contemporáneos siempre añaden, detrás de su nombre, la precisión “el traductor de Montaigne”. L. Lapuya incluso dice que desde entonces “se abrió para él una nueva época: antes y después de su traducción” (López Lapuya 1927: 174). Zamacois le llama “este benemérito traductor de Montaigne” (Zamacois 1969: 95).

ARTURO VINARDELL ROIG. Catalán y periodista republicano condenado a ocho años de exilio, Vinardell se instala en París en 1887, donde colabora en varios periódicos, fundando él mismo algunos. Da varias conferencias en la Sorbona y traduce al francés algunos dramas de Àngel Guimerà. Traduce al español las *Cartas amatorias* de Mirabeau y las *Obras completas* de Xavier de Maistre.

MANUEL MACHADO. Participó con su hermano Antonio en las versiones posteriores del *Diccionario Enciclopédico*. Las razones de su marcha a París son de orden económico. La situación de la familia Machado no es muy boyante y Eduardo Benot aconseja a los dos mayores que se vayan a París donde Estévanez podrá abrirles las puertas de la editorial Garnier. Manuel se va primero para allanar las dificultades y en marzo del 1899 está en París donde empieza a traducir. Sus estancias serán más largas y numerosas que las de su hermano. Vivirá en París en 1902, luego en 1906 trabajando, sentado en el Café de la Source, en varias traducciones para Garnier y tras la guerra mundial viviendo en contacto con el mundo del teatro, codeándose con Courteline, Sacha Guitry, Antoine... Publica diez traducciones, tres de las cuales son de escritores clásicos: La Rochefoucauld, Descartes, Vauvenargues.

Al margen de los que hemos llamado “enciclopedistas”, destacan dos nombres de traductores de obras clásicas: Muñoz Escámez y Eugenio d’Ors.

JOSÉ MUÑOZ ESCÁMEZ. Licenciado en Letras, periodista, escribió y tradujo cuentos para niños, publicados por Calleja en Madrid. Instalado en París, entra, gracias al guatemalteco Gómez Carrillo, en la editorial Michaud pasando luego a la Franco-ibero-americana, donde desempeña el cargo de director. Además de su trabajo de director y de escritor -él mismo escribe un volumen para cada colección de su editorial- se dedica al periodismo y organiza juegos florales en el Centro Español de París. Entre sus traducciones figura una de Voltaire, de 1909.

EUGENIO D’ORS. Tras haber estudiado en la Universidad de Barcelona, Eugenio d’Ors va a París en 1906 para ampliar sus conocimientos en la Sorbona y en el Collège de France. Se aloja en la misma pensión que los Martínez Sierra con los que le unirá una estrecha amistad. De vuelta a Madrid, D’Ors encuentra dificultad para darse a conocer. Decide entonces establecerse en París donde, reconocido como crítico, filósofo, historiador y moralista por la crítica francesa, sus obras se difunden y se traducen. D’Ors traduce en 1917 las *Pensées* de Pascal.

En el tercer decenio del siglo XX se modifica considerablemente el panorama editorial en Francia. Con la crisis económica iniciada en América y

que ahora alcanza a Europa, quedan olvidadas la *Belle Époque* -época de la guerra- y *Les Années Folles* (1920-1930). Muchas editoriales que publicaban en español tienen que cerrar sus puertas y vender sus fondos. Los traductores regresan a su país, faltos de traducciones, coincidiendo su vuelta con el cambio de gobierno en España y la creación de nuevas editoriales en Madrid.

¿Cuál fue el alcance de las traducciones hechas en París?

Los editores franceses consiguieron que las mismas obras que publicaban en francés encontraran salida en un mercado nuevo: el de España y, sobre todo, el de Hispanoamérica. Por otra parte la convivencia de los españoles de París con escritores franceses tuvo consecuencias en la literatura española dando a conocer no sólo obras clásicas, sino también modernas. Simbolismo, modernismo, surrealismo penetraron en España gracias a estos traductores “viajeros”.

APÉNDICE

LISTA DE TRADUCCIONES PUBLICADAS EN PARÍS

ESCRITORES DEL SIGLO XVI

MONTAIGNE, Michel de. 1899. *Ensayos de Montaigne, seguidos de todas sus cartas conocidas hasta el día*. Traducido por 1ª vez en castellano con la versión de todas las citas griegas y latinas que contiene el texto por Constantino Román Salamero, París, Garnier H., 1899, 2 vol. (“Biblioteca de autores célebres”).³

ESCRITORES DEL SIGLO XVII

BOSSUET, Jacques Bénigne. 1913, 1924, 1938. *Oraciones fúnebres y panegíricos*. Nueva edición con arreglo a la edición de Versalles mejorada y enriquecida con el auxilio de los trabajos más recientes sobre Bossuet y sus obras. Traducción de Miguel de Toro y Gómez, París, Garnier H., XII-404 pp. (“Biblioteca de autores célebres”).

BOURDALOUE, Louis. 1909. *Sermones morales, seguidos de un compendio analítico, copiosas notas bibliográficas e históricas, con una introducción por N. J. Casas*. Traducción de Casas. París, Ollendorff, XXVI-411 pp. (“La oratoria sagrada en Francia”).

CYRANO DE BERGERAC, Sabino. s. a.⁴ *Historia cómica de los estados e imperios de la luna y del sol*. Traducción de Nicolás Estévez, París, Garnier H., XII-470 pp. (“Biblioteca de autores célebres”).

CYRANO DE BERGERAC. s. a. *Viaje a la luna y al sol*. Sin nombre de traductor, París, Ed. Louis Michaud, 300 pp. (“Autores selectos”) [anunciado como novedad en la revista *Elegancias* de 1913].

DESCARTES, René. 1910. *Selección de textos*. Traducción de Anselmo González, París, L. Michaud (“Los grandes filósofos”).

3. La editorial Ateneo de Buenos Aires volvió a publicar esta misma traducción en 1948 (en 2 vols., “Clásicos inolvidables”) y lo mismo hizo la editorial Losada en 1951.

4. El *Manual del librero hispanoamericano* de Antonio Palau y Dulcet indica 1902.

DESCARTES, René. 1921, 1938. *Obras completas. Discurso sobre el Método, Meditaciones Metafísicas, De las pasiones en general*. Traducción de Manuel Machado, París, Garnier H., XV-395 pp. ("Biblioteca de autores célebres").

FÉNELON. 1891. *La aventura de Telémaco*. Traducción de Nicolás de Rebolleda. Revisada y anotada por Miguel de Toro y Gómez, París, Garnier H. [en el catálogo Garnier de 1926 este libro figura bajo la rúbrica "Libros de enseñanza: lectura"].

LA BRUYÈRE, Jean de. 1890. *Los caracteres de Teofrasto, traducidos del griego con los caracteres o las costumbres de este siglo [...] con un juicio de Sainte Beuve*. Obra traducida de la última edición francesa por Nicolás Estévanez, París, Garnier H., XXI-358 pp. ("Biblioteca de autores célebres").

LAFAYETTE, Mme de. s. a. *La Princesa de Clèves*, París, Ed. Louis Michaud ("Autores selectos"). [Sin nombre de traductor].

LA FONTAINE. *Fábulas traducidas en verso castellano por Lorenzo Elizaga*, París, Vda. de Ch. Bouret ("Biblioteca de los adolescentes", catálogo de 1938).

LA ROCHEFOUCAULD. 1914-1916. *Reflexiones, sentencias y máximas morales. Precedidas de un retrato literario por M. de Sainte Beuve de la Academia Francesa*. Traducción de Manuel Machado, París, Garnier H., LXVI-194 pp. ("Biblioteca de autores célebres").

MOLIÈRE. 1927. *Dos comedias: El Misántropo. Las mujeres sabias*. Adaptación al castellano por Dr. J. Alfredo Ferreira, París, Cabaut Edit., XII-194 pp.

PASCAL, Blas. 1917. *Pensamientos*. Traducción de Eugenio d'Ors, París, Garnier H., 559 pp. ("Biblioteca de autores célebres").

SCARRON, Paul. 1907. *La novela cómica*. Traducción de Miguel A. Rodenas, París, Garnier H. ("Biblioteca de autores célebres").

SÉVIGNÉ, Mme de. 1888. *Cartas escogidas de Mme de Sévigné acompañadas de notas precedidas de observaciones literarias por M. de Sainte-Beuve*. Trad. de Fernando Soldevilla, París, Garnier H. ("Biblioteca de autores célebres").

ESCRITORES DEL SIGLO XVIII

DIDEROT, Denis. 1897-1913. *Obras escogidas. Precedidas de su vida, por Madama de Vandeuil, su hija, y una introducción por F.Tulou*. Traducción de Nicolás Estévanez, París, Garnier H., 2 vol.: XLIII-377+405 pp. ("Biblioteca de autores célebres").

MIRABEAU. 1891. *Cartas amorosas de Mirabeau*. Primera traducción española común. Precedido de un estudio sobre Mirabeau por Mario Proth. Prólogo del trad. Arturo Vinardell Roig, París, Garnier H., LXVII-299 pp. ("Biblioteca de autores célebres").

MONTESQUIEU. 1921. *Del espíritu de las leyes*. Traducción de Nicolás Estévanez, París, Garnier H., 2 vol.: XLIII-503+505 pp. ("Biblioteca de autores célebres").

ROUSSEAU, Jean-Jacques. 1895. *Emilio, o la educación*. Traducción de Ricardo Viñas, París, Garnier H., 2 tomos ("Biblioteca de autores célebres") [catálogo de 1926].

VAUVENARGUES, Luc Clapiers de. 1914-1915. *Obras escogidas, con notas de Voltaire, Morellet, Suard, Fortia, etc. precedidas de un prólogo sobre la vida de Vauvenargues por Suard*. Traducción de Manuel Machado, París, Garnier H., XXXIX-264 pp. ("Biblioteca de autores célebres").

VOLNEY, Conde de. 1889/1903/1905/1912. *Las ruinas de Palmira; la ley natural y la historia de Samuel*. Traducción de Prieto y Villarroel, París, Garnier H. ("Biblioteca de autores célebres").

VOLTAIRE. 1897. *Novelas escogidas*. Traducción del abate José Marchena Ruiz de Cueto, revisada, completada y anotada por Amador de Castro, París, Garnier H. ("Biblioteca de autores célebres").

VOLTAIRE. 1909. *Cuentos selectos (Cándido o el optimismo. Zadig o el destino. Micromegas)*. Versión castellana con prefacio y notas de José Muñoz Escámez, París, Ollendorff, X-391 pp.

VOLTAIRE. s. a. *Cartas escogidas*. Sin nombre de traductor. París, Garnier H. ("Biblioteca de autores célebres").

OBRAS TRADUCIDAS EN EL SIGLO XIX QUE APARECEN TODAVÍA EN CATÁLOGOS DEL SIGLO XX

BUFFON, Georges, Louis Leclerc de. 1885. *Galería de historia natural*. Traducción de Leopoldo García Ramón, París, Garnier H.

LESAGE, Alain-René. *Gil Blas de Santillana*. Traducción del padre Isla, París, Garnier H., 2 tomos ("Biblioteca de autores célebres") [Catál. de 1898 y 1926].

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AZORÍN. 1921. *París bombardeado y París sentimental*, Madrid, Caro Raggio, tomo XXII de las *Obras completas*.

BAROJA, Pío. 1945. *Desde la última vuelta del camino, Memorias, vol. III: Final del siglo XIX y principios del XX*, Madrid, Biblioteca Nueva.

BONAFoux, Luis. s. a. *Los españoles en París*, París, Louis Michaud, 2ª ed. 1913.

BONAFoux, Luis. 1908. *Bombos y palos*, París, Paul Ollendorff.

CIGES APARICIO, Manuel. s. a. [1926]. *Circe y el poeta*, Madrid, Mundo Latino.

FISCHER HUBERT, Denise. 1995. *El libro español en París a comienzos del siglo XX: escritores y traductores* (tesis doctoral inédita, U. Rovira i Virgili, Tarragona).

LÓPEZ LAPUYA, Isidro. 1927. *La bohemia española en París*, París, Casa ed. Franco-ibero-americana.

MAINER, José Carlos. 1975. *La edad de plata*, Barcelona, Libros de la Frontera.

MARTÍNEZ SIERRA, María. 1953. *Gregorio y yo. Medio siglo de colaboración*, México, Biografías Gandesa.

PALAU Y DULCET, Antonio. 1935. *Memorias de un librero catalán*, Barcelona, Catalonia.

ZAMACOIS, Eduardo. s. a. [1924]. *Años de miseria y de risa*, Madrid, Renacimiento.

ZAMACOIS, Eduardo. 1969. *Un hombre que se va. Memorias*, Buenos Aires, Santiago Rueda.

PROSISTAS Y POETAS FRANCESES (HASTA EL SIGLO XVIII) TRADUCIDOS AL CATALÁN EN EL SIGLO XX

MANUEL LLANAS & RAMON PINYOL I TORRENTS
UNIVERSITAT DE VIC

El presente trabajo pretende ofrecer un inventario de traducciones y adaptaciones al catalán acompañado de unas valoraciones, forzosamente provisionales, a partir de una doble relación: la alfabética y la cronológica de traducciones y adaptaciones. Entendemos esta aportación como un primer paso para el establecimiento de un corpus fidedigno de traducciones del francés al catalán; y, en este sentido, viene a añadirse a las que, en el terreno teatral, viene llevando a cabo el Dr. Enric Gallén.

Nos ha guiado un propósito de exhaustividad, tanto de escritores como de títulos, aunque no estamos seguros de haberla conseguido, sobre todo en lo referente al fenómeno Perrault, cuya magnitud nos ha forzado a consignarlo separadamente (al lado de otra cuentista ilustre, la condesa de Aulnoy, y de un no menos ilustre fabulista, La Fontaine, de quien separamos sólo las adaptaciones infantiles). En cualquier caso, hemos partido de una noción de clásico lo más amplia posible: desde el filósofo más académicamente reputado como Descartes hasta el narrador más universalmente divulgado como Perrault, pasando por figuras menores como Joubert o el marqués de Mirabeau.

Nuestra investigación se ha ceñido a las traducciones aparecidas en formato de libro o de cuento infantil y, por lo tanto, hemos prescindido de las publicadas en periódicos y revistas, campo en el que, por otra parte, ya hemos empezado a trabajar. Así mismo, no hemos tenido en cuenta las traducciones de poesía editadas en antologías, entre las cuales cabe citar especialmente la que Alain Verjat preparó en 1985 y que recopila a autores comprendidos entre los siglos XIII y XIX.¹

1. En el ámbito cronológico que hemos fijado, dicha antología (*Poesía francesa. Antología del siglo XIII al XIX*, Barcelona, Edicions 62, 1985) traduce a 48 poetas. Del siglo XVI: Gringoire, Saint-Gelais, Marguerite de Navarre, Marot, Dolet, Labé, Scève, Permette du Guillet, Magny, Du Bellay, Ronsard, Belleau, La Boétie, Vauquelin de la Fresnaye, Grévin, Jamyn, Desportes, Cotel, Papillon, D'Aubigné y Chassignet; del siglo XVII: Malherbe, Racan, Maynard, Viau, Gombaud, Régnier, Schelandre, Saint-Amant, Malleville, Voiture, Tristan l'Hermitte, Scudéry, Corneille, Scarron, Bensérade, Furetière,

Finalmente, hemos recurrido a múltiples fuentes de información: catálogos de bibliotecas -en especial, la de Catalunya en Barcelona- y de editoriales, algunos trabajos previos circunscritos a autores o a periodos concretos y listados bibliográficos generales.

Autores y obras

Ante todo, destaca el amplio abanico de escritores traducidos. A lo largo del siglo XX se incorporaron al catalán, con frecuencia aunque irregularmente, los grandes clásicos franceses de los siglos XVI, XVII y XVIII, con predominio claro de estos últimos -son sin duda más abundantes- y con mayoría de obras de ficción, debida a la masiva presencia de Perrault.

Ha sido precisamente Perrault el escritor más traducido (de él hemos localizado nada menos que 67 libros), a mucha distancia de los demás. Su protagonismo en la literatura infantil le ha permitido acceder, sobre todo desde los años 80, a la condición de autor popularísimo, repetidamente publicado y reeditado. A su lado se alinean, dentro del mismo género, las adaptaciones infantiles de La Fontaine y la condesa de Aulnoy, otro intento de enriquecer el repertorio de este tipo de lecturas tomándolas prestadas del francés. Del resto, sólo *Gargantua* ha sido objeto de una adaptación destinada a los lectores de menor edad. A Perrault, La Fontaine y a la condesa de Aulnoy les siguen, en orden al número de traducciones, Voltaire, en quien se observa un fenómeno no por habitual menos curioso: dos de sus narraciones más celebradas han merecido, cada una, tres traducciones distintas. Resulta también sobresaliente el caso de las ediciones para adultos de La Fontaine, cuyas fábulas completas solamente se han traducido una vez (en la única edición bilingüe, íntegra y en verso de la que se disponía en 1984 en cualquier idioma), pero de quien disponemos de otras cuatro versiones incompletas; tal insistencia se explica quizá porque los apólogos puestos en boca de animales a la manera de La Fontaine han gozado de un fecundo eco en la literatura catalana del siglo pasado. El influjo y prestigio del escritor iluminan probablemente también la incorporación de Montaigne, traducido de forma parcial en cuatro ocasiones. Rousseau ha obtenido asimismo un reconocimiento relevante, con versiones de cinco obras distintas, una de ellas doblada. El caso de Rabelais, por el contrario, es engañoso, dado que su divulgación contemporánea entre nosotros se debe en especial a la labor de un entusiasta rabelesiano a quien mencionamos más adelante. Digna de ser subrayada es la traducción de Joubert, que hace menos de quince años era la única editada en España (Illas 1987: 252).

En conjunto, el inventario recoge un total de 33 autores y 160 traducciones, cifras a decir verdad equívocas debido a la hegemonía absoluta de Perrault. Si segregamos de ellas, como hacemos en nuestro catálogo, a dicho escritor, a las ediciones infantiles de La Fontaine y a la condesa de Aulnoy, el

La Fontaine, Deshoulières y Fénelon; y del siglo XVIII: Rousseau, Voltaire, cardenal de Bernis, La Harpe, Delille, Pamy, Florian y A. Chénier.

resultado global es más fiable: 31 autores y 74 traducciones, pocas de ellas repetidas. Hay que abordar, por último, las ausencias, que, salvo escasas excepciones, no son de bulto: del siglo XVI, Marot, Du Bellay (de quien, por cierto, se publica una antología de sonetos en el original francés en la Barcelona de 1938), Ronsard o D'Aubigné; del XVII, Malherbe, el cardenal de Retz o Madame de Sévigné; y del XVIII, apenas Restif de la Bretonne. Pocos huecos por cubrir, en resumen.

Visión diacrónica

La presencia de los prosistas y poetas clásicos franceses en la producción editorial catalana se concentra especialmente en dos periodos: por un lado, en los años 20 y 30, y por otro en los 80 y 90. En las dos primeras décadas del siglo pasado, la cultura catalana emprende una vasta acción traductográfica, con el objetivo explícito de "europeizarse", de salvar sus insuficiencias históricas y de dignificar su lengua. Las traducciones de clásicos franceses en este momento, sin embargo, son muy escasas. Entre 1904 y 1920, sólo siete autores (Pascal, La Rochefoucauld, Perrault, La Fontaine, Rabelais, Joubert y Bossuet) fueron vertidos al catalán. No parece, pues, que en este programa traductográfico a que aludíamos tuvieran un papel relevante dichos clásicos. Sí lo tuvieron, en cambio, los autores franceses contemporáneos.

En los años 20 y 30, como hemos señalado, se produce un incremento notable, cuantitativo y cualitativo, de las traducciones al catalán de los clásicos franceses. Este aumento hay que enmarcarlo en el contexto cultural que vive Cataluña, en el que no sólo florece la literatura propia sino también la traducción. En los años 20, se dan a conocer obras de Bernardin de Saint-Pierre, La Fontaine, Chénier -uno de los escasos poetas clásicos traducidos al catalán-, Madame de Lafayette, Fénelon, Bossuet, Voltaire, Prévost, Rousseau, Descartes, Diderot, Fontenelle y Rabelais, lo que supone ampliar el abanico de autores, básicamente primeras figuras, tanto de la literatura de imaginación como del ensayo. La década de los treinta se inaugura con la primera versión catalana de los *Essais* de Montaigne. En este mismo periodo se publican volúmenes de Diderot, Voltaire, La Bruyère, Cyrano de Bergerac, Lesage y Mlle de Lespinasse, a los que hay que añadir varios tomitos de dos clásicos de la literatura infantil, la condesa de Aulnoy y Charles Perrault, que obtienen, en especial éste último, una notable difusión.

A la general sequía intelectual de las primeras décadas del franquismo, se unió la persecución de la cultura catalana, que no consiguió empezar a recuperarse hasta los años 60. Ello explica el vacío de más de treinta años de literatura clásica francesa que presenta la producción editorial catalana. Así, la existencia en 1942 de una edición clandestina, en Melilla, de una selección de máximas de La Rochefoucauld, tiene el valor de su rareza. Como es sabido, la censura franquista combatió con especial saña las traducciones al catalán -las que fueren, por lo que representaban para mantener viva y moderna una cultura-, hasta el punto de que en Cataluña se recuperó antes y mejor la literatura original que la traducción (Gallofré 1991: 263-264).

Con la parcial apertura de la década de los 60, no aparecen traducciones al catalán de clásicos franceses, con la única excepción, en 1969, de un volumen de fábulas de La Fontaine. Pero tampoco se recupera este ámbito en la década siguiente, en la que sólo se publican dos obras, una de Pascal (1972) y otra de Voltaire (1974). Este fenómeno cabe explicarlo ante todo por el interés acuciante en estos años por acercarse a la literatura y al pensamiento de mayor actualidad, lo que inducía a desatender lo que llevaba la etiqueta de clásico. En contraste, los años 80 y 90 son testigos de una verdadera eclosión de los clásicos franceses. En efecto, a partir de 1982 las editoriales catalanas han venido publicando, de manera regular, nuevas traducciones, tanto de piezas narrativas como ensayísticas, que han incorporado autores clásicos inéditos en catalán (Laclos, Crébillon, Sade, d'Alembert, Bérulle, Mirabeau o Condorcet), nuevos títulos de autores ya presentes en el periodo anterior a la guerra civil e incluso han aparecido dobles traducciones de algunas obras.

Editoriales y colecciones

A principios de siglo, la colección "Biblioteca Popular de L'Avenç", de la editorial homónima, se consagra, por vez primera en el ámbito catalán, a la incorporación sistemática de literaturas extranjeras. En dicha colección se dan a conocer títulos de Pascal, La Rochefoucauld y Perrault. Como queda dicho, sin embargo, hay que esperar a los años 20 y 30 para que surjan otras iniciativas orientadas en la misma dirección. Tres en especial: la Editorial Catalana con su "Biblioteca Literària" (ambas absorbidas por la Llibreria Catalònia en 1924), la Editorial Mentora, apreciable tentativa de divulgación de literatura de consumo, y las Edicions Proa, cuya colección de novela "A Tot Vent" (reanudada en la posguerra y hoy día en plena actividad) se inició por cierto con *Manon Lescaut*.

En los años 80 y 90, paralelamente a la necesidad de seguir incorporando a la cultura catalana los grandes nombres de la universal, surgió una serie de colecciones específicamente destinadas a tal fin. Destacan entre ellas "Textos filosòfics" (primero en Editorial Laia y continuada por Edicions 62), "Clàssics del Pensament Modern" (Edicions 62), "Les Millors Obres de la Literatura Universal" (Edicions 62), "Clàssics del Cristianisme" (Enciclopèdia Catalana) o "La Marrana" (colección, de título tan expresivo como desafortunado, dedicada a la llamada literatura erótica que publica las Edicions de La Magrana). Por último, debe significarse, en el campo del libro infantil, la labor de la Editorial La Galera, que en ediciones cuidadas, serias y responsables ha incorporado y sigue incorporando a su catálogo una nutrida selección de títulos de Perrault y La Fontaine (este último en exclusiva).

Traductores y adaptadores

Con anterioridad a la guerra civil, buena parte de ellos, y desde luego los más señalados, proceden de las filas del Noucentisme o giran en su órbita. Obedecían así, como tal grupo, a una de las consignas más llamativas de aquel movimiento, según la cual era urgente llenar el vacío cultural catalán de tres siglos largos mediante versiones de otras lenguas. Al mismo tiempo, concebían

la traducción como un laboratorio de experimentación lingüística dentro del proceso de codificación del registro culto del idioma. Complementariamente, algunos de ellos recurrían a la traducción para poder profesionalizarse. Se trata, pues, de escritores y/o estudiosos, insignes en buena parte, que se desdoblaron en traductores: Carles Riba (Bernardin de Saint-Pierre),² Josep Carner (La Bruyère y La Fontaine), Josep Farran i Mayoral (Fontenelle), Josep Maria Capdevila (Bossuet), Joaquim Xirau (Descartes), Carles Pi Sunyer (Mlle de Lespinasse), Nicolau M. Rubió i Tudurí (Montaigne), Manuel de Montoliu (Pascal), Joan Arús (Chénier), Domènec Guansé (Prévost y Voltaire), C. A. Jordana (Voltaire) y Carles Soldevila (Voltaire). Añadamos que entre los adaptadores figuran dos nombres reseñables: un reputado folklorista, Valeri Serra i Boldú, y un conspicuo autor de literatura de consumo, Lluís Capdevila. Al margen queda el caso singular del general Faraudo de Saint-Germain, traductor parcial de *Gargantua y Pantagruel* por triplicado y movido en exclusiva por la iniciativa personal y por un inextinguible fervor hacia Rabelais.

En contraste, durante los últimos veinte años -la penuria forzada de la etapa franquista no permite sacar conclusiones al respecto- el panorama de los traductores se ha diversificado. Ni qué decir tiene que subsisten, como en todas partes, los escritores que, esporádicamente o no, se consagran a la traducción: Xavier Benguerel (La Fontaine), Pere Gimferrer (Voltaire) o Sergi Pàmies (Perrault). En segundo lugar, irrumpe con fuerza la figura del estricto traductor profesional, cada vez más abundante. Un tercer grupo lo integran profesores universitarios, en ocasiones conocedores del autor traducido: Lluís M. Todó (Bossuet), Pere Lluís Font (Descartes) o Jaume Casals (Montaigne y Montesquieu). Las múltiples versiones de Perrault permiten darse cuenta, en cuarto lugar, de que ciertos traductores como Albert Jané, Àlvar Valls y Josep Vallverdú son a su vez escritores de literatura infantil. Digamos, para finalizar, que algunas de estas traducciones han merecido glosas y comentarios (Prat & Vila 1978 y Petit 1995), incluso por parte de los propios traductores (Benguerel 1974 y Sánchez Ferriz 1987).

APÉNDICE I

RELACIÓN ALFABÉTICA DE TRADUCCIONES Y ADAPTACIONES

Abreviaturas: a.=adaptación, an.=anónima, B.=Barcelona, ed.=edición, i.=introducción, M.=Madrid, n.=notas, p.=prólogo, t.=traducción.

ALEMBERT

Discurs preliminar de l'Enciclopèdia, t. y ed. de Ramon Alcoberro. B., Edicions 62, 1992, 225 pp. ("Textos filosòfics" 62).

2. La tradicional atribución a Riba de esta traducción merece ponerse cuando menos en cuarentena. Según un documento exhumado no hace mucho, esta traducción cabe atribuirle a Josep Carner o a la colaboración entre Carner y Riba (véase Ortín 1996: 106, n. 85).

BERNARDIN DE SAINT-PIERRE

Pau i Virgínia, t. de Albert Cabestany [pseud. atribuïble a Josep Carner o a una col·laboració suya con Carles Riba]. B., Ed. Catalana, [1921], XIX+166 pp. ("Biblioteca Literària" [43]).

BÉRULLE

La vida de Jesús (i. de Ferran Guillén), t. de Maria Colom. B., Enciclopèdia Catalana, 1995, 232 pp. ("Clàssics del Cristianisme" 53).

BOSSUET

L'amor dels amors. Estudi sobre l'amor de Santa Magdalena, t. del P. Josep Maria Pijoan, S. J. B., Foment de Pietat Catalana, 1920, 32 pp.

Discursos, t. de Josep M. Capdevila. B., Ed. Barcino, 1927, 119 pp. ("Col·lecció Sant Jordi" 6).

Sermons i discursos (i. de Joan Bada), t. de Lluís M. Todó. B., Enciclopèdia Catalana, 1993, 201 pp. ("Clàssics del Cristianisme" 39).

CHÉNIER

Idil·lis i elegies, t. de Joan Arús. B., Publicacions de La Revista, 1922 ("Col·lecció de Lírics Mundials" 6).

CONDORCET

Esbós d'un quadre històric dels progressos de l'esperit humà, (ed. de Arnau Puig), t. de Josep Ibáñez Olivares. B., Ed. Laia, 1984, 254 pp. ("Textos filosòfics" 31).

La instrucció pública (p. de Jordi Monés), t. de Marta Recuenco i Xus Ugarte. Vic, Eumo Editorial, 1996, 273 pp. ("Textos pedagògics" 33).

CRÉBILLON

Retaula dels costums del temps, t. de Metodi Cefalònia [pseud. de Jesús Moncada]. B., Ed. de La Magrana, 1989, 192 pp. ("La Marrana" 10).

CYRANO DE BERGERAC

Viatge a la lluna, t. de Martí de Riquer. B., Ed. J. Janés, 1934, 74 pp. ("Quaderns literaris" 25).

DESCARTES

Discurs del mètode, t. de Joaquim Xirau. B., Ed. Barcino, 1929 (reed. 1935), 92 pp. ("Col·lecció Popular Barcino" 52).

Meditacions metafísiques, t. de Robert Veciana. B., Edicions de 1984, 1995, 186 pp.

Discurs del mètode, t. y ed. de Pere Lluís Font. B., Edicions 62, 1996, 188 pp. ("Textos filosòfics" 74).

DIDEROT

La monja, t. y p. de Lluís Capdevila. B., Llibreria Espanyola d'Antoni López, [1929] ("Col·lecció d'Obres Selectes" III).

La paradoxa del comediant [incluye también *Els dos amics de Bourbonne*], t. de Enric Lluelles. B., Ed. Catalònia, 1930, 92 pp. ("Biblioteca Univers" 15).

Escrits filosòfics (pr. de Ramon Xirau), t. de Santiago Albertí. B., Edicions 62, 1983 ("Clàssics del Pensament Modern" 4).

FÉNELON

L'educació de les noies (pr. de Llorenç Riber), t. de Concepció de Balanzó. B., Ed. Barcino, 1927, 110 pp. ("Col·lecció Sant Jordi" 7).

FONTENELLE

Diàlegs dels morts, t. de J. Farran i Mayoral. B., Llibreria Catalònia, [1929], 92 pp. ("Biblioteca Univers" 11).

JOUBERT

Pensaments, t. de Pere Benavent. B., Ed. Minerva, 1918 ("Col·lecció Popular de Literatura Moderna" 4).

LA BRUYÈRE

Els caràcters o els costums d'aquest segle, t. de Josep Carner. B., Llibreria Catalònia, 1931, 180 pp. ("Biblioteca Literària" 133).

LACLOS

Les relacions perilloses, t. de Josep-Anton Fernández. B., Ed. Proa, 1988, 352 pp. ("A Tot Vent" 272). [Reproducida por Cercle de Lectors: B., 1989, 459 pp.].

LAFAYETTE, MME DE

La princesa de Clèves, t. de Rafael Marquina. B., Ed. Catalana, [1923] ("Biblioteca Literària" [63]).

La princesa de Clèves, t. n. y epílogo de Josep A. Grimalt. B., Enciclopèdia Catalana, 1990, 200 pp. ("A Tot Vent" 288).

LA FONTAINE

Fables de La Fontaine. Traduites en vers catalans. Avec une préface et une étude sur l'ortographe et sur la versification catalane, t. de Paul Bergue. Perpiñán, Imprimerie Comet, 1909, 138 pp.

Faules, t. de Josep Carner. B., Ed. Catalana, [1921], 138 pp. ("Biblioteca Literària" [44]).

Cent i una faules, t. y a. de Esteve Caseponce. Montalban, Coopérative Ouvrière, 1927, 216 pp.

Faules: llibres I al VI, t. y n. de Xavier Benguerel. B., Ed. Alpha, 1969, 221 pp.

Fables/Faules (tots dotze llibres), t. de Xavier Benguerel y notas de Marta Benguerel. B., Edicions del Mall, 1984, 958 pp. ("Llibres del Mall" 80).

Faules (p. de L. Busquets i Grabulosa), t. de Xavier Benguerel. B., Ed. Juan Granica, 1986, 191 pp. ("Lectures Moby Dick" 26).

Faules (pr. de Carles Riba), t. de Josep Carner. B., Ed. Destino/Universitat Pompeu Fabra, 1995, 200 pp. ("Súñion" 1).

7 faules de La Fontaine, t. de Xavier Benguerel i Llobet y música de Xavier Benguerel i Godó. B., Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya (Institució de les Lletres Catalanes), 1995, 16 pp.

LA METTRIE

L'home màquina (ed. de Miquel Morey), t. de Joan Soler i Amigó. B., Ed. Laia, 1983, 116 pp. ("Textos filosòfics" 17).

LA ROCHEFOUCAULD

Màximes, t. de J. Roca Cupull. B., L'Avenç, 1906, 93 pp. ("Biblioteca Popular de l'Avenç" 63).

Vint-i-cinc màximes, p. y t. de Josep Serra i Estruch. Melilla, 1942, 20 pp. [edició clandestina]

Màximes, t. de Ramon Alcoberro i Pericay. B., Edicions El Llamp, 1995, 105 pp.

LESAGE

Gil Blas de Santillana, 3 vols., t. de Carles Capdevila. B., Llibreria Catalònia, [1936?].

MLLE DE LESPINASSE

Lletres i vida, t. de Carles Pi Sunyer. B., Llibreria Catalònia, [1936?].

MIRABEAU

La cortina aixecada o l'educació de Laure, t. de Joan-Lluís Lluís. B., Ed. de La Magrana, 1996, 145 pp. ("La Marrana" 34).

MONTAIGNE

Assaigs, 2 vols., t. de Nicolau M. Rubió i Tuduní. B., Llibreria Catalònia, 1930 (vol. I) y 1935 (vol. II).

Apologia de Ramon Sibiuda (ed. de Pere Lluís Font), t. de Jaume Casals. B., Ed. Laia, 1982, 319 pp. ("Textos filosòfics" 6).

Assaigs. Llibre tercer (presentació y n. de André Tourmon), t. de Antoni-Lluc Ferrer. B., Edicions 62, 1984, 346 pp. ("Les Millors Obres de la Literatura Universal" 34).

Assaigs breus (p. de Joan Fuster y selecció de Anna Vives), t. de Vicent Alonso. Valencia, Albatros Edicions, 1992.

MONTESQUIEU

De l'esperit de les lleis, 2 vols., t. de Josep Negre i Rigol. B., Edicions 62, 1983, 363 pp. ("Clàssics del Pensament Modern" 5).

Cartes perses (ed. de Josep Ramoneda), t. de Jaume Casals. B., Ed. Laia, 1984, 342 pp. ("Textos filosòfics" 9).

De la corrupció, t. de Josep Negre i Rigol. B., Edicions 62, 1995, 60 pp. ("Petita Biblioteca Universal" 14).

PASCAL

Pensaments, t. de Manuel de Montoliu. B., L'Avenç, 1904, 92 pp. ("Biblioteca Popular de L'Avenç" 23).

Pensaments (p. de Enric Ferran), t. de Joan Gomis. M., Seminarios y Ediciones, 1972, 288 pp. ("El Ciervo" 2).

PRÉVOST

Manon Lescaut, t. de Domènec Guansé. Badalona, Ed. Proa, 1928, 274 pp. ("A Tot Vent" 1).

RABELAIS

Les grans e inestimables Cròniques del gran e enorme gegant Gargantua contenint sa genealogia, la granesa e forsa de son cors, t. de Lluís Farauo. B., La Acadèmica, 1909, 44 pp.

L'educació de Gargantua i la joventut de Pantagruel, t. de Lluís Deztany [seudónimo de Lluís Faraudo de Saint-Germain]. B., Ed. Minerva, 1918, 31 pp.

Gargantua, t. de Lluís Deztany [seudónimo de Lluís Faraudo de Saint-Germain]. B., Llibreria Verdager, 1929, 434 pp.

Gargantua i Pantagruel, t. y nota sobre la t. de Miquel-Àngel Sànchez Fèrriz. B., Edicions 62, 1985 ("Les Millors Obres de la Literatura Universal" 46).

Gargantua (a. an.). B., Enciclopèdia Catalana, 1987, 95 pp. ("El Fanal de Proa" 4).

ROUSSEAU

Contracte social, t. y p. de Ramon Vinyes. B., Llibreria Espanyola d'A. López, [1928]. ("Col·lecció d'Obres Selectes" 2).

Discursos. Professió de fe (ed. de Christian Delacampagne), t. de Josep M. Sala-Valldaura. B., Ed. Laia, 1983, 206 pp. ("Textos filosòfics" 13).

Emili (presentació de Josep González-Agapito, Salomó Marquès y Alain Verjat), t. de Montserrat Gispert. Vic, Eumo Editorial, 1985 (2ª ed. 1989), LXV+665 pp. ("Textos pedagògics" 5).

Les confessions, t. de Jaume Fuster y Joan Casas (con nota sobre la t. de Joan Casas). B., Edicions 62, 1985, 521 pp. ("Les Millors Obres de la Literatura Universal" 42).

Del contracte social o Principis del dret polític (ed. de Josep Ramoneda), t. de Miquel Costa. B., Edicions 62, 1993, 188 pp. ("Textos filosòfics" 68).

Els somniags del passejant solitari, t. y p. de Antoni Vicens. B., Ed. Proa, 1996 ("A Tot Vent" 337).

SADE

La Filosofia al tocador, t. de Josep-Anton Fernández. B., Ed. de La Magrana, 1990, 205 pp. ("La Marrana" 12).

Justine o les dèssorts de la virtut, t. de Albert Mestres. B., Ed. de La Magrana, 1994, 396 pp. ("La Marrana" 29).

SAINT-SIMON

Memòries (selecció), t. y n. de Joan Casas. B., Edicions 62, 1984, 392 pp. ("Les Millors Obres de la Literatura Universal" 37).

VOLTAIRE

L'ingenu, t. de C. A. Jordana. B., Ed. Barcino, 1927, 96 pp. ("Col·lecció Popular Barcino" 31).

Càndid o l'optimisme, t. de Carles Soldevila. B., Llibreria Catalònia, [1928] (3 ed. conocidas). ("Biblioteca Univers" 1).

Diccionari filosòfic (p. de Gabriel Alomar), t. de Domènec Guansé. B., Llibreria Espanyola d'A. López, 1930, 231 pp. ("Col·lecció d'Obres Selectes" 8).

L'ingenu (p. de Rafael Ventura Melià), t. d'Enric Valor. València, Ed. Gorg, 1974, 64 pp. ("Els Quaderns. Sèrie La Ploma" 1).

Contes filosòfics, t. de Carles Soldevila, C. A. Jordana y Pere Gimferrer. B., Edicions 62, 1982 ("Les Millors Obres de la Literatura Universal" 12).

Tractat sobre la tolerància i altres escrits [son *El catecisme de l'home honest* y *El filòsof ignorant*], t. de Maria Ginés. B., Edicions 62, 1988 ("Clàssics del Pensament Modern" 40).

Càndid o l'optimisme, t. de Ferran Meler. B., Diari de Barcelona, 1989.

L'ingenu, t., i. y n. de Josep Franco. Alzira, Ed. Bromera, 1991, 142 pp. (reed.: 1992) ("A la lluna de València" 18).

Cartes filosòfiques, t. de Joan Tarrida. B., Edicions 62, 1994, 215 pp. ("Textos filosòfics" 70).

Sobre l'horrible perill de la lectura, t. de Jordi Cornudella. B., Edicions 62, 1995 ("Petita Biblioteca Universal" 20).

Càndid o l'optimisme, t. de Jordi Llovet. B., Ed. Proa, 1996, 175 pp. ("A Tot Vent" 344).

ANEXO: CUENTOS INFANTILES

CONDESA DE AULNOY

La princesa Graciosa i el príncep Florind / Riquet del Plomall, a. de Valeri Serra i Boldú. B., Editorial Mentora [1935], 30 pp. ("Contes d'Ahir i d'Avui" sèrie 1, 19).

L'ocell blau, a. de Valeri Serra i Boldú. B., Editorial Mentora [1935], 31 pp. ("Contes d'Ahir i d'Avui" sèrie 1, 20).

La gata blanca, a. de Lluís Capdevila. B., Editorial Mentora [1935], 32 pp. ("Contes d'Ahir i d'Avui" sèrie 1, 21).

Història de Desijada, la princesa cèrvola, a. de Lluís Capdevila. B., Editorial Mentora [1935], 31 pp. ("Contes d'Ahir i d'Avui" sèrie 1, 22).

Leandre, el príncep gnòm, a. de Lluís Capdevila. B., Editorial Mentora [1935], 31 pp. ("Contes d'Ahir i d'Avui" sèrie 1, 23).

Bella-Bella o el cavaller sortós, a. de Lluís Capdevila. B., Editorial Mentora [1935], 31 pp. ("Contes d'Ahir i d'Avui" sèrie 1, 24).

LA FONTAINE

Els fills del pagès, a. teatral de Florència Grau. B., Ed. La Galera, 1980, 24 pp.

El ruc i el gos, a. de M. Eulàlia Valeri. B., Ed. La Galera, 1980, 24 pp.

El llop i el gos, a. de Francesc Boada. B., Ed. La Galera, 1981, 24 pp.

L'ase carregat de sal i l'ase carregat d'esponges, a. de Francesc Boada. B., Ed. La Galera, 1983, 24 pp.

Les bèsties i la pesta, a. de Renada Mathieu. B., Ed. La Galera, 1984, 24 pp.

El colom i la formiga, a. de M. Eulàlia Valeri. B., Ed. La Galera, 1985, 24 pp.

Els dos muls, a. de Renada Mathieu. B., Ed. La Galera, 1986, 24 pp.

El ratolí del camp i el de la ciutat, a. de M. Eulàlia Valeri. B., Ed. La Galera, 24 pp.

El corb i la guilla, a. de M. Eulàlia Valeri. B., Ed. La Galera, 1987, 24 pp.

Les dues cabretes, a. de M. Eulàlia Valeri. B., Ed. La Galera, 1987, 24 pp.

El ratolí, el gat i el gall, a. de Renada Mathieu. B., Ed. La Galera, 1987, 24 pp.

El lleó i el ratolí, a. de M. Eulàlia Valeri. B., Ed. La Galera, 1993, 24 pp.

La guineu i la cigonya, a. de M. Eulàlia Valeri. B., Ed. La Galera, 1994, 24 pp.

PERRAULT

Contes, t. de Oriol Martí y Lluís Via. B. [Imp. F. Giró], 1907, 168 pp. ("Biblioteca Joventut. Secció d'Instrucció y Esplay" 1).

Els contes d'En..., t. de Ramon Miquel i Planas. B., Tip. L'Avenç, 1909, 119 pp. ("Biblioteca Popular de l'Avenç" 99).

Contes, t. de R. Miquel i Planas. B., "L'Avenç", 1911, XXIV+151 pp.

[*Contes per a infants*.] *Les fades/La caputxeta vermella/La rateta/El gat amb botes* (t. an.), ed. trilingüe francès-espanyol-catalán. B., Societat Catalana d'Edicions, 1918.

El gat i el marquès (t. an.). B., Ed. Muntanola [1919?], 8 pp.

Mestre Gat o El gat amb botes. Barba blau. Pell d'ase, a. de Valeri Serra Boldú. B., Editorial Mentora [1933], 32 pp. ("Contes d'Ahir i d'Avui" sèrie 1, 15).

El Petitoi. La noia adormida al bosc, a. de Valeri Serra Boldú. B., Editorial Mentora

- [1933], 32 pp. ("Contes d'Ahir i d'Avui" sèrie 1, 16).
- Contes de fades*, t. de Josep Carner Garriga y Narcís Masó Valentí. B., Victòria Gràfica, 1933, 74 pp.
- El gat amb botes*, t. de Àngels Garriga. B., Ed. La Galera, 1972, 24 pp.
- La bella dorment*, a. de Agustí Bartra. B., Ed. Aymà, 1975, 110 pp.
- La pell d'ase* (t. an.). B., Ed. Sopena, 1977, 16 pp.
- La bella dorment del bosc/Pell d'ós/En Polzet*, a. de Maria Ginés. B., Ed. Timun Mas, 1978, 32 pp.
- Cuentos/Contes/Contos/Ipuinak* (incluye: *El gat amb botes*, *La rateta*, *Les fades* y *La caputxeta vermella*), t. catalana de Jordi Rius. M., Ed. Alfaguara, 1979, 80 pp.
- Barba Blava* (t. an.). B., Ed. Sopena, 1980, 16 pp.
- La caputxeta vermella. En Patufet*, a. de Eugeni Sotillos y t. de Bartomeu Bardagí. B., Ed. Toray, 1980, 24 pp.
- La ventafocs*, guió y síntesis de M. Eulàlia Valeri. B., Ed. La Galera, 1981, 25 pp.
- La caputxeta vermella*, t. de Àlvar Valls. B., Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1982, 28 pp.
- La caputxeta vermella*, a. y t. de Vicenç Palomares. B., Ed. Bruguera, 1982, 16 pp.
- El sastre valent*, a. de Francesc Boada. B., Ed. La Galera, 1982, 25 pp.
- Riquet, el del plomall. La Fada Bocafarrajat. Els tres desigs* (escenificació de Martí Olaya), t. de Albert Jané i Martí Olaya. B., Ed. La Galera, 1982, 24 pp.
- La caputxeta vermella*, a. de Francesc Boada. B., Ed. La Galera, 1983, 25 pp.
- La bella dorment i altres contes*, t. de Àlvar Valls. B., Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1983, 88 pp. ("La xarxa" 57).
- El gat amb botes*, t. de Laura Garcia. B., Ed. Toray, 1983, 12 pp.
- En Polzet*, t. de Laura Garcia. B., Ed. Toray, 1983, 12 pp.
- La ventafocs*, t. de Laura Garcia. B., Ed. Toray, 1983, 12 pp.
- La caputxeta vermella*, t. de Albert Jané. B., Ed. Barcanova, 1984, 40 pp.
- Els tres óssos*, t. de Flora Lience. B., Ed. Molino, 1984, 24 pp.
- La ventafocs*, t. de Albert Jané. B., Ed. Barcanova, 1984, 32 pp.
- Polzet*, a. de Mercè Llimona. B., Hyma, 1984, 24 pp.
- La ventafocs*, a. de Mercè Llimona. B., Hyma, 1984, 24 pp.
- La ventafocs*, t. de Flora Lience. B., Ed. Molino, 1984, 24 pp.
- La caputxeta vermella* (t. an.). B., Edigraf, 1985, 16 pp.
- La bella dorment del bosc*, t. de Albert Jané. B., Ed. Barcanova, 1985, 32 pp.
- La bella dorment* (t. an.). B., Hyma, 1987, 24 pp.
- La caputxeta i el llop*, t. de Josep Vallverdú. B., Ed. La Galera, 1987, 32 pp.
- En Barba Blava* (t. an.). B., Edigraf, 1988, 16 pp.
- El gat amb botes*, t. de Albert Jané. B., Ed. Barcanova, 1988, 48 pp.
- La bella dorment*, t. de Antoni Moll. Sevilla, Ed. Algaida, 1989, 15 pp.
- Cabells d'or*, a. de Eduard José. B., Multilibro, 1989, 28 pp.
- La caputxeta vermella*, a. de M. Carme Bernal et al. Vic: Ed. Eumo, 1989, 20 pp.
- La caputxeta vermella*, t. de Laura Garcia. B., Ed. Toray, 1989, 12 pp.
- Contes d'antany*, t. de Albert Jané. B., Ed. Barcanova, 1989, 208 pp.
- El gat amb botes*, a. de Eduard José. B., Multilibro, 1989, 28 pp.
- En Pere sense por*, a. de Eduard José. B., Multilibro, 1989, 28 pp.
- En Riquet del plomall*, a. de Eduard José. B., Multilibro, 1989, 28 pp.
- La ventafocs*, a. de Eduard José. B., Multilibro, 1989, 28 pp.
- Els contes més bonics*, t. de Joan Jiménez. B., Ed. Plaza & Janés, 1990, 100 pp.
- El petit Polzet*, t. de M. Eulàlia Valeri. B., Ed. La Galera, 1990, 16 pp.

- Riquet, el del plomall*, t. de Albert Jané. B., Ed. La Galera, 1991, 32 pp.
- El petit Polzet* (t. an.). B., Ed. Columna, 1991, 26 pp.
- El gat amb botes* (t. an.). B., Ed. Columna, 1991, 26 pp.
- La caputxeta vermella* (t. an.). B., Ed. Columna, 1991, 26 pp.
- Barbablava* (t. an.). B., Hyma, 1991, 24 pp.
- La ventafocs*, a. de Michel Manière y t. de Jordi Sanjosé i Buenaventura. M., Ed. Gaviota, 1991, 112 pp.
- La caputxeta vermella*, versió de Jonathan Langley y t. del anglés de Albert Vilanova. B., Ed. Junior, 1992, 27 pp.
- La ventafocs*, explicado por Carolyn Magner (t. an.). B., Ed. Parramon, 1993, 15 pp.
- Contes* (*La caputxeta vermella*, *El gat amb botes*, *En Pere sense por* y *Cabells d'or*), a. de Eduard José. B., Ed. Parramon, 1994, 120 pp.
- Contes* (*La ventafocs*, *La bella dorment*, *En Barba Blava* y *Pell d'ase*), a. de Eduard José e Isidro Sánchez. B., Ed. Parramon, 1994, 120 pp.
- El petit Polzet*, t. de Albert Jané. B., Ed. Barcanova, 1994, 48 pp.
- El gat amb botes*, a. de Rosana Biason. B., Hyma, 1994, 24 pp.
- En Polzet*, a. de Eduard José. B., Ed. Parramon, 1994.
- La caputxeta vermella i altres contes*, t. de Sergi Pàmies. B., Edicions 62, 1995, 58 pp. ("Petita Biblioteca Universal" 27).
- El gat amb botes*, texto de Stefania Molinari (t. an.). B., Ed. Molino, 1996, 8 pp.
- El gat amb botes*, a. de Francesc Boada. B., Ed. La Galera, 1996, 25 pp.
- La bella dorment*, t. de Josefina Caball i Guerrero. B., Ed. Molino, 1996, 8 pp.
- El gat amb botes* (t. an.). M., Ed. Susaeta, s. a., 62 pp.
- La ventafocs* (t. an.). B., Ed. Beascoa, s. a., 48 pp.

APÈNDICE II

RELACIÓ CRONOLÒGICA DE TRADUCCIONS I ADAPTACIONS

1904

Pascal, *Pensaments*.

1906

La Rochefoucauld, *Màximes*.

1907

Perrault, *Contes*.

1909

La Fontaine, *Fables*.

Perrault, *Els contes*.

Rabelais, *Les grans e inestimables Cròniques del gran e enorme gegant Gargantua contenint sa genealogia, la granesa e forsa de son cors*.

1911

Perrault, *Contes*.

1918

Joubert, *Pensaments*.

Perrault, *Contes per a infants*.

Rabelais, *L'educació de Gargantua i la joventut de Pantagruel*.

1919

Perrault, *El gat i el marquès*.

1920

Bossuet, *L'amor dels amors*.

1921

Bernardin de Saint-Pierre, *Pau i Virgínia*.

La Fontaine, *Faules*.

1922

Chénier, *Idíl·lis i elegies*.

1923

Madame de Lafayette, *La princesa de Clèves*.

1927

Bossuet, *Discursos*.

Fénelon, *L'educació de les noies*.

La Fontaine, *Cent i una faules*.

Voltaire, *L'ingenu*.

1928

Prévost, *Manon Lescaut*.

- Rousseau, *El contracte social*.
 Voltaire, *Càndid*.
- 1929**
 Descartes, *Discurs del mètode*.
 Diderot, *La monja*.
 Fontenelle, *Diàlegs dels morts*.
 Rabelais, *Gargantua*.
- 1930**
 Diderot, *La paradoxa del comediant*.
 Montaigne, *Assaigs* (vol. I).
 Voltaire, *Diccionari filosòfic*.
- 1931**
 La Bruyère, *Els caràcters o els costums d'aquest segle*.
- 1933**
 Perrault, *Mestre Gat o El gat amb botes. Barba blau. Pell d'ase*.
 Perrault, *El Petitoi. La noia adormida al bosc*.
 Perrault, *Contes de fades*.
- 1934**
 Cyrano de Bergerac, *Viatge a la lluna*.
- 1935**
 Condesa de Aulnoy, *La princesa Graciosa i el príncep Florind / Riquet del Plomall*.
 Condesa de Aulnoy, *L'ocell blau*.
 Condesa de Aulnoy, *La gata blanca*.
 Condesa de Aulnoy, *Història de Desitjada, la princesa cèrvola*.
 Condesa de Aulnoy, *Leandre, el príncep gnom*.
 Condesa de Aulnoy, *Bella-Bella o el cavaller sortós*.
 Montaigne, *Assaigs* (vol. II).
- 1936** [probable]
 Lesage, *Gil Blas*.
 Lespinasse, *Lletres i vida*.
- 1942**
 La Rochefoucauld, *Vint-i-cinc màximes*.
- 1969**
 La Fontaine, *Fables: llibres I al VI*.
- 1972**
 Pascal, *Pensaments*.
 Perrault, *El gat amb botes*.
- 1974**
 Voltaire, *L'ingenu*.
- 1975**
 Perrault, *La bella dorment*.
- 1977**
 Perrault, *La pell d'ase*.
- 1978**
 Perrault, *La Bella dorment del bosc/ Pell d'ós/ En Polzet*.
- 1979**
 Perrault, *Cuentos/ Contes/ Contos/ Ipuinak* (incluye: *El gat amb botes, La rateta, Les fades y La caputxeta vermella*).
- 1980**
 Perrault, *Barba Blava*.
 La Fontaine, *Els fills del pagès*.
 La Fontaine, *El ruc i el gos*.
- 1981**
 Perrault, *La ventafocs*.
 La Fontaine, *El llop i el gos*.
- 1982**
 Montaigne, *Apologia de Ramon Sibiuda*.
 Perrault, *La caputxeta vermella* (dos ed. en editoriales distintas).
 Perrault, *El sastre valent*.
 Perrault, *Riquet, el del plomall*.
 Voltaire, *Contes filosòfics*.
- 1983**
 Diderot, *Escrits filosòfics*.
 La Fontaine, *L'ase carregat de sal i l'ase carregat d'esponges*.
 La Mettrie, *L'home màquina*.
 Montesquieu, *L'esperit de les lleis*.
 Perrault, *El gat amb botes*.
 Perrault, *En Polzet*.
 Perrault, *La bella dorment*.
 Perrault, *La caputxeta vermella*.
 Perrault, *La ventafocs*.
 Rousseau, *Discursos. Professió de fe*.
- 1984**
 Condorcet, *Esbós d'un quadre històric dels progressos de l'esperit humà*.
 La Fontaine, *Fables/ Faules (tots dotze llibres)*.
 La Fontaine, *Les bèsties i la pesta*.
 Montaigne, *Assaigs. Llibre tercer*.
 Montesquieu, *Cartes perses*.
 Perrault, *Els tres ósos*.
 Perrault, *La caputxeta vermella*.
 Perrault, *Polzet*.
 Perrault, *La ventafocs* (tres ed. en editoriales distintas).
 Saint-Simon, *Memòries (selecció)*.

1985

La Fontaine, *El colom i la formiga*.

Perrault, *La caputxeta vermella*.

Perrault, *La bella dorment del bosc*.

Rabelais, *Gargantua i Pantagruel*.

Rousseau, *Emili*.

Rousseau, *Les confessions*.

1986

La Fontaine, *Els dos muls*.

La Fontaine, *El ratolí del camp i el de la ciutat*.

La Fontaine, *Faules*.

1987

La Fontaine, *El corb i la guilla*.

La Fontaine, *Les dues cabretes*.

La Fontaine, *El ratolí, el gat i el gall*.

Perrault, *La bella dorment*.

Perrault, *La caputxeta i el llop*.

Rabelais, *Gargantua*.

1988

Laclos, *Les relacions perilloses*.

Perrault, *En Barba Blava*.

Perrault, *El gat amb botes*.

Voltaire, *Tractat sobre la tolerància i altres escrits*.

1989

Crébillon, *Retaule dels costums del temps*.

Perrault, *La bella dorment*.

Perrault, *Cabells d'or*.

Perrault, *Contes d'antany*.

Perrault, *La caputxeta vermella* (dos ed. en editoriales distintes).

Perrault, *El gat amb botes*.

Perrault, *En Pere sense por*.

Perrault, *En Riquet del plomall*.

Perrault, *La ventafocs*.

Voltaire, *Càndid o l'optimisme*.

1990

Mme de Lafayette, *La princesa de Cleves*.

Perrault, *El petit Polzet*.

Perrault, *Els contes més bonics*.

Sade, *La filosofia al tocador*.

1991

Perrault, *Barbablava*.

Perrault, *El gat amb botes*.

Perrault, *El petit Polzet*.

Perrault, *La caputxeta vermella*.

Perrault, *Riquet, el del plomall*.

Perrault, *La ventafocs*.

1992

D'Alembert, *Discurs preliminar de l'Enciclopèdia*.

Montaigne, *Assaigs breus*.

Perrault, *La caputxeta vermella*.

1993

Bossuet, *Sermons i discursos*.

La Fontaine, *El lleó i el ratolí*.

Perrault, *La ventafocs*.

Rousseau, *Del contracte social o Principis del dret polític*.

1994

La Fontaine, *La guineu i la cigonya*.

Sade, *Justine o les dèssorts de la virtut*.

Perrault, *Contes* (*La caputxeta vermella*, *El gat amb botes*, *En Pere sense por* y *Cabells d'or*).

Perrault, *Contes* (*La ventafocs*, *La bella dorment*, *En Barba Blava* y *Pell d'ase*).

Perrault, *El gat amb botes*.

Perrault, *El petit Polzet*.

Perrault, *En Polzet*.

Voltaire, *Cartes filosòfiques*.

1995

Bérulle, *La vida de Jesús*.

Descartes, *Meditacions metafísiques*.

La Fontaine, *Faules*.

La Fontaine, *7 faules*.

La Rochefoucauld, *Màximes*.

Montesquieu, *De la corrupció*.

Perrault, *La caputxeta vermella i altres contes*.

Voltaire, *Sobre l'horrible perill de la lectura*.

1996

Condorcet, *La instrucció pública*.

Descartes, *El discurs del mètode*.

Mirabeau, *La cortina aixecada o l'educació de Laure*.

Perrault, *El gat amb botes* (dos ed. en editoriales distintes).

Perrault, *La bella dorment*.

Rousseau, *Els somieigs del passejant solitari*.

Voltaire, *Càndid o L'optimisme*.

s. a.

Perrault, *El gat amb botes*.

Perrault, *La ventafocs*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENQUEREL, Xavier. 1974. *Relacions*, Barcelona, Ed. Selecta.
- GALLOFRÉ, Maria Josepa. 1991. *L'edició catalana i la censura franquista (1939-1951)*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- ILLAS, Núria. 1987. "Notas sobre Joubert en España" *Cuadernos de Traducción e Interpretación* 8/9, 247-256.
- ORTÍN, Marcel. 1996. *La prosa literària de Josep Carner*, Barcelona, Quaderns Crema.
- PETTIT, Núria. 1995. "Comentarios en torno a las traducciones catalanas de Montaigne" en Francisco Lafarga, Albert Ribas & Mercedes Tricás (ed.), *La traducción: metodología/historia/literatura. Ambito hispanofrancés*, Barcelona, PPU, 225-230.
- PRAT, Enric & Pep VILA. 1978. "Lluís Faraudo de Saint-Germain i la traducció catalana de Rabelais" *Serra d'Or* 220 (enero), 41-43.
- SÀNCHEZ FÈRRIZ, Miquel Àngel. 1987. "Gargantua i Pantagruel al català per primera vegada: consideracions entorn d'una traducció" *Cuadernos de Traducción e Interpretación* 8/9, 203-207.

TRADUCCIONS DEL TEATRE CLÀSSIC FRANCÈS 'AL CATALÀ' (1903-1937)

ENRIC GALLÉN
UNIVERSITAT POMPEU FABRA

Si, en general, el teatre francès contemporani -que abraça els segles XIX i XX- es va donar a conèixer mitjançant col·leccions populars de la literatura catalana, la recepció de les traduccions del teatre clàssic francès obeeix a plantejaments literaris i culturals, que responen als interessos i a les expectatives d'un altre tipus de lector/espectador destinatari. Una situació força semblant a la de la presència en la cultura catalana del teatre contemporani de signe renovador, el representat per textos dramàtics d'autors com Lenormand, Giraudoux o Gide, que van ser publicats en revistes literàries o en col·leccions no especialitzades (vegeu Gallén 1995).

Pel que fa al teatre clàssic francès, la incorporació del teatre de Molière al català -el principal centre d'interès dels traductors catalans del període que em proposo descriure- es va produir a finals del segle XVIII a Menorca i al Rosselló (vegeu Fàbregas 1976, Pons 1984 i Fontcuberta 1999).

Les complexes circumstàncies històriques de la cultura catalana al llarg del segle XIX no van afavorir, però, la continuïtat d'una incipient importació estrangera en llengua catalana que no va ser recuperada fins a l'inici del segle XX.

Efectivament, en la primera dècada del nou segle, es van publicar un total de vuit obres de Molière i una altra de Beaumarchais, la majoria relacionades amb la tasca teatral desenvolupada per Adrià Gual. Aquest, arran d'una estada a París, va decidir reorientar a partir de 1903 les activitats del Teatre Íntim en un sentit més universalitzador del que havia estat la seva trajectòria fins aleshores (vegeu Gual 1960: 141-176). Conseqüentment, Gual va afegir a la nòmina de reconeguts autors contemporanis -Ibsen, Hauptmann, Guimerà, Benavente, Pérez Galdós, o el mateix Gual- els dels clàssics -de Sòfocles fins al Romanticisme-. Com a resultat d'aquesta revisió va sorgir la traducció que Josep Roca i Cupull -un col·laborador proper de Gual en el Teatre Íntim- va realitzar de *L'avar*, i la d'*El casament per força*, a càrrec de Salvador Vilaregut, un altre col·laborador de Gual (sobre aquesta traducció vegeu Hormaechea 2000). Totes dues obres -com també va passar amb la traducció de Carles Capdevila d'*El barber de Sevilla*, de Beaumarchais- van ser publicades amb posterioritat a la seva representació en les corresponents sessions de l'Íntim de 1903. O *Les precioses ridícules* i *El malalt imaginari*, de Manuel de Montoliu i Josep Carner respectivament, realitzades per a les vetllades selectes que

Gual va dirigir en el marc dels Espectacles-Audicions Graner en la temporada 1905-1906 (vegeu Gual 1960: 193-196).

De fet, es tracta de traduccions donades a conèixer per primer cop en llengua catalana, concebudes en part per ser representades de forma immediata amb el propòsit de reclamar l'atenció d'un públic suposadament sensibilitzat per les manifestacions d'alta cultura, i tot pensant en la regeneració de l'escena barcelonina. Al marge d'aquesta experiència concreta, si bé molt properes quant a la coincidència d'una determinada òptica literària, cal esmentar també les traduccions que Alfons Maseras va fer de *Tartuf* (1908) i les que Pere Prat Gaballí, amic i company de l'anterior, va dur a terme amb *Esganarel* i *L'amor metge* (1909).

Òbviament, estic parlant de traduccions "para designar -com indica Julio-César Santoyo- el estricto trasvase intertextual de una pieza dramática", en què "el traductor tan solo cuida la fidelidad y adecuación literaria, como puede hacerlo al verter poesía, novela o biografía" (Santoyo 1989: 97), sense que l'atenció del traductor s'hagi d'estendre obligatòriament a una possible posta en escena del text que tradueix. Una opció que comporta a cops la conversió del vers en prosa en determinades experiències, i representa una orientació traductològica molt diferent de la de Julià B. Fernández amb *Tots bojos* (1905). Aquesta, inspirada en *Le mariage forcé*, va ser adaptada posteriorment amb gran llibertat per l'actor Jaume Capdevila en estrenar-la al Teatre Romea. De fet, Gual és en gran manera el màxim responsable -fins a la proposta globalitzadora de Maseras en els anys trenta- d'incorporar determinats textos i autors del teatre clàssic francès a la cultura catalana contemporània tant per la seva condició de director d'escena -Teatre Íntim, Espectacles-Audicions Graner, Nova Empresa del Teatre Català- com per la de director de l'Escola Catalana d'Art Dramàtic a partir de 1913. Ell mateix hi va contribuir amb la traducció de determinats textos de Molière -encara inèdits- que va presentar en tres sessions-estudi en el Teatre El Dorado de Barcelona, el 1917, amb el títol de "Molière i la farsa dels metges", precedides en cadascun dels casos d'una conferència informativa a càrrec del mateix Gual. Les obres van ser *L'amor metge* (el 15 d'abril) i *El metge per força* (el dia 22), que van completar la trilogia "mèdica" amb *El malalt imaginari* (el dia 29), segons la traducció de Carner; les tres obres es van basar en projectes escènics originals de Gual. Segons aquest: "En fet de presentació, implantàvem uns aspectes simplistes, fins aleshores no practicats, consistents en un clos de cortinatges i una mínima expressió escenogràfica al fons. Prop d'un any després la 'Comèdia Francesa' coincidia amb aquest criteri a propòsit del mateix teatre de Molière" (Gual 1960: 288).

En un altre ordre de coses, Gual va contribuir a la representació de *L'indiscret* (17 de juny), de Voltaire, traduït per Alfons Maseras, i de *La mare confident* (19 de juny), de Marivaux, a càrrec de Ventura Gassol. Les dues obres es van donar a conèixer en el marc del cicle temàtic sobre "La comèdia a la XVIII centúria" que l'Escola Catalana d'Art Dramàtic va organitzar el 1918. O la traducció no publicada de Carles Capdevila de *Jocs d'amor i d'atzar*, de Marivaux, que va ser estrenada en una de les vetllades selectes dels Espectacles-Audicions Graner en la temporada 1905-1906 (Gual 1960: 193), i recuperada pel Teatre Íntim el 17 de maig del 1926 (vegeu Gallén 1992, revisat a Gallén 1994).

Amb motiu de la commemoració del tricentenari del naixement de Molière el 1922, l'Escola Catalana d'Art Dramàtic va organitzar una sèrie d'activitats, algunes d'elles amb caire acadèmic. La primera es va desenvolupar a l'Ateneu Barcelonès amb la intervenció de Pere Coromines, Jaume Bofill i Mates i el mateix Gual; el 22 de gener del 1922 es va representar *L'avar* al Teatre Romea, segons la traducció de l'aleshores ja desaparegut Josep Roca i Cupull, en el mateix espai on el diumenge següent (29 de gener), es va representar *El misantrop*, traduït per Maseras, i precedit d'un acte acadèmic que va comptar amb la participació de Ventura Gassol, Josep M. de Sagarra, Lluís Bertran i Pijoan, Alfons Maseras, Pere Bohigas i Adrià Gual. Com ja havia passat el 1917, les representacions del teatre de Molière es van realitzar amb projectes i figurins del director català. Finalment, Gual va publicar aquell mateix any les conferències que amb el títol *Molière i la farsa dels metges* havia pronunciat el 1917 (vegeu Gual 1921).

L'efemèrides del tricentenari va estimular també la vocació teatral de Josep M. de Sagarra que va traduir *L'escola dels marits*, en versos alexandrins, acompanyat d'un brillant pròleg seu sobre Molière, força il·luminador sobre els gustos i els procediments literaris de Sagarra com a dramaturg. Vegeu, si més no, l'interès del poeta barcelonès per aquells autors que "menys es preocuparen a ser absolutament originals i agafaren els arguments per a llurs obres d'aquells indrets on els venia més de gust" (Sagarra 1964: 724). Per la resta, Sagarra, per a qui *L'escola dels marits* "és la primera comèdia veritablement important del gran geni", ens ofereix una lectura sincerament "moderna" del contingut de l'obra que contrasta clarament amb els plantejaments moralitzadors defensats per Ruyra a l'"Assaig crític sobre el teatre de Molière", i que precedeix la traducció del mateix text publicada el 1933.

Paradoxalment o no, en decidir-se a oferir en llengua catalana *George Dandin*, Sagarra va recórrer a un plantejament traductològic completament distint de l'escollit per a *L'escola dels marits*, semblant al que també es va realitzar amb autors tan contrastats com Carlos Arniches o Shakespeare.¹ L'escriptor barceloní va realitzar una adaptació lliure, es va fer seu el text traslladant -entre altres aspectes- l'acció del text original al context del seu propi teatre de farsa, el de la Barcelona vuitcentista, i va convertir el pobre Dandin en un singular *Senyor Pupurull* (1925); una opció que va seguir també Narcís Oller a *Renyines d'enamorats* (1926), una peculiar adaptació de *Le dépit amoureux*. Força anys més tard, en plena postguerra, Sagarra va procedir de forma semblant amb *L'avare*, un personal *Senyor Perramon* (1960) al servei de Joan Capri. Breu: Sagarra -com el mateix Oller- va acomodar *George Dandin* i *L'avare* a les expectatives d'un tipus diferent de receptor,

1. Vegeu: *L'adroguer del carrer Nou*, adaptació d' Antoni Pejoan d'*El último mono*, sainet en tres actes de Carlos Arniches ("La Escena Catalana", núm. 328, 20-XII-1930). O les obres de Salvador Vilaregut, *La novícia de Santa Clara*, comèdia en tres actes, dividits en nou quadres, basada en *Measure for measure*, de Shakespeare ("La Escena Catalana", núm. 274, 10-XI-1928), i *Com més petita és la nou*, comèdia en tres actes, dividits en nou quadres, basada en *Much ado about nothing*, de Shakespeare ("La Escena Catalana", núm. 289, 11-V-1929).

fonamentalment popular, i va adaptar els textos de Molière a un nou codi cultural, separat de l'original per un ampli marc sociocultural de temps i espai. Per més senyes, Sagarra va publicar l'adaptació de *George Dandin* en una col·lecció popular - "La Escena Catalana"-, la mateixa que uns anys després va acollir també les adaptacions lliures de Salvador Vilaregut sobre el teatre de Shakespeare. De manera que "La Escena Catalana", destinada exclusivament a productes de reconegut consum, incorporava de forma excepcional textos clàssics universals, degudament adaptats a les característiques particulars de la cultura teatral receptora.

En termes semblants, clarament condicionada per les particulars característiques de la col·lecció on es va publicar -i que obliga a pensar en un tipus concret i definit de destinatari-, hi ha el cas de *Un policia model*, adaptació absolutament desvirtuadora de *Le mariage forcé*, a càrrec de Cavió Malveig (Camil Vives Roig, prevere), el qual la va editar dins d'una denominada "secció de teatre catòlic català" de la Biblioteca la "Ibèrica" el 1925. Una adaptació de signe "catòlic" de l'estil de la que, en la primera dècada del segle, es va fer amb *Un enemic del poble*, d'Ibsen, i que, com era preceptiu de la rígida ortodòxia cultural catòlica, exclouia -entre altres coses- del repartiment la presència d'intèrprets femenines.

Quin contrast, en canvi, amb els objectius literaris plantejats per Josep Camer en matèria de traducció! Un escriptor que, pel que sé, va mantenir sempre amb Gual una respectuosa i recíproca relació d'afecte i de reconeixement intel·lectual en no diferir en profunditat dels projectes ja ressenyats del director escènic barceloní. Perquè Camer no va fer altra cosa que la de precisar des d'una perspectiva estrictament estètica determinats plantejaments i principis ideologico-culturals noucentistes amb l'únic afany d'aplicar-los en el camp de la traducció. En aquest sentit, el professor Marcel Ortín ha posat de relleu els motius literaris que van dur Josep Camer a interessar-se per l'obra de Molière; els mateixos, val a dir, que el van dur a fer-ho per Shakespeare o per Tristan Bernard (vegeu Ortín 1996: 102-134). Així, a més del ja esmentat *El malalt imaginari*, revisat el 1921, Camer va donar a conèixer *El burgès gentilhome* (1919) i *El casament per força* (1921), que va publicar la Biblioteca Literària, dirigida pel mateix Camer; unes traduccions que responien a l'interès de l'escriptor per les "comèdies més burlesques, aquelles en què anima l'absurd per criticar els costums, sense portar-lo a una visió negativa del món" (Ortín 1996: 111).

Amb una clara voluntat d'accedir a un lector comú o majoritari, s'ha d'esmentar la traducció de *El metge per força* a càrrec de Cèsar-August Jordana, amagat sota el pseudònim d'Arnau de Belcaire, i que Barcino va publicar el 1928. Jordana va acompanyar l'edició de la traducció amb una crítica "Notícia sobre Molière", en què, tot i considerar el dramaturg francès, "desigual com a versificador, deficient sovint en la tècnica de composició (com hom pot veure en una gran part dels seus desenllaços), trobava que, en canvi, posseïa "la visió aguda i la imaginació joiosa que fan d'ell el més gran comediògraf" (Jordana 1928: 5).

Finalment, i abans de tractar d'Alfons Maseras, vull anotar la publicació de *La paradoxa del comediant*, de Diderot, traduïda per Enric Lluelles i editada per la

Biblioteca Univers, que dirigia Carles Soldevila. La traducció va aparèixer el 1930, coincidint -no sé si per casualitat- amb el centenari de la seva publicació a França.

Efectivament, Maseras ha estat fins al present el major traductor en volum de l'obra de Molière: trenta textos publicats entre 1930 i 1936 (vegeu Corretger 1995: 185-194). Segons que sembla, la traducció va ser per a Maseras una de les formes habituals de guanyar-se la vida sobretot en la dècada dels anys trenta, i no només arran del seu interès per Molière. Abans de dedicar-s'hi de ple, havia publicat una primera versió de *Tartuf* (1908) -que ja he assenyalat-, de la mateixa manera que havia col·laborat en les activitats de l'Escola Catalana d'Art Dramàtic, per a la qual va traduir *El misantrop* i *L'indiscret*, de Voltaire.

En el cas de Maseras, traduir el conjunt del teatre de Molière va sorgir d'una proposició de Josep M. Casacuberta, director de l'editorial Barcino, disposat a incorporar en una selecta col·lecció -"Els Clàssics del Món"- (vegeu Manent 1980 i Cabot 1992: 116-118), l'edició d'obres completes d'autors considerats ja clàssics de la literatura moderna com Molière, Shakespeare, Goethe i Frederic Mistral. D'aquest ambiciós projecte, l'únic que es va realitzar al complet va ser el de Molière. Un programa degudament organitzat en vuit volums i en prosa. Maseras oferia al lector la màxima informació sobre el teatre del clàssic francès i de cada obra en particular, aportant-hi una qualificada informació sobre la recepció del teatre de Molière en la literatura catalana contemporània. Així, i, en primer lloc, la seva interpretació de l'obra de Molière s'assimilava a la de determinada historiografia literària francesa -la de Louis Moland, preferentment-, i ratificava la valoració de Sagarra en el seu pròleg a *L'escola dels marits* de 1922. Maseras, com Moland o Sagarra, tenia clar que *L'escola dels marits* representava l'inici de "la sèrie de les seves obres mestres" (I, 13; IV). Una nova modalitat que, entre altres coses, representava en certa mesura "el triomf a les taules, de la veritat i la vida" (IV, 7).

En segon lloc, Maseras va adoptar com a norma la traducció del conjunt de l'obra de Molière en prosa "puix que no té cap moment líric -a propòsit d'*Amfitrió*- que justifiqui, ni fragmentàriament, la traducció en vers" (VIII, 8). Només davant de casos com *La princesa d'Èlida*, Maseras va decidir mantenir el vers dels intermedis per ser "essencialment lírics i coreogràfics" (VI, 86).

En tercer lloc, va organitzar l'edició procurant donar a cada volum -sense seguir cap criteri cronològic- una unitat de caràcter temàtic. Conscient de les dificultats d'encarar-se amb un autor tan complex com Molière, Maseras va adoptar un criteri eclèctic. En el primer volum, tres obres fonamentals, universalment conegudes; en el segon, quatre comèdies inspirades en farses italianes; en el tercer, comèdies que satiritzen el comportament i hàbits de la dona; en el quart, la gelosia i el matrimoni; en el cinquè, quatre farses relacionades amb la medicina; en el sisè, textos basats en el tema de l'enamorament; en el setè, obres emblemàtiques, i en el vuitè, peces fragmentàries com *Melicerta* i *Pastoral còmica* al costat d'altres d'un calat més gran com *Psique*, *Amfitrió* i *L'improvisu de Versalles*.

En quart lloc, cal que destaquem la professionalitat de Maseras en la seva tasca de traductor. D'una banda, en actualitzar a consciència la primera de les seves traduccions. Certament, en publicar la segona versió de *Tartuf* (1930), Maseras va veure clara la necessitat de "revisar-la per a acomodar-la a les normes ortogràfiques

avui vigents; no ho hem fet sense compulsar-la de nou amb el text francès, i són tantes les modificacions i esmenes que hi hem realitzat, sobretot per a emmotllar-la més i més amb l'original que, sense desautoritzar la primera versió, podríem dir que aquesta n'és una prova". I, per altra banda, oferir per primer cop dobles versions d'una mateixa obra, com va fer amb *El casament per força* en traduir a més de la comèdia en un acte -com havia fet en Salvador Vilaregut-, la comèdia-ball en tres actes.

En cinquè lloc, Maseras va confrontar les seves versions amb les d'altres traductors -Carner, especialment- amb la voluntat de tenir-les en compte. Així, en comentar la seva versió de *El metge per força*, Maseras va valorar la realitzada per Cèsar-August Jordana, de la mateixa manera que ho va fer amb Carner a propòsit d'*El malalt imaginari*. En aquest cas, per cert, Maseras va editar l'intermedi i els dos pròlegs, que havien estat desestimats per Carner. Complementàriament va reconèixer que havia considerat la traducció de Carner d'*El burgès gentilhome* fins al punt d'afirmar que "i en més d'un passatge hem atès les seves lliçons" (VII, 8).

ANNEX

RELACIÓ CRONOLÒGICA DE TRADUCCIONS I ADAPTACIONS PUBLICADES EN FORMA DE LLIBRE O FASCICLE

MOLIÈRE, *L'avar*. Traducció de J. Roca Cupull. Barcelona, Imp. de "L'Avenç", 1903, 113 pp. ("Biblioteca Popular de L'Avenç" 8). [Reeditada el 1915].

[MOLIÈRE], *Tots bojos*. "Juguet comich en un acte inspirat en una obra de Molière per Julià B. Fernández y adaptada a l'escena catalana per Jaume Capdevila", Barcelona, Impremta de M. Tasis, 1905, 36 pp.

MOLIÈRE, *El casament per força*. Traducció de Salvador Vilaregut, Barcelona, Impremta de S. Bonavia, 1907, 29 pp.

BEAUMARCHAIS, *El barber de Sevilla*. Traducció de Carles Capdevila, Barcelona, Impremta de S. Bonavia, 1908, 80, pp.

MOLIÈRE, *Tartuf o l'impostor*. Traducció d'Alfons Maseras. Barcelona, J. Horta, impressor, 1908, 127 pp.

MOLIÈRE, *Esganarel. L'amor metge*. Traducció de Pere Prat Gaballí. Barcelona. J. Horta, impressor, 1909, 49 pp.

MOLIÈRE, *Les precioses ridícules*. Traducció de Manuel de Montoliu. Barcelona, B. Baxarias ed., 1909, 44 pp. ("Biblioteca De Tots Colors").

MOLIÈRE, *El malalt imaginari*. Traducció de Josep Carner. Barcelona, B. Baxarias ed., 1909, 131 pp. ("Biblioteca De Tots Colors").

Voltaire, *L'indiscret*. Traducció d'Alfons Maseras. Barcelona, Rossend Ràfols, 1919, 19 pp. ("La Novel·la Nova" 115).

MOLIÈRE, *El burgès gentilhome*. Traducció de Josep Carner. Barcelona, Ed. Catalana, 1919, 176 pp. ("Biblioteca Literària" 13).

MOLIÈRE, *El malalt imaginari. El casament per força*. Traducció de Josep Carner. Barcelona, Ed. Catalana, 1921, 183 pp. ("Biblioteca Literària" 45).

MOLIÈRE, *L'escola dels marits*. Traducció de Josep M. de Sagarra. Barcelona, Atenea, 1922, 74 pp.+2 s. n. ("Biblioteca Popular Estel" 1).

MOLIÈRE, *Un policia model*. Adaptació de Caviró Milvesig [Camil Vives Roig], Barcelona, Impremta "La Ibèrica". Secció de Teatre Catòlic Català, 1924, 28 pp.

- MOLIÈRE, *El senyor Pupurull*. Adaptació de Josep M. de Sagarra, Barcelona, S. Bonavia, 9 de maig del 1925, 21 pp. ("La Escena Catalana" 177).
- MOLIÈRE, *Remyines d'enamorats*. Joguina en dos actes "treta de la comèdia en cinc de *Le dépit amoureux*", Barcelona, Il·lustració Catalana, 1926. [El 1929 va aparèixer una segona edició dins el volum X de les *Obres completes* de Narcís Oller, editades per Gustau Gil].
- MOLIÈRE, *El metge per força*. Traducció d'Arnau Belcaire [Cèsar-August Jordana], Barcelona, Barcino, 1928, 63 pp. ("Col·lecció Popular Barcino" XXXIV).
- DIDEROT, *La paradoxa del comediant*. Traducció d'Enric Lluelles, Barcelona, Llibreria Catalònia, 1930, 92 pp. ("Biblioteca Univers" XV).
- MOLIÈRE, *L'escola dels marits*. Traducció de Joaquim Ruyra, Barcelona, Barcino, 1933, 120 pp. ("Biblioteca Nou Esplet" 3).
- MOLIÈRE, *Tartuf. Don Joan. El misantrop*. Traducció d'Alfons Maseras, Barcelona, Barcino, 1930, 260 pp. ("Els Clàssics del Món" vol. I, 2).
- MOLIÈRE, *Les trapelleres de Scapin. El casament per força. El sicilià. L'atabalat*. Traducció d'Alfons Maseras, Barcelona, Barcino, 1931, 234 pp. ("Els Clàssics del Món" vol. II, 4).
- MOLIÈRE, *Les dones sàvies. Les precioses ridícules. La comtessa d'Escarbanyàs. Don Garcia de Navarra*. Traducció d'Alfons Maseras, Barcelona, Barcino, 1932, 216 pp. ("Els Clàssics del Món" vol. III, 8).
- MOLIÈRE, *L'escola dels marits. L'escola de les mullers. Crítica de "L'escola de les mullers". Jordi Dandín*. Traducció d'Alfons Maseras, Barcelona, Barcino, 1932, 226 pp. ("Els Clàssics del Món" vol. IV, 9).
- MOLIÈRE, *El senyor de Pourceaugnac. El metge per força. L'amor metge. El malalt imaginari*. Traducció d'Alfons Maseras, Barcelona, Barcino, 1934, 288 pp. ("Els Clàssics del Món" vol. V, 11).
- MOLIÈRE, *El despit amorós. La princesa d'Èlida. Els pretendents magnífics*. Traducció d'Alfons Maseras, Barcelona, Barcino, 1936, 234 pp. ("Els Clàssics del Món" vol. VI, 12).
- MOLIÈRE, *El burgès gentilhome. L'avar. Els enfadosos. Sganarelle*. Traducció d'Alfons Maseras, Barcelona, Barcino, 1936, 282 pp. ("Els Clàssics del Món" vol. VII, 13).
- MOLIÈRE, *Amfitrió. Psique. Pastoral còmica. L'impromptu de Versalles*. Traducció d'Alfons Maseras, Barcelona, Barcino, 1936, 244 pp. ("Els Clàssics del Món" vol. VIII, 14).
- MARIVAUX, *La mare confident*. Traducció de Ventura Gassol, Barcelona, Institució del Teatre, 1937, 132 pp. ("Biblioteca Teatral" VIII).

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- CABOT, Just. 1992, *Imaginacions i provocacions*, Barcelona, Edicions 62 ("L'Alzina" 28).
- CORRETGER, Montserrat. 1995. *Alfons Maseras: intel·lectual d'acció i literat*, Barcelona, Curial Ed. Catalanes-Publicacions de l'Abadia de Montserrat ("Textos de Cultura Catalana" 44).
- FÀBREGAS, Xavier. 1976. "Les traduccions catalanes de Molière" in *El teatre o la vida*, Barcelona, Galba Ed., 85-88.
- FONTCUBERTA, Judit. 1999. *Les traduccions catalanes de Molière*. (Treball de recerca inèdit, Departament de Traducció i d'Interpretació, Universitat Autònoma de Barcelona).
- GALLÉN, Enric. 1992. "La reanudació del Teatre Íntim, de Adrià Gual, en los años veinte" in *El teatro en España*, Madrid, CSIC, 165-173.
- GALLÉN, Enric. 1994. "La represa del Teatre Íntim als anys vint" *Els Marges* 50, 120-125.

- GALLÉN, Enric. 1995. "La recepció del teatre francès en les colleccions catalanes de preguerra (1918-1938)" in Francisco Lafarga & Roberto Dengler (ed.), *Teatro y traducción*, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, 193-204.
- GUAL, Adrià. 1921. *Molière i la farsa dels metges*, Barcelona, Publicacions de l'Escola Catalana d'Art Dramàtic.
- GUAL, Adrià. 1960. *Mitja vida de teatre. Memòries*, Barcelona, Ed. Aedos.
- HORMAECHEA, Gabriel. 2000. "Traducción y adaptación de *Le mariage forcé* de Molière en la Cataluña del primer tercio del siglo XX" *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 25, 889-922.
- [JORDANA, Cèsar-August]. 1928. "Notícia sobre Molière" in Molière, *El metge per força*. Traducció d'Arnau Belcaire, Barcelona, Barcino, 1928 ("Col·lecció Popular Barcino" XXXIV).
- MANENT, Albert. 1980. *Josep Maria de Casacuberta i l'Editorial Barcino*, Barcelona-Mallorca-València, Associació d'Editors en Llengua Catalana.
- ORTÍN, Marcel. 1996. *La prosa literària de Josep Carner*, Barcelona, Quaderns Crema.
- PONS, A.-J. 1984. "Vicenç Albertí i Vidal, traductor menorquí del segle XIX" *Els Marges* 31, 107-114.
- SANTOYO, Julio-César. 1989. "Traducciones y adaptaciones teatrales: ensayo de tipología" *Cuadernos de teatro clásico* 4, 95-11 (monogràfic "Traducir a los clásicos").
- SEGARRA, Josep Maria de. 1964. "L'escola dels marits" dins *Obres completes. Teatre*, Barcelona, Selecta, IV, 723-733 ("Biblioteca Excelsa" 12).

LOS POETAS CLÁSICOS FRANCESES EN ANTOLOGÍAS
DE POESÍA DEL SIGLO XX:
EL CASO DE LA *POESÍA FRANCESA* DE ANDRÉS HOLGUÍN

PILAR GÓMEZ BEDATE
UNIVERSITAT POMPEU FABRA

La función de las antologías como afirmación de una determinada orientación estética y contribución a la creación del gusto y el sistema de valores de una literatura es sobradamente conocida y reconocida. Claudio Guillén, en el capítulo que dedica a la historiología en el fundamental libro titulado *Entre lo uno y lo diverso* define la antología como “una forma colectiva intratextual que supone la reescritura o reelaboración, por parte de un lector, de textos ya existentes mediante la inserción en conjuntos nuevos. La lectura es su arranque y su destino, puesto que el autor es un lector que se arroga la facultad de dirigir las lecturas de los demás, interviniendo en la relación de múltiples poetas, modificando el horizonte de expectativas de sus contemporáneos. Escritor de segundo grado, el antólogo es un superlector de primerísimo rango” (Guillén 1985: 413).

Claudio Guillén se refiere, evidentemente, por el contexto en que se inserta el párrafo anterior, a las antologías que han hecho historia en la transmisión de los valores literarios, que han sobrevivido a los cambios de gusto y a los determinantes extrínsecos por la calidad de las piezas antologizadas y el acertado criterio del antólogo (anónimo o no): piensa en la *Antología griega*, en el *Libro de las banderas de los campeones*, o en el *Golden Treasure* de Francis Tumer Palgrave (1861) -podría pensar en los *Cançoneros* renacentistas-: es decir, en las recopilaciones de fortuna nacional e internacional que han sido definitivas en la transmisión de autoridades y en la creación del gusto. Piensa, también, en el vasto campo de la literatura universal donde las antologías seleccionadas por un autor dentro de su propia lengua han llegado a desempeñar, para los lectores de las otras, un papel de fijación de cánones semejante al del antiguo *ordo* de textos ejemplares.

Si venimos a la época contemporánea y a un terreno, por consiguiente no consolidado por el paso de los años y, al mismo tiempo, situado dentro de las relaciones internacionales de la literatura nos encontramos con una abundancia de recopilaciones antológicas que debemos considerar como propuestas de categorización de las cuales la mayoría no sobrevivirá pero cuyo interés es el ser representación de un gusto orientado por su momento histórico. Sirven, en

todo caso (y aparte de su valor intrínseco) para trazar el camino de la recepción literaria.

En el caso de las antologías bilaterales, que suponen el acercamiento a la literatura seleccionada desde el gusto orientado por intereses muy definidos del antólogo, o del público lector con que la editorial cuenta para publicar su obra, nos encontramos con que la necesaria selección de textos que debe ser completada por su traducción (o la recopilación de traducciones ajenas) sobrepasa los límites de la intención didáctica y supone el compromiso con una estética que, si las traducciones consiguen un nivel artístico capaz de preservar la integridad global del original, puede desencadenar uno de esos momentos privilegiados en la historia de la poesía universal en que la literatura de todo un país hace suyos los modelos de otro y continúa injertándolos en la tradición nacional. Uno de esos casos, relativamente recientes, ha sido el del modernismo hispanoamericano con respecto a los modelos franceses parnasianos y simbolistas que, a su vez, habían buscado sus maestros dentro de su misma tradición nacional de la Edad Media, el Renacimiento y el Barroco...

El objeto de esta comunicación mía era, en un principio, la presencia de los clásicos franceses en las antologías de esta lengua traducidas al castellano y publicadas en España durante este siglo: ¿qué autores del XVI y el XVII están representados y traducidos en ellas?, ¿con qué criterio?, ¿se suman a las traducciones declaraciones o juicios del antólogo? En resumen: ¿qué imagen puede tener el lector castellano, curioso y no especializado, de nuestro tiempo, de la poesía clásica francesa?

Eran preguntas muy enciclopédicas a las que tengo que dar una respuesta parcial: en primer lugar porque he tenido dificultades a la hora de localizar alguna antología que sería necesario ver como, sorprendentemente, la de Fernando Maristany *Antología de poetas líricos franceses (1391-1921)*, editada en Barcelona el año 1922; en segundo lugar porque en una de ellas, la de Andrés Holguín (Madrid, Guadarrama, 1954), me parece haber materia suficiente para abarcarla en los límites de esta comunicación, tanto por la selección hecha en ella como por las características de las traducciones pues ambas cosas la sitúan muy plenamente dentro de la tradición finisecular francesa y del lenguaje lírico del modernismo hispánico: una estética que se ha convertido en el clasicismo de la modernidad.

Antes de entrar en la obra de Holguín, tengo que decir que hasta donde sé no existe en nuestro siglo una antología castellana dedicada exclusivamente a la francesa anterior al Romanticismo. Las antologías mayores con que contamos son: *La poesía francesa moderna* de Enrique Díez-Canedo y Fernando Fortún (traducción de varios autores) de la editorial Renacimiento, en 1913, ampliada posteriormente por el primero de los autores al volumen -considerablemente más amplio- de *La poesía francesa del romanticismo al superrealismo* (Losada, Buenos Aires, 1946); los *Poetas franceses del siglo XIX* de Teodoro Llorente (Barcelona, Muntaner y Simón, 1906); la *Poesía francesa* de Andrés Holguín (Madrid,

Guadarrama, 1954); y la *Poesía francesa contemporánea (1915-1965)* de Álvarez Ortega (Madrid, Taurus, 1967).¹ Junto a ellas hay que tener en cuenta *Las cien mejores poesías líricas de la poesía francesa* de Fernando Maristany (Valencia, 1917; que es más bien un florilegio); la ampliación citada de una *Antología general de poetas líricos franceses, 1391-1921* (Barcelona, Cervantes, 1922). También la *Antología de poetas franceses* de Luis Guamer (Madrid, C. Los Poetas, 1929). Existen, por otra parte, poemas franceses traducidos y recogidos en colecciones no exclusivamente centradas en la francesa, como la de Díez-Canedo, *Del cercano ajeno* (1907), los *Grandes poemas universales* de Nemesio Fernández Cuesta (Madrid, 1927), o el múltiple florilegio de Maristany *Las mejores poesías líricas griegas, latinas, italianas, portuguesas, francesas, inglesas y alemanas* (Barcelona, Cervantes, 1920).

Por lo que se refiere a las citadas en primer lugar, y al tema que nos incumbe, los respectivos títulos indican ya que solamente bajo los menos restrictivos podemos encontrar a poetas clásicos. Los encontramos, efectivamente, en la de Maristany y Holguín. En la última, el autor ha trazado una línea histórica tan completa que comienza con unos fragmentos de la *Chanson de Roland* y termina con los poemas de Alain Bosquet y Bernard Courtin. La producción de los largos siglos que conducen de unos versos a los otros está ordenada cronológicamente en los apartados de “La Edad Media”, “El Renacimiento”, “Los clásicos en el siglo de oro”, “El seudo-clasicismo”, “El romanticismo”, “Parnasianos y simbolistas”, “Modernos, independientes y unanimistas”, “Surrealistas y neosimbolistas” y “Los últimos poetas”. Se trata de la obra de un gran conocedor de la literatura francesa cuya erudición es evidente en las extensas “notas preliminares” con que acompaña a cada uno de los poetas. Se trata también de la obra de un gran traductor que con metro y rima ha traducido de manera admirable toda una historia de la poesía francesa abordándola con un criterio estético muy definido: una obra, en resumen, que merece tener mejor fortuna que la de estar olvidada en las bibliotecas públicas.

En el libro no existe ninguna manifestación expresa de que se trate de una traducción ni de que el nombre que encabeza el volumen sea el del traductor. Tampoco hallamos un prólogo ni un epílogo, ni nota de clase alguna en la que el traductor se refiera a otra labor suya que la de antólogo e historiador de una poesía cuyos originales, por cuanto a la falta de noticias se refiere, podrían haber sido escritos en castellano. La ausencia extraña de tales datos, junto el evidente conocimiento de los usos académicos editoriales por parte de Holguín que, al final del volumen, incluye una extensa lista de los autores (o sus herederos o representantes) que han concedido el permiso para la reproducción de su obra -de nuevo sin indicar que se trata de traducciones- suscita la sospecha de alguna intervención ajena al autor en el curso de la

1. Esta última, que consta de 1245 páginas, es bilingüe y, por consiguiente, se adscribe al criterio de traducción erudito que ha primado durante los últimos treinta años en las costumbres de editoriales no eruditas.

impresión de su obra. ¿Tal vez la supresión de un prólogo, que se echa de menos en una obra tan bien organizada? El hecho de que todas las traducciones parezcan de la misma mano, y el conocimiento de los datos sumarios que he podido conseguir sobre Holguín (escritor colombiano nacido en 1918 y fallecido a principios de los años 80, diplomático primero, profesor de la Universidad de los Andes después, poeta, traductor y antólogo) creo que soportan la creencia de que el antólogo y el traductor de nuestra *Poesía francesa* sean la misma persona.

Vamos por fin a nuestros clásicos. Bajo el apartado “El Renacimiento” nos encontramos a Clément Marot (1497-1544) con el “Epigrama para mí mismo” (“Plus ne suis ce que j’ai été”); Maurice Scève (1511-1564) con una de las decenas de la *Délie* (“Ores cornu, ores pleinement ronde”); Du Bellay (1520-1560) con “Feliz quien, como Ulises” (“Heureux qui, comme Ulysse”) y “A Roma” (“Nouveau venu, qui cherches Rome en Rome”); Ronsard (1524-1585) con diez composiciones: “Oda a Casandra” (“Mignonne, allons voir si la rose”), “Envío de flores” (“Je vous envoi un bouquet que ma main”), “Soneto a Casandra” (“Que dites-vous, que faites-vous, mignonne”), “A la muerte de María” (“Comme on voit sur le branche”), “Siempreviva” (“Afin qu’à tout jamais”), “Soneto a Helena” (“Quand vous serez bien vieille”), “El árbol de Helena” (“Je plante en ta faveur”), “La fuente de Helena” (“Afin que ton honneur coule”), “Abetos erizados” (“Genèvres herissez”) y “Una belleza” (“Une beauté de quinze ans, enfantine”); de Christophe Platin (1520-1589), “Las rosas”; de Louise Labé (1526-1566), “Vivo y muero a la vez” (“Je vis, je meurs”) y “Mientras puedan mis ojos” (“Tant que mes yeux”).

Bajo la rúbrica de Siglo de Oro tenemos: una villanesca de Philippe Desportes (1546-1606) (“Rozette, por un peu d’absence”); una estrofilla de las “Estancias a Du Perrier en la muerte de su hija” (“Consolation à Monsieur Du Perrier”) de François de Malherbe (1555-1628); de Jean de Sponde (1557-1595), “Todo me tienta” (“Tout s’enfle contre moi, tout m’assaut”) y “Si hay que morir un día” (“Mais si faut-il mourir”); de Jean de la Ceppède (1550-1622), “Dulce amor de mi alma” y “Mientras el sol avanza»; unos fragmentos del *Juicio final* de Agrippa d’Aubigné (1552-1630); “Ante mis ojos grazna un cuervo” (“Un corbeau devant moi croisse”) de Théophile de Viau (1590-1626); de Comeille (1606-1648) el “Epitafio a la tumba de Elisabeth Rauquet” y un monólogo de don Rodrigo en *El Cid*; de Tristan l’Hermite (1601-1655) unos fragmentos de “El paseo de los dos amantes” (“Le promenoir de deux amants”); de Molière (1622-1673) unas estancias galantes; de Racine (1639-1699) la escena VI del acto IV de *Athalie*, el coro y la súplica de Ifigenia de *Iphigénie*, de La Fontaine (1621-1695), varias fábulas: “El lobo y la cigüeña”, “Litigio del lobo y el zorro ante el mono”, “El burro con las reliquias”, “El gato, la comadreja y el conejo”, “El grajo y el pavo real”. El conjunto de autores de los siglos XVI y XVII ocupa 119 páginas, con notas preliminares incluidas.

Por lo que se refiere al siglo XVIII, el período rotulado desdeñosamente con el título de “Seudo-clasicismo”, nos encontramos con que bajo él

solamente existe la “nota preliminar” que no da paso a nada sino que constituye en sí misma una declaración de principios terminante: “En el siglo XVIII no hay poesía en Francia”, comienza diciendo. Y más abajo, a lo largo de los cuatro párrafos de la nota se explaya en los habituales lugares comunes sobre el tema, que por la pasión con que se afirman no podemos tomarlos como simples lugares comunes sino como su identificación con un *gusto*: “una especie de helado racionalismo se ha ido apoderando de los espíritus”; “la atmósfera intelectual que hace posible la aparición de la Enciclopedia impide, simultáneamente, el desarrollo de la gran poesía intuitiva”. Nombra, por un momento, a André Chénier y a Voltaire, para afirmar luego del segundo que “versifica admirablemente y sus poemas tienen finura y elegancia, a veces ironía, a veces profundidad de pensamiento [...] pueden ser cáusticos o elocuentes, pero jamás conmueven, nunca asombran: en realidad, nunca sus versos son verdaderamente poemas”. Y de Chénier: “No es un filósofo, como Voltaire, sino un literato; es solo un poeta, un falso poeta. En moldes rígidos, nos lega una poesía artificial que hoy carece de toda vigencia. [...] La ausencia de emoción en Chénier puede apreciarse en los versos escritos poco antes de ser guillotinado por la Revolución”. Por si fuera poco, una nota a pie de página confirma la sinceridad de estas afirmaciones, dando Holguín su opinión sobre la poesía española de la época: “Lo que escribieron Moratín, Cadalso, Jovellanos, Cienfuegos, Fomer, Meléndez Valdés, no merece llamarse poesía”.

Precisamente la nota en que se enjuicia al siglo XVIII aparece en la única declaración del autor sobre su propósito: “Esta *Antología* no es una historia de la poesía: es, simplemente, una selección de los mejores poemas franceses. Y ni Chénier ni Voltaire escribieron los mejores poemas franceses” (Holguín 1954: 191).

Es un propósito semejante al que había guiado a André Gide en la composición de su célebre *Anthologie de la poésie française* preparada antes de estallar la guerra europea y, precisamente por causa de la guerra, no publicada hasta 1949. En el “Préface” Gide afirma haber seguido el ejemplo de Hofmannsthal en su *Lesebücher* (Antología de prosistas alemanes) donde, para defenderse de los reproches por los autores no incluidos, compara su actuación con la del director de un museo que había descolgado y guardado en el almacén todos los cuadros de segunda categoría, con lo cual había conseguido conferir un esplendor nuevo y deslumbrante a todas las obras de primera calidad que quedaban en ella. “Yo he preferido restringir mi lista y conceder más lugar a los elegidos, antes de citar también los mejores poemas de muchos ‘minores’ como suele hacerse, y es preciso hacer para obtener una cadena ininterrumpida” (Gide 1949: 13).

Sabemos que Andrés Holguín es lector de Gide porque le cita en dos o tres ocasiones como en la nota a Marceline Desbordes-Valmore, donde se lee: “Marcelina no es nunca una gran poetisa. La famosa frase de Gide, ‘con buenos sentimientos se hacen muchos malos versos’ parece escrita para ella” (Holguín 1954: 196). O, a propósito de Víctor Hugo: “Habiéndole preguntado cuál es el mejor de los poetas franceses, André Gide respondió: ‘¡Victor Hugo, hélas!’”.

Pero, con relación a Hugo, Holguín expresa su desacuerdo: “Victor Hugo no es el mejor poeta de Francia. No es, tampoco, uno de los mejores. [...] Siendo el más grande de los románticos tiene por eso -engrandecidos- todos los vicios de su escuela: sentimentalismo, emoción deformada, grandilocuencia, debilidad y vaguedad de pensamiento, trivialidad en las metáforas, descuido en la forma, énfasis inútil en sus expresiones. Sobre todo, falta de mesura, de intensidad, de profundidad” (Holguín 1954: 221). Decididamente su gusto se opone al didactismo, el exceso de emoción, el descuido formal, la elocuencia, las imágenes fáciles. Sobre Vigny afirma: “Su poesía es profunda y densa, pero no siempre pura: lo anecdótico y lo conceptual la enturbian con frecuencia” (Holguín 1954: 212). Y de Lamartine: “Falta así, en su obra, la necesaria sinceridad vital, que se halla, antes, en un François Villon o, más tarde, en un Charles Baudelaire” (Holguín 1954: 204).

A la vista de todos estos juicios y el concepto de la poesía que implican no nos equivocamos al suponer a Holguín, guiado por un gusto perfectamente moderno, en el que está asimilada la lección de Verlaine y del simbolismo. Si al terminar la nota sobre Verlaine afirma que “la emoción es la fuente primera e insustituible de la más perdurable poesía” (Holguín 1954: 298), en la que atañe a Valéry se muestra consciente de los planteamientos sobre la identidad entre la forma y el significado del verso y los valores hipostáticos del metro y del ritmo. Dice: “opone, así [Valéry], poesía y prosa y cree que en un poema no puede separarse lo que es significado y lo que es medio expresivo. El fondo y la forma son una sola cosa. La traslación de verso a prosa es imposible” (Holguín 1954: 403).

De acuerdo con este gusto y criterio, la importancia del peso de la antología de Holguín recae sobre la poesía posterior al XVIII y en su selección de clásicos llega a un compromiso de historiador para ofrecer a su público una cadena mínima que ligue a los modernos con su pasado: once *laissez* de la *Chanson de Roland*, dos *complaintes* de Rutebeuf, once piezas anónimas calificadas de “romances” y datadas como de “época incierta”; dos *rondeaux* de Charles d’Orléans; cuatro *ballades* de Villon.

Gide, que se dirige a lectores de su propia literatura, colma el vacío anterior al Renacimiento con menos autores: Rutebeuf, Charles d’Orléans y François Villon. Años más tarde, Paul Éluard será mucho más generoso (aunque menos exigente) en su selección de medievales pues representando, desde luego, a Charles d’Orléans y Rutebeuf, dedica un gran espacio a baladas, fragmentos de *roman courtois* y otras composiciones anónimas que considera populares, reproduciéndolas fragmentariamente y ocupando con ello el espacio de la “voz popular” que Holguín concede a sus “romances anónimos”.

Entrando ya en el siglo XVI, Holguín elige pocos poemas y breves de cada autor, con la excepción de Ronsard y La Fontaine. Así, desde la Edad Media al “inexistente” siglo XVIII, encontramos en su antología los autores y las composiciones que antes he mencionado: de Marot, a quien no estima como “verdadero poeta”, de Philippe Desportes, a quien tiene por “poeta menor y muy menor”; de Malherbe, la estrofa milagrosa de cuatro versos a la que “un

error tipográfico” convirtió en una verdadera poesía. En cuanto a Théophile de Viau, afirma que no es un poeta pero elige un “poema sutil, ingenioso y profundamente original, que anuncia el surrealismo desde el principio del siglo de oro”: en realidad se trata de un *adynata* (“Un corbeau devant moi croasse”). De Corneille, afirma que sólo un hermoso soneto puede salvarse -aunque haciendo una concesión traduce también un monólogo crucial de *Le Cid*-, lo mismo que “la obra que deja Racine como poeta lírico carece de importancia” pero traduce unos versos del coro de la escena IV de *Athalie*.

Por otra parte, La Fontaine no sólo está representado con siete fábulas completas sino también muy bien defendido contra Paul Éluard que lo había excluido de la primera edición de su *Poesie du passé* (véase Éluard 1960): Holguín estima a La Fontaine porque ha resucitado la fábula con genialidad, gracia, verosimilitud, pintoresquismo y, sobre todo, “por su admirable versificación -musical, variada en su métrica- por la riqueza y pureza de su idioma”, pero sobre todo, por “su gracia inimitable, por sus sorprendivos desenlaces, por la agudeza de sus juicios y moraleja”; y en este caso nos sorprende su eclecticismo. Es él, como decía antes, junto con Ronsard, el único que merece el honor de una compilación relativamente extensa de poemas no fragmentados, pero de Ronsard era de esperar.

En el *préface* a su *Anthologie*, Gide hace de este poeta una defensa ardiente y se propone mostrarle más artista como autor de los *Hymnes*, en contraposición al poeta de los *Amours* que había sido consagrado por Brunetière como el mejor de los poetas franceses. Ronsard había sido, con Góngora, una de las banderas del pasado ondeadas tanto por los parnasianos y los simbolistas como por sus seguidores los modernistas hispánicos, pero estos últimos prefirieron los *Amores*. “Adoro la hermosura y la moderna estética/corté las viejas rosas del huerto de Ronsard”, dice Antonio Machado en su “Retrato” de *Soledades* (1903). La poesía de Ronsard se publicó en Francia por primera vez en una edición moderna asequible en 1887 y entre las rosas que los poetas de entonces habían cogido de él estaba el soneto de acento sincero, rimas naturales, ritmo flexible. Las traducciones de Holguín muestran hasta qué punto ocurre con él uno de los fenómenos más interesantes de la historia de la traducción: la apropiación de un poeta-traductor del lenguaje de quienes han creado en su propia literatura un estilo (ya consagrado) imitando a poetas extranjeros cuya obra él traduce años o siglos más tarde y en la que aparecen, como en un juego de espejos superpuestos, la imagen de los antiguos maestros y la de sus posteriores discípulos. Querría terminar esta fragmentaria consideración del tema que ha sido mi punto de partida con una muestra, tomada a las traducciones de Ronsard de este fenómeno.

Se trata de un par de sonetos a Helena que Holguín titula “El árbol de Helena” y “La fuente de Helena” y de la semejanza de su mundo y su tono con el famoso “Responso a Verlaine” de Rubén Darío. Dice el primero de los sonetos, en su traducción:

Hoy sembré en tu memoria este árbol, que es eterno,
para que en él perduren tus encantos y honores,
y grabé en su corteza nuestros nombres y amores
que a un tiempo crecerán con este tronco tierno.

Oh Faunos, que habitáis el terruño paterno
y que, a orillas del Loira, danzáis por los alcores,
socorred este pino y haced que los calores
de estío no lo abrasen ni lo hiele el invierno.

Pastor que un día traigas hasta aquí tu rebaño,
mientras ensayas églogas en tosco caramillo,
graba sobre este tronco una inscripción cada año

que recuerde al viajero mi pasión y mi pena.
Y repite, al regarlo con sangre de un cabrillo:
«Este pino es sagrado, es el árbol de Helena.

Las libertades que se toma Holguín con el original son mínimas con relación al resultado conseguido al transplantar al parnaso castellano (como dirían los modernistas) este gran soneto francés que, si no supiésemos quién era su autor y en qué lengua fue escrito, tendríamos por un excelente poema español (de la misma manera que un lector ingenuo de Quevedo, tiene por uno de los grandes sonetos de la literatura castellana la imitación que éste hizo de Du Bellay: “Buscas a Roma en Roma, oh peregrino”). Es verdad que un conocedor de Ronsard echará de menos en el primer verso la mención de Cibeles (“Je plante en ta faveur cest arbre de Cybelle”) y que el matiz de sembrar el árbol “en la faveur” de Helena no es el mismo que plantarlo en «su memoria»; que el *pino* no es nombrado directamente en el primer cuarteto y que el preciosismo del verso décimo (tan mallarmeano) “Flangeolant une Eglogue en ton tuyau d’aveine” desaparece totalmente en el susurrante castellano “mientras ensayas églogas en tosco caramillo”, pero globalmente la traducción está perfectamente conseguida: está completo en ella el pensamiento del original, el lenguaje es natural y flexible, el alejandrino castellano es melodioso y las rimas no son ni fáciles ni forzadas.

Lo mismo ocurre con “La fuente de Helena” (“Afin que ton honneur coule parmy la plaine”):

Para que esté en los campos tu recuerdo presente
-antes que suba al cielo grabado sobre un pino-
invocando a los dioses y derramando vino
consagro a tu memoria esta límpida fuente.

Pastores, no dejéis que el rebaño indolente
a orillas de esta fuente detenga su camino;
que en sus riberas crezca sólo un césped divino
y que se llame fuente de Helena eternamente.

Que aquí en ardiente estío el viajero demore
y, evocando mi nombre en medio de esta grama,
repita las canciones que para Helena ha hecho;

que todo aquel que beba de esta agua se enamore
y que, al beberla, sienta crecer dentro una llama
tan viva como es viva la que siento en mi pecho.

Tanto el pino como la fuente, dentro del espacio sagrado que es el bosque habitado por faunos y pastores, son un monumento de eterna memoria y los piadosos y apasionados votos de quien los consagra se dirigen a los dioses presentes y a los hombres futuros, ofreciendo libaciones y pronunciando conjuros para favorecer la perennidad y la sacralidad del momento. Son precisamente estos motivos (*loci* aquí, más propiamente) en los que laten las oscuras fuerzas de la pastoral antigua, los que consciente o inconscientemente (y creo que más de la primera manera que de la segunda) recoge Darío para el “Responso a Verlaine”, para cuya tumba invoca, en las sucesivas expresiones anafóricas los deseos siguientes:

Que tu sepulcro cubra de flores Primavera,
que se humedezca el áspero hocico de la fiera
de amor, si pasa por allí

[...]

Que si posarse quiere sobre la tumba el cuervo,
ahuyente la negrura del pájaro protervo
el dulce canto de cristal
que Filomela vierta sobre tus tristes huesos,
o la armonía dulce de risas y de besos
de culto oculto y forestal

[...]

que sobre su sepulcro no se derrame el llanto
sino rocío, vino, miel

[...]

Que si un pastor su pífano bajo el frescor del haya
en amorosos días, como en Virgilio, ensaya,
tu nombre ponga la canción.

Si a estas semejanzas añadimos que la estrofa -nueva en castellano-compuesta por un dístico alejandrino más un verso de pie quebrado creada por Rubén en honor a Verlaine, es la misma que Ronsard utiliza en su “Oda XVIII” (“Complainte de Glauque”) y que estas combinaciones son típicas de las canciones de Ronsard, no es difícil advertir que la imagen de Grecia, tan importante en la poesía de Rubén Darío, que todos los estudiosos sobre él concuerdan en señalar como tomada de Francia, debe mucho más a Ronsard de lo que podría parecer a primera vista y esto, las traducciones de Holguín tienen la virtud de ponerlo de relieve.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÉLUARD, Paul. 1960. *La poésie du passé*, París, Seghers.
- GIDE, André. 1949. *Anthologie de la poésie française*, París, Gallimard-NRF ("Bibliothèque de la Pléiade").
- GUILLÉN, Claudio. 1985. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica.
- HOLGUÍN, Andrés. 1954. *Poesía francesa*, Madrid, Guadarrama.

TRADUCCIÓN Y RECEPCIÓN DE RONSARD Y OTROS POETAS DE SU TIEMPO

ALICIA PIQUER DESVAUX
UNIVERSITAT DE BARCELONA

La traducción poética suscita siempre amplia reflexión y debate. Todo traductor menciona las dificultades inherentes a la naturaleza de la poesía como obstáculos a menudo insalvables en su tarea de transmitir en la lengua de llegada el efecto producido en el lector por el texto original (no olvidemos que el traductor es, ante todo, lector).

Para captar un poema, obviamente, no basta con traducir el significado de las palabras o buscar la palabra equivalente o más parecida, sino interpretar la construcción formal que lo acompaña (métrica, versificación, ritmo, repetición y aliteración de sonidos, acentos, rimas), que significa a un nivel distinto del simple aspecto informativo, pero necesariamente pertinente; sin olvidar otras cuestiones sintácticas (hipérbaton) o de interpretación simbólica, imágenes ligadas a un universo cultural determinado y que es necesario precisar, explicar o adoptar, según los casos, al momento histórico-cultural de la lengua segunda, a fin de mantener la intencionalidad y la intensidad expresiva. Todo ello convierte al traductor a veces en creador, otras veces en mero adaptador e incluso, en el peor de los casos, en traidor.

Cuanto hemos dicho no por evidente deja de ser indiferente en el momento de enfrentarnos a la recepción y traducción de los poetas franceses del siglo XVI en la España del siglo XX. Puede resultar sorprendente el escaso eco que encuentra en nuestro país la abundante producción de aquellos poetas, en número considerable, especialmente cuando confrontamos el reducidísimo número de sus traducciones con la de otros escritores franceses de otros géneros y épocas. Bien es cierto que la traducción poética por su laboriosidad y dificultad siempre es escasa con relación al conjunto de lo traducido (pensemos en el número de traducciones existente de Hugo, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé, Claudel, Valéry, Apollinaire, Aragon, Breton, Char) y el público interesado es esencialmente minoritario, pero también es cierto que las condiciones de creación de la poesía renacentista dentro del marco de difusión de lenguas, ideas y modelos de la época permite una mayor familiaridad y una confluencia de temas, vocablos, metros asociados a la teoría de la imitación

poética común entre Italia, España y Francia, lo que sin duda debería facilitar la tarea del traductor, o al menos hacerla menos comprometida.

Quizá debemos iniciar la historia de la recepción y de la traducción de los poetas del siglo XVI en España, a partir de la resonancia o de la aceptación en su propio país original. Recordemos que Louise Labé, Joachim du Bellay, Pierre de Ronsard, Agrippa d'Aubigné conocen en vida el reconocimiento a su talento, y algunos como Ronsard allende las fronteras de su propio país como explicaremos más adelante. Pero ya sea por cuestiones íntimas y personales como es el caso de Louise Labé o por muerte o abandono de la protección real (Desportes rivaliza con Ronsard), llegarán a morir casi olvidados y, para colmo de desdichas, serán considerados poco apropiados al gusto impuesto por Malherbe: equilibrado, ordenado, razonable, claro, frío y reductor. Hay que esperar al siglo romántico, a partir de 1820, cuando Sainte-Beuve en su *Trésor de la poésie française du XVIe siècle* reivindica sus méritos insistiendo en la conciencia poética; poco falta para la proclamación del mito del poeta que hará Victor Hugo, acentos nuevos que actualizan una tradición casi sagrada.

Paradójicamente, los grandes poetas españoles del Siglo de Oro conocen y admiran a sus coetáneos franceses, lo que a menudo es silenciado por los estudiosos de hoy en día de la poesía española atentos casi exclusivamente a describir la influencia ciertamente indiscutible de Italia y los clásicos de la Antigüedad, cuando el contacto por razones históricas de las literaturas española y francesa era y es innegable.

La presencia pues de la poesía francesa en España a principios del siglo XVII es un hecho, y a modo de ejemplo podemos citar a Lope de Vega, concretamente el “prólogo al conde de Saldaña”, presentando su *Jerusalén conquistada*, escrita en 1609, como “epopeya” y no como “poesía” o “poesis”, reservando esta última denominación para las composiciones breves, como hace “Ronsardo, poeta francés famosísimo”, según afirma en la página 29.¹ También le considera “célebre” y “felicísimo poeta” sintiendo hacia él una sana envidia al saberlo bien considerado por la autoridad, lo que dista mucho de ser la situación del poeta en España. En una comedia menor de juventud, *El verdadero amante*, Lope llega a decir, en la dedicatoria, que sólo surge un poeta nacional en cada siglo y con suerte “como el Petrarca en Italia, el Ronsardo en Francia y Garcilaso en España” (véase Allain-Castrillo 1989: 414). En realidad Lope parece no sólo conocer la obra de Ronsard sino la reflexión de Ronsard y del grupo de la Pléyade sobre la creación poética.

Así, pues, azares del destino, minusvalorado durante dos siglos en Francia, Ronsard en España es consagrado y su duradera influencia perdura

1. “Y por no ser prolijo en lugares, que serán comunes a los que saben, solo diré, que está tan confundida esta propiedad de Poema, y Poesis, que Dyonisio Lambino, sobre la Poética de Horacio (que también avia de tener mirado esto) dize hablando del Ronsardo, Poeta Frances famosissimo: *Sic igitur Poema Suum, orditur Poeta noster Ronsardus*” (Vega 1951: prólogo).

incluso hasta nuestros días, en que grandes poetas rinden homenaje a su memoria mediante la inspiración de temas que él inmortalizó, en el marco de una imitación que conduce más que al aprendizaje poético a la inspiración y a la creación personal. Véase, por ejemplo, el trabajo de Jerónimo Martínez Cuadrado (1996: 315-324) sobre las variaciones del tema de la rosa, o las diversas variaciones siempre en torno a la rosa escritas por el poeta de Alcoy Juan Gil-Albert: una de ellas, dentro del poemario *Homenajes*, tiene precisamente como título “Ronsard” y la dedicatoria que lo acompaña (“A la rosa”) es harto elocuente:

Tal vez si cada pétalo de rosa
se pudiera juntar una montaña
de rosas treparía en el espacio
como una rosa inmensa. ¿Tantas rosas
ha consumido el mundo? Tantas rosas
como se están abriendo cada día.
Cada día, en el año, es una rosa
que muda de color, la rosa viva
que cada cual contempla lentamente,
dentro de tí, copiada en el espejo
de su tránsito fiel: la rosa sola.
(Gil-Albert 1981: 195)

Pero distinta es la fortuna de los demás poetas renacentistas y escasas son las traducciones que de ellos podemos encontrar incluso actualmente. Nuestro *corpus* se inicia en torno a la figura del catalán Fernando Maristany (1883-1924). Afirma Miguel Gallego Roca (1996: 58) que “el caso de Maristany no es el del poeta que eventualmente traduce, sino la del traductor de poesía que eventualmente escribe su obra original. En efecto, poeta modernista, muy influido por Mallarmé, publicó a los treinta años su primer libro de poemas *En el Azul* (Valencia, Cervantes, 1919) en el que queda patente su concepción de la poesía como “arma de progreso de las naciones”, aunque destaque en el panorama cultural español su labor como antólogo, traductor e impulsor de colecciones de poesía extranjera (francesa, portuguesa, italiana, inglesa). Difundió no sólo el conocimiento de ésta en nuestro país, sino la reflexión sobre la tarea del traductor (a la manera de Díez-Canedo) y la importancia de la traducción en el campo de la creación poética que bien refleja en su composición “A los poetas excelsos por el poeta traducidos” que inserta precisamente como prólogo a sus *Poesías excelsas (breves) de los grandes poetas*.²

2. En las jugosas horas que he pasado/Con vosotros, ¡oh, excelsos trovadores!/De vuestro huerto al muro me he asomado/y he sentido el olor de vuestras flores./En las vibrantes horas que he pasado/Libando con amor vuestras canciones,/Con vuestros pensamientos he pensado/y he sentido con vuestros corazones. (Maristany 1914: prólogo).

Maristany atento a la traducción de las imágenes imprime un ritmo y una musicalidad más próximos al gusto modernista que al modelo original. Pese a todo no podemos negar que la selección de poetas del XVI (y del XVII) es la única muestra de la creación y diversidad (poesía renacentista, barroca, galante o clásica) de la poesía francesa.

Fernando Maristany publica en 1914 su libro *Poesías excelsas (breves) de los grandes poetas*, traducidas directamente, en verso, del italiano, alemán, inglés y francés. Encontramos un soneto de Ronsard dedicado a la Rosa y a Marie. Seguirán las *Cien mejores poesías líricas de la lengua francesa*, cuya segunda edición, que es la que nosotros hemos consultado, aparece sin fecha, aunque probablemente sea de alrededor de 1919, y una *Antología general de poetas franceses* (editado probablemente entre 1920 y 1922), con prólogo de Alejandro Plana, quien brevemente expone una evolución de la poesía francesa intentando “dar una impresión del desarrollo de la poesía lírica en Francia, desde Ronsard hasta Paul Verlaine; esos dos nombres que dan, a través del tiempo, un mismo eco de divina gracia musical”, señalando igualmente que en la traducción de Fernando Maristany “más que la línea material de las palabras, se recoge la ondulación de las emociones, de las ideas y de las sutiles curvas de la sensibilidad, que rehuyen el yugo gramatical y retórico”, para añadir que “el esfuerzo inteligente y tenso de un poeta nos evoca la armoniosa teoría del lirismo francés, desde François Villon hasta los maestros del simbolismo” (Plana, in Maristany, s. a.¹: 2).

Como poeta que es, Maristany hace una cuidada selección que incluye desde Charles d’Orléans y Villon hasta poetas simbolistas como Rodenbach, Verhaeren o Claudel, llegando incluso a J. Romain (aunque olvide a Rimbaud y Apollinaire), resaltando no sólo la musicalidad sino el tratamiento de la subjetividad. Así de Ronsard encontramos los poemas siguientes: *Soneto a María* (Como sobre la rama se ve en mayo a la rosa...), *Soneto a Helena* (Cuando los años, ya vieja y achacosa...), *A fin de que por siempre...*, *Pues que ella es todo invierno...*, *A Casandra* (Ven que veamos si la rosa...), *El amor mojado* (dedicada al caballero Robertet). De Du Bellay, *La oliva*, el soneto *Feliz quien como Ulises...*, *Juegos rústicos*. Sigue una muestra representativas de poetas de la segunda mitad del siglo XVI y principios del XVII, en su mayoría representantes de la poesía barroca: Remy Belleau (*Ah! Os los ruego, ojos míos*); Jean Passerat (*Sobre la muerte de Thuleno, loco del Rey*); Vauquelin de la Fresnaye (con un *soneto* que comienza así: “Grato viento de aliento perfumado...”); Philippe Desportes (*Villanesca* y un segundo soneto titulado *De una fuente*); Agrippa d’ Aubigné (*Soneto al rey*); François de Malherbe (la conocida *Consolación*, dirigida a M. du Perrier tras la muerte de su hija); Mathurin Régnier (con un *soneto* de marcado carácter religioso que se inicia con el siguiente verso: “Señor, si mis pecados irritan tu furor...”); François Maynard (*La bella anciana*); Marc-Antoine de Saint-Amand (*La pipa*); Tristan L’Hermite (*El pasee de los amantes*).

Tras la selección de odas y sonetos de Maristany encontramos una curiosa versión en catalán de uno de los himnos ronsardianos de tema más pintoresco, *El gat (Le chat)*, debida a Pere Bessó (1979) en edición bilingüe con prólogo de R. Ventura Melià. La elección del poema no debe extrañarnos,

especialmente si recordamos la fortuna del tema, que había sido revitalizado con los famosos “gatos” baudelairianos. El prefacio anuncia ya las características de lo que podemos considerar etapa más evolucionada de la historia de la traducción en España. En apenas diez páginas R. Ventura Melià pretende situar a Ronsard en su contexto histórico y cultural, señalando las etapas biográficas más destacables y la evolución de su obra. La brevedad conlleva alguna que otra ambigüedad un tanto equívoca, como por ejemplo cuando se menciona un viaje del joven Ronsard a Escocia en calidad de escudero de “Charles d’Orléans” (1522-1545), quien no debe ser confundido por el lector con aquel príncipe poeta homónimo (1394-1465) “tío bisabuelo”, por cierto, del mencionado por Ventura Melià. Hecha esta salvedad, el prólogo incide finalmente en el porqué de la elección de ese himno concreto que había sido dedicado a un compañero, poeta también de La Pléyade, Remy Belleau (al que, por cierto, se menciona como “Benau”). Destaca el valor significativo del poema con relación a la totalidad de la obra de Ronsard: poema filosófico, neoplatónico que hace constar el animismo de cuanto existe y la correspondencia de lo visible y de lo invisible que sólo el sabio o el poeta entrevé. Parodójicamente la tonalidad del prefacio intenta relacionarse con el tono del propio poema que parte de la imagen simbólica y contradictoria del gato, doméstico, cotidiano y misterioso asociado incluso en muchas tradiciones a magias y brujerías o poderes ocultos, para remontarse a lo esencial. Así, en tono coloquial se nos presenta a Ronsard como hombre de su época, pero poeta al fin y al cabo no tan alejado de nuestra sensibilidad. La traducción, aunque intenta conservar incluso las irregularidades que presentan ya los decasílabos del propio Ronsard, resulta poco convincente en cuanto a ritmo, si bien se atiene desde luego a un significado bastante literal.

Todavía encontramos otra pequeña muestra del arte de Ronsard traducido, fruto de la admiración que siente el poeta Xavier Benguerel por los *Sonnets pour Hélène*. En una curiosa edición ilustrada (1986), hallamos una mínima selección de sólo tres sonetos vertidos al catalán, que sin duda su traductor considera los más emotivos y representativos para la historia de la literatura: *Sonets a Hélène* (“Genevres herissez...”/“Ginebres eriçades...”; “Afin qu’à tout jamais de siecle en siecle vive...”/“Per tal que enllà dels segles sempre es mantingui viva...”; “Quand vous serez bien vieille...”/“[...] quan ja seras molt vella...”). El conjunto se completa con una breve y curiosa dedicatoria anónima a modo de felicitación: “Enguany hem cregut que ens esqueia d’adreçar-vos la nostra salutació d’estiu amb tres dels deliciosos sonets de Pierre de Ronsard a Hélène. Tres sonets dels quals el nostre estimat amic, novel·lista i poeta Xavier Benguerel, n’ ha aconseguit la fidel traducció que us oferim”.

La primera versión completa de los *Sonetos para Helena* es de 1982 (edición bilingüe de Carlos Pujol). Traducción en “alejandrinos dactílicos” que se aleja bastante de la sonoridad ronsardiana, pero que permanece fiel al sentido del conjunto. La traducción está concebida como simple apoyo al lector que puede leer la obra en su versión original, cuyo texto corresponde a la edición crítica de Malcom Smith (*Sonnets pour Hélène*, ed. de M. Smith, Ginebra, Droz,

1970). El prefacio de Carlos Pujol es extenso y completo, de alcance universitario, pues está dirigido especialmente a ese tipo de público, y se acompaña con una bibliografía general y específica. La traducción presenta además alguna indicación en nota para precisar mejor ciertos términos o justificar ciertas libertades a las que por razones de métrica el traductor se ve obligado a recurrir ocasionalmente en algunos poemas.

Una nueva versión, esta vez monolingüe, de la misma traducción, y con el mismo prólogo aparece publicada por Editorial Planeta en 1987. Al no poder cotejarla con el texto original el conjunto de la traducción deja de ser mero auxiliar de lectura y prescindimos del brillante efecto sonoro y de la rítmica cadencia que Ronsard supo imprimir a su obra. Pese a todo sigue siendo la única referencia digna de una traducción de Ronsard, y aunque sólo recoja una pequeña parte de su obra, la selección es realmente representativa.

De mejor suerte goza Louise Labé, seguramente debido a que su producción literaria es mucho más reducida, y ¿por qué no?, en pleno auge del feminismo, su condición de mujer ha llamado la atención tanto de traductores como de editores.

Cuatrocientos años después de su primera edición, otra poetisa, Ester de Andreis -de origen italiano- publica en 1956, en endecasílabos e intentando conservar la rima del soneto, la primera versión castellana que nos consta del *Cancionero* de Louise Labé, concretamente los *Sonetos* y *Elegías*. Un breve pero acertado prólogo nos muestra el lado humano y poético de una mujer apasionada por la vida y por el arte, las contingencias que atravesó ligadas a su condición y a la época en que vivió, pero al mismo tiempo su gusto por la transgresión de las costumbres y normas que le imponía su matrimonio y su sexo, y que se reflejan tensamente en su obra.

La segunda versión es obra de Caridad Martínez (1976): cuidadísima edición bilingüe con todo lujo de información en un esmerado prólogo (época, géneros, biografía, análisis de las obras, bibliografía esencial), traduciendo la totalidad de la obra original (*Disputa de la locura y el amor*, *Elegías* y *Sonetos*) a partir de la edición de 1556 y tratando de respetar la fidelidad de significado y de forma, con notas que la hacen inteligible para el lector actual. Pese a dirigirse especialmente al público universitario, su rigor no impide que esté presentada con tal gusto y claridad que es de fácil y amena lectura, aunque la traductora presenta siempre su trabajo como mero soporte para deshacer cualquier duda del lector que debe siempre intentar remitirse al texto original.

Precisamente menos conocida del público, la obra de Louise Labé en prosa es, sin embargo, objeto de otra traducción, *Debate de Locura y Amor*, debida a la pluma de Agustín González Laforet (1988). Autor también del "ofrecimiento", dirigido "no al erudito ni al estudiante sino al lector gentil" y que aparentemente por ello "debe presentarse desnudo al público, sin mayores ceremonias". No obstante su brevedad, esta presentación es una lectura sintetizada del prólogo que la propia Louise Labé escribió para su obra (pero con el comentario y la sabia reflexión del que Caridad Martínez añade en la presentación de su propia traducción). A. González Laforet moderniza el

lirismo y el razonamiento de la poetisa lionesa, no de manera banal sino a través de los tópicos literarios barrocos, románticos, incluso existencialistas y, más cercano aún a nuestra época, feministas, omitiendo toda referencia a la tradición latina y medieval que el original recoge, así como a la forma que lo expresa (o lo “escenifica”): el diálogo. Fingiendo haber elaborado el prólogo “al alimón” con la propia autora que es quien toma la palabra, el tono coloquial se aproxima a la presentación que de su *Debate* hacía la propia poetisa. Así la traducción parece doblemente fiel, al espíritu de la obra y al “sentido del texto original, pero al mismo tiempo fluida, limpia de trabas para el lector de ahora”. La simple reproducción traducida del prefacio original y una presentación añadida mucho más clara hubiese, a nuestro modo de ver, alcanzado mejor el reto que se pretendía de llegar al gran público.

Es Luis Antonio de Villena quien traduce una selección “a título de muestra” del arte de Joachim du Bellay, concretamente de su lirismo: los 2 sonetos iniciales de *Les Antiquités de Rome*, 44 sonetos de *Les Regrets* y 4 de *L'Olive*, según “[su] gusto personal, pero procurando también mostrar los diversos registros y modos de la obra” (1985). Su prólogo resume lo esencial sobre la personalidad del poeta y su representatividad (renacentista, manierista, barroca, de lirismo personal superior al de Ronsard); no oculta su admiración temprana por él, puesto que ya “por puro ocio y deleite” lo traducía a fines de 1974, hasta culminar en esta antología en que confiesa su esfuerzo por el reto de traducir poesía:

Traducir el soneto en soneto me parece una labor de mérito, alguna vez llevada a buen puerto, pero casi siempre distorsionante. Sin embargo, el poema tiene que seguir siendo poema, y el ritmo, ritmo. Así es que he conservado la estructura versaria del soneto, y un juego de ritmos y rimas (asonantes frecuentemente, a veces internas) que pretende, fuera pero no lejos del soneto clásico, que los sonetos de Du Bellay se lean en castellano como una traducción -que es lo que son-, pero como poesía, dotados en lo posible de su ritmo y de su magia. Es decir, que la poesía se lea como poesía, pero que se mantenga la fidelidad al original, ya que sin atenerse a ella la palabra *traducción* carece de sentido. El intento, ciertamente no es fácil. (Villena en Du Bellay 1985: 18)

Pese a la labor esforzada de Villena, la mejor edición española de Du Bellay, concretamente de sus *Regrets* es la debida a Carlos Clementson (traducción) y a Miguel Ángel García Peinado (notas, presentación y bibliografía). Pensados para universitarios, los *Lamentos y Añoranzas* (1991) logran conjugar erudición, claridad y belleza, siendo sin duda esta traducción en verso la que mejor logra recrear la cadencia y el ritmo original.

Por último contamos con la traducción del primer libro de *Les Tragiques* de Agrippa d'Aubigné, versión debida a Antonio González Alcaraz (1993),

única muestra en castellano de la estética barroca de este poeta,³ y edición también de alcance universitario. La ajustada traducción logra transmitir el colorido, la violencia, el dramatismo y el patetismo incluso de la epopeya original, y viene a corroborar lo que se señala en la introducción -en francés- de James Dauphiné (in d'Aubigné 1993: 89), siguiendo los sabios consejos del *Art poétique* de Jacques Peletier du Mans (1555): “traduire demeure un travail fécond et hautement artistique des lors que le traducteur s'asservit non seulement a l'Invention d'autrui, mais aussi a la Disposition et encore à l'Élocution tant qu'il peut”. Por lo demás, el extenso prefacio de J. Dauphiné viene a establecer un extenso fresco completo de la tensa situación de Francia durante las guerras de Religión que es imprescindible conocer para comprender el alcance del original.

A modo de resumen y como conclusión, nuestro *corpus*, poco significativo a la hora de reflejar la dimensión adquirida por la poesía del siglo XVI en Francia, es sin embargo elocuente en la manera de entender en nuestro país la labor siempre compleja del traductor de poesía. No olvidemos como el propio Du Bellay declaraba “l'impossibilité de rendre” de una lengua a otra “avec la meme grace” las metáforas, alegorías, comparaciones, similitudes, expresividad (él habla de “énergies”), puesto que cada lengua “a je ne scay quoy propre seulement a elle” (Du Bellay 1972: 33).

Se pueden considerar desde un punto de vista de la historia de la traducción en España en el siglo XX, dos etapas claramente definidas. En la primera, las pocas muestras traducidas hasta 1950 aproximadamente, diseminadas en antologías, se deben exclusivamente al gusto del traductor; y éste, aunque su versión se mantiene cercana al original, se permite variaciones para modernizar o adaptar a la sensibilidad moderna el original clásico. A partir de los años 80, la traducción se dirige mayormente a un público estudioso (que no siempre domina el francés) y ofrece un rigor ejemplar; sin embargo, el respeto al texto original no supone un obstáculo para la comprensión, el buen gusto y “la agudeza y el arte de ingenio” de los que hablaba Baltasar Gracián.

3. En relación a la poesía barroca francesa, hemos de señalar como hecho curioso, que ya desde los primeros años del siglo XVII contamos con dos traducciones castellanas de la *Première Semaine* de Du Bartas, otro poeta atrapado en la situación de desarro total que supusieron para la sociedad francesa las Guerras de Religión, y hugonote también como el propio d' Aubigné: 1) *La divina Semana / o siete días de / la Creación del mundo en otava rima / Por Joan Dessi Presbitero y beneficiado en la Santa Iglesia mayor de la ciudad de Tortosa [...]*. Barcelona, Matherad y Deu, Año 1610; 2) *Los siete de la Semana sobre la criación del Mundo Por Josepho de Cáceres [...] Amstradama [...] Año 5372* -fecha hebreaica que corresponde al 1612 de la era cristiana- (véase Barbolani 1989).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALLAIN-CASTRILLO, Monique. 1989. "Le chemin espagnol de la Loire" en *Loire-Littérature, Actes du Colloque d'Angers, 26-29 mai 1988*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 409-431.
- AUBIGNÉ, Agrippa d'. 1993. *Las Trágicas. Libro I*. Edición bilingüe de Antonio González Alcaraz e introducción de James Dauphiné, Murcia, Universidad de Murcia.
- BARBOLANI, Cristina. 1989. "Las traducciones al castellano de la *Première Semaine* de Du Bartas" en Francisco Lafarga (ed.), *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, Barcelona, PPU, 209-216.
- BELLAY, Joachim du. 1985. *Sonetos*. Edición bilingüe de Luis Antonio de Villena, Madrid, Visor.
- BELLAY, Joachim du. 1991. *Lamentos y Añoranzas*. Edición bilingüe de Miguel Á. García Peinado y Carlos Clementson (trad.), Córdoba, Universidad de Córdoba ("Clásicos de la literatura universal" 1).
- BELLAY, Joachim du. 1972. *Défense et Illustration de la Langue Française*, París, Bordas.
- GALLEGO ROCA, Miguel. 1996. *Poesía importada. Traducción poética y renovación literaria en España (1909-1936)*, Almería, Universidad de Almería.
- GIL-ALBERT, Juan. 1981. *Obras completas*, t. 2, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo/Diputación Provincial de Valencia.
- LABÉ, Louise. 1956. *Cancionero*. Traducción de Ester de Andreis, Madrid, Rialp.
- LABÉ, Louise. 1976. *Obras*. Edición bilingüe de Canidad Martínez, Barcelona, Bosch.
- LABÉ, Louise. 1988. *Debate de Locura y Amor*. Ofrecimiento y traducción de Agustín González Laforet, Madrid, Hiperión.
- MARISTANY, Fernando. s. a.¹ [1922?]. *Antología general de poetas líricos franceses (1391-1921)*. Traducción en verso, Barcelona, Editorial Cervantes.
- MARISTANY, Fernando. s. a.². *Las cien mejores poesías (líricas) de la lengua francesa*. Traducción directa en verso, Valencia, Editorial Cervantes.
- MARISTANY, Fernando. 1914. *Poesías excelsas (breves) de los grandes poetas*, Barcelona, A. López, librero
- MARISTANY, Fernando. 1920. *Florilegio. Las mejores poesías líricas griegas, latinas, italianas, portuguesas, francesa, inglesas y alemanas*. Traducción directa en verso, Barcelona, Ed. Cervantes.
- MARTÍNEZ CUADRADO, Jerónimo. 1994. *La Antigüedad clásica en "Les Odes" de Ronsard*, Murcia, Universidad de Murcia.
- MARTÍNEZ CUADRADO, Jerónimo. 1996. "Ronsard en el arco tensado entre Ausonio y Jorge Guillén" en J. Martínez, Concepción Palacios & Alfonso Saura (ed.), *Aproximaciones diversas al texto literario*, Murcia, Universidad de Murcia, 315-324.
- RONCARD, Pierre de. 1982. *Sonetos para Helena*. Edición bilingüe de Carlos Pujol, Barcelona, Bruguera.
- RONCARD, Pierre de. 1987. *Sonetos para Helena*. Traducción en verso y notas de Carlos Pujol, Barcelona, Planeta.
- RONCARD, Pierre de. 1979. *El gat/Le chat*. Traducció de Pere Bessó i próleg de R. Ventura Melià, València, Quaderns de Poesia.
- RONCARD, Pierre de. 1986. *Sonets a Hélène*. Traducció en vers de Xavier Benguerel, Barcelona, Filograf-R. Giralt Miracle.
- RUIZ CASANOVA, José Francisco. 2000. *Aproximación a una historia de la traducción en España*, Madrid, Cátedra.
- VEGA, Lope de. 1951. *La Jerusalén conquistada*, Madrid, C.S.I.C.-Instituto Cervantes.

DU BELLAY EN CASTELLANO

TEODORO SÁEZ HERMOSILLA

I. E. S., SALAMANCA

Es un hecho que los poetas de la Pléiade, y en general, los de todo el siglo XVI, han sido apenas traducidos y ello no es de extrañar si consideramos que su labor no fue apreciada por la propia crítica francesa hasta por lo menos la época romántica. Malherbe *vint* y Balzac, con la pretensión de poner orden y disciplina lingüísticos y estilísticos, uno el ámbito de la versificación, y el otro en el de la prosa, en medio de una producción que tachaban de barroca, de abigarrada y de confusa. La lengua francesa pudo ganar, con esta política en rigor, en claridad, pero sin duda perdió en riqueza, en libertad, en flexibilidad, y en matices.

Los poetas del renacimiento francés fueron eclipsados por los clásicos ortodoxos del XVII y, de un siglo tan variado y rico de creadores como es el XVI, sólo se salvaron en el momento algunos “monstruos” de la prosa, un Rabelais, un Montaigne. Esto es de sobra conocido. Lo es menos el hecho de que en el primer tercio de nuestro siglo, época tan pródiga en importar la poesía extranjera, sobre todo la francesa, los traductores españoles e hispano-americanos hayan seguido con la misma actitud de desatención hacia un Pierre de Ronsard o un Joachim du Bellay, cuando se dieron a los románticos, a los parnasianos y se volcaron con el simbolismo y con todos los *ismos* de las tres primeras décadas de nuestro siglo.¹

Es de lamentar este olvido por cuanto estamos ante los dos máximos exponentes de esta brigada gloriosa de humanistas universales, heterodoxos, revolucionarios que fueron los fundadores de la poesía francesa separándola de la prosa rimada de aquellos Grands Rhétoriciens empecinados en sus

1. En mi tesis doctoral, inédita, *Verlaine en castellano* (1980) realicé un estudio minucioso y contrastado de la labor de todos los traductores de este poeta que, por haber sido el más traducido de los franceses, cuenta con los mismos traductores de otros poetas del país vecino, sólo que en un número que puede considerarse “máximo” aun teniendo en cuenta los posibles, pocos, traductores que soslayaron al pobre Lelián. Por si esto fuera poco, recientemente, Miguel Gallego Roca ha publicado una obra exhaustiva (salvo en lo que concierne a mi tesis y a mis trabajos que, desgraciadamente, no incluye por desconocerlos) de bibliografía y crítica, somera esta última, de todas las traducciones al castellano del primer tercio del siglo XX. El título: *Poesía importada. Traducción poética y renovación literaria en España (1909-1936)*, Almería, Universidad de Almería, 1996.

composiciones de forma fija y en sus malabarísticos juegos formales sin contenido. No es justo ni cierto decir que con Malherbe llegó la auténtica poesía francesa porque Ronsard fue antes que él un poeta infinitamente más rico y universal ni que con Desportes llegó la perfección versificatoria y el método riguroso porque Du Bellay ya lo había conseguido antes, Du Bellay que se adelantó al romanticismo e hizo propicio con su personal *ennui* el *spleen* de Baudelaire trescientos años antes de que éste último iniciara la aventura de la modernidad.² Y aún hay más que decir en favor de Du Bellay y es que con sus *Regrets* inicia una poesía del desencanto, del intimismo y de la sátira social que anuncia nuestra más reciente contemporaneidad.

De ahí que me haya decidido por él dejando a un lado a su jefe de fila, pues si bien es cierto que Ronsard destaca sin discusión en su tiempo y con posterioridad por el conjunto de su obra que no tiene parangón en ningún otro poeta del Renacimiento francés, no lo es menos que no existe individualmente ningún libro de poemas comparable a *Les Regrets*. Ya a finales del siglo XIX, Émile Faguet reconocía a Du Bellay como el poeta más original de todo el Renacimiento, el más personal, “celui qui a mis le plus de lui-même dans ses écrits”.

Ronsard y Du Bellay, sin olvidar a Jean-Antoine de Baïf, a Rémy Belleau, a Pontus de Tyard, a É. Jodelle y a J. Pelletier du Mans (que los animó a todos), estas siete estrellas de la Pléiade dieron carta de nacimiento, tras la titubeante aventura de los poetas maróticos, a la poesía francesa y lo hicieron con arrogancia, con tesón, con infinito entusiasmo.

Recordemos la *Deffence et illustration de la langue française* dada a luz por el propio Du Bellay. Aunque escrita de prisa y muy inspirada en otras preceptivas anteriores es superior a todas ellas en el intento de superar las creaciones y recreaciones en lengua latina, en enriquecer la lengua poética que entonces era pobre acudiendo al préstamo, al calco, a los neologismos importados de otros dialectos y lenguas y confiriéndola los cauces estilísticos en los que se asentará y brillará con luz propia.

Entre esos cauces está el empleo ya decidido del soneto, inventado en el siglo XIII por los italianos, aclimatado en esa lengua por Petrarca y adaptado al francés por Clément Marot o por Mellin de Saint-Gelais, pero regularizado y naturalizado por Ronsard y Du Bellay, tal como aún se utiliza hoy mismo, en sustitución de otras composiciones menos impactantes y “productivas”. Y está también la utilización del *alexandrin*, que se va imponiendo al decasílabo heredado de la épica, este metro que aparece en el siglo XII y que termina siendo simétrico y polirritmo con sus dos hemistiquios de hexasílabos, con esa

2. Du Bellay escribió una buena parte de sus dos grandes obras: *Les Antiquités de Rome* y *Les Regrets* en el año 1555 y las publicó en 1558, y Baudelaire publicó dieciocho poemas en la *Revue des deux mondes* con el título de *Fleurs du mal* en 1855 y la edición del libro tuvo lugar en 1857. ¿No es esta una curiosa coincidencia?

cesura quasi perfecta, con rima consonante y ese esquema tan francés del doble *quatrain* seguido de *sixain*.

Los traductores de este primer tercio de nuestro siglo y aun de la primera mitad no conocían el papel decisivo de estos poetas humanistas en la consagración de la lengua y literatura francesas y esto pudo arredrarlos, además de las implicaciones culturales de una imbricación constante con los temas de la antigüedad grecolatina, a la hora de interpretarlos y traducirlos. Tampoco debían conocer con detalle, tal como la conocemos hoy, la maraña de las capillas de la época, sus credos poéticos e inspiraciones filosóficas, el verdadero alcance de la influencia de los creadores extranjeros, sobre todo italianos, la impronta del latín, la importancia de las corrientes de opinión, el discurso de la intrahistoria, el papel de los colegios, de la Universidad, las secuelas del Medioevo, la tutela de los mecenas, las luchas por la conquista de la gloria en un universo que eclosionaba de forma confusa y acelerada.

Sea como fuere, el caso es que escritores de esta primera época de nuestro siglo metidos a traducir hasta la médula como es el caso de un E. Díez-Canedo, un Fernando Maristany, un Eduardo Marquina, un Enrique González Martínez, apenas si dedicaron alguna atención a estos *brigadiers* del colegio de Coqueret y de Boncourt presididos respectivamente por Dorat y por Muret.³ En la que podemos considerar segunda etapa de las traducciones de poesía francesa, que comienza en torno a los años 50 y que tan pródiga ha sido en traducir a ciertos autores (Verlaine ha sido y sigue siendo traducido hasta la saciedad. De Baudelaire existen al menos dieciséis traducciones desde 1948. Se ha traducido incluso a un poeta tan difícil como F. Villon, por no poner más que algunos ejemplos), sólo contamos con siete traductores, salvo error u omisión, que se hayan atrevido a meterse con Ronsard o Du Bellay. Estas traducciones, en todos los casos muy reducidas y tangenciales, se deben al colombiano A. Holguín, al valenciano Luis Guarner, y más recientemente a Luis Antonio de Villena, a Carlos Clementson con la colaboración de Miguel A. García Peinado, y a la argentina (?) María Edith Pont de Bordelais. Cabe citar la versión de los *Sonnets pour Hélène*, de Ronsard, a cargo de Carlos Pujol.

Estas dos últimas versiones no las estudiaré aquí. La primera por no haber podido consultarla, y la segunda, muy meritoria por el esfuerzo que ha

3. Que yo sepa no hay ninguna versión de Du Bellay ni de Ronsard, ni por supuesto de los otros poetas de la Pléiade a cargo de traductores de esta primera época: ni E. Carrere, ni B. Dávalos, ni T. Llorente, ni L. Fernández Ardavín, ni de M. Bacarisse, ni de E. Puche, ni de J. Ortiz de Pinedo, ni Juan Pablo Rivas, ni L. de Zulueta, o Guillermo de Torre, o E. Carballo, o E. Ortiz de la Torre, o C. Eulate Sanjurjo, o Victor M. Londoño, o E. Castillo, o Carlos L. Narváez, o A. Lázaro, o R. Baeza, etc. Y en las antologías, personales, o de recopilación de versiones de otros traductores, aparecen algunas versiones sueltas: una oda de Ronsard a cargo de Enrique Díez-Canedo (en *Imágenes*, París, Librería de Paul Ollendorff, 1910); seis poemas de Ronsard, tres de Du Bellay y uno de R. Belleau a cargo de F. Maristany (en su *Antología general de poetas líricos franceses (1391-1921)*, Barcelona, Edit. Cervantes, 1922).

debido suponerle al traductor, por la razón obvia de que no pertenece a Du Bellay sino a Ronsard. Por la misma razón tampoco estudiaré los tres sonetos traducidos por Luis Guamer en dos de sus antologías personales, dedicados a Helena, a Casandra, y a María. Nos quedan pues cuatro versiones de Du Bellay : dos antiguas, de carácter antológico, y dos modernas en forma ya de libro, de nuestro tiempo.⁴

No he podido sustraerme a explicitar estos datos en notas a vuelta de página, por la sencilla razón de no desperdiciar una labor de búsqueda que tenía ya prácticamente concluida cuando supe que algún colega iba a tratar el mismo tema que yo había pensado y de manera más amplia y detallada. Esta noticia me llevó a centrar mi comunicación en algo que siempre me ha parecido más interesante y que se ajusta a mi quehacer de años: la crítica de las traducciones y la defensa de un modelo y una praxis en el modo de traducir la poesía en el campo de las lenguas hermanas o muy emparentadas intentando justificar este modelo con traducciones de mi propia cosecha. En esta ocasión el azar me ha brindado la posibilidad de confrontar cuatro versiones de ese soneto de Du Bellay incluido por los cuatro traductores. Se trata de la mejor composición del mejor libro de la poesía francesa del siglo XVI, como ya señalé anteriormente: el soneto 31 de *Les Regrets*:

Heureux qui, comme Ulysse, a fait un beau voyage,
Ou comme celui-là qui conquit la toison,
Et puis est retourné, plein d'usage et raison
Vivre entre ses parents le reste de son âgel

Quand reverrai-je, hélas, de mon petit village
Fumer la cheminée, et en quelle saison
Reverrai-je le clos de ma pauvre maison
Qui m'est une province, et beaucoup davantage?

Plus me plaît le séjour qu'ont bâti mes aïeux
Que des palais romains les fronts audacieux,
Plus que le marbre dur me plaît l'ardoise fine,

4. No hay más que consultar el *Index Translationum* de la UNESCO para comprobar que ni Ronsard ni menos aún Du Bellay han encontrado eco en español. Únicamente he podido anotar una versión de Pierre de Ronsard y otros, publicada en Buenos Aires, Ed. Botella del Mar, de 1983, a cargo de la citada María Edith Pont de Bordelais, con el título de *Poesía francesa del siglo XVI*. Son los eslavos, los anglosajones, los alemanes, por este orden, y en menor medida los italianos, quienes siguen traduciendo sobre todo a Ronsard. En Francia la figura de Ronsard ha merecido coloquios internacionales, como el de París-Tours (en 1985) y Du Bellay cuenta con algún compendio bibliográfico amén de una tesis defendida por W. Bots en la Universidad de Leiden, en 1970. Pero sin duda debe de haber otras publicaciones y coloquios, no así traducciones a las que deben animarse los traductores hispanos.

Plus mon Loire gaulois que le Tibre latin,
Plus mon petit Liré que le mont Palatin,
Et plus que l'air marin la douceur angevine.

(*Les Regrets*, ed. modernizada por J. Borel y S. de Sacy; véase Du Bellay 1967)

Aun cuando, como en toda obra maestra, la conformación trasciende la circunstancia vital del autor para alcanzar la universalidad, la personalidad y la situación de Du Bellay iluminan con toda su fuerza este lamento lleno de nostalgia. Por ello no está demás que recordemos de manera sucinta los avatares más significativos de la existencia del poeta.

Nace Joachim en el castillo de la Turmelière en 1522, en el pueblo de Liré, comuna de 2100 almas, en la región de Anjou. Hijo de gente noble, salud enfermiza. A los nueve años se queda huérfano y no tiene más que un hermano mucho mayor que él que pasa el tiempo ocupado en pleitos por la adquisición de los derechos que la familia tiene sobre ciertas tierras.

Se traslada a Poitiers para estudiar Derecho y hasta el 49 se forma en humanidades, se integra en la Brigada, aprende el griego, el italiano y sobre todo el latín. Escribe la *Deffence et illustration de la langue française*, *L'Olive* junto con *Antéroïque* y *Vers lyriques*, todo ello en ese año de 1549. En los *Vers lyriques* incluye el "Chant du désespéré" que constituye el primer esbozo de *Les Regrets*. También en este año clave compone un *Recueil de poésie* y se lo dedica a Margarita de Valois, hermana del rey.

Entre el 50 y el 53 enferma de tuberculosis y sufre los primeros síntomas de una sordera que llegará a ser total. Duplica los sonetos petrarquistas de *L'Olive*, se hace cargo de la herencia de su hermano: los pleitos por la citada tierra y un sobrino de once años. Mientras tanto traduce, reedita, escribe poesía religiosa. En el 53, su tío, el poderoso cardenal Jean du Bellay le lleva a Roma con él como secretario, intendente y persona de confianza. Es su momento soñado y su ocasión de acceder a la gloria. Pero la ciudad de Roma, cuna de la cristiandad, monumento del saber, capital del esplendor artístico, está en ruinas, medio sepultada por la tierra. Es un revoltijo de pobreza y de mansiones y monumentos en construcción o reconstrucción, un avispero de intereses políticos y económicos, un lugar que le va decepcionando dolorosamente, que le conduce a la desolación y luego a la queja para enquistarlo en la amargura de la sátira de los poderosos y en el fustigamiento de la corrupción de los hombres de Iglesia y finalmente para sumirlo en la añoranza de su país natal y de su infancia idealizados morbosamente. Esta será la temática de *Les Antiquités* y sobre todo de *Les Regrets*.

Estamos en 1555, año en el que Du Bellay compone una buena parte de esos dos libros clave de su producción completada con uno más, los *Divers jeux rustiques*, libros que terminará y publicará en 1558, un año después de su vuelta a Francia, cuando ya estaba muy enfermo y sordo, y su tío el cardenal había caído en desgracia. Instalado en París, con una buena pensión, eso sí y con varias prebendas, se sigue ocupando de los asuntos de su tío el cardenal y de su

sobrino Claude. Ya ha publicado cosas en latín, traducido a Virgilio; ahora traduce a Platón, mientras compone himnos de alabanza y obras inspiradas por los acontecimientos. Y muere a los 37 años, la noche del uno de enero de 1560, de un ataque de apoplejía.

Ha conocido a tres reyes, a tres papas, todos ellos bien diferentes. Su historia es la de un hombre hábil, inteligente, pero a la vez de una persona honrada y fiel a carta cabal que espera su oportunidad y la prepara pero al que va acogotando la mala salud, el desencanto continuo, un montón de tareas que no le van sino como revulsivo para alumbrar su verdadera vocación, la de escritor, un Ulises del renacimiento cuyo periplo viajero se frustra en una muerte prematura.

Pasemos ahora a su obra maestra: *Les Regrets*. El libro se abre con una triple dedicatoria: al lector, a Jean de Saint-Marcel, señor d'Avanson, jurista y consejero del rey Enrique II, y a su propio libro.

El corpus del texto poético contiene 191 sonetos. Los 80 primeros insisten a la manera de Ovidio, de Horacio, de los nuevos y antiguos viajeros cuya singladura no culminó en un viaje feliz, en el aspecto melancólico de la añoranza y del *ennui*. Sus mejores composiciones, los sonetos que van del 25 al 36, y en el centro el 31 que brilla con luz propia. A partir del soneto 80, la parte satírica, que no voy a comentar aquí y que va hasta el poema 151. Y el resto, sonetos de alabanza o de circunstancia.

Esa atalaya de presente frustrado, infeliz, le sirve de contraste revelador de un pasado hecho de utópica nostalgia. Presente y pasado, pasado y presente. El futuro, cuando aparece, es retórico, producto más bien de la reflexión, del diario íntimo de una escritura a la que se agarra como única tabla de salvación. En este libro se confiesa con sinceridad, se desahoga con sarcasmo, expresa con pesar la futilidad de la gloria y del ajetreo por conseguirla, afirma sus principios sobre la vida y la literatura, tan distantes y tan distintos ya de los motivos que fueron suyos y que aún siguen siéndolo de sus compañeros de brega : el amor, la fama, la cultura, la inmortalidad.

Vayamos con el estudio del soneto. La perfección o, al menos la excelencia de una composición poética, se produce cuando el autor es capaz de traducir un mensaje ideático de interés humano universal en una forma universalmente bella. Escribir poesía auténtica consiste en inventar una configuración de palabras que sea capaz de hipostasiar un combinado rítmico e imagístico a una idea creando, mediante esa unión, un artefacto que embargue emocionalmente e impacte admirativamente a un lector preparado, a un interpretador dotado de una actitud y una aptitud para este tipo de comunicación. La función poética que permite esta forma sui generis del lenguaje, forma de segundo grado sobre la prosa común y el roman paladino, se fundamenta en unas técnicas que comparten saber hacer versificario e intuición genial que no se aprende.

Desde el punto de vista del puro significado, de la sintaxis y de una cultura compartida, se percibe como una estructura tripartita en la que el primer *quatrain* expone el conocido tema del *beatus ille* horaciano aplicado a la aventura

del viaje de diez años que realizara el héroe de Homero, Ulises. El viaje es una prueba iniciática y se supone que una vez completado felizmente lleva a la purificación del peregrino, a la victoria sobre las imperfecciones y las pasiones, una educación moral y sentimental.

El segundo *quatrain* (los *quatrains* de este soneto son cuartetos en su equivalencia española) marca el cambio de la admiración por un modelo de aventura vital a la duda y a la interrogación sobre una circunstancia personal en la que el viaje emprendido está aún en su desarrollo y en medio de una crisis desencatada por no haberse realizado ni vislumbrado aún el camino de retorno. El poeta está embargado por el ansia de la vuelta y por las imágenes de su tierra natal. Persiste el sedimento cultural del poeta en referencias a la *Odisea*, y a las *Pónicas* de Ovidio.

En los tercetos, mediante un contraste que va *in crescendo*, Du Bellay, entre la rabia y la nostalgia, reniega de su experiencia y se pronuncia por una vuelta decidida al tiempo anterior al inicio del viaje. Los dos tercetos constituyen por ello una réplica a las dos acciones que se ensalzan en el primer *quatrain* de cuya alternancia sale ganadora la idea del retorno al hogar. En ellos no hay guiños librescos y la confesión es profundamente personal y vivida. El soneto se logrará si y sólo si los parámetros formales fundados en la unidad de secuencia, en este caso el hexasílabo, tales como los esquemas acentuales, las redes silábicas de combinaciones orales, las combinaciones métricas y léxicas, se ajustan armoniosamente al querer decir y al sentir del poeta en su circunstancia:semántica, imaginería, sintaxis y referencia de lo vivido.

Si consideramos el ritmo como la configuración del sentido -el sentido sería lo pretendido expresar por el poeta y el ritmo, el cómo de la expresión- tenemos tantos registros de ese motus de configuración como partes del querer decir, o sea tres partes rítmicas bien diferenciadas. En lo que se refiere al ritmo silábico, al ritmo de cantidad, los dos primeros versos repiten el esquema yámbico-anapéstico de los dos siguientes con dos unidades de secuencia puramente yámbicas en los segundos hemistiquios de los versos centrales y una ruptura que inicia el grito, grito en **(i)** de *vivre* (medida 1-5). Este anuncio de ritmo fonético simbólico crea un climax en el conjunto sonoro hecho de combinación entre consonantes sonoras con un contrapunto escaso de nasales en la rima masculina *embrassée*. Lo que más cuenta y canta, sin embargo, son las vocales acentuadas que se colocan en forma de sístole (la **(i)** sobre todo) para abrirse a una diástole de sonidos abiertos, evocadores, largos y mayestáticos.

En la segunda estrofa el ritmo puramente métrico invierte los términos y empieza con una medida 1-5 excepcional, eco de la 7ª unidad de secuencia. Esta vez es una **(a)** nasal. Las vocales son mucho más abiertas. El encabalgamiento es continuo. Los hexasílabos, uniformemente yámbicos, se duplican y constituyen reiteradamente las segundas unidades de secuencia de los versos. Se da una apertura de la vocal y el contraste, menor, ya no se realiza mediante la **(i)** como grito admirativo sino mediante las vocales oscuras y velares del ensordecimiento y la ambigua oscuridad la **(o)** cerrada y la **(u)**. Por su parte las consonantes sonoras y cantantes de la primera estrofa dan paso en este *quatrain*

a nasales sordas y fricativas en contraste con una sonoridad fuerte y distinta de vibrantes y líquidas.

En los tercetos se clausura el encabalgamiento. Cada verso es como un latigazo sonoro, y de hexasílabo a hexasílabo martillean términos monosilábicos que revelan rápidas antítesis, combinan climax vocálicos ascendentes y descendentes. El juego se realiza en tiempos breves y en cortos espacios en ese avance kiriel en el que resuenan labiales y dentales sobre un fondo de nasalidad y fricación. El movimiento yámbico que se repartía a partes iguales con el anapéstico en la 2ª estrofa se invierte en los tercetos (medida 4-2) y adquiere una mayor regularidad propiciada por medidas anapésticas en los hemistiquios que soportan el axis rimático externo. La factura del soneto es perfectamente moderna. El texto está medido, pesado, ponderado, acoplado al significado y a la sintaxis. Baudelaire no hubiera hecho mejor ni en cuanto a la técnica ni en cuanto al impacto de ese *ennui* tan personal, sólo quizá lo hubiera acrecentado en complejidad de correspondencias.

La antítesis como figura semántica y retórica vertebra un ritmo tripartito para un querer decir expresado en tres partes.

Parece claro que la traducción de un texto que no tenga en cuenta este minucioso proceso de interpretación y estudio poético filológico estará condenada al fracaso y todo lo más conseguirá algún acierto por intuición, siempre parcial, lo que no quiere decir en absoluto que baste con este análisis para que la buena traducción quede garantizada. Se trata de una condición necesaria pero no suficiente. Un proceso semejante y paralelo habrá de ser emprendido en el campo de las virtualidades equivalentes de la lengua término.

Disponemos de cuatro versiones en castellano de este magnífico poema. La primera versión, la más antigua, pertenece a Fernando Maristany:

Feliz quien como Ulises da al mundo una salida,
O bien quien por la tierra va en busca del vellón,
Y luego vuelve, y lleno de amor y de razón
Vive entre sus paientes el resto de su vida.

¡Ay! Cuando podré ver de mi mansión querida
La alegre chimenea, y en qué dulce ocasión
Veré de mi cercado la mísera extensión,
Inmenso territorio donde la paz anida.

Prefiero de mis padres el caserón anciano
Que el frontispicio audaz del palacio romano,
Más que el nevado mármol la hosca pizarra fina,

Más mi Loire francés que el Tíbero latino,
Más mi abrupto Liré que el monte Palatino,
Más que el aire del mar la dulzura anjovina.
(Traducción de F. Maristany [1922]: 42)

Como podemos ver se respeta en la versión el metro alejandrino español por *alexandrin* francés, además del axis: rimático consonante, lo que en principio puede considerarse un acierto. En mi opinión, como ya he señalado en muchas ocasiones, metro y rima deben ser respetados hasta donde sea posible. Un soneto sólo puede ser traducido por otro de la lengua término, pero el mantenimiento de esos dos registros esenciales no debe realizarse a costa de infringir el *motus* general de la configuración rítmica que tiene que aparecer hasta donde sea posible en todos sus registros aspectuales. No sólo el esquema métrico sino los esquemas acentuales, no sólo la disposición rítmica externa sino el combinado de recurrencias fónicas con su simbolismo y los vaivenes de las masas silábicas marcadas por el tándem tonicidad-aticidad y por supuesto el respeto al léxico, a las formas gramaticales, a la significación y al juego sintáctico.

Pues bien, Maristany infringe en un 60% el esquema acentual y secuencial, traiciona la significación, inventa a su antojo en hasta versos enteros, añade, sobre todo epítetos, amputa a veces o introduce términos por una u otra razón desacertados (*Loire, Tíbero, anjovina*). Esta versión se inscribe en la corriente, muy prodigada, de las traducciones que, por salvar la rima externa y por desconocimiento del original, son infieles, descuidadas, subjetivas y no precisamente bellas.

La segunda versión, a cargo del colombiano Andrés Holguín, es de 1954:

Feliz quien, como Ulises, tras bellas travesías,
o como el argonauta que apresó el vellocino,
vuelve, con la experiencia de un ilustre destino,
a vivir con los suyos el resto de sus días.

¿Cuándo, ¡ay!, volveré a ver la viejas chimeneas
y el humo de mi aldea? ¿Qué tiempo y qué camino
me llevarán de nuevo a mi hogar campesino
que es, más que mi heredad, todas mis alegrías?

Amo más el albergue de mis padres en Galia
que la frente orgullosa de un palacio latino,
más que los duros mármoles amo la piedra fina,

el dulce Loira galo más que el Tíber de Italia,
más mi pequeña aldea que el monte Palatino,
más que el aire marino la dulzura angevina.
(Traducción de A. Holguín 1954: 83)

También respeta el metro y la estructura de la rima externa, salvo en los tercetos (el *sixain* típico del soneto francés se compone de un dístico más un *quatrain* o viceversa, mientras que el español prefiere los tercetos encadenados). La versión parece más bella que la de Maristany, incluso suena bien en castellano, pero si la comparamos con el original comprobaremos que Du Bellay

no dice ni mucho menos lo mismo que el traductor ni lo dice de la misma manera. Esto es lo que yo llamo una recreación libre, es decir, otro poema, un híbrido en el que se muestra a la manera de un centauro la cabeza y quizá el torso de Du Bellay con el resto caballar del propio A. Holguín, pues se explicita, se inventa, se suprime, se modula a capricho cuando no hay necesidad de hacer tales florituras. Y todo ello, una vez más, al servicio de la rima externa consonante. La vieja historia de siempre.

Por lo que hace al esquema rítmico acentual, queda cambiado en un 50%. La segunda estrofa de la traducción, aunque suene bien y sea incluso bella, es una desfiguración del segundo *quatrain* en cuanto a significado, léxico y sintaxis. El simbolismo fonético y el contraste sonoro que vertebra el original está traicionado. Ni se respeta el juego alternante de rimas masculinas y femeninas que tanto contribuye a la tipicidad de la poesía francesa. En definitiva, puede decirse que el texto de la versión en buena parte no traduce al texto original. Es un pretexto para un postexto, es otra manera de hacer, otra configuración formal, otro poema. A este ejercicio se le puede denominar de muchas formas, pero a mi entender, nunca constituirá una verdadera traducción.

Pasemos ahora a las traducciones de la época actual. No es extraño que nuestros traductores de hoy rehuyan imitar el esquema rimático consonante de los originales. Es la parte más difícil de traducir y por otro lado es muy cómodo mantener únicamente aquellas rimas que el parentesco estrecho de las lenguas confrontadas permite y posibilita. El conocido poeta Luis Antonio de Villena se puso a traducir a Du Bellay. Loable intento porque el poeta de la Pléiade se lo merecía, pero no es cuestión de traducir a cualquier precio aunque sea con el objetivo inteligente y necesario de rellenar una laguna histórica. Si se traduce mal es muy flaco el favor que le estamos haciendo al público lector. Es preferible dejar para otros esa noble pero difícil tarea:

¡Feliz quien, como Ulises, ha hecho un largo viaje
o como aquel argivo que conquistó el toisón,
y ha vuelto, después, lleno de experiencia y razón,
a vivir con sus padres el resto de su vidal

¿Cuándo volveré a ver, ay, humear la chimenea
de mi pequeño pueblo, y qué estación tomaré a ver
el cercado de mi pobre casa, que para mí
es como una provincia, y más y más todavía?

Me place más la morada que elevaron mis abuelos,
que el frontón atrevido de un palacio romano,
más que el duro mármol me place la arcilla fina,

más mi Loira francés que el Tíber latino,
más mi pequeño Liré que el monte Palatino,
y más que el aire del mar la dulzura angevina.

(Traducción de L. A. de Villena; véase Du Bellay 1985: 43)

Luis Antonio de Villena, además de haber abandonado la rima externa, infringe el metro, lo que es mucho más grave, y lo infringe del peor modo posible, mezclando heptasílabos con octosílabos. Esa deformación métrica se constata en nueve versos, más de dos tercios del texto. Otro tanto hay que decir del ritmo acentual, cambiado en la misma proporción. La versión queda así descoyuntada. No sólo es infiel sino fea, ni prosa ni verso, sobre todo en la segunda estrofa, al parecer la más difícil de traducir.

¿Por qué traducir *beau* por *largo* cuando de lo que se trata es de que el viaje sea algo feliz y hermosamente terminado según las teorías renacentistas acerca de la felicidad como una consecuencia del viaje, de la peregrinación que acaba bien (véase Marsilio Ficino)? Y ¿por qué traducir *saison* por *estación* cuando en el contexto semántico de la época significa *momento, ocasión*? Y ¿por qué motivo sustituir *francés* por *gaulois* o ver *frontón* en *fronts* o limitarse a traducir *clos* por *cercado* cuando de lo que se trata en la lengua y en el querer decir del texto es del jardín que rodea a la casa cerrado por una cerca.

El traductor tiene que conocer el significado de las palabras en su contexto histórico así como los aspectos culturales que los mensajes lingüísticos implican en un momento dado. Y si esto es pedir mucho, que no lo es, pues para evitar esos errores están los originales comentados y anotados, al menos debe tener un perfecto conocimiento del estado de la lengua actual de la que traduce y éste no es el caso del señor Villena. No hay más que confrontar otras versiones para toparse con alguna que otra *gaffe*, no muchas afortunadamente. Sin embargo, no todo es negativo en la versión. En su traslado desaparece en buena parte la explicitación, la invención y la supresión consiguiente, y no se puede hablar de traducción pretextada para lucimiento subjetivo, como ocurre en las traducciones de la primera época de nuestro siglo.

Finalmente, la traducción de *Les Regrets* que nos ofrecen Carlos Clementson y Miguel A. García Peinado da, de principio a fin, una buena impresión. La presentación es detallada y erudita. A mí me ha servido en parte. Hay notas esclarecedoras a pie de página, además de tratarse de una edición bilingüe. Lástima que se haya rechazado, según parece casi por principio, todo tipo de rima, ya sea consonante o asonante (salvo en contadas ocasiones):

¡Feliz quien como Ulises ha hecho un largo viaje,
o bien como aquel otro que conquistó el toisón,
y a casa tornó luego, maduro, experto y sabio,
a vivir con los suyos el resto de sus años!

¿Cuándo, ay, veré de nuevo de mi pequeña aldea
humear los tejados, y en qué estación podré
volver a ver la cerca de mi pobre morada,
que es para mí un imperio, y hartó más todavía?

Más me gusta la casa que alzaron mis abuelos
que los altivos frontis de romanos palacios,
más que los duros mármoles, la pizarra ligera,

más mi Loira francés que el Tíber italiano,
más mi humilde Liré que el monte Palatino,
más que el aire marino, la dulzura de Anjou.
(Traducción de C. Clementson; véase Du Bellay 1991: 123)

Este *parti pris* resta al poema una buena parte de su encanto, el de la musicalidad. Además el esquema acentual también ha sido infringido en la mitad del soneto, si bien el registro fonostilístico no lo ha sido en la misma proporción con lo que el contraste rítmico oral que se impone como principio creador no supone un desvío acusado. Quedan algunos errores difíciles de justificar en profesores universitarios: *largo* por *beau*, *estación* por *saison*, *cerca* por *clos* (¿qué interés podía tener el autor en volver a ver una simple cerca?), *francés* por *gaulois*.

La versión es no sólo aceptable sino buena pero me pregunto si no se puede hacer más en el doble intento de acercamiento al original y en la elección de los registros secuenciales con sus esquemas acentuales, fonostilísticos, sus ictus sonoros y sus ítems léxicos. Se puede y se debe a mi juicio respetar en la medida de lo posible el esquema rimático y esa posibilidad cabe, como ya se ha dicho cuando se traduce del francés al castellano, con más esfuerzo en la aproximación interpretativa y en la reformulación formal, aunque el resultado, pocas veces perfecto, haga ver al lector que está frente a una traducción. Bien mirado, de eso es de lo que se trata, de hacerle ver y sentir que los traductores no somos, no podemos ser los autores, pero que hemos hecho con nuestra labor de mediación todo lo que lingüística, cultural y poéticamente hemos podido por “revelar” el sentido, la belleza y la emotividad de un texto poético dentro de las virtualidades de nuestro uso y norma de escritura. El desechar la rima alegando razones de moda o principios de rigor métrico es renunciar sin motivo justificable a una parte decisiva de la configuración rítmica que es la esencia de todo poema. Para terminar, como es mi costumbre, propongo otra versión y alego en su defensa que huele a traducción, y pretende “saber” y “sonar” lo más parecido al Du Bellay del soneto 31 de *Les Regrets*:

¡Feliz quien, como Ulises, acaba un viaje grato,
o como el argonauta que conquista el toisón,
y luego vuelve a casa puesto en arte y razón,
y vive entre los suyos el resto de sus años!

¿Cuándo volveré a ver de mi pequeño pueblo
humear la chimenea y en qué ocasión
veré al cabo el jardín de mi pobre mansión
que vale una provincia y hasta todo un imperio?

Más me place el albergue que mis padres alzaron
que estos osados frontis de palacios romanos,
más que este mármol duro me place pizarra fina,

más mi Loira de Galia que este Tíber latino,
más mi Liré pequeño que este monte Palatino,
más que del mar el aire, la dulzura angevina.
(Traducción, inédita, de T. Sáez Hermosilla)

Un soneto es muy difícil de traducir pero se puede intentar y siempre cabe la posibilidad de una mejora.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BELLAY, Joachim du. 1967. *Les Regrets*. Édition de J. Borel & S. de Sacy, París, Gallimard-NRF ("Poésie").
- BELLAY, Joachim du. 1985. *Sonetos*. Traducción, prólogo y notas de Luis Antonio de Villena. Edición bilingüe, Madrid, Visor Libros.
- BELLAY, Joachim du. 1991. *Lamentos y añoranzas (Les Regrets)*. Introducción y notas de Miguel A. García Peinado; traducción de Carlos Clementson, Córdoba, Universidad de Córdoba ("Clásicos de la literatura universal" 1).
- HOLGUÍN, Andrés. 1954. *Poesía francesa. Antología*, Madrid, Guadarrama.
- MARISTANY, Fernando. [s. a., 1922]. *Antología de poetas líricos franceses (1391-1921)*, Barcelona, Editorial Cervantes.

LAS TRADUCCIONES AL CASTELLANO DE LOS *ESSAIS* DE MONTAIGNE EN EL SIGLO XX

NÚRIA PETIT
UNIVERSITAT POMPEU FABRA

Las traducciones de que disponemos

Si excluimos la versión inédita del libro I que realizó Diego de Cisneros en 1634-1636, cuyo manuscrito se conserva en la Biblioteca Nacional y que fue objeto de la tesis doctoral de Otilia López Fanego (1974), todas las traducciones de los *Essays* de Montaigne al castellano son relativamente recientes. La primera de la obra completa fue la de Constantino Román Salamero, publicada en 1898 en París por la editorial Garnier. A pesar de la fecha, la incluiremos también, ya que ha sido la más difundida en el siglo XX.

En nuestro siglo, y por orden cronológico, cabe citar además a los siguientes traductores: Luis de Zulueta (1917), Enrique Díez-Canedo (1917), Juan G. de Luaces (1947), Manuel Granell (1949), Menene Gras (1988), Dolores Picazo y Almudena Montojo (1985-1992) y Juan Gabriel López Guix (1993). Las únicas traducciones de los *Essays* completos que se han publicado después de la versión de Román Salamero son la de Luaces y la de Picazo y Montojo.

En total, pues, disponemos de ocho traducciones, cinco de las cuales son antologías, y una revisión (la de Enrique Azcoaga), que demuestra la impunidad con que en nuestro país se puede saquear la obra de un traductor y la desconsideración con que algunos editores tratan, no sólo a los clásicos, sino al público en general.

Un esquema que hay que matizar

En tan breve espacio, no puedo naturalmente pretender describir cada una de estas traducciones. Me limitaré, por lo tanto, a dar unos pocos ejemplos de alguna de ellas, centrándome en dos temas: lo que creo que es una tendencia de la traducción actual y los automatismos del traductor.

Para ello, quiero tomar como punto de partida un esquema simple. Marianne Lederer (1994) establece una distinción radical entre equivalencia y correspondencia. Afirma que las equivalencias se establecen entre textos y las correspondencias entre elementos lingüísticos, y que las segundas constituyen un procedimiento automático, admisible e incluso necesario puntualmente, aunque su aplicación sistemática sea un obstáculo para obtener la equivalencia global entre el texto original y el texto traducido (Lederer 1994: 51). Abusar de

las correspondencias conduce a lo que la escuela de París llama la transcodificación o traducción lingüística, a la cual Lederer opone la traducción interpretativa (Lederer 1994: 50).

En el fondo, la teoría de Lederer -y de la escuela de París (la *École du Sens*) en general- abona la división convencional entre traducción literal y recreación del texto. Por un lado, tendríamos aquellos traductores cuya prioridad es la adecuación al texto original, que segmentan en unidades lingüísticas, adoptan soluciones mecánicas y muestran poca o ninguna ambición literaria; y por otro, los traductores que buscan sobre todo la aceptabilidad, segmentan en unidades textuales, adoptan soluciones *ad hoc* y tienen una cierta pretensión literaria.

En mi tesis sobre las traducciones de los *Essais* (1996), he demostrado que esta división se puede y se debe matizar. Pero vayamos a los dos aspectos que más arriba he anunciado.

Los “antiguos” y los “modernos”

Mi primera hipótesis es que en el mundo contemporáneo se han producido una serie de fenómenos que han hecho que, en la actividad traductora, el procedimiento de la transcodificación tan denostado por Danica Seleskovitch y sus discípulos haya ido ganando terreno. La multiculturalidad, el multilingüismo, la gran cantidad de libros y de productos audio-visuales traducidos a los que todos estamos expuestos, así como las nuevas formas de lo que se ha dado en llamar “consumo cultural”, han acostumbrado a los lectores, no ya de traducciones sino de obras originales, a aceptar calcos léxicos y sintácticos que hace unas décadas posiblemente habrían rechazado.

Y, en efecto, si comparamos algunas de las traducciones más antiguas de los *Essais* con algunas de las más modernas, observamos que las equivalencias formales abundan más en las últimas que en las primeras.

Daré un solo ejemplo. Dice Montaigne al principio del capítulo 26 del libro I, *De l'institution des enfans*:

Je ne vis jamais pere, pour teigneux ou bossé que fut son fils, qui laissast de l'avouer. Non pourtant, s'il est du tout enyvré de cet' affection, qu'il ne s'aperçoive de sa defaillance; mais tant y a qu'il est sien. Aussi moy, je voy, mieux que tout autre, que ce ne sont icy que resveries d'homme qui n'a gousté des sciences que la crouste premiere, en son enfance, et n'en a retenu qu'un general et informe visage: un peu de chaque cose, et rien du tout, à la Françoisé.

Las dos de traducciones “antiguas” que quisiera aducir para indicar brevemente algunos de sus procedimientos son la de Román Salamero:

Jamás vi padre, por enclenque, jorobado y lleno de achaques que su hijo fuera, que no consintiese en reconocerle como tal; y no es que no vea sus máculas, a menos que el amor le ciegue, sino porque le ha dado el ser. Así yo veo mejor que los demás que estas páginas no son sino las divagaciones de un hombre que sólo ha penetrado de las ciencias la parte más superficial, y eso en su

infancia, no habiendo retenido de las mismas sino un poco de cada cosa, nada en conclusión, a la francesa.

y la de Zulueta:

Nunca he conocido un padre que renegase de sus hijos por verles tiñosos o jorobados; pero, a menos que el paternal afecto no le haya trastornado el juicio, no dejará de advertir los defectos que tienen. Y, a pesar de todo, sus hijos son. Así me sucede a mí; mejor que otro alguno, veo bien que en todo esto no hay otra cosa que imaginaciones de un hombre que allá en sus primeros años no hizo más que catar la corteza de la ciencias, con lo que no tengo de ellas sino una idea general y embrollada: a la francesa, un poco de todo y nada entre dos platos.

Ambos traductores buscan la aceptabilidad y para ello cada uno se inspira en un determinado modelo de prosa castellana. Esto exige modificaciones sobre todo de tipo estilístico.

Así, ambos reorganizan las cláusulas y recurren a la explicitación y a las frases hechas (más rancias en el caso de Salamero: *el amor le ciego, le ha dado el ser* que en el caso de Zulueta: *nada entre dos platos*).

Salamero utiliza la expansión, la omisión (*un general et informe visage*) y suprime o cambia las metáforas.

Zulueta, en cambio, conserva las figuras y tiene mucho más en cuenta el ritmo de las frases.

Los dos traductores que representarían una técnica más “moderna” serían Picazo y Montojo:

Jamás vi padre alguno que dejara de reconocer como suyo a un hijo, por tiñoso o jorobado que éste fuera. Sin dejar por ello de percatarse de sus defectos, a no ser que estuviera enteramente obnubilado por este afecto; mas lo cierto es que suyo es. Igualmente veo yo mejor que nadie, que lo que aquí escribo, no son más que lucubraciones de hombre que sólo ha probado la corteza de las ciencias en su infancia, reteniendo únicamente un aspecto informe y general: un poco de cada cosa y nada del todo, a la francesa.

y López Guix:

Jamás he visto padre alguno, por cojo o jorobado que fuera su hijo, que dejara de reconocerlo como suyo. Y no tanto, siempre que no se encuentre del todo embelesado por dicho afecto, porque no perciba su defecto; sino en la medida en que es suyo. Así, también yo veo, mejor que cualquier otro, que no son éstos más que los pensamientos de un hombre que en la infancia sólo ha probado de las ciencias la corteza exterior, y que sólo ha retenido una composición general e informe: un poco de cada cosa y nada del todo, a la francesa.

Evidentemente, el campo de lo que Lederer llama correspondencias se ha ensanchado. Entre los traductores “modernos”, podríamos incluir a Menene Gras, además de a los dos citados. Entre los “antiguos” están también Luaces, Granell y tal vez en menor medida Díez-Canedo.

Los automatismos del traductor profesional

Mi segunda hipótesis es que toda traducción profesional, sobre todo cuando se trata de una traducción por encargo y cuando el texto es largo, comporta operaciones automáticas. Y tan automáticas pueden ser las equivalencias formales como los procedimientos para evitarlas. A menudo el traductor que busca la aceptabilidad tiende a adoptar de forma mecánica soluciones sacadas de un cierto repertorio estilístico.

Así, en Román Salamero, el hipérbaton parece una solución estereotipada. Los ejemplos siguientes son del capítulo 13 del libro III, *De l'Experience*.

Il n'y a point de fin en nos inquisitions; > Ningún fin hay en nuestros inquirimientos;

Les philosophes, avec grand raison, nous renvoyent aux regles de Nature, > Con harta razón los filósofos nos remiten a los preceptos de la naturaleza,

et me passerois autant malaisément de mes gans que de ma chemise; > tan difícilmente prescindiría de mis guantes como de mi camisa;

También en la versión de Luaces de ese mismo capítulo encontramos muchos ejemplos de modificaciones sintáctico-estilísticas que no responden a problemas específicos de traducción y que modifican el estilo y el ritmo del texto original:

Nul esprit genereux ne s'arreste en soy: il pretend tousjours et va outre ses forces. > No hay espíritu generoso que en sí se detenga, sino que va adelante, más allá de sus fuerzas propias.

O que c'est un doux et mol chevet et sain, que l'ignorance et l'incuriostité, à reposer une teste bien faicte. > Dulce, sana y blanda almohada para la mente bien hecha es la que ofrece la ignorancia y la ausencia de curiosidad.

Mesme lict, mesmes heures, mesmes viandes me servent, et mesme breuvage. > Aténgome al mismo lecho, horas, viandas y bebidas.

Hay traductores, como Picazo y Montojo, que combinan las dos formas de automatismo, la equivalencia formal y el hipérbaton sistemático, como podemos ver en estos ejemplos, también del capítulo *De l'expérience*.

mais la vérité est chose si grande, que nous ne devons desdaigner aucune entremise qui nous y conduise. > mas es la verdad cosa tan grande que no debemos desdeñar ningún camino que a ella nos lleve.

Les sçavans partent et denotent leurs fantaisies plus specifiquement et par le menu. > Dividen y apuntan sus ideas los sabios más específica y detalladamente.

la coustume a desjà, sans y penser, imprimé si bien en moy son caractere en certaines choses, que j'appelle excez de m'en despartir. > ha impreso tanto ya la costumbre, sin darme cuenta, su carácter en ciertas cosas, que considero exceso el apartarme de ellas.

J'ay aperceu qu'aux blesseures et aux maladies, le parler m'esmeut et me nuit autant que desordre que je face. > Héme percatado de que para las heridas y las enfermedades, el hablar me agita y perjudica tanto como cualquier exceso que cometa.

La voix me couste et me lasse, car je l'ay haute et efforcée; > Me cuesta y fatiga la voz, pues la tengo alta y esforzada;

Quisiera destacar, finalmente, un procedimiento que se presta a la automatización y que utilizan muchos traductores para huir precisamente de la equivalencia formal. Se trata de la modulación semántica de palabras aisladas para substituir un término general por otro aparentemente más específico. Este recurso es especialmente fácil cuando se trata de verbos y se utiliza a menudo en exceso cuando se traduce de una lengua románica a otra lengua románica.

Román Salamero, por ejemplo, traduce muchas veces *vouloir* por *pretender*, *avoir* y *prendre* por *adoptar*, *faire* por *cumplir*.

Pero el caso más espectacular es el de Azcoaga. En el capítulo *De l'Experience*, como en todos, copia descaradamente la traducción de Román Salamero introduciendo de vez en cuando alguna modulación semántica. ¿Y qué modifica sobre todo? Los verbos. La lista es interminable. Considerando tan sólo unos pocos fragmentos breves del capítulo 13 del libro III, he encontrado 38 ejemplos en los que lo único que cambia son los verbos por un sinónimo o casi sinónimo. Por ejemplo, donde Román Salamero pone *desdeñar*, *convenir*, *conformar*, *reclar*, él escribe *desestimar*, *aceptar*, *constituir*, *retroceder*.

Conclusión

Lo que distingue a los buenos traductores no es que rehuyan sistemáticamente la equivalencia formal. Cuando ésta es funcional, es decir, cuando permite conservar la informatividad, la cohesión y coherencia, la intencionalidad y la intertextualidad del original, el buen traductor, como Díez-Canedo, por ejemplo, no la desdeña.

El intento de introducir al autor traducido, cambiándole el estilo, dentro de la tradición literaria del sistema receptor es posiblemente lo que en muchos casos hace que las traducciones envejezcan.

Las modificaciones estilísticas sólo están justificadas cuando son realmente soluciones *ad hoc* para un determinado problema de traducción. De lo contrario, se convierten en automatismos que, si van siempre en el mismo sentido, alteran gravemente la voz del autor; si se producen en sentidos contradictorios, dan como resultado un texto incoherente.

En España no tenemos todavía una traducción completa de los *Essays* en la que el traductor demuestre regirse por una estrategia global, una cierta percepción del tono general del texto. Si esto no existe y si el traductor no logra adoptar él mismo un tono de voz que se mantenga constante a lo largo de toda su versión, por más que segmento textualmente y por mucho que busque la aceptabilidad, tenderá a adoptar soluciones puntuales y estereotipadas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Edición

MONTAIGNE. 1965. *Les Essais*. Édition de Pierre Villey, sous la direction et avec une préface de V.-L. Saulnier, Paris, PUF.

Traducciones

MONTAIGNE. s. a. *Experientias y varios discursos de Miguel, señor de Montaña*. Traducidos de francés en español por el L. Diego de Cisneros, presbítero, manuscrito 5635 de la Biblioteca Nacional de Madrid.

MONTAIGNE. 1898. *Ensayos de Montaigne, seguidos de todas sus cartas conocidas hasta el día*. Traducidos por primera vez en castellano con la versión de todas las citas griegas y latinas que contiene el texto, notas explicativas del traductor y entresacadas de los principales comentadores, una introducción y un índice alfabético por Constantino Román Salamero, Paris, Garnier [Reimpresión en 1912; parcialmente reproducida en A. Gide, *El pensamiento vivo de Montaigne*, Buenos Aires, Losada, 1941 ("La biblioteca del pensamiento vivo"); reeditada en su versión completa por Aguilar, Buenos Aires 1962 y Madrid 1970; parcialmente reproducida de nuevo por el Círculo de Amigos de la Historia en la colección "Clásicos Mundiales", impresa por Printer, Barcelona 1973].

MONTAIGNE. 1917a. *Ensayos pedagógicos*. Traducción y prólogo de Luis de Zulueta, Madrid, Ediciones de La Lectura ("Ciencia y Educación. Clásicos").

MONTAIGNE. 1917b. *Páginas escogidas*. Traducción de Enrique Díez-Canedo, Madrid, Saturnino Calleja [Reeditada en Madrid, Júcar, 1990, colección "Biblioteca de Traductores"].

MONTAIGNE. 1947. *Ensayos completos*. Traducción de Juan G. de Luaces, Barcelona, Iberia [Hay reediciones de 1963, 1968 y 1985].

MONTAIGNE. 1949. *Ensayos escogidos*. Prólogo, selección y traducción de Manuel Granell, Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina ("Austral").

MONTAIGNE. 1971. *Ensayos*. Versión y prólogo de Enrique Azcoaga, Madrid, Edaf.

MONTAIGNE. 1988. *Montaigne. Del saber morir*. Antología y crítica por Menene Gras de Balaguer. Montesinos, Barcelona ("Biblioteca de divulgación filosófica").

- MONTAIGNE. 1985-1992. *Ensayos*. Edición y traducción de María Dolores Picazo y Almudena Montojo, Cátedra, Madrid (“Clásicos universales”).
- MONTAIGNE. 1993. *Páginas inmortales*. Selección y prólogo de André Gide. Traducción de Juan Gabriel López Guix. Barcelona, Tusquets Editores.

Estudios

- LEDERER, Marianne. 1994. *La traduction aujourd'hui. Le modèle interprétatif*, París, Hachette.
- LÓPEZ FANEGO, Otilia. 1974. “Contribución al estudio de la influencia de Montaigne en España. (Extracto de tesis doctoral)” *El Ingenioso Hidalgo* 42, 46-87.
- PETTIT FONTSERÈ, Núria. 1995. “Comentarios en torno a las traducciones catalanas de Montaigne” en Francisco Lafarga, Albert Ribas & Mercedes Tricás (ed.), *La traducción: metodología/historia/literatura. Ámbito hispanofrancés*, Barcelona, PPU, 225-230.
- PETTIT FONTSERÈ, Núria. 1996. *Les traduccions catalanes i castellanes dels “Essais” de Montaigne*, tesis doctoral inédita (Facultad de Filología de la Universidad de Barcelona).

REFLEXIONES SOBRE LA RECEPCIÓN DE CORNEILLE EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XX

MONTSERRAT COTS
UNIVERSITAT POMPEU FABRA

Creo que la Universidad española debe agradecer a los editores de esta obra la posibilidad que han brindado de reflexionar sobre la incidencia de las traducciones de los clásicos franceses en la España del siglo XX: en efecto, existe un enorme vacío informativo sobre dicha cuestión crucial para abordar el estudio de las influencias literarias, las actitudes de receptividad e indagar con la ayuda de la historia de la traducción, las conexiones entre las distintas literaturas. A este propósito, Pere Gimferrer evocaba desde una columna periodística (“Molière en España”, *ABC* de 1º de noviembre de 1996,) el desconocimiento existente sobre las traducciones actuales de Molière en España; aducía Gimferrer que sólo una de las versiones tenía por autor a un traductor profesional, “entendiendo por tal a alguien que se haya dedicado de modo habitual y prioritario a la traducción”, aludiendo a Julio Gómez de la Serna; pero también inquietaba a Gimferrer que aún remontándonos a las excelentes traducciones de Marchena y de Leandro Fernández de Moratín, nadie había estudiado la huella que dichas versiones habían podido dejar en la literatura española, cuya historiografía adolece en este campo de una inexplicable laguna.

Y sin embargo, la resonancia encontrada por Molière en España se nos antoja privilegiada si la comparamos con la de Corneille y Racine, sus referentes dramáticos obligados.

La recepción de un autor clásico en un país extranjero es ilustrativa de las corrientes literarias, de los gustos y también de los prejuicios de la cultura que le acoge; dicha asimilación debe enjuiciarse, a mi entender, en un marco evolutivo y sin ignorar la suerte que ha tenido en el país de origen. En el caso de Corneille, se han analizado a menudo las filiaciones de su teatro con el teatro español (véase Huszar 1903 y Segall 1966), pero carecemos de un estudio global sobre la difusión de su obra en España, no sólo por lo que se refiere a traducciones y adaptaciones sino también a los montajes teatrales.¹

1. En el capítulo dedicado a la recepción de Corneille en el extranjero de las actas del coloquio de Rouen (véase Niderst 1985), no hay ninguna *mise au point* referida a España.

La carrera literaria de Corneille va ligada al llamado “milagro” del *Cid*, ya que a pesar de la querrela suscitada, de las acusaciones de plagio de Georges de Scudéry y de las reticencias de doctos y académicos, el público de París, la corte y escritores del *Grand Siècle* se entusiasmaron ante la belleza de la obra; el actor Mondory así lo manifestaba en una carta a Guez de Balzac del 18 de enero de 1637: “Il est si beau qu’il a donné de l’amour aux dames les plus continentes, dont la passion a même plusieurs fois éclaté au théâtre public... La foule a été si grande à nos portes, et notre lieu s’est trouvé si petit, que les recoins du théâtre [...] ont été des places de faveur pour les cordons bleus” (citado en Corneille 1922: III, 10), opinión corroborada por Boileau: “Tout Paris pour Chimène a les yeux de Rodrigue” (sátira IX, cit. en Corneille 1942: I, IV) y por La Bruyère: “*Le Cid* enfin est l’un des plus beaux poèmes que l’on puisse faire” (La Bruyère 1975: 29). El público encontraba al fin en el teatro caracteres verdaderos susceptibles de generar un proceso de ósmosis que sólo las obras maestras teatrales saben despertar.

Sin embargo, el teatro y el genio de Corneille recibían objeciones; el propio La Bruyère comentaba: “Corneille ne peut être égalé dans les endroits où il excelle: il a pour lors un caractère original et inimitable: mais il est inégal. Ses premières comédies sont sèches, languissantes, et ne laissent pas espérer qu’il dût ensuite aller si loin; comme ses dernières font qu’on s’étonne qu’il ait pu tomber de si haut” (1975: 37). Y más tarde incidía en la inevitable comparación con Racine, tópico que la crítica cultiva aún hasta nuestros días. El éxito de *Andromaque* en 1667 marcaba el definitivo cambio de gusto generacional y el arrinconamiento de Corneille a un discretísimo segundo plano en el que permanecería durante el siglo XVIII. Juicios descalificadores de peso, como los de Voltaire² o en Alemania, los de Lessing en su *Hamburgische Dramaturgie* y los de August-Wilhelm Schlegel en sus cursos de Viena asentaban la fama de un teatro artificial y pomposo.

Este clima cambió notablemente en Francia a principios del siglo XIX: “Sous le Consulat et l’Empire, les représentations cornéliennes étaient parmi les plus brillantes et les plus suivies, grâce aux talents de Talma, de Lafon et de Mlle George” (Amonoo 1985: 27). Pero también los grandes románticos como Chateaubriand, Alfred de Musset o V. Hugo contribuyeron a su rehabilitación, llenos de admiración por el joven autor que había osado oponerse a las reglas y a las convenciones. El siglo XX no heredó esta visión romántica y en general

2. La actitud de Voltaire con respecto a Corneille oscila entre la fascinación y la crítica despiadada; elijo dos ejemplos de ambas actitudes: “Je n’ose me servir avec vous du langage de la poésie. Je suis si occupé de Pierre Corneille qu’il n’y a pas moyen de faire des vers quand on lit les siens” (carta fechada el 22 de septiembre de 1761 y dirigida a M. Blin de Sainmore; véase Voltaire 1980: VI, 588); “Il semblait que Corneille négligeât son style à mesure qu’il avait plus besoin de le soutenir, et qu’il n’eût que l’émulation d’écrire au lieu de l’émulation de bien écrire. Non seulement ses douze ou treize dernières tragédies sont mauvaises; mais le style en est très mauvais” (en las *Lettres philosophiques*, véase Voltaire 1964: 1344).

juzgó muy diversamente el teatro corneliano: Péguy reconocía en Corneille la supremacía en el uso de la lengua: “Tant que l’on parlera le langage français Corneille demeurera le poète de ce noble jeu” (1957: 1380); Gide, en una carta inédita del año 1923, explicitando su animosidad contra España decía: “tout ce qui m’est odieux de notre littérature, Corneille, Hugo et Rostand vient de là-bas”.³ Y Claudel, dramaturgo cristiano, disenta de su antecesor: “Je lis pour la première fois *Polyeucte*, qui m’avait tellement embêté au lycée. Ce n’est nullement un chef d’œuvre, oh là là, il s’en faut de beaucoup” (1969: II, 293).

La dimensión ética del teatro de Corneille, el culto a la voluntad, eco de la regla XVII de los *Ejercicios espirituales* ignacianos, la exaltación del sacrificio, la renuncia al egoísmo, el elogio de una moral basada sobre el esfuerzo y el dominio de las pasiones, ejercieron muy pronto una fascinación sobre pedagogos y educadores. Insensiblemente, Corneille se convirtió en el clásico escolar por excelencia, de cuyos textos dimanaban para los adolescentes modelos de conducta, capaces de suscitar el entusiasmo y la emulación. “Pour son malheur, Corneille est un auteur scolaire, dont les millions de petits Français doivent lire quelques pièces (toujours les mêmes) et apprendre par cœur des tirades. Par suite, son image s’est simplifiée à l’excès”. Así resumía Raymond Lebègue la “grandeur et misère” del dramaturgo (Corneille 1963: 7).

Desde la óptica política, las obras de Corneille admitían una lectura oportunista o sesgada: en *Horace*, se nos transmite que en tiempo de guerra, el individuo ha de pensar sólo en servir al Estado: “Vis pour servir l’État”, proclama Tulle (acto V, escena 3, v. 1763), y *Cinna* nos enseña que rebelarse contra el poder es inútil; lo mejor es por tanto respetar el orden establecido. Más allá de la anécdota, recordemos con Lebègue que “pendant la bataille de Verdun, ses tragédies se trouvaient sur la table du général Pétain” (Corneille 1963: 9).

La recepción del teatro corneliano en España, sometido en su propio país a tantos vaivenes, requeriría un amplio y profundo estudio que no haré más que esbozar, ya que tal empeño debería abarcar no sólo la traducción de sus obras, sino también su presencia en los escenarios, la acogida de la crítica y el interés que ha despertado en la enseñanza universitaria. Cabría suponer que aquí este teatro se asimiló sin extrañeza por la huella que nuestros clásicos y nuestra historia habían marcado en él; el mismo Corneille lo reconocía abiertamente en la *Épître* que precede a *Le menteur*: “Ce n’est ici qu’une copie d’un excellent original qu’il a mis au jour sous le titre de *La vérité suspecte*, et [...] j’ai cru que, nonobstant la guerre des deux couronnes, il m’était permis de trafiquer en Espagne” (1942: II,145).

Sin embargo, desde el punto de vista de la traducción, el haber histórico de Corneille es muy reducido: Francisco Pizarro Picolomini traduce *Cinna* en 1713, obra que también merece una imitación-adaptación, así como,

3. Debo esta cita a la gentileza del Sr. Pierre Masson, director del *Bulletin des amis d’André Gide* y del Centre d’Études Gidiennes.

más tardíamente, *Horace* y *Le Menteur* (Lafarga 1983: 62, 72, 102, 196). En 1803, Tomás García Suelto traducía *Le Cid*, versión aún reproducida en el siglo XX y que merecía el siguiente comentario del editor que decidió incorporarla de nuevo: “La traducción de García Suelto -recomendada y elogiada por Quintana- ni fue literal, ni podía serlo. Se trata de una refundición en castellano, fiel, ante todo, al espíritu y al sentido del original. [...] García Suelto nos dice que se ha permitido hacer algunas rectificaciones: por ejemplo, colocar la acción en Burgos [...] acentúa la unidad de acción de la obra, suprimiendo los amores de Leonor y de la infanta. [...] Para corresponder a la unidad métrica de la obra francesa, García Suelto adopta para los cinco actos el verso de la tragedia neoclásica española, o sea, el endecasílabo asonantado. En fin, enmienda igualmente el lenguaje del rey en el acto IV. [...] El resto se ajusta al original” (Corrales Egea en Castro & Corneille 1968: 31). El tomo V del *Teatro selecto, antiguo y moderno, nacional y extranjero* seleccionado y anotado por Francisco José Orellana y Cayetano Vidal y Valenciano incluía las traducciones en prosa de *El Cid*, *Horacio* y *Cinna* por Marcial Busquets y de *Polixuto* y *El Mentiroso* por Antonio Llabería y Magarola.⁴

Después de esta obra, llegamos a las traducciones del siglo XX, de las que intentaré destacar la intencionalidad que las guió, las primacías que otorgaron al *corpus* comeliano y las reediciones que tuvieron, todo lo cual nos puede permitir extraer algunas consideraciones respecto a la recepción de Corneille.

Una de las más evidentes es que, salvo dos excepciones, las ediciones castellanas de Corneille responden a criterios antológicos, es decir, priman la visión selectiva, condicionada sin duda por razones apriorísticas de índole literaria o de canon; también el hecho de que este teatro selecto aparezca a menudo integrado en colecciones de obras esenciales permite deducir que se le considera uno de los autores que “hay que leer”.

Por orden cronológico, estas traducciones, todas ellas en prosa, se presentan de la siguiente forma: la primera, del año 1947, comprende *El embustero*, *Polixuto*, *Don Sancho de Aragón* y es debida a María Alfaro; se integró en la colección “Crisol” de la editorial Aguilar, aquellos libros en papel biblia, encuadernados en piel y de diminuto formato que invitaban a una lectura recogida y atenta; tuvo una segunda edición en 1963. La segunda traducción, en 1957, comprendía, bajo el título de *Teatro trágico*, las tragedias *Medea*, *El Cid*, *Horacio* y *Cinna*. Ignacio Gallego había preparado la traducción con notas explicativas e introducción; inauguraba la edición didáctica para un público que prima el interés de la documentación sobre el placer de la lectura pura; pertenecía a la colección “Obras maestras” de la editorial Iberia y conoció una segunda edición en 1967. Espasa Calpe, en 1966, incluía *El Cid* y *Nicomedes* en el magno proyecto divulgador de la colección “Austral”, sin citar el nombre del

4. Publicado en Barcelona en 1868 por la editorial de Salvador Manero: véase Marco 1996.

traductor; después de esta edición siguieron las destinadas gran público de la editorial Ramón Sopena en 1972, traducción de Mauro Armíño, y dos años más tarde, la editorial Bruguera en su colección “Libro clásico” introducía la primera comedia de Corneille, *Melita* junto con *El Cid*, *Horacio* y *Nicomedes*, con estudio preliminar y bibliografía a cargo de Teresa Suero Roca.

Atendiendo, sin duda, a las necesidades de un público universitario, Planeta incorporaba *El Cid* y *Horacio* en 1985 en su colección de “Clásicos universales”, con traducción de Mauro Armíño e introducción de nuestra colega Caridad Martínez.

De forma aislada, *El Cid* acaparaba lógicamente la atención: la editorial Taurus -ya lo hemos mencionado- publicaba la versión de García Suelto junto al texto de Guillén de Castro en 1968; Carlos R. de Dampierre lo traducía y editaba para Cátedra en 1986, aún dentro de una colección, esta vez “Letras universales”, con buena acogida entre el público, ya que en 1996 se reeditó en la colección “Clásicos de la literatura universal” de Ediciones Altaya.

Señalemos que fuera de España, el Instituto Cubano del Libro encargó la traducción y edición de *El Cid* a Miguel Pérez y a Rafael Santos Torroella: recordemos que Santos Torroella (Port-Bou 1914), además de ser unos de los más destacados críticos de arte español, fue un poeta temprano, que en los años cincuenta publicó diversos libros (*Sombra infiel*, *Hombre antiguo* y *Cerrada noche*) y obtuvo el prestigioso premio Boscán; la editorial Visor y la Residencia de Estudiantes han publicado en 1997 una antología de su obra poética, prologada por César A. Molina que se cierra con un homenaje a Walter Benjamin. Por sus personales cualidades literarias, la atención que Rafael Santos Torroella prestó a *El Cid* de Corneille merece un recuerdo significativo.

Personalizada y poniendo de relieve el sugerente caudal barroco que la obra encerraba, *L'illusion comique*, bajo el título de *La comedia de las visiones*, fue traducida y editada por Alain Verjat en la colección “Erasmus” de textos bilingües de la editorial Bosch; prototipo de edición erudita, nos permite situarla en el contexto de 1976 como exponente de las necesidades de un público universitario y sin duda coincidente con una buena implantación de los estudios de filología francesa en nuestro país.

Un rasgo común caracterizaba también este conjunto de esfuerzos para dar a conocer Corneille en España: ninguna de estas traducciones tenía como finalidad una previsible puesta en escena, circunstancia que ha de ser tenida en cuenta porque supone un planteamiento específico y en cierto sentido, una desviación de la concepción original; en efecto, como observa Jacqueline Ferreras-Savoye nos encontramos en el caso “del teatro traducido para ser editado en libro con la intención de poner al alcance de cualquier lector curioso aspectos desconocidos de otra cultura”, con lo cual “la especificidad genérica esencial desaparece, asimilándose el texto teatral a cualquier discurso literario escrito para ser leído en silencio por un lector solitario” (1996: 69-70). Pero esta lectura silenciosa e introvertida no es la que favorece un texto teatral; así lo observa certeramente Georges Couton reflexionando sobre el teatro de Corneille, aunque tal reflexión sea extrapolable a la obra de cualquier

dramaturgo: “La lecture n’assure à un théâtre qu’une vie diminuée et précaire. Des pièces non jouées acquièrent inévitablement la réputation de pièces médiocres qui ne méritent que d’être lues, puis qui ne méritent pas même d’être lues. Notre compréhension ou nos incompréhensions de Corneille sont, pour une bonne part, le résultat d’une amputation sévère, injuste, qui a été pratiquée dans une œuvre trop ample et, sans doute, plus difficile qu’il n’y paraît d’abord. L’incuriosité du théâtre amène l’incuriosité de la lecture” (en Corneille 1980: LXXXI-LXXXII). Atendiendo a esta dicotomía, intentaremos analizar la correlación existente entre el Corneille *lu* y el Corneille *joué*.

Desde el punto de vista teatral, algunas de las obras cornelianas denotan un agudo instinto dramático, reflejado especialmente en el hábil empleo de la *suspension* (véase Zimmermann 1966-1967 y Garapon 1984), es decir, de elementos generadores de tensión e interés. Ejemplos culminantes de dicha técnica son sin duda el acto quinto de *Rodogune*, el acto cuarto de *Horace*, con la sucesión de aparente derrota y total triunfo del partido de los romanos, o el gesto de magnanimidad de Augusto con los conspiradores en *Cinna*. Sin embargo, como ponía de relieve la excelente edición del tricentenario que comenta los montajes más relevantes hasta tal fecha, existen obras en el repertorio corneliano que, desde su estreno, jamás han sido representadas: *La Galerie du Palais*, *Mélite*, *Clitandre*, *La Veuve*, *La Suivante*, *Médée*, *Héraclius* y *Pertharite* (véase Corneille 1984-1985: I,1 y II,1 y 2).

El impulso teatral que ha beneficiado a Corneille en Francia en el siglo XX va ligado, más que a los méritos de su obra en sí, al prestigio de actores míticos, al de directores prestigiosos y también a novedosas o arriesgadas puestas en escena: en febrero de 1937, la Comédie-Française hizo una representación célebre de *L’Illusion comique* con Louis Jouvet; el 17 de julio de 1951, Jean Vilar dirigió en el Palais des Papes de Aviñón *Le Cid* con Gérard Philippe en el papel de Rodrigo y Sylvie Montfort en el de Jimena; el éxito clamoroso de esta iniciativa del TNP en París contribuyó sin duda alguna a la actualización del teatro de Corneille. Existieron otras puestas en escena memorables como la de *L’Illusion comique* en 1965 por el TNP, la versión de *Cinna* este mismo año de Jean-Pierre Miquel o en 1987 un sobrio *Polyeucte* de Lavelli en la Comédie-Française. A veces, el deseo exagerado de *dépoussiérer* Corneille suscitaba la reacción de la crítica, como la introducción de una guitarra, una moto y una canción de Johnny Hallyday en el montaje de *La Place Royale* de Hubert Gignoux en 1973.

En 1956, la celebración del 350 aniversario del nacimiento del poeta originó nuevas perspectivas: en febrero de ese año, se creó en Barentin, pueblo cercano a Rouen, un festival Corneille que se proponía recuperar las obras olvidadas al mismo tiempo que rehabilitar la obra de su hermano Thomas; también aquel año la Comédie-Française incorporó cinco obras menores a su repertorio, iniciativa saludada con agrado por los críticos: “Ces représentations (*La mort de Pompée*, *Le menteur*, *Nicomède*, *Psyché* y *Suréna*) constituent un effort sans précédent et donneront au public l’occasion de découvrir certaines pièces bien délaissées d’ordinaire. Un nouveau Corneille nous sera-t-il révélé en cette

año de su 350º aniversario? (*Les Nouvelles Littéraires* de 7 de junio de 1956, cit. en Andrieu-Gritancourt 1994).

¿Qué ocurría entre tanto en España?

En nuestro país, un autor clásico, extranjero por añadidura, constituye una operación comercial arriesgada; por ello el índice de autores clásicos es bajísimo si se compara con la totalidad de la producción escénica.⁵ Constituye una empresa compleja que suscita además los tan consabidos problemas de traición-fidelidad, los límites posibles de la manipulación del texto, el espacio escénico, la atmósfera histórica y la adecuación a un nuevo público; aún en estas condiciones, un hábil adaptador puede contribuir eficazmente al éxito de la obra: ejemplo de ello fue el rotundo triunfo que obtuvo *El Tartufo* en la versión libre de Enrique Llovet durante la temporada 1969-1970: “Posiblemente fue el estreno de esta obra el acontecimiento teatral de la temporada en Madrid. Éxito grande y efervescente. Ocho meses en el cartel a lleno diario. Comentarios apasionados. Críticas en alto grado panegíricas al texto y a los intérpretes” (*Teatro español* 1971: XXIII).

Al iniciar mis pesquisas sobre la presencia teatral de Corneille en las carteleras españolas,⁶ he tenido la impresión que el teatro francés, comparado con otros, ha quedado un tanto relegado y aún más, en la década de los cincuenta era considerado con prevención: “*Cuando el fuego se apaga* [...] de Jean-Jacques Bernard [...] comedia genuinamente francesa, de psicología caprichosa” (*Teatro español* 1958: 22); “*Un sombrero de paja de Italia*, de Eugène Martin Labiche, mediocre comediógrafo francés. ¡Inexplicable exhumación de un cadáver absolutamente corrupto!” (*Teatro español* 1959: XVIII); “En el *Rinoceronte* todo es oscuro, absurdo, aburrido. En una palabra: el teatro de Ionesco [...] deslumbramiento de bobos o de cucos” (*Teatro español* 1962: XXIII). También es cierto que el repertorio depara sorpresas inauditas con la inclusión de obras difíciles o poco presentes en las carteleras: así, por ejemplo, durante la temporada 1965-1966 se representa *El zapato de raso* de Claudel en traducción de Antonio Gala o en la temporada 1966-1967 *Dirección prohibida* de Armand Salacrou; incluso en 1969 se estrena en Madrid una refundición realizada por Juan Cervera Borrás de farsas francesas del siglo XV. Pero Corneille se mantiene en el olvido: hay que esperar el año 1975 para que el teatro nacional María Guerrero acoja el Théâtre Oblique de París con una representación de *Rodogune*, dirigida por Henri Ronse que la crítica elogia calurosamente: “Asistimos en fin a un rito bárbaro que seduce tanto como horroriza. El teatro se acerca a una ópera barroca” (*Ya*); “Son admirables [...] la armonización de los complejísimos factores que tienden a elevar a la más alta jerarquía estética el

5. A. Fernández Lera 1984 comenta las cantidades fabulosas que el Estado francés invierte en la representación de sus clásicos.

6. He consultado *Teatro Español*, Madrid, Aguilar, 1949 a 1973; *Primer Acto. Revista del teatro*, Madrid, publicación mensual, 1957-1967; segunda época 1968-1993; *El Público*, Dirección General de Música y Teatro, Madrid, publicación mensual, 1983-1992

verso de Corneille” (*Puebló*); “Tenemos que subrayar [...] que el director ha realizado su experiencia sin sacrificar nada del texto original, y esto es importante en una época en que se destrozan los mejores textos de la manera más irresponsable para lucimiento exclusivo de los directores” (*El Alcázar*); “Se exige una colaboración paciente del espectador, pero tal cosa es participación de la que tanto se habla y tanto cuesta practicar” (*Nuevo Diario*); “Un espectáculo lleno de audacia y nobleza, que obtuvo el éxito unánime que se merece en la noche de su presentación” (*ABC*). Corroborando estos elogios, le fue otorgado el premio “El Espectador y la Crítica 1975” como mejor conjunto extranjero con actuación en Madrid.

En 1984, tercer centenario de la muerte de Corneille, la conmemoración pasaba prácticamente inadvertida: el Instituto Francés de Barcelona celebró la efemérides con una puesta en escena de *L’Illusion comique* en catalán con unos jóvenes actores dirigidos por Marta Català; la traducción, en alejandrinos, había sido realizada por Carmen Miralda con la colaboración de Català y destinada a la puesta en escena de la obra que fue representada en otros escenarios catalanes; posteriormente fue publicada (véase Corneille 1987).

Ciertamente, el teatro es un texto y cualquier texto necesita, para lograr una proyección universal, la ayuda de la traducción; pero el destino legítimo de la obra teatral requiere siempre escenario y público. Esperemos que el teatro de Corneille salga en nuestro país de este profundo letargo y que los futuros traductores no olviden la dimensión escénica del texto para que podamos tener, hoy y mañana, los clásicos más cerca y siempre contemporáneos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMONOO, R. F. 1985. “Corneille et les Romantiques” en Niderst 1985.
- ANDRIEU-GRITANCOURT, A. 1994. *Le festival Corneille. Vingt ans de théâtre à Barentin 1956-1975*, París, Éditions Médiannes.
- CASTRO, Guillén & Pierre CORNEILLE. 1968. *Las mocedades del Cid. El Cid*. Edición e introducción de J. Corrales Egea, Madrid, Taurus.
- CLAUDEL, Paul. 1969. *Journal*, París, Gallimard (“Bibliothèque de la Pléiade”).
- CORNEILLE, Pierre. 1922. *Œuvres*, París, Hachette (“Les Grands Écrivains de la France”).
- CORNEILLE, Pierre. 1942. *Théâtre complet*, París, Garnier (“Classiques Garnier”).
- CORNEILLE, Pierre. 1963. *Œuvres complètes*, París, Seuil (“L’Intégrale”).
- CORNEILLE, Pierre. 1980. *Œuvres complètes*, París, Gallimard (“Bibliothèque de la Pléiade”).
- CORNEILLE, Pierre. 1984-1985. *Théâtre complet*. Édition critique par Alain Niderst, Rouen, Université de Rouen, 2 vols. (“Édition du Tricentenaire”).
- CORNEILLE, Pierre. 1987. *La il·lusió còmica*, Barcelona, Edicions 62 (“Els llibres de l’escorpí/Teatre”).
- FERNÁNDEZ LERA, A. 1984. “Comparaciones odiosas. Los dineros del teatro francés” *El Público*, octubre, 16-17.
- FERRERAS-SAVOYE, Jacqueline. 1996. “Teatro clásico en Francia. Contexto, texto y representación: hacia nuevos planteamientos” en Pujante & Gregor 1996: 69-88.

- GARAPON, Robert. 1984. "La recherche de la surprise dans le théâtre de Corneille" *Cahiers de littérature du XVIIe siècle* 6, 191-196.
- HUSZAR, Georges. 1903. *Pierre Corneille et le théâtre espagnol*, Paris, Bouillon.
- LA BRUYÈRE, Jean de. 1975. *Les Caractères*, Paris, Gallimard ("Folio").
- LAFARGA, Francisco. 1983. *Las traducciones españolas del teatro francés (1700-1835)*. I. *Bibliografía de impresos*, Barcelona, Universidad de Barcelona.
- MARCO GARCÍA, Antonio. 1996. "Traducciones españolas del teatro clásico francés: la colección *Teatro selecto, antiguo y moderno, nacional y extranjero* (1866-1869)" en Pujante & Gregor 1996: 427-436.
- NIDERST, Alain (ed.). 1985. *Pierre Corneille. Actes du Colloque organisé par l'Université de Rouen*, Paris, PUF.
- PÉGUY, Charles. 1957. "Note conjointe sur M. Descartes et la philosophie cartésienne" en *Œuvres en prose 1909-1914*, Paris, Gallimard ("Bibliothèque de la Pléiade").
- PUJANTE, Ángel-Luis & Keith GREGOR (ed.). 1996. *Teatro clásico en traducción. Texto, representación, recepción*, Murcia, Universidad de Murcia.
- SEGALL, J. B. (ed.). 1966. *Corneille and the Spanish Drama*, Nueva York, AMS Press.
- TEATRO ESPAÑOL. 1971. *Teatro español 1969-1970*, Madrid, Aguilar.
- TEATRO ESPAÑOL. 1958. *Teatro español 1952-1953*, Madrid, Aguilar.
- TEATRO ESPAÑOL. 1959. *Teatro español 1953-1954*, Madrid, Aguilar.
- TEATRO ESPAÑOL. 1962. *Teatro español 1960-1961*, Madrid, Aguilar.
- VOLTAIRE. 1965. *Mélanges*, Paris, Gallimard ("Bibliothèque de la Pléiade").
- VOLTAIRE. 1980. *Correspondance*, Paris, Gallimard ("Bibliothèque de la Pléiade").
- ZIMMERMANN, E. M. 1966-1967. "L'agréable suspension chez Corneille" *French Review* 40, 15-26.

ROSA CHACEL: CREACIÓN, TRADUCCIÓN Y CRÍTICA A PROPÓSITO DE SEIS TRAGEDIAS DE RACINE

SOLEDAD GONZÁLEZ RÓDENAS
I. E. S. "CAL·LÍPOLIS", TARRAGONA

En 1985 Rosa Chacel fue seleccionada para el Premio Nacional de Traducción por su versión castellana de seis de las más conocidas tragedias de Racine: *Andrómaca*, *Británico*, *Berenice*, *Bayaceto*, *Fedra* y *Atalía*, premio que no llegó a concedérsele. Significa, no obstante, este mínimo reconocimiento -tardío como el del resto de su obra- una llamada de atención sobre la calidad de una de sus actividades intelectuales más desconocidas -la traductora-, en la que esta singular poetisa y novelista se ocupó de forma considerable durante los años cuarenta y cincuenta, los primeros de su exilio. Rosa Chacel abandonó España en 1937 y tras pasar por ciudades como París, Atenas, Marsella, Ginebra o Burdeos acabó por instalarse en 1940 en Sudamérica, donde residió a caballo entre Río de Janeiro y Buenos Aires hasta 1974, fecha en la que puso fin a su largo exilio después de breves y esporádicas estancias en España. Durante este tiempo, de forma paralela a su actividad traductora, publicó en editoriales sudamericanas, principalmente argentinas, novelas como *Teresa* (1941), *Memorias de Leticia Valle* (1945) y *La sinrazón* (1960); libros de relatos como *Sobre el piélago* (1952) y *Ofrenda a una virgen loca* (1961); numerosas colaboraciones y artículos críticos en revistas como *Sur*, *La Nación*, *Realidad* y *Los Anales de Buenos Aires*, y también comenzó de forma regular la redacción de sus diarios titulados genéricamente *Alcancia* (véase Rodríguez Fischer 1988a).

Es precisamente en estos diarios donde Rosa Chacel deja perfecta y prosaica constancia de las penurias económicas a las que la condenó el exilio, y que fueron una de las causas directas de que acabara dedicándose, como tantos otros intelectuales en su circunstancia, a la traducción. Ningún lirismo hay en la Rosa Chacel angustiada por encontrar el editor que pague unos pesos por la *Fedra* de Racine, su traducción más estimada, o en la Elena Moreno, trasunto de ella misma, que en *Ciencias naturales*, su última novela y su más amargo recuerdo del exilio, escribe, en unos diarios que se confunden literariamente con los de la propia Rosa, palabras como las siguientes:

Me puse a anotar esto, con la idea de comentar la penosa caminata, a pleno sol, con zapatos detestables. Eso es lo que quería decir, no tengo por qué someterme a ese tormento: hay que comprar zapatos nuevos. ¿Puedo comprarlos?... Lo intentaré y aquí quedará apuntado -porque eso y sólo eso es

lo que tengo que apuntar. [...] En resumen, tendré que aceptar alguna traducción, cosa enojosa, si no es voluntaria. (Chacel 1994: 27)

Lo “enojoso” por “no voluntario” es muchas veces su única actividad posible ocupada a menudo en tediosos textos de carácter científico o tecnológico cuyos títulos nadie, ni siquiera ella misma, se molesta en anotar o recordar. También es su doble de conciencia -Elena- la que deja constancia de estas traducciones rutinarias, algunas veces versiones de versiones, que no duda en calificar de “refrito vergonzoso y latoso” (Chacel 1994: 253) sólo soportable con la paciencia de Job. No obstante, no es siempre la traducción una actividad tan desconsoladora. Tanto para Rosa Chacel como para Elena Moreno, ambas seres reconcentrados, aislados y mal avenidos con la vida social, traducir, en sus propias palabras, es “un trabajo tolerable porque su oficina es la soledad” (Chacel 1994: 37). También para ambas pasear su exquisita precisión verbal por obras literarias de su gusto, cosa que ocurre en contadas ocasiones, constituye un verdadero placer. Y así Rosa Chacel retrata a la protagonista de *Ciencias naturales* en el deleite de traducir *La educación sentimental* de Flaubert, que la salva momentáneamente de la aridez de los ensayos de medicina, pedagogía y psicología a los que estaba destinada, y para sí misma, para la vida “real”, se reserva las tragedias de Racine, puesto que a este autor lo empieza a traducir por gusto y no por necesidad, como veremos más adelante.

A lo largo de su vida Rosa Chacel realizó varias traducciones de textos de calidad literaria indiscutible, entre otros: la *Herodías* de Mallarmé, *La peste* de Camus, *Reunión de familia* de T. S. Elliot, la *Venus observada* de Fry, *Museo de cámara* de Walmir Ayala o *Animales desnaturalizados* de Vercors y, entre los ensayos cabe señalar la *Teoría del arte de vanguardia* de Renato Poggioli que le encargó la Revista de Occidente en 1964. De entre todos estos títulos hemos de destacar, sin ninguna duda, su traducción de las tragedias de Racine, no sólo por su número y el tiempo que les dedicó, puesto que se ocupa de ellas durante décadas -años, dice, empleó en su versión de *Bayaceto* (véase Chacel 1993: 201)- sino también porque enfrentarse a la obra de Racine, supone enfrentarse a uno de los clásicos franceses más a menudo tildado de rigidez formal, purismo y frialdad técnica, peculiaridad esta que convierte la adaptación de sus “poemas dramáticos” a otra lengua en una empresa de considerable dificultad. Tanta que Rosa Chacel, a propósito de su inmersión en la obra de Racine, reflexiona por vez primera sobre la traducción literaria como un proceso dialéctico no sólo entre dos lenguas diferentes, sino entre un sistema formal y conceptual de partida intrínsecamente indisoluble que ha de verse transportado a la lengua de llegada con lo que ella llama un “tono” idéntico, como si de una pieza musical se tratase. No obstante, para Rosa Chacel no hay dificultad que la dedicación y el tiempo no puedan vencer. Nos dirá en su artículo “*Fedra* en español”, publicado en 1959:

Al contrario, la dificultad representa únicamente demora, y la demora en lo deleitable no pesa. Traducir a Racine es un trabajo en el que parece que sólo se

puede errar por impaciencia. Con detenimiento, todo se reduce a transvasar el contenido precioso de un recipiente a otro de distinta forma e idéntica capacidad, sin perder una gota. (Chacel 1993: 199)

Sin embargo, la propia escritora se encarga de desestimar la metáfora del recipiente a la hora de valorar las necesidades que se derivan de traducir a Racine, puesto que en sus versos, como en toda la gran literatura, según nos dirá más adelante, “la forma es contenido” y es, como señalé hace un momento, “ante todo un tono”. Rosa Chacel equipara así la traducción del clásico a la búsqueda del acorde común que haga sonar en lenguas diferentes, con la misma tonalidad, conceptos idénticos. La traducción ideal ha de imitar, por tanto, fondo y forma buscando un lugar de equivalencias posibles dentro de la particular idiosincrasia y tradición literaria de la lengua de llegada. La tarea de traducir la expresión raciniana deviene, entonces, en una labor extremadamente meticulosa, puesto que como la propia Rosa Chacel comenta:

Hay dentro de estos versos palabras llenas de años, como abuelos, otras llenas de savia como padres; otras llenas de gracia, como hijas. Es decir, que hay una grandeza antigua, encauzada en formas racionales, una cortesía caballeresca y una piedad cristiana, una crueldad medieval y un sentimentalismo prerromántico. (Chacel 1993: 200)

Ahora bien, ¿cómo solventa nuestra autora en la praxis la equivalencia de tales características? Empezaré por decir que Rosa Chacel concibe la traducción de Racine como una “osadía” que sólo puede vencerse con verdadero entusiasmo y una particular predisposición del traductor, entre lo innato y lo cultivado, que ella define, de nuevo en términos musicales, como “el oído absoluto”. Sobre este asunto nos dirá en la “Nota de la traductora” que acompaña a la única edición que de su versión de las tragedias se publicó en España en 1983:

Mi francés, más vivido que estudiado, me permitía confiar en mi *oído* -tengo que hacer alusión a lo que en música representa el *oído absoluto*, quien lo posee capta la nota con todas sus vibraciones fisiológicas, con su exacta jerarquía en la escala, etc.-. En las lenguas, el *oído absoluto* es el que percibe primero el elemental sentido lógico y, además, la casta, jerarquía y potencia de cada oración, palabra y sílaba. Es decir que, conociendo una lengua lo bastante para poder relatar un hecho o situación en varias formas, discierne y determina una forma como única, percibe en ella toda su ascendencia y parentela, a qué género literario pertenece, a qué tipo humano, a qué situación o pasión alude o indica incontrovertiblemente, etc. (Chacel 1983: CLI)

El buen o mal “oído” del traductor, ese oído que oye y escucha lo fable y lo inefable, es en definitiva el que determina la calidad y la cualidad del texto de llegada, en el que, según Rosa Chacel, éste “se juega su honestidad oficial y hasta jurídica” puesto que la “tergiversación de sentido es cosa delictiva”

(Chacel 1983: CLI) y añadirá más abajo: “el riesgo está en encontrar las equivalencias profundas, integrales si es posible, y si no en adoptar las omisiones discretas -ante lo imposible, el siempre posible silencio-, pero jamás una sustitución de la forma suprema por una equivalente en la lógica, pero de diferente rango, de menor magnitud de quilates” (Chacel 1983: CLII).

El “oído absoluto” chaceliano no es, por tanto, únicamente el oído de un traductor al servicio del original, sino el de un poeta buen conocedor de la tradición literaria de la lengua de partida y de llegada que, como afirma Félix de Azúa al referirse a las versiones de Rosa Chacel, “vuelve a escribir desde dentro” (Azúa 1984: 8) cada una de las líneas que componen un texto. Entramos así en el campo de la traducción literaria artística de la que Rosa Chacel se hace partidaria, coincidiendo plenamente con la visión de su buen amigo el poeta y traductor Ángel Crespo, que al teorizar sobre este punto afirma:

Al poner un texto de otra lengua en la nuestra, nos aproximamos a él pero, al mismo tiempo, de él nos alejamos. Este alejamiento consiste en la imposibilidad de mantener exactamente la forma del texto de partida, y ello influye de alguna manera en el espíritu o estructura que emana del texto de la traducción. Se desencadena, pues, un proceso dialéctico incesante entre dos fonéticas, dos sintaxis y, en fin globalmente, entre dos culturas más o menos lejanas la una de la otra. Y este proceso será tanto más intenso y enriquecedor cuanto más acertada sea la traducción, pues la buena traducción no diseña el texto traducido, no lo paraliza, sino que trata de conservar en él la misma capacidad de vibración, e incluso de contradicción, propia del texto de partida. (Crespo 1995: 6)

En consonancia con esta idea, Rosa Chacel, a la hora de traducir a Racine el principal problema al que se enfrenta es la adaptación del *couplet* alejandrino francés a un equivalente castellano que no prive al texto de su categoría poética ni de su tono heroico, puesto que, para nuestra autora, el pareado alejandrino castellano no es siempre una buena ni una correcta versión del francés. Rosa Chacel, como adelantábamos más arriba, no comenzó a traducir a Racine por contrato editorial, sino por requerimiento de un grupo de jóvenes aficionados al teatro y admiradores de su obra que solicitaron su ayuda con la intención de estrenar el *Bayaceto* en Buenos Aires. La escritora, aficionadísima desde su niñez al teatro -especialmente a la tragedia clásica- y frustrada practicante de este género -hasta tres obras llegó a proyectar que nunca concluyó- (véase Rodríguez Fischer 1988b: 50), se embarcó en el plan con la intención de llevarlo a cabo lo mejor posible, pero su pasión por el clásico no se vio correspondida por la pericia escénica de los jóvenes, cosa que la escritora ya había sospechado desde un principio, y la representación se zanjó, como ella misma reconocerá, en el seno de “grandes disensiones imposibles de aplacar ni esclarecer” (Chacel 1983: CLII). La anécdota es importante porque la primera vez que Rosa Chacel se enfrenta al verso de Racine lo hace en territorio argentino, en los años cuarenta, y en un lugar donde no era extraño que el

teatro francés se representara en versión original, ya que al público culto porteño no era ajena la lengua francesa -precisamente en el Odeón de Buenos Aires asiste la escritora a la representación original de *Fedra*, acontecimiento que dejará una singular huella en su obra, como veremos más tarde-. Así, pues, cuando traduce *Bayaceto* no se propone, en modo alguno imitar lo que sabe inimitable, a la postre para oídos avezados a la consonancia francesa, sino sustituir por una equivalencia que haga del *Bayaceto* una obra válida en la lengua de llegada, aunque para ello haya de renunciar a un artificio formal tan característico de Racine como el pareado. Rosa Chacel se muestra partidaria entonces de traducir *Bayaceto* en versos blancos alejandrinos y lo hace por dos razones fundamentales: la primera, porque la amplitud del alejandrino español tiene una majestuosidad de ritmo lo suficientemente «neta y dura» como para evitar las consonancias y captar de forma precisa el tono que Racine imprimió a su obra; y la segunda, porque el pareado castellano, al contrario que el francés -de “resonancias suaves” y “poco hirientes”-, suele “resultar de una sonoridad pesada”, y casi *machacante*, que justifica su escasa fortuna en la tradición literaria española frente a metros como el romance, la lira o la silva que atenúan su dureza fonética con el encadenamiento de rimas suaves y difusas.

Una vez tomada esta decisión, después del episodio con los jóvenes actores vocacionales, que la escritora no duda en calificar de “lamentable” (Chacel 1993: 201), continuará traduciendo las tragedias de Racine, esta vez a propuesta de la editorial Sudamericana. La próxima será *Británico*, que versiona en la misma forma que *Bayaceto*, también ahora guiada por lo que podríamos llamar el espíritu de la propia obra, puesto que de nuevo le parece que “entonaba con la austeridad del clima la falta de rima siempre sensual y deleitable” (Chacel 1983: CLII). El problema empieza cuando se decide por la traducción de *Berenice*, puesto que para ésta le parece totalmente impropio suprimir las rimas ya que, según Rosa Chacel, necesita esta obra, rebosante de amor, su dulzura armónica. Si no la traduce en pareados es -comenta- “simplemente, que no encontré rima para Berenice... No existe en castellano una que sea digna de la obra, una que sea raciniana” (Chacel 1983: CLII). La versión de *Berenice* le valió las críticas del profesor Battistesa que censuró el poco rigor académico de su versión, contra lo que la escritora argumenta: “sucede que en Racine lo académico es considerabilísimo, pero lo poético y lo... digamos lo excelso en cuanto a nobleza léxica, es más considerable todavía, más intocable, más vulnerable si una sola palabra queda sustituida por otra de menor altura, de menor pureza” (Chacel 1983: CLIII).

Tras la polémica, al traducir *Atalía*, más exigente si cabe con su labor traductora, y atendidos los consejos profesoraes, opta por seguir haciendo caso de su “oído absoluto” y seguir versionando -dirá- “según el diapason de mi estética, según el tamiz de mi quilatera” (Chacel 1983: CLIV) y elige esta vez una fórmula compuesta que emula los tonos clásicos al traducir los coros con rimas y los diálogos con verso blanco, como solución posible y aceptable en lengua castellana. El paso definitivo hacia el pareado lo dará en *Andrómaca* y sobre todo en *Fedra*, la versión que más disfrutó, porque en ella encuentra como en

ninguna otra el sentido de la forma poética equiparable en su importancia al contenido. Rosa Chacel ve en la *Fedra* una pieza maestra ejemplo de la omnipotencia de la forma, de lo que enunciará como “la virtud de la estatua que encierra todo movimiento” (Chacel 1983: CLV) tanto que, a pesar de que empezó a traducirla sin rima, desistió porque chocó con un fluir rítmico que acudía “por sí mismo, en bandada”. Y además, para Rosa Chacel en el caso *Fedra* la forma implica la naturaleza del texto, de manera casi tan significativa, aunque dentro de otro orden, como el cómputo numérico *significa* en los tercetos encadenados de la *Divina comedia*, y, así, el pareado es para *Fedra* una necesidad de sentido intrínseco. Nos comentará al respecto:

Creo que, en efecto *Fedra* queda expresada en estas correspondencias que encadenan el pensamiento en su armonía. Esta tragedia que discurre bajo el inexorable signo de Venus, debe estar urdida con *couples*. La misión de las rimas en ella sobrepasa la concordancia del sonido, significa unión, atracción, fatalidad copulativa, enlace. Podría decir que las rimas representan la parte carnal, la sangre, el latido, el ritmo, el concepto noble, la alta tensión moral, la virtud. La seducción de la melodía es como la llamada de Venus, el acento y el razonamiento son como la clara conciencia del mal, del deshonor, de la mentira; como la voz de una secular nobleza que ningún halago o tentación puede acallar. (Chacel 1993: 202-203)

La grandiosidad compositiva de *Fedra* llega a impresionar tanto a Rosa Chacel que esta obra pasará a formar parte de los materiales que utiliza para la redacción de la suya propia, especialmente en la que quizás sea la más conseguida de sus novelas: *La sinrazón*, de la cual se ocupó durante una década -la de los cincuenta- de manera simultánea a sus últimas traducciones de Racine. En *La sinrazón*, ambientada en Buenos Aires, encontramos, en medio de un complejo triángulo amoroso, a Herminia, un personaje secundario en el que confluyen, voluntariamente mal disimulados, muchos de los episodios que acontecieron a la propia Rosa: exiliada, culta, traductora de obras científicas, colaboradora en revistas, crítica teatral, lectora de Racine y escritora circunstancial y casi teórica de la tragedia, que se decide a componer su primera obra dramática -titulada curiosamente *Orestes*- para complacer a un grupo de jóvenes actores aficionados con más voluntad que talento. Es también Herminia la que acude junto con Santiago y Quitina, la pareja protagonista, a la representación de *Fedra* en el Odeón bonaerense, al igual que la propia escritora, la cual aprovecha el acontecimiento como motivo de reflexión estética y ética que hace aflorar en los personajes sus principales obsesiones. Es Santiago el que, en el fluir de su conciencia, comenta la fuerza del verso raciniano, con palabras que nos hacen entender perfectamente el sentido que para Rosa Chacel tiene la forma que dio Racine a su *Fedra* y, también, la cuestión del “oído absoluto” captador y transmisor a la que me he referido. Escribirá Santiago:

Escuchamos los nobles versos gemelos, sustancialmente emparejados. ¡Qué placer sacrosanto puede invadirnos al cerrarse el broche de las rimas, qué sentimiento de colmo, de consumación, al ir cada par de versos uniéndose y sucumbiendo al alejarse para dejar paso a los siguientes! ¡Qué cadena viva iba despertando lo que sólo era pensamiento! Aquellas claves enlazadas resonaban en el ámbito de la sala y dejaban una estela de momentos tan plenos que casi me atrevería a llamarles entes o mundos. (Chacel 1981: 330)

Por su parte Herminia, que acude a la representación poco después de una fuerte discusión con su hijo al que acaba por mandar literalmente “al Infierno”, al escuchar la invocación de Teseo a Neptuno, se siente desfallecer, hasta el punto de que el teatro es abandonado sin concluir la obra. El médico diagnostica un derrame de bilis complicado con una fuerte gripe, pero los tres personajes -a los tres afectan preocupaciones similares- coinciden en que fueron los versos de Racine los que hirieron como un puñal la mala conciencia de Herminia al verse ésta reconocida en la voz del Teseo que maldice a Hipólito. La maldición de la propia sangre, la de los seres amados y la del propio yo como voluntad pasional, verbalizada o no, condenada a cumplirse, se convierte en *La sinrazón* en un tema importantísimo que forma parte fundamental de la tragedia interior que acompaña a todos sus personajes. En *La sinrazón* la crítica ha visto, entre otras, la huella de Proust, de Joyce, de Nietzsche, de Schopenhauer, del *nouveau roman*, de Mallarmé, de Petrarca y fundamentalmente la de *Las ideas sobre el teatro y la novela* de Ortega y Gasset -la “biblia” más recurrida y reconocida de Rosa Chacel-. Acabaré recordando que para Ortega lo sustancioso del arte está en su forma y no en sus temas, particularmente en la novela, en la cual le parece «prácticamente imposible» encontrar alguno no tratado, y por ello recomienda al género buscar cauces nuevos de expresión para la conciencia y el alma humana no centrados únicamente en el discurso de la acción, sino en el de la reflexión y la contemplación. Recordaré también que Ortega pone como ejemplo de ello la tragedia clásica francesa y especialmente a Racine, como paradigma del autor desinteresado por la originalidad de sus argumentos, de modo que, en palabras del filósofo: “los sucesos le sirven sólo para plantear ciertos problemas íntimos” y así “autor y público se complacen no tanto en las pasiones de los personajes y sus dramáticas consecuencias como en el análisis de esas pasiones” (Ortega 1995: 26). Y esta es precisamente la idea en la que parecen coincidir Racine, Ortega y Rosa Chacel, y que me hace sospechar, asunto en el que ahora ya no puedo entrar, que la recepción de las técnicas de exposición dramática de Racine, así como el enfoque de sus temas y la construcción de sus personajes tuvieron más influencia de la que pudiera parecer en la obra chaceliana -particularmente en *La sinrazón*-, pues ni gratuito ni arbitrario fue el interés y el paciente trabajo que la escritora se tomó en prestar su oído y su voz al maestro francés.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AZÚA, Félix de. 1984. "La lógica pasión por Racine" *El País/Libros*, VI, 227, 26 de febrero, 8.
- CHACEL, Rosa. 1981. *La sinrazón*, Barcelona, Bruguera.
- CHACEL, Rosa. 1983. "Nota de la traductora" en Jean Racine, *Seis tragedias*. Edición bilingüe con prólogo de Roland Barthes, Madrid, Alfaguara, CLII-CLVI.
- CHACEL, Rosa. 1993. "Fedra en español" en *Obra completa. Artículos I*, Valladolid, Diputación Provincial-Centro de Estudios Literarios. Fundación Jorge Guillén, 199-203.
- CHACEL, Rosa. 1994. *Ciencias naturales*, Barcelona, Plaza & Janés.
- CRESPO, Ángel. 1995. *Un ideal de traducción poética. Lección inaugural del Curso para extranjeros de la Universitat Pompeu Fabra*, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra [edición no venal].
- ORTEGA Y GASSET, José. 1995. *Ideas sobre el teatro y la novela*, Madrid, Revista de Occidente en Alianza Editorial.
- RODRÍGUEZ FISCHER, Ana. 1988a. "El tiempo abarcado" en Rosa Chacel. *Premio Nacional de las letras españolas [1987]*, Madrid, Biblioteca Nacional, 9-24.
- RODRÍGUEZ FISCHER, Ana. 1988b. "La obra truncada de Rosa Chacel: las *Novelas antes de tiempo*" en Rosa Chacel. *La obra literaria expresión genealógica del Eros*, Barcelona, Anthropos, 85.

**RACINE, P. DE OLAVIDE, R. CHACEL
DOS VERSIONES DE *PHÈDRE*
DOS SIGLOS DE DISTANCIA**

FRANCISCO LAFARGA
UNIVERSITAT DE BARCELONA

En este trabajo, más que un acercamiento histórico al tema, me he propuesto un estudio de tipo crítico o analítico. Ahora bien, si nos situamos en el ámbito de la crítica o del análisis de las traducciones, cabe plantear una primera cuestión o pregunta: ¿es necesaria la crítica o el análisis de las traducciones, y en particular de las traducciones literarias?

Aunque cabría preguntarse primero qué es una traducción literaria, no vamos a entrar en tal discusión, tomando por “traducción literaria” toda versión de una obra considerada “literaria” en su texto original, independientemente del valor “literario” de la traducción.

Algunos autores opinan que una crítica intrínseca de la traducción literaria es innecesaria o superflua, focalizando el “interés” o el “valor” de la traducción en su situación, su funcionamiento, su proyección, etc., es decir, en criterios hasta cierto punto externos al texto. Otros, al contrario, defienden la crítica o el análisis de las traducciones como parte plenamente integrada en los estudios de traducción, y no sólo por un interés meramente pedagógico o formativo, sino como vía de reflexión sobre la propia actividad traductora.

Es cierto que si optáramos por la primera postura no tendría razón de ser este artículo ni ninguna consideración al respecto, por lo que se supone que mi posición es la de quienes piensan que conviene detenerse en el estudio de las traducciones, aunque con alguna matización en cuanto al tipo de análisis que pueda hacerse, máxime cuando se trata de traducciones literarias y no de traducciones de textos de tipo informativo o comunicativo.

Al enfrentarnos con una traducción literaria, podemos analizarla desde un doble punto de vista:

- como texto literario
- como traducción.

En el primer caso, el análisis que podemos utilizar es el que se aplicaría a un texto literario original, recogiendo así la idea de quienes defienden la autonomía de la traducción, o el carácter creativo de la misma. Con todo, no puede olvidarse que se trata de una traducción y, de hecho, pocas veces una traducción es tan “buena” que haga olvidar o suplante el original.

Si nos planteamos, por otra parte, el hecho de una unidad o uniformidad de criterios para el análisis, o sea, el saber si existe un modelo único, me da la sensación que ese modelo no existe y que, caso de existir, debería ser muy complejo en su planteamiento. Y eso por la propia diversidad de los textos objeto de análisis, que son de distinto tipo (incluso en el interior de los textos literarios, y no digamos si consideramos todos los textos posibles) o que incluso perteneciendo al mismo tipo de texto, corresponden a épocas distintas.

Parece del todo descartable un tipo de análisis que se limitara al cotejo de los textos y que, insistiendo en algunos conceptos válidos pero no únicos, se circunscribiera a señalar los *écarts* de la traducción o a confeccionar una lista de errores de traducción. Lo interesante sería ver no tanto la fidelidad al original cuanto el funcionamiento del texto traducido en su entorno. En efecto, conviene tener muy presentes, sobre todo cuando se analizan versiones de épocas pasadas, las condiciones del momento: normas o criterios de traducción vigentes, entorno cultural, modas literarias, gustos del público, etc. Pero tampoco conviene perder de vista la relación entre texto original y texto traducido. Como dice M. Snell-Hornby: "The structures which proved most crucial in the discussion were not so much the surface structures of grammar or syntax, but the internal structures of narrative at the macro-level, which themselves relate to the translation as a functioning entity within the target culture" (Snell-Hornby 1995: 56)

Teniendo en cuenta estos elementos, el análisis de un texto (o de una obra) comportaría tres fases o momentos:

- a) descripción del texto original
- b) descripción del texto traducido
- c) cotejo de los dos textos.

La descripción del texto original debería contemplar distintos aspectos, entre los cuales:

- situación del texto en la época
- género al que pertenece y características del mismo
- características formales del texto
- tipo o nivel de lengua en el que está escrito
- temática que plantea, ideología que vehicula, etc.
- dificultades previsibles en la traducción, a tenor de lo expuesto anteriormente.

La descripción del texto traducido comprendería los mismos puntos, o sea, se trataría de hacer una descripción paralela, de modo que facilitara la comparación o cotejo de los textos.

TEXTOS PROPUESTOS

Texto original

El texto propuesto es un fragmento de la tragedia *Phèdre* de Jean Racine, estrenada en 1677, perteneciente a la escena 5 del acto II (vv. 670-711). Aunque se trate de un texto teatral, este fragmento, precisamente por su

carácter fragmentario, no plantea problemas específicos de la traducción teatral, por lo que no tendría sentido hacer aquí alusión a este tipo de traducción.

Ahl cruel, tu m'as trop entendue.
Je t'en ai dit assez pour te tirer d'erreur.
Hé bien! connais donc Phèdre et toute sa fureur.
J'aime. Ne pense pas qu'au moment que je t'aime,
Innocente à mes yeux je m'approuve moi-même, 5
Ni que du fol amour qui trouble ma raison
Ma lâche complaisance ait nourri le poison.
Objet infortuné des vengeances célestes,
Je m'abhorre encor plus que tu ne me détestes.
Les Dieux m'en sont témoins, ces Dieux qui dans mon flanc 10
Ont allumé le feu fatal à tout mon sang,
Ces Dieux qui se sont fait une gloire cruelle
De séduire le cœur d'une faible mortelle.
Toi-même en ton esprit rappelle le passé.
C'est peu de t'avoir fui, cruel, je t'ai chassé. 15
J'ai voulu te paraître odieuse, inhumaine.
Pour mieux te résister, j'ai recherché ta haine.
De quoi m'ont profité mes inutiles soins?
Tu me haïssais plus, je ne t'aimais pas moins.
Tes malheurs te prêtaient encor de nouveaux charmes. 20
J'ai languï, j'ai séché, dans les feux, dans les larmes.
Il suffit de tes yeux pour t'en persuader,
Si tes yeux un moment pouvaient me regarder.
Que dis-je? Cet aveu que je viens de te faire,
Cet aveu si honteux, le crois-tu volontaire? 25
Tremblante pour un fils que je n'osais trahir,
Je te venais prier de ne le point haïr.
Faibles projets d'un cœur trop plein de ce qu'il aime!
Hélas! je ne t'ai pu parler que de toi-même.
Venge-toi, punis-moi d'un odieux amour. 30
Digne fils du héros qui t'a donné le jour,
Délivre l'univers d'un monstre qui t'irrite.
La veuve de Thésée ose aimer Hippolyte!
Crois-moi, ce monstre affreux ne doit point t'échapper.
Voilà mon cœur. C'est là que ta main doit frapper. 35
Impatient déjà d'expier son offense,
Au-devant de ton bras je le sens qui s'avance.
Frappe. Ou si tu le crois indigne de tes coups,
Si ta haine m'envie un supplice si doux,
Ou si du sang trop vil ta main serait trempée, 40
Au défaut de ton bras prête-moi ton épée.
Donne.

Phèdre es actualmente la más conocida de las tragedias de Racine, aunque no tuvo un éxito particular en su época, antes bien dio lugar (según algunos críticos) a la ruptura (provisional) del autor con el teatro.

Es, por otro lado, uno de los mejores exponentes de la tragedia clásica francesa, de la que conserva (puesto que debemos referirnos a un fragmento) la majestuosidad de la expresión, el ritmo acompasado y solemne (machacón para algunos), propiciado por el uso del alejandrino pareado, verso de doce sílabas con cesura en el medio, después de la sexta sílaba.

Independientemente de algunas alusiones a la mitología o a la leyenda antigua, el texto presenta algunos vocablos pertenecientes a la lengua francesa clásica que, si bien existen todavía en la actualidad, han modificado su sentido. Así, *séduire* (v. 13) tiene aquí el significado de “confundir, engañar, inducir en error”; *sécher* (v. 21), no significa lo que parece, sino “decaer, languidecer y, figuradamente, marchitarse”; o *envier* (v. 39) quiere aquí decir “rehusar, negar”, en el sentido de “no conceder”.

Este fragmento es uno de los más conocidos de la tragedia de Racine. Como se recordará, Fedra, hija del rey de Creta Minos y hermana de Ariadna, es la esposa de Teseo. Enamorada de su hijastro Hipólito, le declara su amor cuando cree que Teseo ha muerto, pero es rechazada. Al regreso de su esposo, acusa al joven de haber intentado seducirla, lo que provoca las iras de Teseo y la muerte de Hipólito a manos de Poseidón. Fedra, desesperada, se da muerte.

El fragmento recoge precisamente el más conocido de los *aveux* o confesiones de Fedra, el que hace directamente a Hipólito de su amor. La propia palabra *aveu* aparece en el texto varias veces y la idea misma de confesión, unida a otros indicios, como el que está presente en el propio texto, el de si no arrepentimiento, al menos conciencia de culpa (v. 30: *Venge-toi, punis-moi d'un odieux amour*), ha cimentado una interpretación “cristiana” de la tragedia de Racine. Aquí, una vez más, volvemos al contexto ideológico de la época en que fue escrita.

Mucho se ha escrito sobre el “pecado” o la “falta” de Fedra, que es más de índole social que moral o religiosa. En efecto, cuando se decide a declararse a Hipólito, Fedra se cree viuda y, por lo tanto, no hay adulterio. Es cierto que Hipólito sigue siendo el hijo de su difunto esposo, pero es, sobre todo, un adolescente enamorado virginalmente de una muchacha de su edad, mientras que Fedra es una mujer madura, con un pasado, esposa y madre.

El sentido del fragmento es, pues, el de poner de manifiesto, por un lado, la idea misma de confesión y, por otro, la del sentimiento de culpa, matizado, con todo, por la presencia del hado, del destino.

El análisis de dos traducciones del mismo texto literario distantes en el tiempo, suscita indudablemente un conjunto de sugerencias vinculadas, por un lado, a las condiciones de la traducción y, en general, de la escritura, de la época en que se llevaron a cabo las versiones, aunque también a la personalidad del traductor.

Es lo que me propongo examinar en las dos versiones propuestas. La primera, realizada por Pablo de Olavide probablemente entre 1764 y 1766,

aunque no representada hasta 1779 en el teatro del Príncipe de Madrid (Andioc & Coulon 1996: 720) y publicada, en dos ediciones distintas, por las editoriales barcelonesas de Carlos Gibert y Tutó y de la viuda Piferrer, ambas sin fecha y sin los nombres del autor ni del traductor.

La segunda es la que realizó Rosa Chacel en los años 1950, durante su estancia en Argentina, aunque no se publicó hasta 1983.

Texto de la traducción de Pablo de Olavide:

¡Ah ingrato! Finges que no entiendes,
y demasiado entiendes mi tormento;
a mi pesar mi corazón tan dócil
te ha explicado su ardor, pues por entero
conoce a Fedra y todos sus furores; 5
yo te adoro, mas no pienses por eso
que apruebe mi pasión, y que yo misma
tenga por inocentes mis afectos.
Tampoco pienses que haya fomentado
mi infame complacencia este vil fuego, 10
esta llama voraz que me devora
de celestial venganza, triste objeto:
yo me aborrezco más, tengo a mí misma
aun más horror del que me estoy teniendo:
bien lo saben los dioses, esos dioses 15
que han encendido en mi infelice pecho
este ardor destructor de mi familia;
esos dioses crueles que se han hecho
una gloria feroz y sanguinaria
de seducir el corazón ligero 20
de una simple mortal; tú mismo puedes
acordarte de todos mis esfuerzos:
yo no me he contentado con huírte,
te he desterrado con rigor violento;
pretendí que me vieses perseguirte; 25
parecer a tus ojos monstruo fiero,
por poder resistirte con más fuerza:
en fin, buscaba tu aborrecimiento;
¿y de qué (justos dioses) me ha servido
tan duro afán? Yo no te amaba menos, 30
y tú me odiabas más; todos tus males
eran para mi vista encanto nuevo:
yo he sufrido por fin; me he aniquilado
con mi fuego y mi llanto, y desde luego
debieran persuadértelo tus ojos: 35
si tus ojos pudieran un momento
en mi vista pararse... ¿mas qué digo?
¿Esta declaración que ahora te he hecho
te imaginas que sea voluntaria?

Errante, llena de ansias y de celos	40
por la suerte de un hijo, a quien creía	
este oficio deber, mi único intento	
fue pedirte que no le aborrecieras;	
proyecto difícil de un amante pecho	
lleno de lo que adora... ¡ay de mí, triste!	45
Yo sola pude hablarte a ti mismo.	
Véngate pues, castiga en mí la injuria	
de amor tan detestable y tan perverso;	
hijo digno del héroe respetable	
a quien debes la vida y el esfuerzo:	50
liberta al universo de este monstruo.	
¡Santos dioses! ¡La viuda de Teseo	
osa querer a Hipólito su hijo!	
Un monstruo tan horrible debe presto	
expirar por tu furia vengadora:	55
ve aquí mi corazón, y por el medio	
debe herirle tu brazo, que impaciente,	
porque te expíe su delito horrendo	
se adelanta al encuentro de tu brazo;	
traspásamele pues, y si mi pecho	60
no es digno de tus golpes, si a tu odio	
le parece muy digno este tormento,	
o si no quieres empañar tu mano	
en sangre tan inmundada, por lo menos,	
si no tu brazo, préstame tu espada;	65
dámela, pues, y aquí...	

Esta versión, separada por más de un siglo del original raciniano, corresponde a un momento en el que se intentaba aclimatar la tragedia francesa (y en general el teatro clásico) en España. Para lograrlo, las autoridades culturales, bajo los auspicios del conde de Aranda, encargaron traducciones de varias tragedias y comedias francesas a distintos literatos o intelectuales conocidos, y entre ellos a Pablo de Olavide, traductor así mismo de varias tragedias de Voltaire.

La traducción está en versos endecasílabos con rima asonante en los pares, que es el procedimiento más usual de versificación en el teatro español, aun cuando el verso mayormente utilizado sea el octosílabo. En esta traducción, como en otras que se realizaron en la época, se optó por utilizar una fórmula consagrada, propia del teatro clásico español, ajustada a la tradición nacional, puesto que no en vano se intentaba incorporar al teatro español unos géneros que le eran -relativamente- extraños, en especial la tragedia.

Con todo, puede apreciarse con un simple vistazo que la traducción ha aumentado respecto del original: de 42 versos del original se ha pasado a 66, lo que significa un incremento de poco más del 50%, que es una cifra nada desdeñable. Y que no se justifica, ni mucho menos, por la adopción del metro, que es sólo ligeramente más corto. Sin necesidad de hacer un cotejo minucioso,

la simple lectura de la traducción nos revela la existencia de numerosas adiciones, ya sea en forma de sustantivos y más a menudo de adjetivos calificativos. Esta sobreabundancia de palabras, ese lujo de sinónimos, se opone a la sencillez y a la naturalidad (muy calculadas) del texto raciniano, sobre todo en este fragmento. Con todo, conviene recordar que no siempre Racine es tan “clásico” en su expresión, y que en la misma tragedia, sin ir más lejos, algunos críticos han detectado elementos “barrocos”, basándose en la delectación por aspectos morbosos y en la riqueza verbal que se hallan en algunas descripciones, en particular la de la muerte violenta de Hipólito, que hace su ayo Terámenes.

O sea que Olavide habría insistido, seguramente sin querer, en una faceta poco conocida o estudiada de Racine. Y digo sin querer, porque su estilo es, sobre todo, resultado de la sujeción a una moda imperante en el teatro español del siglo XVIII, recuerdo de una dramaturgia pasada (para muchos, trasnochada), pero que seguía gustando al público. Así, expresiones como “mis afectos, vil fuego, llama voraz, infelice pecho, monstruo fiero, ¡ay de mí triste!”, podrían hallarse en cualquier comedia del siglo anterior.

Texto de la traducción de Rosa Chacel:

¡Ah, cruel!, me entendiste bastante.
 Te he dicho suficiente para que no haya error.
 ¡Pues bien, conoce a Fedra y todo su furor!
 Te amo. No imagines que, puesto que te amo,
 A mí misma inocente me creo y no me infamo. 5
 Ni que del loco amor que turba mi razón
 Me conceda el veneno de un cobarde perdón.
 Objeto infortunado de venganzas celestes,
 Te gano a aborrecerme, por más que me detestes.
 Los dioses son testigos, ya que hicieron mi seno 10
 De ese fuego, fatal a mi sangre, tan lleno.
 Los dioses, ¡cruel glorial, pues consideran tal
 Confundir los sentidos de una débil mortal.
 Tú mismo, del pasado vuelve ahora acordarte;
 Huirte me fue poco, cruel, llegué a expulsarte. 15
 Odiosa e inhumana ante ti me pinté,
 Por mejor esquivarte tu rencor provoqué.
 ¿Qué logré con propósitos de mil cuidados llenos?
 Tú más me detestabas, yo no te amaba menos.
 Tus desdichas te daban ante mí más encantos. 20
 Languidecí y ardí entre fuegos y llantos.
 Tus ojos mismos pueden bastar a persuadirte
 Si quieres, para verme, de tus ojos servirte.
 Mas, esta confesión de mi lucha diaria,
 ¡Confesión vergonzosa! ¿La crees voluntaria? 25
 Temblando por un hijo que traicionar no osaba,
 Temía que le odiases y a implorarle llegaba.

Mi corazón henchido, ¡qué intentó proyectar!
 ¡Ay de mí, de ti mismo sólo conseguí hablar. 30
 Castiga a quien de infame amor vive transida,
 Digno hijo del héroe que te ha dado la vida.
 Libera al universo de un monstruo tan insólito.
 ¡La viuda de Teseo se atreve a amar a Hipólito!
 Créeme, a un monstruo tal no le dejes huir,
 Aquí, en mi corazón, tu mano debe herir. 35
 Ansioso de expiar incontinenencia tanta,
 Hacia tu mismo brazo siento que se adelanta.
 Hierre. O, si de tus golpes es indigno enemigo,
 Si tu odio me niega un tan dulce castigo,
 Si evita ser tu mano en sangre vil manchada, 40
 Niégame, en fin tu brazo, pero dame tu espada.
 Dámela.

La traducción de Rosa Chacel, a diferencia de la anterior, corresponde a una época (tanto si tenemos en cuenta la de la composición, hecha durante la estancia de la autora en Buenos Aires, como la de la publicación en España) en la que la tragedia ya no es un género vivo y, si se me apura, ya ha dejado de existir como género. Lo cual no significa que no se hayan escrito obras trágicas en este siglo, pero el género tragedia como tal, con sus características propias y, por ende, fácilmente identificable por el espectador o el lector, ya no existe. Con todo, se siguen editando, traduciendo y representando tragedias; en el propio caso de *Fedra*, se han realizado más versiones al castellano en los últimos cuarenta o cincuenta años que en los dos siglos y medio largos a contar de su estreno. Preguntamos cuál es su sentido hoy día equivale a plantearse o replantearse la cuestión de la actualidad de los clásicos, tema en el que, por supuesto, no vamos a entrar. Quería únicamente constatar esa situación que se opone totalmente a la de la época de composición del original y también, aunque en menor medida, a la época de la anterior traducción española mencionada.

Situación, pues, anómala, desconectada de una realidad teatral contemporánea, que permitirá un mayor acercamiento de la traducción al original o, visto desde el otro lado, que favorecerá una mayor independencia o autonomía respecto de un sistema teatral en vigor.

Para esta traducción la autora ha elegido el verso alejandrino castellano (de 14 sílabas) formando pareados, un uso poco frecuente en la poesía castellana, pero que aquí se corresponde fielmente con el original; añadiré que en otras versiones racinianas (*Bayaceto*, *Berenice*) la traductora ha preferido el verso blanco. Como dice R. Chacel sobre su traducción de *Fedra*.

En la reflexión posterior que forma como una tez de serenidad estética sobre las humanas turbulencias, prevaleció el deseo de una proximidad mayor, el empeño de comprobar si la omnipotencia de la forma -la virtud de la estatua que encierra todo movimiento- podría seguir siendo fragante en nuestro

berroqueño castellano, en la rotundidad y sencillez del habla usual que manejamos en nuestra tierra. [...] Empecé *Fedra*, claro está, manteniendo la integridad del pareado, y pude llegar al fin sin que el acarreo ni el ajuste de piezas turbase la fluidez deliciosa de lo que parecía acudir por sí mismo, en bandada (Chacel 1983: CLV)

Una simple lectura nos dirá si la traductora alcanzó su propósito en cuanto a la musicalidad del verso. Por otro lado, la esclavitud de la rima la ha obligado a adoptar unas soluciones que se alejan del original, y no sólo de la palabra, sino del sentido, llegando a forjar expresiones que yo calificaría de poco poéticas: por ejemplo, en el v. 5 “A mí misma inocente me creo y no me infamo” <*Innocente à mes yeux je m'approuve moi-même*, o el “monstruo insólito” <*un monstre qui t'irrite* (v. 32).

Cotejo de las traducciones

Un cotejo más profundo de las traducciones con su original, o de las traducciones entre sí podría arrojar más luz sobre lo dicho. En la traducción de Olavide, que se aleja mucho más del original que la de Chacel, hay algunas soluciones a palabras o versos difíciles que me parecen muy bien halladas y expresivas de lo que se dice en francés. Por ejemplo, el hermoso verso 19 *Tu me haïssais plus, je ne t'aimais pas moins*, que encierra, además de la antítesis, esa doble negación del segundo hemistiquio, y que Olavide da sencillamente como “Yo no te amaba menos, / y tú me odiabas más” (vv. 30-31), mientras que en Chacel es “Tú más me detestabas, yo no te amaba menos”. O esos *Faibles projets d'un cœur trop plein de ce qu'il aime* (v. 28), que en la versión de Olavide se convierte en “proyecto difícil de un amante pecho/lleño de lo que adora” (vv. 44-45); compárese con R. Chacel “Mi corazón henchido, ¡qué intentó proyectar!”.

Por el lugar central que ocupa en el fragmento (y el valor que tiene en el conjunto de la tragedia) convendría detenerse en la traducción del *aveu* de Fedra. Esta declaración, que impregna todo el largo parlamento de la protagonista, aparece de una forma más concreta en algunos momentos, y en primer lugar en el v. 4 con ese contundente, aunque todavía indeterminado *J'aime*, que pronto señala su objeto: *Ne pense pas qu'au moment que je t'aime*. En las dos versiones analizadas esa indeterminación del primer momento, esa especie de recato (no es siempre fácil declararse, y menos en una situación tan violenta como esa) de Fedra quedan destruidos por la mención del objeto del amor. En la de Olavide con ese “Yo te adoro”, verbo seguramente menos trivial (o cursi) que en la actualidad; y en la de Chacel con “Te amo”.

El segundo momento fuerte (por lo menos en cuanto a la expresión) se encuentra en los vv. 24-25, cuando aparece precisamente la palabra *aveu*. *Cet aveu que je viens de te faire, / Cet aveu si honteux, le crois-tu volontaire?* La palabra clave desaparece en la traducción de Olavide, sustituida por “declaración”: “¿esta declaración que ahora te he hecho, / te imaginas que sea voluntaria?” (vv. 38-39). A mí me parece que hay aquí ocultación deliberada de la palabra y de su sentido, pues aunque es cierto que el fragmento encierra una declaración de

amor, también lo es que hay -como indiqué al principio- una confesión (en el sentido cristiano) de una falta cometida. Parece como si Olavide hubiese querido suprimir esa alusión a -finalmente- un sacramento.

Por su parte, Rosa Chacel no tiene ningún inconveniente en traducir los dos *aveu* por “confesión”.

No quisiera insistir en otras soluciones dadas por los traductores, incluso algún desliz de traducción, pues poco aportarían al cometido de esta intervención.

En cualquier caso, esas soluciones, o mejor, la opción global de cada traductor está, a mi parecer, perfectamente ajustada a las exigencias de una época (incluyendo criterios de traducción), de un género o de un público. No sirven -creo yo- normas idénticas concretas para valorarlas, pues pertenecen a momentos y ámbitos distintos y distantes. Solamente sería posible la aplicación de una norma -y aun con reticencias- en el caso de traducciones perfectamente contemporáneas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDIOC, René & Mireille COULON. 1996. *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.
- BROECK, R. Van den. 1985. “Second Thoughts on Translation Criticism” en Theo Hermans (ed.), *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*, Nueva York, Saint Martin’s Press, 54-62.
- CHACEL, Rosa. 1983. “Nota de la traductora” en Jean Racine, *Seis tragedias*. Edición bilingüe con prólogo de Roland Barthes, Madrid, Alfaguara, CLI-CLVI.
- HEWSON, L. & J. MARTIN. 1991. *Redefining Translation. The Variational Approach*, Nueva York, Routledge.
- MARCO BORILLO, Josep (ed.). 1995. *La traducció literària*, Castelló, Universitat Jaume I (“Estudis sobre la traducció” 2).
- SAGER, John C. 1983. “Quality and Standards. The Evaluation of Translations” en Catriona Picken (ed.), *The Translator’s Handbook*, Londres, Aslib, 91-102.
- SNELL-HORNBY, Mary. 1995. “On Models and Structures and Target Text Cultures: Methods of Assessing Literary Translations” en Marco Borillo 1995: 43-58.
- VALERO, Carmen. 1995. “Crítica de traducción literaria: ¿es posible como área independiente dentro de los estudios de traducción?” en C. Valero, *Apuntes sobre traducción literaria y análisis contrastivo de textos literarios traducidos*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 157-167.

TRADUCCIONES DEL *TARTUFFE* AL CASTELLANO: DE LAS VERSIONES ILUSTRES A LAS ACTUALES

RAFAEL RUIZ ÁLVAREZ
UNIVERSIDAD DE GRANADA

Reflexiones sobre el teatro traducido. Molière traducido. *Tartuffe* traducido

El hecho de traducir una obra literaria a una lengua que no es la original ha motivado en los últimos años numerosos debates, controversias y reflexiones, plasmados en congresos y libros científicos. En unos y otros parece haberse llegado a un común acuerdo: soslayar la dificultad que entraña seguir siendo fieles a un texto, permitiendo al mismo tiempo serlo al nuevo producto que se pretende divulgar. Esta conclusión, asumida en nuestros días con rotundidad, se pone de especial manifiesto cuando se trata de traducir teatro. Más aún si se abordan textos clásicos como los del siglo XVII, donde la primera opción a la hora de traducir alcanza algo tan delicado como decantarse por el verso o la prosa y donde falta, por ser característico e intrínseco de la dramaturgia de la época, toda acotación escénica que pueda contribuir al mejor entendimiento de lectores y traductores.

Mi interés personal se centra en esta ocasión en un autor tan conocido, admirado y leído, como Molière, y en una obra, *Tartuffe*, mundialmente considerada tanto para censurarla como para elogiarla. Quizá en España no se le haya otorgado completamente el mérito que posee, al haber limitado la puesta en escena de las obras de Molière a títulos como *Dom Juan* o *L'avare*, entre las más destacadas. Pero si atendemos a otra perspectiva, la de la lectura y en castellano, qué duda cabe de que estamos ante uno de los dramaturgos más leídos y traducidos.

He podido comprobar a este respecto que el número de ediciones de *Tartuffe* en castellano -en particular entre 1970 y 1996- alcanza una cota bastante elevada. Solamente reflejando primeras ediciones de distintas editoriales puede refrendarse este dato, significando que en la década de los setenta se imprimieron al menos diez, ocho en los ochenta y quince de 1990 a 1996.

Desde el punto de vista de las editoriales es lógico que hayan tenido en cuenta esta obra, dado el interés que siempre ha suscitado y que por motivos frecuentemente de censura se ha silenciado durante algún tiempo. Por otra parte, Molière es uno de los más grandes autores de la literatura universal y

dentro de su extensa producción *Tartuffe* ha ocupado siempre un lugar de privilegio.¹

Pero ni por el poder de difusión ni por el público potencial al que unas y otras se dirigen, puede decirse que haya unanimidad en las formas de presentar la obra. Más bien al contrario, hay que señalar que las distintas ediciones del *Tartuffe* se caracterizan por lo ecléctico de sus formatos, la variedad de sus contenidos y la distinta eficacia y consideración del traductor. En atención a estos criterios cabe señalar:

1° Que existen ediciones cultas, conformadas a base de prólogo, notas e introducción eruditas, selectivas, al encuentro de un público entendido, universitario y/o crítico.

2° Que también las hay más escolares, con orientaciones someras para el estudiante y el lector medio.

3° Que existen las que sólo buscan divulgar una obra de fama mundial que forma parte de repertorios clásicos y que no puede faltar en una biblioteca de bolsillo, sin más pretensiones.

Otro dato curioso es el de que *Tartuffe* es quizá una de las pocas obras que se bastan por sí mismas para constituir una publicación, lo que no impide que en ocasiones figure junto a otras, dentro de una misma entrega. Cuando así ocurre, acompaña fundamentalmente a *Dom Juan*, *Les précieuses ridicules* y *L'avare*, entre las más asiduas.²

Las traducciones escogidas: características y motivación

En total haré referencia a ocho traducciones, que son las siguientes: Julio Gómez de la Serna (1945), Carlos M. Princivalle (1950), José M^a Claramunda y Bes (1970), Francisco Hernández, siguiendo a su vez la de Marchena (1977), Carmelo Sánchez Castro (1982), Mercedes Sala Leclerc (1992), María Cándor Orduña (1996) y otra sin nombre del traductor (1996).

Para dar muestra de la diversidad encontrada en las traducciones cotejadas, he estimado oportuno y de este modo explicaré el título de mi intervención centrarme en realizaciones de distintas épocas, remontándome a 1945 y llegando hasta 1996.

En el título señalaba con cierta intencionalidad versiones “ilustres” y versiones actuales, ello se explica en razón de los siguientes factores:

1° Cronológicos, confiriendo a las más antiguas esta calidad.

2° Basados en la dificultad de la empresa propuesta por los traductores al elegir el verso, respetando el original y no decantarse por la prosa, más fácil.

1. “L’ombre de *Tartuffe* s’étend sur une très vaste partie de la carrière dramatique de Molière auteur dramatique, la partie centrale” (Scherer 1974: 59).

2. Naturalmente existen ediciones que contienen la traducción de las obras completas, pero cuando las editoriales seleccionan de entre todas alguna o varias son las señaladas las más requeridas.

3° Al enriquecer éstos, en algunos casos, sus trabajos con notas aclaratorias abundantes.

La labor del traductor

Como muchas han sido las traducciones realizadas sobre *Tartuffe* muchos han sido también los traductores, aunque algunos han repetido participación en varias editoriales.³

Durante la década de los setenta, sin embargo, el nombre del traductor era con frecuencia omitido, lo que demuestra desgraciadamente el poco interés y reconocimiento que se le concedía a su trabajo.

Por otra parte, no es muy habitual que quienes ejercen este oficio den la referencia bibliográfica del original traducido. En las ediciones que he consultado, hay, sin embargo, excepciones, como son los casos de Princivalle (1950) y de Sánchez Castro (1982).⁴

Pero quizá lo más atractivo y lo más difícil, como ya dije antes, reside en la elección que los traductores han llevado a cabo al respetar el verso molieresco o al sustituirlo por la prosa. Los menos, audaces y con discutible éxito, según mi parecer, han optado por el verso: Princivalle es uno de ellos, al emular al autor del original con pareados alejandrinos (entiéndase de catorce sílabas, es decir, a la española) y Marchena, en la traducción presentada por Hernández, para quien el primero “sale airoso de la empresa con gran soltura y talento” (Molière 1977: 36), cambiando el alejandrino francés (doce sílabas) por el romance verso a verso traducido o dos octosílabos por un solo verso original.

Otro dato igualmente a tener en cuenta es el de los comentarios que los propios traductores hacen sobre la particularidad de traducir esta obra. Me he fijado sobre todo en cómo apelan a la dificultad que entraña pasar el texto francés al castellano. Esto es lo que argumenta, por ejemplo, Salas Leclerc, cuando señala que “Molière es uno de los autores que la traducción a cualquier lengua le hace perder con mayor fuerza la intencionalidad y jugosidad del de la lengua francesa en la que se expresaba”, añadiendo que “las ‘frases hechas’, los refranes, son imposible de traducir con el auténtico sentido que les dio el genial dramaturgo y comediógrafo parisino” (1992: 16). Para ella, la mayor dificultad de la traducción reside en el hecho de que Molière utilice frecuentemente frases

3. Caso, por ejemplo, de José Escué, que traduce *Tartuffe* para Editorial Origen, S.A., 1993, para RBA Editores, S.A., 1994 y para Planeta-Agostini, 1996.

4. En ambos casos se hace hincapié en este detalle. El primero dice: “La presente versión española [...] se ciñe escena a escena y verso a verso, al texto de Molière que figura en el tomo 111 de su *Théâtre complet illustré*, edición Bibliothèque Larousse, París” (Molière 1950: 9). El segundo señala: “La traducción preparada especialmente para esta edición ha sido hecha a partir del original francés de la obra, extraída de *Obras completas de Molière*, por Robert Jouanny (2 vols.), París, Garnier Hermanos, 1962” (Molière 1982: 39).

con “doble o triple sentido”, según sus propias palabras, expresiones populares y de argot, aforismos y refranes, además de ciertos tecnicismos.

No le falta desde luego razón, pero aún se muestra más contundente en su *captatio benevolentiae* Sánchez Castro, quien, partiendo de la máxima de que “toda traducción implica una opción de base”, explica los cambios que ha operado con respecto al original de esta forma: “Aquí se ha preferido conservar el dinamismo, la agilidad y la frescura de la acción, aún a costa de sacrificar un rígido sometimiento al texto original. Se han deshechado o sustituido algunas expresiones de la época o de imposible versión, que resultarían incomprensibles al lector en castellano de hoy y que hubieran exigido una gran cantidad de notas a pie de página, con la natural distracción respecto a la viveza del desarrollo de la trama” (1982: 39).

En el caso de la traducción de Marchena, Francisco Hemández defiende al traductor, considerando su trabajo de una fidelidad total y matizando que Menéndez y Pelayo, quien recogió sus *Obras literarias*, reconoce que son “las mejores traducciones de Molière hechas en español, a pesar de que en general se muestra poco generoso con la ideología del traductor” (1977: 34-35). Hemández aclara, además, que “los giros populares, las citas literarias y aquellos refranes que una traducción demasiado literal haría incomprensibles para un público español” (1977: 36-37) constituyen en su versión uno de los mayores aciertos.

Qué duda cabe de que todos estos comentarios preparan y anuncian el rumbo que van a tomar las traducciones, en favor de un intento de contextualización y por encima de un afán de tomar la labor al pie de la letra. Esto puede apreciarse de modo singular en la versión de algunos términos y expresiones muy franceses, que en castellano se verían sin sentido o muy oscuros y que los traductores, cada uno según su mejor entender, han procurado descifrar. Para ilustrar este tema citaré la traducción del término “placet”,⁵ los tratamientos entre personajes⁶ y los giros, como “la cour du roi Pétaud”.⁷

En cuanto al primer tema, algunos traductores, como Cándor Orduña, han respetado “placet”, lo que resultado afrancesado.⁸ Otros han preferido “solicitud” (Sánchez Castro, el traductor de Sopec y Salas Leclerc), “memorial” (Gómez de la Serna) o “petición” (Claramunda Bes).

5. Como es sabido, Molière escribió tres *placets* al rey para obtener su licencia y poder continuar con la representación de su obra, que tanta polémica había suscitado y que había sido prohibida por atentar contra cierto sector de la sociedad religiosa, considerada por el dramaturgo como hipócrita.

6. Me refiero a cómo se interpelan entre sí, a qué fórmula emplean.

7. Expresión pronunciada por Mme Pernelle (1965: 269).

8. Existe en español el término “plácer”, que viene del latín, tercera persona del presente de indicativo del verbo “placere”, que significa agradar, y corresponde a una fórmula de aprobación empleada por las autoridades civiles y, por extensión, venia, consentimiento, adhesión, por lo que no se ajusta a lo que Molière propone, que es, precisamente, la demanda de concesión de un “placet”.

En relación con los tratamientos entre los personajes, diré que las versiones consultadas ofrecen diversas modalidades. Algunas (de Cándor Orduña, Princivalle, Gómez de la Sema y Sopec) siguen el empleo del “vos”, imitando con exactitud el original de Molière, donde en todos los casos se requiere este uso, salvo cuando un superior se dirige a su criado o sirviente (de Mariane a Dorine, por ejemplo). Otras mezclan los tratamientos de manera que conservan el “vos” para relaciones de inferior a superior, ya sea en edad o en rango, dejando el empleo del “tú” para los demás casos (Sala Leclerc, Claramunda Bes, Sánchez Castro). También existe la actitud de Marchena, diferente a todos, donde el “usted”, empleado para relaciones de inferior a superior, sustituye al “vos” y el “tú” aparece en los otros comportamientos, salvo el de Tartufo con respecto a Juana, la criada, que también emplea el “usted”, quizá para demostrar una mayor afectación en el personaje.

En cuanto al capítulo de las expresiones típicamente francesas, como la “*cour du roi Pétaud*” con la que prácticamente se inicia la obra, hay que ponderar los esfuerzos llevados a cabo por los traductores cuando no se han conformado con dejar tal cual la expresión y han procurado interpretarla según una mentalidad más cercana a nuestros días, llegando, en ocasiones, a la nota crítica explicativa, como mejor apoyo para su argumentación. Junto con las traducciones sencillas, como “Esta casa es la corte del Rey Pétaud”, con nota, “La Corte del rey de los mendigos (pétaud = yo pido)”, de Salas Leclerc (1992: 35); “¡Es la corte del rey Pétaud!”, con nota, “La desordenada corte del rey de los mendigos”, de Cándor Orduña (1996a: 39); “Esto parece, ni más ni menos, la corte del rey Pétaud”, sin más, de Claramunda Bes (1970: 455); se pueden encontrar otras más elaboradas, ya sea por lo genuino de la propia traducción, “Esta casa es una olla de grillos”, de Sánchez Castro (1982: 59); “Esta casa es un infierno, un escándalo [...] que parece una ginebra”, con nota, no del traductor, Marchena, sino del crítico a la traducción, Hernández, “confusión, desorden, casa de tócame Roque” (1977: 240); ya sea por su aspecto muy detallado, como ocurre con Gómez de la Sema, “la casa de Tócame Roque”, con extensa nota en la que explica los motivos de su traducción.⁹

Para otras expresiones encuentran los traductores igualmente giros curiosos que, por la naturaleza de este trabajo no podré reflejar. Sólo citaré algunos casos relevantes. Así “*Bayer aux comeilles*” (1965: 274), será traducido de las siguientes maneras: “papar moscas”, “embobarse”, “pensar en las musarañas” (1945: 575), “siempre en la luna” (1950: 18); “un homme qui ne se mouche pas du pied” (1965: 293) por “un hombre muy listo” (1945: 583), “es un hombre que sabe dónde le aprieta el zapato” (1970: 474), “hombre de muchos humos” (1996a: 61), “un hombre que tiene la cabeza sobre los

9. Que son los siguientes: “Traduzco por este equivalente español el modismo francés -véase supra- [...] en Francia todas las corporaciones tenían su rey, los mendigos elegían el suyo, al que llamaban Pétaud, y más concisamente petaudière a toda reunión confusa, a toda casa en donde reinan el desorden y la bulla” (1945: 572-573).

hombros” (1992: 64 y 1982: 84), “un personaje tan grave” (1977: 279), “es un hombre fuera de serie” (1996b: 50), “no es ningún cualquiera” (1950: 37).¹⁰

Las referencias a monedas suelen plantear también problemas a la hora de buscar una traducción exacta. Si se deja la moneda francesa se puede inducir a error al lector, a elucubración o a desinterés, incluso. Si se traduce, no se refleja con exactitud la equivalencia. Los traductores más críticos y explícitos prefieren ofrecer la referencia española que dé réplica a la francesa. Como ejemplo indicaré el caso de “six deniers” (1965: 271), traducido por “seis dineros” en la edición de Gómez de la Serna (1945: 573), “seis denarios” en la de Claramunda Bes (1970: 57), “con una ropa de lo más pobre” en la de Sánchez Castro (1982: 61), “estaba el maldito en cueros” en la de Marchena (1977: 243), “mendigo haraposo que llegó sin zapatos” en la de Princiville (1950: 15).

Otro dato que puede ser considerado como intento de contextualización es el relativo al que marca el lugar donde se desarrolla la acción y que algunos traductores llaman escena, pensando en la representación teatral o prefiriendo una traducción más literal. Este se reparte entre la indicación relativa a París, solamente, o la de París, en casa de Orgón. Pero un caso más pintoresco se produce en el texto de Marchena, que la sitúa en Madrid, en casa de don Simplicio (1977: 238). Este último traductor traslada a España todos los lugares citados en el original francés, por lo que Normandie, de donde se dice que era oriundo M. Loyal, pasa a ser en su versión Mondoñedo (1977: 352) y Ciempozuelos (1977: 280) traduce lo que para los demás, es pueblo o pequeña ciudad, referidos al lugar de nacimiento de Tartufo.¹¹

En otras ocasiones, el traductor matiza: “La escena en París, en casa de Orgón en una sala de la planta baja” (1996: 25) o “La acción, en París. Época: siglo XVII” (1951: 12).

Traducir el nombre de Tartuffe: del título al personaje

Un rasgo que me ha parecido también importante y que denota la parte que el traductor toma en su labor es el que tiene como objetivo designar al personaje principal, ya que, tras su incorporación a la obra de Molière, el término ha sido mundialmente reconocido para referirse a personas hipócritas. Tartuffe, convertido en Tartufo en las versiones españolas es, sin embargo, don

10. Otras más podrían ser “Fagotin et les marionnettes” (1965: 294), expresión traducida por “Fagotin y las marionetas” Gómez de la Serna (1945: 583), con nota explicativa; “Fagotin el mono, y los titiriteros” Princiville (1950: 37); “mono de algún titiritero” Sala Leclerc (1992: 65); “barberillo que cante las seguidillas boleras” Marchena (1977: 280), etc.

11. Exceptuando a Princiville, que cita aldehuela (1950: 37). Por otro lado, hay muchos más casos en los que cotejar las distintas traducciones de términos y expresiones franceses sería, además de un placer, de interés extraordinario, pero remito esta posibilidad a un nuevo trabajo más preciso.

Fidel, en el texto de Marchena. La elección de este nombre, aunque sorprendente, no resulta gratuita, pues como bien explica Hernández, se trata de una forma de motivar al personaje según su carácter, si bien, él ha decidido corregir esta traducción en base a que “por razones obvias de la popularidad del personaje, hemos vuelto al nombre original molieresco” (1977: 238), siendo este el único caso de enmienda.

Por otra parte, es de reseñar el que algunos traductores se hayan preocupado de indagar acerca del origen de este vocablo. Gómez de la Serna (1945: 561) explica sus derivados, significado y origen italiano. También lo hace Sánchez Castro (1982: 57), en la misma línea.

Pero si el nombre de Tartufo figura como personaje dentro de la comedia, en su aparición en el título se ve, cuando no solo, acompañado de subtítulo, imitando el de Molière, esto es *Le Tartuffe ou l'imposteur*, deriva en *Tartufo o el impostor*, también en menor medida en *Tartufo o el hipócrita*, que parece más tendencioso.¹²

Traducir el nombre de los demás personajes

Aunque la tendencia general en este extremo es la de respetar los nombres franceses del original, existe a veces la españolización de algunos de ellos y creo que vale la pena señalar los equivalentes que he encontrado en las versiones consultadas.

Siguiendo el orden de presentación en el reparto de personajes, encontramos a Madame Pernelle, que recibe las denominaciones de la señora Pernel (Sánchez Castro y Princivalle) o Pernelle (Sala Leclerc, Sopec y Cóndor Orduña), Madama Pernelle (Gómez de la Serna), Madame Pernelle (Claramunda Bes) o Doña Tecla (Marchena). Para el caso de Orgon, los traductores han optado por dejarlo tal cual suena, españolizando su fonética y añadiendo, en consecuencia, el acento agudo que le corresponde.¹³ Elmire será en la sobras traducidas Elmira o Edelmira (Princivalle y Sánchez Castro).¹⁴ Damis y Mariane reciben los nombres de Alejandro y Pepita en la edición de Marchena, pero son respetados tal cual en los demás, con la consiguiente españolización del nombre de la mujer, que pasará a ser Mariana en todas las ediciones, menos en la de Claramunda Bes, en que recibirá el de Marianne. Igual ocurre con Valère, quien se convertirá en Valerio y con Cléante, Cleanto, salvo en las ediciones del ya citado Claramunda Bes y en la de Salas Leclerc, que optan por respetar el nombre francés.¹⁵ Dorine será Dorina o Dorine, en menos casos.¹⁶ M. Loyal,

12. Es el caso de Marchena.

13. Exceptuando, como es de esperar, los cambios introducidos por Marchena, quien lo denomina don Simplicio, jugando con el significado del nombre y el carácter que Molière confiere al personaje.

14. Elvira en Marchena.

15. Don Carlos y don Pablo, respectivamente, en Marchena.

16. En concreto en la versión de Claramunda Bes; Juana en Marchena.

don Celedonio para Marchena, el señor Leal, señor Leal a secas o M. Loyal, para el más afrancesado de nuestros traductores, entiéndase Claramunda Bes.¹⁷ “Un exempt” será traducido o más bien interpretado por Marchena como un alcalde de barrio, un exento en otros casos, un oficial de policía, un oficial real, un oficial sin más.¹⁸ Flipote responderá a los nombres de Felipa, Flipota, Felipota, Flipot, Flipote, todos ellos de sonoridad brusca.¹⁹ Por último, Laurent, criado de Tartuffe, que no aparece en escena pero que es nombrado por él, es objeto de reconocimiento por parte de algunos traductores, que explican a los lectores su mención, aunque no hable, llamándolo unos Laurent y otros Lorenzo,²⁰ lo que corrobora una vez más que hay quienes tienen el interés puesto en españolizar los nombres y otros que incurren en el afrancesamiento.²¹

También estimo pertinente señalar que las vinculaciones entre los distintos personajes o sus características funcionales son en ocasiones modificadas con respecto a las que se señalan en el modelo. Esto aclara o dificulta, según los casos, el entendimiento exacto de sus definiciones. Así el personaje de Elmire es presentado como esposa o mujer de Orgón, pero al no matizar en todos los casos que se trata de su segunda mujer, no se entiende por qué Damis y Marianne no son citados como sus hijos.²²

Por otro lado, las relaciones entre Valère y Marianne son consideradas como las de amantes o enamorados, aunque algunos traductores prefieren novio. Los matices son distintos, desde luego. Quienes optan por la primera calificación traducen literalmente a Molière, aunque en castellano actual el término de amante conlleva una vinculación más fuerte que la que poseía en el siglo XVII. Quienes prefieren enamorado se acercan más, a mi juicio, a la realidad de los lazos existentes entre estos personajes, es decir, definen así a quienes aspiran a convertirse en amantes. En cuanto a la designación de novio-a la encuentro algo en desuso y no muy acertada, pues entrañaría que el

17. El señor Leal lo encontramos en Sánchez Castro, Cándor Orduña y Sala Leclerc. Señor Leal en Gómez de la Serna y en Sopec. Leal, ujier de vara, en Princivalle, quien explica además que emplea este equivalente español para “conservar el juego irónico [...] del original” (1950: 12); Monsieur Loyal en Claramunda Bes y don Celedonio en Marchena.

18. El oficial real (Sánchez Castro), un exento (Gómez de la Serna, Sala Leclerc y Claramunda Bes), oficial de policía (Princivalle y Sopec), un oficial (Cándor Orduña), un alcalde barrio (Marchena).

19. Felipa (Sánchez Castro, Sala Leclerc y Marchena), Felipota (Gómez de la Serna y Sopec), Flipot (Princivalle), Flipote (Claramunda Bes), Flipota (Cándor Orduña).

20. Cándor Orduña lo cita en la cabecera de reparto de la escena correspondiente, pero luego omite su nombre cuando Tartufo se dirige a él (1969a: 71).

21. Laurent (Princivalle y Claramunda Bes), Lorenzo (el resto).

22. Algunas ediciones sí presentan este cuidado, como las de Sánchez Castro y Sala Leclerc.

poseedor de tal calificativo era admitido como tal por la autoridad paterna de la persona amada.²³

En relación con el personaje de Dorine, presentada por Molière como “souvante”, ofrece varias alternativas en castellano, pudiendo encontrarse tanto doncella, como sirvienta o criada.²⁴

Aportaciones del traductor

En ocasiones, resulta a la lectura el texto de Molière carente de proyección escenográfica. Para quienes nos dedicamos al estudio de la puesta en escena y a sus realizaciones, esta sensación es hasta cierto punto lógica, pues como ya dije, faltan acotaciones y desde el punto de vista de un director escénico o de un entendido en la materia, puede considerarse el texto en este sentido nulo. Algunos traductores han querido solucionar esta situación y han aportado de su cosecha detalles de escenografía y decorado. Esta actitud es la que adopta Princivalle, quien señala que “El libro original no describe escenario, según corresponde a los textos de teatro clásico, por no existir entonces una verdadera escenografía. La Comédie-Française ha hecho tradicional para la representación de *Tartufo*, una sala Luis XIV, con sofá, sillones, sillas, una mesa, un gran reloj de pared y candelabros a bujías del mismo estilo. Puertas laterales y al foro sobre la derecha del actor” (1951: 13).

Explicaciones del traductor

Las versiones más eruditas están repletas de notas y comentarios a través de los cuales el traductor manifiesta su rechazo a ceñirse a una labor de simple traslado o versión de una lengua a otra, convirtiéndose en crítico a juzgar por el alcance de sus observaciones. Esto sucede, en especial, en los textos como el de Marchena -gracias a los comentarios de Hernández-, de Princivalle, de Gómez de la Serna y de Cándor Orduña. Son estas las traducciones más eruditas y en ellas se observa no sólo la intención de ofrecer una buena versión al castellano, sino de asegurar la comprensión total del texto por parte del lector. También puede decirse que, por la naturaleza de las notas con que completan sus trabajos, el público al que se dirigen es culto y pretende estar bien informado.

Por el contrario, las demás traducciones no tienen en consideración este extremo y su alcance es menor en cuanto a que están orientadas a un lector medio, que probablemente se interesa en particular por la historia que encierra el texto, sin mayores pretensiones.

23. El término “amante” aparece en Sala Leclerc; “enamorado”, en Sánchez Castro y Cándor Orduña; “novio”, en Sopec y Claramunda Bes. También se encuentra “prometido”, en Gómez de la Serna.

24. “Doncella” aparece en Gómez de la Serna, Sopec, Cándor Orduña y Sala Leclerc; “sirvienta”, en Princivalle y Claramunda Bes; criada, en Marchena.

Conviene, a mi entender, señalar algunas características de estas versiones que he considerado ilustres. Diré así que en el *Tartufo* de Marchena, Hernández comenta aquellos pasajes en que Molière alude de manera más o menos evidente a cuestiones de su tiempo, como por ejemplo, las guerras de la Fronda (1977: 248), los ataques del autor contra la cofradía del Santo Sacramento, “cuyos componentes denunciaban a los maridos las conductas disipadas de sus mujeres” (1977: 256; véase también 297), aunque donde Hernández pone más énfasis es en aclarar, como veremos más adelante, ciertos términos ya en desuso empleados por Marchena.

En cuanto a la traducción comentada de Princivalle, su objetivo parece estar centrado en cuestiones tanto de orden histórico como lingüístico. Son de resaltar sus comentarios en torno a la época molieresca, en particular, durante el discurso irónico de Dorina, queriendo disuadir a su señora de casarse con Tartufo, en expresiones del tipo “madán alcaldesa y madán diputada”, “la Gran Banda” y “Fagotín el mono”, que sin entender el contexto perderían su atractivo para un lector medio.²⁵

A nadie sorprenderá si se afirma de la traducción de Gómez de la Serna que es probablemente la más erudita de todas las aquí citadas. Sus frecuentes notas alcanzan todos los dominios al estar centradas no sólo en la propia traducción sino también en la época y en las relaciones intertextuales que se producen, no limitándose al propio texto dramático sino ejerciendo esta labor desde el prefacio de Molière hasta los memoriales, como él llama a los “placets”.

La versión de Cándor Orduña me parece singular desde el punto de vista del acierto de sus dieciocho notas correlativas en las que intenta dar sentido o aclarar los comentarios de los personajes que intervienen o sus actitudes. Son sencillas, pero contribuyen grandemente a que expresiones, por ejemplo, como “cuentos azules”, sean interpretadas correctamente haciendo referencia “a ediciones populares de cuentos fantásticos, encuadernadas en papel azul” (1996a: 43), o a saber que “esa gran barba” “en el siglo XVII quiere decir también bigote (1996a: 55).

Del traductor traducido

Un detalle muy curioso se plantea cuando el traductor es traducido por un segundo traductor, que ejerce en este sentido de crítico y de corrector, además de ofrecer al lector actual un medio fácil de entender el texto. Me refiero al trabajo que realiza Hernández con respecto de Marchena. Los casos en que hace de segundo traductor son numerosos, por lo que me limitaré a citar

25. Princivalle explica estas expresiones, señalando: “En tiempos de la monarquía absoluta en que vivió Molière, pasaban años sin convocarse los Estados Generales, y los diputados plebeyos esperaban en sus regiones indefinidamente. Sus esposas pasaban en la aldea por damas importantes”. Para la Gran Banda, dice que “ese nombre se daba a los veinticuatro violines del rey”. En cuanto a Fogotín el mono, indica que se trataba, como ya sabemos, de un “popular mono de feria” (1950: 37).

algunos como más representativos. “Bolonios”, necios, ignorantes (1977: 247), “retrete”, gabinete, habitación apartada (1977: 263); “drope”, personaje vil (1977: 267); “echacantos”, personaje despreciable (1977: 295); “balandrón”, fanfarrón, presumido (1977: 298); “embolismos”, enredos, embustes (1977: 326); “alfeñique”, dulce de regaliz (1977: 335), entre otros.

Conclusiones: necesidad de seguir traduciendo *Tartuffe* hoy

Este estudio hubiera podido ser mucho más amplio y más profundo. He querido ofrecer una visión global de cómo se ha traducido a Molière en castellano desde 1945 hasta 1996, de cómo versiones eruditas -que yo he llamado ilustres en tono de reconocimiento- alternan con otras, por lo general, más recientes y menos trascendentales. Pero ha podido comprobarse, en cualquier caso, que traducir *Tartuffe* es una tentación hoy y lo ha sido siempre, que su atractivo sigue estando intacto ya sea por que resida en su maestría ya sea por lo que encierra la obra de atrevida y que, aunque se represente escasamente, se lee y se estudia con interés. Las muchas y variadas versiones que de esta obra se siguen haciendo testimonian y refrendan mi afirmación. Por ello puedo proclamar que seguiremos leyendo *Tartuffe*, aunque, eso sí, lo veamos poco en los escenarios.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- MOLIÈRE. 1945. *Tartufo*. Traducción de Julio Gómez de la Serna, Madrid, Aguilar.
- MOLIÈRE. 1950. *Tartufo*. Traducción de Carlos M. Princivalle, Madrid, Espasa-Calpe.
- MOLIÈRE. 1965. *Oeuvres complètes*. Édition de Georges Mongrédien, París, Garnier-Flammarion, 2 vols.
- MOLIÈRE. 1970. *Tartufo*. Traducción de José M^a Claramunda y Bes, Barcelona, Bruguera.
- MOLIÈRE. 1977. *Tartufo*. Traducción de Francisco J. Hernández a partir de la de Marchena, Madrid, Editora Nacional.
- MOLIÈRE. 1982. *Tartufo*. Traducción de Carmelo Sánchez Castro, Madrid, Busma.
- MOLIÈRE. 1992. *Tartufo*. Traducción de Mercedes Sala Leclerc, Barcelona, Edicomunicación.
- MOLIÈRE. 1996a. *Tartufo*. Traducción de María Cándor Orduña, Madrid, Alba.
- MOLIÈRE. 1996b. *Tartufo*, sin nombre de traductor. Madrid, Sopec.
- SCHERER, Jacques. 1974. *Structures du Tartuffe*, París, Sedes.

MOLIÈRE TRADUCIDO POR GÓMEZ DE LA SERNA

CONCEPCIÓN PALACIOS BERNAL
UNIVERSIDAD DE MURCIA

¿Qué es Molière?, se preguntaba un crítico en las páginas culturales de un diario de ámbito nacional (Siles 1997: 10) con motivo de una reciente representación del dramaturgo galo en el teatro Español de Madrid. Porque efectivamente Molière sigue interesando en nuestro país. Sin ir más lejos, en los últimos años han sido varios los Molière que se han visto en las carteleras españolas. El año anterior *El avaro*. Hace pocas fechas, *El enfermo imaginario*, por no hablar de aquellos grupos, de aquellos escenarios que fuera de los circuitos comerciales, posiblemente en estos días puedan estar ofreciendo cierta versión de alguna conocida pieza de Molière. El francés más universal sigue leyéndose y representándose como así mismo fue traducido y representado desde prácticamente la misma época del autor. En efecto, ya lo apuntábamos el profesor Martínez Cuadrado y la que suscribe en nuestro artículo “El teatro clásico francés en España: historia de una discontinuidad” (Martínez & Palacios 1996) a propósito de la recepción en castellano de Racine y de Molière. En el caso de este último, la primera obra de la que se tiene noticias es de 1680. Se trata de *Le bourgeois gentilhomme* que con el título de *El labrador gentilhomme* fue representada en el teatro del Real Sitio del Retiro el 3 de marzo del año citado. A partir de aquí, aunque con éxito desigual, Molière no ha dejado de ser traducido y representado en nuestro país. Con menor fortuna en el siglo XVIII, quizá por la falta de novedad en los temas por él abordados y que recibieron la influencia no sólo española sino de otras literaturas (latina, italiana o inglesa), quizá también por la dificultad lingüística que podría ofrecer Molière en sus chistes, en sus giros, en sus escenas, difícilmente comprensibles del lector o del público español, o por los problemas con la censura en algunas de sus obras, o simplemente porque su figura quedó menguada ante el éxito de otros dramaturgos franceses, entre ellos el del propio Racine que gozó de mayor predicamento.

Aun así cabe mencionar en este período las traducciones de Iparraguirre o las adaptaciones de Ramón de la Cruz, importantes estas últimas por su popularidad como dramaturgo y por su contribución a la historia del teatro español con la creación del sainete.

A finales del siglo XVIII y principios del XIX las circunstancias históricas determinan el grado de aceptación y difusión de traducciones y representaciones de obras francesas y Molière no permanece ajeno a esta

importancia manifiesta. Ya son más los traductores y escritores que se acercan al comediógrafo. Son de destacar las traducciones de Moratín, de Dámaso de Isusquiza, de Juan de Dios Gil de Lara, de Cándido María Trigueros, del abate Marchena, del prolífico Manuel Bretón de los Herreros, de Lista o del propio Benavente. Menos datos se tienen de las representaciones, aunque en ciertos ejemplos, cual es el caso de algún *Tartufo*, la historia de su *mise en scène* nos es conocida por los documentos de la Inquisición (véase sobre el particular Defourneaux 1962a y 1962b).

Ahora bien, hablamos de traducciones en estos dos siglos pasados pero, ¿ajustadas al original? y ¿de todo Molière? A la primera de las preguntas hay que decir que sus obras fueron más conocidas por adaptaciones que por traducciones lingüísticas, con toda razón por las causas antes aludidas. Baste recordar algunos ejemplos como las adaptaciones mencionadas de Ramón de la Cruz, que se vio obligado a constreñir los tiempos de duración de las obras originales, reduciendo u omitiendo escenas con el fin de adecuarlas al tiempo marcado para un sainete. Todas igualmente sufrieron el proceso de acomodación a su época, no sólo en costumbres, personajes o topónimos sino en situaciones más específicas que, incluso, le llevaron en ocasiones a contradecir el original en su afán de asegurar la diversión, cierto, mas también de no incurrir en graves problemas con la propia censura de la época, que, acabamos de comentar, fue determinante en ciertos aspectos de algunas de las obras de Molière.

O la adaptación de *Le Tartuffe* de Cándido María Trigueros más pintura de costumbres sevillanas que sátira religiosa con importantes variaciones formales y de contenido.

Moratín hizo lo propio, modificando lo que hubiera menester, hasta el punto que en la “Advertencia” a la publicación de *La Escuela de los maridos* se lee:

Creía Moratín que siempre se habían traducido mal en español las comedias de Molière, por haber llegado a persuadirse que lo que es gracioso y expresivo en francés conservará su gracia y energía traduciéndolo literalmente; por haberse impuesto la ley de no añadir ni alterar nada de lo que dijo el autor, quedando por consiguiente sin compensación las muchas bellezas que se pierden en el paso de una lengua a otra; por no haberse atrevido a modificar o suprimir del todo lo que el buen gusto y la decencia repugnara, lo que exigen otros tiempos y otras costumbres, tan diferentes de las que el autor conoció. Traducciones desempeñadas con tan escrupulosa fidelidad, en vez de recomendar la obra que copian, la deterioran y la desacreditan. (Moratín 1834: 2-3)

En efecto, si para Molière, como puso en boca de Dorante en *La critique de l'École des femmes*, “la grande règle de toutes les règles est de plaire”, para el español, en la comedia “resultan puestos en ridículo los vicios y errores comunes en la sociedad y recomendadas por consiguiente la verdad y la virtud” (Moratín 1850: 320). Por esta razón, Moratín tampoco tradujo literalmente sino que actualizó y adaptó las dos obras molierescas -*L'école des maris* y *Le médecin*

malgré lui- a la España de comienzos de siglo. Nombres, topónimos, usos y costumbres del Madrid decimonónico crean un ambiente nuevo y distinto respecto de la fuente. Pero no sólo existen variaciones formales, también las hay que van dirigidas al contenido, suprimiendo aquello que le resultó a su parecer obsceno por atentar contra la moral y buenas costumbres.

O el ejemplo de Dámaso de Isusquiza, que traduce libremente -así reza en la portada- *L'avare*.¹ Isusquiza mantiene los cinco actos del original aunque con variaciones de escenas. Así, en el primer acto, subdivide la escena cuarta y quinta del texto francés hasta llevarlas a diez. En el segundo, llega a seis escenas por cinco de Molière. Quince escenas en el tercero frente a nueve del autor galo. Finalmente, los dos últimos actos permanecen igual.²

Esta traducción, a pesar de la intención de su autor, es menos libre de lo que pretende, si bien es cierto que Isusquiza divaga en ocasiones con las ideas de Molière. En general, suprime algunas frases y acorta las réplicas en numerosas ocasiones, hasta el punto de no traducir toda la idea. La obra, además, transcurre en Barcelona, afectando por supuesto la españolización a los nombres de los personajes.

En otras ocasiones, sí existen traducciones más fieles al texto molieresco. Valga el ejemplo, por contraste con el anterior, de *El avaro* de Gil de Lara, aunque, al igual que éste, no sólo varía las escenas sino que también españoliza nombres de los personajes, lugar de la acción, ciertos nombres propios (Angélica y Medoro por Gombaut y Macée), topónimos (Bohemia por Hongrie; Francia por Aumale) y el único elemento que podría chocar al español de la época: la referencia al dinero que, siendo constante en la obra, cambia por las monedas válidas en aquel momento y que diferían de las francesas. Así los *écus* se convierten en pesos o los *deniers* en maravedises.³

En cuanto a la segunda de las preguntas -y la recuerdo, ¿todo Molière?, la respuesta es negativa. La única tentativa sería de traducir la obra completa del dramaturgo galo la tuvo el abate Marchena a comienzos del siglo anterior. Sin embargo, quedó en ello, en tentativa, ya que tan sólo son dos las traducciones que de él se conocen, *El hipócrita* y *La escuela de las mujeres*, representadas en 1811 y 1812 respectivamente. Habremos de llegar a nuestro siglo para encontrar la primera traducción global de la obra molieresca. Esta empresa pertenece a Julio Gómez de la Serna y la publicó Aguilar en el año 45. Tuvo -como él mismo indica- "el placer y el honor de ser el primero en presentar en nuestra lengua en *su absoluta totalidad*" (Molière 1945: LXIII) la obra del francés. Desde entonces, y

1. *El avaro, comedia en cinco actos: por Monsieur de Molière: traducida libremente por don Dámaso de Isusquiza*. esta traducción, junto con la de Gil de Lara, han sido objeto de estudio por mi parte en Palacios 1997.

2. Posteriormente Gil de Lara seguirá estas subdivisiones, así como traductores posteriores. El propio Julio Gómez de la Serna las mantiene. Hemos de mencionar que las variaciones escénicas podrían estar en función de la edición utilizada de Molière.

3. Ya Isusquiza había actuado de igual manera.

hasta fechas muy recientes, son muchas las reediciones de esta primera traducción completa de Molière. Del mismo autor existen, además, ediciones parciales (editadas por Orbis, Sopena, Carroggio, Bruguera).

Analicemos, pues, tras este breve panorama que nos ha conducido a nuestra época, la aportación de Gómez de la Serna. El prologuista y el traductor aparecen confundidos. Y, antes de acercarnos a los textos teatrales, el autor nos ofrece un pormenorizado estudio de la vida y de la obra de Molière, que da cuenta de la ingente documentación que hubo de consultar.

Poéticas palabras las del inicio y que creo necesario hacer resaltar. Dice así: “He pasado largos meses trasplantando, como un jardinero humilde y atento, las rosas multicolores del cuadro molieresco al vasto y fértil terreno castellano, ¡tan distinto!; largos meses de convivencia grata [...]. Ya sé que en ese trasplante -aun hecho con mi mejor voluntad- han perdido esas flores aroma, tono (en los dos sentidos, pictórico y musical), y que algunos pétalos se habrán desprendido, por desgracia, en esa labor, arrancados por el rejoncillo de mi estilográfica” (Molière 1945: XI).

Quisiera igualmente ofrecer otras, casi al concluir el prólogo, con las que el autor justifica su intención: “Unas palabras, finalmente, sobre estas traducciones, de las que soy absolutamente responsable en sus defectos, ya que las bellezas son del original, naturalmente [...], he intentado, como digo al comienzo, en largas jornadas de labor, *traducir* al castellano con interés y fijeza renovados, no *verter* o *arreglar*, estas obras completas del perenne clásico francés” (Molière 1945: LXIII). Sobre este discurso, elaboraremos nuestra comunicación.

Efectivamente, todo Molière aflora bajo la pluma de Gómez de la Serna. Se vale para ello de cuidadosas ediciones molierescas (a saber, las de 1697, 1784, 1851 y una más cercana a su época de la colección de “La Pléiade”), anotando a pie de página algunas observaciones sobre vocablos y expresiones que pudieran ofrecer dificultad para el lector o público español. Se trata, en ocasiones, de explicaciones sobre palabras francesas en desuso en la lengua francesa contemporánea.⁴ En otras, aporta comentarios sobre aspectos sociológicos.⁵ O traduce citas y palabras latinas o simplemente brinda al lector algunas aclaraciones.⁶ Hay que decir que las citas son escasas para “no interrumpir la

4. En *El avaro* comenta Gómez de la Serna a propósito de *scandaliser* que traduce por difamar: “*scandaliser* (escandalizar, literalmente) en el original. Significaba antaño, en francés, difamar, desacreditar. En este sentido, desusado actualmente, lo emplea aquí Molière” (Molière 1945: 562).

5. Así, en *Las preciosas ridículas* (Molière 1945: 84) dice uno de los personajes: “Venir de visita amorosa con una pierna toda lisa”. A pie de página comenta el traductor: “*Une jambe toute unie* en el original; era una pierna sin *cañones*. Estos eran una ancha tira de tela que se ataba encima de la rodilla y que cubría la mitad de la pierna, envolviéndola. Estaban generalmente plisados y, a veces, adornados de encaje (en España se usaban también, y refiriéndose, en especial, a las gorgueras, decimos están encañonadas)”.

6. Valga como ejemplo el que aparece en *El casamiento a la fuerza* (Molière 1945: 273),

lectura más que en caso necesario” (Molière 1945: LXIV), según deseo del propio traductor.

Aunque como él mismo afirma, se permite algunas libertades. Así desiste del verso francés de las obras de Molière -la mitad de la treintena total- para traducirlas en prosa. Renuncia que justifica de este modo: “Ya sé que al hacerlo así habrán perdido forzosamente lozanía, aroma y color las flores del cautivador parterre molieresco; pero será, en cambio, más verdadero y fiel el trasplante de su dibujo, de su contorno, de la bella *literalidad* original. Por bien que se traduzca un verso, aunque haga esa labor un poeta auténtico, las necesidades de la rima o de la métrica desvirtúan, a mi juicio, al traducir, transforman casi por completo el original, convirtiéndole en una obra nueva, distinta, que sólo semejanzas puede guardar con el texto traducido”.

Pues bien, sin entrar aquí en grandes planteamientos teóricos sobre las diferencias entre traducción literaria-lingüística, versión o adaptación -conceptos todos ellos que los estudiosos de la traducción manejan con soltura y los traductores, en ocasiones, con menor soltura- sí quisiera exponer mi opinión sobre el particular en lo concerniente a esta labor traductora de Gómez de la Serna, quien no sólo es el primero en ofrecer una traducción global sino que es el primero además en traducir por primera vez algunas de las piezas de Molière. Así *Don García de Navarra*, *Los amantes magníficos*, *Psiquis*, *Melicerta*, *El siciliano* o *El amor pintor*, *La improvisación de Versailles*, *La condesa de Escarbañas*. E incluso confirma esta autoría primigenia en el caso de *El atolondrado* o *Los contratiempos*.⁷ En otro orden de cosas muchas de las traducciones no coinciden en cuanto al número de escenas con la edición que he consultado, la más reciente de “La Pléiade”, basada a su vez en la importante edición de 1682 que no figura como cotejada por Gómez de la Serna. Valga como ejemplo el de la comedia de *El atolondrado* que tiene variaciones en todos y cada uno de los cinco actos. Así en el acto I el traductor nos ofrece 11 escenas por 9 de nuestra edición; 14 por 11 en el acto II; 13 cuenta el acto III frente a 9 del original; 9 por 7 en el acto IV y 15 frente a 11 en el V. Ya veíamos, a propósito de *El avaro*

cuando a la réplica del personaje de Pancracio “¿Si el bien se confunde con el fin?” explica el traductor en nota a pie de página: “Como verá el lector, en el estupendo galimatías que tan espontáneamente utiliza el doctor Pancracio hay una serie de términos tomados por Molière de la filosofía escolástica medieval”.

7. El propio Gómez de la Serna dice así en la nota liminar: “*L’étourdi*, que traduzco y que se publica hoy por primera vez en castellano con el título de *El atolondrado*” (Molière 1945: 3). Se sabe, sin embargo, que en 1790 Vicente Rodríguez de Arellano escribió y representó una obra de título *El atolondrado*. A pesar del título, no guarda ninguna relación con la obra de Molière (Cotarelo 1899: 135). Sí la tiene, por el contrario, la adaptación de Bretón de los Herreros, representada en 1827, sin imprimir, aunque se conserva el manuscrito con el título de *El aturdido* o *Los contratiempos*. *Comedia en cinco actos, en prosa, escrita en francés por Molière y traducida por D. M. B. de los H.* y otro manuscrito incompleto anterior, de 1782, atribuido a Fermín del Rey por Paz que lleva por título *El aturdido* o *El embustero en desgracia* (Lafarga 1988: II, 36-37).

que en traducciones españolas de principios del siglo XIX se producían igualmente estas diversificaciones escénicas y, en este mismo ejemplo, Gómez de la Serna, respetaba la labor traductora de sus antecesores. En cualquier caso, sea por similitud para con esas traducciones anteriores o por consulta de otras ediciones, se da este fenómeno diferenciador en prácticamente todas las obras traducidas.

En lo concerniente a los títulos, Gómez de la Serna traduce literalmente, salvo en contadas ocasiones como es el caso de *Las sabihondas*, traducción de *Les femmes savantes* o *El burgués ennoblecido*, de *Le bourgeois gentilhomme*, traducciones que, a mi juicio, no son excesivamente afortunadas. Sobre esta última, es preciso mencionar que es de las piezas de Molière que más variantes ha padecido en castellano (*El ricachón en la corte*, *El fanático por nobleza*, *El aldeano hidalgo*, *El plebeyo noble*, *El burgués gentilhombre* o la última mencionada).

Respeto los nombres de los personajes en líneas generales, actuando de diversas maneras. Traduciendo muchos que tienen correspondencia con nuestra lengua (son los Anselmo, Leandro, Martina; incluso los diminutivos: Juanillo por Jeannot o Toñita por Toinette). Españolizando la morfología de algunos otros que son menos conocidos, al menos en la actualidad (Ergasto, Filinto, Lycanto), manteniendo el nombre en francés por coincidir con el castellano o por no hallar una posible solución convincente (sería el caso de Dorante, de Sganarelle, de Trissotin⁸) y por último ofreciéndonos algunas traducciones curiosas, preferentemente en lo que respecta a los nombres de los criados o séquito, porque ya en la lengua francesa son motes o resaltan características de estos personajes. Así el “Gros-René” o “La Rapière” de *Le dépôt amoureux* se convierten en “Renato-Manteca”⁹ y “Don Estoque” respectivamente. “Berbiqui” es “Villebrequin” en *Sganarelle*. O “Brindavoine” se convierte en “Miajavena” (*El avaro*).

Y, como por razones obvias de tiempo, sería imposible analizar en detalle todas y cada una de las obras, teniendo en cuenta el trabajo de Rafael Ruiz en este mismo volumen, me he permitido centrarme en el *Tartufo* traducido por Gómez de la Serna y en “otro” *Tartufo* -subrayo lo de otro-posterior. Me refiero al de Enrique Llovet, llevado a la escena a finales de los años sesenta. Los dos, aun siendo dispares, son representativos de la pervivencia del dramaturgo, a la vez que pueden servir de ejemplo del tratamiento que los clásicos franceses reciben en nuestra época. Con todo, hemos de constatar que, en líneas generales, los textos teatrales traducidos tienen unas especificaciones particulares con respecto a otro tipo de textos, cuales puedan ser la escenografía, los gustos del público a quien van dirigidos o los condicionamientos sociopolíticos del país que recibe estas obras (véase Ribas 1995) y que son la causa de que, en teatro, sean más las menciones a

8. Trissotin, personaje de *Les femmes savantes*, aparece en la versión de Enrique Llovet realizada en 1967 traducido por “Tritontín” jugando con el vocablo francés “sot”.

9. Éste aparece igualmente en *Sganarelle*.

versiones o adaptaciones que, en muchas ocasiones, enmascaran una traducción literal o meramente lingüística.

Le Tartuffe, como la denominó el propio Molière, no es tan sólo una obra memorable del teatro universal sino que se constituyó en acontecimiento que llegó a movilizar y dividir a la opinión de aquel entonces en Francia. Así ha continuado, en ocasiones, en el transcurso de la historia, incluso en nuestro país. La primera adaptación data del siglo XVIII y desde entonces son muchas las realizadas (Cotarelo 1899: 111-117). Más si cabe se tienen noticias, en lo concerniente a esta obra, de sus representaciones, pasadas y presentes, como veremos.

Ya en nuestra época, junto con *El avaro*, es de las comedias de Molière que goza de más traducciones, apareciendo en ediciones separadas o conjuntamente con otras obras traducidas del comediógrafo francés.

¿Qué es de este *Tartufo* de Gómez de la Serna? Como en la globalidad de las obras por él traducidas, mantiene en ésta las observaciones formales aludidas anteriormente. Así la utilización de la prosa o las variaciones en el número de escenas (actos I, II y V). En lo concerniente al nombre de los personajes, utiliza igualmente los procedimientos antes señalados, aun con alguna que otra observación como es el caso de “Madame Pernelle”, convertida en “Madama Pernelle”, españolizando pues el final de la palabra, cuando sí era posible la traducción. Para otros personajes establece aclaraciones en notas a pie de página. Son los ejemplos de “Tartufo”¹⁰ y de “Felipota”, la sirvienta de “Madama Pernelle”.¹¹ Otras observaciones aunque pequeñas merecen ser observadas. Los versos 1309-1313 (réplica de Cleante y Orgón) de la edición de “La Pléiade” no aparecen traducidos o la expresión “la cour du roi Pétaud” en “la casa de Tócame Roque”.¹²

Pero por encima de estas consideraciones Gómez de la Serna, tal y como anunciaba en su prólogo, *traduce* al castellano, respetando la “bella *literalidad* original”, que lo es de la lengua, claro está, la del siglo XVII.

Es una traducción “correcta” en sentido amplio, pero hoy en día levantar con éxito sobre un escenario el texto íntegro en “correcta” traducción podría

10. Dice así: “Este vocablo, inmortalizado por Molière en Francia, al designar con él al personaje central de esta comedia, significa, en el idioma de aquel país, gazmoño, hipócrita, y tiene sus derivados *tartuffe*, *tartuffier*. Proviene del italiano *Tartufo*”.

11. En la nota comenta el traductor: “Españolizo por una razón eufónica el patronímico molieresco *Filipote*, intraducible” (Molière 1945: 463).

12. En este caso también precisa esta manera de traducir en nota para el lector: “Traduzco por este equivalente el modismo francés del original *la cour du roi Pétaud*. (la Corte del rey Pétaud, literalmente). Modismo que tiene esta procedencia: cuando en Francia todas las corporaciones tenían su rey, los mendigos elegían el suyo, al que llamaban *Pétaud*, del verbo latino *peto* (yo pido). El rey de los mendigos o menesterosos tenía escasa autoridad sobre su nación, y de aquí que se denominase *Corte del rey Pétaud*, y más concisamente *petaudière* a toda reunión confusa, a toda casa en donde reinan el desorden y la bulla” (Molière 1945: 463-464).

ser empresa si no abocada al fracaso, sí al menos a una menor difusión. Colocar en castellano ameno la complicada versificación, con frecuencia farragosa, del texto molieresco, no era y no es tarea fácil, como tampoco lo es pretender entrar en la piel del público francés de aquella época.

Esto es lo que aporta Llovet respecto a Gómez de la Serna, la “actualización” de la obra. Traslación como él la llama. Y es más relativa en el texto escrito, pero posiblemente en cada una de las representaciones, incluso en las del año del estreno, los actores la “reactualizarían”. Porque la obra fue traducida para ser representada. Llovet adecua el texto a la sociedad del siglo XX. Así, el telón se abre con todos los personajes en escena, a excepción de Tartufo, quienes, cual coro griego, entonan una canción en la que las referencias a ejecutivos, aviones, teléfono o televisión introducen al lector - hablo siempre del texto escrito- en su tiempo. “El mundo nunca ha sido para todo el mundo” o “el mundo siempre fue de los que están arriba” frases que, a modo de estribillo, canturrean en clara ironía con el contenido de la pieza que sigue a continuación. Tan sólo esta melodía que se repite al finalizar los actos tercero, cuarto y último, suponen un añadido al texto original. Igualmente es la sociedad de nuestra época la que “leemos” o “vemos” en el vocabulario, en los diálogos cuajados de términos familiares en los que el público del momento se reconocería e incluso nosotros, después de transcurridos casi 30 años. No es una traducción terminológica porque Llovet no es “respetuoso” con el lenguaje de Molière, aunque sí con el contenido. Respeta el argumento, la intriga, la estructura de las situaciones con todas los actos y las divisiones escénicas, el carácter de los personajes, el lugar de la acción. En esto hay clara coincidencia con lo comentado a propósito de Gómez de la Serna. Y sin embargo, la traslada al presente, la moderniza. Muchos de los lectores recordarán probablemente este *Tartufo* de Llovet representado en las postrimerías de la dictadura franquista y en cuyo reparto figuraban actores y actrices como Adolfo Marsillach, director además de la obra, Gerardo Malla, José M^a Prada, Carmen de la Maza, Charo Soriano y algunos otros y cómo lo que atemporalmente era y es una sátira moral, una denuncia de la hipocresía, se convirtió en sátira política,¹³ con referencias del tipo “¡Cuanto mejor iría el país si se siguiesen esas lecciones!”, palabras de la señora Pernelle, en referencia a los consejos dados por el hipócrita/ejecutivo, es decir, Tartufo, a quien venera ciegamente. O la de la sagaz criada Dorina que, al hablar de su amo comenta: “Durante la guerra civil se portó como un hombre, pero después... se entonteció completamente con Tartufo...”. Aquella otra más sutil -pero que no por ello dejó de pasar desapercibida en unos momentos políticos cruciales- en la que Tartufo, tras su triunfo aparente en la casa de Orgón, alecciona de este modo: “¡Qué bien que

13. Sobre lo que la obra supuso en su momento, consúltese Hort 1975 y los siguientes números de revistas: *Primer Acto* 114 (noviembre de 1969), *Yorick* 37 (diciembre de 1969), *Primer Acto* 118 (marzo de 1970).

se nos discuta y combata! Porque eso [...] hace disminuir el favor público, que es siempre un mal y pone a la opinión en cautela contra nuestra obra".¹⁴

Lo importante en Llovet es el lenguaje vivo, divertido, más que las referencias a la actualidad, que, aunque fueron determinantes en su momento para el éxito de la representación, no tendrían por qué serlo en el presente; quizá hoy, este *Tartufo* no tendría igual acogida. Quizá en el siglo XXI, otro *Tartufo*, con otras connotaciones volverá a triunfar.

La importancia de la traducción de Gómez de la Serna es la importancia del texto literario, en el que se respeta no sólo el espíritu del autor, sino una manera de concebir la lengua apropiada a la época del texto. Es necesario que este tipo de traducciones existan aunque, en teatro, las otras, como la de Llovet, son las que interesan al hombre de la calle, al ciudadano de a pie, a ese público que se siente identificado con unos arquetipos que subsisten a través de los siglos.

Finalizo con la misma pregunta que asediaba al crítico aludido al comienzo de esta comunicación. A saber, lo que acontece "cada vez que Molière deja de ser un gélido concepto y recibe en las tablas esa realidad distinta que se inicia en las reverberaciones del cartel". Pues bien, la contestación a esa pregunta pasa sin lugar a dudas por otorgarle a Julio Gómez de la Serna el papel que le corresponde en este siglo XX: por sus traducciones, Molière sigue perdurando, porque efectivamente "Molière" hay muchos, tantos como representaciones posibles pero sin el texto no serían realizables. Gómez de la Serna ha sido en nuestra época otro intermediario más, quizá privilegiado por alcanzar la globalidad, entre el discurso literario molieresco y el lector español.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- "*El Tartufo* de Molière trasladado por Enrique Llovet". 1969. *Primer Acto* 115
COTARELO Y MORI, Emilio. 1899. "Traductores castellanos de Molière" en *Homenaje a Menéndez Pelayo*, Madrid, I, 69-141.
DEFOURNEAUX, Marcelin. 1962a. "Molière et l'Inquisition espagnole" *Bulletin hispanique* LXIV, 30-42.

14. La cursiva es mía. Esta réplica, más extensa por lo demás, no se corresponde con nada del original. Los versos 1166-1167 de Molière dicen así: "TARTUFFE.- Hé bien! il faudra donc que je me mortifie./Pourtant, si vous vouliez...". Llovet amplía esta réplica de en los siguientes términos: "TARTUFO.- *Me lo impondré como penitencia... Ya sé que este no es el momento de las lecciones. Pero, por otra parte, hermano... ¡Qué bien que se nos discuta y combata! Porque eso: a) engendra esfuerzo y sacrificio; b) hace disminuir el favor público, que es siempre un mal y pone a la opinión en cautela contra nuestra obra; c) obliga a hacer mejor las cosas... Único mal: a) el que ellos se hacen; b) la mala pasión que despierta en nosotros y en nuestros amigos... Ahora que si, después de todo, tú quieres que me quede, me quedo...*" (las dos frases en cursiva se corresponderían con el discurso de Molière).

- DEFOURNEAUX, Marcelin. 1962b. "Une adaptation inédite du *Tartuffe*. *El gazmonaño o Juan de Buen Alma* de Cándido M^a Trigueros" *Bulletin hispanique* LXIV, 43-60.
- GIMFERRER, Pere. 1996. "Molière en España" *ABC* de 1 de noviembre.
- GIMFERRER, Pere. 1996. "Molière hoy" *ABC* de 16 de noviembre.
- HOLT, Marion. 1975. "Contemporary Translations and Stagings of Molière's Plays in Spain" en R. Johnson, E. S. Neumann & G. T. Trail (ed.), *Molière and the Commonwealth of Letters: Patrimony and Posterity*, Jackson, The University Press of Mississippi, 190-195.
- LAFARGA, Francisco. 1983-1988. *Las traducciones españolas del teatro francés (1700-1835)*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2 vols.
- MARTÍNEZ, Jerónimo & Concepción PALACIOS. 1996. "El teatro clásico francés en España: historia de una discontinuidad" en Ángel-Luis Pujante & Keith Gregor (ed.), *Teatro clásico en traducción: texto, representación, recepción*, Murcia, Universidad de Murcia, 99-120.
- MOLIÈRE. 1945. *Obras completas*. Recopilación, traducción, prólogo y notas explicativas de Julio Gómez de la Serna, Madrid, Aguilar.
- MOLIÈRE. 1971. *Œuvres complètes*, París, Gallimard, 2 vols.
- MORATÍN, Leandro Fernández de. 1834. *Obras selectas de Molière en francés y en español, traducidas por D. Leandro de Moratín, y continuadas por Estando de Cosca Vayo*, Madrid, Imprenta de Repullés, 2 vols.
- MORATÍN, Leandro Fernández de. 1850. *Obras de D. Nicolás y D. Leandro Fernández de Moratín*, Madrid, Imprenta de la Publicidad (BAE, II).
- PALACIOS, Concepción. 1997. "Acerca de dos traducciones de *L'avare* de Molière en el siglo XIX" *Revista de Filología Francesa* 12, 153-160 (*Homenaje al prof. Jesús Cantera Ortiz de Urbina*).
- RIBAS, Albert. 1995. "Adecuación y aceptabilidad en la traducción de textos dramáticos" en Francisco Lafarga & Roberto Dengler (ed.), *Teatro y traducción*, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, 25-35.
- SILES, Jaime. 1997. "El enfermo imaginario" *Blanco y Negro* de 2 de marzo.

J. RUYRA Y J. M^a DE SAGARRA TRADUCTORES DE
L'ÉCOLE DES MARIS.
VERSIÓN PARROQUIAL *VERSUS* TRADUCCIÓN

MARÍA OLIVER
UNIVERSITAT POMPEU FABRA

En el año 1922, con motivo del tricentenario del nacimiento de Molière la editorial Estel publica en su "Biblioteca popular", *L'escola dels marits*, traducción en verso del escritor Josep Maria de Sagarra. Once años más tarde, la editorial Barcino publica en su colección "Nou esplet", la traducción¹ también en verso, de la misma obra. Esta vez, el traductor es Joaquim Ruyra, también escritor. Las dos traducciones van precedidas de sendos prólogos, firmados por los traductores.

No intentaremos explicar aquí las razones históricas, estilísticas o de gusto que podrían haber llevado a Ruyra a ofrecer una, a su entender, nueva, y acaso mejor, versión al catalán del clásico francés. Además, según afirma el propio traductor en su prólogo, desconocía la existencia de la traducción de Sagarra, de la que sólo tuvo noticia cuando ya tenía lista la suya.²

Tampoco vamos a intentar analizar los motivos socio-históricos de esta "repetición", las razones que podríamos avanzar en este sentido no nos parecen suficientes y el espacio de que disponemos nos obligaría a ofrecer explicaciones en exceso sumarias. Hemos optado por un análisis de los prólogos para intentar hallar en ellos las razones que llevaron a estos autores a convertirse en traductores de un clásico, aunque nos detendremos especialmente en el análisis

1. En primer lugar aclararemos que el término "versión" que se emplea en la portada debe leerse como un sinónimo de "traducción", puesto que en la primera página se nos dice que tenemos entre las manos un "Assaig crític sobre el teatre de Molière i traducció en vers de *L'Escola dels marits*". Siguiendo una larga y onerosa tradición -pues dificulta el trabajo del crítico-, *versión* es un sinónimo de traducción, aunque al final de nuestra comparación intentaremos mostrar cómo podríamos usar este término para hablar de un *gènere* traductivo, distinto a la adaptación y a la traducción.

2. Existen varios argumentos para dudar de la autenticidad de tal afirmación, si bien es cierto que no podemos probar ninguno de ellos: el hecho de que Sagarra fuese un traductor y autor notorio; que el círculo de los "intelectuales" catalanes fuese reducido; que la publicación de la primera traducción había ocurrido sólo 11 años antes. (Si bien es cierto que no hemos podido saber si dicha edición se agotó en algún momento).

del prólogo y opciones traductivas del segundo, pues los resultados obtenidos en la elaboración del corpus de desviaciones muestran cómo, en su caso y no en el de Sagarra, los implícitos del *discurso* expuesto en el prólogo tienen un fiel reflejo en las opciones de traducción de Ruyra.

I. El prólogo del traductor como paratexto y como metatexto: proyecto traductivo vs programa traductivo

Ambos autores establecen en sus prólogos la filiación del argumento central de la obra de Molière, citan los dos a Terencio y la anécdota del *Decamerón*. Pero Sagarra está mejor informado (Ruyra, además, está más preocupado por comparar a Molière con Shakespeare y por el carácter inmoral de la obra del francés; cuestiones que no preocupan en absoluto a Sagarra), pues cita también al antecedente de Terencio: Menandro y sus *Adelphi*. Sagarra hace hincapié así mismo en las similitudes que *L'École des maris* presenta con *La discreta enamorada* de Lope: “*L'escola dels marits*, doncs, té per pares i oncles principals a Menandre, Terenci, Bocacci i Lope de Vega, que són uns parents de primera fila, que honorarien a qualsevol de nosaltres” (Sagarra 1922: 9-10).

Parece importante, pues, insistir en el uso que hacía Molière de argumentos procedentes de autores de la antigüedad o de coetáneos suyos, y dotar al escritor de una noble parentela. Esta es una de las razones que puede explicar el interés de Sagarra por Molière: demostrar que el préstamo de argumentos es habitual en la creación artística y constituye una de las formas de hacer literatura original:

En qüestió de comèdies, com en totes les qüestions artístiques, la mania de l'originalitat ha estat un trencacolls on han anat a raure un feix d'escriptors que han estat com flors d'un dia. [...] Els autors als quals mirem com a grans mestres i grans creadors, són els que menys es preocuparen a ser absolutament originals i agafaren els arguments per a llurs obres d'aquells indrets on els venia més de gust. (Sagarra 1922: 5-6).

Ahora bien, para que un autor tome de donde le plazca argumentos para así insertarse en una tradición, debe disponer de un *corpus* de literatura clásica, ya sea original o traducida. La creación literaria necesita de intertextos y los *clásicos* son intertextos *universales*. No hay que olvidar que desde la *Renaixença* hasta nuestros días, los distintos movimientos que han ido conformando el resurgir de una producción literaria en catalán, han tenido siempre entre sus objetivos prioritarios la introducción, vía traducción o imitación (del original o sus traducciones) de géneros y tendencias extranjeros, inexistentes en la lengua catalana, dada la historia de esta cultura.³

3. Véase Pericay & Toutain 1996: 251: “La traducció no és tan sols una manera d'accedir a les obres generades per les altres cultures, sino també part substancial de la producció literària d'una cultura. [...] I aquesta apropiació del text d'un altre autor, que el traductor literari pot fer de manera més o menys conscient amb el seu esforç per

A continuación, el traductor y prologuista Sagarra se centra en Molière. Comenta las innovaciones que introduce (destacando como la más importante, a su entender, que los dos hermanos sean preceptores de dos jóvenes hermanas y hayan decidido casarse con ellas). Hace una breve referencia a la explicación tradicional del origen del *L'École*: el enamoramiento del maduro Molière de la joven Armande Béjart. Pero lo más interesante es que considera, como la crítica académica francesa de la época, que esta obra es el inicio de la aportación genuina de Molière al género dramático: “*L’escola dels marits* es la primera gran comèdia original⁴ de Molière; és la peça que decideix la segona època del seu teatre; allí on predomina el caràcter sobre la intriga”⁵ (Sagarra 1922: 13). Y Sagarra insiste, que no redunde: “Molière en *l’Escola dels Marits* es troba per primera vegada senyor de les seves grans ulleres de psicòleg, i del seu gran mestratge d’home de teatre” (Sagarra 1922: 13).

Como ese *hombre de teatro* que fue Adrià Gual no se cansa de hacer en sus memorias,⁶ una vez más, un autor de teatro catalán loa las enseñanzas contenidas en la obra del autor francés: la pintura de caracteres y el dominio de la escritura para la escena.

Otro aspecto a destacar del prólogo de Josep Maria de Sagarra son sus afirmaciones más personales y que apuntan la modernidad y, por tanto, la vigencia, de la obra: “*L’escola dels marits* és una comèdia que anuncia els temps nous, és una feble aubada de tot allò que més tard se n’ha de dir llibertat de consciència i drets de l’home, i d’això que ara se’n diu feminisme”.

Puede parecemos que Sagarra se deja llevar por el entusiasmo. Sin embargo, no podemos dejar de darle razón en lo que concierne a los derechos humanos, (futuros) hijos de la Revolución francesa. En efecto: en todas sus

adequar-se a les expectatives de la seva comunitat de lectors, ha estat en molts casos el mitjà per excelència en què s’ha pogut experimentar amb tots aquells gèneres i estils que la producció original no havia tingut temps de desenvolupar del tot, sobretot en cultures com la catalana, que ha hagut de crear o reinventar a força de voluntarisme el seu propi espai literari al segle XX”. Precisamente por lo citado, la cuestión de la ética del traductor y, por lo tanto, la problemática del sujeto de la traducción son especialmente relevantes en la crítica de traducciones al catalán.

4. Anotemos, de paso, la insistencia de Sagarra en destacar la posibilidad de hacer obra original partiendo del uso de argumentos ya existentes; proyecto (que no programa) que explica que su traducción lo sea, y sea además *juste*, por decirlo en la lengua de Molière.

5. No está de más recordar aquí que este mismo argumento sirvió al crítico Alexandre Plana para detectar la influencia de Molière en Pous i Pagès, autor dramático llamado, en su momento, a renovar el género cómico en lengua catalana: “En molts, moltíssims moments, *Senyora àvia vol marit* és una comèdia molieresca, perquè la seva acció ve determinada pels sentiments dels personatges i no pas a l’inrevés, lo que els personatges senten no és la conseqüència de la intriga” (A. Plana en *El poble català*, citado por Gallén 1986: 410). Tampoco es superfluo recordar la coincidencia de argumentos entre otra comedia del mismo autor, *Sang blava*, y *Le Bourgeois gentilhomme*, coincidencia que ya señalamos en Oliver 1996: 424, nota 18.

6. Sobre la *relación* de Adrià Gual con Molière, véase Oliver 1996.

obras, Molière nos presenta a una sociedad civil, regida por el código del honor, cuyos “guardianes” son los representantes de la ley. (Son pocos los finales molierescos que no cuentan con un alguacil, un alcalde, un comisario o un notario). La ley que opera en las obras de Molière ya no es la ley divina; el individuo se confronta así al cuerpo social: la moral, la *bienséance*, el honor, el sentido común, el respeto a la convención social, son temas centrales en todas las obras de Molière (sobre todo en las que se ha dado en llamar las grandes obras: *Tartuffe ou l'imposteur*, *Le Misanthrope ou l'amoureux atrabilaire* y *Dom Juan*). Los caracteres de los personajes (elemento central en la aportación molieresca al género de la comedia, como hemos apuntado de la mano de Sagarra) son la relación que éstos establecen al código del honor; ya sean la mesura, la prudencia, el respeto razonado o la observación de las leyes dictadas por el *sentido común* (común porque es compartido, razonable, razonado), posición que representan personajes como Valère, Léonor, Isabel, el Philinte de *Le Misanthrope*, Madame Jourdain en *Le bourgeois gentilhomme* o el Sganarelle de *Dom Juan*, por citar sólo algunos; ya sean la transgresión, el exceso o el abuso. El Sganarelle de esta *Escuela*, Tartuffe, Alceste el misántropo, Dom Juan el incrédulo, Monsieur Jourdan el delirante burgués aspirante a gentilhomme, son algunos de los *caracteres* emblemáticos de esta posición.

Paradójicamente, la *lectura* de Sagarra tiene su mejor prueba en la traducción de Ruyra, empeñado en substituir la “ética de l’honor” (denominación del propio Ruyra), esa ética *urbana* y civil, por la moral católica, como veremos a continuación. Empeño que ha dado origen a nuestro título.

II. La versión parroquial

Ya hemos señalado cómo Ruyra se limita, en su "Assaig crític sobre el teatre de Molière" a una filiación más bien breve, a pesar de que este “ensayo” cuenta con 29 páginas.

Una sumaria ojeada a los apartados de su prólogo, que reproducimos íntegramente en nota,⁷ nos permitirá fijar sus objetivos.

En el apartado “Impressió sensible” se lee: “En síntesi imaginativa, al costat de la figura gegantina i formosa de Shakespeare, la de Molière se’ns presenta a faisó d’un formidable nan ganyotaire per bé que exquisidament senyorívol” (12).

Triste destino el de Molière en Catalunya, reducido, entre otras cosas, a exquisito enano *muequeante*. No hay espacio aquí para analizar en detalle como ese destino está ligado a los *programas* traductivos a los que ha sido sometido desde su incorporación, bastante temprana, a la lengua catalana. La versión de

7. I. Shakespeare i Molière. Pràctica teatral. Impressió sensible. Cultura. Moral. / II. Algunes notes sobre Molière. Posició i costums; casuística personal; horror al matrimoni. / III. “L’escola dels marits”. Part didàctica: Terenci i Molière. Part anecdòtica: El Bocaccio i Molière. Els arguments. Crítica. Altra anècdota. L’obra en conjunt. L’ètica de l’honor. Els mòbils. / IV. Advertiments

Ruyra es tan sólo un botón de muestra, posiblemente el más exagerado, pero no el único.

En el apartado titulado “Moral” (que no ética, por supuesto), podemos leer:

Molière [...] no és un artista pur; és de més a més, un moralista que es preocupa de formular màximes, examinar-les i discutir-les. No s'accontenta que l'espectador interpreti moralment els fets per l'efecte viu que li causin, sinó que els hi acompanya d'un comentari que li dóna ja raonada aquesta interpretació; i s'esdevé sovint que, mentre la part purament artística de les seves obres és plena de veritat i resplendent de *sana moral* als ulls de qui bé sap considerar-la, *el comentari filosòfic amb què l'autor l'acompanya és sofisticat i de mala tendència.* (15; la cursiva es nuestra)

Y, cómo no, también lo que sigue:

D'això a proclamar que la mundanitat i àdhuc el llibertinatge són preferibles a l'austeritat i la pietat hi ha cent llegües de camí. I és això precisament el què el moralista Molière insinua tot sovint, amb una habilitat admirable i una perfídia tan odiosa com les hipocresies que exposa a la nostra condemna. *Què molt, doncs, que l'Església catòlica tostamps l'hagi mirat amb recel com un escriptor perillós?* (16) (La cursiva es nuestra)

Y en el apartado dedicado a “L'ètica de l'honor” podemos leer:

Es una moral que neix de la mateixa autoritat que governa la moda del vestit i els usos del llenguatge. *La temor de Déu hi és substituïda per la de l'opinió pública. El pecat, completament ocult deixa d'ésser-hi un mal. La virtut hi varia de naturalesa segons varien les opinions socials en el temps i en l'espai: l'honor cristiana, per exemple, és molt diferent de la gentilícia i de la mundanal de Molière. [...] l'honor com a fonament exclusiu de l'ètica no ofereix cap base sòlida.* (35-36)

Y, para acabar con estas elocuentes citas, que no necesitan de comentarios, una de las advertencias (Advertiments) finales de Ruyra: “*L'escola dels marits* sol passar entre bons cristians per una de les obres més inofensives del gran comediògraf francès.... Si nosaltres l'hem traduïda no és perquè participéssim d'aquest engany, sinó al contrari per posar-lo de manifest”.

Ahora bien, el alcance de la manipulación neutralizante del traductor es tal, la acción deformante de semejante programa es tal que una vez se ha leído su traducción, uno se pregunta qué es lo que Ruyra pretendía poner de manifiesto. Veamos algunas muestras de ello.

En este último apartado, el autor informa también, suponemos que para tranquilizar a sus lectores, de que la Sagrada Congregación del Índice no incluye en su lista de libros prohibidos ninguna obra de Molière. Y concluye con una defensa de los tesoros que oculta la obra del francés, pues tras tanto

dislate bien hay que justificar qué puede haberle movido a traducir semejante *barbaridad*.

El ensayo de Ruyra funciona, pues, como una guía de lectura para el buen católico. Algo así como un muro de contención ante ciertos sentidos de la obra. Pero: ¿se habrá contentado el autor con esta advertencia, sin que haya influido esta visión del clásico en la transposición de la letra, habrá podido resistir el texto original semejante programa? Es difícil no plantearse semejante pregunta si se suscribe, como nosotros lo hacemos la siguiente afirmación: “La traduction n'est pas abordée à partir de ce qui constitue sa raison d'être. Partons dès lors d'une hypothèse qui n'a rien d'inattendu [...], suivant laquelle micro- et macrostructures s'interpénètrent et suivant laquelle les microstructures sont fonction d'ensembles plus larges” (Lambert 1980: 247).

En efecto, Sagarra ha realizado una *buena* lectura del original: los derechos del hombre necesitaban del asentamiento de la noción de honor, ello es, entre otros factores lo que constituye la *universalidad* de este clásico. Ruyra nos define a *la perfección* en qué consiste esta noción en el capítulo “L'ética de l'honor”. Este es el macrotexto que va a causar la alteración de la isotopía del honor y la honestidad, fundamentales⁸ en el texto molieresco.

A continuación, intentaremos mostrar cómo algunas de las *licencias* que Ruyra se toma con el texto de Molière, son función de la macroestructura -la *doctrina* católica- vehiculada por el “Ensayo crítico”; la verdadera razón de ser de esta traducción. Este ensayo debe ser entendido como una macroestructura con todas sus consecuencias, y no sólo como un paratexto. Se entiende generalmente que el paratexto vehicula, implícita o explícitamente, el *discurso* (en tanto que expresión de una ideología, intencionalidad o simplemente, una lectura, si lo entendemos en un sentido foucaultiano), en el caso que nos ocupa, el discurso es la doxa católica. La macroestructura, en cambio, determina las opciones del traductor, reducido en tal caso y en el que nos ocupa, a ser un mero sujeto de la doxa. En Ruyra, el sujeto traductor no está al servicio de la obra de Molière (y por tanto de su transmisión) sino que se ha convertido en el mensajero de un Molière evangelizado.⁹

III. La sistematicidad de las manipulaciones programáticas

Pasemos pues a comentar las opciones de Ruyra, que presentamos en forma de tablas al final. En ellas figuran: el original, la traducción de Ruyra y la

8. Puesto que la relación de los personajes a este código es uno de los aspectos que define los caracteres y por tanto el argumento de la obra. Además, la *honnêteté* (actualización de la *virtus* latina), el *honnête homme* son conceptos fundamentales para entender la poética del siglo XVII francés, así como el gusto del público. Véase sobre este punto, por ejemplo, Clarac: 1969.

9. Esta identificación del sujeto traductor (que no hay que confundir con el traductor) a la doxa, tiene uno de sus últimos avatares en las traducciones “políticamente correctas”. Esta *moda* tan de hoy que se está convirtiendo en dogma (esperemos que no en norma) de traducción en muchas sociedades contemporáneas.

de Sagarra. A Sagarra le hemos reservado, en este apartado de nuestra exposición, el lugar de *équivalente neutro*,¹⁰ que nos evitará extendernos en comentarios a la traducción de Ruyra¹¹ y nos permite mostrar mediante un ejemplo *real*, cómo las restricciones del verso no justifican, en absoluto, ciertas desviaciones de la letra del original.

Veamos en qué consiste esta destrucción, bastante sistemática de la isotopía del honor en la traducción de Ruyra.

El primer ejemplo que presentamos en el anexo responde a un *añadido*,¹² en absoluto *insignificante*: cuando Ariste expone que hay que evitar la afectación en el vestir y en el hablar, para evitar uno de los peores atentados a lo mundano: llamar la atención, “*et tout homme bien sage/ doit faire des habits ainsi que du langage, / n’y rien trop affecter*”, Ruyra propone como equivalente que hay que huir del “vicio”: “*i l’home de judici/ en vestits i en llenguatge, ha de fugir del vici*” (1).

Opción traductiva totalmente coherente con lo expuesto por el traductor en su prólogo. Este significante vuelve a parecer en (3) sustituyendo a *gâter*, “estropear”, que no es lo mismo que “viciar”. Y ya se sabe, donde hay vicio hay exceso, de libertad, claro, que surge de la nada (puesto que no está en el original),

10. O como recoge Valero Garcés (1995: 164): “*invariante metodológica*, término definido por R. Rabadán (1991) quien llama *invariable metodológica*. [...] al factor intermedio en la comparación del TO y el TT y que se asemeja también al concepto de *adequate translation* de Broek (1988) para el que la invariante metodológica serviría como *tertium comparationis*, orientada hacia el TO. Hewson y Martin (1991: 57) utilizan el término *homologon* y lo definen como: It is neither a neutral middle-term nor a converting element but a dynamic factor justified through its productivity in the confrontation of cultures. [Some pages before we could read: [...] the homologon's specific function is to supply an explicating gloss]”.

11. Tras la cifra correspondiente a la numeración de las celdas, hemos consignado el número del primer verso citado en el caso de Molière y el de las páginas en el caso de las traducciones. Haremos referencia a las celdas mediante la primera cifra. Hemos destacado en **negrita** los segmentos comentados.

12. Entendemos por *añadido* lo que Berman (1985: 68-82) llama *élargissement*, en su tipología de tendencias de alteración de la letra del original, y definida por el autor como una forma de la hipertraducción. Las *ampliaciones* o *añadidos* son para Berman el producto de un incremento *vano*-veremos aquí que no tan vano- de la masa textual. No son explicaciones o aclaraciones fruto de la necesidad, de la discrepancia lingüística o cultural; la torpeza del traductor o el destino de la traducción; son un incremento bruto de la masa textual. En muchos casos se usan para romper los ritmos del original, dotándolo de las cadencias propias a la lengua de llegada. Aunque muy a menudo, ello no sea un propósito explícito. También son, junto con las omisiones, una de las vías principales para el acceso a la razón de *ser* de la traducción analizada.

(5) 213 Sganarelle Mais ce qu'en la jeunesse on prend de <i>liberté</i> /Ne se retranche pas avec facilité.	55 El que a un jove cediu <i>d'excès</i> de llibertat,/mai més de <i>refrenar-ho</i> tindreu facilitat.	24 Però, aquesta gatzara i aquesta llibertat,/ <i>no és</i> talla ni <i>s'escursa</i> amb gran facilitat.
---	--	---

O de la mano (derecha) de Ruyra.. Exceso que, por supuesto, habrá que “refrenar”. Así que no debe sorprender que tras el “vicio” y el “exceso” llegue, cómo no, el “castigo” (7), que responde también una *invención*, por no decir un... *exceso*, del *prude* (aunque en nada *prudens*) traductor.

Así Ruyra, cual alquimista, o más bien sacristán, del verbo, ha operado la transmutación de lo que en original es una isotopía que podríamos llamar de “las afrentas a la *bienséance*” en isotopía del mal, del pecado y del vicio. Este último término es recurrente en Ruyra, mientras que no hemos encontrado ningún rastro de él en Molière. Como puede verse en (1) y (11), responde sistemáticamente a un añadido. Ruyra, mediante sus añadidos, introduce el pecado allí donde en el original había “afrenta a la mirada del semejante”, erigido en juez en la *mundana* sociedad del *libertino* francés. Ruyra introduce el pecado, la falta a los ojos de Dios, vehiculados por los mandamientos y explicitados en la articulación de los siete pecados capitales, allí donde había falta a los ojos del otro social erigido en juez (11). De esta última opción de traducción de Ruyra se desprende que el deber que obliga a Valère a respetar, es un decir, la voluntad, *a contrario*, de Isabel de casarse con Sganarelle es la ley del Cielo, la ley divina. Nada más lejos del sentido de las palabras del joven Valère del XVII, que se limita a referirse, aunque sea con ironía, al derecho, al conjunto de leyes y normas que en las sociedades laicas reemplazará al derecho divino, pero que ya está funcionando (aunque no como código articulado en leyes), en las obras de Molière. Esta tergiversación responde a la “crítica” expuesta por Ruyra en su apartado “Ética de l’honor”, y que funciona, como ya hemos dicho y vamos mostrando, como un proyecto de re-escritura, como una bomba de relojería que destruye las manifestaciones de dicho código, considerado “erróneo”. El ejemplo (9), en que “asco” y “miedo” reemplazan a “traición” e “injuria” debe entenderse también en el sentido que apuntamos y abunda en la confusión, propia del catecúmeno, del pecado con el vicio.

No contento con ello, el traductor sigue con su labor de zapa. Otra de sus estrategias es desdoblarse el “horror”, fruto en el XVII de acciones que atentan contra el honor, en dos redes de significantes constituidas entorno a los dos semas de horror: el “asco” y el “miedo”, sentimientos del *buen* cristiano ante el vicio, que una vez más reemplazan a los del hombre honesto ante el deshonor (10). La red del “odio repugnante” ha sido *enriquecida* por Ruyra , y como puede verse en (13), (14) y (12), el “asco” se lleva la mejor parte. Especialmente en (12): el simple hecho de esperar con impaciencia (“J’attends

votre retour avec *impatience*”) se convierte en “Resto fluctuant entre *angúnia i fiança*”.

Otra alteración sistemática es la operada con el campo semántico de la cólera (uno de los siete pecados capitales). Al desdoblamiento del “horror” en “asco” y “miedo”, se suma así la conversión del “enfado” o la “cólera” (provocados en los otros personajes por los desatinos de Sganarelle) en “asco”: véanse (7), (13) y (14).

Pero no todo va a ser tan ominoso. Ante tanto pecado y la repulsión que debe generar, Ruyra se siente en la obligación de *añadir* algo de “pureza” a su versión de esta historia. (A medida que avanzamos, cada vez nos cuesta más llamar a este “beato” producto, traducción): véanse cómo en (8), (15) y qué decir de (6), los añadidos responden sistemáticamente a la voluntad de hacer de Isabelle una “nena”(II) casta y pura.

Podemos afirmar que todos los ejemplos que proponemos (incluidos aquellos no comentados presentados en anexo) son *tergiversaciones* del original, si bien de distinto *grado*. Preferimos *tergiversación* a *manipulación*, pues entendemos que la primera es una forma, un género, un tipo muy concreto y dañino (si nos permite la licencia) de la segunda. Aclararemos esta distinción mediante el comentario del ejemplo (16), que consideramos paradigmático. Es ésta una de las pocas recurrencias de “honor” en la traducción de Ruyra, justo allí donde Molière se refiere a *ciel*. Damos a esta tergiversación (y a todas las demás), la explicación ya expuesta al comentar el ejemplo (11). La única ley posible es la del cielo, porque como ya nos ha explicado “l’honor com a fonament exclusiu de l’ètica no ofereix cap base sòlida” (Ruyra 1933: 36). Es importante no olvidar la etimología de tergiversar, palabra compuesta de *tergum* y *versare*. Ruyra da la espalda al original para volverse hacia el macrotexto expuesto en su prólogo. La *tergiversación* se ve así fundamentada: había que añadir un poco de lastre a tanta libertad. Y ello es lo que la distingue de la *simple* manipulación: la tergiversación tiene siempre un objetivo claro, la deformación, alteración y/o domesticación de aquellos sentidos considerados peligrosos para o contradictorios con una determinada doctrina o ideología.

Tras lo expuesto, no es exagerado afirmar que la aparición final del notario como representante de la ley sea casi una incongruencia. Si Ruyra hubiese llegado a substituir al notario (aquel que toma nota por escrito de la palabra que se da, la de los dos enamorados, en este caso), o sea a aquel que establece un contrato fundado en la palabra de honor de ambos y en el mutuo consentimiento, por un capellán, el representante de la ley de Dios en la tierra, tendríamos una adaptación. Adaptación en la que las opciones expuestas anteriormente serían coherentes con el propósito *manifiesto* del adaptador, y que el lector o público no podría considerar obra del señor Molière. Pero no es así. A nuestro parecer, todo lo anteriormente expuesto invalida el término de “traducción”, puesto que la manipulación ideológica operada por Ruyra mediante sus tergiversaciones (o sistematicidad de los añadidos) afecta a uno de los principales sentidos de la obra, o lo que es lo mismo, del conjunto de obras de Molière. Creemos que llamar versión a esta *figura* de la traducción,

consistente en la alteración sistemática, pero no confesa, de sentidos fundamentales y fundacionales del original en pro de una u otra doxa facilitaría la tarea del crítico de traducciones.¹³

La versión de Ruyra de Molière es la de un censor y no la de un traductor, como la omisión que sometemos ahora a reflexión parece apuntar. En efecto: Ruyra omite el término “censor” y lo reemplaza por “rigor”:

(20) 948 Sganarelle Vous l'avez bien stylée:/ Il n'est pas bon de vivre en <i>severe censeur</i> .	107 Que l'heu molt ben criada:/És clar: no convé mai extremar la <i>rigor</i> .	65 Vós l'heu ben educada: /que no s'ha pas de viure com un <i>sever censor</i> .
---	--	---

El “paternal” (4) traductor se delata así en una de sus omisiones. Aquel que ha recordado al lector la existencia del Índice de obras prohibidas de la Sagrada Congregación, no usará en vano la palabra “censor”. O será que esta omisión es casi una revelación, pues “quien *calla* otorga”...

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERMAN, Antoine. 1985. “La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain” en G. Granel (ed.), *Les tours de Babel*, Mauvezin, Trans-Europe-Repress, 46-164.
- CLARAC, Pierre. 1969. *L'âge classique II (1660-1680)*, París, Arthaud.
- FÁBREGAS, Xavier. 1976. “Les traduccions catalanes de Molière” y “Dos apunts sobre Molière” en *El teatre o la vida*, Barcelona, Galba, 85-88 y 88-92.
- GALLÉN, Enric. 1986. “La vida teatral fins a la primera guerra mundial” en M. de Riquer, A. Comas & J. Molas (ed.), *Història de la literatura catalana*, Barcelona, Ariel, VII, 379-448.
- LAMBERT, José. 1980. “Production, traduction et importation: une clef pour la description de la littérature en traduction” *Canadian Review of Comparative Literature* 2, 246-252.
- OLIVER, María. 1996. “Adrià Gual y Molière. Algunas reflexiones desde la arqueología de la traducción” en Ángel-Luis Pujante & Keith Gregor (ed.), *Teatro clásico en traducción*, Murcia, Universidad de Murcia, 417-426.
- RABADÁN, Rosa. 1991. *Equivalencia y traducción*, León, Universidad de León.
- PERICAY, Xavier & Ferran TOUTAIN. 1996. *El malenès del noucentisme. Tradició i plagi a la prosa catalana moderna*, Barcelona, Prosa.
- RUYRA, Joaquim. 1933. *Molière i “L'escola dels marits”. Assaig crític sobre el teatre de Molière i versió de “L'escola dels marits”*, Barcelona, Editorial Barcino.
- SAGARRA, Josep Maria de. 1922. *L'escola dels marits*, Barcelona, Editorial Estel.
- VALERO GARCÉS, Carmen. 1995. *Apuntes sobre la traducción literaria y análisis contrastivo de textos traducidos*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares.

13. Y como ya decíamos en la nota 8, con más razón hoy en día, para evitar que los sentidos que se derivan de las traducciones “políticamente correctas”, pero éticamente incorrectas, aparezcan a ojos de los lectores como propios del original.

MOLIERE	RUYRA	SAGARRA
<p>(1) 41 Toujours au plus grand nombre on doit s'accorder /et jamais il ne faut se faire regarder. / L'un et l'autre excès choque et <i>tout homme bien sage/</i> doit faire des habits ainsi que du langage, /<i>n'y rien trop affecter</i>, et sans empressement, /suivre ce que l'usage y fait de changement [...] Mais je tiens que qu'il est <i>mal</i>, sur quoi que l'on se fonde/ De fuir obstinément ce que suit tout le monde...</p>	<p>47 <i>Fill meu</i> la majoria ens imposa el seu ús/ i és malmirat qui en fa massa sovint refús.¹⁴/Tot extrem és dolent i <i>l'home de judici/</i> en vestits i en llenguatge, ha de fugir del <i>viç/</i> de res exagerar, sinó calmosament/anç adoptant els canvis que la moda hi va fent. [...] També crec que és <i>peccat</i> que no admet cap excusa, /declarar-se rebel a allò que tothom usa...</p>	<p>16-17 Cal sempre fer les coses com el nombre majò,/ i un no deu mai que el mirin cridant l'atenció./ Tot excés és dolent, i <i>la persona entesa,/</i> en paraula i vestit deu cercar la <i>justesa,/</i> res d'enfarfegaments, seguí amb senderi clar/allò que al temps i a l'ús els plagui reformar. [...] Però em sembla també, que <i>inúltiment raones,/</i> si vols dur la contrària a totes les persones...</p>
<p>(2) 78 (Lisette a Léonor) Bien vous prend que son frère ait toute une autre humeur/ Madame; et le destin vous fut bien favorable/ en vous faisant tomber en mains du raisonnable</p>	<p>49 Sort que l'altre germà gasta més bona humor!/ Ah! Senyora la sort us fou ben favorable/fent que anàssiú a raure amb el que és <i>dolç i amable</i>.</p>	<p>17 Sort que el germà és un home d'un altre mirament,/senyora, i el destí se us mostra favorable,/fent-vos caure en mans del que és <i>més raonable</i>.</p>

14. La omisión del adverbio temporal *toujours* significa una atenuación del valor de máxima de este enunciado, máxima del honor, tal y como este término se entiende en el XVII francés, según el diccionario *Petit Robert*: "HONNEUR. Fait de mériter la considération, l'estime (des autres et de soi même) sur le plan moral et selon les valeurs de la société. → Dignité, fierté, estime, respect (de soi même)". Véase también: "HONNÊTE HOMME (au XVIIe, notion essentielle de la morale mondaine): Homme du monde, agréable, et distingué par des manières comme par l'esprit, les connaissances. 2: qui fait preuve de politesse, de savoir vivre. → Civil (poli)". En este sentido hay que interpretar la famosa máxima de Molière: "C'est une étrange entreprise que celle de faire rire les *bonnêtes gens*", que nos indica cuál era su público: los individuos que, en la corte, se regían por la ley del honor, un código para la vida en sociedad. (Señalemos, de paso, la pátina catequística que da a la réplica el *incipit* "Fill meu").

<p>(3) 134 (Sganarelle a Léonor, hablando de Isabelle) Oui, vous me la <i>gâtez</i>,/ puisqu'il faut parler net!</p>	<p>52 Sí me la <i>viciou</i>. Ho voleu net? Doncs, aul</p>	<p>20 Vós me la <i>feu malbé</i>, ja us ho diré clà i net!</p>
<p>4) 180 (Ariste) Je tiens sans cesse qu'il nous faut en riant ins- truire la jeunesse/ réprendre ses défauts avec <i>grande douceur/et du nom de vertu ne point lui faire peur</i> [...]/ Les divertisse- ments, les bals, les comédies;/ <i>ce sont choses</i>, pour moi, que je tiens de tout temps/fort propres à former l'esprit des jeunes gens...</p>	<p>54 La jovenalla convé que l'eduquem entre joc i rialla/ corregint llurs defectes amb <i>paternal dolçor/ perquè el nom de virtut no els inspiri mai por</i> [...]/ permeto.../i que a balls i comèdies i festes assisteixi, /perquè jo aquests esplais no els considero <i>impurs</i>,/ i, per educar els joves, els crec un gran recurs.</p>	<p>23 <i>Sí, però amb brams de lloba,/no creguen que és possible atreure la gent jove,/ cal reprendre els defectes amb gran cura i dolçor,/ amb vestits de virtut no escau que els hi fem por. [...]/els entreteniments, les comè- dies, la dansa;/ aques- tes belles coses que en tot temps han sigut molt pròpies per formar la bella joventut.</i></p>
<p>(5) 213 Sganarelle Mais ce qu'en la jeunesse on prend de liberté/ne se retranche pas avec facilité</p>	<p>55 El que a un jove cediu <i>d'excès</i> de llibertat,/mai més de <i>refrenar-bo</i> tindreu facilitat.</p>	<p>24 Però, aquesta gatzara i aquesta llibertat,/no es <i>talla ni s'escursa</i> amb gran facilitat.</p>
<p>(6) 411 Sganarelle Elle, est-ce assez dit?/ comme une <i>filie honnête</i>, et qui m'aime d'en- fance,/elle vient de me faire entière confidence.</p>	<p>73 Ella. És prou dit?/<i>Nena inexperta</i> i tímida que <i>espanten ombres tènues</i>,/ha vingut a <i>exclamar-se-me'n</i> amb paraules <i>ingènues</i>,</p>	<p>37 Ella, us he dit./Com fa temps que m'estima i és <i>plena de decència</i>,/ella ha vingut a <i>fer-me aquesta confidència</i>,</p>

<p>(7) 471 Isabelle Et je me sens <i>le cœur tout gros de fâcherie.</i></p> <p>(Sganarelle) Voyez un peu la ruse et la friponnerie.</p>	<p>76</p> <p>Creieu que és un <i>marraig. Quina angúnia! Quin fastic!</i></p> <p>Ja és una belitrada que mereix un bon <i>càstig!</i></p>	<p>40</p> <p>I l'ira en el meu cor de nou es <i>desensonya.</i></p> <p>Doncs d'això ja en dic <i>barra</i> i en dic <i>poca vergonya.</i></p>
<p>(8) 504 Sganarelle Dans quel ravissement est-ce que mon cœur nage,/lorsque je vois en elle une fille <i>si sage!</i></p>	<p>78</p> <p>¡En quina mar d'encants la meva ànima sura/veient aquesta noia tan prudent i <i>tan pura!</i></p>	<p>42</p> <p>De quina joia viva el meu cor s'alimental/D'això se'n diu, senyors, <i>una noia prudental</i></p>
<p>(9) 506 Sganarelle Prendre un regard d'amour pour une <i>trahison!</i>/Recevoir un poulet comme une injure extrême,/et le faire au galant reporter par moi même!</p>	<p>78</p> <p>Prendre un esgurad d'amor per un <i>objecte de pò!</i>/Fer d'un escrit galant un <i>angoixòs conflicte!</i>i pregar-me que el torni jo mateix al que el dictal</p>	<p>42</p> <p>La mirada li sembla un <i>desvergonyiment.</i>/Rep una carta closa i ja creu que es <i>moria</i> /i vol que jo mateix la torni al qui li envia</p>
<p>10) Carta de Isabelle a Valère (II, I) "Cette lettre vous surprendra sans doute, et l'on peut trouver bien hardi pour moi le dessein de vous l'écrire, et la manière de vous la faire tenir; mais je me vois dans un état à ne plus garder de mesures. <i>La juste horreur</i> d'un mariage dont je suis menacée dans six jours ..."</p>	<p>80</p> <p>"Sens dubte aquesta carta us causarà una bella sorpresa; i jo sé bé que, en una noia, és greu pecat d'atreuiment, no ja sols el designi d'escriure-la, sinó fins i tot la manera de fer-vos-la a les mans; però estic en una situació que no permet gaires miraments. <i>La justificada repugnància</i> que m'inspira el maridatge amb què se m'amenança dintre de sis dies..."</p>	<p>43</p> <p>"Aquesta carta sens dubte us causarà sorpresa, i pot semblar molt atrevit per part meva la intenció d'escriure-vos-la i la manera de fer-vos-la arribar; però em trobo en una situació en què no es poden mirar les conveniències. <i>El just horror</i> que em causa un matrimoni amb el qual estic amenaçada dintre de sis dies..."</p>

<p>(11) 564 Valère <i>Le droit de la sorte l'ordonne,/Et de tant de vertus brille votre personne,/Que j'aurais tort de voir d'un regard de courroux/ Les tendres sentiments qu'Isabelle porte sur vous</i></p>	<p>83 <i>Hi ha un deure que a sa llei me subjecta./Vostra austera virtut tanta de llum projecta/que no puc reprovar, sens pecar contra el Cel,/l'adhesió que us mostra l'adorable Isabel</i></p>	<p>45 <i>I el dret tal manament em dóna/ perquè amb tantes virtuts llueix vostra persona,/que fora un crim mirar-me amb ull raoniós,/els tendres sentiments que Isabel té per vós.</i></p>
<p>(12) 672 Isabelle <i>J'attends votre retour avec impatience,</i></p>	<p>88 <i>Bo. Resto fluctuant entre angúnia i fiança.</i></p>	<p>50 <i>Fins la vostra tornada el meu neguit vigila;</i></p>
<p>(13) 743 Isabelle <i>La présence de l'un m'est agréable et chère,/j'en reçois dans mon âme une alégresse entière; [...] il faut que ce que j'aime, usant de diligence,/fasse à ce que je hais perdre toute espérance / Et qu'un heureux hymen affranchise mon sort/ d'un supplice pour moi plus affreux que la mort.</i></p>	<p>92 <i>La presència de l'un m'és agradable i cara/ i d'una joia tot pura el meu cor amara [...]/És hora que les coses prenguin un caire nou./Cal que el meu preferit procuri sens tardança,/per sa part, tallà a l'altre tot peu de pledejança,/portant-me a un himeneu que assegurí ma sort/i em treguí d'unes basques més cruels que la mort.</i></p>	<p>3 <i>La presència de l'un com res em complauria,/l'ànima davant seu ja em balla d'alegria:/[...] És necessari, doncs, que el qui estimo, enginyant-se/faci a aquell que avorreixo perdre tota esperança,/i que un casori a gust alliberi ma sort/ d'un suplici per mi que és pitjor que la mort.</i></p>
<p>(14) 777 Isabelle <i>Vous ne me sauriez faire un plus charmant plaisir; /car enfin cette vue m'est fâcheuse à souffrir, /elle m'est odieuse; et l'horreur est si forte...</i></p>	<p>94 <i>Bo. No em podríeu fer obsequi més fi/perquè la seva vista m'és de mal sofrí/ L'avorresc, m'esgarrija, m'enuija, m'exaspera...</i></p>	<p>55 <i>És el millor que vós podreu fer pera mi/perquè la vista seva m'és dura de pati/i m'és tant odiosa, i tat me desespera.</i></p>

<p>(15) 827 Isabelle Me dire absolument qu'elle perdra la vie/si son âme n'obtient <i>l'effet de son envie</i>,</p>	<p>99 per dir-me'n l'ofegador neguit/i explicar-me que es veu completament <i>perduda</i>,/si en el pas que ara intenta resta, per fi, <i>vençuda</i>.</p>	<p>58 ...ella ha vingut aquí/per contar-me la fúria del seu secret patí,/i dir-me sense embuts que ella perdrà la vida/<i>si el desig que la mou no es compleix de seguida</i>.</p>
<p>(16) 845 Ne rougissez-vous point d'avoir pris tant d'amour /Pour ces sortes de gens qui changent chaque jour,/ d'oublier votre sexe et tromper l'espérance/d'un homme dont <i>le Ciel</i> vous donnait l'alliance?</p>	<p>100 ¿No et fa vergonya encendre't d'un afecte tan fort/per un galan que muda, cada dia, de nord?/ Ài no et dol envilir-te i abatre l'esperança/d'aquell amb qui et menava <i>l'honor</i> a l'aliança?</p>	<p>59 No te'n dones vergonya, d'estimar follament/ un noi que cada dia muda de pensament?/ D'oblidâ el teu pudor, i enganyar l'esperança/d'un home que <i>el bon Déu</i> et dona en aliança?</p>
<p>(17) 864 Sganarelle Non, non, je ne veux point chez moi tout ce mystère./J'y pourrais <i>consentir à l'égard de mon frère</i>.</p>	<p>100 Ahl no permetré pas a casa aquests misteris./<i>Pel meu germà ho pendria; en contra no ho esperis</i>.</p>	<p>60 Res d'aquests embolics ni aquesta companyia;/ <i>no és pas pel meu germà que ja ho mereixeria</i>.</p>
<p>(18) 879 Sganarelle Mais, dès le même instant qu'elle sera dehors,/Je veux, sans différer, aller trouver mon frère:/J'aurai <i>joie à courir lui dire cette affaire</i>.</p>	<p>101 Però, en ésser ella a fora, ja més no m'entretinc;/i a casa mon germà <i>correré ben de pressa/per explicar-li els passos d'aquesta mala peça</i>.</p>	<p>60 Però quan sigui fora, me n'aniré corrents/a trobâ el meu germà, <i>que fa riure com bada/i haig de llepar-me els dits contant-li la rifada</i>.</p>
<p>(19) 891 Sganarelle La voilà qui, je crois, peste de bonne sorte:/ De peur qu'elle revînt, fermons à clef la porte</p>	<p>102 Ja ha sortit. Que segueixi ben lluny <i>sa via torta</i>/No fos cas que tornés, tanquem amb clau la porta</p>	<p>61 Mireu-vos-la, com surt, ai <i>la mosqueta morta</i>/per si de cas tornés tanquem amb clau la porta.</p>

<p>(20) 948 Sganarelle Vous l'avez bien stylée:/ Il n'est pas bon de vivre en <i>severe censor</i>.</p>	<p>107 Que l'heu molt ben criada: /És clar: no convé mai extremar la <i>rigor</i>.</p>	<p>65 Vós l'heu ben educada:/ que no s'ha pas de viure com un <i>sever censor</i>.</p>
---	--	--

JOAN OLIVER TRADUCTOR DE MOLIÈRE

MIQUEL M. GIBERT
UNIVERSITAT POMPEU FABRA

I

Joan Oliver (Sabadell 1899-Barcelona 1986) es conocido y reconocido sobre todo como poeta, con una obra que evoluciona desde el vanguardismo de *Les decapitacions*, su primer libro de versos, a la poesía del realismo histórico de sus últimos volúmenes.¹ Pero puede afirmarse que su gran prestigio como poeta, a partir de finales de los años cincuenta, estuvo emparejado con su renuncia a convertirse en un dramaturgo profesional. A partir de aquel momento, se limitó a escribir, como autor teatral, pequeños textos más o menos inconformistas que, paradójicamente, a veces fueron estrenados con notable éxito por los grupos del llamado teatro independiente de las décadas de los sesenta y los setenta.

El mismo Oliver resumía, en declaraciones de 1963, su situación como escritor: “Soy un dramaturgo frustrado, fracaso que atribuyo, tal vez por comodidad, a causas externas y superiores” (Espinàs 1963: 43). Y precisamente en esta conciencia de derrota se hallaba el origen de su labor traductora:

La meva obra teatral és escassa i mediocre, com saps. La considero només un indici del que podria haver estat. Reconec que no he tingut prou força de voluntat per a continuar la meva carrera dramàtica contra vent i contra corrent. [...] Però, vist el quadre, i sense prou empenya per a promoure un redreçament o almenys un endegament de l'escena professional -cosa que hem intentat més d'una vegada-, vaig esquitllar-me per la porta falsa i còmoda de les traduccions. (Porcel 1966: 74)

No se trata, claro está, de aceptar sin ninguna matización los adjetivos que el escritor aplica a la producción teatral propia, ni considerar una *puerta falsa* sus versiones catalanas de diversas obras del teatro internacional. Pero es indudable que su dedicación a la traducción se explica, en parte, por las posibilidades que tenían los textos traducidos de estrenarse con cierta rapidez, en los años cincuenta, a pesar de las severas limitaciones impuestas por el

1. J. Oliver firmó siempre con el pseudónimo *Pere Quart* sus entregas de poesía.

régimen dictatorial. Pues la actividad traductora de Oliver se desarrolló, principalmente, como consecuencia de las necesidades de la *Agrupació Dramàtica de Barcelona*, una sociedad teatral fundada por miembros de la burguesía liberal barcelonesa y que, con actores no profesionales, entre 1955 y 1963, aspiró a dignificar y renovar el teatro de la época y poner las bases de un futuro teatro nacional catalán. Oliver, uno de los fundadores de la citada sociedad, la ADB, recibió el encargo de traducir al catalán piezas muy diferentes, que van de *Il servitore di due padroni*, de Carlo Goldoni a *Die Dreigroschenoper*, de Bertolt Brecht, pasando por *Un chapeau de paille d'Italie*, de Eugène Labiche, o *El jardín de los cerezos* y otras obras de Anton P. Chéjov.

Sin embargo, su decisión de traducir a Molière no es fruto de las exigencias de su vinculación a la ADB, sino que responde al carácter de su formación cultural y a sus intereses literarios y dramáticos. Oliver, hijo de una familia sabadellense de industriales y propietarios rurales, dispuso de una biblioteca familiar donde menudeaban las obras literarias francesas, que él aumentó en su juventud. En unas notas inéditas, reconocía el influjo que la lectura del teatro francés -especialmente el publicado en *L'Illustration Théâtrale*- ejerció en su educación, y la admiración que sintió por el ingenio de un comediógrafo como Tristan Bernard.

No es extraño, pues, que el teatro original de J. Oliver se inscriba plenamente, con la única excepción de *La fam* -estrenada en 1938, la mejor obra, sin duda, del teatro catalán de la guerra civil-, en lo que llamamos «teatro de bulevar», que engloba formas dramáticas como la comedia de intriga o la *pièce bien faite*, pasando por la comedia de costumbres o ciertas manifestaciones del melodrama. Por lo tanto, J. Oliver opta por una tradición que procede, en última instancia, de la comedia clásica y que tuvo en la comedia francesa de los siglos XVII y XVIII uno de los grandes momentos de su proceso evolutivo.

La influencia francesa sobre el teatro de J. Oliver es clara, y no sólo limitada a la de Tristan Bernard, puesto que sus piezas originales muestran un buen conocimiento de autores como Sacha Guitry, Jules Supervielle, o Jean Anouilh. Este influjo del teatro francés, sobrepasa, incluso, los límites de los autores del teatro de bulevar, como evidencia *Ball robot* -que fue traducida al castellano con el título de *Bodas de cobre*-, la mejor obra de Oliver, un texto que incorpora al esquema constructivo de la *pièce bien faite* aspectos del pensamiento de Albert Camus y de Anton P. Chéjov.

Así pues, Oliver apuesta, como dramaturgo, por un teatro perfectamente burgués, a veces de contenido crítico respecto a instituciones como la familia o el matrimonio, pero sin romper con las formas y los temas de una tradición dramática aceptada. Con lo que su labor de autor teatral contrasta, ya antes de la guerra civil, con su poesía o con su narrativa, de orientación vanguardista. Y es que Oliver, siempre atento a la circunstancia histórica del espectador al que pretende dirigirse, y considerando débil aún la realidad teatral catalana de los años treinta, escoge el posibilismo y escribe un teatro destinado a un público lo suficientemente amplio para permitir la profesionalización del escritor.

Oliver se verá a sí mismo como autor de un teatro antisentimental y antirretórico que quiere contribuir -según una pretensión muy *noucentista*- a alejar de la escena catalana la grandilocuencia romántica, el énfasis del teatro de ideas y la exaltación ruralista. Oliver pretenderá colaborar con su obra dramática -él, tan alejado de las orientaciones *noucentistes* en su poesía juvenil- a la labor *civilizadora* del teatro catalán que, con la franca adopción de la comedia urbana y burguesa, se asignó el *Noucentisme*. Con la única excepción ya citada de *La fam*, Oliver siempre se mantendrá fiel a la idea de teatro aquí trazada brevemente. Sus traducciones de Molière serán, en definitiva, un derivativo de esta actitud y de esta voluntad.

II

Oliver comienza a traducir *Sganarelle ou le cocu imaginaire* en Santiago de Chile, adonde había llegado en enero de 1940 huyendo de la Francia en guerra con la Alemania hitleriana. El escritor es acogido por la colonia catalana de Santiago, agrupada en torno del Centre Català, y pronto será el redactor-jefe de la revista *Germanor*, órgano de la entidad. En las páginas de otra publicación catalana, *Catalunya*, de Buenos Aires, aparecerán unas escenas de su traducción, a la que dio el título de *El banyut imaginari*, y que revisará después de su regreso a Cataluña en 1948.²

Pero, sin lugar a dudas, su gran versión del teatro de Molière fue la de *Le misanthrope*. Las frecuentes y largas consultas y los abundantes comentarios que contiene al respecto el epistolario, inédito, entre Oliver y el novelista Xavier Benguerel, amigo personal que continuaba exiliado en Santiago de Chile cuando el escritor volvió a Cataluña, nos permiten comprobar la gran importancia que Oliver otorgaba a su traducción de *Le misanthrope*. Empezó a trabajar en ella al poco de su regreso del exilio, y durante casi dos décadas le dedicó un esfuerzo sostenido que lo llevó a efectuar diversas revisiones. La primera edición, de bibliófilo, de esta traducción apareció en 1951.³

Finalmente, *L'imposteur ou le Tartuffe* fue la tercera comedia molieresca que Oliver tradujo al catalán, con el título de *L'impostor o el Tartuf*, y de la que también tenemos información a través del citado epistolario con X. Benguerel. La labor del traductor fue también ardua, en este caso, y el resultado literario obtenido no es inferior al conseguido con *Le misanthrope*.⁴

2. *Catalunya* 132 (noviembre de 1941), 3-11.

3. J. Oliver, *El misantrop*, Barcelona, Aymà, 1951. Por otra parte, Oliver dio una lectura pública del texto en el Instituto Francés, de Barcelona, el 2 de mayo de 1952. Obtuvo, además, el Premio Extraordinario del Presidente de la República Francesa, en los Juegos Florales de la Lengua Catalana de 1952, celebrados en Toulouse.

4. Figura en la biblioteca de J. Oliver la edición, probablemente de los años veinte, del teatro de Molière que utilizó para las traducciones que nos ocupan. Se trata de *Œuvres complètes de Molière. Nouvelle édition accompagnée de notes tirées de tous les commentateurs avec des remarques nouvelles par M. Félix Lemaistre. Précédée de la Vie de Molière par Voltaire*, París, Librairie Garnier, frères, s. a., 3 vol.

En cuanto a los precisos motivos que lo indujeron a traducir a Molière, no es probable que fueran los de una representación inmediata.⁵ Esto resulta indudable en lo relativo a la versión de *Sganarelle ou le cocu imaginaire*, puesto que su escenificación superaba las posibilidades del pequeño cuadro escénico, formado con socios de la entidad, que en los años cuarenta actuaba en el Centre Català de Santiago de Chile. Por lo que respecta a *Le misanthrope* y a *L'imposteur ou le Tartuffe*, la situación no era esencialmente diferente, ya que a pesar de que Oliver las tradujo a la vuelta del exilio, las dificultades para su estreno eran muy grandes, como lo demuestran los avatares de *El misantrop* hasta llegar al escenario.⁶ Hay que tener en cuenta que, hasta avanzados los años cincuenta, estaba prohibida la difusión de traducciones al catalán, y que las excepciones en la aplicación de esta norma fueron muy escasas. En realidad, pues, el estreno de *El misantrop* fue una excepción, y de ahí que sólo fuera autorizada la representación en sesión única.

Ahora bien, Oliver había concebido la esperanza que el mecenazgo privado le sufragara la traducción del teatro completo de Molière. Existía el precedente de lo ocurrido, en aquellos años difíciles, con Josep Maria de Sagarra y sus traducciones del teatro de Shakespeare, o con Carles Riba y su traducción de *L'Odissea*, de Homero (Oliver 1988: 25). A parte de un evidente objetivo literario, este mecenazgo tenía la finalidad de ayudar a diversos escritores catalanes que, como consecuencia de la guerra civil y de la persecución de su lengua, tenían graves dificultades para subsistir con su trabajo intelectual. Pero las esperanzas de Oliver, al respecto, quedaron en nada. Por consiguiente, debemos considerar que realizó las versiones de Molière, principalmente, por un gusto y un interés personales, aunque existieran también otras motivaciones, principalmente en la traducción de *Le misanthrope*.

Para Oliver, el teatro de Molière es un ejemplo de buena realización dramática por la fluidez del juego escénico, el lenguaje que estiliza ligeramente el habla viva y la verdad humana de sus personajes (Oliver 1973: 5). El traductor encuentra en él uno de los mejores logros del teatro antirretórico que propugna, y además, se sitúa, como hemos visto, en la línea evolutiva que va de la comedia clásica antigua a la *pièce bien faite*, de la que es uno de los referentes históricos. Como algunos escritores *noucentistes*, o adheridos a las directrices estéticas *noucentistes* -Joaquim Ruyra, Alfons Maseras, Josep Carner o Josep M. de Sagarra, también traductores de Molière al catalán-, Oliver advierte la eficacia de las comedias molierescas en el combate contra el trascendentalismo, la extravagancia y la *niebla nórdica* que tanto le desagradaban (Jonás 1956: 5).

Pero en su apuesta por el teatro de Molière pesaba, también, su posición fuertemente crítica frente a la escena catalana; una escena que exigía, en primer

5. No ocurrió lo mismo con la mayor parte de sus traducciones dramáticas, como ya hemos indicado antes.

6. J. Oliver nos informa cumplidamente en el epistolario con X. Benguerel, aquí mencionado repetidamente.

lugar, una labor de limpieza y acondicionamiento (Oliver 1957: 8). Para efectuar este trabajo con garantías de éxito, eran indispensables y urgentes, en opinión de Oliver, las buenas traducciones, puesto que debían contribuir, desde el escenario, a la sólida formación de autores y actores (Espinàs 1963: 43). Así pues, las traducciones de Molière resultaban esenciales, y Oliver, además, no renunciaba a una labor con vistas al futuro del teatro catalán.

Sin embargo, Oliver no traduce a Molière por estas razones únicamente. Lo hace también, seguramente, por el deseo de no renunciar, a pesar de todo, a lo que había sido su ideal como escritor: básicamente, un dramaturgo, y vinculado al poder político de una Catalunya democrática, para poder estrenar regularmente sus obras e influir positivamente en la vida teatral del país (Oliver 1984: 35).

Molière, a quien cita explícitamente (Oliver 1984: 35), se convierte así en un modelo social, idealizado, de escritor. Por consiguiente, hay que constatar que Oliver no rehuía, al menos teóricamente, y no sin contradicciones, la relación con el poder, siempre que este fuera democráticamente legítimo. El objetivo justificador estaba en la mejora general de un teatro concreto, el catalán, con graves deficiencias de todo tipo (véase Formosa 1986). Porque Oliver no puede olvidar, además, que el teatro es una verdadera institución colectiva, el arte social por excelencia (Porcel 1966: 76).

III

En sus traducciones del clásico francés, J. Oliver recurre a una lengua que, partiendo del pulcro y a veces envarado modelo *noucentista*, consigue integrar con soltura y convicción literaria coloquialismos, dialectalismos y algunos escogidos arcaísmos. El resultado es un alejandrino elocuente y vivo, perfecto en el ritmo, con licencias escasas en la rima y de una plasticidad que lo convierte en especialmente apto para la escena.

Oliver, como reconocía en el prólogo de la edición conjunta de las tres comedias, no se proponía traducir literalmente ni tan siquiera literariamente el teatro de Molière, sino conseguir que el estilo del autor francés, que es parte decisiva en la verdad escénica de sus obras, tuviera en catalán un equivalente digno (Oliver 1973: 6). Para esto, el traductor se enfrenta a un problema doble: el general de la lengua escénica en el teatro catalán -para Oliver, la consecución de un lenguaje dramático eficaz era una de las cuestiones que el teatro catalán tenía pendientes desde el siglo anterior- y el particular que afectaba a la especificidad de la lengua de Molière. Optó por un modelo lingüístico, que caracteriza al conjunto de sus traducciones dramáticas (Casas 1989: 9), basado en la capacidad comunicativa, en la fuerza que le confiere el ser proclamado en voz alta desde un escenario. Se trata, pues, de una lengua construida para la escena, capaz de transmitir al espectador con toda nitidez la verdad dramática que se desarrolla en las tablas. En este aspecto, el paralelismo de fondo con el modelo de lengua de Molière es indudable.

Pero las traducciones verdaderamente destinadas a la escena -y más aún cuando hay que someterlas al metro y a la rima- no permiten una estricta

fidelidad al original. Oliver lo sabe, y se inclina por cierta adaptación del texto a las referencias sociales y culturales de la lengua de la traducción. El rasgo más evidente de esta opción es el cambio de nombre que sufren los personajes a causa de la dificultad de catalanización de los originales. Oliver los sustituyó por nombres de pila catalanes, pero de apariencia tan arcaica como los de Molière.

Indudablemente, Molière y su teatro constituían para Oliver un verdadero ideal en distintos aspectos, como ya hemos visto. Además, nos parece indudable la excelencia literaria de la labor traductora del escritor. Sin embargo, la repercusión de estas versiones sobre el teatro catalán fue prácticamente nula. En el caso de *Cucurell o el banyut imaginari* y de *L'impostor o el Tartuf* no se han estrenado en régimen profesional o con una mínima proyección pública.

El misantrop llegó, en su momento, al escenario con honores de obra importante, en sesión de gala -el 25 de marzo de 1954, en el Teatre Romea, de Barcelona, con Ramon Duran y Núria Espert, y dirección del mismo Joan Oliver-, pero en representación única y fuera de la programación profesional de la temporada. La crítica periodística elogió el respeto de esta versión de *Le misanthrope* por el texto original y la riqueza expresiva del traductor. Sin embargo, no realizó un verdadero análisis de la traducción del texto y de la representación, quizás más atenta a la significación social del acto que a su dimensión estética.⁷

La reposición, casi treinta años después, por la compañía del Teatre Lliure -el 10 de agosto de 1982, dirigida por Fabià Puigserver, en el Teatre Grec- fue acogida favorablemente por la crítica, a pesar de algunas reticencias respecto a la dirección escénica, y por el público.⁸ Pero considerando la

7. Véase José M. Junyent, "El misantrop, de Molière, en la versión catalana de Juan Oliver Pere Quart", *El Correo Catalán* de 26.03.1954, p. 5; A. F. "El misántropo", *La Prensa* de 26.03.1954, p. 6; María Luz Morales, "Representación de *El misántropo*, de Molière, en versión catalana de J. Oliver", *Diario de Barcelona* de 27.03.1954, p. 26; Enrique Sordo, "Escenarios barceloneses. Romea. *El misantrop*", *Revista* 113 (01-07.04.1954), p. 14; [Celestino] Martí Farreras, "El misántropo", *Destino* 869 (03.04.1954), p. 28. Sin embargo, algunas críticas manifiestan reticencias ante el lenguaje de J. Oliver en ciertas escenas, por considerarlo vulgar e incluso indecente. Véase, al respecto, V[ila]. S[an]-J[uan], "El misántropo, de Molière, versión de J. Oliver" *La Vanguardia Española* de 26.03.1954, p. 16 y, sobre todo, Luis Marsillach, "El misántropo, de Molière, en versión catalana" *Solidaridad Nacional* de 27.03.1954, p. 15. Este último articulista escribe incluso: "En catalán se puede decir todo con vigor, gracia y propiedad sin incurrir en groserías. Donde Molière dice, por ejemplo, *morbleu*, el señor Oliver suelta un taco. Para el *vil complaisant* y el *empoisonneur* del gran autor francés, tiene el poeta catalán una palabra soez, asquerosa, repugnante, la más sucia e innoble de un catalán tabernario".

8. Véase Josep Urdeix, "El misantrop. Debate entre ser justo y ser humano" *El Correo Catalán* de 12.08.1982, p. 27; Joaquim Vila-Folch, "La paraula com a fi absolut" *Avui* de 12.08.1982, p. 30; Patricia Gabancho, "El Teatre Grec se vistió de Molière en *El misantrop*" *El Noticiero Universal* de 11.08.1982, p. 30; [sin firma] "Molière en blanco y negro", *La Vanguardia* de 12.08.1982, p. 35; Noam Ciusqui, "La verdad por encima de todo" *Diario de Barcelona* de 13.08.1982, pp. 12-13; X[avier] F[àbregas], "El Grec 82"

evolución del teatro contemporáneo, sus posibilidades de ejercer un influjo positivo en la dramaturgia catalana actual eran ciertamente escasas. Además, con el reestreno de esta comedia de Molière, el Teatre Lliure no introducía ninguna novedad de fondo en su programación. Simplemente, insistía en su aplaudida línea de ofrecer un teatro ecléctico, en versiones catalanas del máximo rigor y con interpretaciones cuidadísimas.

Por otra parte, las tres traducciones no fueron publicadas sino tardíamente, en los años setenta,⁹ cuando el teatro en Catalunya, con la rica experiencia de los grupos independientes, avanzaba por unos caminos muy diferentes a los propuestos por Oliver en sus afortunadas, aunque desaprovechadas, versiones de Molière.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CASAS, J. 1989. "Pròleg" a Joan Oliver, *Versions de teatre (Obres completes de Joan Oliver, 3)*, Barcelona, Proa, 7-25.
- ESPINÀS, Josep Maria. 1963. "Entre Joan Oliver y Pere Quart" *Destino* 1348, 43.
- FORMOSA, Feliu. 1986. "La incorporació de textos teatrals a una tradició escènica d'àmbit restringit i amb grans ruptures històriques" a *Congrés internacional de teatre a Catalunya 1985. Actes II*, Barcelona, Institut del Teatre, 19-31.
- JONÀS. 1956. "Goldoni" *Destino* 963, 5.
- OLIVER, Joan. 1957. "Quatre paraules", prólogo a G. B. Shaw, *Pigmalió*, Barcelona, Nereida, 8.
- OLIVER, Joan. 1973. "Pròleg" a Molière, *Cucurell o el banyut imaginari/El misántrop/L'impostor o el Tartuf*, Barcelona, Aymà.
- OLIVER, Joan & Pere CALDERS. 1984. *Diàlegs a Barcelona*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona-Laia.
- OLIVER, Joan & J. FERRATER MORA. 1988. *Joc de cartes (1948-1984)*, Barcelona, Edicions 62.
- PORCEL, Baltasar. 1966. "Joan Oliver, decapitador verbal" *Serra d'Or* VIII,2, 151-156.

Serra d'Or 277 (octubre 1982), p. 61; Ángel Barreda, "El misántropo" *Primer Acto* 196 (noviembre-diciembre 1982), p. 62.

9. Fueron editadas conjuntamente en Molière, *Cucurell o el banyut imaginari/El misántrop/L'impostor o el Tartuf*. Adaptació en vers de Joan Oliver. Barcelona, Aymà, 1973 ("Quaderns de Teatre de l'ADB", 25); y reeditadas en Joan Oliver, *Versions de teatre (Obres Completes de Joan Oliver, 3)*, Barcelona, Proa, 1989.

TRADUCCIONES Y ADAPTACIONES EN CASTELLANO DE LAS FÁBULAS DE LA FONTAINE EN EL SIGLO XX

M^{ra} ROSARIO OZAETA GÁLVEZ
UNED (MADRID)

Introducción

La voz *fábula*, en su acepción de “Composición literaria, generalmente en verso, en que por medio de una ficción alegórica y de la representación de personas humanas y la personificación de seres irracionales, o bien inanimados o abstractos, se da una enseñanza útil o moral” (*Diccionario de la lengua española*, R.A.E., 1992), se asocia en nuestro tiempo a un género obsoleto. Ciertamente, desde comienzos del siglo XX se aprecia un acusado descenso en el número de fabulistas españoles -que van desapareciendo como tales con el avance de éstos- así como en la calidad de los textos de dichos autores.

Pero no voy a referirme a los fabulistas -dejando también a un lado la proyección audiovisual de la fábula, tanto en lo que respecta a las realizaciones en soporte cinematográfico o en vídeo como a las dramatizaciones, que serían objeto de otro trabajo-, sino a los traductores o adaptadores de fábulas. Me ceñiré, pues, a revisar la producción de éstos, con objeto de presentar los textos traducidos o adaptados, y las características de las ediciones realizadas. Como cuestión previa, es importante señalar que la referencia al castellano se dirige a obviar la consideración de las numerosas adaptaciones en lengua catalana, lo que excedería de los límites de este estudio.

Ediciones limitadas en cuanto al número de fábulas

En un primer momento dedicaré mi atención a las ediciones que recogen cada vez una fábula, o un pequeño número de ellas, siguiendo una disposición diversa. Se trata de adaptaciones, en todos los casos, en las que las ilustraciones son tan importantes como el propio texto, ya que se orientan a un destinatario infantil, siempre bien dispuesto a la recepción, lo que hace que las reediciones sean constantes. Por este motivo se ha seleccionado una muestra que no va más allá del año 1985.

Fábulas en prosa

La primera distinción reside en la modalidad utilizada, verso o prosa, siendo esta última más frecuente, por su adecuación para el propósito de estas juveniles adaptaciones. Un procedimiento utilizado por la editorial La Galera,

de Barcelona, es la ausencia de rima, situando el texto en columnas, a modo de verso. Esta editorial recoge una fábula en cada volumen, indicando claramente los responsables de su elaboración. De los años 79 al 84 he revisado once fábulas de La Fontaine, en las que se consigna siempre el autor de la versión castellana (Asunción Lissón, María Dolz, Angelina Gatell, José A. Pastor), el adaptador (M. Eulàlia Valeri, Francesc Boada, Renada Mathieu) y el ilustrador (Carne Solé, Pilarín Bayés, María Rius, María Dolz, Rita Culla, Francesc Rovira, Jesús Gabán). Los tomos que recogen estas dilatadas adaptaciones no sobrepasan, sin embargo, las veintitrés páginas -que no aparecen gráficamente- y en ellas se cuentan historias amables, que en algún caso recuerdan más al original, como *Los animales y la peste* (Renada Mathieu), en un lenguaje sencillo, evitando moralejas y finales desgraciados, y llegando a variar, incluso, el desenlace, como sucede en *El asno y el perro* y *Los animales y la peste*. El léxico es muy infantil, con profusión de onomatopeyas y graciosas expresiones, como se pone de manifiesto en las siguientes citas: “y le ponía el culo como una breva” (el amo al *Asno cargado de sal*); “le dejó el culo como un tomate” (el amo al *Asno cargado de esponjas*); “pondría la pata en el fuego” (el león de *Los animales y la peste*). El carácter didáctico de los textos se refleja en un cuestionario situado al término de éstos, con el objeto de afianzar su comprensión. Dentro de la misma colección, es destacable la adaptación en prosa *Los hijos del labriego*, realizada por Florencia Grau e ilustrada por Conxita Rodríguez, para ser representada.

La editorial Bruguera, siguiendo otro procedimiento, reedita en prosa las mismas fábulas por separado: sirvan de ejemplo *La cigarra y la hormiga*, *La tortuga y la liebre* y *El cuento de la Lechera*, de 1957 a 1981. Los adaptadores -distintos cada vez- son consignados igualmente (J. A. Vidal-Sales, Asunción Carmona, Salvador Tort, Consuelo Guisset, M^a Victoria Rodoreda, Pedro Heredia, Ascensión Carmona, Antonia Tous) así como los ilustradores (Ángel Nadal, Alberto Solsona, Jan/seud., Carlos Alfonso, Luis Casamitjana, Picanyol y Cubero). Las fábulas pueden aparecer aisladas (*La cigarra...*, 1957, 1970; *El cuento...*, 1981) o presentadas junto a otros cuentos (*La cigarra...*, 1973, 1974, 1975; *El cuento...*, 1973, 1974; *La tortuga...*, 1978), variando el número de páginas según las versiones. La diversidad de adaptadores e ilustradores se refleja en la de los textos que, a pesar de ello, tienen algunos puntos en común; así, las ilustraciones pueden ser las mismas (*La cigarra...*, 1973, 1974, 1975; *El cuento...*, 1973, 1974, 1981), y se utiliza en casi todos los casos el sistema de viñetas y bocadillos con textos debajo, que ocupan toda la página, como un tebeo (*La cigarra...*, 1973, *La tortuga...*, 1978, *El cuento...*, 1973), o que se reducen en tamaño, acompañándose de una mayor parte de texto (*La cigarra...*, 1974, 1975; *El cuento...*, 1974). Las adaptaciones, muy extensas a veces (*La cigarra...*, 1957), ostentan un lenguaje vivo, fónicamente expresivo, con interjecciones y apelativos pintorescos: “Pasoslistos, Piesveloces” (*La cigarra...*, 1957); “Gorgoritos, Velocilla” (id., 1970). Su tono puede ser esperanzador y humano (adaptaciones de A. Carmona, A. Tous) o deprimente y desgarrador (J. A. Vidal-Sales, V. Rodoreda), enfatizando frecuentemente la lección impartida.

Las Fábulas Dintel (1981), adaptadas e ilustradas por Lorenzo Collado, recogen tres fábulas: “La cigarra y la hormiga”, “La lechera” y “El molinero, su hijo y el asno”, a las que precede una introducción del director de la colección, y a las que sigue, en cada caso, un diccionario. El texto, que se adorna con extensas ilustraciones, está redactado en un nivel de lengua muy cuidado y culto, que parece poco apropiado para el público al que se dirige.

En algunas ediciones no consta el adaptador, pero sí el ilustrador. Es el caso de las *Fábulas de La Fontaine* (1967), de la editorial Cantábrica, de Bilbao, ilustradas por Xavier Saint-Justh, que comprenden quince fábulas en un solo volumen. Es digna de mención su prosa, que se alterna con las ilustraciones al cincuenta por ciento, por su notable fidelidad al texto francés, por lo que lamentamos desconocer a su autor. La editorial Vasco-Americana, también de Bilbao, publica cuatro fábulas, ilustradas por Nemo, en tomos separados, todos ellos fechados en 1974: *El zorro y la cigüeña*, *La liebre y la tortuga*, *El ratón de campo y el ratón de ciudad* y *La cigarra y la hormiga*. Se trata de textos muy infantiles, con grandes caracteres y abundantes ilustraciones. En los *Cuentos infantiles* (1974) de la editorial Goya, de Zaragoza -entre los que se cuenta una adaptación de La Fontaine: “La liebre y la tortuga”-, se indica igualmente el ilustrador: Dibujos Magda.

La omisión del adaptador es, desgraciadamente, muy frecuente en las ediciones que recogen las adaptaciones de referencia. Un caso particular es el de las ediciones Toray, de Barcelona, que adopta dos modalidades en su presentación de fábulas. Por una parte, existen cinco tomos, fechados en los años 83-84, que reúnen colecciones de fábulas de Samaniego, Iriarte, Esopo, Fedro, Babrio, y La Fontaine, y que silencian al responsable de su adaptación, pero no a sus ilustradores: María Pascual y Antonio Ayné. Dichos tomos recogen, respectivamente, dieciocho, once, once, doce y cinco fábulas de La Fontaine, en las que se indica su procedencia con claridad, sumando un total de cincuenta y siete textos inspirados en el autor francés, que repiten sólo dos de sus modelos: “El caminante embustero” (tomo II), bajo el nombre de “El depositario infiel” en el tomo III, y “El asno y los lechones”, presente en los tomos II y III, aunque en ambos casos difieren en su redacción. Se concede, igualmente, una gran importancia a las ilustraciones, que no son muy atractivas. La prosa es sencilla, con predominio del discurso -tanto monológico como dialógico- sobre la narración, y se indica la moraleja en todos los casos. La adaptación da lugar a curiosas transformaciones, como «Las muchachas y la ostra» (“L’huître et les plaideurs”). Otra publicación de la misma editorial, *6 Fábulas de La Fontaine* (1969) tampoco hace constar al adaptador, contando con el mismo ilustrador, A. Ayné; los textos son «El lobo y el perro», “La zorra y la cigüeña”, “El murciélago y las comadreja”, “El león y el ratón”, “El caballo y el ciervo” y “El gallo y la zorra”. Por otra parte, Toray reúne un conjunto de cuentos en tres publicaciones, fechadas en 1975, 1975 y 1983, en las que figura el adaptador: Eugenio Sotillos, al lado del ilustrador, M. Pascual, y que contienen, respectivamente, “La presumida” (“La fille”), “La lechera” y “La liebre y la tortuga”.

La mención al ilustrador está asimismo ausente en otros casos. Dentro de éstos, algunas ediciones presentan exclusivamente textos de La Fontaine, recogiendo una sola fábula, como *La paloma y la hormiga* (Madrid, Ed. Alonso, 1981), adaptación casi irreconocible de tan distante, o un abanico de ellas, como las *Fábulas de La Fontaine*, de Europa-Ediexport (1982), que reúnen, en dos volúmenes, ocho fábulas respectivamente, seleccionadas con gran originalidad, si se tiene en cuenta el criterio de las otras ediciones. Los textos, en los que se suavizan los desenlaces negativos, son presentados junto a agradables ilustraciones, de colores vivos. Algunos de ellos resaltan la moraleja en tinta de otro color.

Algunas ediciones incluyen las fábulas de La Fontaine junto a otras fábulas, como ya se ha tenido ocasión de comprobar (Bruguera, Toray...). El mismo procedimiento siguen la editorial Boga, de Bilbao (1974), que comprende entre otros cuentos “Rabio y Rabón” (“Le rat de ville et le rat des champs”) y “Los litigios” (“L’huître et les plaideurs”), adaptaciones tan infantiles como alejadas del original, y las ediciones Buru Lan, de San Sebastián que, en la *Enciclopedia Disney* (1973) incluyen “El aldeano y sus hijos”, “El zapatero y el banquero” y “El lobo y la cigüeña”.

En ocasiones, en las publicaciones de carácter colectivo no se especifica a quién pertenece cada texto, dificultando su localización, como en el caso de las fábulas que la editorial Molino-Carbonell agrupa bajo la autoría de La Fontaine y de Esopo (1964: “La zorra y el cuervo”, “El lobo, la mamá y el niño”, “El león y el ratón”, “La zorra y el chivo”). El proceso de adaptación, por otra parte, contribuye a entorpecer la identificación autorial. El mismo problema está presente en unas colecciones temáticas de apólogos presentadas por Olivé y Hontoria (Barcelona, 1965): *Fábulas del oso*, *Fábulas de la zorra*, *Fábulas del ratón*, *Fábulas de la liebre y sus amigos*, *Fábulas del lobo*, *Fábulas del león*, cuyos autores son Esopo, Fedro y La Fontaine. Un caso extremo es el del libro de Albert Jané *Fábulas de animales* (1992), con treinta y tres fábulas procedentes de Esopo, Fedro, La Fontaine, Ramon Llull y otros repertorios anónimos de países exóticos.

Fábulas en verso

En la siguiente referencia se detecta ya una variación en la modalidad de las fábulas. Se trata de tres ligeros volúmenes, dedicados cada uno de ellos a un apólogo: “El león y el mosquito”, “La rana y el buey” y “La cigarra y la hormiga”, editados en Madrid en 1970, cuyos textos pertenecen a Georges de la Grandière, y las enormes ilustraciones proceden de una película del mismo título. Pues bien, la prosa es completada en cada caso con la fábula correspondiente en verso, que, con leves alteraciones, pertenece al traductor del siglo XVIII Bernardo M^a de Calzada, dato que es omitido.

La edición de *Fábulas* de La Fontaine, ilustradas por Romain Simon (Ramón Sopena, 1958), utiliza el verso de manera exclusiva, y recoge en dos tomos cuatro y cinco fábulas respectivamente. El texto pretende ser fiel, lo que logra, conjugando la rima asonante y consonante en unos versos no muy

aceptables (Entre las garras de un león/se metió, sin querer, un ratón: “El león y el rató”, vol. 2). No se consigna el autor.

Podemos conocer, en cambio, al artífice de las *Fábulas de La Fontaine* que edita Lito (Barcelona) e ilustra generosamente Monique Gorde, y cuyo único “problema” es su pequeño número: Fernando Gutiérrez pone en verso siete fábulas: “La liebre y la tortuga”, “La zorra y las uvas”, “La lechera”, “El asno y la perra”, “El zorro y la cigüeña”, “La diligencia y la mosca” y “El gato, la comadreja y el conejo”, que alían la fidelidad al ritmo, procedente de los versos heptasílabos y endecasílabos dispuestos en rimas consonantes. Esta versión, cuya forma poética y lenguaje la hacen acreedora a una gran aceptabilidad, va a cerrar la primera parte, siendo desde este punto consideradas otras colecciones más extensas.

Estableciendo un breve balance acerca del contenido de las adaptaciones consideradas, se puede concluir que, sobre un total que se aproxima a las 150 fábulas, las editoriales han elegido sobre todo el libro I de La Fontaine, seguido del II y del VII, no siendo seleccionada ninguna fábula del libro XI, y sólo una del XII, lo que confirma la primacía del criterio en favor del destinatario, para el que es, sin duda, más accesible, la primera Colección de fábulas. En cuanto a los textos más utilizados, lo han sido por este orden: “La cigale et la fourmi” (I, 1), “La laitrière et le pot au lait” (VII, 9), “Le renard et la cigogne” (I, 18), “Le lièvre et la tortue” (VI, 10), “Le corbeau et le renard” (I, 2), “Le lion et le rat” (II, 11).

Colecciones más extensas

De entre las ediciones que se han mencionado, comprendiendo un reducido número de fábulas, son contadas las que se acercan más a la traducción que a la adaptación: las *Fábulas de La Fontaine* de la editorial Cantábrica, en prosa, y los textos presentados en verso. Del mismo modo, en las recopilaciones más extensas se detecta una acusada fidelidad en el terreno del verso, así como una mayor escasez de ediciones dentro de esta modalidad.

Fábulas en verso

La editorial Argos recoge cuarenta y una *Fábulas de La Fontaine* (1971), ilustradas por Hausman -sin precisar su autoría-, cuyos fieles versos, dedicados al público infantil, carecen de rima, y proceden sobre todo de los libros I, VII y IV de La Fontaine. Como dato curioso, hay que señalar que esta versión incluye, entre otras, la novena fábula de los libros I al IX.

Tampoco consta el autor en la versión de *Fábulas de La Fontaine* (1941) preparada por editorial Molino, que comprende doscientos cuarenta y nueve logrados textos en verso y un epílogo, la mayoría de los cuales, situados en otra ubicación, a veces con distinto título y desprovistos de sus rasgos arcaicos, pertenecen a Calzada -al que ya se ha citado por idéntico motivo-, conservando incluso las mismas notas al pie. Sin duda este traductor ha tenido buena aceptación en algunas editoriales, que coinciden en silenciar la procedencia de los apólogos; en *La Fábula a través del tiempo* (1972), de editorial Sopena, los diez

textos que se incluyen de La Fontaine en verso proceden también de Calzada, mientras que las treinta fábulas recogidas en prosa se inspiran en otro traductor de finales del siglo XIX: Teodoro Llorente.

Son dignas de especial consideración las *Fábulas de La Fontaine* escogidas y traducidas en verso por E. Díez Canedo (1918), ilustradas por T. C. Derrick, que, en número de treinta y una, son tomadas en particular de los libros I y V -no hay ninguna procedente de los libros IV, X, XI y sólo una del XII-, y que conjugan la rima con la fidelidad.

Fábulas en prosa

A pesar de las referencias anteriores, es frecuente que las colecciones más extensas consignen a su autor, ampliando también su destinatario, que en ocasiones ya no se restringe al público infantil. Incluso las ilustraciones modifican su carácter en tal circunstancia.

En el terreno de la prosa, algunos adaptadores justifican dicha elección. Los tres autores que van a ser citados mantienen el carácter infantil en sus versiones; H. C. Granch, en primer lugar, en noticia previa a sus *Cuentos de La Fontaine narrados a los niños* (1944), basa su opción en el tono más apropiado de la prosa para su destinatario, y en el deseo de preservar el candor del verso de La Fontaine. Sus treinta y siete fábulas, bastante fieles a su modelo, proceden exclusivamente de los cinco primeros Libros de La Fontaine, particularmente del II y el IV. Las ilustraciones y los títulos de variado diseño indican claramente su orientación. E. de Obregón, traductor y adaptador de *Cuentos de fábulas de Esopo y La Fontaine* (1964) -procedentes a su vez de otra versión italiana- justifica la prosa de sus cincuenta largas fábulas en términos parecidos a los de Granch, subrayando la adecuación de dicha modalidad para una mayor libertad de desarrollo temático, así como su intención de optimismo y modernidad. Manuel Vallvé, por fin, toma sus cincuenta y cinco *Fábulas de La Fontaine* (1943), relatadas a los niños, de los libros IV, V, VI y VII franceses, y justifica en el prólogo su elección basándose en el deseo de eludir los condicionamientos de la rima. Sus textos, muy extensos, destacan la moraleja en todos los casos, y son fieles en cuanto a su contenido.

El carácter infantil es igualmente mantenido en las treinta y cuatro *Fábulas* adaptadas por Matías Guiu (1963), amplísimos textos de largas moralejas que denotan su preocupación didáctica, y que proceden, sobre todo, de los libros II, IV, V y VI; así mismo, Magda Donato adapta en *Cuentos escogidos* treinta y seis fábulas, dando lugar a unos textos cuyo lenguaje: interjecciones, onomatopeyas, coloquialismos, y su referencia al destinatario en la noticia sobre La Fontaine ("Y ahora, amiguitos míos, lo que vais a leer en este libro...", 1941: 11-12) denotan su orientación, también presente en la selección de los textos, que no va más allá de los tres primeros libros, concentrándose en el primero.

La naturaleza de las *Fábulas* seleccionadas y adaptadas por Gloria Sarró (1963) se aleja de la descrita en los casos precedentes, ofreciendo ciento cuarenta y nueve amplias fábulas de mayor alcance en cuanto a su destinatario, y que se ajustan temáticamente al modelo francés. Aunque inferiores en

número, son destacables por su calidad los *Cuentos y Fábulas de D. Juan de La Fontaine* traducidos y adaptados por María Pla Dalmau (s. a.), que toma sus modelos en los seis primeros libros y en el décimo, concentrándose sobre todo en los dos primeros, y ofrece treinta y ocho textos de encomiable fidelidad.

Las adaptaciones en prosa pueden, igualmente, omitir la mención a su autor, como las *Fábulas de Jean de La Fontaine* de la editorial Susaeta (1982), que contiene cincuenta y ocho apólogos, reproducidos con bastante fidelidad, procedentes en su mayoría de los libros IX, VIII, II y V de La Fontaine. Las ilustraciones, también anónimas, contribuyen a adecuar la versión para un público infantil.

Las *Fábulas de La Fontaine* presentadas por Salvat (1979) comprenden ciento veintiséis textos de autor también desconocido, desprovistas de ilustraciones y dirigidas a un público más extenso. Las *Fábulas selectas*, de la editorial Teorema (1985), incluyen noventa y dos textos, sin ilustraciones, seleccionados por Pedro de Sainz. Pero de nuevo, su anónimo autor -autores- son los mismos de otra edición de fábulas que será citada más abajo: Juan y José Bergua. Los textos presentan sólo pequeñísimos cambios, que pueden afectar a los títulos (“La gata convertida en mujer”/“La gata cambiada en mujer”) y, sobre todo, a las notas adjuntas (como en “La zorra y el cuervo”, “El murciélago y las dos comadreas”, “El astrólogo caído en un pozo”), incluyendo algún error, como la traducción, en “El molinero, su hijo y el asno” de Racan por Racine.

Presentamos, por último, las colecciones de fábulas completas, que se reducen a dos publicaciones. La primera de ellas son las *Fábulas completas* de Bergua (1966, reeditadas en 1986), que constituyen una ajustada traducción en prosa de los doce libros de fábulas en textos anotados, evitando los apólogos más largos (XII. 25, 26, 27, 28).

El duque de Medinaceli parafrasea en sus *Fábulas de La Fontaine* (1933) los textos del autor francés, siendo su selección coincidente con la de la colección anteriormente descrita. Resulta sorprendente la obra realizada por un autor de mentalidad y dedicación científicas. Éste expone su intencionalidad en el prólogo: “No puede decirse que esta obra sea una traducción literal de las fábulas de La Fontaine, pues, como podrán verlo mis lectores, se aparta mucho del texto francés; pero, sin embargo, he querido dar en una prosa más o menos mala, que ruego se me perdone, la síntesis de estos amenos relatos” (1933: 7).

Conclusiones

Se han barajado y entremezclado diversas etapas del siglo XX muy alejadas entre sí, lo que carece de importancia si se le otorga un carácter intemporal al género estudiado, la fábula. Se ha desestimado un orden cronológico en pro de la consideración prioritaria de unos puntos clave que se pretendía destacar y que esperamos haber mostrado con claridad, y que son el predominio de las adaptaciones en prosa dedicadas a un público infantil, la mayor fidelidad y también, el escaso número de textos en verso. En los volúmenes colectivos, es frecuente la ausencia de especificación del autor de

cada texto, y por último, llama la atención poderosamente la persistencia de algunas editoriales en silenciar la referencia al adaptador, lo que responde a veces a algunas apropiaciones.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CÓRDOBA Y SALABERT, L. J. (Duque de Medinaceli). 1933. *Fábulas de La Fontaine en prosa castellana*. Madrid, Blass, S. A. Tipográfica.
- Cuentos de fábulas de Esopo y La Fontaine*. 1964. Traducidos y adaptados de la edición italiana por Enrique de Obregón para los niños; cubierta e ilustraciones de J. D. Rubies. A. M. Z., Milán. Barcelona, Molino.
- Cuentos de La Fontaine* narrados a los niños por H. C. Granch (1944). Dibujos de Giménez Niebla, Barcelona, Maucci.
- Cuentos infantiles*. 1974. Blanca Nieves: adaptado de Ch. Perrault. *La liebre y la tortuga*: adaptado de La Fontaine. Dibujos de Magda, Zaragoza, Goya ("Fantasía" 8).
- Cuentos y Fábulas de D. Juan de La Fontaine* s. a. Traducidos y adaptados por María Pla Dalmau, Gerona- Madrid, Dalmáu Carles, Pla.
- Enciclopedia Disney*. 1973. *Los más importantes cuentos* (contiene: El aldeano y sus hijos, El zapatero y el banquero, El lobo y la cigüeña). San Sebastián, Buru Lan.
- ESOPO, FEDRO, LA FONTAINE. 1965. *Fábulas del oso, Fábulas de la zorra, Fábulas del ratón, Fábulas de la liebre y sus amigos, Fábulas del lobo, Fábulas del león* (6 vol.). Barcelona, Olivé y Hontoria. Con autorización de Editorial Como, Milán.
- ESOPO, FEDRO, LA FONTAINE, IRIARTE Y SAMANIEGO. 1966. (1986, 4ª ed.). *Fábulas completas*. Traducción, noticias y notas de Juan y José Bergua. 3ª ed. Madrid, Ed. Ibéricas ("Tesoro literario").
- Fábulas. La Fontaine. Esopo*. 1963. Adaptación de textos de Armando Matías Guiu. Ilustraciones Iñigo. Archivo de Arte editorial. Barcelona, Sayma ediciones y publicaciones ("Arco").
- Fábulas de Jean de La Fontaine*. 1982. Barcelona, Susaeta (4ª reimpr.).
- Fábulas de La Fontaine*. 1941. Versión española de la editorial Molino. Ilustraciones de A. Besios. Portada de Riera, Barcelona-Buenos Aires.
- Fábulas de La Fontaine*. 1943. Relatadas a los niños por Manuel Vallvé. Ilustraciones M. Fernández Collado, Barcelona, ed. Araluce.
- Fábulas de La Fontaine*. 196... [no se aprecia la fecha con precisión]. Versión de Fernando Gutiérrez, Barcelona, Lito.
- Fábulas de La Fontaine*. 1967. Ilustraciones de Xavier Saint-Just. Bilbao, Ed. Cantábrica («jóvenes años»).
- Fábulas de La Fontaine*. 1971. Ilustradas por Hausman, Barcelona, Argos.
- Fábulas de La Fontaine*. 1979. Salvat Mexicana de Ediciones, S. A. de C. V., Afha Internacional, S. A., Barcelona, Biblioteca Juvenil Salvat.
- Fábulas de La Fontaine*. 1982. Madrid, Europa-Ediexport ("Mis fábulas"). [Contiene 8 fábulas].
- Fábulas de La Fontaine* 2.1982. Madrid, Europa-Ediexport ("Mis fábulas"). [Contiene 8 fábulas].
- Fábulas Dintel*. 1981. La Fontaine. Ilustración y adaptación de Lorenzo Collado. Madrid, Dintel, vol. I. [Incluye introducción y 3 fábulas].
- JANÉ, Albert. 1992. *Fábulas de animales*. Ilustrado por Juan Ramón Alonso, Zaragoza, Ed. Luis Vives ("Ala Delta").

- JIMÉNEZ RAMOS, F. 1974. *La perversa sirena. Enriquito y Raul. Rabio y Rabón...* Bilbao, Boga argitaldaria ("Floresta Hadas" 21).
- LA FONTAINE, Jean de. 1941. *Cuentos escogidos*. Adaptación de Magda Donato, Madrid, Saturnino Calleja, S. A. ("Biblioteca Perla. Primera serie").
- LA FONTAINE, Jean de. 1958 [Hachette, 1953]. *Fábulas*. Ilustraciones de Romain Simon, Barcelona, Ramón Sopena ("Sueños infantiles"). [Contiene 4 fábulas: "El cuervo y el zorro", "La lechera y el cántaro de leche", "La tortuga y los dos patitos", "El zorro y el macho cabrío"].
- LA FONTAINE, Jean de. 1958 [Hachette, 1954]. *Fábulas*. Ilustraciones de Romain Simon, Barcelona, Ramón Sopena ("Sueños infantiles"). [Contiene 5 fábulas: "La cigarra y la hormiga", "La zorra y la cigüeña", "La rana y la vaca", "La garza exigente", "El león y el ratón"].
- LA FONTAINE, Jean de. 1963. *Fábulas*. Traducción, selección y adaptación de Gloria Sarró. Cubierta: F. Miñarro; ilustr. interiores: D. Rubies, Barcelona, IDAG ("Auriga. Serie Siena").
- LA FONTAINE, Jean de. 1985. *Fábulas selectas*. Selección de Pedro de Sainz, Barcelona, Teorema.
- LA FONTAINE, ESOP. 1964. *La zorra y el cuervo. El lobo, la mamá y el niño. El león y el ratón. La zorra y el chivo*, Barcelona, Molino-Carbonell ("Ilusión infantil" 42).
- LA FONTAINE, SAMANIEGO, IRIARTE, ESOP, PEDRO, BARRIO. 1983-1984. *Fábulas*. Ilustradas por María Pascual y Antonio Ayné, Barcelona, Toray, 5 vol.
- Las Fábulas de La Fontaine*. 1918. Escogidas y traducidas en verso por E. Díez Canedo. Ilustraciones de T. C. Derrick, Madrid, Casa Editorial Calleja.
- MÉNDEZ, V., SÁNCHEZ, L. & E. INGLADA. 1972. Selección, introducción y notas biográficas a *La fábula a través del tiempo. De Esopo a Andrés Bello. 450 fábulas escogidas de los principales autores clásicos y modernos*, Barcelona, Sopena ("Biblioteca Hispania").

ADAPTACIONES DE FÁBULAS AISLADAS, CONSIGNADAS POR EDITORIALES

LA GALERA (Barcelona)

- El ratón de campo y el de la ciudad*. 1979. Adaptación de M^a Eulàlia Valeri; versión castellana de Asunción Lissón. Ilustraciones de Carme Solé ("Fábulas" 1).
- La paloma y la hormiga*. 1979. Adaptación de M^a Eulàlia Valeri; versión castellana de María Dolz ("Fábulas" 2).
- La zorra y la cigüeña*. 1980. Adaptación de M^a Eulàlia Valeri; versión castellana de Asunción Lissón; dibujos de Pilarín Bayés. Fábulas ("Fábulas" 3).
- Las dos cabritas*. 1980. Adaptación de M^a Eulàlia Valeri; versión castellana de Asunción Lissón; ilustraciones de Carme Solé ("Fábulas" 4).
- El cuervo y la raposa*. 1980. Adaptación de M^a Eulàlia Valeri; versión castellana de Asunción Lissón; ilustraciones de María Rius ("Fábulas" 6).
- El león y el ratón*. 1980. Adaptación de M^a Eulàlia Valeri; versión castellana de Asunción Lissón; ilustraciones de María Rius ("Fábulas" 7).
- El asno y el perro*. 1977. Adaptación de M^a Eulàlia Valeri; versión castellana de Asunción Lissón; ilustraciones de María Dolz ("Fábulas" 8).
- El lobo y el perro*. 1981. Adaptación de Francesc Boada. Versión castellana de Asunción Lissón; ilustraciones de Rita Culla ("Fábulas" 12).
- El asno cargado de sal y el asno cargado de esponjas*. 1983. Adaptación de Francesc Boada. Versión castellana de Angelina Gatell; ilustraciones de Francesc Rovira ("Fábulas" 13).
- Los animales y la peste*. 1984. Adaptación de Renada Mathieu. Versión castellana de José

A. Pastor; ilustraciones de Jesús Gabán ("Fábulas" 15).

Los hijos del labriego. 1980. Adaptación teatral y escenificación: Florencia Grau; ilustraciones y cubierta: Conxita Rodríguez ("Teatro, juego de equipo" 28).

TORAY (Barcelona)

6 Fábulas de La Fontaine. 1969. Dibujadas por Antonio Ayné.

La presumida. El príncipe "no no" (leyenda popular). 1975. Guión de Eugenio Sotillos; dibujos de María Pascual.

La liebre y la tortuga. 1975. Guión de E. Sotillos; dibujos de María Pascual ("Cuentos y leyendas" 3).

El pequeño granjero. El ladrón de Bagdad. El secreto. La lechera (H. Ch. Andersen, La Fontaine). 1983. Adaptaciones de E. Sotillos; ilustraciones de María Pascual ("Autores famosos" 7).

BRUGUERA (Barcelona)

La cigarra y la hormiga. 1957. Adaptación de J. A. Vidal-Sales; ilustraciones de Angel Nadal ("Para la infancia").

La cigarra y la hormiga. 1970. Adaptación de Victoria Rodoreda; ilustraciones de Luis Casamitjana.

La cigarra y la hormiga. Cabellos de oro y los 3 osos. La ratita presumida. 1973. Textos de Ascensión Carmona; ilustraciones de Alberto Solsona.

La cigarra y la hormiga. El ruiseñor (La Fontaine, H. Ch. Andersen). 1974. Textos de Salvador Tort; ilustraciones de Alberto Solsona y Jan/Seud ("Din-Dan" 8).

La cigarra y la hormiga. Las habichuelas del gigante, La cajita de yesca (La Fontaine, J. L. y W. K. Grimm, H. Ch. Andersen). 1975. Texto de Consuelo Guisset; ilustraciones de Alberto Solsona y Carlos Alfonso.

Blancanieves y los 7 enanitos. El flautista de Hamelín. Aladino y la lámpara maravillosa. El caballo volador. Mil y una noches. La cigarra y la hormiga (J. L. Grimm, K. G. Nieritz, La Fontaine). 1975. Adaptación de Pedro Heredia; ilustraciones de Luis Casamitjana ("Historias color. Serie: Heidi color" 4).

La tortuga y la liebre. Gulliver en Lilibut. El varón y la castaña (La Fontaine, J. Swift). 1978. Textos de Ascensión Carmona y Consuelo Guisset; ilustraciones de Jan, Picanyol y Cuvero ("Buenos días").

El cuento de la Lechera. El traje del Emperador. El ruiseñor (La Fontaine, H. Ch. Andersen). 1973. Textos de Ascensión Carmona y Consuelo Guisset; ilustraciones de Alberto Solsona y Jan/Seud.

Alí Babá y los 40 ladrones. El cuento de la lechera. 1974. Textos de Antonia Tous; ilustraciones de Alberto Solsona y Jan/Seud ("Din-Dan").

El cuento de la Lechera. 1981. Adaptación de M^a Victoria Rodoreda; ilustraciones de Jan/Seud ("Din-Dan").

VASCO-AMERICANA (Bilbao)

El zorro y la cigüeña. 1974. Ilustraciones de Nemo ("Fabulandia" 5).

La liebre y la tortuga. 1974. Ilustraciones de Nemo ("Fabulandia" 9).

El ratón de campo y el ratón de ciudad. 1974. Ilustraciones de Nemo ("Fabulandia" 11).

La cigarra y la hormiga. 1974. Ilustraciones de Nemo ("Fabulandia" 12).

ALONSO (Madrid)

La paloma y la hormiga. 1981. ("Pomme d'or" 2).

EDICIONES RECREATIVAS (Madrid)

El león y el mosquito. 1970. Adaptación de la fábula de La Fontaine. Texto de G. de la Grandière. Maqueta de Ludo. Dibujos sacados de la película realizada por Attila Dargay ("Fablio el Mago" 1).

La rana y el buey. 1970. Adaptación de la fábula de La Fontaine. Texto de G. de la Grandière. Maqueta de Ludo. Dibujos sacados de la película realizada por Attila Dargay ("Fablio el Mago" 2).

La cigarra y la hormiga. 1970. Adaptación de la fábula de La Fontaine. Texto de G. de la Grandière. Maqueta de Ludo. Dibujos sacados de la película realizada por Víctor Antonesco ("Fablio el Mago" 3).

LA BRUYÈRE EN L'IDEARI I EN LA TRADUCCIÓ DE JOSEP CARNER

MARCEL ORTÍN
UNIVERSITAT POMPEU FABRA

El judici de les traduccions del passat hauria de sostenir-se sempre en un coneixement exacte del moment i de les circumstàncies en què van ser fetes. En aquest respecte, les traduccions no se separen gens de les obres originals: les tries del traductor literari, com les del creador, no poden ser interpretades correctament si no es té en compte la situació electiva que se li oferia de fet. Això es pot postular a tots els nivells de l'operació que el traductor porta a terme: des de l'elecció de l'obra fins al lloc de publicació i els seus destinataris, passant per la selecció de les formes i els estils que puguin semblar-li més adequats. Tots ells estan sotmesos al canvi històric. Un exemple que ho il·lustra perfectament és la traducció que va fer Josep Carner d'*Els caràcters* de La Bruyère, i el judici sever que va merèixer-li a Just Cabot des de la revista *Mirador*, l'any 1932: un episodi curiós i poc conegut, però tanmateix significatiu, de la història de les traduccions al català.

1. Notícia de dues traduccions de La Bruyère

La traducció de Carner, l'única de l'autor francès que hagi estat mai publicada en llibre en català, va aparèixer l'any 1931 amb el títol *Els caràcters o els costums d'aquest segle*. Com és sabut, Carner s'havia incorporat al cos consular espanyol el 1921, i des de llavors, descomptats alguns períodes de permís, residia fora de Barcelona; el 1931 el seu destí era la ciutat portuària de Le Havre, al nord de França. El contacte amb els lectors barcelonins l'havia anat mantenint per mitjà de les col·laboracions a la premsa (a *La Veu de Catalunya* fins al 1928, i després a *La Publicitat*), algunes de les quals va recollir en volum. També havia donat llibres de poesia originals o revisats, i havia publicat traduccions que ja tenia llestes, o almenys començades, quan encara residia a Barcelona (*Robinson Crusoe*, *Alicia en terra de meravelles*, *La rosa i l'anell*).

La traducció de La Bruyère va aparèixer amb el número 133 a la "Biblioteca Literària" de la casa editorial Llibreria Catalònia. La col·lecció era hereva i continuadora del fons d'aquella altra "Biblioteca Literària" fita en la història de les traduccions modernes al català, que havia fundat Carner mateix l'any 1918 per a l'Editorial Catalana, duent a terme el que segurament va ser l'últim gran projecte institucional de Prat de la Riba. Carner n'havia hagut d'abandonar la direcció en començar la vida itinerant pròpia del seu càrrec consular. Quan la traducció d'*Els caràcters* hi va ser publicada, ell ni tan sols va

tenir-ne notícia directa, com veurem. Això demostra que lluny no era de poder controlar l'activitat editorial que es produïa llavors a Barcelona.

El seu coneixement de La Bruyère devia venir de temps enrera. Encara que no en trobem la primera referència fins l'any 1918 (en el pròleg a *L'abrandament*, de Carles Soldevila), cal tenir en compte que el clàssic francès havia estat traduït a les pàgines de la revista *Teatralia* l'any 1909, en el moment mateix en què Camer hi publicava alguns dels pocs contes que va escriure en aquesta època (Ortín 1996: 346 i 377, n. 1; Serra 1996). Sota l'epígraf comú "Dels caracters de La Bruyère", els títols dels cinc fragments escollits (títols que no apareixen a l'original francès) eren "El rich petulant", "El pobre", "El farsant o poderós fingit", "El despreocupat indiscret" i "El qui s'adorna amb plomes de paó". No és probable que aquestes traduccions, anònimes, i segurament les primeres de La Bruyère en llengua catalana, li passessin despercebudes. A la revista venien immediatament després d'una secció també anònima, titulada "Planes documentals", que tenia per objecte "facilitar la tasca d'interpretació als artistes, proporcionantlos hi els medis de procurarse la mecànica expressiva de les diverses emocions, extreta dels llibres d'investigació científica y que, per lo tant, podem donar com a justes y fidels". Tot fa pensar, doncs, que també les traduccions dels tipus descrits per La Bruyère eren concebudes com un instrument didàctic al servei de la formació dels actors (al costat, per exemple, del comentari de les fotografies de portada representant l'expressió de les diferents emocions). Quan van aparèixer a *Teatralia*, en un moment en què la revista volia agafar més volada (coincidint amb un canvi de format, d'octau a quart), és també quan van començar a portar-hi col·laboracions literàries, per poc temps, alguns joves escriptors del grup "cal·ligeneic" o noucentista, entre els quals ja hem esmentat el mateix Camer (Serra 1996). Ara bé: ni per la intenció en publicar-les (que ja veiem que no era estrictament literària), ni per la selecció, ni per l'estil, no les hi podem atribuir. El seu interès d'aquests anys (1908-1910) per intervenir en l'activitat teatral de Barcelona, ben reflectit en altres llocs de *Teatralia*, seguia una altra orientació. Des del punt de vista de les traduccions, el centre n'era llavors la comèdia fantàstica i costumista, al servei d'un teatre poètic en vers i en prosa rítmica (Gallén 1986: 445-447; Ortín 1996: 110-112).

Les primeres notícies d'una traducció seva de La Bruyère són de deu anys després. Les trobem a les cartes que va escriure a Carles Riba i a Jaume Bofill i Mates des de Gènova, quan feia ben poc que havia abandonat Barcelona. En una del 21 de maig de 1921 li comentava a Riba: "Treballo molt: he retrobat el delit. Acabo traduccions per a En Pugès" (ed. Guardiola & Medina 1994a: 280). Aquesta referència a Josep Pugès i Guitart, gerent de l'Editorial Catalana i amic seu dels anys en què l'havia dirigit (Manent 1969: 212), significa dues coses: que des de fora de Barcelona pensava continuar treballant per a l'editorial (*acabant* traduccions que devia haver deixat a mig fer), i que seguia concebut la traducció com un treball remunerat, ara complementari del sou de vicecònsol.

Ben entrat l'any 1921, en efecte, Camer se sentia encara vinculat a l'Editorial Catalana. Per una carta a Bofill sabem que continuava obtenint-ne una remuneració, probablement en concepte d'assessorament literari. El seu

interlocutor en aquests primers mesos de Gènova era Pugès, que en portava la direcció efectiva. Molt aviat, però, l'editorial -una societat anònima el consell d'administració de la qual estava presidit per Cambó- va canviar de responsables, tal com Camer li comentava a Bofill en la carta que acabem

Sobre aquestes malures n'ha vingut un altre: el binomi Gili-Estelrich s'encarrega de l'E. Catalana, i em temo que no se'm mantindrà l'estipendi de 200 ptes. mensuals (amb eixamples) que em proveïa del marge necessari per als imprevistos. Ja comprendràs, doncs, que és per una vera necessitat que et prego un favor prop de l'Estelrich. Seria qüestió que li demanassis, com a cosa teva, si pensa mantenir aquell estipendi. d'esmentar (2 de març de 1922, ed. Guardiola & Medina 1994b: 124)

L'altra preocupació de Camer arran del canvi de direcció es referia a aquelles traduccions que havia dit que estava acabant "per a En Pugès"; per això calia que Bofill li preguntés també a Estelrich "si puc continuar les traduccions ja formalment encarregades per En Pugès (*Els caràcters* de La Bruyère, *Robinson Crusoe* de De Foe, i *Geografia moderna* -un volum anglès de la col·lecció «Home University Library»); aquesta darrera obra destinada a l'Enciclopèdia" (carta del 2 de març de 1922, dins Guardiola & Medina 1994b: 124).

Les traduccions, de moment, no van aparèixer. En mans de Joan Estelrich, l'any 1923 l'Editorial Catalana va unificar en la Biblioteca Literària les seves dues col·leccions de literatura (Biblioteca Literària i Biblioteca Catalana). Poc després, coincidint amb una certa crisi (devaluació de les accions, disminució dels tiratges), va ser absorbida per la Llibreria Catalònia, que havia estat creada el 1924 per Antoni López Llausàs, Josep Borràs i Josep M. Cruzet. Llibreria Catalònia, que reunia serveis de llibreria, impremta, edició i distribució, va ser l'empresa editorial en català més important dels anys vint i trenta (Fuster 1972: 50-51; Castellanos 1996: 30-31). Al costat de les seves col·leccions pròpies ("Biblioteca Catalònia", dirigida per Carles Soldevila, i "Biblioteca Univers"), va mantenir el segell de l'Editorial Catalana per a la Biblioteca Literària, i hi va mantenir Joan Estelrich en la direcció. Així ho recordava encara Camer molts anys després, tot dient que els seus llibres de prosa de 1922 (*La creació d'Eva i altres contes*) i 1925 (*Les bonhomies*) havien estat publicats en "la col·lecció que governava l'Estelrich" (carta a Josep M. Cruzet, de 21 de novembre de 1961, ed. Subirana 1995: 224). I ho confirma una nota de Carles Soldevila, datada el 31 de novembre de 1924, que atribueix en aquell moment a Estelrich la direcció de la Fundació Bernat Metge i de la "Biblioteca Literària", i a la Llibreria Catalònia l'administració i la distribució d'aquesta última col·lecció (1949: 11). Estelrich era doncs el director de la "Biblioteca Literària" quan el 1925 hi va aparèixer, per fi, la primera d'aquelles traduccions començades per Camer abans de 1921: la de *Robinson Crusoe*. I no tenim notícia que posteriorment hi hagués un canvi en la direcció. Encara ho devia ser, doncs, quan hi va aparèixer la d'*Els caràcters*, sis anys després.

2. Carner i l'exemple literari dels *caràcters*

Després del que hem anat veient, la data de publicació de la traducció no ens hauria d'enganyar: l'interès de Carner per La Bruyère era molt anterior. L'epistolari ens ha permès de situar-lo, pel cap baix, en els anys en què va dirigir l'Editorial Catalana, que és també l'època de més intensitat en la seva trajectòria de traductor i de mentor literari.

En el pròleg programàtic que va posar al davant de *L'abrandament*, una de les primeres obres que va promoure a l'editorial, observava:

L'abrandament és una novel·la novíssima, i està d'acord amb la més aguda sensibilitat moderna. Perquè entre modern i clàssic no hi ha contradicció sinó subtil avinença. Intensíssimament coetània nostra com és, la novel·la d'En Soldevila ens deixa un tast de *perfecte aplom*, de *paraula granada*, d'*observació austera*, de *púdica causticitat*, de *límit sortós*, com si es tractés d'un *caràcter* de La Bruyère. (Carner 1918: 143)

Aquestes cinc qualitats -els subratllats són meus- descriuen bé el clàssic francès. Idealment descriuen també la literatura que en aquell moment Carner volia oposar al determinisme naturalista, al pintoresquisme, al lirisme i a la falsa transcendència, vicis de què acusava la novel·lística catalana recent i també certs autors francesos força llegits a Catalunya, com Paul Bourget (Ortín 1996: 112-129). La prosa de La Bruyère li semblava un model clàssic digne d'emulació, susceptible de ser actualitzat dins la literatura catalana. És possible que en aquest moment reconegués, en les seves descripcions de la conducta en societat i les seves descripcions del "cor" humà, una de les bases damunt de les quals va poder construir-se la novel·la francesa moderna. I és possible que pensés que l'exemple podia ser imitat per a la refundació de la novel·la a Catalunya, obviant esforços anteriors (d'Oller a Víctor Català) que a ell no li interessaven. Carner, recordem-ho, tenia llavors a les mans una editorial flamant, dirigida als subscriptors de *La Ven de Catalunya*, el diari de la Lliga; tan sols li faltaven originals que responguessin a la seva concepció de la literatura, com hi responien les obres estrangeres que seleccionava i que sovint traduïa ell mateix.

De quin exemple es tracta? L'hem vist perfectament descrit en les cinc qualitats "clàssiques" que, essent les pròpies "d'un *caràcter* de La Bruyère", li semblava reconèixer ja en la novel·la de Soldevila. Cadascuna respon a un valor que hauria volgut veure representat en la literatura que llavors s'escrivia.

El "perfecte aplom" i la "paraula granada" ens remetent a un moment clau en la història de la prosa catalana moderna: aquell en què el millors autors eren conscients d'estar construint, amb els seus estils personals, una llengua literària nacional, beneficiària per primera vegada de la tasca descriptiva i normativa de Pompeu Fabra. Els escriptors del noucentisme es reflectien en el mirall de les altres llengües de cultura, i volien recollir-ne un ideal d'estabilitat, de normalitat, fins i tot d'elegància i "dignitat"; aquest ideal tenia la seva correspondència en el pla dels comportaments en allò que Eugeni d'Ors anomenava el

“civilisme” o la “civilitat”. Així ho expressava Carner retrospectivament el 1928, referint-ho encara al paper que havia de fer la literatura, i la novel·la en particular: “Vam començar traient la nostra llengua del folklore (els innombrables “català del que ara es parla”), i ara n’han d’eixir, almenys per transposició artística, les nostres vides. Quantes de toleràncies, quantes de cordialitats, quantes d’enteses no ha d’ensenyar-nos encara la novel·la!” (1928a).

Era en aquesta reforma del llenguatge i de les conductes socials, portada a terme amb el mitjà privilegiat de la literatura, on les traduccions podien jugar també el seu paper. Carner mateix va escriure que les traduccions es trobarien sempre al començament de tota “literatura formal” (1944). És a dir: instruirien l’escriptor en exemples forans, i alhora li permetrien descobrir i actualitzar les possibilitats de la pròpia llengua, dotant-la així “de totes les qualitats d’expressió i diferenciació que li calen” (1907). La llengua catalana hi podia recuperar, al seu entendre, una tradició literària (la dels grans “clàssics” de les altres llengües occidentals modernes) de la qual, en bona part, estava mancada.

Aquests indicis bastarien per explicar el seu interès per La Bruyère. Hi ha un cert paral·lel entre el clàssic francès que tradueix Teofrast en la tradició de l’*Académie*, mirant de civilitzar la cultura del passat i de fer-la accessible a l’*honnête homme* (Bury 1991: 21), i l’escriptor català que tradueix un clàssic francès per fecundar la pròpia llengua literària i per proporcionar als lectors (entengui’s la burgesia industrial i comercial que estava subscripta a *La Veu de Catalunya*) precisament aquest model de civilització.

La Bruyère oferia, en primer lloc, un exemple estilístic valuós. Els *Caractères* van ser publicats entre 1688 (primera edició) i 1696 (novena edició, l’última revisada per l’autor), en un moment en què a França la lectura estava deixant de ser una tasca especialitzada i augmentava considerablement l’extensió del públic lector. El *goût du siècle*, el gust d’aquells a qui anaven destinades les obres literàries, havia d’influir-ne la composició. Com ha escrit Parmentier (2000: 18-19), per aquí s’expliquen alguns dels trets que caracteritzen les formes d’escriure dels moralistes. El gust dels nous lectors, en efecte, afavoria la proximitat entre la paraula escrita i la paraula de la conversació i l’intercanvi social; imposava els valors estètics de la varietat, la brevetat i l’acostament familiar als temes; i es resistia a deixar-se dominar per l’exercici d’una paraula magistral, com la dels tractats. Al darrera de la preferència per les obres fortament personalitzades (en què l’autor dóna *les seves* reflexions) i per l’escriptura discontinua (que sembla que deixi lloc també per a les reflexions del lector) s’endevina una certa pèrdua de fe epistemològica: la realitat ja no es deixa recollir en la seva totalitat i d’una manera sistemàtica, cal anar a observar-la de nou en les seves manifestacions concretes, fragmentàries. D’aquí el paper central, “immens, gairebé desmesurat”, que els moralistes van concedir a l’estil. Havia d’assenyalar la limitació de conductes humanes que eren descrites sense ser explícitament blasmes. Havia de manifestar el desordre del món, mostrant-lo (en l’estructura mateixa del text) més que no pas afirmant-lo. Havia de marcar en el text la presència de l’autor. I havia de seduir i conquistar el lector. No és estrany que els retrets de la posteritat a les formes d’escriure dels moralistes se centressin precisament en aquesta coqueteria

estilística, en “la reducció del pensament al joc de paraules o al joc amb les paraules”.

Si la prosa dels grans escriptors francesos del segle XVII era deutora, en general, del que llavors s’anomenava l’estil àtic -breu, concís, concentrat, desprovist d’ornamentació, atent a les “coses” més que a les “paraules”: contrari, doncs, a l’eloqüència ciceroniana-, en la prosa de La Bruyère l’estil àtic adquireix una personalitat inconfusible (Parmentier 2000: 135-141). I és amb ella, segurament, que millor podia sintonitzar Camer, atès que en alguns aspectes no és lluny de la que podem observar en la seva prosa literària (Ortín 1996). Un exemple és el gust per l’enumeració i la juxtaposició, un “deliri verbal” que resulta de “la intrusió irresistible de les coses en la seva trivialitat concreta”, i és contrari a les generalitzacions i les abstraccions. Un altre, la superposició al discurs moralista d’un estil burlesc en què abunden els trops (sil·leipsis, metàfores lexicalitzades), estil que neix del plaer d’observar la vida com a espectacle. I un altre, encara, la distància respecte al llenguatge mateix, que el fa visible: s’hi endevina l’observador agut, irònic, que troba plaer a posar en evidència els valors socials tal com es revelen en l’ús del llenguatge.

La prosa de maduresa de Camer comparteix aquests trets, però també hi ha diferències: un grau més d’idealització i de tipificació dels objectes representats, i un punt de separació respecte a la naturalitat i la sobrietat del clàssic francès, pel gust d’explorar les possibilitats inèdites de l’instrument lingüístic (en la barreja de registres i en la singularitat de la tria lèxica, per exemple). Sigui com sigui, en la literatura catalana noucentista un estil com el de La Bruyère no podia representar més que guanys. La llengua literària es trobava encara en formació; era vacil·lant, difícil d’aferrar, però també dútil i mal·leable: els escriptors, en particular els que havien fet l’experiència de la traducció, no es cansaven de repetir-ho (Murgades 1994; Ortín 1996: 57-63). L’exemple de La Bruyère podia fer algunes contribucions a la seva maduració: ajudar a ampliar-ne el lèxic (i això, tal com advertia Camer en el pròleg a *L’abrandament*, no significava ampliar el nombre de paraules, sinó més aviat el nombre de sentits disponibles en cada paraula); injectar ironia i intel·ligència en les maneres de dir (modernitzant-les); i aproximar el llenguatge literari a les formes de conversació pròpies d’una societat culta i civilitzada (fent-lo, doncs, exemplar).

En general, era el model de literatura civilitzada dels moralistes francesos el que llavors semblava digne d’imitació, útil a la societat catalana moderna. A *Què cal llegir?*, una guia per a lectors en formació publicada el 1928, Carles Soldevila hi veia el fonament de les literatures més madures:

Les literatures que no descansen sobre una ampla base d’escriptors d’aquesta mena, per brillants que ens apareguin, per seductores que siguin, podem assegurar que no gaudeixen d’una salut perfecta. Àdhuc l’escuma literària, l’epigrama lleu, l’acudit i la facècia, en fi, el que s’anomena literatura lleugera, té una qualitat tota diferent en els països on hi ha un tou de moralistes i de crítics, que en els països que només posseeixen poetes i narradors. Alguns, com França, poden fer consistir tota llur glòria literària en l’abundància, varietat i agudeses de

llurs moralistes. Montaigne i La Bruyère tots sols poden fer el prestigi d'una literatura. (1928: 89-90)

A "Una generació sense novel·la" (1925), Carles Riba s'hi va referir per justificar la por dels escriptors catalans que en els anys vint es disposaven al conreu de les formes modernes del gènere. Havien d'aprendre a "guaitar enfora, guaitar els homes en llur mecanisme moral i en llur acció", si volien ser "creadors i presentadors de realitats psicològiques imaginàries". Però en tots ells hi havia "la sensació d'un buit no pas ràpidament emplenable: el buit d'experiència moral". Contrastant-hi, Riba retreia en primer lloc l'exemple de la novel·lística francesa, nodrida d'"una densa cultura moral". (Cultura moral no volia dir aquí la de la literatura moralitzant o exemplar, sinó una d'anterior que s'identifica amb el coneixement de "l'ésser moral de l'home", de "la conducta i el seu finíssim, proteic rodatge de motius"). I n'establia la filiació: de l'humanisme de Montaigne a "la curiositat, tota intel·lectual, per l'home, dels mundans del segle XVII". No solament n'havia sorgit "la primera novel·la moderna" (*La Princesa de Clèves*); també guanys social importants: el "gust de l'anàlisi" i la capacitat de formular "en frases justes" l'experiència dels homes.

Riba i Soldevila compartien, doncs, l'argument que la fecunditat i la "salut perfecta" de les literatures modernes descansa en bona part en l'escriptura dels moralistes. Si repassem la història literària francesa i anglesa veurem que, en efecte, en són deutors, a més de l'assaig, els gèneres que podem anomenar d'"observació" de costums i comportaments: la comèdia, la novel·la i el conte. I si ens fixem només en *Els caràcters* de La Bruyère, veurem que el llibre, enormement influent, va fer de pont entre les disciplines conreades dins els *studia humanitatis* i els nous productes del que molt aviat s'anomenarien les belles lletres: exactament el mateix paper que Riba (1925) li reconeixia a Montaigne. Com ha escrit Bury (1991: 9-11), a l'origen del gènere dels caràcters es troba Aristòtil per partida doble: és qui primer va definir, a l'*Ètica*, les categories psicològiques que després el seu deixeble Teofrast havia de convertir en tipus humans; i és qui primer va caracteritzar els comportaments segons les passions, l'edat o la condició social, en la descripció dels auditoris i les seves reaccions previsibles que trobem al llibre segon de la *Retòrica*. Així, els caràcters de Teofrast poden ser filials a una tradició doctrinal, que en subratllaria allò que tenen d'*interpretació*; o bé a una tradició oratòria, que en subratllaria allò que tenen d'*exercicis de representació*. Però és aquesta última la que guanya la partida en Teofrast: a la definició de vicis i virtuts prefereix la descripció dels seus efectes en els personatges; i a l'exposició del just terme mitjà aristotèlic prefereix la presentació satírica dels excessos, per blasmarlos. Amb ell el gènere va quedar establert en la seva condició exemplar. I des d'aquí va poder fecundar la literatura dramàtica i narrativa. Al "Discours sur Théophraste" La Bruyère ja hi reconeixia "la première source de tout le comique" (ed. Benda 1951: 6). Avui sabem que, en efecte, els seus caràcters són a l'origen dels tipus de la comèdia (de Menandre a Molière) i són també (via Joseph Hall, La Bruyère i Addison) una de les "formes tributàries" del conte i la novel·la moderns (Reid 1977; Ortín 1996: 388-391).

L'exemple ofert per La Bruyère en els seus *Caractères* podia ser, doncs, un exemple útil per a una literatura en formació com ho era la catalana als ulls dels escriptors noucentistes. En aquest punt convé recordar la tercera de les qualitats que li atribuïa Camer: "observació austera". En efecte, és l'observació, i la capacitat de representar de manera persuasiva allò que s'ha observat (en personatges tipus que tanmateix diuen coses concretes i executen accions concretes), allò que distingeix aquests caràcters de les obres de filosofia moral, i fa que siguin més "literaris" (dins una teoria mimètica de la literatura) que els caràcters de Teofrast. Com en els altres *philosophes moralistes* (Parmentier 2000: 8), en La Bruyère és molt visible la desconfiança envers aquells pensadors per a qui la moral no és sinó matèria de reflexió especulativa. Contra l'abstracció hi hauria la seva curiositat i la referència constant a les realitats pròximes, encara que els noms grecs que va posar als caràcters afegeixin a la designació concreta un primer grau de generalització. L'operació és anàloga a la que va fer Camer, seguint un altre exemple, en els poemes d'*Els fruits saborosos*. Però els noms grecs no ens haurien d'enganyar: al fons hi ha aquella norma "clàssica" formulada per Camer (i sens dubte aplicable a La Bruyère), segons la qual l'escriptor ha de mostrar el seu valor "donant gràcia a ço que és normal, rejoyenint la llei comuna dels homes" (1913).

Com que els moralistes francesos eren filòsofs pràctics, i per damunt de tot escriptors, el seu propòsit educador s'havia de resoldre en una veu familiar, al servei de l'observació crítica dels costums. L'exemple el donava Sòcrates, però no tant el Sòcrates de Plató com el de Plutarc: el filòsof convertit en un amic accessible, amb qui és agradable de conversar sobre els fets quotidians. El sentit crític no els abocava a la prescripció moral. Com ha escrit Parmentier (2000: 13), encara que els és comú un propòsit exemplar, els moralistes "posen sobretot l'accent en la insuficiència sempre decebedora de les regles de civilitat, que consideren amb una lucidesa desencantada"; així, "fonamenten la seva reflexió en aquest univers humà en què cal viure malgrat tot, però parteixen del principi que la vida social no pot ser el lloc de la veritat de l'home". En aquest sentit, convé distingir les seves obres de les obres merament instructives que denunciaven comportaments desviats o ensenyaven les normes de conducta en societat. La mateixa distinció la podríem aplicar a la literatura catalana dels anys vint: la mena de literatura que llavors propugnava Camer, reconeguda en la novel·la que a instàncies seves havia escrit Cades Soldevila, no pot ser identificada sense més amb les obretes educatives que Soldevila va publicar l'any 1927 amb el pseudònim "Myself". És cert que responen totes a un mateix clima social, que presenta moltes analogies amb el clima social en què es movien els moralistes del segle XVII: mogudes per un propòsit de "civilització des costums", ensenyen l'art de la "conversació", entesa com la capacitat de parlar i de relacionar-se en societat amb delicadesa, amabilitat i bones maneres. Però fins i tot quan Soldevila explica "l'esperit que inspira" els seus manuals d'urbanitat, que és "fer la convivència humana tan agradable com sigui possible", s'hi endevina un escepticisme últim idèntic al dels moralistes francesos. L'"etiqueta", escrivia en el pròleg a *L'home ben educat*, no fa sinó evitar "que oferim al pròxim l'espectacle de les nostres

misèries”; és valuosa en “la seva arbitrarietat mateixa”; i cal aprendre-la “sense massa ironia” (1927a: 7).

Lliures d'un propòsit immediatament prescriptiu, les obres dels moralistes defugien la severitat en el to i l'excés en l'observació satírica. S'acollien al límit definit per Erasme en la frase que La Bruyère va voler posar com a lema del seu llibre: “Admonere volumus, non mordere; prodesse, non laedere; consulere moribus hominum, non officere” (La Bruyère 1951: 59).¹

El gènere buscava la descripció exemplar per mitjà de la il·lustració satírica, i per això havia de descendir a la realitat. Havia d'observar atentament els excessos, per denunciar-los, però sense perdre la distància ni la circumspecció: mantenint un “perfecte aplom” en l'observador i una “púdica causticitat” en l'expressió d'allò que observa, com volia Carner. En prologar la seva traducció de l'obra al francès, feta a partir de l'edició recent de Casaubon (1592), La Bruyère posava els *Theophrastou èthikoi characteres* en l'origen d'una tradició de *goût attique* i d'*élégance grecque* que aniria de Teofrast a Menandre i d'aquí a Terenci, exemple d'una comicitat desproveïda de grolleria i enriquida amb la profunditat moral de la Roma dels Escipions (Bury 1991: 11).

Pels volts de 1921, quan es disposava a reprendre la seva traducció de La Bruyère, Carner hauria assentit a aquesta modalitat de l'humor. L'any 1908 havia escrit que l'única novel·la “decisiva, forta”, d'observació de la vida ciutadana, que llavors (en una societat que trobava encara poc civilitzada) li semblava “viable”, era la novel·la satírica: “la qui ab estre punyent acabi de flagellar certes penuries del esperit, certes rutines socials, certes ignorancies y ridiculeses que avuy encara fan nosa a l'acció creadora, y a pretexte de bon sentit, d'ordre consolidat d'habitut casolana, han quedat arrelades en llegió considerable de barcelonins”.

És el propòsit que podem reconèixer en la seva prosa literària d'aquesta època, i en particular en els articles que va recollir a *Les planetes del verdum*. Deu anys després, Carles Soldevila li mostrava amb *L'abrandament* les possibilitats d'un “novel·lista de temperament clàssic”, capaç d'escriure “un llibre intel·ligent i no un llibre pintoresc”, que podia ensenyar al lector a “somniaire imperceptiblement” davant “els seus amics, veïns o parents” i davant “de si mateix” (1918). L'exemple de La Bruyère, ben identificat per Carner en la novel·la de Soldevila, hauria contribuït no tant a rebaixar l'exigència satírica com a posar-li a aquell instrument de flagel·lació el “límit sortós”. (També Brunetière, a *Le roman naturaliste* [1883: 18], havia adduït el límit imposat per La Bruyère a la presentació “natural” dels caràcters, contra l'exemple negatiu de Zola.) En el pròleg a *L'any que ve*, de Francesc Trabal (1925), Carner va demanar aquell mateix límit per a l'humor en general, encara concebut com un instrument educatiu. Sense caure en el pessimisme tràgic (forà), havia de servir per combatre l'acontentament català en l'obvietat. Contra l'obvietat en l'expressió hi hauria la “defensa natural” de la

1. “Hem volgut advertir, no pas atacar, ésser útils, no pas molestar, sospesar els costums de l'home, no pas perjudicar-los” (*Epistolarum Erasmi libri XXXI*, Londres 1642, carta 42).

ironia; contra l'obvietat en la conducta social hi hauria l'ensinistrament en les formes conversatives civilitzades, igual que en La Bruyère:

Som lluny de calcular les finors formals que sap atènyer la convivència; l'energia que ens donaria una contenció dels esplais innecessaris; l'imperi quiet que podria venir-nos de l'art de plaure; la fecunda eficàcia que hom guanya a parlar una mica més baix, a eliminar els temes imbècils, i a començar d'ésser educat amb la pròpia muller; la necessitat de graduar la sinceritat, la qual ha d'ésser una articulació i no pas un monòleg; la conveniència d'avesar-se al renunciament d'una comoditat o d'un petit interès particular per al bé superior de la coordinació. Totes aquestes coses ens sofisticarien una mica. Hi hauria coses que no podríem dir, gestos que cohibiríem, propòsits que no caldria evaporar; no fórem tan obvis, i hi guanyaríem com a valor individual i com a panorama col·lectiu.

3. La traducció de Carner i la crítica de Just Cabot

Els propòsits que devien portar Carner a traduir *Els caràcters*, en la mesura que hem pogut reconstruir-los a partir de les seves paraules i de les seves preferències d'aquell moment, semblen més ambiciosos que la simple divulgació d'un clàssic reconegut. Com hem vist, s'inscrivien en un projecte més ampli, de foment d'una literatura de qualitat que pogués educar els costums i la sensibilitat (també lingüística) dels lectors als quals anava dirigida. Són aquells mateixos propòsits que van orientar la seva actuació al davant de l'Editorial Catalana entre 1918 i 1921. Cal dir, tanmateix, que no va poder veure'ls realitzats quan la traducció finalment va aparèixer. Per comprovar-ho, n'hi ha prou de resseguir l'episodi més significatiu de la recepció que va tenir. Entre altres coses, hi entendrem per què aquesta recepció va ser escassíssima, en contrast amb la que havien tingut les seves traduccions anteriors.

Just Cabot, el traductor de Stendhal i de George Sand, bon coneixedor de la literatura francesa, començava així la seva ressenya de l'obra a *Mirador* (10 de març de 1932):

Un dels darrers volums de la Biblioteca Literària és la traducció que ha fet Josep Carner del famós llibre de La Bruyère: *Els Caràcters o els costums d'aquest segle*. Aquests noms obligaven, d'ofici, a sentir satisfacció en rebre'l. Qualsevol hi veu, de seguida, l'associació d'un moralista tingut per un dels grans estilistes francesos, i un poeta que frueix, com a prosista, de fama de gran estilista també. Altrament, sempre és de lloar, en principi, la incorporació al català d'assagistes i moralistes i, en general, d'autors clàssics. Fou doncs amb aquesta agradable satisfacció que vaig obrir el llibre. No havia de durar gaire.

Les queixes de Cabot es referien primer a defectes que podem considerar editorials. La traducció ofereix solament "els cinc primers capítols d'un llibre que en té setze, sense comptar el prefaci al discurs d'ingrés a l'Acadèmia Francesa i aquest mateix discurs". Ve sense un pròleg orientatiu, "requisit que no és exagerat de jutjar indispensable en tota traducció, i més encara d'un autor antic". No

indica quina edició original s'ha fet servir, i la veritat és que el text triat “no sembla de massa confiança”. I unes vegades respecta i d'altres suprimeix, sense criteri aparent, les intrusions que alguns editors es van permetre en l'obra de La Bruyère.

Totes aquestes observacions revelen un crític ben documentat, analític i exigent, que no té por de dir les coses pel seu nom. Pel que fa a la traducció mateixa, Cabot encara era més contundent:

Cal dir, sense embuts, que amb ella Josep Carner no haurà afegit gens de crèdit al que legítimament li pertoca per altres traduccions i per la seva obra original. Per això és tant més de doldre que el seu nom empari una feina tan descurada, *bâclé* [...]. Sembla com si Carner hagués començat a traduir els *Caràcters*, se'n cansés, i, trobant un dia el manuscrit, hagi decidit lliurar-lo a la impremta sense tomar-se'l a mirar ni revisar les proves del llibre.

Per substanciar aquest judici, posava davant del lector exemples de menes molt diverses, agrupant-los i acarant-los als llocs corresponents de l'original. Operant amb una certa sistematicitat, primer advertia que hi deixava de banda “els punts que poden dependre d'una qüestió d'apreciació personal”, però no s'estava de retreure “l'estranyesa invencible que produeix veure equivalències com aquestes: *bienséance* = curialtat (pp. 10 i 146); *toilette* = lligat (p. 106); *cheval de manège* = cavall de picador (p. 99); *maîtresse* = encambrada (p. 113)”. Hi deixava igualment de banda “castellanismes i altres incorreccions, més lleus com més insignificant és l'escriptor que les comet”, i també les errades tipogràfiques, les quals “formiguegen fins alterar el sentit de les frases”. (I aquí caldria dir que també hi ha errades en les cites de Cabot -que he corregit-, més justificables potser que les del llibre, per les presses amb què se solien compondre les publicacions periòdiques: vegeu l'article que el mateix Carner va dedicar a aquesta col·laboració no requerida dels tipògrafs, l'any 1928).

Fetes les exclusions anteriors, els altres exemples, citats més extensament, han de ser els que presentaven claríssims errors de traducció a parer del ressenyador -tan clars que es podia limitar a transcriure'ls a continuació del text original. Quan els examinem amb detall, hi trobem errors de tres menes: (1) descuits, o omissions de difícil justificació (p. 146, on s'ha omès tota una frase de l'original: “primer de tots es posa a taula i en el primer lloc; menja, beu...” < *il se met le premier à table, et dans la première place; les femmes sont à sa droite et à sa gauche; il mange, il boit...*); (2) solucions discutibles, perquè van en contra de la intel·ligibilitat (p. 105: “Glicera no ama les dones, [...] se'ls nega” < *Glycère n'aime pas les femmes, [...] se fait celer pour elles*); i (3) solucions sense sentit, per haver omès, alterat o afegit alguna paraula innecessàriament: no és difícil endevinar-hi una lectura defectuosa del manuscrit del traductor (p. 86: “on dessota el magistrat” < *où il défait le magistrat*, p. 136: “Cal ésser ben despullat d'enginy, si l'amor, la malignitat, la necessitat, no ens fan trobar” < *Il faut être bien dénué d'esprit, si l'amour, la malignité, la nécessité n'en font pas trouver*, p. 170: “que no lliscava tota damunt qüestions frívoles” < *qui roulait toute sour des questions frivoles*).

Amb tot això, Cabot considerava provada “la negligència imperdonable amb què s’ha enllestit aquest llibre”. Si ens fixem bé en els seus exemples, veurem que una part de la responsabilitat requeia en el traductor en tant que traductor (els castellanismes, les incorreccions gramaticals i les omissions), i una altra part requeia en el traductor en tant que responsable últim de l’edició (els errors tipogràfics i totes les frases sense sentit que hi havia deixat). Cabot mateix anticipava la queixa d’aquells que, admiradors de Carner, podien adduir que les objeccions de la ressenya estaven basades en “detalls, molts d’ells depenents d’una negligent correcció de proves”. Però no la compartia: “escau de dir que són precisament els detalls com aquests els que esguerren les traduccions.” Al contrari, el seu judici últim del llibre venia reforçat pel prestigi del traductor:

I encara escau de dir una cosa més greu: que l’estil de La Bruyère, precursor dels de Montesquieu i de Voltaire, aquell estil que feia preguntar-se a Brunetière si la cura de la forma no era més important en La Bruyère que el fons, s’ha esbravat massa en aquesta traducció catalana, a la qual, per ésser obra de qui és, cal aplicar un criteri de rigor.

Per poder sospesar el valor d’aquesta última afirmació convé que deixem enrera els exemples descontextualitzats i analitzem una mostra més extensa de l’obra. Els judicis sobre l’estil sempre són més difícils de justificar que els que apunten a errors de traducció; i encara que per revestir-los d’autoritat és freqüent referir-los a l’estil de l’original, com va fer-ho Cabot, no deixen d’estar subjectes a les preferències personals. Vegem, doncs, un caràcter sencer (el número 38 de la segona part) en l’original de La Bruyère, en la traducció anònima de *Teatralia* i en la traducció de Josep Carner.

Je connais *Mopse* d’une visite qu’il m’a rendue sans me connaître; il prie des gens qu’il ne connaît point de le mener chez d’autres dont il n’est pas connu; il écrit à des femmes qu’il connaît de vue. Il s’insinue dans un cercle de personnes respectables, et qui ne savent quel il est, et là, sans attendre qu’on l’interroge, ni sans sentir qu’il interrompt, il parle, et souvent, et ridiculement. Il entre une autre fois dans une assemblée, se place où il se trouve, sans nulle attention aux autres, ni à soi-même; on l’ôte d’une place destinée à un ministre, il s’assied à celle du duc et pair; il est là précisément celui dont la multitude rit, et qui seul est grave et ne rit point. Chassez un chien du fauteuil du Roi, il grimpe à la chaire du prédicateur; il regarde le monde indifféremment, sans embarras, sans pudeur; il n’a pas, non plus que le sot, de quoi rougir. (La Bruyère 1951: 102-103)

El text és un bon exemple de la reticència que caracteritza l’estil de La Bruyère. En comptes d’imposar la seva opinió sobre el lector, li presenta les accions del personatge, en forma acumulativa. Com ha escrit Parmentier (2000: 137-138), l’agitació que se’n deriva és l’indici d’una vacuïtat essencial. Sembla com si l’existència hagi quedat reduïda a gestos, que es van repetint en el temps i que mútuament s’anul·len. El personatge que els executa no en posseeix el sentit ni pot realment controlar-los. Com en la comèdia, hi ha un desajustament entre

aquests gestos i la seva significació, entre aparença i autenticitat; i al lector li és donat el privilegi d'entendre el que el personatge realment *és* per comparació amb el que *fa*. Posades una darrera l'altra en tant que representatives del seu caràcter, són les accions les que defineixen també l'estructura paral·lelística del text. Hi ha un sentit acumulatiu i progressiu en la construcció de les frases: el lector va "descobrint" el pensament de La Bruyère a mesura que el text l'"expressa", sovint amb ironia (Morel 1991).

En el nostre exemple, les clàusules vénen delimitades per verbs d'acció, en present. No és difícil fer-ne tres grups, el primer referit al camp semàntic del verb *connaître*, el segon al dels verbs *insinuer* i *parler*, i el tercer al dels verbs *entrer*, *se placer* i *s'asseoir*, al final hi hauria una conclusió, l'inici de la qual ve marcat per l'adreçament directe al lector (amb l'imperatiu de *chasser*) i pel canvi de referència (ja no es parla de Mopse, sinó d'*un chien*). L'ordre, a l'interior de cada grup, ve reforçat per l'isocòlon i altres figures de llenguatge: el políptoton de *connaître* a les tres primeres clàusules, amb antítesi (*Je connais... ..sans me connaître*) o quiasme (*il ne connaît point... ..il n'est pas connu*); l'anàfora a l'incís del segon grup (*sans attendre..., sans sentir...*) i al final, amb paromoiosi (*interroge, interrompt*) o amb una assonància per homoiotèuton (*et souvent, et ridiculement*); i les simetries i antítesis, que poden vorejar la paradoxa (*se place où il se trouve*). Una elaboració tan exacta pel que fa a l'ordre dels períodes i a l'equilibri de les clàusules a l'interior de cada període -i també pel que fa a la prosòdia, que ara no podem entrar a analitzar- dona molt de relleu a les paraules i al lloc que ocupa cadascuna dins l'enunciat. Podríem dir que la sintaxi (el gir de la frase) subratlla i dignifica un lèxic altrament patrimonial, de registre mitjà. La presentació del caràcter queda així fixada de manera incontestable, de tan ben travada i equilibrada. Val la pena d'observar, encara, que aquesta presentació vol ser universal: el nom de Mopse hi apareix només una vegada, al començament, i de seguida és substituït pel pronom *il*, que, amb els diferents verbs, organitza tot el text; quan al final es retreu l'exemple del gos, és aquest pronom el que permet al lector d'equiparar-lo amb Mopse, abans que La Bruyère li doni la clau definitiva de l'analogia (i de la seva argumentació): la falta de consciència i de pudor que l'igualava amb *le sot*.

Si ara mirem les traduccions catalanes d'aquest text, veurem que hi responen de manera força diferent. L'anònima de *Teatralia* té la virtut d'haver respectat el registre lèxic mitjà, i de no haver-se deixat enganyar per la falsa paradoxa de l'original (*se place où il se trouve* > "es col·loca on millor li sembla"). El propòsit de claredat que la presideix fa que el traductor s'hi hagi permès, en canvi, desviacions respecte a la *compositio* sintàctica (els indico en cursiva), aclariments innecessaris (en negreta) i fins i tot canvis de sentit o explicacions d'allò que en l'original no era més que insinuat (en versalles). La incomprensió més gran és al final del text: la traducció ignora la repetició del pronom *il*, substitueix la hipèrbole de *le monde* per un adreçament directe al lector, fa explícita la referència de *le sot*, i conclou amb un verb que en català hauria de ser pronominal:

Conec a Mopse per una visita que'm va fer sense coneixem. Mopse *sense coneix* a la gent els prega que'l presentin a casa d'altres on no hi es conegut; escriu a les

dames que sols coneix de vista; s'insinua en cercles de persones respectables que no coneix ni n'és conegut, y sense esperar a ésser interrogat, ni FIXARSE EN SI enterromp, parla SENSE MESURA Y AB FATUITAT; una altre vegada es fica en un assamblea y es col·loca on millor li sembla sense cuidar-se dels altres ni de sí mateix: el treuen d'un lloc destinat a un ministre, ell s'asseu en el d'un duc o d'UN GENERAL. Precisament, d'ell es del qui's riu la multitud y en cambi, ell es l'únic que està serio y no riu gens. Treieu a un gos del silló del rei y saltarà a LA POLTRONA D'UN ORADOR d'ont us guaitarà ab indiferencia, sense pudor ni preocupació, puig, lo mateix que Mopse, no te per què enrojolar. (1909d)

La traducció de Carner també manté en general un registre lèxic mitjà (amb alguna solució idiosincràtica: *de le mener* > “que el menin”; *chassez un chien* > “foragiteu un ca”). El criteri és molt més literalista. En un cas, el de la falsa paradoxa de l'original, que no ha estat reconeguda, el resultat és absurd (*se place où il se trouve* > “es col·loca allà on estava”). En general, però, s'hi reproduïxen la forma sintètica i les figures derivades de la *compositio* de l'original (n'he indicat algunes en cursiva). Aquesta proximitat sintàctica també explica que no hi trobem aclariments o explicacions de sentit, i que el final del text hagi pogut conservar les qualitats de l'original: l'al·lusió a Mopse per mitjà de la tercera persona (que en català es pot fer el·lidint el pronom) i la seva identificació conclusiva amb *el ximple*:

Conec a Mopse, d'una visita que m'ha fet sense conèixer-me. Prega la gent que no coneix que el menin a casa d'altres dels quals no és conegut; escriu a dones que coneix de vista, s'insinua dins un cercle de persones respectables i que no saben qui és, i allà, sense esperar que l'interroguin, ni conèixer que interromp, parla, i tot sovint, ridículament. Una altra vegada entra en una assemblea, es col·loca allà on estava sense cap atenció als altres ni a ell mateix, el treuen d'un lloc destinat a un ministre, s'asseu al de qui és duc i par; allà és precisament aquell de qui hom riu de la seva actitud, únic a romandre greu i sense riure. Foragiteu un ca del seient del rei, i s'enfila a la trona del predicador, esguarda el món indiferentment sense torbació, sense pudor. No té, igual que el ximple, per què enrojolar-se. (1931: 70)

El que sorprèn d'aquest text és la inseguretats en la puntuació i la dificultat injustificada d'una frase com “allà és precisament aquell de qui hom riu de la seva actitud, únic a romandre greu i sense riure”. L'original no esmenta per res l'“actitud” i sí, en canvi, la “multitud”. Em sembla que no és difícil deduir-ne una mala lectura del manuscrit del traductor, el qual en realitat devia dir alguna cosa molt més ajustada al sentit i a la sintaxi de l'original (com ara “allà és, precisament, aquell de qui riu la multitud, l'únic a romandre greu i sense riure”).

Aquestes inexactituds de la traducció, sumades als castellanismes i als errors ortogràfics i tipogràfics que hi detectava Just Cabot, ens poden servir d'indici: si Carner hagués tingut el control de la publicació, és segur que no les hauria deixat passar, més encara tractant-se de deficiències purament editorials. Una altra cosa són els errors de traducció, i una altra, encara, la queixa de Cabot respecte a l'estil. Si l'anàlisi que acabem de fer és correcta, l'estil de la traducció de Carner és més respectuós que el de la traducció anònima de *Teatralia* amb allò que

hem vist que era més característic de la prosa de La Bruyère: la concisió, la complexitat equilibrada de la *compositio* sintàctica i la riquesa de figuració que en resulta. És cert, tanmateix, que se'n separa de vegades en la tria lèxica. La major part dels exemples que va adduir Cabot ("curialitat" per cortesia, "lligat" per toaleta, i "encambrada" per amant) són arcaïsmes. En La Bruyère, en canvi, el lèxic sol ser el contemporani a la redacció de l'obra (encara que alguna paraula hagi passat a ser arcaïtzant, com ara aquesta *maîtresse* que la traducció convertia en "encambrada"). Cal advertir, però, que els arcaïsmes de Camer eren paraules que s'intentava reintroduir en la llengua escrita dels anys trenta: les tres que acabem de citar apareixen al *Diccionari General* de Pompeu Fabra (1932) amb l'accepció que tenen en la traducció d'*Els caràcters* (i el sentit de "curialitat" s'hi il·lustra amb un exemple pres del llibre tercer de *Lo somni*, de Bernat Metge; definició i exemple reapareixen encara al *DIEC*, 1995).

Tenim, doncs, dos problemes diferents, tots dos denunciats per Cabot: les deficiències (sobretot editorials) de la traducció, i la possible inadequació d'unes tries lèxiques que hem vist que li produïen una "estranyesa invencible". Si aquestes, més subjectes al gust personal, podien ser discutides, les primeres havien d'inquietar per força Camer. No podien deixar-lo indiferent perquè anaven contra l'alta consideració en què tenia l'art de traduir (Ortín 1992), i perquè contradeïen aquell propòsit a què ens hem referit més amunt, que és el de tota la seva generació (Murgades 1994): fer valer les traduccions de clàssics estrangers com obres clàssiques catalanes, obres que s'incorporarien de ple dret a la pròpia tradició literària i ajudarien a omplir-ne les llacunes.

La seva resposta a Cabot, que il·lumina tot el problema, va aparèixer al diari *La Publicitat* el diumenge 27 de març, pocs dies després de la publicació de la ressenya. El títol, "A un crític dues vegades just", era una acceptació tàcita dels defectes del llibre. El text, molt breu, els descarregava del compte propi per carregar-los en el d'un editor desaprensiu:

És un experiment *uncalled for* el que he hagut de suportar: que un reflector ben intencionat em descobrís, ensems, en sabatilles i en l'edat ingrata. La traducció d'un fragment dels *Caràcters* adés publicada fou escrita a raig vint anys enrera: lliurada fa cosa de tres lustres (com a bestreta, remunerada com a tal bestreta, en l'entesa de futura compleció i obligada revisió del tot) en una d'aquelles hores encara juvenívoles, i empès per la urgència de qualsevol fretura. En l'estat de no pas closa revisió de la nostra llengua (deixant de banda la utilitat d'aprofitar algun assaonament de l'escriptor que bé pot haver-se produït en un quint de segle) potser no és ben escaient de publicar un vell manuscrit sense avis a l'autor: que hom hagi editat els tres pams sense esperar de tenir tota la peça, és cosa per a mi inexplicable. Ignoro qui sigui l'actual director de l'Editorial que ha publicat aquell fragment. Ni, curiosament, no m'ha estat adreçat ni un sol exemplar del llibre aparegut. No pas que ni d'això ni de res faci jo cap retret; més que més no tenint el propòsit de rellegir el mal fatat començ de provatura, per a la qual, ben segur, jo em mostraria més sever que no pas vos.

Res més. Camer, com veiem, no va voler entrar en la discussió detallada de les crítiques que li havia fet Cabot, cosa altrament impossible sense tenir “ni un sol exemplar del llibre aparegut”. Al contrari, hi va assentir, i va voler fer explícit que no en lamentava la severitat. En va tenir prou de sostenir que la responsabilitat de la publicació no li podia ser atribuïda, tot adduint detalls que en altres circumstàncies segurament hauria silenciats.

Els fets, si l’hem de creure (i en tenim proves en les cartes a Riba i a Bofill citades més amunt), haurien anat de la manera següent. La traducció publicada no era sinó una provatura parcial feta “a raig” pels volts de 1912 (“vint anys entera”). Cal situar-la, doncs, en la seva primera època de traductor, molt a prop de la primera versió de les *Florètes de Sant Francesc* (1909) i de les traduccions d’*El malalt imaginari* de Molière (1909) i de tres comèdies de Shakespeare a partir de versions franceses (1908-1910). La provatura va dormir al calaix uns quants anys, fins al 1917 aproximadament (“fa cosa de tres lustres”), moment en què va ser lliurada a l’editor: Camer usa aquí els participis impersonals de la passiva (“escrita”, “lliurada”, “remunerada”) per no haver de dir cruament que havia estat ell qui, des de la direcció de l’Editorial Catalana, acabada d’estrenar, havia remunerat al traductor (o sigui a ell mateix, “empès per la urgència de qualsevol fretura”) aquella traducció de joventut. En el seu pensament la lliurava només “com a bestreta”, pensant que més endavant podria completar-la i revisar-la per a la publicació. En efecte, cinc anys després, com hem vist, li demanava a Bofill que preguntés si podia *continuar* les traduccions començades, entre les quals aquesta de La Bruyère. El que no podia preveure és que llavors ell ja no estaria al davant de l’Editorial Catalana, ni que el fons sencer de la “Biblioteca Literària” (inèdits inclosos) aniria a parar a una altra casa editorial. En aquest punt convé recordar que el pas de Camer per l’Editorial Catalana va ser el seu últim intent de professionalització en el camp de les lletres a Barcelona: un intent abassegador i en darrer terme, com ho demostra la seva partença, fracassat (Manent 1969: 211-214; Ortín 1996: 266-269).

La declaració de Camer resol tots els dubtes que suscitava un text tan defectuós com el de la traducció publicada. Al situar-la en el seu lloc històric exacte, també dóna raó de les tries lèxiques que produïen l’estranyesa de Cabot. En primer lloc, sabent que el text no era més que un “començ de provatura” podem entendre’n el caràcter fragmentari. I sabent que es tractava d’un vell manuscrit, podem confirmar que els fragments incomprendibles han de ser errors de transcripció. És molt probable que el manuscrit fos posat en mans del tipògraf, sense més, i les pàgines resultants fossin impreses sense cap revisió. Que això li passés a Camer resulta doblement irònic: el llibre apareixia amb el segell de l’editorial que ell havia dirigit (i que dirigia encara el seu successor, Joan Estelrich), i hi apareixia, és clar, sense el seu permís. Tot això tres anys després que ell hagués amenaçat fins i tot amb “el litigi” en “la defensa del meu dret”, justificant-ho en la necessitat de portar la institució literària catalana a una primera maduresa, com “una qüestió d’interès general (entre els escriptors i els que en una forma o altra els editen)”: “La nostra literatura, encara adolescent, cal que comenci de prendre en mà la defensa dels seus interessos, massa negligits fins ara

ara sabem que efectivament Camer hauria volgut que fos així). El seu article, “purament documental”, fet només amb la comparació dels dos textos (el de La Bruyère en “una bonica edició antiga”), havia sorgit en adonar-se de la distància que separava l’original de la traducció, i sense saber que el traductor havia estat “víctima d’una barroeria que no pot trobar cap mena d’excusa”. També denunciava que la col·lecció en què l’obra havia aparegut tingués llavors una direcció purament “nominal”. Això havia permès que sortissin a la llum el que no eren sinó temptejos de molts anys enrera:

En vint anys canvia prou la manera literària d’un home -i ha canviat tant, en aquests vint anys darrers, la manera d’escriure el català-, que res no hi ha més fàcil que comprometre un escriptor exhumant-li textos que ell, d’haver de tornar a publicar, no deixaria de sotmetre a una revisió total, si és que els creia aprofitables. I més encara si es tracta del primer raig d’una traducció començada potser per gust i com a exercici.

(Dos anys abans, en ressenyar la nova col·lecció “Els Clàssics del Món”, de l’Editorial Barcino, havia manifestat ben clarament la consciència que hi havia hagut un abans i un després per a les traduccions amb la fixació lèxica i gramatical portada a terme per Pompeu Fabra.) Sense canviar el seu judici de l’obra (“un llibre que, per tot de raons de tècnica editorial i de dignitat literària, ningú no voldria tenir sobre la consciència”), exculpava, en darrer terme, el traductor.

D’aquest diàleg entre Cabot i Camer, suscitat a la impensada per la publicació d’*Els caràcters*, encara podem treure’n una última lliçó d’història literària. La denúncia franca i ben argumentada d’una actuació editorial que sembla inacceptable en una institució literària moderna és ja un signe de la maduresa d’aquesta institució. No és estrany que el diàleg el protagonitzessin dos escriptors que, des del respecte i l’admiració mútua (Soler 1992: 41), havien coincidit a reclamar l’exercici d’una crítica lliure i rigorosa. Des de les pàgines del *Mirador* que dirigia Cabot, l’any 1930, Camer li havia comentat al periodista Josep M. Planes:

Crec que per la salut de la nostra literatura és absolutament necessari trobar un home de prestigi, un fiscalitzador, que controli tot el que s’escriu en català. Ens convindria una mena de Goethe a bon preu, que es cuidés de fer en la literatura la feina depuradora que fa Pompeu Fabra en la gramàtica. És altament necessari de treure’ns del damunt aquest aire de dispena que tenen la majoria de coses que s’escriuen en català. Jo seria el primer de portar els meus llibres a aquest venerable censor...

És la mateixa idea que repetia, en un altre to, a la conferència “Universalitat i cultura”, de 1935: “Ja la facilitat, la improvisació, la fatuïtat i aquesta curiosa institució nostra, la crítica complaent i ensems mal convençuda, han de cedir el pas a una més saludable rigor”. Cal dir que aquesta necessitat d’injectar rigor a la crítica feia alguns anys que era satisfeta, almenys, des de *Mirador* mateix; i el mèrit cal atribuir-lo segurament a Just Cabot (Soler 1992; Huertas & Geli 2000). Cabot, en efecte, hi havia anat portant a la pràctica els

principis que de tant en tant trobem expressats, tot passant, en els seus articles. No s'ha de tenir por de la crítica, ni pretendre que algú n'estigui per damunt: "el que cal exigir és que aquesta sigui decorosa -tan dura com vulgueu, però feta amb intel·ligència i exempta de baixeses" (1935). La crítica seriosa és imprescindible en una institució literària moderna: "Si és veritat que som un poble arribat a la majoria d'edat, és absurd seguir aplicant la crítica amb un criteri bo només per a pobles en període infantil" (1931). La crítica és seriosa si és responsable i independent; el bon exemple el donava Paul Souday (1929c) i no el donava, en canvi, Maurras, "consagrat enterament a una crítica el fi de la qual no és la comprensió, sinó l'exercici d'una influència" (1938). Aquest ideari és el que Cabot va saber traslladar a *Mirador* en els anys en què ell va dirigir de fet el setmanari, fins que va ser expropiat pel PSUC el 1936 (Huertas i Geli 2000: 136-148). Entre dues possibles "menes de catalanisme" -per dir-ho amb el títol d'un article seu de 1930-, aquesta era la que li semblava "més seriosa, més eficaç, més profunda i més arrelada": "Hem exercit una tasca de comentari i de crítica raonada [...]. Tenim la pretensió d'haver creat un òrgan on, respectant les normes sense les quals no es forma part d'Europa, cadascú ha pogut expressar-se amb llibertat".

Aquestes mateixes normes són les que van respectar i revalidar Camer i Cabot amb el seu diàleg de 1932. Hauria estat incongruent que dos admiradors de La Bruyère, partidaris de tot el que hem vist que podia significar l'exemple dels *Caràcters* per a la literatura catalana, s'haguessin resistit a l'intercanvi honest dels judicis literaris, al joc d'una crítica lliure.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- [ANÒNIM]. 1909. "Planes documentals" *Teatralia* II,37 (18 de setembre), 5.
- BRUNETIÈRE, Ferdinand. 1883. *Le roman naturaliste*, París, Calmann Lévy.
- BURY, Emmanuel. 1991. "La Bruyère et la tradition des *Caractères*" dins Duchêne & Ronzeaud 1991: 7-23.
- CABOT, Just. 1929a. "All i salobre, novel·la de Josep Maria de Sagarra" *Mirador* I,3 (14 de febrer); repr. dins Cabot 1992: 89-92.
- CABOT, Just. 1929b. "L'estil" *Mirador* I,18 (30 de maig); repr. dins Cabot 1992: 97-99.
- CABOT, Just. 1929c. "Paul Souday" *Mirador* I,24 (11 de juliol); repr. dins Cabot 1992: 103-105.
- CABOT, Just. 1929d. "Josep Pla, *Cartes meridionals*" *Mirador* I, 41 (7 de novembre); repr. dins Cabot 1992: 109-112.
- CABOT, Just. 1930a. "Dues menes de catalanisme" *Mirador* II,67 (8 de maig); repr. dins Cabot 1992: 59.
- CABOT, Just. 1930b. "Els Clàssics del Món" *Mirador* II,94 (13 de novembre); repr. dins Cabot 1992: 116-118.
- CABOT, Just. 1931. "Les vaques magres" *Mirador* III,145 (12 de novembre); repr. dins Cabot 1992: 132-133.
- CABOT, Just. 1932a. "Els caràcters, de La Bruyère" *Mirador* IV,162 (10 de març).
- CABOT, Just. 1932b. "Sobre una traducció" *Mirador* IV,164 (31 de març); repr. dins Cabot 1992: 134-136.

en un ambient d'abusiva familiaritat, de deixadesa i de mal entès idealisme" (1928b).

Encara és més significatiu que la traducció fos feta pels volts de 1912, i no pas de 1931 com la data de publicació convida a pensar. Entre una data i l'altra havia canviat, en primer lloc, la manera com Carner concebia l'exercici de traduir: en totes dues la traducció era l'ocasió d'experimentar les possibilitats estilístiques de la llengua, però en els anys trenta (que són els de les tres traduccions de Dickens) l'experiment ja no es plantejava en els mateixos termes de creació arbitrària en què Carner l'havia plantejat en les primeres traduccions (Ortín 2001). Entremig hi va haver l'acceptació de moltes de les fórmules expressives que ell i d'altres havien anat proposant, i, encara, l'accés de la llengua escrita a mitjans d'àmplia difusió que exigien un altre model de llengua. I sobretot hi va haver la reforma lingüística, oficialitzada des de l'Institut d'Estudis Catalans precisament a partir de 1911, i que podríem dir que culmina (amb el *Diccionari General*) poc després d'haver estat publicada la traducció de Carner. La reforma, recordem-ho, va ser codificació, però també selecció i addició respecte a les pràctiques de llengua escrita que havien estat habituals anteriorment. No és estrany que Cabot se sorprengués de trobar castellanismes i errors gramaticals en un llibre de 1931, però tampoc no ho és que Carner hi incorregués en un text escrit abans de la publicació de la primera obra oficial de la Secció Filològica (les *Normes ortogràfiques*, 1913).

Les queixes de Cabot respecte a l'estil també són un bon indicatiu dels canvis que s'havien produït entre una data i l'altra. Cabot no solament va ser un mestre de periodistes (vegeu per exemple Sempronio 1987: 12-15; Soler 1992; Huertas i Geli 2000: 34-41). També va ser un crític literari molt ben informat, d'argumentació sòlida i precisa (Soler 1992). La ressenya demostra que coneixia bé l'obra de La Bruyère (vegeu també Cabot 1929d). Les seves opinions sobre l'estil, escampades en diversos articles, deixen traslluir una reflexió que va més enllà del judici basat en el gust personal. El bon estil, va escriure, és "alguna cosa més general i més profunda que la simple correcció gramatical" (1929b), i tampoc no s'hauria de confondre amb "la riquesa de llengua" (1929a). Deutor dels ensenyaments de l'estilística de base idealista, Cabot identificava l'estil amb la personalitat de l'escriptor: per això no creia possible ensenyar-lo, i estava convençut que quan era "fictici" es delatava ell mateix (1929b). Escrivint sobre Carner, "depurador i enriquidor de l'idioma", no estalviava elogis: "Carner posseeix el geni de l'idioma i l'ha manipulat sempre amb una perfecció inigualada perquè no ha aparegut mai com un esclau d'aquesta perfecció, sinó que s'ha sabut moure dintre d'ella amb un domini absolut, sense cap esforç, amo de la forma i no pas supeditat a ella" (1933).

Una altra cosa és el que ell pensava que podia ser útil a la llengua catalana en un moment d'extensió del seu ús escrit. Sense referir-ho necessàriament a la literatura, l'any 1929 considerava que era "preferible escriure en un estil pla i gris - d'una uniformitat que hauria d'ésser la norma de les persones educades- que no pas escriure amb pretensions". I al final d'aquest text, després d'haver comparat els estils de Josep Carner i de Josep Pla (l'un, una "marqueteria" feta de

“veladíssimes al·lusions”; l’altre, l’engany d’“una prosa que sembla natural, no gens llimada”), hi insistia: “la tasca més útil per al català, encara, és la de preconitzar l’estil directe, planer i en to menor” (1929b). L’estil aticista de La Bruyère hauria pogut servir d’exemple en aquesta orientació utilitària, i d’aquí la seva estranyesa davant les confusions gramaticals i les tries lèxiques arcaïtzants de la traducció. És molt probable que l’any 1931 les tries de Carner haguessin estat unes altres -pensem que la provatura de traducció és gairebé contemporània dels experiments de llengua “cortesana” de *La malvestat d’Oriana*-, però també cal recordar el que hem observat més amunt: les paraules que desagradaven a Cabot no van ser excloses d’un diccionari general com el de Pompeu Fabra. En un dels seus millors articles, l’any 1932 (quan el diccionari acabava d’aparèixer en volum), Cabot mateix observava que no hi ha “res tan difícil com precisar el que Littré anomenava l’estat civil d’una paraula”. L’article justificava la necessitat, en aquell moment, d’“un diccionari amb un caràcter codificador”, i era un tribut d’admiració al seu autor:

El tacte finíssim i el delicat sentit de l’idioma que requereix una obra que no sols vol inventariar ans també codificar, i no pas d’una manera arbitrària, un llenguatge viu, en ple desenrotllament, fan un dels mèrits principals de Pompeu Fabra, tan reconeguts que no s’atreveix ningú a discutir-los i que trobem en el *Diccionari General de la Llengua Catalana* donant el seu màxim rendiment, culminació d’una tasca ininterrompuda de tota una vida. (1932c)

Tot plegat vol dir que el moment en què es publiquen la traducció de Carner i la ressenya de Cabot és un moment d’inflexió, interessantíssim, en la història del català contemporani. Un diccionari selectiu i normatiu com el *Fabra* no s’està de donar cabuda al lèxic especial que havien intentat rescatar els escriptors noucentistes, i la seva autoritat és reconeguda i aplaudida per un crític jove a qui aquell mateix lèxic produeix “estranyesa” quan el troba emprat en una traducció suposadament contemporània. Al costat caldria posar-hi, per exemple, una declaració com la que havia fet Carner mateix pocs anys abans, quan deia que li agradaria “assajar pràcticament” el que creia que hauria de ser “la llengua del teatre”: “Dir tot el que hom diria en una conversa planera, sense dir res del que no cal dir. Així, doncs, hauríem d’esquivar el ‘quelcom’ i el ‘car’ inexorablement” (Garcés 1927).

La consciència que tots aquests factors pesaven en la publicació “sense avís a l’autor” d’una traducció feta vint anys enrera és implícita en l’article de descàrrec que va escriure Carner, contestant “A un crític dues vegades just”. S’hi referia, com hem vist, a “l’estat de no pas closa revisió de la nostra llengua”, i insinuava, amb ironia una mica amarga, “la utilitat d’aprofitar algun assaonament de l’escriptor que bé pot haver-se produït en un quint de segle” (1932). En la seva resposta de quatre dies després (1932b), Cabot reproduïa sencer l’article de Carner, ometent-ne amb elegància el títol, i es disculpava. El seu únic pensament a l’hora d’escollir l’obra per ressenyar-la havia estat “que potser trobaria, en la famosa *Querelle des Anciens et des Modernes*, alguna cosa útil a la nostra literatura” (i

- CABOT, Just. 1932c. "Una obra cabdal: el *Diccionari* de Pompeu Fabra" *Mirador* IV,204 (29 de desembre); repr. dins Cabot 1992: 140-142.
- CABOT, Just. 1933. "Els premis Crexells i Folguera" *Mirador* V,256 (28 de desembre).
- CABOT, Just. 1935 "Al marge del Crexells" *Mirador* VII,320 (4 d'abril); repr. dins Cabot 1992: 157-160.
- CABOT, Just. 1938 "Maurras a l'Acadèmia" *Revista de Catalunya* 88 (juliol), 456-457; repr. dins Cabot 1992: 195-196.
- CABOT, Just. 1992. *Indignacions i provocacions*. A cura de Valentí Soler, Barcelona, Ed. 62.
- CABRÉ, Lluís & Marcel ORTÍN. 1984. "Aproximació a Josep Carner, traductor. Els anys de l'Editorial Catalana (1918-1921)" *Els Marges* 31, 114-125.
- CARNER, Josep. 1907. "Del Shakespeare en llengua catalana" *La Veu de Catalunya* de 14 d'agost; repr. dins Carner (1986: 56-57).
- CARNER, Josep. 1908. "Ab motiu d'una novel·la" *La Veu de Catalunya* de 4 de juliol, ed. del matí; repr. dins Carner 1986: 96-97.
- CARNER, Josep. 1913. "La dignitat literària" *La Veu de Catalunya* de 2 de juny; repr. dins Carner 1986: 122-132.
- CARNER, Josep. 1918. "Pròleg" a Cades Soldevila, *L'abrandament*, Barcelona, Editorial Catalana, 7-16; repr. dins Carner 1986: 143-147.
- CARNER, Josep. 1925. "Pròleg" a Francesc Trabal *L'any que ve*, Sabadell, La Mirada, 9-15; repr. dins Carner 1986: 160-163.
- CARNER, Josep. 1928a. "Una escamesa contra la novel·la" *La Veu de Catalunya* de 17 d'abril; repr. dins Carner 1986: 168-169.
- CARNER, Josep. 1928b. "Bastir-se un clos" *La Veu de Catalunya* de 18 de setembre; repr. dins Carner 1986: 170-172.
- CARNER, Josep. 1928c. "Col·laboració tipogràfica" *La Publicitat* de 1 de desembre.
- CARNER, Josep. 1932. "A un crític dues vegades just" *La Publicitat* de 27 de març; repr. dins Cabot 1932b.
- CARNER, Josep. 1935. "Universalitat i cultura" *La Publicitat* i *El Matí* de 30 d'abril; repr. dins Carner 1986: 184-188.
- CARNER, Josep. 1944. "De l'art de traduir" *Lletres* 3 (Mèxic), 4-6; repr. dins Carner 1986: 193-196.
- CARNER, Josep. 1986. *El reialme de la poesia*. A cura de Núria Nardi i Iolanda Pelegrí, Barcelona, Edicions 62.
- CASTELLANOS, Jordi (1996), "Mercat del llibre i cultura nacional (1882-1925)" *Els Marges* 56, 5-38.
- DUCHÈNE, Roger & Pierre RONZEAUD (dir.). 1991. *La Bruyère, "Les Caractères"*, suplement de *Littératures classiques*, París, Klincksieck.
- FONT, Melcior. 1927. "Conversa amb Josep Carner" *La Publicitat* de 26 de gener; repr. dins Carner 1986: 270-272.
- FUSTER, Joan. 1972. "L'aventura del llibre català", dins [Lluís Carulla, ed.], *Commemoració dels 500 anys del primer llibre imprès en català (1474-1974). L'aventura editorial a Catalunya*, Barcelona, Fundació Carulla-Font; repr.: Barcelona, Empúries, 1992.
- GALLÉN, Enric. 1986. "El teatre" dins Joaquim Molas (dir.), *Història de la literatura catalana. Part moderna*, Barcelona, Ariel, VIII, 379-448.
- GARCÉS, Tomàs. 1927. "Conversa amb Josep Carner" *Revista de Catalunya* 38, 141-146; repr. dins Carner 1986: 273-277.
- GUARDIOLA, Cades-Jordi & Jaume MEDINA (ed.). 1994a. "Epistolari entre Josep Carner, Cades Riba i Clementina Arderiu" dins Manent & Medina 1994: 261-306.

- GUARDIOLA, Carles-Jordi & Jaume MEDINA (ed.). 1994b. "Epistolari entre Josep Carner i Jaume Bofill i Mates" dins Manent & Medina 1994: 67-170.
- HUERTAS, Josep M. & Carles GELI. 2000. *"Mirador", La Catalunya impossible*, Barcelona, Proa.
- LA BRUYÈRE, Jean de. 1909a. "El rich petulant" [traducció anònima], *Teatralia* II,37 (18 de setembre), 5.
- LA BRUYÈRE, Jean de. 1909b. "El pobre" [traducció anònima], *Teatralia* II,38 (25 de setembre), 16.
- LA BRUYÈRE, Jean de. 1909c. "El farsant o poderós fingit" [traducció anònima], *Teatralia* II,39 (2 d'octubre), 29.
- LA BRUYÈRE, Jean de. 1909d. "El despreocupat indiscret" [traducció anònima], *Teatralia* II,40 (9 d'octubre), 41.
- LA BRUYÈRE, Jean de. 1909e. "El qui s'adorna amb plomes de paó" [traducció anònima], *Teatralia* II,41 (16 d'octubre), 52.
- LA BRUYÈRE, Jean de. 1931. *Els caràcters o els costums d'aquest segle*. Traducció de Josep Carner, Barcelona, Llibreria Catalònia.
- LA BRUYÈRE, Jean de. 1951. *Œuvres complètes*. Édition de Julien Benda, París, Gallimard.
- MANENT, Albert. 1969. *Josep Carner i el Noucentisme. Vida, obra i llegenda*, 2a ed. 1982, Barcelona, Edicions 62.
- MANENT, Albert & Jaume MEDINA (dir.). 1994-1995. *Epistolari de Josep Carner*, Barcelona, Curial, 2 vol.
- MOREL, Jacques. 1991. "La Bruyère, écrivain ironique" dins Duchêne & Ronzeaud 1991: 55-62.
- MURGADES, Josep. 1994. "Apunt sobre noucentisme i traducció" *Els Marges* 50, 92-96.
- MYSELF [Carles Soldevila]. 1927a. *L'home ben educat. (Regles d'urbanitat i etiqueta)*, Barcelona, Barcino.
- MYSELF [Carles Soldevila]. 1927b. *La dona ben educada. (Regles de capteniment i etiqueta)*, Barcelona, Barcino.
- ORTÍN, Marcel. 1992. "Les traduccions de Josep Carner" *Catalan Review* VI: 1-2, 401-419.
- ORTÍN, Marcel. 1996. *La prosa literària de Josep Carner*, Barcelona, Quaderns Crema.
- ORTÍN, Marcel. 2001. "Els Dickens de Josep Carner i els seus crítics" *Quaderns* 7 [en premsa].
- PARMENTIER, Bérengère. 2000. *Le siècle des moralistes. De Montaigne à La Bruyère*, París, Seuil.
- PLANES, Josep Maria. 1930. "Bellafila cocktail" *Mirador* II,51 (16 de gener).
- REID, Ian. 1977. *The Short Story*, Londres, Methuen.
- RIBA, Carles. 1925 "Una generació sense novel·la" *La Veu de Catalunya* 7 i 12 de juny; repr. dins *Obres completes*, II: *Crítica*, 1, a cura d'Enric Sullà, Barcelona, Ed. 62, 1985, 311-319.
- SEMPRONIO [Andreu Avel·lí Artís Tomàs]. 1987. *Del "Mirador" estant*, Barcelona, Destino.
- SERRA I CASALS, Enric. 1996. "La revista *Teatralia* com a plataforma noucentista" *Els Marges* 55, 7-28.
- SOLDEVILA, Carles. 1928. *Què cal llegir? L'art d'enriquir un esperit. L'art de formar una biblioteca*, Barcelona, Llibreria Catalònia (2a ed.: Barcelona, Selecta, 1960); repr. dins *Obres completes*, Barcelona, Selecta, 1967.
- SOLDEVILA, Carles. 1949. *Veintianco años de librería. (Apuntes de un dependiente)*. *Catalonia* 1924. *Casa del Libro* 1949, Barcelona, Casa del Libro.
- SOLER, Valentí. 1992. "Just Cabot: un periodista mític, un crític oblidat", pròleg a Cabot 1992: 7-47.
- SUBIRANA, Jaume (ed.). 1995. "Epistolari entre Josep Carner, Josep M. Cruzet i Josep Miracle" dins Manent & Medina 1995: 131-358.

LAS VERSIONES FRANCESAS DE *LAS MIL Y UNA NOCHES* ¿CLÁSICOS FRANCESES TRADUCIDOS AL ESPAÑOL?

M^a DOLORS CINCA PINÓS
UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA

Tomando como punto de partida la primera acepción del término “clásico” que nos da el diccionario de la Real Academia (“Dícese del autor o de la obra que se tiene por modelo digno de imitación en cualquier literatura o arte”) vamos a intentar aplicar la definición a las versiones francesas de *Las mil y una noches*.

Para ello, primero hay que tomar en consideración las circunstancias que rodearon las versiones francesas de las famosas historias.

Las mil y una noches son un caso realmente excepcional de transmisión y conocimiento de la literatura. De hecho, sólo se puede empezar a hablar de *Las mil y una noches* tal como las conocemos hoy en día a partir del momento crucial para esta obra, es decir, su conocimiento, por medio de una traducción, fuera de su lugar de origen. Hasta que se realizó su primera traducción, *Las mil y una noches* no se conocían en Europa como texto unitario.¹ Y fue precisamente el idioma francés el primero al que se vertieron las historias de *Las mil y una noches*.²

El año 1704 apareció en París el primer volumen del *Livre des Mille et une Nuit, contes arabes traduits en français par M. Jean Antoine Galland*, y los volúmenes restantes (hasta el XII) aparecieron sucesivamente hasta el año 1717. De la importancia que se concedió al texto francés, nos da cuenta la introducción del editor de la versión de Galland: “Il n’est pas besoin de prévenir le lecteur sur le mérite et la beauté des contes qui sont renfermés dans cet ouvrage. Ils portent leur recommandation avec eux: il ne faut que les lire pour demeurer d’accord qu’en ce genre on n’a rien vu de si beau jusqu’à présent dans aucune langue”.³

1. Es bien sabido que algunos de los cuentos que forman parte de *Las mil y una noches* ya habían penetrado en Europa con los árabes y tuvieron una enorme influencia en nuestras literaturas medievales, pero no se conocían como obra unitaria, completa y fijada.

2. No entraremos a detallar aquí si aquellos doce volúmenes reunían o no todo el material que, bajo el mismo título, se conserva en los manuscritos árabes.

3. *Les mille et une nuits traduites par Galland*, París, Furne et Cie., 1837, “Avertissement de

Las traducciones de la traducción de Galland proliferaron, durante todo el siglo XVIII, a lo largo y ancho de Europa. La primera traducción al inglés de la que tenemos noticia se publicó en fecha anterior a 1712, pues ese año apareció una segunda edición de una recopilación titulada *Arabian Nights Entertainments*, sin el nombre del traductor. También en 1712, apareció en Leipzig la primera versión alemana, y sucesivamente fueron apareciendo otras: la italiana (1722), la holandesa (1732), la danesa (1745), la rusa (1763) y la flamenca (1788).⁴

Sin embargo, la primera traducción española de la que tenemos noticia data de 1841. Se trata de una traducción anónima publicada por J. Mayol y Cía. en Barcelona. Posteriormente, siempre a partir de la versión de Galland, aparecieron otras dos, también anónimas: una en 1846, publicada por la imprenta Mellado de Madrid y otra en 1905, publicada por Ediciones Maucci de Barcelona-Buenos Aires.

Pero antes de seguir mencionando traducciones españolas de la versión de Galland, hay que hacer un inciso porque, siguiendo el orden cronológico, entre 1899 y 1904 aparece otra célebre traducción francesa que marcará un nuevo hito en la historia de las traducciones de *Las mil y una noches*. Se trata de la traducción, publicada en dieciséis volúmenes, que el doctor J. C. Mardrus realizó con la pretensión de ser más completa y fiel a los textos árabes que la traducción de Galland. Mardrus, pues, aunque siguiendo fundamentalmente el *corpus* del texto árabe considerado estándar,⁵ introduce modificaciones en el orden y la estructura de las noches, con el fin de añadir a la obra algunos cuentos procedentes de fuentes desconocidas, de las que se ha dudado que fueran auténticamente árabes. La traducción de Mardrus fue polémica desde su aparición, exaltada por los literatos, como Mallarmé y Gide, y criticada por los arabistas, como Littman, que le recriminaron justamente su “poca fidelidad” al texto.

Un escritor com J. L. Borges, para quien la traducción de Mardrus era simplemente “la más legible de todas”, hizo alusión a esta controversia en su ensayo “Los traductores de las mil y una noches” (dentro de *Historia de la Eternidad*, 1936) y señaló con cáustica ironía: “Mardrus es el único arabista de cuya gloria se encargaron los literatos, con tan desafortunado éxito que ya los mismos arabistas saben quién es”.

A parte de ésta y otras consideraciones en favor o en contra, hay que reconocer que la versión de Mardrus gozó de mucha popularidad en su momento y ha sido objeto de no pocas traducciones a otros idiomas. Fue precisamente a partir de la versión de Mardrus que Vicente Blasco Ibáñez realizó su traducción española, publicada en 23 volúmenes por su propia

la première édition (1704)”, p. 7.

4. Para una información más exhaustiva, véase Nikita Elisséeff, *Thèmes et Motifs des Mille et Une Nuits, essai de classification*, Beirut, Institut Français de Damas, 1949, 76-77.

5. Conocido con las siglas ZER (Zotenberg’s Egyptian Recension).

editorial Prometeo de Valencia (sin fecha) bajo el título *El libro de las mil noches y una noche. Traducción directa y literal del árabe por el Doctor J. C. Mardrus. Traducción española de Vicente Blasco Ibáñez.*

Para comprender la importancia que los editores concedieron a la traducción de Mardrus, y, a la vez, el desprecio por la versión de Galland, he considerado interesante reproducir la nota que los editores de la traducción de Vicente Blasco Ibáñez dirigen al público:

La obra de Galland es un ejemplo curioso de la deformación que puede sufrir un texto pasando por el cerebro de un literato del siglo de Luis XIV. Esta adaptación, hecha para uso de la corte, fué expurgada de todo atrevimiento y meticulosamente filtrada para que no quedase en ella ni una partícula de la sal original. [...] Considerada simplemente como adaptación, es escandalosamente incompleta, pues comprende apenas la cuarta parte de los cuentos originales. Los cuentos que forman las otras tres partes de *El libro de las mil noches y una noche* que ahora damos al público, no han sido hasta el momento conocidos. [...] De las ediciones posteriormente publicadas en Europa nada hemos de decir. Son reimpressiones de la obra de Galland, indigna de su notoriedad y traducida sin embargo á todos los idiomas. [...] El doctor J. C. Mardrus es quien acometió hace algunos años la empresa de dar á conocer al público europeo, con toda su frescura original, la magna obra del Oriente. [...] La frescura original, la ingenuidad de los primeros autores, han sido respetadas por Mardrus, pero realzándolas y adornándolas con su maestría de artista moderno. El doctor Mardrus es un notable escritor. [...] Para su trabajo le han servido de base las ediciones egipcias más ricas en expresiones del árabe popular, pero las ha enriquecido considerablemente con nuevos cuentos y escenas, sacados de la tradición oral y de los valiosos manuscritos adquiridos en sus viajes.⁶

No cabe duda de que esta nota preliminar es digna de un clásico de la literatura. Y así debió entenderlo V. Blasco Ibáñez para emprender la tarea de traducir el texto al español.

No obstante, la aparición de la traducción de Mardrus no eclipsó la popularidad del texto de Galland. Así lo demuestra el hecho de que, posteriormente a la traducción de Blasco Ibáñez, aparecieran nuevas traducciones españolas de la versión de Galland: en 1930, traducción de Pedro Pedraza Pérez, publicada por la editorial Sopena de Barcelona; y la traducción de Julián Sorel, publicada por Mundial, en Barcelona, sin fecha.

La traducción de Mardrus fue objeto de otra traducción española en 1964, realizada por E. Sanz, L. Aguirre y A. Domínguez, y publicada por Ed. Nauta de Barcelona.

Y, curiosamente, los dos clásicos convergen en la traducción anónima publicada por el Círculo de Amigos de la Historia, en Madrid, en 1973. Se trata de una traducción a partir de Mardrus y Galland.

6. Véase el vol. I de la mencionada edición, pp. XXI-XXII.

No hay que olvidar tampoco la traducción de Rafael Cansinos Assens, publicada en 1954-1955 por la editorial Aguilar de Madrid. El traductor dice haber utilizado para su versión ediciones árabes y francesas. Las versiones francesas debían ser, sin duda, Mardrus y Galland.

Es evidente, pues, que buena parte del público lector en lengua española ha conocido el texto de *Las mil y una noches* a través de las traducciones del francés. También se han realizado traducciones del alemán y del italiano,⁷ y, evidentemente, directas del árabe (en 1964-1967 aparece la de Juan Vernet, publicada por la editorial Planeta, de Barcelona). Pero el número de traducciones del francés rebasa en mucho el de traducciones de todos los otros idiomas conjuntamente.

Recientemente, dos nuevas traducciones francesas han sido las que han abierto de nuevo la brecha de la fidelidad a las fuentes árabes originales.

En 1986 se publicaron en París (Phébus) los cuatro volúmenes de *Les mille et une nuits*, en traducción de René R. Khawam. El traductor considera que los manuscritos que constituyen el *corpus* considerado estándar no son fiables, y, por tanto, tampoco lo son las ediciones realizadas a partir de ellos. Según Khawam, al mencionado *corpus* se añadieron historias que nada tenían que ver con la recopilación original de cuentos titulados *Las mil y una noches* y, además, se favoreció una estructura con divisiones totalmente artificiosas. Así pues, Khawam basa su traducción en una serie de manuscritos, detallados en la introducción, que incluyen solamente el “núcleo original”⁸ de la obra -el mismo que sirvió de base a Galland- y prescinde del fraccionamiento en noches.

En la misma línea, encontramos, igualmente, otra traducción francesa reciente, la de André Miquel y Jamel Eddine Bencheikh, editada por Gallimard. En la introducción, los traductores declaran haber tenido a su disposición todas las ediciones impresas y haber utilizado los manuscritos más interesantes, con la finalidad de hacer su propia edición del texto y ofrecer una traducción más extensa y completa que las adaptaciones francesas hechas hasta el momento.

Estas dos últimas traducciones quizás constituyan una nueva tradición de traducciones clásicas de *Las mil y una noches*, susceptibles de ser imitadas como lo fueron las de Galland y Mardrus. Pero esto el tiempo lo dirá. Y entonces ya se podrá hablar de la traducción de los clásicos franceses en el siglo XXI.

7. Para una lista exhaustiva, véase Margarita Castells y M. B. Maré “1001 noches. Apuntes para un estudio histórico y filológico” *Thaqafa-Cultura* 1 (1996), 40-44.

8. Para una información más detallada de las distintas ediciones árabes de *Las mil y una noches* véase la introducción a la traducción catalana de Margarida Castells y Dolors Cinca (Barcelona, Proa, 1995).

LES TRADUCTIONS DE L'ŒUVRE DE MARIVAUD EN ESPAGNE AU XX^e SIÈCLE

NATHALIE BITTOUN-DEBRUYNE
I. E. S. "M. DE MONTSUAR", LLEIDA

De nos jours, il peut sembler inutile, voire ridicule, de souligner la place qu'occupe Marivaux entre les classiques français: depuis la fin du XIX^e siècle, et sur les traces de Fleury, Larroumet et Lanson, les travaux de nombreux érudits ont débroussaillé son œuvre de tous les topiques qui pesaient sur le théâtre, les romans et les *Journaux* de Pierre Carlet. Enfin libéré des préjugés dont on l'affubla déjà de son vivant, Marivaux s'érige aujourd'hui non seulement comme l'un des principaux dramaturges de son époque, mais aussi en tant que romancier, penseur, humaniste et moraliste.¹

D'autre part, nous disposons actuellement d'excellentes éditions de toute sa production littéraire: son œuvre est l'objet de récentes publications très documentées à La Pléiade et dans les Classiques Garnier. Et que dire de l'abondante bibliographie² qu'il a suscitée depuis les années cinquante, à partir du rebondissement que supposa le travail de Frédéric Deloffre (1955) sur son traitement si caractéristique du langage que d'aucuns appelaient encore "marivaudage" de façon péjorative? Cet auteur, qu'il n'est pas rare de retrouver parmi les sujets de l'agrégation, siège enfin, après un dur purgatoire littéraire, entre les grands auteurs classiques de la littérature française.

Auteur classique consacré et peu cultivé, peut-être? Loin de là: ses pièces se voient jouer et rejouer, non seulement à la Comédie Française, mais aussi sur les scènes des autres théâtres et des petites salles, où elles sont interprétées par des troupes professionnelles ou amateurs qui ne se contentent pas des titres les plus connus et explorent les nouvelles possibilités de pièces délaissées. En effet, les chroniques théâtrales nous apprennent que de plus en plus de metteurs en scène s'intéressent à dépoussiérer des textes qui offrent de nouveau un grand intérêt au public contemporain, et ceci même au-delà des frontières de

1. L'ouvrage de H. Lagrave (1970) est très utile pour suivre la réception de Marivaux à travers le temps et la critique littéraire, ainsi que sur la scène.

2. Cette bibliographie se trouve de façon très exhaustive dans les éditions de son œuvre à la Pléiade et dans les Classiques Garnier, et chaque numéro de la *Revue Marivaux* offre une très sérieuse mise à jour.

l'Hexagone: quel meilleur exemple que le montage de *L'île des esclaves*, de Giorgio Strehler pour le "Piccolo Teatro di Milano", et dont la première eut lieu à Barcelone en 1994? Quant à ses romans et à ses *Journaux*, les éditions de poche et les anthologies qui circulent donnent foi de leur vigueur et de leur diffusion.

Alors, se demandera-t-on, pourquoi tant de prolégomènes et de redites à l'heure de présenter un classique dont la valeur n'offre aucun doute? Parce que, justement, l'un des pays européens où ce classique est peut-être le moins et le plus mal connu se trouve être l'Espagne, la culture de réception qui nous intéresse et nous réunit à l'occasion de ce colloque...

Après cette introduction, il n'est guère difficile de déduire que le nombre de traductions de l'œuvre marivaudienne ne correspond certainement pas à la projection que l'on pourrait attendre de cet auteur. Ceci dit, il est intéressant pour nous de recenser les titres qui en sont l'objet, le traitement qui leur est donné, ainsi que le jour sous lequel Marivaux est présenté; de même, l'absence étant aussi un critère d'analyse, elle s'avèrera éloquente au sujet des œuvres ou des genres qui n'ont pas été touchés.

Toutefois, avant d'aborder ces questions, il est nécessaire d'effectuer une précision: l'Espagne est un état où coexistent plusieurs langues; nous avons donc orienté nos recherches dans plusieurs directions: le castillan, le basque, le galicien et le catalan. C'est ainsi que nous avons retrouvé Marivaux dans la langue de Cervantes et dans celle de Ramon Llull.

La première constatation qui se dégage des traductions au castillan réalisées au XXe siècle souligne que la facette dominante est celle de Marivaux dramaturge. En effet, pour ce qui est des romans, il n'y a que la trace d'une *Mariana* de 1931 citée par Palau y Dulcet dans son catalogue (1954-1955: VIII, 2), volume que nous n'avons retrouvé nulle part (peut-être s'agit-il d'une édition française?); il faut attendre 1996 pour trouver *Le paysan parvenu* sous le titre de *De campesino a señor*, traduit par Rosario Álvarez et édité par Mercedes Fernández. Et cela s'arrête là: nul autre titre et aucun *Journal*, cela peut sembler assez surprenant, surtout si l'on compare, par exemple, avec les traductions à l'allemand...

Dans le domaine du théâtre, les résultats sont un peu moins décevants:³ *Le jeu de l'amour et du hasard* a été traduit trois fois: en 1920, par T. Borrás;⁴ en 1921, par Pedro Morante; et en 1962, par A. Nadal Sauquet. *Le Legs* connaît quatre versions: en 1920, par T. Borrás; en 1921, par Pedro Vances; en 1927, dans la revue *Comedias*, où le traducteur n'est pas indiqué; et en 1962, par A. Nadal Sauquet. C'est dans ce même volume -donc, en 1962- que Nadal Sauquet

3. Dans tous les cas, il s'agit de nouvelles traductions et non pas de réimpressions de versions antérieures pour lesquelles nous renvoyons à N. Bittoun (1994, 1995).

4. Pour des raisons techniques, il nous a été impossible de consulter ce volume (qui contient aussi une traduction du *Legs*) à la bibliothèque de l'Institut del Teatre de Barcelone, ainsi que les traductions de Ventura Gassol et Adrià Gual citées plus bas.

publie également *Le jeu...* et *L'école des mères*. En 1965, Nicolás González Ruiz publie une version espagnole d'*Arlequin poli par l'amour* dans son anthologie de *piezas cortas*, sans toutefois indiquer qui a réalisé les différentes traductions qui s'y trouvent. La dernière traduction date de 1976: il s'agit de *La double inconstance*, réalisée par Núria Petit Fontseré. Et, depuis, il y a vingt et un ans que le théâtre de Marivaux ne parle plus espagnol, ce qui nous semble lamentable, surtout si l'on considère qu'il est uniquement possible de trouver ce dernier titre dans une librairie, et ceci si l'on a de la chance...

Nous n'avons ici ni la place ni le temps d'analyser ces travaux à fond. Cependant, il est nécessaire de réaliser certaines remarques qui éclairent le paratexte -selon la terminologie de Gérard Genette (1987)- et quelques détails formels relatifs à ces traductions.

Dans le cas du *Jeu*, la traduction de P. Morante, *El juego del amor y del azar* (1921), a été publiée par Calpe dans sa "Colección Universal", à la suite d'une petite introduction anonyme d'à peine une page et demie. Sa propre publicité, à la dernière page -comme on usait-, nous présente la collection comme un ensemble de volumes d'une centaine de pages paraissant mensuellement à raison de vingt numéros par mois, sans distinction de genres: "Novelas-Teatro-Poesías-Filosofía-Cuentos-Viajes-Historia-Memorias-Ensayos-Etcetera, Etc."

Les lecteurs peuvent obtenir ces numéros pour cinquante centimes chacun ou au prix avantageux de quarante centimes l'exemplaire "por suscripción trimestral, semestral o anual (ocho pesetas al mes)".

Quels sont les auteurs qui accompagnent Marivaux? Des 42 noms cités alphabétiquement comme échantillon des 540 numéros déjà publiés depuis juillet 1919, il y en a 16 qui appartiennent à la littérature française du XVIIe au XIXe siècles;⁵ puis, de trois à cinq auteurs appartenant respectivement à la littérature classique, italienne, espagnole, anglaise, allemande et russe. Nous constatons donc une claire dominante des lettres françaises dans une collection populaire de cahiers peu volumineux qui prétend, comme son titre l'indique, tracer un panorama très étendu de tous les genres littéraires et de tous les principaux auteurs, où trônent cependant le XVIIIe et le XIXe siècles.

Le texte de Morante présente certaines caractéristiques remarquables: d'une part, et certainement pour en faciliter la lecture à un public non spécialisé, les scènes sont découpées différemment et plus souvent, tandis que les acotations scéniques et les didascalies sont plus nombreuses. D'autre part, le personnage d'Arlequin n'apparaît pas sous ce nom, mais sous celui de Pasquín,

5. Il nous semble pertinent de transcrire telle quelle la liste exacte, très indicative: "Alfieri, Andreiev, Apuleyo, Austen, Balzac, Cervantes, Dante Alighieri, Darwin, Daudet, Dickens, Flaubert, Fogazzaro, Garcilaso de la Vega, Gautier, Goethe, Goldoni, Goncourt, Gorki, Heine, Hugo, Ibsen, Jorge Sand, Kant, Korolenko, Lamartine, Lope de Vega, Machado, Mérimée, Molière, Musset, Ortega Munilla, Plutarco, Prévost, Schiller, Shakespeare, Staël (Mme de), Stendhal, Stevenson, Swift, Tácito, Vigny, Voltaire y otros".

un calque de Pasquin, tel que ce valet avait été rebaptisé à partir de 1779, quand les acteurs italiens quittèrent la troupe de l'Opéra-Comique et que Boucher reprit le rôle (Deloffre & Rubellin dans Marivaux 1989: 789).⁶ Ceci semble donc indiquer que Morante n'a pas travaillé à partir d'une édition classique, mais très probablement d'une publication séparée assez contemporaine et peu soignée. Il s'agit d'une traduction assez littérale et simplifiée.

Par contre, le critère semble beaucoup plus sérieux pour le texte de Nadal Sauquet, publié par Plaza & Janés à Barcelone en 1962 dans un volume où il est suivi de *La escuela de las madres* et *El legado*. Certaines didascalies nous permettent de penser qu'il n'a pas (seulement?) traduit à partir de l'édition de Marcel Arland (Marivaux 1949), mais qu'il a suivi celle de Duviquet de 1825 ou l'une de celle qui l'ont reprise.⁷ Il s'agit d'un volume contenant donc trois pièces -l'une en trois actes et deux en un acte ou "petites pièces"- précédées d'un prologue de sept pages signé par Enrique Sordo. Un détail curieux: les deux petites pièces sont précédées des *dramatis personæ* et d'une acotation initiale, mais pas *El juego del amor y del azar*.

La escuela de las madres (où Éraste est rebaptisé Evasto, son alias La Ramée, Le Rama, et Champagne, Champán, tandis que les domestiques sont des "domésticos") a une scène de plus, car le traducteur isole la réplique de M. Damis, de sorte que la scène XIV devient XIV et XV (82-83). Ici, Nadal Sauquet traduit également le divertissement et son vaudeville (composé par Pannard) qu'il appelle respectivement "Diversión" et "Apostillas", d'où nous déduisons que le théâtre du XVIIIe n'est pas précisément sa spécialité... (Nous avons aussi constaté que sa traduction ne doit rien à la version anonyme de 1779).

La troisième pièce du volume, *El legado*, semblerait suivre l'édition d'Arland, mais certains détails nous renvoient également à un autre original possible qui, comme nous allons le voir plus bas, semble être le même que celui qu'avait utilisé Pedro Vances en 1921.⁸

Les trois pièces traduites par Nadal Sauquet se trouvent publiées dans une édition de poche où seul se trouve le titre de la première; il est remarquable que les deux autres ne se trouvent signalées nulle part. L'idée du jeu se trouve très développée par les illustrations fortement colorées. La couverture dessinée par María Rosa Vela représente deux personnages placés tête-bêche comme ceux d'un jeu de cartes français, et qui sont à leur tour formés de deux moitiés

6. Par contre, l'auteur du prologue utilise le nom de Pasquin et ne parle jamais d'Arlequin!

7. Par exemple, Nadal Sauquet inclut dans son texte un jeu de scène (II, 4) qu'Arland ne relève pas mais que Deloffre & Rubellin (1989: 1103, n. 33) et Coulet & Gilot (1993: 1147-1148 n. 4) signalent chez Duviquet.

8. C'est une des pièces dont la reconstitution du texte est le plus problématique, car elle a subi de fortes amputations dès le XVIIIe, et les éditions et les manuscrits sont nombreux et confus. Nous renvoyons aux éditions citées pour l'établissement du texte.

différentes: en haut, une reine mi-Silvia, mi-Lisette; en bas, un valet mi-Mario, mi-Arlequin, tous caractérisés comme au XVIIIe et faciles à distinguer socialement par leurs vêtements et leurs coiffures. Au dos, nous trouvons un joker typique, de rouge vêtu et couvert de grelots, qui jongle avec des cœurs en souriant gentiment. Les traits jeunes, gais et insoucians des visages sont soulignés par des joues rondes aux couleurs très prononcées. Il est clair que l'édition -aujourd'hui épuisée- n'était pas dirigée aux spécialistes, mais plutôt à un public curieux et amateur de livres faciles et attrayants, comme le confirment les publicités pour d'autres titres de Plaza & Janés à la dernière page.⁹ Étant donné le caractère profondément commercial de cette maison d'édition, il nous semble que le choix du titre et sa seule présence sur la couverture répond au succès de la pièce à cette époque: de 1951 à 1960, la Comédie-Française l'avait représentée 227 fois. Quant à la traduction en général, on y trouve des tentatives assez heureuses à côté de maladroites de débutant.

La version de Pedro Vances, *El legado*, date de 1921 et se trouve publiée dans la collection "Lecturas de una hora" ainsi définie par son éditeur, Jiménez Fraud, de Madrid: "Obras breves de grandes maestros, cuidadosamente seleccionadas, traducidas y revisadas, y esmeradamente presentadas" (Marivaux 1921b: 59).

Comme dans le cas de la "Colección Universal", les auteurs français tiennent le haut du pavé: sur 16 titres publiés ou sous presse, 10 appartiennent à la littérature française.¹⁰ De petits volumes, donc, un peu moins économiques que les autres, puisqu'ils coûtaient une peseta. La couverture représente un gentilhomme du XVIIIe dans une attitude fort courtoise, la main sur le cœur...

Ici, la seule présentation s'avère assez lugubre: "Pierre de Marivaux. Nació en París en 1688. Murió en 1763".

Le texte présente les mêmes petits détails de découpage et de didascalies qui distinguent celui de Nadal Sauquet, d'où la possibilité d'une même source. Cependant, cela ne signifie nullement que le traducteur de 1962 ait plagié le texte de 1921: les deux versions sont assez différentes et, d'ailleurs, celle de Vances s'avère meilleure que celle de Nadal.

La troisième version, non signée, a été publiée dans le numéro LI de la revue *Comedias* du 5 février 1927, après la pièce de Francisco García Loygorri *Lacoma es un punto*. Cette revue, comme son titre l'indique, se distingue des autres collections en ce qu'elle est spécialisée en théâtre et que pratiquement

9. À titre d'exemple, nous en citons une partie: "¡Cuatro títulos sensacionales cuya lectura le recomendamos! Louise Bellocq, *La puerta vuelve a cerrarse*. La novela que ganó el Premio Fémica 1960, dando origen a un escándalo literario y a la dimisión de uno de los miembros del jurado".

10. Balzac, Stendhal, Musset, Marivaux, Gautier, Vigny, Nerval, Nodier, Baudelaire et About. Les autres auteurs sont Tourguénev, Andréev, Larra, El Solitario (c'est-à-dire, Estébanez Calderón), Poe et Dostoïevski.

tous ses auteurs sont espagnols.¹¹ Ici aussi, d'après le découpage de certaines scènes et quelques didascalies, nous déduisons que le texte original est le même que dans les deux autres versions, bien qu'elles soient toutes trois différentes. (Dans les trois cas, nous avons également vérifié qu'il ne s'agit pas d'une utilisation de la version que Bretón de los Herreros fit de la pièce en 1828.)

Le texte de Marivaux se trouve donc dans une revue très spécialisée, dirigée tout spécialement aux lecteurs de théâtre ou aux troupes à la recherche de répertoire et, étant donné le très petit nombre d'auteurs étrangers, le choix de cette pièce s'avère particulièrement représentatif.

En 1965, Nicolás González Ruiz publie une *Antología de piezas cortas de teatro* en deux volumes et, aux côtés d'Ibsen, Strindberg, Molière, Tennessee Williams, Scribe, Mérimée ou Labiche, se trouve *Arlequin, educado por el amor*, de Marivaux (II, 725-735). Ici, la pièce a subi de nombreuses coupures et un certain réagencement: le traducteur sépare les 22 scènes originales en trois tableaux composés respectivement de 7, 4 et 9 scènes,¹² il supprime les parties chantées et dansées ainsi que certains détails jugés un peu scabreux ou répétitifs.

Enfin, en 1976, Bosch publie dans sa collection "Erasmus" de textes bilingues *La doble inconstancia* dont Núria Petit Fontseré, alors professeur à l'Université de Barcelone, a réalisé la chronologie, l'introduction, la bibliographie, la traduction et les notes. Il s'agit du premier travail sérieux et documenté consacré à cet auteur en Espagne et d'une traduction réalisée à partir de l'édition de Marcel Arland. La collection, dont la vocation est universitaire, présente en double page le texte original et sa traduction. La couverture reproduit le fameux portrait de Marivaux réalisé par Van Loo, tandis qu'au dos se trouvent citées en espagnol les phrases que Giraudoux a écrites au sujet des femmes chez Pierre Carlet dans son *Hommage à Marivaux* de 1943.¹³

C'est dans cette même ligne de travail qu'il faut inscrire la récente version du *Paysan parvenu, De campesino a señor*, parue en 1996 dans la collection "Letras Universales" de Cátedra. Mercedes Fernández, professeur à l'Université d'Oviedo, s'est chargée de superviser la traduction, ainsi que de l'édition,

11. Par exemple, Benavente, Martínez Sierra, Amiches, Muñoz Seca, les frères Álvarez Quintero, pour n'en citer que quelques-uns. Seuls quelques étrangers comme Marivaux, Wilde ou D'Annunzio.

12. Ces différents tableaux correspondent en fait aux changements de décors indiqués par Marivaux dans ses acotations.

13. "Pas d'ingénue. Aucune prude. Les femmes chez Marivaux sont les aînées, plus loyales mais à peine moins averties, des femmes de Laclos. Leurs balancements, leurs décisions, ne puisent pas leur valeur dans leur inconsistance, mais au contraire dans la vie que leur confère un corps toujours présent" (Lagrave 1970: 191). Un détail curieux, qui montre combien les épreuves et les secondes épreuves devraient toujours être soumises aux éditeurs: les pages de titre -et seules les pages de titre- donnent pour auteur Pierre Carlaix [sic] de Chamblain de Marivaux!

l'introduction et la bibliographie.¹⁴ Il s'agit également d'un texte dirigé au public universitaire, et qui se distingue par sa rigueur ainsi que l'actualisation de la bibliographie et des dernières tendances critiques. La couverture présente, en médaillon, *Les bergers*, de Watteau, tandis qu'au dos un court texte situe Marivaux dans la ligne du roman au XVIIIe tout en insistant sur son "art du dialogue". Un peu plus bas, après une phrase résumant l'argument du roman, le texte insiste sur les personnages et l'importance du langage, ainsi que sur les aspects psychologiques et moraux qui caractérisent l'œuvre de Marivaux.

Le traitement donné à Marivaux et à son œuvre dans ces deux derniers ouvrages nous situent bien loin de la notice biographique de González Ruiz qui accompagne, rappelons-le, *Arlequin poli par l'amour* (le choix de la pièce est également révélateur):

PIERRE CARLET DE CHAMBLAIN DE MARIVAU (1688-1763). Nacido y muerto en París. Entre sus obras descuellan : *Surprise de l'amour* (1722), *La double inconstance* (1723), *La seconde surprise de l'amour* (1727), *Le jeu de l'amour et du hasard* (1730), *Les fausses confidences* (1737), *Vie de Marianne* (1731-1741). Marivaux trajo al teatro la novedad del amor como tema único. Sus personajes se mueven dentro de un marco convencional muy del gusto de la época, con diálogos que resbalan siempre sobre la superficie de las cosas, sin tratar y rehuyendo problemas psicológicos o de otra índole. (Marivaux 1965: II, XIII)

Il est difficile de trouver, même chez les plus féroces détracteurs de notre auteur, un meilleur résumé des idées reçues qui lui ont fait tant de mal. La citation a cependant le mérite de nous éviter d'avoir à en préciser les caractéristiques...

Par contre, le petit texte anonyme qui précède *El juego...* de 1921 cite les trois domaines cultivés par Marivaux et qualifie ses deux derniers romans de "excelentes", bien que les premiers soient jugés des œuvres "bastante malas". On y retrouve aussi la comparaison typique qui l'identifie artistiquement à Watteau et Lancret, et le texte cite la précision psychologique qui caractérise la nouveauté de sa dramaturgie, l'originalité du marivaudage "como sinónimo de sutileza amorosa en la conversación, y, por decirlo así, concepto en la pasión mundana".

Beaucoup moins injuste que la notice antérieure, ce texte reprend cependant une définition du marivaudage qu'on ne peut plus souscrire de nos jours.

Le critique d'art Enrique Sordo signe le prologue du volume de Nadal Sauquet. Assez bien documenté -il cite Giraudoux et Jovet-, son texte relie Marivaux aux courants antérieurs et postérieurs, et expose sa facette de moraliste et de romancier en insistant sur le réalisme de *La Vie de Marianne*. S'il présente Marivaux en analysant finement certains aspects de son théâtre, il n'en

14. Il est regrettable qu'ici aussi, faute de pouvoir réviser les secondes épreuves, de malheureuses coquilles se soient glissées dans le texte.

tombe pas moins dans le lieu commun dont parlait d'Alembert: "El asunto de sus obras siempre es el mismo" (Marivaux 1962).

Quoiqu'il précise: "El debate de los protagonistas de Marivaux no es el juego de la coquetería o de una simple crisis, sino la búsqueda de un mutuo asentimiento" (Marivaux 1962).

Certains parallélismes parfois un peu malhonnêtes nous prouvent qu'il a beaucoup puisé dans les textes de Giraudoux et de Jouvot: nous retrouvons donc chez lui, bien présentées et structurées les principales idées de ces auteurs.

Dans le domaine du catalan, après *La mare confident*, de Ventura Gassol (1937), et le manuscrit incomplet d'Adrià Gual de *Jocs d'amor i d'atzar*, nous trouvons trois traductions très récentes, et toutes trois publiées dans la "Col·lecció Popular de Teatre Clàssic Universal" éditée par l'Institut del Teatre de Barcelone: *La Disputa* (traduction et prologue de Joan Casas), 1989; *El Joc de l'Amor i de l'Atzar* (traduction et prologue de Jordi Teixidor), 1993; *El Triomf de l'Amor* (traduction de Cinta Massip et prologue d'Alejandro Montiel), 1996. C'est une collection qui se veut sérieuse et rigoureuse comme en témoigne le critère des couvertures, toutes unifiées par un violet clair, et où ont été publiées les 28 pièces de Shakespeare traduites par J. M. de Sagarra, ainsi que des auteurs comme Goldoni, Musset, Labiche, Aristophane, Shaw ou Ibsen. Dans le Comité de Publications, des noms représentatifs du monde du théâtre comme ceux de Feliu Formosa, Joan Ollé, J. M. Carandell ou Sergi Belbel.

Dans son prologue, l'écrivain Joan Casas, poète, traducteur et dramaturge, établit un intéressant parallélisme entre le sort, la réception et le style de Marivaux, Goldoni et Tchekov. Son texte, loin des sentiers battus, évoque les montages de Jean Vilar et de Patrice Chéreau, les idées de Bernard Dort ou d'Antoine Vitez, réfléchit sur l'idée du marivaudage, l'engagement ou le non-engagement du théâtre et, finalement, dans la ligne de ce qui se passe en France, revendique Marivaux pour notre fin de siècle: au-delà d'une mièvre image d'un théâtre de l'amour, il suggère le pouvoir et son langage et la force de l'épreuve dans l'assomption de la personnalité.

Joan Teixidor -éditeur, traducteur et poète- oriente son Prologue comme des conseils pour un metteur en scène: il replace la pièce dans son contexte historique et théâtral, les acteurs dans leurs "emplois", insiste sur la valeur des gestes et du langage, ainsi que sur le registre qu'il a utilisé pour sa traduction. En 1986, Calixto Bieito avait monté la pièce à partir de cette version.

Alejandro Montiel, professeur d'esthétique à l'Université de Valence, signe un prologue justement écrit sous ce point de vue qu'il intitule "Una bagatel·la rococó" (il le dédie d'ailleurs à la mémoire du professeur José María Valverde). Hermocrates est pour lui l'un des monstres nés des hallucinations de la jeune philosophie des Lumières française, et Marivaux et Sade, deux auteurs complémentaires. Après avoir réfléchi sur l'humour marivaudien, il en tire la supériorité de ce dernier sur Sade, dont il mentionne le déplorable manque de sens de l'humour: "A l'altra cara d'aquesta bagatel·la rococó, aparentment benhumorada, advertim finalment un exquisit i subreptici exercici de sadisme" (Marivaux 1996b : 13).

Ce point de vue, personnel et audacieux -qui nous rappelle toutefois certaines idées de Louis Jouvet-, s'appuie sur des auteurs comme Tatkiewicz, Pandolfi, Valverde, Minguet ou Gómez de la Serna. Cinta Massip, qui se consacre à l'écriture et au monde du théâtre, a choisi de réaliser cette traduction très personnelle et travaillée.¹⁵

Si le premier de ces volumes contient une très intéressante chronologie qui ne se limite pas strictement à la vie et à l'œuvre de Marivaux, il est regrettable que les biobibliographies identiques qui complètent les deux autres s'arrêtent en 1949 sur la publication du *Théâtre complet* de Marivaux par Marcel Arland: une mise à jour serait vraiment souhaitable...

Ainsi donc, nous constatons dans le domaine du castillan un abandon regrettable de la dramaturgie marivaudienne et un oubli total de ses *Journaux*, quelques peu compensés par la récente parution de l'un de ses romans. Par contre, toutes proportions gardées, le catalan semble accorder au théâtre de notre auteur une place de choix (il existe d'ailleurs une version inédite des *Fausse Confidences* réalisée par Sergi Belbel).

Il nous semble que l'œuvre de Marivaux mérite une plus ample projection en Espagne et, d'ici, du monde de l'Université, des conseils littéraires et du domaine de la traduction, nous voulons lancer un appel: à quand de nouvelles versions pour combler ces lacunes?

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

TRADUCTIONS

MARIVAUX. 1920. *Juego de amor y azar* [*El legado*]. Traducido por T. Borrás, Madrid, Estella.

MARIVAUX. 1921. *El juego del amor y del azar*. Traducido por P Morante, Madrid, Calpe.

MARIVAUX. 1921. *El legado*. Traducido por Pedro Vances, Madrid, Jiménez Fraud Ed.

MARIVAUX. 1927. *El legado, Comedias*, LI (5-II-1927), Madrid.

MARIVAUX. 1937. *La mare confident*. Traducido por Ventura Gassol, Institut del Teatre de la Generalitat de Catalunya, Barcelone.

MARIVAUX. 1962. *El juego del amor y del azar* [*La escuela de las madres, El legado*]. Traducido por A. Nadal Sauquet, prólogo de E. Sordo, Barcelone, Plaza & Janés.

MARIVAUX. 1965. *Arlequín educado por el amor* dans Nicolás González Ruiz, *Antología de piezas cortas de teatro*, II, Barcelone, Labor.

MARIVAUX. 1976. *La doble inconstancia*. Traducción y edición de Núria Petit Fontseré, Barcelone, Bosch.

MARIVAUX. 1989. *La disputa*. Traducció i pròleg de Joan Casas, Barcelone, Institut del teatre.

MARIVAUX. 1993. *El Joc de l'Amor i de l'Azar*. Traducció i pròleg de Jordi Teixidor, Barcelone, Institut del Teatre.

15. Elle est aussi l'auteur de la version au castillan non publiée qui a été représentée par Carne Portaceli en 1995 et qui est beaucoup plus écrite en fonction des acteurs (*El triunfo del amor*).

- MARIVAUX. 1996. *De campesino a señor*. Traducción de Rosario Álvarez, prólogo de Mercedes Fernández, Madrid, Cátedra.
- MARIVAUX. 1996. *El Triomf de l'Amor*. Traducció de Cinta Massip, pròleg de Alejandro Montiel, Barcelone, Institut del Teatre.

AUTRES OUVRAGES CITÉS

- BITTOUN, Nathalie. 1994. "Un premier aperçu des traductions de Marivaux en Espagne" *Revue Marivaux* 4, 85-96.
- BITTOUN, Nathalie. 1995. "Traduction, adaptation et distorsion: Ramón de la Cruz et Marivaux" dans Francisco Lafarga, Albert Ribas & Mercedes Tricás (ed.), *La traducción: metodología/historia/literatura. Ámbito hispanofrancés*, Barcelone, PPU, 247-254.
- DELOFFRE, Frédéric. 1955. *Une préciosité nouvelle. Marivaux et le marivaudage*, Paris, Les Belles-Lettres [3e édition revue, Genève, Slatkine, 1993].
- GENETTE, Gérard. 1987. *Semls*, Paris, Éd. du Seuil.
- LAGRAVE, Henri. 1970. *Marivaux et sa fortune littéraire*, Saint-Médard-en-Jalles, Éditions Ducros.
- MARIVAUX. 1949. *Théâtre complet*. Édition de Marcel Arland, Paris, Gallimard ("La Pléiade").
- MARIVAUX. 1989-1992. *Théâtre complet*. Édition de Frédéric Deloffre & Françoise Rubellin, Paris, Classiques Garnier, 2 vols.
- MARIVAUX. 1993-1994. *Théâtre complet*. Édition de Henri Coulet & Michel Gilot, Paris, Gallimard, ("La Pléiade"), 2 vols.
- PALAU Y DULCET, Antonio. 1954-1955. *Manual del librero hispanoamericano*, Barcelone, Lib. Palau, VIII.

LES LIAISONS DANGEREUSES Y LA TRADUCCIÓN DE LA METÁFORA LIBERTINA

ANTONIO BUENO GARCÍA
UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

Una de las características esenciales del lenguaje literario es su capacidad de crear metáforas. Quizá sean los clásicos los que consigan acercar con más facilidad estas imágenes a nuestra experiencia colectiva y hacerlas perdurar más tiempo. Las metáforas, como los demás tropos, son figuras del lenguaje que juegan con el sentido recto de las voces; operaciones de transformación de palabras, frases e ideas, pero también de una realidad más amplia, contextual, que anuncian. Una obra literaria es *per se* una metáfora.

Menachim Dagut advirtió razonablemente que la metáfora es un texto y no una sola palabra o una frase; por lo que la unidad de traducción será también el texto con las representaciones metafóricas contenidas en él. Traducir una metáfora aislada sin tener en cuenta el texto y el contexto es un grave error. *Les liaisons dangereuses* es una metáfora donde aparecen contenidas otras submetáforas.

La metáfora es una realidad compleja y lo es aún más en el campo de la traducción, tanto en el aspecto práctico, que es el de su interpretación y reexpresión en la lengua de llegada, como en el teórico, que busca concretar unas leyes de funcionamiento general. Si su identificación se presenta ya harto difícil para el lector, podemos imaginar cuan ardua llega a resultar su representación en otra lengua, de funcionamiento lingüístico distinto y, muchas veces, de base metafórica diferente. Analizaremos, o mejor, traduciremos, pues, la metáfora (sin dejar tampoco de lado los demás tropos) desde una perspectiva, primero, textual y contextual, y, luego, desde otra más concreta, sobre la base léxica y semántica de su expresión misma.

La obra que centra nuestra atención, *Les liaisons dangereuses*, de Pierre Choderlos de Laclos, resulta, de enorme interés para resaltar la vida y función de una metáfora, así como el problema que genera su traducción. Publicada en 1782, en una época a caballo entre dos sensibilidades o dos luces distintas, una ya tenue que despide una filosofía racionalista y moralizadora y otra incipiente que terminará alumbrando a un primer romanticismo, la obra oscila también en torno a dos líneas de fuerza: la de la novela rousseauísta y edificante y la libertina. Ciertamente es que tanto una como otra aparecen sometidas al juego crítico

y creativo del autor. La parodia ocupa un lugar predominante en ella: parodia de la novela sensible y parodia del libertino al que la sociedad entierra.

El comportamiento del vizconde de Valmont y la marquesa de Merteuil, como de otros personajes que giran en torno a estos, es reprobable moral y socialmente. La experiencia de esta conducta y la expresión de ella hecha a través de la forma epistolar es igualmente una auténtica metáfora de una determinada forma de educación sentimental.

Que la literatura se convierte en un auténtico instrumento de educación social y también sentimental, es un hecho incontestable y sobre el que no debe haber ninguna duda;¹ los personajes fundamentales, con su actitud y modo de conducta propios, se erigen en tipos, en caracteres, que ejemplifican las formas y relaciones personales y pretenden ser un modelo de convivencia. Los griegos daban más importancia a esta *paideia* o educación que a la ciencia o a la filosofía.

Es imposible concebir el sentido exacto de una obra literaria y el de la metáfora que encierra sin tener en cuenta la sociedad y la época de la que procede, verdaderos centros de gravedad de la misma. La metáfora libertina -si así denominamos la que tiene como objeto la expresión de la experiencia libertina y del libertino- debe tener, pues, un tratamiento histórico. Autor y protagonistas se proyectan dentro de un fondo histórico-social y la traducción, en su intención de aproximarnos al objeto, no puede prescindir de esta reflexión.

La atención que el siglo XVII dedicó, desde el punto de vista literario, a las pasiones del alma fue desviándose en el XVIII hacia los sentimientos. Hay rasgos en ella del racionalismo, como antes decíamos, pero también del empirismo. En un ambiente de salón o de tertulia, donde se fomenta el intercambio epistolar y se respira una evidente "crisis de la intimidad",² la relación amorosa se torna erotismo, sensualidad e ingenio, tal y como se respira de modo palpable en la obra de Laclos. El trato entre hombre y mujer, o entre los amantes responde pues a esas nuevas normas, normas que tienen claro reflejo en la lengua. Cada personaje, por supuesto, tiene su propia forma de expresión, aunque se terminan produciendo en ellos variaciones según la situación, el propósito o el interlocutor. La palabra es un vehículo de transmisión de ideas y la clave de toda acción; con ella se forjan las metáforas. La función de la palabra determina evidentemente el sentido de la forma del mensaje.

La metáfora representada

Al ser la metáfora una imagen particular y original, creada sobre una base referencial de inspiración personal o social, que lleva implícita una especial concepción de la realidad, puede variar evidentemente según el espacio o el

1. Con enorme celo recorre el filósofo Julián Marías esta cuestión en su ensayo *La educación sentimental*, Madrid, Alianza Editorial, 1992.

2. J. Marías, *op. cit.*

tiempo en el que se usa; puede representarse de modo distinto según la época, la civilización y los lectores. Desde el punto de vista del contenido y de su comprensión general, esta obra, que nació -no lo olvidemos- con “espíritu edificante”, fue vista por muchos lectores del siglo XIX como satánica y del XX, como erótica.³

Si antes hablábamos de educación por la literatura, no podemos obviar la acción e interinfluencia de las adaptaciones de esta obra: cinematográficas, teatrales y hasta operísticas, llevadas a cabo hasta hoy. Sin entrar en las primeras conviene detenerse un instante en el efecto del cine.

El siglo XX no sería el mismo sin la acción e influencia de este gran intermediario que ha terminado afectando a todas las dimensiones de la vida, incluida la literaria. El fotograma, al hacer posible la visión del mundo ajeno y lejano, y al recrear con sus propias técnicas una determinada situación, ha logrado la concreción en el detalle, provocando la congelación de la metáfora y su instantánea traducción -no obligatoriamente en el lenguaje de las palabras-. Claro está que nos encontramos también aquí en un estadio determinado de la lengua y ante otro problema añadido: el del texto referido posiblemente en distinta lengua original y con la problemática específica de las versiones cinematográficas, subtitulada o traducida. Son tres hasta el momento las adaptaciones cinematográficas realizadas sobre esta obra: la de Roger Vadim (1960), Stephen Frears (1989) y Milos Forman (1989).

El trabajo de Frears ha servido de ilustración (en portada o el interior) a algunas publicaciones: la de Cátedra y Tusquets de 1989 o la de Ediciones B, de 1996, por ejemplo; y este dato adquiere una importancia significativa porque la imagen pasa a erigirse en modelo de comprensión de la obra para ese lector con todas las connotaciones que ello pueda conllevar (recuérdese a este respecto la interpretación que de estos hechos hace la escuela traductológica de la “manipulación”; y en los que no nos detendremos para evitar hacer más amplia nuestra exposición).

Lo más innovador seguramente del cine es la relación del lector con el protagonista -perdón: del espectador con el actor porque no estamos ya ante un lenguaje escrito sino visual: la marquesa de Merteuil es Glen Close, Valmont, John Malkovich, la presidenta de Tourvel, Michelle Pfeiffer, etc.

En el medio cinematográfico, el amor deja de ser una palabra, la expresión metafórica una abstracción, haciéndose concretas sus imágenes en un gesto, una mirada, una voz o un beso: “le combat” o la “petite guerre” son los devaneos y estrategias amorosos del protagonista y el “amour monastique”, su retiro momentáneo; la “figure celeste”, el rostro cándido de Michel Pfeiffer; “le

3. Si caben dudas verifíquese el nombre de algunas colecciones en las que aparece publicada su traducción en nuestro país: Tusquets (“La sonrisa vertical. Colección de Erótica dirigida por Luis G. Berlanga”); Edaf (“El arco de Eros”), donde aparece editada conjuntamente con otras obras de parecido perfil y bajo el sugestivo título de *Historias galantes*.

pupitre” o “la table”, el dorso desnudo o los glúteos de una joven compañía de alcoba. En la película se conocen también con pormenores todos los momentos del día y de la noche y la carta se convierte no ya en vehículo de transmisión y de concentración del texto sino en un gesto anecdótico de la jornada.

Además de estos efectos logrados por el cine cabe tener en cuenta otros: los personajes pasados, sus acciones, no sólo se hacen “presentes” en el cine, sino algo más extraño, “futuros”, se convierten en modelos perdurables de una acción.

Los campos léxicos

Centrándonos ya en el terreno puramente léxico y semántico de la expresión metafórica y determinar más claramente su base o referente, hemos creído oportuno hacer un análisis previo de los campos léxicos principales a los que se refieren las metáforas y en los que se crea el clima de tensión dramática de la obra. Estaríamos fundamentalmente ante los siguientes:

1. el campo léxico de la operación militar, que englobaría además el de la caza y la dominación;
2. el de referencia divina o religiosa;
3. el de los efectos del amor y la pasión;
4. el del juego o la acción de los hados y el destino;
5. el del honor y la justicia;
6. el de la experiencia de la vida libertina, con sus conexiones afines: iniciación, escuela de aprendizaje, etc.; y, por último
7. el de la escena literaria.

Se trata, insistimos, de campos léxicos o terminológicos “principales”, que no excluyen la existencia de otros muchos y que contienen, a su vez, otros de carácter secundario.

(1) El primero de los campos léxicos, el de la operación militar y de la caza, es uno de los más importantes de la obra. El libertinaje aparece representado en la parodia de la guerra y la acción militar. Michel Butor ha explicado cómo tal parodia está históricamente fundada en la disyunción de la nobleza y del oficio de las armas, verdadera razón de ser de esta clase social; por lo que Laclos, al escribir esta obra tomaría partido contra la propia nobleza. Imágenes metafóricas y sentidos figurados como: *combat, guerre, conquérir, capitulation, défaite, char de triomphe, esclave, se bat les flancs, tuer à l'affût le cerf* y otras muchas, relacionadas con este campo léxico, conforman una base metafórica que admite muy generalmente la traducción literal.

(2) La referencia sacra ocupa también otro importante espacio léxico en esta obra centrada en las acciones de una clase social, la aristocrática, que, como se sabe, sustenta su influencia y su poder en la fuerza de la espada y la bendición divina. Tras ella aparece también la parodia de una literatura de la época, de corte moral y dogmático. A este campo léxico pertenecen términos como: *ange consolateur/titulaire, temple, profane, adorer, figure céleste, berger, Samsons,*

ténèbres, etc., que tampoco han supuesto especiales problemas para los traductores, que por lo general han resuelto de forma literal.

(3) Junto a los anteriores y para crear el ambiente propicio de la novela amorosa y expresar los efectos devastadores de la pasión, el léxico sentimental se sirve de un lenguaje ya habitual en este terreno, inspirado muchas veces en los efectos desastrosos de los fenómenos naturales, de los estados embriagador, doloroso, etc. Palabras como: *feu, froid, tourments, tourbillons, tempêtes, douleurs, ivresse, poison...* conforman la base metafórica de este discurso. Los referidos términos tampoco plantean por lo general especiales problemas de traducción.

(4) Para ahondar en la conciencia y el comportamiento libertinos y manifestar la distancia con la propia razón y el cartesianismo imperante, la acción se convierte en juego y en realidad imprevisible el resultado de la conducta de los propios personajes. Las alusiones al juego y al azar ocupan pues una plaza importante en el texto de la obra. La metáfora sólo encuentra aquí resistencias en su traducción, cuando se trata de trasladar alguna realidad cultural, como el nombre de algún juego o de movimientos dentro del mismo. Ejemplos de este campo terminológico serían: *piquet, seconds, fée bienfaisante, jouet, aveugler, infortunées*, etc.

(5) El campo terminológico jurídico y judicial ocupa también un lugar destacado en el discurso. No hay que olvidar tampoco el valor del honor o del crédito social dentro de la clase aristocrática, que puede ahora más que nunca perder peso específico en la jerarquía social y hacer inclinar la balanza en su contra. Términos como: *cause, accusé, plaider, juge, crime, conjurés*, etc. conforman esta nueva base que tampoco es especialmente conflictiva en traducción.

(6) El empleo de palabras que aluden al grado de experiencia en la conducta libertina, de su aprendizaje o iniciación, es igualmente constante. Las variadas alusiones en este sentido se erigen también en fuente de creación metafórica. Podemos decir que la valoración que del ser humano hace el libertino -del hombre o de la mujer, del aprendiz, del amante perfecto o de la víctima propiciatoria- va acorde también con los gustos o incluso, diríamos, “morbo” de la época. En el momento en que se escribe la obra, y hasta el siglo XIX se vive una “descalificación de la *muchacha*”, sobre todo en los niveles sociales superiores. La mujer muy joven “no cuenta” socialmente, no tiene circulación, está en el convento, en el colegio o en la intimidad del hogar. Es la mujer casada, y muy joven, que aparece en sociedad, la que es admirada y cotizada, deseada. Eso explica el sentido que reciben las conquistas o la importancia del “trofeo”. Pertenecerían a esta escala terminológica palabras como: *enfant, bouton de rose, mère, étoffe, école, fermentation*, etc., que adquieren la dimensión de metáfora en una utilización particular y que tampoco son conflictivas en la valoración que aquí se está haciendo.

(7) Decíamos al principio que la obra supone también una crítica al sistema literario. Las alusiones a las formas teatrales, líricas o novelísticas de la época, a la forma de su intriga, etc., aparecen reflejadas y parodiadas dentro de esta acción. Son muchas las ideas y las palabras que llevan esta intención, como por ejemplo: *valet de comédie, trésor d'intrigue, scène, acteurs, billet de la châtre*,

etc., que tienen un envoltorio metafórico y que no parecen haber sido tampoco problemáticas en la traducción.

De todo lo anterior se deduce que cuanto más tipificada o protegida en un campo léxico esté la expresión metafórica menos problemas encuentra en el camino a su traducción. Son las metáforas de creación personal y de base subjetiva las que manifiestan mayor resistencia a esta operación.

Posiciones teóricas

Llegados a este punto conviene recordar aunque sea muy brevemente algunas posiciones teóricas frente al problema de la traducción de la metáfora.

Como sabemos, esta cuestión permanece aún abierta por no haberse encontrado aún una formulación plenamente satisfactoria que explique el problema y de solución a una amplia casuística. En muchos casos, es cierto también, se confunde metáfora y sentido figurado, creemos que deliberadamente ya que uno y otro tropo representan un problema similar en traducción y comparten idénticas soluciones. Existen diversas interpretaciones a este respecto, que varían desde la posición más escéptica, que niega incluso la posibilidad de la traducción de la metáfora (caso de Nida y Taber, Vinay y Darbelnet, Dagut, etc.); a la de los que niegan el problema (Kloepfer, Reiss, Mason), pasando por esa otra más abierta, si cabe, de una mayoría discreta que acepta la idea de traducibilidad -dependiendo muchas veces de la propia tipología de la metáfora- (van den Broeck, Toury, Newmark, Vázquez-Ayora, Rabadán, etc.). Hay, por supuesto una posición conciliadora (Snell-Hornby), que defiende que la metáfora sin ser nunca del todo intraducible, tampoco es traducible -la decisión se tomaría después de realizado el análisis contextual-.

Gideon Toury es el autor de la clasificación que se nos antoja más abierta sobre las posibilidades de traducción de la metáfora, aunque siga sin cubrir todos los extremos. La destacamos a continuación acompañada de ejemplos sacados de nuestra obra de referencia:

1. Traducción de metáfora por la misma metáfora, que es la operación, decimos, más generalizada. Como sucede en *berger* (“décidez donc ce beau *berger* à être moins langoureux”, Merteuil a Valmont, 51/145), que se traduce por *hermoso pastor* (Almudena Montojo) o *bello zagal* (Felipe Ximénez).

2. Traducción de metáfora por otra diferente: *Eau d’oubli* (“lui faire boire l’eau d’oubli”, Valmont a Merteuil, 115/336) lo traduce Ximénez por *caliz del olvido*.

3. Traducción de metáfora por expresión no metafórica: *se rendre* (“espérez-vous prouver à cette femme qu’elle doit *se rendre*”, Merteuil a Valmont, 33/99) es traducido por Montojo como *acostarse con usted*.

4. Traducción de expresión no metafórica por metáfora: “[je] suis restée sans pouvoir bouger de ma place” (C. Volanges a S. Camay, 1/34) es traducido en la anónima del siglo XIX por *me quedé [...] hecha una estatua*.

5. Omisión de metáfora: *capucinade*, figura que se aplica a un discurso hipócrita (“qui est une vraie *capucinade*”, Merteuil a Valmont, 51/144): Ximénez lo traduce por *insulsez*.

6. Creación de metáfora: en “Mais tu y aurais été attrapée comme moi” (C. Volanges a S. Carnay, 1/34), la traducción anónima del siglo XIX dice: *Pero tú hubieras caído en el garlito como yo.*

Algunas consecuencias derivadas de la traducción de la metáfora

El empleo de la misma metáfora en LT que en LO es, como hemos advertido, un hecho habitual cuando se trata de lenguas próximas entre las que no existe gran distancia cultural; pero puede resultar siendo un fácil recurso, de calco o imitación, fomentador de consecuencias no deseadas. La traducción literal, provoca muchas veces una pérdida significativa de comprensión, cuando no de destrucción, de la propia imagen metafórica: En la traducción, por ejemplo, de *espèce*, que significa en el texto persona despreciable (“ce ne sera jamais qu’une *espèce*”, Merteuil a Valmont, 5/43), traducir como hace Ximénez por: *apenas si es más que especie* resulta a todas luces incomprensible.

A veces la traducción literal se disfraza sólo de simples cambios grafémicos o de representación escrita de algunos términos, así, por ejemplo, *sentimentaire*, neologismo creado por el autor, (“rendre fou votre *sentimentaire*”, Valmont a Merteuil, 144/410), es escrito por Ximénez entre comillas “sentimental” y en la anónima en cursiva, *sentimental*. En algunos casos, las citas de otras obras se dejan sin traducir, en sangrado y cursiva: “*Ses bras s’ouvrent encor, quand son cœur est fermé*” (Merteuil a Valmont, 81/220), como sucede en la traducción anónima, que decide trasladar entre comillas a la LT en nota: “Sus brazos se abren aun cuando está cerrado su corazón”.

En alguna ocasión, la metáfora o su traducción encierra diversos sentidos en su interpretación, pudiendo ser fuente de equívoco. Es lo que sucede en los siguientes ejemplos:

Equívocos en el texto francés: “Asseyez-vous et *donnez votre pied à Monsieur*” (C. Volanges a S. Carnay, 1/35).

Equívocos en el texto español: “En efecto, amiga mía, este hombre era un zapatero: no puedo explicarte cuán corrida quedé; por fortuna sólo estaba allí mi madre. Creo que cuando esté casada no me calzará este zapatero” (traducción anónima del XIX).

Para deshacer el posible equívoco o aclarar los conceptos, el sentido de la metáfora es a veces explicado por el propio autor al interlocutor, es lo que sucede por ejemplo en el siguiente párrafo:

Je l’infère au moins de votre affectation à relever les épithètes *d’adorable, de céleste, d’attachante*, dont je me suis servi en vous parlant de Mme de Tourvel, ou de la petite Volanges. Mais ne savez-vous pas que ces mots, plus souvent pris au hasard que par réflexion, expriment moins le cas que l’on fait de la personne, que la situation dans laquelle on se trouve quand on en parle? [...] “sur le *charme inconnu*” [...] J’ai donc voulu dire seulement que celui-là était d’un genre que je n’avais pas encore éprouvé; mais sans prétendre lui assigner de classe. (Valmont a Merteuil, 129/374-375)

A la hora de expresar o traducir la metáfora se producen otras consecuencias dignas de mención, como son: la amplificación (en sus diferentes modalidades) o el movimiento inverso, la concentración. La amplificación es producto de una necesidad de explicación o pormenorización para lograr un grado de mayor comprensión en el lenguaje.

Así, la idea expresada en LO: “nous fait désirer d'être vaincues” (Merteuil a Valmont, 33/101) viene explicada en el TO en nota, y en la traducción de Montojo -cosa inédita en las demás traducciones- aparece una adición de texto, suplemento que hace innecesaria la nota.

Lo anteriormente expresado sobre el efecto iconográfico o de la imagen junto al texto puede redundar en este efecto: el hecho de presentar al lado del texto un dibujo o una fotografía, ayuda a superar la barrera del sentido. Por ejemplo, el texto: “j'ai peine à conserver assez d'*empire* sur moi” (Valmont a Tourvel, 48/137), que Almudena Montojo traduce: *dominio suficiente sobre mí mismo*, al ir acompañado, en este último caso, de la foto en la que aparece Valmont (John Malkovich) escribiendo en el dorso desnudo de una joven es suficientemente elocuente sobre el sentido.

La concentración, decíamos, es el movimiento inverso: varias metáforas pueden terminar sintetizándose en una sola por diferentes motivos: alto grado de similitud o economía lingüística, etc., como sucede en: “nous ne sommes jamais que des *facteurs*, de simples *commissionnaires*” (Valmont a Merteuil, 133/383), dos términos que Ximénez termina traduciendo por *simples peones*.

Por supuesto, que habría que hablar también de los numerosos casos en los que se produce una mala o negligente traducción de la metáfora. Así, “*empire*”, en “qui ajouterait encore à son *empire*” (Tourvel a Valmont, 50/140) es traducido en la obra anónima por *violencia*, y en “j'ai peine à conserver assez d'*empire* sur moi” (Valmont a Tourvel, 48/137), la misma traducción anónima dice: *tengo mucho trabajo en poseerme*. Uno de los ejemplos más notorios de mala traducción lo encontramos en el mismo título, *liaisons dangereuses* traducido por *amistades peligrosas*. En la obra, por supuesto, aparece bien claro que se trata de unos vínculos que en nada traducen el sentimiento altruista de la amistad, son relaciones amorosas, más o menos duraderas, con alto riesgo o peligro para la elegida, relaciones peligrosas, como reza el original o incluso “malas compañías”; pero, curiosamente, domina la segunda, “amistades”; quizás porque en nuestra civilización este término tiende a veces a englobar un concepto o una idea mayor y más amplia cada vez. El grado de la amistad aparece hoy un tanto más simplificado que ayer: para reconocer a un amigo basta muchas veces con conocerlo simplemente o tener una mínima relación de convivencia. Ni que decir tiene que influencias como la de la película de Frears terminan incidiendo mucho en el comportamiento editorial posterior.

En fin, por no extendemos más y para concluir: la metáfora, figura cambiante y hasta camaleónica, adquiere vida propia en todo marco temporal y social, adquiere su sentido en la mente del autor, pero también del traductor y por supuesto del lector. En el texto de Laclos la metáfora llega a veces a ocuparlo todo, se concentra entre sus líneas y genera un nuevo discurso, de tal

manera que el texto -en el que a veces llega incluso a desaparecer toda referencia concreta-, se convierte a la hora de su traducción en una realidad alternativa y cambiante, variable según la interpretación de cada traductor, como el espíritu mismo que encierra.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

EDICIÓN FRANCESA DE REFERENCIA

LACLOS, Pierre Choderlos de. 1972. *Les liaisons dangereuses*. Préface d'André Malraux. Notice et notes de Joël Papadopoulos, París, Gallimard ("Folio" 894).

TRADUCCIONES ESPAÑOLAS COMENTADAS

LACLOS. 1970. *Las relaciones peligrosas*. Traducción de Felipe Ximénez, Madrid, Edaf ("Biblioteca Edaf bolsillo" 92).

LACLOS. 1989. *Las amistades peligrosas*. Traducción de Almudena Montojo. Edición de Dolores Picazo, Madrid, Cátedra ("Letras universales").

LACLOS. 1989. *Las amistades peligrosas*. Prólogo de André Malraux, epílogo de Gabriel Ferrater. Traducción anónima del siglo XIX revisada por Gabriel Ferrater, Barcelona, Tusquets ("La sonrisa vertical").

OTRAS TRADUCCIONES EN LENGUA ESPAÑOLA

LACLOS. 1822. *Las amistades peligrosas*. Colección de cartas recopiladas en una sociedad, traducidas por la primera vez al castellano por D.C.C., París, Bossange (imp. de A. Bobée), 2 vols. 12° [B.N.P., Y2 49214-49215. El mismo catálogo da otra de 1822, que no especifica, y debe ser de esta misma, o tal vez la que se cita a continuación.]

LACLOS. s.a. *Las amistades peligrosas, cartas recogidas [...] y publicadas por C. de L.*, Madrid, Imprenta de El Censor, 3 vols. 12° [B.N.P., Y2 49211-49213. A pesar del pie de imprenta debe de ser cosa impresa ultramontes. Hidalgo, *Diccionario*, III, 465, señala una edición hecha en España, en dos tomos; podría ser la del artículo anterior con pie de imprenta supuesto].

LACLOS. 1827. *Las amistades peligrosas*, París, Bossange.

LACLOS. 1831. *Las amistades peligrosas*, París, s. i., 2 vols.

LACLOS. 1837. *Las amistades peligrosas*. Traducido por primera vez al castellano por D. C. C., Barcelona, Oliva, 3 vols. ("Nueva colección de novelas escogidas").

LACLOS. 1847. *Las amistades peligrosas*, Barcelona, Oliva.

LACLOS. 1917. *Las amistades peligrosas*. Traducidas al castellano por Alejo García Góngora, Madrid.

LACLOS. 1929. *Las relaciones peligrosas*. Traducción de Rafael Calvo Raggio, Madrid.

LACLOS. 1962. *Las relaciones peligrosas*. Traducción de Rosario Alonso de León, Encarnación Case, Plutarco García, Delia Iragorri y Eva de Rudat. Introducción de Jean Catryse, Caracas, Universidad Central de Venezuela, Facultad de Humanidades y Educación, Departamento de Idiomas Modernos.

LACLOS. 1966. *Las relaciones peligrosas*. Traducción de Ana Maña de la Fuente, Barcelona, Plaza & Janés ("Clásicos Plaza" 45).

LACLOS. 1966. *Historias: Historias Galantes: El Satiricón* (por Cayo Petronio), *El Heptamerón* (por Margarita de Navarra), *Las damas galantes* (por Brantôme), *Las relaciones peligrosas* (por Choderlos de Laclos). Traducción de Annibal Froufe, Francisco Alcaraz, Felipe Ximénez de Sandoval, Madrid, Edaf ("El arco de Eros").

- LACLOS. 1971. *Las amistades peligrosas*. Ilustraciones de Chacopino, Barcelona, Nauta.
- LACLOS. 1973. *Relaciones peligrosas*. Versión de Costa Clavell. Ilustraciones de M^a Paz Borrón, Barcelona, Mundilibro (“Joyas literarias”).
- LACLOS. 1996. *Las amistades peligrosas*. Traducción anónima del siglo XIX, Barcelona, Ediciones B.

ACERCA DE LA TRADUCCIÓN DE UNAS CARTAS DE MADAME DU DEFFAND A VOLTAIRE

LÍDIA ANOLL VENDRELL
UNIVERSITAT DE BARCELONA

Que el género epistolar ha sido uno de mis centros de interés lo confirman las correspondencias que, en su día, fueron objeto de estudio por mi parte: la de Diderot a Sophie Volland, la de Juliette Drouet a Víctor Hugo, la de Mademoiselle de Lespinasse al conde de Guibert... por citar algunas. Voces de enamorados que me llevaron a conocer, directa o indirectamente, sobre todo en el caso de los autores del siglo XVIII, las peculiaridades de una sociedad en la que el arte de la conversación, ya sea hablada o escrita, constituía uno de los mejores pasatiempos.

Por primera vez he querido abordar este género desde el ámbito de la traducción. Siguiendo en la línea iniciada años ha, y de acuerdo con los límites temporales establecidos para nuestro coloquio, pensé en la marquesa de Lambert, en Madame de Tencin, Madame du Deffand, Madame Geoffrin, Mademoiselle de Lespinasse... Mis modestos sondeos sobre el particular me han llevado a la conclusión de que estas correspondencias no constituyen el campo más codiciado por los traductores, aunque la reciente edición de las cartas de Madame du Châtelet¹ junto con la que ha servido de base a mi estudio (véase Du Deffand 1988) podrían hacer augurar mejor suerte a esta forma literaria, la carta, a la que he llamado *género* desde un principio, pero que Lanson (citado por Duisit 1963: 53) cree indigna de merecer este apelativo.

Mi trabajo se propone el estudio de las 18 cartas de Madame du Deffand dirigidas a Voltaire contenidas en la recopilación que, bajo el título *Frivolidad y agonía*, presenta 52 cartas de esta *salonnière*, seleccionadas, traducidas y anotadas por Laura Cobos.

El título, harto sugestivo, responde al que diera Fernando Savater a la introducción que acompaña dicha edición. Si bien esas páginas sirven para poner al lector al corriente de la vida azarosa de Madame du Deffand y de las características de sus correspondencias, no dan información alguna acerca de la recopilación. Cinco correspondencias: el presidente Hénault, d'Alembert, la

1. Madame du Châtelet, *Discurso sobre la felicidad y Correspondencia*. Traducción de Isabel Morant, Madrid, Cátedra e Instituto de la Mujer, 1996.

duquesa de Choiseul, Voltaire y Walpole componen el reducido mosaico de la recopilación, pero mientras de los tres primeros sólo hay una carta, encontramos 18 dirigidas a Voltaire y 31 a Walpole. Ciertamente es que la relación que la unía a estos cinco personajes era muy diferente y así, probablemente, no necesitaba de correspondencia alguna durante su estancia en París para comunicarse con el presidente Hénault, su amante, o para hacerlo con d'Alembert, su *chevalier servant* durante varios años. Ahora bien, si Madame du Deffand y el presidente intercambiaron más de veinte largas cartas, durante su estancia -menos de 20 días- en Forges, en 1742, ¿por qué se ha elegido la del 15 de julio² y no otra? Si, según Laura Cobos,³ aquel verano se iniciaba una correspondencia que debía durar hasta la muerte del presidente, ¿por qué no se eligió otra época?

En el caso de d'Alembert figura también una sola carta, escrita en marzo de 1753, en plena época *salonnière*, durante un breve viaje de Madame du Deffand a Mâcon. En ella se percibe claramente un tipo de relación entre protectora-amante-sometedora... que fue la que hubo entre ambos,⁴ al menos por parte de Madame du Deffand. En un momento dado, le dice: "Que el viaje que os anuncio no os impida escribirme; será muy corto, y recibiré igualmente vuestras cartas". Es de suponer que d'Alembert le escribió. Nuevamente surge la pregunta ¿por qué ésta y no otra?

Como resultaba imposible averiguar si la recopilación responde a alguna causa y como, por otra parte, no era indispensable saberlo para llevar a cabo mi trabajo, me puse al estudio de las traducciones destinadas a Voltaire, cumpliendo así mi objetivo. ¿Por qué Voltaire y no Walpole?, se me podría objetar parodiando mi curiosidad. Respondería que, en mi caso, las causas son muy concretas. La primera de orden material: conseguir los textos originales; la segunda de orden moral: me resultan patéticas las cartas de amor dirigidas a un

2. Esta carta constituye la primera de la recopilación. Es una de las muchas que escribió desde Forges, lugar donde se encontraba el célebre balneario donde Madame du Deffand había ido a reponerse de un tumor en el pecho.

3. Leemos en Du Deffand 1988: 25, nota 2: "Ese verano empieza un epistolario que continuará a lo largo de cuarenta años, en que lo interrumpe la muerte". El presidente Hénault murió en 1770. La relación epistolar no podía durar, pues, 40 años.

4. Por lo que a los sentimientos de d'Alembert hacia Madame du Deffand se refiere, sirvan estas palabras de Benedetta Craveri: "[...] d'Alembert sabe que en Madame du Deffand tiene un juez absoluto en materia de estilo, un metro infalible con el cual medir su propia inteligencia y al mismo tiempo un medio sensibilísimo de comprobar las reacciones del público. Pero mientras que en la marquesa la admiración intelectual va acompañada por una atención afectuosa y una indulgencia casi maternal por el *philosophe*, d'Alembert aparece desprovisto de cualquier interés profundo por su correspondencia en tanto que "persona"; se atiene estrictamente a la imagen oficial de *femme d'esprit* que la marquesa propone e impone y en la cual el *philosophe* puede a su vez reflejar y destacar la propia. Es una relación exclusivamente intelectual, de la que d'Alembert se sirve como palestra para entrenar su inteligencia" (1992: 120-121).

interlocutor que no responde a los sentimientos del otro, y sobre todo en el caso de una sexagenaria del siglo XVIII, por muy Madame du Deffand que sea, con un galán 20 años más joven.⁵ Y, finalmente, por una razón de índole cultural, algo chovinista si quieren, pero muy comprensible en nuestro caso: Voltaire es Voltaire, y pese a todos los motivos que, por ambas partes, mueven esta correspondencia, nos agraden o no, es en ella donde, según Benedetta Craveri, Madame du Deffand es más veraz:

En las cartas a Voltaire sus reflexiones sobre la vida y la muerte, sobre la felicidad y el dolor, sobre la racionalidad y el absurdo del mundo, no pretenden ni conmover ni convencer, poseen la seca esencialidad de quien es libre de decir su verdad porque tiene un interlocutor capaz de escucharla y entenderla. Por eso la correspondencia con Voltaire es, en absoluto, la prueba mejor de estilo de todo el gran carteo de madame du Deffand; sólo en ella la marquesa es perfectamente fiel a su inteligencia; no hay el menor rastro de la “pupila” tremebunda y sufriente, de la *petite fille* que debe ser consolada y mimada; está sólo su feroz materialismo, su pesimismo y al mismo tiempo su coraje, su regia impaciencia”. (Craveri 1992: 323-324)

Aunque las cartas objeto de mi estudio hayan sido cotejadas de manera minuciosa con el texto original, comentaré sólo aquellos aspectos que son meramente estilísticos, aspectos que no tergiversan, en principio, el texto, pero que desdibujan el carácter de su autor. Sabido es que toda traducción es una recreación y que cada traductor refleja en ella, de manera inconsciente, su personalidad, su riqueza expresiva, (hasta el punto que dos traducciones pueden parecer responder, en cierto momento, a dos textos originales distintos),⁶ y de manera quizá más consciente su arte y su profesionalidad.

5. Una vez más los datos que ofrece la edición que hemos manejado son inexactos, esta vez por parte del autor de la introducción, que dice: “La señora tenía sesenta y ocho años, casi treinta más que su invitado” (Du Deffand 1988: 20-21). Jacques Lacretelle, en su artículo “Portraits d’amoureuses” dice: “Hélas! qu’elle est mal tombée [la carta que le envié]! Horace Walpole est un Britannique de bonne roche, intelligent certes, mais que son vif attrait, pour l’esprit français n’a pas débarrassé de préjugés solides. *Et de vingt ans son cadet* [la cursiva es mía], il redoute, non sans raison, le ridicule d’une telle situation” (Lacretelle 1963: 15), cosa que, por lo demás, el prologuista podía comprobar sin necesidad de recurrir a otros trabajos.

6. A título ilustrativo he seleccionado dos párrafos en traducción de Laura Cobos (LC), que ha servido de base a mi trabajo, y en la de Esther Benítez (EB): “Je me rappelle peut-être un peu trop tard que vous avez été dégoûté d’entretenir un commerce de lettres avec moi; la longueur de celle-ci va m’exposer aux mêmes inconvénients”.

LC: “Ahora recuerdo, tal vez algo tarde, que os habíais cansado de mantener correspondencia conmigo; la extensión de la presente me hará correr el mismo riesgo”.

EB: “Recuerdo quizás un poco tarde que no le apetecía a usted mantener una correspondencia conmigo; la longitud de esta carta me expondrá a los mismos inconvenientes”.

Citaré en primer lugar la supresión o adición de elementos. Mientras Madame du Deffand usa corrientemente la yuxtaposición, Laura Cobos acostumbra a separar el último de los elementos, con independencia del número de ellos, por medio de una conjunción.

Así, “M. de Voltaire, nom qui renferme tous les genres de bonheur, réputation, considération, célébrité (104),⁷ se traduce por: *M. de Voltaire, nombre que encierra en sí todo tipo de dicha, reputación, consideración y celebridad* (37); “je l’honore [l’abbé Basin], je le vénère” (148), por: *siento respeto y veneración por él* (48).

Y en la misma carta: “il vous estime, il vous honore, il vous aime...” (149) por *siente por vos una estima, un respeto y un cariño grandes...* (48).

Este hecho, casi insignificante, no traduce el tono de Madame du Deffand. El crescendo obtenido por la yuxtaposición se rompe, dejando una simple enumeración.

Algo semejante ocurre en: “Un sourd, un aveugle de naissance, peuvent regretter de ne pas voir, de ne pas entendre” (297) > *Un sordo o un ciego de nacimiento pueden lamentar el no oír, el no ver*⁸ (80), donde la coma se suprime en favor de la conjunción *o*, pasando así de la acumulación a la oscilación.

En algunos casos, tengo la sensación que la misma técnica da resultados que van más allá del simple cambio estilístico. ¿Se entiende exactamente lo mismo en estas dos frases?: “Votre amitié, votre correspondance, voilà ce qui m’attache le plus à la vie” (146) > *Vuestra amistad y vuestra correspondencia es lo que más me ata a la vida* (46).

¿Y no se perciben matices distintos entre: “vous voyez, vous jugez les événements” (309) y *véis y juzgáis los acontecimientos* (90)?

Se observa también un trato muy peculiar de la adversativa *mais*. La mayoría de las veces que el texto francés la emplea, la traductora la suprime y viceversa. Veamos: “C’est effectivement le discours d’un mort; mais, Dieu merci, vous êtes bien en vie” (15), traducido por *Eso sí que es la palabra de un muerto; a Dios gracias, vos estáis bien vivo* (31); o “Vous voyez comme j’ai l’âme triste, et que je prends bien mal mon temps pour vous écrire; mais, Monsieur,

Haciendo caso omiso de la incorrección de la traducción, observemos el que sigue: “Enfin, on n’a rien oublié de tout ce qui peut absolument détruire le crédit, aussi ne trouverait-on pas aujourd’hui à emprunter un écu” (33)

LC: “En fin, no se descuida nada de aquello que pueda hacer desaparecer totalmente el crédito, también es verdad que no se sabría hoy la forma de prestar un sólo escudo”.

EB: “En fin, no se ha omitido nada de cuanto puede destruir totalmente el crédito, de forma que hoy no se encuentra quien preste ni un escudo”.

7. En los ejemplos que siguen, el número de página del texto francés se refiere a *Correspondance de Voltaire avec Madame du Deffand* 1955, y el de la traducción española a *Madame du Deffand* 1988.

8. Observemos que modifica el texto dándole un orden más lógico en relación a las palabras iniciales.

consalez-moi” (106), que aparece como *Ya véis lo triste que tengo el alma y el mal uso que hago del tiempo que dedico a escribiros*⁹; *consoladme, señor mío*. (38)

En cambio, cuando refiriéndose a un prospecto aparecido recientemente se expresa así: “[la brochure] m’a paru très bonne, je ne l’ai lue qu’une fois, et je ne m’en tiens pas toujours à mon premier jugement” (218); la traductora, corrigiendo en cierto modo el texto original, que parecía exigirlo, ha añadido la adversativa *pero*: [el opúsculo] *me ha parecido muy bueno, pero sólo lo he leído una vez y no suelo confiar en mi primer juicio*. (64)

Ciertos adverbios u otras conjunciones que dan un carácter más explicativo al enunciado se suprimen, a mi entender, sin motivo. Así este *ici* contenido en la expresión: “le bruit courait ici que vous étiez extrêmement malade” (363), se suprime, dejando la frase en *se rumoreaba que estabais extremadamente enfermo*. (114)

El *cependant* que se obvia en la traducción de: “Allez, Monsieur, croyez-moi, je suis abandonnée de Dieu et des médecins, mais cependant ne m’abandonnez pas” (116) > *Vamos, señor mío, creedme, he sido abandonada por Dios y por los médicos, pero vos no me abandonéis* (40), quizá por parecer redundante, deja la frase algo insulsa. Cabría preguntarse si no se trata de un adverbio temporal equivalente a “au moment même” en lugar de una conjunción expresando oposición o restricción,¹⁰ ambas cosas posibles, a mi modo de ver.

No lejos del ejemplo que acabamos de proponer se encuentra otra supresión que resta nervio, vivacidad a la expresión. El texto dice: “le moment où je reçois vos lettres, celui où j’y répons, me consolent, m’occupent, et même m’encouragent” (116) y se convierte en *el momento de recibir vuestras cartas, y el de contestarlas, me consuela, me entretiene y me da valor* (40).

Vivacidad que también queda mermada por la supresión del *même* que intensifica el sentido del verbo.

Sabido es que uno de los aspectos más relevantes desde el punto de vista estilístico es la posición de un elemento en la frase, pero, muy amenudo, incluso en aquellos casos en que conservar el mismo orden del texto de salida no sería motivo de incorrección, optamos por dar un giro distinto a la frase, o, sencillamente, cambiamos de posición alguno de sus elementos. Pero si admitimos que su posición en la frase confiere a cada elemento una importancia singular deberemos concluir que, en los ejemplos que siguen, algunos elementos no quedan marcados estilísticamente igual en el texto de salida que en el de llegada. En la frase: “Savez-vous que Jean-Jacques est ici?” (146), la posición central de Jean-Jacques, unida a la sonoridad aguda de la *i* final y a la brevedad de *ici*, dan a la frase un ritmo y una cadencia que se pierde en la traducción, al situar el nombre del filósofo en último término: *Sabéis que está aquí Jean-Jacques?* (46).

9. Me abstengo de todo comentario referente a la traducción de esta frase.

10. Esther Benítez lo resuelve así: “Ea, señor, créame, estoy abandonada por Dios y por los médicos, pero no obstante no me abandone usted” (Creveri: 231).

Una de las ideas que aparece constantemente en las cartas de Madame du Deffand es la de la desgracia de haber nacido. El ejemplo que hemos elegido sitúa dicha idea al final de frase, constituyendo una explicativa de la idea anterior: “Ce n’en serait pas une [consolation] du moins pour ceux qui croient qu’il n’y a qu’un malheur, celui d’être né” (148), se resuelve así en la traducción: *Al menos para aquellos que creen que la única desdicha es la de haber nacido, no serviría* (48), quedando reforzada la idea de inutilidad.

Observemos, finalmente, la sensación de prolongación de la duda obtenida por la repetición de una misma estructura “d’être le...”, o “d’être la...” y la pausa exigida por la coma, en el ejemplo que sigue: “Je ne sais lequel je préférerais, d’être le Bramin, ou d’être la vieille Indienne” (31), y que queda totalmente anulado por esa frase casi expeditiva: *No sé si preferiría ser el brahmán o la vieja india* (32).

Algo semejante se podría decir de la frase: “Peut-on donner des idées et peut-on en admettre d’autres que celles que nous recevons par nos sens?” (297) > *¿Se pueden ofrecer y admitir otras ideas que no sean las que nos llegan a través de nuestros sentidos?*(80).

La repetición de la expresión “peut-on” ha quedado suprimida uniendo “ofrecer y admitir”, cuando la repetición de la estructura confirió a la frase un carácter casi sentencioso.¹¹

Cierro aquí esta breve exposición. Los pocos ejemplos que he sometido a la consideración de ustedes no son más que una pequeña muestra de los muchos que he recopilado. Su estudio me ha llevado a reflexionar, una vez más, sobre lo que podría llamarse “la fidelidad al espíritu del autor”, aspecto que se trasluce mucho más en una correspondencia que en cualquier otro texto literario: unos *tics*, un ritmo, una cadencia de la frase, etc., que traducen la personalidad de estos epistológrafos que no pretendieron, en muchos casos, recibir el apelativo de escritores. Conseguir que en la traducción de una correspondencia no se pierda el carácter de quien la escribió, me parece una de las tareas más sutiles, quizá la más difícil y no siempre posible.

Si en nota me he permitido hacer algunas alusiones a la inexactitud de algunos datos ajenos a la traducción, no he hecho lo mismo en cuanto a ella se refiere. Puedo asegurarles, a pesar mío, que hubiera resultado mucho más interesante que todo cuanto acabo de exponer, pero ni este era el objetivo de nuestro coloquio ni me resulta grato exponerlo en una comunicación. Recorriendo las páginas de esta obrita, encontrarán un gran número de “particularidades” dignas de ser comentadas en clase de traducción, lugar donde uno puede citar el pecado sin nombrar al pecador. Algunas veces les servirán para entablar ese debate que, a menudo, quisiéramos tener con nuestros compañeros o con el propio autor antes de entregar nuestras traducciones al editor. Debate

11. No cabe duda que lo que el texto de llegada pierde en expresividad lo gana en corrección, ya que el de salida tiene una estructura algo defectuosa, por la posición de ese “d’autres” que debe sobreentenderse también en “idées” para equilibrar la frase.

que podrá dar lugar a otras tantas posibilidades de traducción hasta llegar a una mayor perfección de estilo o a una mayor fidelidad al texto, o también a esta conclusión que todos conocemos, y que tendría que estar muy presente en el ánimo de cuantos emprenden una traducción: traducir no es nada fácil. Creo que en un momento en el que los estudios de traducción están adquiriendo sus cartas de nobleza, en un momento en que actos como el que aquí nos reúne nos obligan a reflexionar sobre la práctica de la traducción, tenemos que tener muy claro lo que resulta inadmisibile. “Tenéis razón -decía Madame du Deffand escribiendo a Walpole después de haber leído una traducción de *Clarisse*- elegí un mal antídoto contra la tristeza; el traductor ha sido bastante poco hábil, podía haber eliminado impunemente la tercera parte del libro, sin suprimir ningún suceso, sin alterar ninguna situación; la obra hubiera quedado mucho mejor” (99). No sé si el traductor tiene tanta autonomía como la que le otorga Madame du Deffand, pero si se le puede perdonar todo lo que sirva para embellecer la obra original, no puede hacerse lo mismo con lo que denota un mal conocimiento tanto de la lengua de salida como de la de llegada. Leía últimamente que se tendría que traducir más. No estaría por demás que, en algunos casos, se dijera: mejor.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Correspondance de Voltaire avec Madame du Deffand (1758-1775)*. 1955. Introducción de Charles Moulin, París, Les Belles Lettres (“Les Belles lectures” 268).
- DU DEFFAND, Madame. 1988. *Frivolidad y agonía (Correspondencia)*. Traducción de Laura Cobos, Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- DUISIT, Lionel. 1963. *Madame du Deffand épistolière*, Ginebra, Droz.
- CRAVERI, Benedetta. 1992. *Madame du Deffand y su mundo*. Traducción de Esther Benítez, Madrid, Ediciones Siruela.
- LACRETELLE, Jacques. 1963. “Madame du Deffand” en “Portraits d’amoureuuses” *Revue des deux mondes* (enero-febrero), 13-17.

EDUARDO MARQUINA, TRADUCTOR DE CHÉNIER Y DE PRÉVOST

ANTONIO MARCO GARCÍA
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

Al mencionar el nombre de Eduardo Marquina (1879-1946), barcelonés aunque de ascendencia aragonesa, acuden a la memoria los grandilocuentes títulos de muchos de sus dramas históricos así como su evolución ideológica, desde planteamientos liberales y progresistas hasta su filiación en la política conservadora. Su figura, aunque poco conocida (Nuez 1976), representa el reflejo de un momento histórico, que en ocasiones ha sido enjuiciada con parcialidad y de forma sectaria, ya que para muchos críticos ha primado más su dimensión política, ligada estrechamente en sus últimos años de vida al régimen franquista, que la visión estrictamente literaria de su obra.

Su dedicación literaria se inició en el campo de la poesía, con composiciones que se publicaban -como tantos otros autores contemporáneos- en las páginas de revistas culturales y literarias de muy diversa periodicidad e índole estética; después, estas composiciones generalmente se recopilaban y se editaban en forma de libro, como ha sucedido con los titulados *Las vendimias* (1901), *Églogas* (1901), *Elegías* (1905), *Juglarías* (1914), que en el momento de su publicación motivaron el elogio de críticos literarios tan prestigiosos como Juan Valera y Eduardo Gómez de Baquero, Andrenio (Juliá Martínez 1942).

Pero Eduardo Marquina también escribió dramas históricos, en los que recreaba episodios y figuras de la historia de España, entre cuyos títulos destacan *Las hijas del Cid* (1908), *Doña María la Brava* (1909), *En Flandes se ha puesto el sol* (1911) o *Por los pecados del rey* (1913), que se representaron con desigual éxito en la escena española, aunque cuando se representaron obtuvieron el reconocimiento de grandes críticos de la época, como Andrés González-Blanco, el mencionado Andrenio, y Enrique Díez-Canedo. Sobre el teatro de Marquina, Francisco Ruiz Ramón ha señalado que:

A través del entusiasmo poético y de la creencia en unos valores supremos de raza, el pasado español, encarnado en unas figuras históricas de excepción, impone sobre la escena su esplendor y su magia, a la vez que propone una lección de grandeza que exalte el espíritu patriótico y lo reconcilie consigo mismo. (Ruiz Ramón 1995: 65)

Junto a su labor poética y dramática, Eduardo Marquina se dedicó a la traducción de obras de varios autores, algunos de los cuales tuvieron un importante papel en la estética modernista de finales del siglo XIX y principios del XX. Tal es el caso de los autores franceses y, concretamente, de la traducción de *Las flores del mal* de Charles Baudelaire, la primera que se realizó, aunque resulta incompleta y con varios errores debido a la edición original de la que se sirvió Marquina (Hambrook 1991). También tradujo varios poemas de Stephane Mallarmé, Paul Verlaine y Maurice Maeterlinck, ejemplos todos ellos de la llegada a España de las nuevas estéticas de fin de siglo.

Del mismo modo, diversas obras de gusto romántico de François-René de Chateaubriand, Alexandre Dumas hijo, y Victor Hugo fueron traducidas por Eduardo Marquina, igual que varias novelas portuguesas, de José María Eça de Queiroz y de Abílio Guerra Junqueiro, una comedia del italiano Dario Nicodemi, una tragedia de Hugo von Hofmannsthal, y varias obras de autores catalanes, como Àngel Guimerà, Adrià Gual, y Joan Maragall, entre otros.

La exhaustiva producción poética y dramática de Marquina ha dejado en un segundo plano su labor en el campo de la traducción; más todavía por el hecho de que sus traducciones poéticas se publicaban en revistas más o menos efímeras, y las de obras en prosa se debían al intento por subsanar los problemas económicos. Su labor de traducción debió tener cierta trascendencia en la concepción de sus creaciones literarias, tanto líricas como teatrales, y sobre todo en el gusto estético de Eduardo Marquina en los primeros años del siglo XX.

De todas, destacan, por poco conocidas, las traducciones de autores clásicos franceses, a saber, la de unos poemas de André Chénier, y la de la novela *Manon Lescaut* del abate Prévost. Estos dos escritores del siglo XVIII aportaban la imagen de belleza y la evocación de un pasado esplendoroso, tan del gusto de los artistas del *fin de siècle* y que servía de fundamento estético al Modernismo español. En ambos casos, la traducción como mecanismo entre los siglos XVIII y XX, y entre las lenguas francesa y española, se convertía en “una forma de comunicación ternaria que abraza segmentos diferentes en el tiempo y en el espacio” (Guillén 1985: 345).

En los últimos años del siglo XIX, bajo la dirección del empresario y artista José María Roviralta, se publicaba en Barcelona la revista *Luz*, que tuvo una vida breve y una periodicidad irregular, y que representaba la vanguardia literaria del momento, la audacia y la novedad de los jóvenes autores que se daban a conocer al público lector. Eduardo Marquina con su amigo de la infancia Luis de Zulueta, con quien coincidía en las predilecciones literarias y “la admiración por Zorrilla, Espronceda, Larra, Bécquer y, en general, por toda la primera línea de nuestros románticos” (Marquina 1964: 168), con José Pijoan, el futuro historiador del arte, y, también, con el pintor uruguayo Joaquín Torres García que disfrutaba de un periodo de formación en Barcelona, se convirtieron, gracias a la intervención del músico Juan Gay, en colaboradores de dicha revista barcelonesa. El propio Marquina recordaba el episodio de su encuentro con Gay:

Aquella tarde [Juan Gay] había venido a buscarme para presentarme a unos muchachos que iban a publicar una revista literaria y de vanguardia -entonces decíamos modernista-, titulada *Luz*. Ese eterno rito de la publicación de una revista que es, hoy todavía, el primer paso vocacional por el camino de las letras. (Marquina 1964:183)

En las páginas de *Luz*, Marquina y Zulueta publicaron conjuntamente la traducción de varios poemas de autores franceses, y, concretamente, la traducción de unas composiciones líricas de André Chénier. Los dos amigos, en un artículo sobre la poesía de Paul Verlaine, declaraban los propósitos estéticos que debían caracterizar las traducciones que iban a ser publicadas en esta revista. Con la finalidad de dar a conocer autores extranjeros poco conocidos hasta ese momento, querían traducir “sin prejuicio alguno” obras de escritores del momento y de los que eran considerados “clásicos”, supeditándolo todo a la “juventud eterna del arte”:

Convencidos del absoluto desconocimiento que tenemos de los buenos literatos extranjeros la mayoría de los españoles, abrimos en *Luz* esta sección, destinada exclusivamente a popularizarlos entre nosotros. Sin prejuicio ninguno; sin obedecer a escuela determinada; libres de los enamorados del arte, ni juzgamos superiores a todos los autores modernos, ni ridículamente pretendemos encerrarnos en un culto apolillado de los clásicos. Unos y otros tienen obras maestras, y de unos y otros las traduciremos; que, como el hermoso Pecopin, el arte es perpetuamente joven. (Marquina & Zulueta 1898a: 5)

En el número 10 de la revista *Luz*, correspondiente a la tercera semana de diciembre de 1898, en el apartado dedicado a las letras extranjeras, se publicaron cinco poemas de Chénier. Estas traducciones iban precedidas de una breve semblanza de este autor francés, aunque de origen griego, conocido por su intervención en la Revolución francesa y por morir guillotinado el 7 de termidor del año II (25 de julio de 1792). Ya en el año 1819 se había publicado la recopilación de los fragmentos poéticos que André Chénier había dejado inéditos, y en 1840 se había editado su obra completa. Sobre su personalidad y su estética, los traductores Marquina y Zulueta destacaban que:

[Era] un enamorado de los autores griegos a los cuales conocía muy a fondo, [que] supo encerrar el vino nuevo en la copa cincelada de los clásicos y creó una poesía serena, equilibrada, cultísima, llena de una melancolía suave y exenta de originalidad, que resonó de un modo extraño entre la fútil elegancia de los escritores franceses del siglo pasado y que vivirá eternamente. (Marquina & Zulueta 1898b: 6)

Al elegir este poeta, los traductores, demostraban que su criterio de selección se debía a la transcendencia de la figura de Chénier y a la importante

concepción lírica que él podía tener para la estética modernista, en boga en ese momento. El Modernismo mostraba una predilección y un gusto claro por el exotismo (Litvak 1986) que, en este caso, representaba la vida y el origen de este autor, y también su concepción innovadora del arte, de la que decían que era “uno de los maestros que han influido más poderosamente sobre los escritores de nuestro siglo y al que nosotros no debemos olvidar para lograr, como él mismo dice: “Hacer versos antiguos/con pensamientos nuevos”. (Marquina & Zulueta 1898b: 6).

De toda su obra, eligieron cinco poemas, los titulados: “Elegía”, “Eufrosina”, “Baco”, “Idilio” y “La joven cautiva”. En el primero y en el último, Chénier exponía su poética, su concepción lírica del arte, y el papel que desempeñaba el creador:

Su corazón le dicta y él escribe: su mano
no hace más que servir a ese noble tirano.

En los otros tres, el poeta cantaba la belleza y la perfección del mundo clásico, caracterizado por el bucolismo, con la mención de elementos con una gran capacidad sugeridora (campanas, elefantes, panteras, sátiros, faunos, silvanos, desiertos, etc.), y numerosas referencias mitológicas:

Relucía en los ejes de tus carros
el pálido metal; y las Bacantes
con los largos cabellos en desorden
dirigían sus cánticos ruidosos.

En todas las poesías de Chénier, las referencias a la Grecia clásica son múltiples y constantes, se evoca la atmósfera de ese mundo perfecto, en el que aparecen figuras, animales y objetos con un acentuado simbolismo. Pero en ese momento, a finales del siglo XIX, la Grecia clásica, por su lejanía, aportaba los significados añadidos del exotismo y de la perfección. Por su perfección, sobre todo para los pamasianos, el país helénico se convierte en un mundo poético donde evadirse, a donde poder ir cuando huían de una realidad que no les gustaba.

Sólo cuatro traducciones de las cinco, los poemas titulados “Elegía”, “Eufrosina”, “Baco” e “Idilio”, fueron recopiladas posteriormente en el volumen titulado *Las mejores poesías líricas*, dedicado curiosamente a André Chénier, que la editorial barcelonesa Cervantes publicó en 1921, y que correspondía al número 35 de la colección “Las mejores poesías líricas de los mejores poetas”. Estas traducciones de Marquina y Zulueta se mezclaban con otras, firmadas por el erudito Marcelino Menéndez Pelayo, el antólogo y poeta Fernando Maristany, el libretista Carlos Fernández-Shaw, el ya mencionado Enrique Díez-Canedo, y el escritor colombiano Miguel Antonio Caro, entre otros.

Además de estas traducciones de cinco poemas de Chénier que Eduardo Marquina y Luis de Zulueta publicaron en la revista *Luz*, la otra traducción de una obra del siglo XVIII es la que realiza Marquina de la novela *Manon Lescaut* del abate Prévost.

En 1973, la editorial barcelonesa Salvat publicaba, en su colección "Biblioteca General", la novela *Manon Lescaut* (1731), título abreviado del séptimo volumen de las *Mémoires et aventures d'un homme de qualité* (1728-1731), de Antoine-François Prévost d'Exiles, en la que se narraba la apasionada relación sentimental del caballero Des Grieux con Manon Lescaut, una mujer libre, en la Francia del siglo XVIII. La traducción se debía a Eduardo Marquina, pero se daba a conocer veintisiete años después de la muerte de éste. En esta edición no aparecía ninguna fecha, ni comentario, ni reflexión alguna del traductor sobre su labor, sólo su nombre. Dada la diferencia de fechas, cabe preguntarse: ¿cuándo tradujo Marquina el texto del abate Prévost?

En las obras en que aparecen datos biobibliográficos sobre el traductor (Marquina 1964; Montero Alonso 1965) y en los repertorios bibliográficos sobre ediciones de libros y traducciones de la época, no aparece ninguna referencia a una edición anterior de esta traducción. En 1983, la editorial Bruguera, en la colección divulgativa "Libro amigo", publicaba la misma traducción, con una breve biografía del autor y una solapa a cargo de la casa editorial. En 1985, la mencionada editorial Salvat, en la colección "Biblioteca Básica", la reimprime sin ningún cambio formal. Y, en 1996, la editorial madrileña Lípari Ediciones volvía a publicar la misma traducción, con una introducción de Andrea Macía Morillo, donde aparecen comentarios sobre el autor y el traductor, se analiza la novela, pero se soslaya la cuestión de la fecha de la traducción, y no se aporta ningún dato al respecto. El autor de la introducción solamente reconoce que "es una labor no sólo necesaria, sino que incluso, cuando se hace con la fidelidad y el buen estilo presentes en esta novela, resulta digna de encomio, pues pone al alcance de una gran cantidad de lectores el placer de su lectura, que de otra forma no sería posible" (Macía Morillo 1996: 19).

Algunas hipótesis pueden ayudar a una posible localización temporal de esta traducción si tenemos en cuenta diversos datos de la vida literaria de Eduardo Marquina y otros elementos literarios.

Marquina, en 1900, con Pere Coromines, se traslada por primera vez a Madrid, donde establece unas fructíferas relaciones con las más destacadas figuras literarias del momento, como Benito Pérez Galdós, Miguel de Unamuno, Pío Baroja, y Joaquín Dicenta; acude a las tertulias de los cafés, y conoce de forma directa las tendencias estéticas en boga. Ya instalado, colabora en las revistas más importantes del momento, estrena sus primeras obras, y, en 1905, viaja a París, donde, como señala Jean-François Botrel:

A principios del siglo XX, París es una de las capitales de la edición en lengua española. La Librairie Garnier Frères, las Éditions Bouret, la Librairie Ollendorff y muchas otras editoriales, se lanzan activamente a la publicación

de obras originales o de traducciones que luego se distribuyen en España y, sobre todo, en América Latina. (Botrel 1993: 602)

Es precisamente en estos años cuando Marquina sufre varios contratiempos económicos, “encuentra el escritor en Madrid alientos de tipo literario. Mas la vida tiene otras exigencias, que no pueden ser satisfechas con rimas y endecasílabos” (Montero Alonso 1965: 98). Y al igual que otros autores como Manuel y Antonio Machado, o Rufino Blanco Fombona, Marquina pudo colaborar como traductor por encargo para alguna editorial francesa que, como Garnier Frères, Bailly-Baillièrre, o la Librería Paul Ollendorff, entre otras, contribuía a la difusión de textos franceses traducidos al español. Esta actividad pro pane lucrando justificaría el anonimato del traductor, la ausencia de reflexiones y comentarios sobre los criterios y preferencias en la traducción de esta novela, ya que a las editoriales solamente les interesaba la difusión de los textos literarios. Y explicaría que los herederos de Marquina recuperaran la traducción y la publicaran.

Otra hipótesis es que la traducción de *Manon Lescaut* se publicara en vida del traductor, en una de las ediciones en las que no se indica quién ha realizado esta labor, como, entre otras, la de la editorial madrileña de Juan Pueyo, sin año, en la colección “La novela ilustrada”; la de la colección “Austral”, de Espasa-Calpe, en sucesivas ediciones; la publicada en 1923, en la colección “El folletín” de la editorial Prensa Popular, de Madrid; o la fechada en 1948, publicada por la editorial Salvat, y con ilustraciones del pintor catalán Pedro Pruna.

Por otro lado, el tema de la novela del abate Prevost permite situar esta obra dentro de la predilección del gusto modernista por las historias de amores apasionados que transcurren en distintos ambientes y geografías, al modo de las *Sonatas de primavera, estío, otoño e invierno* (1902-1905) de Ramón María del Valle-Inclán, a quien Marquina conocía desde su primera estancia en Madrid, y con el que había coincidido en varias tertulias. Esta historia de amor entre Manon y el caballero Des Grieux ya gozaba de una gran fortuna por las múltiples ediciones en lengua francesa que se hicieron desde su aparición en 1731. En el resto de las literaturas europeas, su difusión se debía a las continuas traducciones que se realizaban. Pero el éxito de *Manon Lescaut* había aumentado con las adaptaciones que se habían hecho para los libretos de óperas, tanto la de Massenet, en 1884, como la de Giacomo Puccini, en 1893.

El tratamiento liberal del tema amoroso de esta novela permite, a su vez, enmarcarla dentro de las tendencias “psicológico-artísticas” de la primera época de Eduardo Marquina, según la terminología de Federico Urales, quien lo calificó “de mentalidad simple y vigorosa”. El mismo Urales ya había señalado que:

Juan Maragall, Ignacio Iglesias y Eduardo Marquina se presentan en este respecto con más clara definición y con más alegría. La alegría es siempre en el artista y en el pensador una demostración de potencia. [...] La característica de

Maragall, Iglesias y Marquina es precisamente el amor pasional, el verdadero amor. En sus obras hay siempre vitalidad, gente que canta y trovadores que siembran alegría. Rebeldes por amor, por ansias de vivir vida más intensa, vigorosa y fuerte que la presente. (Urales 1977: 205-206)

Eduardo Marquina, al traducir los poemas de André Chénier, conjuntamente con Luis de Zulueta, y la novela *Manon Lescaut* del abate Prévost, vertía al español dos obras de “autores clásicos franceses” del siglo XVIII. Los caminos de difusión que tuvieron estas dos traducciones fueron muy distintos, al igual que las fechas de su publicación, y también -muy posiblemente- el interés que motivó la labor de traducción. A pesar de todo, estas dos aportaciones de Marquina a la traducción son dos muestras de toda su labor traductora que debería ser rescatada y valorada con los condicionamientos y limitaciones que comportan el tiempo y el espacio en los que se dieron a conocer. Sin embargo, estas traducciones de los poemas de Chénier (en colaboración) y de la novela de Prévost demuestran, una vez más, que “el arte español de la crisis de fin de siglo hubiera sido impensable sin el fuerte impacto del conocimiento y convivencia con los extranjeros” (Mainer 1983: 58).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOTREL, Jean-François. 1993. “La Sociedad de Ediciones Literarias y Artísticas Librería Paul Ollendorff y la edición en lengua española en Francia” en *Libros, prensa y lectura en la España del siglo XIX*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 602-653.
- CHÉNIER, André. 1898. “Elegía. Eufrosina. Baco. Idilio. La joven cautiva” *Luz* 10, 6-8. Traducción de Eduardo Marquina y Luis de Zulueta.
- CHÉNIER, André. 1921. *Las mejores poesías líricas*, Barcelona, Cervantes (“Las mejores poesías líricas de los mejores poetas” 35).
- GUILLÉN, Claudio. 1985. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica.
- HAMBROOK, Glyn. 1991. “La obra de Charles Baudelaire traducida al español (1882-1910)”, *Estudios de Investigación franco-española* 4, 99-102.
- JULIÀ MARTÍNEZ, Eduardo. 1942. “Eduardo Marquina, poeta lírico y dramático” *Cuadernos de Literatura Contemporánea* 3-4, 109-150.
- LITVAK, Lily. 1986. *El sendero del tigre. Exotismo en la literatura española de finales del siglo XIX. 1880-1913*, Madrid, Taurus.
- MACÍA MORILLO, Andrea. 1996. “Introducción” a Prévost, *Manon Lescaut*, Madrid, Lipari Ediciones, 9-21 (“Escritores e intérpretes” 13).
- MAINER, José-Carlos. 1983. *La Edad de Plata (1902-1939)*, Madrid, Cátedra.
- MARQUINA, Eduardo. 1964. *Días de infancia y adolescencia. (Memorias del último tercio del siglo XIX)*, Barcelona, Juventud.
- MARQUINA, Eduardo & Luis de ZULUETA. 1898a. “Paul Verlaine” *Luz* 8, 5.
- MARQUINA, Eduardo & Luis de ZULUETA. 1898b. “Andrés Chénier” *Luz* 10, 6.
- MONTERO ALONSO, José. 1965. *Vida de Eduardo Marquina*, Madrid, Editora Nacional.
- NUEZ, Manuel de la. 1976. *Eduardo Marquina*, Boston, Twayne.
- PRÉVOST, Abate. 1973. *Manon Lescaut*. Traducción de Eduardo Marquina, Barcelona, Salvat (“Biblioteca General Salvat” 94).

- PRÉVOST, Abate. 1983. *Manon Lescaut*. Traducción de Eduardo Marquina, Barcelona, Bruguera ("Libro amigo" 197).
- PRÉVOST, Abate. 1985. *Manon Lescaut*. Traducción de Eduardo Marquina, Barcelona, Salvat ("Biblioteca Básica" 49).
- PRÉVOST, Abate. 1996. *Manon Lescaut*. Traducción de Eduardo Marquina, Madrid, Lípari Ediciones ("Escritores e intérpretes" 13).
- RUIZ RAMÓN, Francisco. 1995. *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra.
- URALES, Federico. 1977. *La evolución de la filosofía en España*, Barcelona, Laia.

LA PALABRA DE VOLTAIRE EN *EL JARDÍN DE LAS DUDAS* DE FERNANDO SAVATER

MARTA GINÉ JANER
UNIVERSITAT DE LLEIDA

Publicada en 1993 y finalista del premio Planeta, la novela *El jardín de las dudas* de Fernando Savater responde, según explica el propio autor, a un deseo pedagógico (aproximar al lector de hoy las ideas principales del patriarca de Ferney) y, especialmente, al deseo de difundir las grandes líneas del pensamiento del siglo ilustrado, a saber, el cosmopolitismo, el racionalismo, una ética universalista, el hedonismo, las libertades públicas... que el escritor español ve peligrar en el mundo actual.¹ Savater afirma que, a lo largo de su novela, para acercarnos a este ideario, ha querido reproducir las palabras mismas de Voltaire. En cierta manera, pues, *El jardín de las dudas* constituye una recreación de diversos elementos literarios de Voltaire, además de proponer traducciones directas de diversos párrafos de diferentes obras del creador de *Candide*, un escritor al que F. Savater conoce muy bien, como lo ha demostrado en la abundante bibliografía que le ha dedicado.² *El jardín de las dudas* es, pues, y ante todo, un homenaje a Voltaire, responde al deseo de hacer pervivir, mediante la palabra, unas ideas ilustradas, basadas en un humanismo entendido en sentido positivo y amplio: tolerancia, respeto a la persona humana, fe en la educación como motor del progreso y de la libertad...

La forma de la novela es ya un primer homenaje al siglo XVIII. Savater escoge el género epistolar, tipo novelístico que conoció gran éxito en ese siglo y que Voltaire practicó con fruición (basta recordar que lo hicieron además, entre otros, Montesquieu, Crébillon, Rousseau o Laclos). La novela se ofrece como

1. Seguimos los postulados explicitados por el propio F. Savater en la "Nota final" a *El jardín de las dudas*, Barcelona, Planeta, 1993. Todas las referencias a la novela remiten a esta edición.

2. Ya sea en estudios monográficos, traducciones, prólogos. Citaré únicamente, pues un deseo de exhaustividad llenaría todo un libro, la conferencia que ofreció, no hace mucho, en la Universitat de Lleida, titulada "Voltaire, el primer intelectual" en el marco del congreso *1793. Naixement d'un Nou Món a l'ombra de la República*. Véanse las actas con el mismo título, editadas por Àngels Santa, Marta Giné y Montserrat Parra, Lleida, Universitat de Lleida, 1995, 547-555.

un conjunto de cartas entre Voltaire (naturalmente apócrifas) y una dama francesa, Carolina de Beauregard, casada con un español y por ello convertida en condesa de Montoro. Esta forma narrativa, compleja, abierta, múltiple, conviene a unos escritores a los que les gusta educar, que se interesan por diferentes puntos de vista, apasionados por el análisis psicológico de sentimientos y emociones... de manera que la novela epistolar, con unas intenciones analíticas y críticas evidentes, se convierte en un instrumento privilegiado para transmitir una determinada ideología.

El título de la obra es también un claro homenaje a Voltaire. Su sentido principal reside en proponer la duda -contra el dogmatismo- como motor del progreso y de la ciencia, pero también en los asuntos que escapan a la razón humana. La cuestión más difícil de resolver es, evidentemente, el origen y destino del hombre. Comentado el pensamiento de Pascal, Voltaire propone dudar antes que creer en el misterio: "Ne vaut-il mieux dire: je ne sais rien. Un mystère ne fut jamais une explication; c'est une chose divine et inexplicable".³ Al escoger, pues, el título de su novela, Savater dirige la atención del lector hacia un presupuesto que él comparte con el patriarca de la Ilustración. En efecto, la reflexión sobre las religiones instituidas, la idea de divinidad..., ocupan una parte muy importante del *Jardín de las dudas*.

Para ilustrar la cuestión de la divinidad en Voltaire, Savater cita textos del autor del *Dictionnaire philosophique* hoy en día casi olvidados. Ello nos descubre, evidentemente, la erudición de nuestro filósofo, pero también significa un homenaje a obras que el propio Voltaire apreciaba especialmente, aunque el gusto de hoy las haya postergado. Es el caso de la tragedia *Le Fanatisme ou Mahomet le prophète* (1742), pues Voltaire deseaba ser recordado especialmente por su teatro.⁴

Savater reproduce una frase directa de *Mahoma*, una frase muy actual para resumir los fanatismos religiosos, cualesquiera que éstos sean: "Quien se atreve a pensar no nació para creerme". También deja constancia de la malicia de Voltaire hombre, al relatar que nuestro escritor, en un intento de evitar la censura que prohibió la representación de *Mahoma*, envió un ejemplar de la misma a Benedicto XIV (p. 88) con una deliciosa dedicatoria, fechada el 17 de agosto de 1745, que no dudamos en reproducir:

3. Véanse las *Lettres philosophiques* ou *Lettres anglaises*, carta XXV: se trata de un fragmento de la última carta, que dirige contra Pascal, al que considera, en la literatura francesa, su principal antagonista en el terreno de las ideas. Así lo reflejará *El jardín de las dudas* pues el nombre de Pascal es citado varias veces: "A los enemigos y a los envidiosos nunca les acalla la sensatez salvo cuando ésta se manifiesta como renuncia a ejercer el talento propio. Para ello debería haberme retractado, declarar que Pascal siempre tiene razón" (p. 102).

4. Escribe Voltaire, por mano de Savater: "No ignoro que muchas de mis obras tienen fallos, versos poco afortunados y falsos desenlaces. Me gustaría ser juzgado sólo por las que creo mejores, como *Zaïre* o mi *Mahoma*" (p. 87).

Très Saint-Père,

Votre Sainteté voudra bien pardonner la liberté que prend un des plus humbles, mais l'un des plus grands admirateurs de la vertu, de consacrer au chef de la véritable religion un écrit contre le fondateur d'une religion fausse et barbare. À qui pourrais-je plus convenablement adresser la satire de la cruauté et des erreurs d'un faux prophète, qu'au vicaire et à l'imitateur d'un Dieu de paix et de vérité⁵

Sabemos que Voltaire no es, sin embargo, un ateo sino un deísta, que cree en un Dios supremo y bondadoso con su creación, pero que rechaza los dogmas, fuente de fanatismo. Voltaire cree en un Dios racional frente a la intolerancia de las religiones instituidas. En este sentido, Savater reproduce (pp. 213-214), casi por completo, la "cinquième question" de la voz "Religion" del *Dictionnaire philosophique* de Voltaire, la que se refiere a qué religión practicar: "Ne serait-ce pas celle qui enseignerait beaucoup de morale et très peu de dogmes? Celle qui tendrait à rendre les hommes justes sans les rendre absurdes? [...] Ne serait-ce point celle qui ne soutiendrait pas sa créance par des bourreaux, et qui n'inonderait pas la terre de sang pour des sophismes inintelligibles?". Por eso, Voltaire admira (si bien señala sus errores) la tolerancia religiosa que encuentra en Inglaterra: "C'est ici le pays des sectes. Un Anglais, comme homme libre, va au Ciel par le chemin qui lui plaît",⁶ idea que reproduce Savater: "Como hombre libre que es, cada inglés va al cielo por el camino que mejor le acomoda" (p. 53).

La última carta de *El jardín*, la última carta con la que Savater desea cerrar su novela (pp. 238-239), constituye una traducción muy fiel de la palabra de Voltaire (exceptuando la despedida de la carta), en concreto se trata de la célebre "Plegaria a Dios" (capítulo XXIII) del *Traité sur la tolérance*:

Ce n'est donc plus aux hommes que je m'adresse; c'est à toi, Dieu de tous les êtres, de tous les mondes et de tous les temps: s'il est permis à de faibles créatures perdues dans l'immensité, et imperceptibles au reste de l'univers, d'oser te demander quelque chose, à toi qui as tout donné, à toi dont les décrets sont immuables comme éternels, daigne regarder en pitié les erreurs attachées à notre nature; que ces erreurs ne fassent point nos calamités. Tu ne nous as point donné un cœur pour nous haïr, et des mains pour nous égorger; fais que nous nous aidions mutuellement à supporter le fardeau d'une vie pénible et passagère; que les petites différences entre les vêtements qui couvrent nos débiles corps, entre tous nos langages insuffisants, entre tous nos usages ridicules, entre toutes nos lois imparfaites, entre toutes nos opinions insensées, entre toutes nos conditions si disproportionnées à nos yeux, et si égales devant toi; que toutes ces petites nuances qui distinguent les atomes

5. En realidad, Voltaire escribió al papa en italiano, y éste le contestó en la misma lengua; en las ediciones francesas, a partir de la célebre de Kehl, suele darse el texto en versión francesa.

6. *Lettres philosophiques*, carta V.

appelés hommes ne soient pas des signaux de haine et de persécution; que ceux qui allument des cierges en plein midi pour te célébrer supportent ceux qui se contentent de la lumière de ton soleil; que ceux qui couvrent leur robe d'une toile blanche pour dire qu'il faut t'aimer ne détestent pas ceux qui disent la même chose sous un manteau de laine noire; qu'il soit égal de t'adorer dans un jargon formé d'une ancienne langue, ou dans un jargon plus nouveau; que ceux dont l'habit est teint en rouge ou en violet, qui dominent sur une petite parcelle d'un petit tas de la boue de ce monde, et qui possèdent quelques fragments arrondis d'un certain métal, jouissent sans orgueil de ce qu'ils appellent grandeur et richesse, et que les autres les voient sans envie: car tu sais qu'il n'y a dans ces vanités ni de quoi envier, ni de quoi s'enorgueillir. Puisse tous les hommes se souvenir qu'ils sont frères! Qu'ils aient en horreur la tyrannie exercée sur les âmes, comme ils ont en exécration le brigandage qui ravit par la force le fruit du travail et de l'industrie paisible! Si les fléaux de la guerre sont inévitables, ne nous déchirons pas, ne nous déchirons pas les uns les autres dans le sein de la paix, et employons l'instant de notre existence à bénir également en mille langages divers, depuis Siam jusqu'à la Californie, ta bonté qui nous a donné cet instant.

Texto que, en la obra de Savater, aparece de este modo:

Ferney, octubre de 177...

No es ya a los hombres a quienes me dirijo; es a ti, Dios de todos los seres, de todos los mundos y de todos los tiempos: si les está permitido a las débiles criaturas perdidas en la inmensidad e imperceptibles para el resto del universo atreverse a pedirte algo, a ti que todo lo das y todo lo retiras, a ti cuyos decretos son tan inmutables como eternos, dignate mirar con piedad los errores ligados a nuestra naturaleza; que esos errores no sean la fuente de nuestras calamidades. No nos has dado un corazón para odiamos ni manos para degollarnos; haz que nos ayudemos mutuamente a soportar la carga de una vida penosa y pasajera; que las pequeñas diferencias entre los vestidos que cubren nuestros débiles cuerpos, entre todos nuestros lenguajes insuficientes, entre todos nuestros usos ridículos, entre todas nuestras leyes imperfectas, entre todas nuestras opiniones insensatas, entre todas nuestras condiciones tan dispares ante nuestros ojos y tan iguales ante ti, que todos estos pequeños matices que distinguen a los átomos llamados humanos no sean señales de odio y de persecución; que los que encienden cirios en pleno mediodía para celebrarte soporten a los que se conforman con la luz de tu sol; que los que cubren su traje con una tela blanca para decir que hay que amarte no detesten a los que dicen lo mismo bajo un ropón de lana negra; que sea igual adorarte en una jerga formada a partir de una lengua antigua o en una jerga más nueva; que aquellos cuya indumentaria está realzada en rojo o en violeta, que dominan sobre una pequeña parcela de un pequeño montón del barro de este mundo, y que poseen unos cuantos fragmentos redondeados de cierto metal, disfruten sin orgullo de lo que ellos llaman grandeza y riqueza, y que los otros los contemplen sin envidia: pues tú sabes que no hay en estas vanidades nada que envidiar ni nada de lo que enorgullecerse. Ojalá puedan los hombres recordar que son hermanos! Que todos tengan horror a la tiranía ejercida sobre las almas, como execran el bandolerismo que arrebató por la fuerza el

fruto del trabajo y de la pacífica industrial. Si es que los flagelos de la guerra son inevitables, al menos no nos odiamos ni nos desgarramos unos a otros en el seno mismo de la paz. Empleemos el instante que dura nuestra existencia en bendecir igualmente en mil lenguas diversas, desde Siam hasta California, tu bondad que nos ha concedido este instante. Señora, sabed que mi pensamiento está con vos: desconsolado y desconsolador, pero próximo. Adiós, amiga mía, adiós. Vuestro Voltaire. (pp. 238-239)

El *Traité sur la tolérance* fue escrito por Voltaire para combatir a favor de la justicia y contra la tortura y el fanatismo, a raíz del proceso judicial arbitrario que llevó a la muerte a Jean Calas, condenado sin pruebas. A luchar contra esa arbitrariedad, Voltaire dedicó tres años de su vida y consiguió, al fin, la rehabilitación de la familia Calas. Savater explica con gran fidelidad esta causa (pp. 226-229): cómo se acusa a un hombre porque es hugonote, el sectarismo de los jueces, los prejuicios antiprotestantes de la población, cómo una acusación infame, convertida en un rumor general, se convierte en prueba de culpabilidad... Y, más allá del caso concreto, cómo Voltaire dio a su texto un sentido filosófico: los que tienen la autoridad debe ejercerla con tolerancia, guiados por la voz de la razón. De ahí que, en su *Traité* Voltaire reflexione, a lo largo de veinticinco capítulos, sobre las formas adoptadas, desde la Antigüedad, por los intransigentes, para acabar pidiendo el triunfo universal de la tolerancia. Savater deja constancia, además del *Commentaire sur le livre des délits et des peines* de Beccaria, así como de *L'affaire du chevalier de la Barre*, condenado por haber cantado canciones impías y haberse cruzado con una procesión sin descubrirse (p. 229), caballero al que, (Savater cita la entrada "Torture" del *Dictionnaire philosophique*), "appliquèrent encore à la torture pour savoir précisément combien de chansons il avait chantées, et combien de processions il avait vues passer, le chapeau sur la tête". Y es que el corolario del caso Calas, y del fanatismo en general, es el uso de la tortura contra los acusados. La conclusión de Voltaire ante estos procedimientos tan bárbaros es siempre la misma, y así la repite varias veces Savater: "¡Aplastemos al Infame!" (p. 230, entre otras).

La reflexión de Voltaire sobre el arte ocupa buena parte de las páginas de *El jardín*. El arte (y especialmente el teatro) es una forma de instruir en la libertad. Savater ilustra esta teoría que Voltaire explicó en varias de sus obras y en su correspondencia. En una de sus cartas, el creador de *Zaire* afirmó: "Je regarde la tragédie et la comédie comme des leçons de vertu, de raison et de bienséance" (20 de junio de 1773); podemos leer en *El jardín*: "El teatro es aula donde puede aprenderse la verdadera moral de la gente honrada" (p. 78).

Se asocia, pues, el teatro a la idea de libertad de expresión y el arte, en general, se ve como la manifestación más digna del ser humano, la que nos hace superiores al resto de la naturaleza. Voltaire, sin embargo, es consciente de que no siempre el público, la plebe, es capaz de entender la verdad... Savater escoge citar una de las cartas en las que se observa la malicia del hombre Voltaire, para escapar a censuras varias, las dificultades del siglo XVIII para allanar el camino a la verdad mediante el arte:

Le mensonge n'est un vice que quand il fait du mal; c'est une très grande vertu, quand il fait du bien. Soyez donc plus vertueux que jamais. Il faut mentir comme un diable, non pas timidement, non pas pour un temps, mais hardiment et toujours. Qu'importe à ce malin de public qu'il sache qui il doit punir d'avoir produit une Croupillac? Qu'il la siffle si cela ne vaut rien, mais que l'auteur soit ignoré; je vous en conjure au nom de la tendre amitié qui nous unit depuis vingt ans. (A Thiériot, de 21 de octubre de 1736)

que Savater transcribe de este modo:

Creo que hay que decir audazmente y con fuerza lo que uno piensa, pero sin admitir luego ningún escrito comprometedor. Nos reconocen, claro está, pero no pueden probarnos nada. Escribir y esconder la mano, tal ha sido siempre mi lema. La mentira no es un vicio más que cuando hace daño. En cambio cuando sirve para ayudar al bien es una gran virtud. Nunca he dejado de ser en esto muy virtuoso. Hay que mentir como un auténtico diablo, no tímidamente, no de vez en cuando, sino con plena osadía y siempre (pp. 101-102)

Una de las experiencias más fuertes, para Voltaire, en este sentido, fue la estancia en Berlín, en la corte de Federico II de Prusia. Allí Voltaire aprendió que se puede realizar simultáneamente la apología del arte y practicar también la intolerancia hasta el punto de convertirse, el poderoso, en azote del otro. En *El jardín* vemos cómo Voltaire, que soñaba con desempeñar un papel político importante en la corte, fue, en principio bien acogido; más tarde, graves malentendidos surgieron entre el filósofo y el rey, de modo que tuvo que huir precipitadamente. Savater cita, entre otras cartas, la voz de alarma dada por La Mettrie: “Fue el propio La Mettrie, que siempre se llevó en lo personal muy bien conmigo, quien un día entre risas me dio la voz de alarma. Se había quejado ante Federico, con su exagerado humor habitual, de la privanza y el favoritismo que el monarca me concedía. ‘-A ése déjale -fue la respuesta regia-. Debes saber que primero se estruja la naranja y luego se tira cuando ya no tiene jugo” (p. 159), que se corresponde con lo expresado por Voltaire a Mme Denis: “La Mettrie me parle avec confiance; il m’a juré que, en parlant au roi, ces jours passés, de ma prétendue faveur et de la petite jalousie qu’elle excite, le roi lui avait répondu: ‘J’aurai besoin de lui encore un an, tout au plus; on presse l’orange et on jette l’écorce” (carta de 2 de septiembre de 1751).

Ante esta situación, Voltaire reacciona con el “arma más poderosa, la única contra la que nada pueden las autoridades científicas ni la mismísima realeza: el humor” (p. 163) y escribe un famoso panfleto, la *Diatribe du docteur Akakia, médecin du pape* (1752), en el que nuestro escritor se burla de las locuras de un “crédulo seguidor de Maupertuis” (p. 163). Esa libertad que reclamaba mediante la palabra fue la que, en última instancia, obligó a Voltaire a abandonar Prusia, no sin antes haber tenido que quemar ese panfleto aunque, por suerte, “en ese momento ya viajaba hacia mi editor holandés una copia de la obra, que apareció impresa pocos días después” (p. 164).

Ante la amenaza contra la libertad, Voltaire continuó sirviéndose del arma preferida para el combate de ideas: el panfleto. Uno de los más divertidos es su *De l'horrible danger de la lecture* (1765),⁷ en el que, mediante una ficción oriental, el escritor descubre la censura ejercida en la Francia de su época contra la libre expresión de las ideas. Savater reproduce fielmente este panfleto (pp. 128-130), que, en el contexto de la novela, indica que el aprendizaje de la verdadera libertad, para un joven, reside en los libros.

Y es que, para combatir el fanatismo, los prejuicios, la falsa ciencia... Voltaire está a favor de la difusión del saber, las producciones del espíritu y el estudio de la historia. Voltaire nos propone, avanzándose a su época, un estudio histórico de tipo social, en el que destaca el papel jugado por los seres que han hecho progresar al hombre. Así, puede leerse en el *Essai sur les mœurs*.⁸

Le but de ce travail n'est pas de savoir en quelle année un prince indigne d'être connu suceda à un prince barbare chez une nation grossière. Si l'on pouvait avoir le malheur de mettre dans sa tête la suite chronologique de toutes les dynasties, on ne saurait que des mots. Autant il faut connaître les grandes actions des souverains qui ont rendu leurs peuples meilleurs et plus heureux, autant on peut ignorer le vulgaire des rois, qui ne pourrait que charger la mémoire ("Avant-propos")

Ma principale idée est de connaître autant que je pourrai les mœurs des hommes et les révolutions de l'esprit humain. [...] N'y a-t-il donc eu sur la terre que des rois; et faut-il que presque tous les inventeurs des arts soient inconnus, tandis qu'on a des suites chronologiques de tant d'hommes qui n'ont fait aucun bien, ou qui ont fait beaucoup de mal? (*Essai sur les mœurs*, "Plan d'une histoire de l'esprit humain")

Y en el texto de Savater:

La mayoría de los historiadores han escrito para halagar la vanidad de los reyes y el orgullo patriótico de las naciones. Por ello sus crónicas son una galería de gloriosos expoliadores coronados, saqueadores de provincias a toque de clarín, cargas de caballería. [...] Apenas se concede una mención a los costumbres de los ciudadanos, a los inventos que han hecho más cómoda la vida y más provechosa la industria, al comercio que enriquece a los pueblos deforma más segura que las conquistas (p. 171)

Con estas perspectivas metodológicas, Voltaire ofrece el estudio histórico de la época del rey sol, relatada en su *Siècle de Louis XIV* (1752); en las primeras páginas del ensayo, Voltaire define sus objetivos: explicar a la posteridad

7. Publicado en *Nouveaux mélanges* (1765).

8. Savater realiza una síntesis de esta obra en la página 175.

non les actions d'un seul homme, mais l'esprit des hommes dans le siècle le plus éclairé qui fut jamais. Tous les temps ont produit des héros et des politiques: tous les peuples ont éprouvé des révolutions: toutes les histoires sont presque égales pour qui ne veut mettre que des faits dans sa mémoire. Mais quiconque pense, et, ce qui est encore plus rare, quiconque a du goût, ne compte que quatre siècles dans l'histoire du monde. Ces quatre âges heureux sont ceux où les arts ont été perfectionnés, et qui, servant d'époque à la grandeur de l'esprit humain, sont l'exemple de la postérité. (cap. I: "Introduction")

Savater, tras definir esos objetivos del trabajo histórico según Voltaire (concisión, objetividad, importancia del desarrollo de las artes) explica, siguiendo siempre a nuestro autor, cuáles fueron esas edades:

En Europa ha habido si no me equivoco cuatro épocas que podemos llamar dichosas por comparación a otras, atendiendo al desarrollo que en ellas tuvieron los conocimientos y las formas políticas: el siglo de Pericles y Platón en Grecia, el de César y Cicerón en Roma, el de los Médicis en Florencia y el de Luis XIV, Corneille y Racine en Francia (p. 176)

La dicha histórica se equipara al desarrollo del arte y la barbarie sería lo contrario a la emancipación de los hombres; en este contexto, la guerra es lo peor en el devenir humano:

Misérables médecins des âmes, vous criez pendant cinq quarts d'heure sur quelques piqûres d'épingle, et vous ne dites rien sur la maladie qui nous déchire en mille morceaux. Philosophes moralistes, brûlez tous vos livres. Tant que le caprice de quelques hommes fera loyalement égorger des milliers de nos frères, la partie du genre humain consacrée à l'héroïsme sera ce qu'il y a de plus affreux dans la nature entière. (*Dictionnaire philosophique*, artículo "Guerre")

Compárese con el texto de Savater:

Mientras éste [príncipe] siga siendo el monstruo que despedaza a las multitudes, los filósofos moralistas que se dedican a condenar unos cuantos alfilerazos particulares pueden quemar sus libros; en tanto sea el capricho de unos pocos individuos el que haga degollar legalmente a millares de nuestros hermanos, la parte del género humano dedicada al heroísmo militar será lo más espantoso de la naturaleza entera (p. 179)

Del estudio de la historia, Voltaire concluye que el mejor régimen político es el republicano: "Il est impossible qu'il y ait sur la terre un État qui ne soit gouverné d'abord en république: c'est la marche naturelle de la nature humaine" (*Dictionnaire philosophique*, artículo "Patrie"), que en boca del Voltaire de Savater se convierte en: "El más tolerable de todos [los gobiernos] es el

republicano, porque es el que más acerca a los hombres a su igualdad natural” (p. 182).

El gusto por la historia lo descubrió Voltaire en Inglaterra, donde permaneció entre 1726 y 1729. Savater relata la admiración de Voltaire por este país, tal como éste lo explicó en sus *Lettres philosophiques ou lettres anglaises*. Así, *El jardín* constituye un eco de las principales ideas de ese libro: además de la confianza optimista en el hombre, en oposición a Pascal (carta XXV), Savater expone el interés de Voltaire por la ciencia (cartas XXIII y XIV, en particular las menciones a Locke -p. 65- y a Newton, con el relato de sus funerales -p. 63-), la libertad religiosa, los escritores y artistas que allí descubrió y admiró (Pope, carta XXII/p. 56, o Swift, carta XXII/p. 56) o no (Shakespeare, carta XVIII/p. 59), el elogio del comercio y del progreso:

En France est marquis qui veut, et quiconque arrive à Paris du fond d'une province avec de l'argent à dépenser et un nom en ac ou en ille, peut dire “un homme comme moi, un homme de ma qualité”, et mépriser souverainement un négociant; le négociant entend lui-même parler si souvent avec dédain de sa profession qu'il est assez sot pour en rougir; je ne sais pourtant lequel est le plus utile à un État, ou un seigneur bien poudré qui sait précisément à quelle heure le roi se lève, à quelle heure il se couche, et qui se donne des airs de grandeur en jouant le rôle d'esclave dans l'antichambre d'un ministre, ou un négociant qui enrichit son pays, donne de son cabinet des ordres à Surate et au Caire, et contribue au bonheur du monde. (carta X)

Este texto toma en la obra de Savater un carácter más personal, introduciendo el nombre del caballero de Rohan, con el que Voltaire tuvo un célebre altercado, origen de su exilio inglés:

En nuestro país tenemos por digno de veneración a cualquier parásito como el miserable Rohan-Chabot, cuyo único timbre de gloria es ostentar un apellido ilustre que le permite cometer impunemente las peores felonías, sin servir de nada a la riqueza de su nación ni a la utilidad de los ciudadanos. Y en cambio se mira con menosprecio a comerciantes emprendedores cuya actividad aumenta la prosperidad del estado y proporciona a los particulares las cosas necesarias para hacer la existencia más dulce y más cómoda (p. 48).

Todas estas cuestiones apuntadas son, para Voltaire, los principios de la filosofía: “Le vrai philosophe défriche les champs incultes, augmente le nombre des charrues, et par conséquent des habitants; occupe le pauvre et l'enrichit; encourage les mariages, établit l'orphelin; ne murmure point contre des impôts nécessaires, et met le cultivateur en état de les payer avec allégresse. Il n'attend rien des hommes, et leur fait tout le bien dont il est capable. Il a l'hypocrite en horreur, mais il peint le superstitieux; enfin in sait être ami” (carta a Damilaville, de 1 de marzo de 1765). Tema que Savater también trata ampliamente (el filósofo es “alguien cuyo ingenio es cívico y que pone su pensamiento al servicio de la utilidad social” p. 192 y ss.).

Voltaire participó activamente en la redacción de la *Encyclopédie* dirigida por Diderot. Savater relata cómo nació esta empresa, sus objetivos, las maliciosas y divertidas maneras de evitar la censura, los problemas de realización y difusión; como ilustración del proceder enciclopédico cita el célebre artículo “Agnus scythicus” (pp. 194 y ss.). Más adelante explica cómo nació el artículo “Genève” de la mano de d’Alembert: sabemos que a Voltaire le “parecía chocante que una ciudad tan liberal mantuviese la maldición calvinista contra el teatro” (p. 206) y d’Alembert también constató, en su artículo, que “on ne souffre point à Genève de comédie”. Se relatan también las críticas recibidas y cómo pudo, finalmente, llegar a publicarse la obra.

Sabemos que la filosofía de Voltaire reside, si intentamos resumirla a grandes rasgos, en vivir la vida con sensatez, de forma racional -entendiendo la razón como la expresión del sentido común- en la aplicación de unas leyes justas: “Il m’a paru que la plupart des hommes ont reçu de la nature assez de sens commun pour faire des lois, mais que tout le monde n’a pas assez de justice pour faire de bonnes lois”, escribe en el artículo “Des lois” de su *Dictionnaire philosophique* (reproducido por Savater, p. 224). Savater recrea también la célebre consigna: “Nous sommes tous également hommes, mais non membres égaux de la société”.

Otra de las ideas básicas de Voltaire es que la comodidad y el refinamiento contribuyen a la felicidad de los hombres, idea proclamada de forma provocadora en el poema *Le Mondain* (1736). Savater traduce los versos que considera más significativos, los que ven en estos conceptos el precepto de la madre naturaleza:

Moi, je rends grâce à la Nature sage
Qui, pour mon bien m’a fait naître en cet âge
Tant décrié par nos pauvres docteurs:
Ce temps profane est tout fait pour mes mœurs.
J’aime le luxe, et même la mollesse,
Tous les plaisirs, les arts de toute espèce
La propreté, le goût, les ornements (versos 5-11)

Doy gracias a la sabia Natura
Que, por mi bien, me hizo nacer
En esta edad tan criticada por los doctores.
Me gusta el lujo e incluso la honganza,
Todos los placeres, las artes de todo tipo,
La limpieza, el gusto y los adornos. (p. 52)

De los primeros versos, Savater pasa a citar el último, convertido en fundamento del poema: “Le paradis terrestre est où je suis” > “El Paraíso terrestre está donde yo estoy” (p. 52).

Esta noción tiene un correlato en el concepto de beatitud desarrollado por Cándido (“Il faut cultiver notre jardin”, capítulo XXX): “Ampliando el consejo de Cándido, yo no sólo cultivo mi jardín sino también mis huertas y

mis campos” (p. 213). Las ocupaciones en Cirey, en “Les Délices” y en Ferney son relatadas con detalle por Savater, pues resumen ese saber vivir que predicó Voltaire: la unión del placer y del trabajo (manual y científico), la defensa del lujo y de la civilización. Ese saber estar en el mundo, con la felicidad de practicar lo mejor de uno mismo, con optimismo, es el mensaje en el que insiste Savater, por la repetición querida del último verso de *Le Mondain*: “Le paradis terrestre est où je suis”. Pero no es optimismo gratuito ni papanatismo. Voltaire atacó la idea de un fácil optimismo y Savater cita varios versos del *Poème sur le désastre de Lisbonne* (1756), subtítulo *Examen de cet axiome: “Tout est bien”*.

Voltaire, y tras él Savater, abordan el enigma de la existencia del mal en el mundo. Voltaire se interesó por este tema a partir de los ensayos de la *Teodicea* de Leibniz, según los cuales el mundo en que vivimos es el mejor de los posibles, pues suponer que podría ser mejor, significa, en consecuencia, enmendar la plana a Dios (p. 177). Ello encendió una viva polémica y es en ese contexto cuando tuvo lugar el terremoto de Lisboa (1755), que conmovió profundamente a Voltaire: ¿cómo se podía justificar tal sufrimiento?:

Que suis-je, où suis-je, où vais-je, et d’où suis-je tiré?
 Atomes tourmentés sur cet amas de boue,
 Que la mort engloutit et dont le sort se joue,
 Mais atomes pensants, atomes dont les yeux,
 Guidés par la pensée, ont mesuré les cieux;
 Au sein de l’infini nous élançons notre être,
 Sans pouvoir un moment nous voir et nous connaître.
 Ce monde, ce théâtre d’orgueil et d’erreur,
 Est plein d’infortunés qui parlent de bonheur

¿Qué soy, dónde estoy, a dónde voy, de dónde vengo?
 Somos átomos atormentados sobre este montón de barro,
 A los que la muerte devora y de los que la suerte se burla,
 Pero átomos pensantes, átomos cuyos ojos
 Guiados por el pensamiento han medido los cielos;
 En el seno de lo infinito lanzamos nuestro ser
 Sin poder ni por un momento vernos y conocernos.
 El mundo es un teatro de orgullo y de error,
 Lleno de infortunados que hablan de la felicidad. (pp. 222-223)

En muchos de sus cuentos, pero especialmente en *Candide*, Voltaire relató las incoherencias de la existencia y los absurdos que acompañan nuestra vida. Sin embargo, a pesar de todo, insistió en la idea de felicidad y de sabiduría como base existencial, especialmente en los últimos años, convertido ya en una figura intelectual única en Europa, convertido en patriarca de Ferney.

Organizado siguiendo unos presupuestos cronológicos que respetan fielmente la biografía y la producción escrita de Voltaire (la infancia y los problemas con su padre -pp. 24 a 31-, la educación en los jesuitas -pp. 25 a 27-, el anagrama Arouet/Voltaire -p. 35-, las primeras obras (*Cédipe*, *La Henriade*), el

episodio de la Bastilla -p. 34-, la estancia en Londres huyendo del enojoso asunto con Rohan-Chabot y la defensa de la libertad como primer objetivo en la lucha filosófica, al tiempo que la crítica de las instituciones francesas -pp. 40 a 42-, la creación de las grandes obras: las *Lettres philosophiques*, *Le Mondain*, *Mahomet*, el *Siècle de Louis XIV*, la *Diatrise du docteur Akakia*, el *Essai sur les mœurs*, el *Traité sur la tolérance*, el *Dictionnaire philosophique*, los cuentos más importantes, su contribución a la *Encyclopédie*.... Además, se refiere también a los personajes que Voltaire más admiró o fustigó (Swift, Pope, Newton, Mme du Châtelet, Aranda, Diderot, Rousseau, Descartes, Federico II de Prusia, diversos amores y diversas actrices), *El jardín de las dudas* constituye una antología, una selección de frases y pensamientos fundamentales de la producción literaria de Voltaire⁹ con un objetivo claro: que la palabra de una ideología tolerante, racional y benevolente con el ser humano, que la actitud de un hombre sabio ante los avatares de la vida no desaparezcan nunca, sino que, al contrario, guíen a las generaciones futuras. En todo caso, la última palabra hay que dedicarla no a Voltaire sino a Savater, que ha sabido hilvanar, con gran maestría estética, esos pensamientos voltairianos diseminados en múltiples obras, actualizarlos (Savater cita y traduce lo esencial, despojando las definiciones de ejemplos concretos usados por Voltaire pero alejados de nuestro sentir; por decirlo de otra manera, va al fondo, adaptando la forma, cuando es necesario) configurando una intriga novelesca que se lee con placer y provecho. Savater no menciona explícitamente los títulos manejados del propio Voltaire (porque no quiere escribir una especie de “suma filosófica”), nosotros hemos entresacado algunos, no todos (no hemos querido ser exhaustivos, algo que hubiera necesitado más espacio que el de una contribución a un libro colectivo) porque se trataba únicamente de mostrar la pervivencia de Voltaire y de dar cuenta de cómo éste puede convertirse en materia literaria en las manos de un buen escritor.

9. Como afirma el propio Savater: “De Voltaire podría decirse lo que comentó Jean d’Ormesson cuando murió Jean-Paul Sartre: “Más que una obra definitiva, nos ha dejado múltiples muestras de un inmenso talento” (Savater 1995: 548). En efecto, *El jardín de las dudas* constituye una recopilación de esas muestras dispersas en una obra ingente.

LOS TRADUCTORES ANTE SUS OBRAS

Presentación de FRANCISCO LAFARGA

Cuando nos planteamos la puesta en marcha del coloquio sobre traducción de los clásicos franceses pensamos que, junto a las intervenciones “tradicionales”, es decir, las escritas por los historiadores o los críticos sobre traducciones ajenas, resultaría muy interesante convocar a distintos traductores para que comentaran su trabajo. Los nombres que se nos fueron ocurriendo coincidían con personas que estaban vinculadas con la docencia y, bien pensado, la elección no resultaba desacertada. En efecto, tratándose de obras del pasado e incluso de un pasado bastante lejano, se planteaba de modo particular el problema -presente así mismo en otras composiciones más cercanas a nosotros, por supuesto- del conocimiento no ya del texto, sino también del contexto. Saben muy bien los traductores experimentados -y se intenta inculcar a los aprendices de traductor- cuán esencial resulta un conocimiento de la materia a la que pertenece el texto que se traduce, del entorno, del contexto. Eso ya lo había escrito en 1540 Étienne Dolet, y constituía precisamente la primera de sus reglas para bien traducir: que el traductor “entende parfaitement le sens et matière de l’auteur qu’il traduit”.

Ese conocimiento debe ir más allá de una idea -por profunda que sea- de una época histórica en la que se sitúa el autor: debe adentrarse en los entresijos de la creación literaria, de los procedimientos de expresión, del lenguaje propio de ese autor. No es fácil que ese conocimiento complejo se dé en cualquier traductor. Por tal motivo, pensamos que los más indicados para participar en la mesa redonda serían profesores de literatura o de traducción que -también- fueran traductores.

La invitación significaba un reto y ocultaba -sin proponérselo nosotros- un peligro. El reto consistía en que los traductores debían hablar de sí mismos, de su propia traducción; y el peligro, en que -en cierto modo- debían exponerse a la censura del auditorio, que disponía de los textos que previamente los propios traductores habían seleccionado y que aparecen al final de su intervención.

Por este doble motivo, como moderador de la mesa redonda debo agradecer a los participantes su disponibilidad en acudir a mi llamada, su valentía por aceptar el reto y su honradez intelectual por el examen de conciencia -reconociendo posibles yerros o aventuradas interpretaciones- que realizaron en público.

Los textos seleccionados se encuentran entre los más significativos del Renacimiento y del Clasicismo francés: *Gargantua, Heptamerón*, las *Obras* de Louise Labé, *La princesa de Clèves*. Y los traductores/comentadores/críticos de ellas son, respectivamente, Íñigo Sánchez Paños, M^a Soledad Arredondo, Caridad Martínez y Ana-María Holzbacher.

Estoy convencido que el ejercicio de culta reflexión y de sana autocrítica será de enorme utilidad para todos.

TRADUCIR EL *GARGANTUA* DE FRANÇOIS RABELAIS

ÍÑIGO SÁNCHEZ PAÑOS
UNIVERSIDAD ALFONSO X EL SABIO

Aceptar el encargo de traducir el *Gargantua* fue para mí una especie de reto. Y también, una respuesta a un punto de soledad, casi de nostalgia (lo empecé en Malabo, Guinea Ecuatorial, en las condiciones de precariedad que pueden suponerse, pertrechado con un simple diccionario bilingüe). Ahora, una vez terminado el trabajo -si es que en algún momento se termina de verdad la traducción de un libro: sigo dándole vueltas-, debo reconocer que fue sobre todo una osadía. Por no decir una auténtica inconciencia.

La primera pregunta que me hice en su momento fue la que luego he ido aprendiendo que se hace (con las variantes de formulación que en cada caso procedan) todo traductor cuando empieza una traducción: ¿quién va a leerlo? Y la segunda, condicionada en gran medida por la respuesta a la primera: ¿cómo lo hago?

Se trataba de una edición para que el gran público -incluidos los curiosos y estudiosos del francés- tuviera acceso a un texto de muy difícil lectura incluso para los franceses de hoy. Conque me propuse dar un texto, en primer lugar, sin amputaciones de ningún tipo y, además, que no resolviera demasiado en español los problemas que el lector medio francés encuentra en nuestros días. Por lo que no quise renunciar a una sintaxis compleja ni a un vocabulario que hay que tomar a veces en sus terceras o cuartas acepciones. Por supuesto, tampoco quise aclarar nunca lo implícito, dejándole al lector el mismo placer de descubrir entre líneas lo que había yo ido sintiendo a lo largo de las muchísimas horas a vueltas con el texto. También quería hacerles un pequeño guiño de complicidad a los estudiantes de Filología Francesa que, a veces -quizás por la premura con siempre hay que hacer las cosas-, encuentran excesivos obstáculos lingüísticos para cumplir con el requisito de leer a Rabelais.

Ahora, con la traducción ya en las librerías, el sentimiento ante la tarea hecha es algo diferente... Los más jóvenes -privilegios de la edad- pensarán seguramente que, si se ha publicado, es que estará bien. Pero la verdad es que no soy yo exactamente de la misma opinión. En el fondo, el traductor raras veces está plenamente satisfecho de su obra. Y debo confesar que la he sometido a trozos en algunas ocasiones a mis alumnos y las observaciones y los reparos, incluso las críticas, han solido dar muy en la diana. Porque mi versión

española del *Gargantua* tiene sus defectos. Algunos -no todos- son reflejo de los principales problemas que se me fueron planteando. Otros son simple y llanamente errores de traducción. Como traducir *voisins* por *vecinos*, en el ejemplo que aportó, que puede que sea *cercanos* porque se refiera a los lugares que en el texto se mencionan.

Podríamos agrupar en cinco grandes bloques las principales dificultades que se me plantearon:

- a) La traducción de los nombres propios: me pareció imprescindible traducir -no siempre con mucho tino, nunca con la misma gracia- los nombres inventados por Rabelais;
- b) Las palabras y las frases en latín, griego y otras, que hoy resultan por desgracia incomprensible para el común de los jóvenes mortales, por lo que opté por mantener siempre el giro en sus lenguas de origen - como hacen las versiones modernas del *Gargantua* en francés-, dando al pie una propuesta de traducción;
- c) Las referencias culturales (la mayoría de las veces, mitológicas o religiosas), localistas, políticas del momento... para las que no me quedó más remedio que recurrir así mismo a la nota explicativa;
- d) Las famosas voces inventadas por el autor, que ni son tantas, ni tan difíciles, porque vienen siempre suficientemente explicadas por el contexto. Y a lo mismo he recurrido en mi versión española (véase el ejemplo de los *gaudebillales*); y
- e) Los -para el traductor- siempre temibles juegos de palabras, abundantísimos en Rabelais, sus combinaciones en quiasmo, sus insinuaciones a media pluma... para lo que casi nunca he sido capaz de hallar soluciones dignas del autor francés. En el trozo que aportó hay un ejemplo de solución dada: *fondement* (alusión de doble hoja a la inteligencia y a las posaderas) por *seso* y por *sieso*.

No puedo -ni quiero- terminar sin reconocer que mi traducción debe lo suyo a los anteriores traductores del *Gargantua*, aunque no son muchos, puesto que hasta principios de este siglo no aparece la primera versión, de Barriobero y Herrán, hecha en parte desde la cárcel, a la que fue a parar precisamente por traducir a Rabelais

Y, por último -antes de pasar a someter a la crítica de quien desee las páginas que a modo de ejemplo he traído-, debo reconocer que la tarea no fue tan ardua como a algunos desde fuera puede parecerles. En el fondo, resultó divertido compartir con Rabelais, día a día, cerca de tres años.

FRANÇOIS RABELAIS, *La vie très horricque du grand Gargantua, père de Pantagruel* (ed. de 1542). Édition de Pierre Michel, Paris, Librairie Générale Française, 1972, 65-67 ("Le Livre de Poche").

Chapitre IV: "Comment Gargamelle, estant grosse de Gargantua, mangea grand planté de tripes".

L'occasion et maniere comment Gargamelle enfanta fut telle, et, si ne le croyez, le fondement vous escappel

Le fondement lui escappoit une après dinée, le iij^e jour de febvrier, par trop avoir mangé de gaudebillaux. Gaudebillaux sont grasses tripes de coiraux. Coiraux sont beufz engressez à la creche et prez guimaulx. Prez guimaulx sont qui portent herbe deux fois l'an. D'iceulx graz beufz avoient faict tuer trois cens soixante sept mille et quatorze, pour estre à mardy gras sallez, affin qu'en la prime vere ilz eussent beuf de saison à tas pour, au commencement des repatz, faire commemoration de saleures et mieulx entrer en vin.

Les tripes furent copieuses, comme entendez, et tant friandes estoient que chascun en leichoit ses doigtz. Mais la grande diablerie à quatre personnaiges estoit bien en ce que possible n'estoit longuement les reserver, car elles feussent pourries. Ce que sembloit indecent. Dont fut conclud qu'ils les baufferoient sans rien y perdre. A ce faire convierent tous les citadins de Sainnais, de Suillé, de la Roche Clermaud, de Vaugaudray, sans laisser arieres le Coudray Montpensier, le Gué de Vede et aultres voisins, tous bons beuveurs, bons compaignons, et beaulx joueurs de quille là.

Le bon homme Grandgousier y prenoyt plaisir bien grand et commendoit que tout allast par escuelles. Disoit toutesfoys à sa femme qu'elle en mangeast le moins, veu qu'elle aprochoit de son terme et que ceste tripaille n'estoit viande moult louable: "Celluy (disoit il) a grande envie de mascher merde, qui d'icelle le sac mangeue". Non obstant ces remonstrances, elle en mangea seze muiz, deux bussars et six tupins. O belle matiere fecale que doitroit boursouffler en elle!

Après disner, tous allerent pelle melle à la Saulsaie, et là, sus l'herbe drue, dancierent au son des joyeux flageolletz et doulces cornemuzes tant baudement que c'estoit passetemps celeste les veoir ainsi soy rigouller.

FRANÇOIS RABELAIS, *Gargantúa*. Traducción de Íñigo Sánchez Paños, Madrid, Hiperión, 1986, 31-32.

Capítulo IV: "Sobre cómo Gargarrancha, estando encinta de Gargantúa, se dio una gran panzada de callos".

Así fue la ocasión y manera como Gargarrancha dio a luz y, si no lo creéis, ¡que el seso se os escape!

El seso se le escapaba a ella después de comer, el iij^o día de febrero, por haber comido demasiados gaudebillales. Los gaudebillales son callos gordos de toros, de bueyes engordados en el establo y en prados guimales. Los prados guimales son los que tienen yerba dos veces al año. Había mandado matar trescientos sesenta y siete mil catorce de estos bueyes para que fueran salados el martes de Carnaval, a fin de que en la primavera tuvieran buey de la temporada a montones para, al principio de las comidas, hacer conmemoración de saladuras y hacer entrar mejor el vino.

Los callos fueron copiosos, como entendéis, y estaban tan exquisitos que todos se chupaban los dedos. Pero la gran picardía estaba naturalmente en que no era posible conservarlos mucho tiempo, porque se habrían podrido. Lo cual parecía indecente.

Conque se concluyó que se los comerían sin que nada se echara a perder. Para ello, invitaron a todos los ciudadanos de Cinais, de Seully, de la Roche-Clermault, de Vaugraudry, sin dejar atrás a los de Coudray-Montpensier, a los del Vado de Vède, ni a otros vecinos, todos ellos buenos bebedores y buenos compañeros, y hábiles jugadores de bolo.

Al bueno de Grangaznate le gustaba aquello y ordenó que todo fuera a escudillas. Decía sin embargo a su mujer que comiera lo menos posible, visto que se cumplía su tiempo y que aquella callada no era comida muy loable: “Tiene (decía él) grandes ganas de masticar mierda aquel que se le come el saco”. A pesar de estas advertencias, ella se tomó dieciséis moyos, dos toneles y seis jarillas. ¡Oh, qué hermosa materia fecal debía de hinchársele dentro!

Después de comer, fueron todos revueltos a la Saulsaie, y allí, sobre la espesa yerba, bailaron al son de los alegres caramillos y de las dulces gaitas con tanta alegría que era pasatiempo celestial verlos divertirse así.

TRADUCIR EL *HEPTAMÉRON* DE MARGUERITE DE NAVARRE

M^a SOLEDAD ARREDONDO
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE

Cuando preparábamos esta mesa redonda, se nos propuso que comenzáramos por explicar los motivos que nos habían llevado a traducir los respectivos textos. En mi caso, además del interés teórico por la traducción, la versión castellana del *Heptamerón* (1991) se inserta en mis investigaciones sobre las relaciones literarias entre España y Francia en el Siglo de Oro. Me interesaba comprobar cómo penetraban en cada país las creaciones del vecino, y si se leían en la lengua original o en traducciones. El interés se agudizó al comprobar que el francés había sido una lengua intermediaria para el conocimiento en España de algunas novelas italianas. Como es sabido, éste era el caso de las *Historias trágicas* de Bandello, conocidas a través de las *Histoires tragiques* de Boistuau y Belleforest (véase Arredondo 1989). Por otra parte, las declaraciones de nuestros clásicos eran un buen acicate para cualquier investigador; Quevedo, por ejemplo, afirma conocer los escritos de Montaigne, y Lope de Vega sostiene en el prólogo de una de sus *Novelas a Marcia Leonarda* que la novela corta es más propia de italianos y franceses que de españoles. Así que emprendí una relectura atenta de textos del siglo XVI francés, que podían haber interesado a los españoles contemporáneos.

Sin duda los criterios para traducir una obra literaria han variado mucho de entonces a hoy, ya que las omisiones de nuestros traductores clásicos son muchas. Hay casos verdaderamente flagrantes de autores franceses sin traducir, como Rabelais y Marot, disculpables porque ambos son sospechosos de heterodoxia. Pero, al margen de estos dos autores mayores, llamaron poderosamente mi atención dos textos que no fueron traducidos en su época: la *Satyre Ménipée* y el *Heptamerón*. Los dos son muy distintos, pero encajaban en mi línea de investigación, la prosa novelesca y política, tanto en literatura española, como en su comparación con la francesa; de manera que la investigación sobre las traducciones al castellano de textos franceses desembocó directamente en la traducción de las dos obras.

La primera es un libelo que caricaturizaba los Estados Generales de 1593; su mensaje era fuertemente antiespañol y su estilo extraordinariamente jugoso por su carácter paródico. Es de suponer que los embajadores de Felipe II lo conocieran, pero es también explicable que no se tradujera al castellano,

habida cuenta de su hostilidad hacia la Corona española. Este fue mi primer trabajo de traducción de un texto francés del siglo XVI; en su momento no encontré ninguna traducción de este texto, cuyo tono satírico me atraía porque podía relacionarse con la sátira política española posterior, como la de Quevedo. Dada la complejidad de la obra, traduje su primera versión, que había circulado manuscrita, y publiqué en 1985 la primera traducción en castellano (véase Arredondo 1985).

La segunda obra es extensa, narrativa y muy variada en cuanto al estilo. El texto de Margarita de Angulema poseía para mí el doble aliciente de sumar a su carácter novelesco, el aspecto coloquial de los diálogos de los personajes, que comentan y debaten el contenido de cada novela. El reto para un traductor era muy diferente, pese a estar ya habituado a la lengua francesa del siglo XVI. Y es que el *Heptamerón* ya había sido traducido en nuestro siglo, aunque nunca con el rigor y la exigencia que el texto requería. De ahí que una nueva traducción se planteara para mejorar las ya existentes. Hay que tener presente que el *Heptamerón* es una obra problemática, tanto por cuestiones ecdóticas, como por su propio contenido. Cuando yo emprendí la traducción, en 1990, no existía aún una edición crítica, que esclareciera las diferencias entre los múltiples manuscritos y los impresos del siglo XVI. Como suele ocurrir, paralelamente a mi tarea la profesora Renja Salminen, de Helsinki, trabajaba en lo que iba a ser una edición crítica, cuyo texto se publicó, sin el aparato crítico, al mismo tiempo que mi traducción (*Margarita de Navarra*, 1991). Pero todavía un año después, la cuestión textual seguía siendo una de las más debatidas en el Coloquio de Pau (1992), que celebraba el quinto centenario del nacimiento de Margarita de Navarra.

El hecho es que cuando empecé a traducir contaba con tres ediciones francesas del *Heptamerón* bien distintas: la de Michel François (1942), la de Yves Le Hir (1967) y la más reciente, de Simone de Reyff (1982). Opté por esta última, porque tomaba en cuenta lecturas de Le Hir, que mejoraban el texto de la edición François; y yo misma adopté dos o tres lecturas más de la edición Le Hir, advirtiéndolo siempre en nota, cuando el texto de base demostraba que determinados pasajes estaban incompletos o estragados. Esta es, precisamente, una de las peculiaridades del *Heptamerón*: un texto incompleto y sin pulir por su autora, probablemente compuesto en tres fases distintas, y del que no poseemos más que una parte de las cien novelas anunciadas en el prólogo. A estas dificultades iniciales de un texto desigual se unen las propias de su doble naturaleza: relatos y diálogos. Esto da lugar a la diversidad de estilos de la obra, según el tema cómico, trágico o espiritual de las narraciones, pero también según el tono de los debates correspondientes.

A la vista de todo ello, mi proyecto de traducción pretendía no sólo dar el texto más fiel y completo de la obra, sino informar a los lectores españoles de su singularidad, y hacerla accesible a un público del siglo XX, muy alejado del tiempo y los intereses de la autora. De las traducciones existentes sólo una iba precedida de un breve prólogo, pero ninguna planteaba la cuestión textual ni incluía notas explicativas. Así pues, el plan inicial se ampliaba, porque requería,

además de la traducción, la explicación de un texto complejo, mediante un estudio previo que había de completarse con una anotación sobre personajes, temas y cuestiones literarias de la época.

De los tres aspectos, la traducción era el fundamental, el primero y el que aquí nos interesa; y era preciso, ante todo, fijar el tono de esa traducción. Partiendo de la fidelidad, cabía un acercamiento del texto al siglo XX, por medio del léxico y la sintaxis; o, por el contrario, un respeto lo más estricto posible a los usos lingüísticos del siglo XVI, lo que conservaría el estilo de la época, más acorde con los contenidos de la obra. Como no existía traducción contemporánea, esta última posibilidad me pareció la más atrayente, a pesar de sus riesgos. Exigía manejar diccionarios franceses y españoles clásicos, elegir un léxico arcaizante, documentar términos y expresiones en ambas lenguas, alterar tiempos verbales y, desde luego, era preciso estar familiarizado con textos españoles renacentistas, contemporáneos de la autora. Se trataba de no “modernizar” una obra clásica, como expuse en los criterios de traducción; pero este clásico estaba inacabado y era, por tanto, imperfecto. Había que superar, como pedía Bayle, la tentación de “embellecerlo”, lo que añadía una segunda cortapisa a la exigencia de no modernizar, y frenaba lo que de creativa tiene la labor del traductor.

Todas estas consideraciones previas a la labor de traducción constituyen el sustrato teórico para un traductor que es, además, filólogo, y, para colmo, profesor de literatura. Durante un memorable encuentro en la Universidad de Oviedo (véase Donaire & Lafarga 1991), coorganizado por nuestro moderador, se proponía que el traductor hiciera suya la obra que vertía a otra lengua. Creo que hay distintas maneras de lograrlo y que mi forma de identificarme con el *Heptamerón* está más próxima al respeto del filólogo que a la reinterpretación del creador. Relegué deliberadamente la adaptación creativa, en favor de la precisión del intermediario. No quiero afirmar con ello que la traducción del *Heptamerón* sea absolutamente literal, pero sí que de las dos posibilidades expuestas opté por la más conservadora para con el texto, la autora y la época. Una época imposible de adaptar a la nuestra, por la historia, la religión y la sociología, pero susceptible de captar gracias a un texto limpio, esclarecido con una anotación variada.

Este plan de trabajo o declaración de intenciones no impidió que me permitiera determinadas licencias, que comentaré enseguida, ni que mantuviera, y mantenga hoy, algunas dudas que someto a su consideración, con respecto a cuestiones como 1) los tratamientos y 2) la traducción de los poemas intercalados en el texto.

1) El *Heptamerón* usa casi exclusivamente un *vous* igualitario, tanto para nobles como para plebeyos. No se hacen diferencias entre los personajes del marco narrativo -damas y caballeros- y los protagonistas de cuentos cómicos, como un acemilero, una burguesa o un secretario. Por otra parte, los personajes se designan sólo con el nombre propio y el oficio -abogado, juez, molinera- o jerarquía nobiliaria -duque, princesa, conde-; sólo se introduce un matiz para el personaje fundamental del marco narrativo: la “dame Oisille” o “madame

Oisille”. A diferencia de los otros personajes, Hircan, Parlamente, Simontaut..., dicha dama se singulariza por su edad, santidad y sabiduría. Había que resolver los dos problemas: la traducción del *vous* y la caracterización de un personaje. Con respecto al primero, tuve en cuenta que en la España del siglo XVI alternaban el “tú”, el “vos” y el “vuestra merced”, en función del rango y de la edad de los interlocutores, pero decidí mantener el tono igualitario del *vous* francés, traducido por “vos”. Para el segundo problema, resolví introducir el tratamiento de “doña” exclusivamente para la anciana dama, designada como Oisille o doña Oisille.

2) En cuanto a la traducción de los poemas, he de reconocer que me parecía una cuestión ardua. Como advertí en la introducción, los versos de Margarita de Navarra no son de calidad, sino tendentes al rípo; y, además, traducir el verso exigía renunciar al ritmo, la rima o el metro, si se deseaba mantener el sentido. Tras comprobar que ninguno de los traductores anteriores había acertado, opté por traducir el significado, renunciar a la rima y mantener el metro en lo posible -sustituyendo el decasílabo francés por nuestro endecasílabo, por ejemplo- advirtiendo siempre en nota la estrofa de la que partía. La dificultad de traducir el verso es imponderable, sobre todo si el traductor es lector y amante de la poesía, pero no poeta, y sigo creyendo que la postura más digna es reconocerlo y conservar al menos el significado.

A propósito de conservar, quiero destacar que mantuve en lengua original un pareado que la autora del *Heptamerón* incluye en “lengua española”, según ella por la “gracia” de la misma: “Volvete don venesti, anima mia,/que en las tristas vidas es la mia” (p. 514). El pareado era uno de los muchos puntos oscuros de la obra, ya que ningún crítico hasta entonces había señalado que aquello no era castellano. Aproveché la nota correspondiente para formular la hipótesis de su procedencia provenzal, y quiero señalar ahora que dicho pareado me parece un caso notable de la finura literaria de la autora, que no quiso desvirtuarlo mediante la versión francesa. Creo que la traductora estaba obligada a hacer lo propio, aunque informando a sus lectores. Algo parecido me ocurrió con un pasaje de la *Sátira Mempea*, que también conservé en lengua original. Se trataba de una creación lingüística burlesca, mitad en latín, mitad en italiano, que pronunciaba el legado pontificio ante un auditorio parisino. El contenido irónico y jocosos se hubiera perdido parcialmente al verterlo en castellano.

Cualquiera de los dos problemas expuestos, al margen de sus resultados, pertenecen a lo que considero cuestiones básicas, decisiones que se adoptan de forma general y que se mantienen durante toda la obra. Por el contrario, lo que he llamado “licencias” forma parte de las decisiones sobre fragmentos concretos, en los que hay que resolver las dificultades que el texto presenta casi en cada página. Para estos problemas no se pueden arbitrar soluciones teóricas, sino que hay que sopesar en cada caso el contexto, el estilo, el personaje y el tema. Ese tipo de opciones puede afectar a un pasaje deturpado o a expresiones insólitas y hasta incomprensibles que, no obstante, hay que resolver. Examinemos cada caso a partir de cuatro ejemplos:

- El primero (texto nº 1) corresponde a una de las mejores y más extensas novelas, la X, de tono sentimental y caballeresco. El fragmento es de suma importancia, porque corresponde al momento álgido en que el caballero Amador se dispone a forzar a su amada, aprovechando un instante de soledad. Es la única debilidad de un enamorado intachable, prendado durante años de la más virtuosa dama del reino de Aragón. Desgraciadamente, en ese clímax narrativo falla el manuscrito, y bien la autora, bien el amanuense, cometen un anacoluto estropeando una frase que queda o incompleta o descuidada. Ante tan inoportuna calamidad, me permití mover la primera frase y unir su segunda parte a la oración siguiente para hacer posible que se desarrollara el proceso sentimental, alterándolo sólo con la correspondiente advertencia en nota. Creo no haber traicionado un texto incompleto, aunque literariamente lo haya “mejorado”.

- En los tres casos restantes fui absolutamente escrupulosa, ya que pertenecen a fragmentos acabados en el original. Sin embargo, los tres pasajes suscitan reservas sobre lo que nuestros clásicos llamaban el decoro: una actitud o una frase improcedentes en un determinado personaje.

El texto nº 2 nos describe plásticamente el gesto de un duque encolerizado. En su momento, no encontré documentada la expresión correspondiente en español a “se mettre le doigt à ses dents, se mordant l’ongle”. Elegí, pues, como solución a un ataque de ira, el gesto poco aristocrático e indicador de nerviosismo de “comerse las uñas”. Advertí en nota la improcedencia del gesto y lo insólito de la expresión francesa, pero no me atreví entonces a apuntar la posibilidad que me parecía más verosímil: que el duque estuviera amenazando al caballero con una expresión de juramento que acompañara al gesto, especialmente en la jerga de maleantes: “¡Por éstas!”. Esta mesa redonda me ha brindado la ocasión de volver sobre el problema y he podido confirmar la intuición gracias al *Tesoro* de Sebastián de Covarrubias, que recoge la expresión “para estas” en la voz ‘amenazar’, atribuyéndola a “mujercillas”: “Para estas que Dios me puso en la cara que vos me la pagueis, y ponen el dedo índice en la frente”; pero añade a continuación: “Los italianos se le muerden atravesado en los dientes”, lo que casa perfectamente con la nacionalidad italiana del duque, así como con el tratamiento negativo que reciben los italianos en el texto del *Heptamerón*.

En el texto nº 3 nos hallamos ante una duquesa no sólo iracunda, sino despechada por el rechazo de un gallardo caballero, demasiado virtuoso para ella. Sin duda para recalcar el hiperbólico sentimiento de la dama, se utiliza una expresión que tampoco pude documentar: “être aimé des mouches qui volent”. La traducción me parecía, y me parece, insípida, pero preferí la literalidad. Señalé en nota la impropiedad de lo que parece un vulgarismo, aunque no expuse la intuición de que podía equivaler a frases hechas como “beber los vientos” o “acudir como las moscas a la miel”. Ambas expresiones existen en textos del Siglo de Oro, pero su correspondencia con el francés no está registrada en diccionarios de la época.

En cuanto al texto nº 4, es un ejemplo del coloquialismo y la expresividad de los debates. El cambio de registro con respecto a las narraciones suele ser muy notable, y demuestra la familiaridad de los interlocutores. Así se aprecia en el fragmento seleccionado, uno de los muchos que censuran el comportamiento de los lujuriosos franciscanos, que, según la venerable Oisille, merecen ser quemados vivos. A la indignación de los interlocutores y al tono coloquial de sus comentarios puede atribuirse el uso de la expresión “jouer à la pelotte”, impropia de un complemento tan abstracto y grave como los sacramentos. Tampoco pude documentar un uso semejante en textos franceses del siglo XVI, donde sí aparecen expresiones como “se jouer de” = ‘abusar’, o simplemente “se jouer” = ‘burlarse’. El *Dictionnaire du XVIIe siècle* de Huguet recoge una expresión muy parecida, “jouer à la pelotte de”, como equivalente a “se jouer de”; y la ilustra, precisamente, con este fragmento del *Heptamerón*, lo que exigiría traducir por ‘abusar’. Pero la expresión en castellano, además de su primera acepción, puede poseer otra burlesca, que aparece, por ejemplo en la *Vida de don Gregorio Guadaña*. “por tiempos está endimoniado este alguacil, y juegan con él a la pelota los diablos” (233, Huguet 1932). Me pareció que el tono satírico era excesivo para atribuirlo a los sacramentos, pero, en cambio, deseaba mantener el coloquialismo, así que traduje simplemente por “jugar”.

Todos los ejemplos propuestos muestran hasta qué punto es delicada la labor de traducir a un clásico. En el caso concreto del *Heptamerón* he experimentado cómo el paso de los siglos ha borrado pistas y oscurecido alusiones que, a buen seguro, eran diáfanas para el círculo cortesano de la reina de Navarra. Por eso creo que la fidelidad del traductor empieza por reconocer honradamente las dificultades, acumular datos y documentos para resolverlas, actuar con sensibilidad, y, por último, advertir sobre las dudas cuando éstas, pese a todo, permanecen. Estoy convencida de que el respeto a los clásicos sólo se logra abriendo caminos cada vez más rigurosos para esclarecerlos.

Texto nº 1. Novela X.

Et quand Floride vit son visage et ses yeux tant altérés que le plus beau teint du monde était rouge comme feu, et le plus doux et plaisant regard si horrible et furieux qu’il semblaît qu’un feu très ardent étincelât dans son coeur et son visage [...] et en cette fureur, d’une de ses fortes et puissantes mains, prit les deux délicates et faibles de Floride. Mais elle, voyant que toute défense lui défailloit et que pieds et mains étaient tenus en telle captivité qu’elle ne pouvait fuir, encore moins se défendre, ne sut quel meilleur remède trouver sinon chercher s’il n’y avait point encore en lui quelque racine de la première amour pour l’honneur de laquelle il oubliât la cruauté. (p.118)

Cuando Florinda vio su rostro y sus ojos tan demudados, roja como el fuego la más bella tez del mundo, y la más dulce y placentera mirada tan horrible y furiosa como si un crepitante fuego centelleara en su corazón y en su rostro; y que, lleno de furor, cogió con sus fuertes y vigorosas manos las suyas, pequeñas y delicadas, y que carecía de defensa, cautiva de pies y manos, sin poder huir y menos aún resistirse, no encontró

mejor remedio que buscar en él alguna raíz de su primer amor, en aras del cual olvidara su crueldad. (pp.158-159)

Texto nº 2. Novela XII.

Le duc tout enflammé d'un courroux importable mit le doigt à ses dents, se mordant l'ongle, et lui répondit par une grande fureur: "Or bien, puisque je ne trouve en vous nulle amitié, je sais que j'ai à faire". (p.133)

El duque, inflamado de insufrible cólera, se llevó un dedo a la boca y, comiéndose las uñas, le respondió lleno de furor: "Bien está; pues no encuentro amistad en vos, sé lo que tengo que hacer". (p.173)

Texto nº 3. Novela LXX.

La duchesse ne le laissa pas passer outre et, voyant qu'elle était en danger d'un refus déshonorable, lui rompit soudain son propos en lui disant: "O méchant, glorieux et foux et qui est-ce qui vous en prie? Cuidez-vous, par votre beauté, être aimé des mouches qui volent? Mais si vous étiez si outrecuidé de vous adresser à moi, je vous montrerais que je n'aime et ne veux aimer autre que mon maril (p.469)

La duquesa no lo dejó continuar y, viendo que estaba a punto de ser deshonrosamente rechazada, lo interrumpió rápidamente diciéndole: "¡Oh malvado, orgulloso y loco! ¿Y quién os lo pide? ¿Acaso creéis que hasta las moscas os aman por vuestra hermosura? Si fuerais tan presuntuoso que os dirigirais a mí, os mostraría que no amo y no quiero amar a nadie más que a mi marido. (p.533)

Texto nº 4. Novela XXIII.

- "Comment! dit Simontaut, ce sont ceux qui par mariage nous lient aux femmes et qui essaient, par leur méchanceté, à nous en délier et faire rompre le serment qu'ils nous ont fait faire." - "C'est grande pitié, dit Oisille, que ceux qui ont l'administration des sacrements en jouent ainsi à la pelotte: on les devrait brûler tout en vie!" (p. 242)

- ¡Pero cómo! -exclamó Simontaut- ¡Son ellos los que nos unen a las mujeres en matrimonio y luego intentan, con su maldad, desunirnos y hacer que rompamos el juramento que nos obligaron a prestar!

- Es una lástima -dijo Oisille- que los encargados de administrar los sacramentos jueguen con ellos de esta manera. ¡Deberían quemarlos vivos! (p. 287)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARREDONDO, M^a Soledad. 1991. Introducción a M. de Navarre, *Heptaméron*, Madrid, Cátedra.

ARREDONDO, M^a Soledad. 1989. "Notas sobre la traducción en el Siglo de Oro: Banello francoespañol" en Francisco Lafarga (ed.), *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, Barcelona, PPU, 217-227.

ARREDONDO, M^a Soledad. 1985. "La *Satyre Ménipée*. Primera traducción castellana" *El Crotalón. Anuario de Filología Española* 2, 227-257.

CAZAURAN, Nicole. 2000. Edición de M. de Navarre, *Heptaméron*, París, Gallimard.

- CAZAURAN, Nicole & James DAUPHINÉ (ed.). 1995. *Marguerite de Navarre 1492-1992. Actes du colloque international de Pau*, Mont-de-Marsan, Ed. Inter-Universitaires.
- DE SANTOS, T. 1991. Edición de A. Enríquez, *Vida de don Gregorio Guadaña*, Madrid, Cátedra.
- DE REYFF, Simone. 1982. Edición de M. de Navarre, *Heptaméron*, París, Flammarion.
- DONAIRE, M^a Luisa & Francisco LAFARGA (ed.). 1991. *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*, Oviedo, Universidad.
- FRANÇOIS, Michel. 1975. Edición de M. de Navarre, *Heptaméron*, París, Classiques Garnier.
- LE HIR, Yves. 1967. Edición de M. de Navarre, *Novelles*, París, PUF.
- HUGUET, E. 1932. *Dictionnaire de la langue française du XV^e siècle*, París, H. Champion.
- SALMINEN, Renja. 1991-1997. Edición de M. de Navarre, *Heptaméron*, Helsinki, 2 vols.

TRADUCIR A LOUISE LABÉ

CARIDAD MARTÍNEZ
UNIVERSITAT DE BARCELONA

I Presentación

La historia de esta traducción está ligada a épocas y circunstancias muy gratas de la mía. Había realizado varios años atrás una tesis de licenciatura sobre Louise Labé (con tanta satisfacción como esfuerzo por mi parte), que me había dado ocasión de anudar vínculos duraderos con obras y personas cuya memoria no me ha abandonado aún. Por ello, cuando volví tras una ausencia a lo que había sido mi crisol académico, recibí con júbilo el encargo de mi compañero Alain Verjat, a la sazón codirector de la colección “Erasmus” de textos bilingües, para realizar la edición completa de la obra de Louise Labé. Creo, pues, que las condiciones fueron ideales: me creía capaz (lo digo sin falsa modestia), y rebosaba de entusiasmo. Recibí una remuneración en bloque por todo el trabajo en su conjunto (introducción, revisión del texto, traducción, notas y bibliografía, amén de una cronología de la época y una selección y traducción de juicios antiguos y modernos sobre la autora y su obra). Pero esta remuneración, en su momento aceptable aunque hoy parecería escasa, no condicionó en absoluto (como se desprende de lo dicho anteriormente) el tiempo dedicado a ello.

Respecto de mi actitud hoy respecto de la traducción de que se trata (relación crítica con la obra, posible complicidad con el autor, etc.), debo hacer algunas consideraciones que son producto de mi historia profesional posterior, fruto de una práctica de la enseñanza y de la crítica, tanto de la literatura como de la traducción. Son cuestiones que me parecen importantes en relación con el funcionamiento del lenguaje literario en general, y que constituyen una de las dificultades en su traslado de una lengua a otra.

Las plantearé sucintamente con ayuda de dos conceptos, el de clasicismo, del que precisamente tratamos aquí, y el de correspondencias. Llamamos clásicas a aquellas obras que consideramos importantes y antiguas; también les atribuimos la armonía y el equilibrio, lo cual no hay por qué interpretar ni como regularidad ni como transparencia, sino como síntesis admirable de múltiples aspectos. Su riqueza de planteamientos ha sido capaz de seducir a ideologías enfrentadas, a posiciones estéticas y morales alejadas entre sí.

La cuestión de las correspondencias puede representar una dificultad a la hora de traducir, y es por ello que creo vale la pena detenerse en el concepto. Si

alguna especificidad hemos de conceder a la obra literaria, quizá sea su carácter unitario como texto: unos límites dentro de los cuales la trama formal en que consiste es autónomamente significativa. Es decir, que si bien alarga sus hilos *fuera* (al lenguaje y referencias del autor, por una parte, y a los del lector por otra), éstos están trabados *dentro* mediante una cohesión particular que globaliza su función y les confiere su propio sentido. Es esta cohesión la que permite hablar de “correspondencias”, esas resonancias no explícitas que la afinidad entre los signos crea. No son siempre perceptibles por igual, y nada nos asegura que el autor las haya buscado conscientemente (y en el caso de los clásicos no podemos ir a preguntárselo). Pero están en el texto, cuya riqueza y polivalencia lo ha convertido precisamente en clásico. Pueden bastar unos acordes para suscitarlas, pero hace falta un oído sensible para captarlas. Y ello a todos los niveles lingüísticos, incluido el semántico (y no sólo al fonético), puesto que la “forma” los engloba a todos. Lo que ocurre es que no coinciden en las diversas lenguas. De ahí el riesgo que corre toda traducción de embrollar las pistas, ya sea borrándolas, ya sea creando otras nuevas. El traductor es el primer lector, y su intervención no debería empobrecer las potencialidades de lectura del texto, aquella energía seminal que ha hecho de él un clásico (“O vis superba formal”, decía Johannis Secundus en sus *Basia*, Lyon, 1539).¹

Para acabar esta presentación, diré que la edición bilingüe es una gran ventaja, aunque, por otra parte, no permite esquivar nada: el texto original está ahí presente para proclamar sus derechos. Las notas son útiles para aclarar referencias culturales y dificultades lingüísticas, pero también ponen de manifiesto las limitaciones del traductor.

Buena parte de la adhesión que suscita Louise Labé (que ha superado el tiempo mejor que muchos de sus contemporáneos), es atribuible a la limpidez de su estilo, a la inmediatez con que transmite sus emociones e ideas. Diríase pues que es fácil. Pero subsisten en su obra oscuridades que resisten a la explicación (véase Giudici 1986), y no sólo a la traducción. Afortunadamente, como buen clásico, ha sobrevivido a todos estos avatares: “el idioma esencial del poema, la pieza musical, la pintura o la escultura, es el de la supervivencia” (Steiner 1991: 66).

II Textos

1 El teatro y el foro

El *Débat de Folie et d'Amour* (que termina con una sentencia areopagita e invierte el rango de la pareja protagonista en la fórmula final, “Fin du Debat d'Amour et de Folie”²), es una pieza cuya ironía erige la ambigüedad y la

1. Traté de algunas del *Débat* de Louise Labé en otra ocasión (Martínez 1990), por lo que hoy en cambio he elegido otro aspecto para el comentario. Lo tendré sin embargo presente al hablar de los poemas.

2. Así me lo hizo notar Françoise Charpentier en el coloquio de Clermont-Ferrand, en apoyo de mis tesis. La fórmula no se recoge en mi edición, pero véase Labé 1981: 93.

tolerancia en valores de civilización, lo que permite hablar de una Louise Labé montaigniana *avant la lettre*. Traducido es cuestión, sobre todo, de encontrar el tono, entre coloquial y retórico. Se trata de una obra dramática, un diálogo con acción y diversos personajes, perfectamente representable, una pieza teatral basada en el esquema “crimen y castigo” (conceptos que resultarán diluidos en su conclusión), y cuyo último acto consiste en la escenificación del juicio, lo que introduce una nueva dimensión teatral en el texto, con la actuación de los dos abogados ante el público y el juez. Es a la vez un juguete escénico, una farsa, una fábula mitológica y un tratado sobre el amor en forma de diálogo humanista, en que pueden verse también pinceladas costumbristas. Pero es sobre todo un juicio, en el sentido jurídico y legal, lo que articula la obra formal y temáticamente. A un lenguaje sencillo y directo une la retórica en su sentido más estricto: el *ars suavioria*, el lenguaje del foro, sus términos y formulismos específicos, el tono elevado de la argumentación, la dialéctica hábil y sutil, el razonamiento y el sofisma, forman parte de la obra en la misma medida que la espontaneidad, el coloquialismo y la oralidad emotiva.³ El pasaje que propongo es un ejemplo de los rasgos estilísticos mencionados, y me permitirá dar alguna muestra de soluciones insatisfactorias por mi parte.

Hay en él preguntas retóricas (con una empieza: “Et qui est celuy des hommes [...]?”), en una serie que prosigue más allá del corte propuesto), frases sin verbo y una larga enumeración (“Et lors à beaux gros bonnets gras de deus doits d’espais...”, que culmina en “gens plus fades à voir qu’un potage sans sel à humer”⁴), así como elipsis.

Estamos hacia la mitad del parlamento de Apolo, cuando éste estaba hablando de la “afeccion naturelle, que tous avons à aymer”, y de cómo “nous nous sentons enclins” al amor (pp. 140-142). Es ahí donde se mencionan, como autoexcluidos, esos “Mysanthropes, et Taupes cachees sous terre, et enseveliz de leurs bizarries” (que, por cierto, yo no creo haber traducido muy bien: el sentido sí, pero no el giro), descritos con “visage de mauvaise rencontre” y sintetizados como “Loups garous” (párrafo 55), todo muy efectivo y efectista. Tras de lo cual hace una elipsis muy interesante, a la que no di el valor que merece: “S’il m’estoit licite, je vous les depeindrois, comme je les voy descrire aus hommes de bon esprit. Et *neanmoins* il vaut mieus en dire un mot, à fin de connoitre combien est mal plaisante et miserable la vie de ceux qui se sont exemptez d’Amour.” El subrayado es mío, porque ese “neanmoins”, que significa literalmente “no obstante”, o “sin embargo”, me debió de parecer una

3. En ese aspecto jurídico coincidimos en fijarnos Christiane Lauvergnat-Gaignère y yo en nuestras respectivas comunicaciones al coloquio de Clermont-Ferrand.

4. Puede verse otro ejemplo de cómo el estilo es muy importante para dar la imagen de teatralidad de foro, en mi p. 150, párrafo 78, en que figuran frases sin verbo, hasta el “puis force excuses” que lo concluye, y a lo que sigue un “Brief...” (inicio del párrafo 79): para hallar un verbo del que puedan depender esas frases que no lo tienen, hay que remontarse muy arriba (y quizá es mejor no hacerlo, porque huelga).

torpeza (algo así como “era de noche y sin embargo llovía”, ya que no introduce una idea contradictoria con la anterior), cuando en realidad no lo es, sino que supone la elisión de un paso en el discurso (algo así como que “aunque he dicho que no voy a hacerlo, sí diré algo”, truquillo semejante al de la preterición). Un paso no sólo en el discurso del hablante, sino en el que se insinúa en el oyente. Cosa muy lógica tratándose de un parlamento ante un auditorio, y en que se supone además que el gesto y la prosodia acompañan al lenguaje, y hacen de mucho efecto esa elisión. De ese efecto buscado por el orador, la prueba vendrá, teatralmente, después, cuando uno de los breves pasajes narrativos (que hacen las veces de didascalias) indique el “*fremissement*” de compasión por las víctimas e indignación por el reo que recorre a los oyentes, así como que Júpiter, con un gesto, les indica silencio. Ese “gesto” (véase el concepto brechtiano), está indicado con estas palabras: “par une magesté Imperiale”.⁵ Es decir, una actitud (y no sólo un ademán). Una actitud majestuosa e imponente, de mando y de poder.⁶

En esa misma frase del “*neanmoins*” hay otra cuestión dudosa, pero me parece irrelevante. Es la partícula anafórica “en”, que yo he traducido por “de ellos”, interpretándola como referida a los “*Misántropos y Topos, ocultos bajo tierra*”, que “no necesitan amar”. Me pregunto si no se referirá más bien a la pintura que él haría a partir de su descripción por hombres de ingenio; en tal caso, la anáfora, en la traducción, debería estar en singular. Pero, como digo, la cuestión no me parece importante, y hoy más bien me inclinaría por hacer desaparecer esa partícula en la traducción (“Pero sí que diré algo”, o “Pero es mejor que diga algo”).

No me parece tampoco perfectamente resuelta la frase, tan gráfica y concisa, “*se couchent en chapon le morceau au bec*” (fin párrafo 56) En mi traducción queda algo debilitada la imagen, porque suprime el “pico” y emplea más palabras.

Poco más abajo hay otra frase sin verbo que no pude respetar así: “*Et lors à beau gros bonnets gras...*” (párrafo 57). Mi traducción dice: “Y entonces

5. Y aquí tengo que confesar que no sé por qué no figura en mi traducción frase tan importante (Labé 1976: 160-161). Ignoro si me lo comí yo o el tipógrafo.

6. También es muy de efecto, muy de retórica de foro, una frase que dice: “*ce lieu seroit long qui voudroit le traiter comme il meriteroit.*” (Mi p. 152, final del párrafo 82.) Se trata de un pasaje precioso sobre la relación del amor con el arte, y concretamente con el lenguaje y la poesía, y se acaba de mencionar a Virgilio como cantor de “los amores de la Dama de Cartago”. Pertenece también -*on s’y attendait bien*-, al parlamento de Apolo, que se la sabe muy larga -aunque no tanto como Mercurio, como se verá después-. Pues bien, a esta expresión efectista le sigue, por cierto, una adversativa, “*Mais*” (inicio del párrafo 83), que, como el “*neanmoins*” al que nos estábamos refiriendo, también supone una elipsis: la idea expresada ahora no contradice la anterior sino que la ratifica, y en cambio la contraposición supone un hipotético “Pero permítaseme por lo menos decir”, o “Pero aunque no me sea permitido extenderme, no se me negará que...”.

los veréis con su buena cofia grasienta”, donde el “los veréis” es un *pis aller*, y una compensación: poner un verbo porque no se me ocurre otro remedio, y restituir la teatralidad mediante el gesto (meramente lingüístico) de señalar a la imaginación lo que no está presente.

En ese mismo párrafo, una cuestión de léxico, “excremens”, corre peligro de resolverse mal. Yo traduje “escupitajos”: había que optar por un tipo de excreción, y ésta era la más verosímil.

En el párrafo siguiente, el 58, siguen las frases sin verbo, y yo no supe resolverlas tal cual en todos los casos: donde dice “Un lever pesant” puse “Levantarse les cuesta”, aunque luego seguí con la serie sin verbo. Y es en medio de ella donde aparece una expresión que ahora me parece problemática: “plus de fourrures et pelisses”. No sé si lo entendí bien, pues traduje “vengan pieles y pellizas”, pero hoy me pregunto si ese “plus de” no será más bien de privación.⁷

Insisto, para terminar, en que todo esto es muy teatral, muy declamatorio, ante un público que es para la ocasión el juez y/o el jurado.⁸

2 Música y poesía

El soneto XII es una buena muestra de la poética de Louise Labé. El destinatario es el laúd, no sólo instrumento y compañero para el canto, sino en total interacción con el lirismo de la autora. En la época tenemos varias muestras de interpelaciones poéticas al instrumento musical, lira o laúd (que no tienen la misma función, véase Tetel 1988). En la importancia de la música para la poesía (en sentido real y metafórico) no vale la pena insistir. Pero sí en el hecho de que tiene una presencia importante en la formulación de la poética por parte de Louise Labé, que distingue entre el amor vivido y el amor cantado, como emanando de una misma realidad pero en tiempos muy bien diferenciados (véase al respecto la Elegía I, su primer poema). La práctica musical (si no la teoría, véase McClelland 1988) tiene una gran presencia en el Lyon de nuestra autora. Y no olvidemos que ella misma era llamada “la dame au luth”.

7. Cf. el “plus de devoir, plus de vertu...” de *La princesse de Cleves* (París, Les Belles Lettres, 163), cuando la protagonista, hacia el final de la novela, piensa -casi me atrevería a decir que en estilo indirecto libre- que nada la separa ya de su amante, y sin embargo está ya acercándose a la decisión final del rechazo.

8. No puedo por menos de pensar en la teatralidad de los juicios que tan explícitamente evoca un Simenon (véase, por ejemplo, *Les témoins* o *Lettre à mon juge*). Nuestra experiencia personal sobre pleitos quizá no sea muy grande (vade retro: cf. la maldición popular “Pleitos tengas y los ganas”). Pero sí nuestra experiencia de lectores y de aficionados al cine, donde el género es abundante (el *trial*, combinado o no con el *thrilling*). Sin ir más lejos, y por no citar precisamente obras maestras, sino un ejemplo próximo, véase la película de 1994 dirigida por Heywood Gould con el título de *Trial by jury* (no conservado en la versión española, “Traición al jurado”), en que ese aspecto teatral (que se propone obtener un resultado) tenía una importancia relevante.

Por ello lamento no haber entendido el lenguaje musical que contenía el soneto en cuestión, estropeando así todo su sentido: desapareció, junto con los términos musicales específicos, el juego interpersonal entre el ‘tú’ y el ‘yo’ líricos -aquí la poetisa y su laúd-, en una experiencia común, una especie de *pas de deux* bellísimo. Diré en mi descargo (aunque no me basta para consolarme), que no era fácil, y que a la mala interpretación contribuyeron no sólo las dificultades léxicas, sino otras ortográficas, morfológicas y sintácticas que el soneto contiene.

Todas ellas deben tenerse en cuenta conjuntamente y en el contexto global del poema. Comienzan en el verso 8 (antes, lo único a destacar sea quizá la correspondencia “lamenté”, v. 4, y “lamentable”, v. 7, fácil de mantener en castellano con “quejas”, “quejumbroso”), “Feignant le ton que plein avoit chanté”, donde encontramos varias. El primer término llama a engaño por la acepción moderna y corriente del verbo *feindre*, ‘fingir’, que no es pertinente aquí sino en el sentido artístico de ‘representar’ (del latín *fingere*, hacer con los dedos, formar, esculpir, plasmar; y así podía verse en la época, tras el nombre del autor en alguna obra pictórica, “finxit”); “plein” debe entenderse como ‘tono mayor’, y no como *plainte*, que si bien es posible ortográficamente, no tiene sentido en el contexto.⁹ El significado es pues el de ‘pasar o cambiar al tono menor lo que estaba siendo cantado en tono mayor’. Subsisten sin embargo dos dificultades. Una es puramente de léxico en español: el original no habla ni de ‘mayor’ ni de ‘menor’, sino que emplea otros términos, y uno, además, en forma verbal (*feignant*); quizá serviría ‘modular’, pues que la modulación indica el tránsito efectuado al pasar de un tono o un modo a otro (y parece que fue absolutamente desconocida antes de la mitad del siglo XVI). Pero la otra es mucho más importante para el sentido, pues es de orden sintáctico, y su solución pasaba (en lo que yo conozco hasta ahora) por suponer un error del texto, en el que habría que leer “avois” (véase Labé 1981: 181; 1983: 181; y 1986: 127; y Giudici 1986: 97-98). Esto es algo a lo que me cuesta trabajo resignarme: ¿cómo es posible que se les pasara por alto en dos ediciones (1555 y 1556), ambas de Jean de Tournes, asesorado por humanistas de la talla de Peletier, cuya reforma ortográfica acogió, como muestra precisamente la obra de Louise Labé, de un indudable refinamiento tipográfico? He estado dándole vueltas a las posibilidades del texto, y creo haber dado con la solución: si aceptamos “que” en forma de complemento directo, no cabe duda de que “le ton” (su antecedente) no puede ser sujeto de “avoit” (de ahí que los críticos sugieran “avois”). Pero, ¿por qué no buscarle otro sujeto? No hay que ir demasiado lejos para encontrar uno posible, el “son delectable” (v. 6, en la misma frase). El sentido literal sería en tal caso: “que cuando yo empezaba

9. A mi mala interpretación quizá contribuyeran los glosarios de dos ediciones que tenía entonces entre manos, donde dice: “plein, pleinte: plainte”; “feindre”, en cambio, no figuraba en ninguno de los dos.

algún son deleitoso,/tú lo volvías de pronto quejumbroso,/modulando el tono que él había cantado en mayor”. Lo cual me parece muy verosímil.

Pasando al sexteto, también a la realidad musical hay que adscribir el v. 10, “tu te destens et si me contrains taire” (ese “si” es tónico, es decir, consecutivo y no condicional, como ya habrá advertido el lector); *destendre* es lo contrario de tensar, lo que, si probamos en un instrumento, veremos que no supone en absoluto desafinar o sonar destempladamente, sino pasar a un acorde más melancólico; a falta de término específico, conservaría hoy “languideces”. En cuanto a *contraindre*, aunque sea verbo común de obligación, es perfectamente coherente con el sentido musical de este soneto, puesto que la música tiene sus propios requisitos y exigencias, y cada paso condiciona los siguientes.

Quedan por analizar dos ambigüedades que se encuentran en el sexteto. La primera es el “si te veus” del v. 9, que debe ser entendido como “si je te veux”, mientras que yo lo entendí como “si tu te veux”. La ambigüedad aún hoy existente entre la 1ª y 2ª persona en esa forma verbal (que alcanza también a otras en la pronunciación moderna, lo que obliga al uso del pronombre sujeto como desinencia por delante) lo hacía posible; pero el resultado era confuso y sin sentido. La segunda, en cambio, es más sutil: el cuarteto final (la *pointe* del soneto), contiene dos gerundios, cuyo sujeto es sin duda ‘tú’ (pero véase el “commençant” del v. 6, donde era ‘yo’) y un posible anacoluto, puesto que el sujeto del verbo principal (“suis contrainte”, v. 11) no es el mismo, sino ‘yo’. No me atrevo a hablar de una ambigüedad preconcebida,¹⁰ pero sí de que tal es el efecto resultante, que refuerza la impresión de dúo entre la poetisa y su laúd, adaptándose y condicionándose mutuamente. Hoy creo en la importancia de este soneto XII como tácita enunciación por parte de Louise Labé de una poética según la cual los instrumentos y el autor son mutuamente determinantes. Por eso debo concluir que, aunque en esos últimos versos la interpretación literal pueda aceptarse como correcta, la desaparición de esas concordancias formales destruye asociaciones semánticas de igual o más valor que las acústicas en poesía. Al constatar una vez más hasta qué punto es problemático traducirla (y quizá más en una forma tan constrictiva como la del soneto: véase Jost 1980), me gustaría rendir homenaje a quienes tienen el don del ritmo además de la clarividencia lingüística.¹¹

10. Cf. el “descendis” de su conciudadano Maurice Scève en su *Délie*, v. 4 del *dirzain* XXII.

11. Entre otros que comparten ese mérito, me gustaría citar aquí, porque está presente y por la amistad que me une a ella, a Pilar Gómez Bedate, cuyo trabajo uso a veces en clase como ejemplo.

LOUISE LABÉ, *Œuvres (edición de 1556)*. Edición bilingüe de Caridad Martínez, Barcelona, Bosch, 1976.

Débat de Folie et d'Amour (p. 142)

(53) Et qui est celui des hommes, qui ne prenne plaisir, ou d'aymer, ou d'estre aymé? Je laisse ces Misanthropes, et Taupes cachees sous terre, et enseveliz de leur bizarries, lesquels auront de par moy tout loisir de n'estre point ayez, puis qu'il ne leur chaut d'aymer. (54) S'il m'estoit licite, je les vous depeindrois, comme je les voy descrire aus hommes de bon esprit. Et neanmoins il vaut mieus en dire un mot, à fin de connoitre combien est mal plaisante et miserable la vie de ceux, qui se sont exempez d'Amour. (55) Ils dient que ce sont gens momes, sans esprit, qui n'ont grace aucune à parler, une voix rude, un aller pensif, un visage de mauvaise rencontre, un œil baissé; creintifs, avars, impitoyables, ignorans, n'estimans personne: Loups garous. (56) Quand ils entrent en leur maison, ils creignent que quelcun les regarde. Incontinent qu'ils sont entrez, barrent leur porte, serrent les fenestres, mengent sallement sans compagnie, la maison mal en ordre: se couchent en chapon le morceau au bec. (57) Et lors à beau gros bonnets gras de deus doits d'espais, la camisole atachee avec esplingues enrouillees jusques au dessous du nombril, grandes chausses de laine venant à mycuisse, un oreiller chauffé et sentant sa gresse fondue: le dormir acompagné de toux, et autres tels excremens dont ils remplissent les courtines. (58) Un lever pesant, s'il n'y a quelque argent à recevoir: vieilles chausses rapetassees: souliers de paisant: pourpoint de drap fourré: long saye mal ataché devant: la robbe qui pend par derriere jusques aus espauls: plus de fourrures et pelisses: calottes et larges bonnets couvrans les cheveux mal pignez: gens plus fades à voir, qu'un potage sans sel à humer.

Disputa de la Locura y el Amor (p. 143)

(53) ¿Y qué hombre hay que no encuentre placer en amar o en ser amado? Paso por alto a esos Misántropos, y Topos, ocultos bajo tierra, enterrados en vida por sus extravagancias, que por lo que a mí respecta pueden estar tranquilos que no los querrá nadie, puesto que ellos no necesitan amar. (54) Si me fuera dado, os los pintaría, como he visto describirlos a hombres de agudo ingenio. Os diré por lo menos algo de ellos, para que conozcáis cuán poco placentera es, y miserable, la vida de quienes se han sustraído al Amor. (55) Dicen que son personas tristes, sin ingenio, que no tienen gracia ninguna para hablar, de voz brusca, andar ensimismado, con cara de fantasma, y con los ojos bajos; miedosos, avaros, despiadados, ignorantes, sin cariño por nadie: hombres-lobos. (56) Cuando entran en su casa, temen que alguien les mire. Y en cuanto están dentro, barran la puerta, cierran las ventanas, comen cualquier cosa y de cualquier manera, y solos, con la casa hecha un asco. Se acuestan con las gallinas, con la comida en la boca. (57) Y entonces les veréis con su buena cofia grasienta, con dos dedos de mugre, y el camisón atado con imperdibles oxidados hasta debajo del ombligo, gruesas calzas de lana que les llegan a medio muslo, y un almohadón recalentado y maloliente a grasa derretida; con el sueño interrumpido por los golpes de tos, y los escupitajos con que salpican las cortinas. (58) Levantarse les cuesta, a no ser que tengan que ir a cobrar algo; viejas calzas remendadas; zapatones de campero; jubón de paño basto; largo sayo mal atado por delante; y la toga colgando por detrás sobre los hombros; vengan pieles y pellizas; solideos y amplios bonetes tapando los cabellos mal peinados: son personas con aspecto más soso que el humo de un guiso sin sal.

Sonnets, XII (p. 260)

Lut, compagnon de ma calamité,
De mes soupirs témoin irréprochable,
De mes ennuis contrôleur véritable,
Tu as souvent avec moy lamenté:

Et tant le pleur piteus t'a molesté,
Que commençant quelque son delectable,
Tu le rendois tout soudein lamentable,
Feignant le ton que plein avoit chanté.

Et si te veus efforcer au contraire,
Tu te destens et si me contreins taire:
Mais me voyant tendrement soupirer,

Donnant faveur à ma tan triste plainte:
En mes ennuis me plaie suis contreinte,
Et d'un dous mal douce fin esperer.

Sonets, XII (p. 261)

Laúd, compañero de mi desventura,
testigo irreprochable de mis suspiros,
verídico registro de mis penas,
cuántas veces tus quejas sonaron con las mías;

y te importunó tanto aquel lamento,
que al empezar algún son deleitoso,
se te volvía de pronto quejumbroso,
fingiendo el tono que cantara el llanto.

Y si te esfuerzas en lo contrario,
languideces, obligándome a callar;
pero cuando al verme suspirar tiernamente,

das libre curso a mis lamentos,
me inclino a complacerme en mi desdicha
y a esperar dulce fin de un dulce mal.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- GIUDICI, Enzo. 1986. "Misteri e oscurità nella vita e nell'opera di Louise Labé" en *Symposium in honorem prof. M. de Riquer*, Barcelona, Universitat de Barcelona-Quaderns Crema, 93-113.
- JOST, François. 1980. "Peut-on traduire des sonnets?" en *Proceedings of the IXth Congress of the International Comparative Literature Association*, Innsbruck, II, 271-276.
- LABÉ, Louise. 1956. *Cancionero*. Versión castellana y prólogo de Ester de Andreis, Madrid, Rialp ("Adonais").

- LABÉ, Louise. 1976. *Œuvres (édition de 1556)*. Edición bilingüe de Caridad Martínez, Barcelona, Bosch.
- LABÉ, Louise. 1981. *Œuvres complètes*. Edición crítica de Enzo Giudici, Ginebra, Droz.
- LABÉ, Louise. 1983. *Œuvres poétiques*. Edición de Françoise Charpentier, París, Gallimard.
- LABÉ, Louise. 1986. *Œuvres complètes*. Edición de François Rigolot, París, Flammarion.
- LABÉ, Louise. 1988. *Debate de Locura y Amor*. Traducción y ofrecimiento de Agustín Cerezales Laforet, Madrid, Hipenión.
- LAUVERGNAT-GAGNIÈRE, Christiane. 1990. "La Rhétorique dans le *Débat de Folie et d'Amour*" en Guy Demerson (ed.), *Louise Labé. Les voix du lyrisme*, Saint-Étienne-París, Université de Saint-Étienne-CNRS, 53-67.
- MARTÍNEZ, Caridad. 1990. "À la lumière de la traduction: une stratégie de l'ambiguïté?" en Guy Demerson (ed.), *Louise Labé. Les voix du lyrisme*, Saint Étienne-París, Université de Saint-Étienne-CNRS, 107-123.
- MCCLELLAND, John. 1988. "Le rôle de la théorie musicale dans l'évolution intellectuelle de Pontus de Tyard" en Antonio Possenti & Giulia Mastrangelo (ed.), *Il Rinascimento a Lione*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, II, 713-736.
- STEINER, George. 1991. *Presencias reales*. Traducción de Juan Gabriel López Guix, Barcelona, Destino.
- TETEL, Marcel. 1988. "Le luth et la lyre de l'École Lyonnaise" en Antonio Possenti & Giulia Mastrangelo (ed.), *Il Rinascimento a Lione*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, II, 949-962.

TRADUCIR *LA PRINCESSE DE CLÈVES* DE MADAME DE LA FAYETTE

ANA-MARÍA HOLZBACHER
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

Vaya en primer lugar mi agradecimiento por haber sido invitada a formar parte de esta mesa redonda y, con ello de este coloquio cuyos participantes tenemos dos puntos en común: el amor por los clásicos franceses y el haber vivido la experiencia fascinante y paciente de enfrentarnos con un texto en francés y, activando nuestra capacidad de comprensión y nuestra memoria, intentar desentrañar su sentido, para traducirlo luego a nuestra lengua, con la mayor fidelidad posible.

Siguiendo el esquema trazado por los organizadores del coloquio, voy a hablar del motivo que me indujo a traducir *La princesse de Clèves*, los problemas que me planteó esta traducción, o mejor, los problemas que me planteé yo al abordarla, y, por último, justificaré mis titubeos ante la página a elegir y los motivos que me llevaron a decidirme por la que he propuesto.

En la traducción de una obra, de no mediar un encargo, es obvio que empezamos por una elección, y no se escoge una obra al azar. No es preciso que exista una afinidad entre traductor y obra traducida, puede tratarse de un fenómeno de atracción, motivada por las causas más diversas.

En mi caso, debo confesar que el interés, cuando de traducción se trata, se orienta hacia la escritura femenina, la escritura que profundiza en el alma y el comportamiento femeninos, y el tema amoroso que suele acompañar ambos tipos de literatura. *La princesse de Clèves* reunía estas características, en lo que considero una gran novela muy representativa del siglo XVII, un verdadero compendio del siglo, en el que están presentes Corneille, Racine, el Descartes del *Traité des passions*, La Rochefoucauld, el jansenismo, la *préciosité*, el barroco... y cuando Cátedra me pidió que propusiera un título, no me costó designarlo.

A mi juicio, una traducción moderna debe distar totalmente de la *traslatio* medieval: debe ser algo totalmente distinto a una reescritura, y lo que me propongo es ser lo más fiel posible al original en lo que se refiere al sentido, y verterlo en un español que esté también lo más cerca posible del original en cuanto a la tonalidad y el estilo. En consecuencia, al empezar a traducir una obra, mi primera tarea, después de haberla saboreado a lo largo y a lo ancho, consiste en analizar el “tono”, y el estilo de la obra, a fin de buscar el equivalente adecuado.

En *La princesse de Clèves* me encontré con un lenguaje plagado de lótopes, de eufemismos y de hipérboles, al mismo tiempo que con unos medios absolutamente parcos, tanto en lo que se refiere al léxico como a la sintaxis: abundantes conjunciones de coordinación, retahílas de pluscuamperfectos, exceso de adverbios en -mente, repeticiones que testimoniaban una absoluta despreocupación por evitar la redundancia, frases con frecuencia demasiado largas y pedantes, uso exagerado de las interrogaciones retóricas... Indicios todos de una elegancia un tanto rebuscada y no siempre conforme a las normas.

De no haber procedido a este análisis previo, al irme topando con estos -llamémosles- “defectos” en el día a día de la traducción, hubiera intentado subsanarlos. El examen previo y global del estilo me impidió cometer este error, porque de hecho sí, como ocurría, no impedían que se mantuviese la nobleza de tono y hacían pasar con éxito el mensaje narrativo, era preciso mantenerlos. En definitiva, la autora manejaba el lenguaje que correspondía al *status* social de los personajes y a su manera peculiar de concebir la vida -mezcla de *préciosité* y de estoicismo cristiano-, y en algunas páginas, cuando se adentraba en el análisis de los sentimientos de los personajes o en los motivos de su comportamiento, lo retorcido y complejo de la expresión era como un eco de la dificultad de moverse en las profundidades del yo, de los tanteos necesarios e infructuosos para intentar hallar el hilo de Ariana en los meandros de la consciencia.

No en vano, Albert Béguin, en su prólogo de la edición de *La princesse de Clèves* (París, Rencontre, 1957) afirmaba: “le profond dans *La princesse de Clèves* c’est la forme”, y añadía que no había podido encontrar otra obra en prosa que presentase esta unidad del fondo y de la forma, en el mismo grado de fusión total. Había pues que respetar los medios, sin pretender “corregir” a la autora ni enmendarle la plana a La Rochefoucauld, quien se supone intervino como corrector, y cuya sensibilidad le permitió sin duda captar la función que en la novela desempeñaba el estilo.¹ La misión del traductor se limitaba a encontrar un lenguaje equivalente en castellano.

En lo que se refiere al fragmento elegido para proponerlo a esta mesa redonda, pensé primero en aquellas páginas de la obra, tal vez las más fascinantes, en las que la princesa se abandona a una reflexión sobre la causa por la que no desea contraer matrimonio con el señor de Nemours: el respeto a su difunto esposo, la imposibilidad de hallar el amor en el matrimonio, o, en el mejor de los casos, la insensatez que supone imaginar que el amor de un hombre puede ser duradero dentro del matrimonio -las “preciosas” de la Edad Media, que eran las defensoras del amor cortés, no eran menos pesimistas-, el deseo de hallar el “sosiego”, lejos de las “ocupaciones” constantes que suponen las intrigas de la corte, y a la agitación que genera la pasión amorosa...

1. Y no fue el único: también la dio a leer y se supone que a corregir a Segrais, Ménage, Huest...

Los motivos son tantos y tan diversos, que se anulan unos a otros y navegamos en las contradicciones del ser asomado al abismo de su propia consciencia y que, indefectiblemente, no consigue ver claro en ella. Estamos ante la imposible objetividad del pacto autobiográfico, que es en definitiva imposibilidad de aprehender las complejidades del propio yo, o algo mucho más inquietante: imposibilidad de captar las verdaderas razones que lo mueven, porque la verdad es múltiple e informe. Y eso no es todo: aquí se produce un exceso de razonamiento, y el exceso de razón puede conducir a la sinrazón, al desvarío. Pienso en el grabado de Goya "El sueño de la razón engendra monstruos". En la princesa no se trata de "sueño", la razón no está adormecida, sino exacerbada, se ha activado la imaginación -el señor de Nemours una vez casado puede ser infiel-, y en estas condiciones la razón engendra también monstruos.

Pero el episodio en cuestión era bastante dilatado, de modo que quedaba excluido por las pautas establecidas para esta mesa redonda; fue entonces cuando recordé una página que había traducido con deleite: la que describe la escena del pabellón de Couloumiers.

La princesa, que se ha retirado a su casa de campo para huir de la corte, donde la amenaza la presencia del señor de Nemours, se abandona al juego de anudar cintas amarillas -su color emblemático, y el mismo (junto con el negro, símbolo aquí de amor insatisfecho), ostentado por él en el torneo-, alrededor de una caña de Indias que había pertenecido a dicho señor. Luego, con un candelabro en la mano, se acerca a un cuadro del sitio de Metz, colocado allí por indicación suya, donde el hombre temido y amado aparecía con toda su apostura, y leemos: "Se sentó, y se puso a contemplar el retrato con una atención y una ensoñación como sólo el amor puede inspirarlas".

La escena tiene mucho encanto: la oscuridad de la noche, la hermosura sensual de la princesa, recostada en una meridiana, con su cabello desordenadamente recogido, la soledad en este pabellón que da al jardín, el hecho de que el señor de Nemours la observa por una ventana, después de haber franqueado furtivamente las sucesivas empalizadas de la propiedad... pero lo realmente notorio es que esta mujer, que pocos días antes, movida por un exceso de sinceridad, ha confesado a su marido que ama a otro hombre, y que por haber dado este paso, se cree única e irreprochable, una vez ha echado tierra de por medio entre el peligro y su persona, se abandone con deleite a una ensoñación amorosa, en un marco previamente acondicionado a este efecto.

No cabe duda de que existe una contradicción palmaria en este comportamiento. ¡Como si no fuese preciso que perseverase en su voluntad de ser fiel, y sólo con la acción no con la ensoñación, se pudiese ser adúlteral! Evidentemente la princesa no había leído a san Pablo...

Pero además, independientemente de la infidelidad al esposo, la manera de vivir el amor de la princesa es perversa, porque elige vivirlo en soledad, sin hacer partícipe al ser amado. Algo inexplicable e inexcusable si, como ocurre aquí, el amor es recíproco. El señor de Nemours se ve reducido a ser un objeto de deseo, no es alguien cuya felicidad se persigue. El don de sí misma, la

entrega, son nociones que la princesa no contempla ni por un momento: su amor es totalmente egoísta.

Por contraste nos viene a la mente el comportamiento de la apasionada Eloísa, quien, anteponiendo a su felicidad el prestigio y la vocación de filósofo de Abelardo, hubiera preferido ser su concubina a convertirse en su esposa.

Y, para volver a la princesa, esta exclusión del ser amado, patente en lo que atañe al goce amoroso, resulta también manifiesta a la hora de compartir la felicidad, cuando, siendo ya totalmente libre por el hecho de haber perdido a su marido, se niega a contraer matrimonio con el señor de Nemours. En efecto, pese a su amor por él, que no se recata en confesarle durante la entrevista en casa del Vidamo, pese a reconocer que los sentimientos que alberga en su corazón “serán eternos”, ya que no espera poder dominarlos, le declara que lo que la detiene y la hace reafirmarse en su decisión, es la terrible certidumbre de que, de acceder a sus deseos, él dejaría un día de amarla como la ama ahora...

En esta “gran novela de amor”, de los tres protagonistas, los únicos que realmente aman son los varones: el señor de Cleves y el señor de Nemours, que si tuvo amoríos en el pasado, ama ahora apasionadamente. Bien es verdad que los temores de la princesa respecto al futuro pueden no ser del todo infundados, ¿acaso un amor es eterno antes de la muerte de los amantes?, pero son inconcebibles en una mujer enamorada. Es aquí donde la princesa actúa de manera excepcional, o mejor fuera de lo normal: por temor a sufrir renuncia a amar -*substine et abstine*- y en definitiva a vivir, y si, a su manera, amó en algún momento, en su fuero interno quiere ahora ahogar este sentimiento, porque a sus ojos, como a los de la autora que le dio vida, el amor es un gesto de debilidad, y de esta debilidad quiere vengarse precisamente en la persona de quien fue objeto de su amor: el señor de Nemours. Sin duda ha reflexionado sobre la desdicha de él, pero no con conmiseración sino con complacencia y crueldad.

He empezado dando las gracias y tengo que terminar pidiendo disculpas: he divagado demasiado, pero es que el tema me apasiona como ha apasionado a los numerosos lectores, que desde el momento en que vio la luz, ha tenido la obra.

MADAME DE LA FAYETTE, *La princesse de Clèves*. Édition de H. L. Mermond, Lausana, 1947, 193-194.

Les palissades étaient fort hautes, et il y en avait encore derrière, pour empêcher qu'on ne pût entrer; en sorte qu'il était assez difficile de se faire passage. M. de Nemours en vint à bout néanmoins; sitôt qu'il fut dans ce jardin, il n'eut pas de peine à démêler où était Mme de Clèves. Il vit beaucoup de lumières dans le cabinet; toutes les fenêtres en étaient ouvertes et, en se glissant le long des palissades, il s'en approcha avec un trouble et une émotion qu'il est aisé de se représenter. Il se rangea derrière une des fenêtres, qui servaient de porte, pour voir ce que faisait Mme de Clèves. Il vit qu'elle était seule; mais il la vit d'une si admirable beauté qu'à peine fut-il maître du transport que lui donna cette vue. Il faisait chaud, et elle n'avait rien, sur sa tête et sur sa gorge,

que sus cheveux confusément rattachés. Elle était sur un lit de repos, avec une table devant elle, où il y avait plusieurs corbeilles pleines de rubans; elle en choisit quelques-uns, et M. de Nemours remarqua que c'étaient des mêmes couleurs qu'il avait portées au tournoi. Il vit qu'elle en faisait des nœuds à une canne des Indes, fort extraordinaire, qu'il avait portée quelque temps et qu'il avait donnée à sa sœur, à qui Mme de Clèves l'avait prise sans faire semblant de la reconnaître pour avoir été à M. de Nemours. Après qu'elle eût achevé son ouvrage avec une grâce et une douceur qui répandaient sur son visage les sentiments qu'elle avait dans le cœur, elle prit un flambeau et s'en alla, proche d'une grande table, vis-à-vis au tableau du siège de Metz, où était le portrait de M. de Nemours; elle s'assit et se mit à regarder ce portrait avec une attention et une rêverie que la passion seule peut donner.

On ne peut exprimer ce que sentit M. de Nemours dans ce moment. Voir au milieu de la nuit, dans le plus beau lieu du monde, une personne qu'il adorait, la voir sans qu'elle sût qu'il la voyait, et la voir tout occupée de choses qui avaient du rapport à lui et à la passion qu'elle lui cachait, c'est ce qui n'a jamais été goûté ni imaginé par nul autre amant.

MADAME DE LA FAYETTE, *La Princesa de Clèves*. Traducción de Ana María Holzbacher, Madrid, Cátedra, 1987, 243-244.

Las empalizadas eran muy altas, y había otras detrás para impedir que se pudiese entrar, de suerte que era bastante difícil abrirse paso. El señor de Nemours lo consiguió sin embargo, y en cuanto estuvo en el jardín no tuvo ninguna dificultad para averiguar dónde estaba la señora de Clèves. Vio muchas luces en el gabinete, todas las ventanas estaban abiertas, y deslizándose a lo largo de las empalizadas, se acercó con una turbación y una emoción que son fáciles de imaginar. Se puso detrás de una de las ventanas que servían de puerta, para ver lo que hacía la señora de Clèves. Vio que estaba sola, pero la vio tan extremadamente hermosa que le fue difícil dominar el embeleso que le causó esta visión. Hacía calor, y sólo cubrían su cabeza y su pecho los cabellos desordenadamente recogidos. Estaba recostada en una meridiana y tenía delante una mesa, en la que había varios cestillos llenos de cintas; eligió algunas y el señor de Nemours advirtió que eran de los mismos colores que él había lucido en el torneo. Vio que con ellas hacía lazos en una caña de Indias muy rara, que él había llevado algún tiempo y que había dado a su hermana, a quien la señora de Clèves se la había cogido haciendo como que no sabía que había pertenecido al señor de Nemours. Cuando hubo terminado su labor, con una gracia y una delicadeza que derramaban en su rostro los sentimientos que llevaba en el corazón, cogió un candelabro, y se acercó a una mesa grande, frente al cuadro del sitio de Metz en el que estaba el retrato del señor de Nemours; se sentó, y se puso a contemplar el retrato con una atención y una ensoñación como sólo el amor puede inspirarlas.

No se puede expresar lo que sintió el señor de Nemours en aquel momento. Ver, en medio de la noche, en el lugar más hermoso del mundo a una mujer a la que adoraba, verla sin que ella supiese que la veía, y verla enteramente ocupada en cosas relacionadas con él y con el amor que ella le ocultaba, es algo que no ha sido jamás saboreado ni imaginado por ningún otro amante.

Los estudios contenidos en este volumen inciden en la traducción y recepción en la España contemporánea de distintos autores franceses, desde el Renacimiento hasta la Revolución.

En sus páginas están presentes la poesía (Ronsard, Du Bellay) y el ensayo (Montaigne) del siglo XVI; los grandes dramaturgos clásicos (Corneille, Molière, Racine), el fabulista La Fontaine y el moralista La Bruyère, así como algunos autores representativos del siglo XVIII, como Marivaux, Prévost, Voltaire y Laclos, sin olvidar la literatura exótica y el género epistolar.

Mención especial merecen las reflexiones sobre su trabajo de varios traductores actuales de clásicos franceses.

Con sus variados análisis, puntuales en ocasiones, aunque siempre profundos, este libro es una notable contribución a los estudios de la relación existente entre literatura original y literatura traducida, así como del lugar de la traducción en distintos ámbitos de la vida literaria, desde la formación de un escritor hasta la propia evolución de los géneros.

ILUSTRACIÓN DE CUBIERTA

“Écritures, planche III” del *Recueil de planches sur les sciences, les arts libéraux et les arts mécaniques*, París, Briasson, David, Le Breton & Durand, 1763, vol. II, correspondiente al tomo XIX de la *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*.