

**Luis Pegenaute (Ed.)**

# **La traducción en la Edad de Plata**



**PPU**

**Barcelona, 2001**

LA PUBLICACIÓN DE ESTE VOLUMEN HA SIDO POSIBLE GRACIAS A LA  
SUBVENCIÓN DE LA UNIVERSITAT POMPEU FABRA AL PROYECTO DE  
INVESTIGACIÓN  
*LA GENERACIÓN DEL 98: TRADUCTORA Y TRADUCIDA*

HAN COLABORADO EN ESTE VOLUMEN INVESTIGADORES VINCULADOS A LOS PROYECTOS DE  
INVESTIGACIÓN SUVENCIONADOS

P597008 DE LA UNIVERSITAT POMPEU FABRA  
*LA GENERACIÓN DEL 98: TRADUCTORA Y TRADUCIDA*  
MARTIN FISCHER \* MIGUEL GALLEGO ROCA \* PILAR GÓMEZ BEDATE  
SOLEDAD GONZÁLEZ RODENAS \* AMPARO HURTADO \* JOSEP JULIÀ  
LUIS PEGENAUTE \* AMALIA RODRÍGUEZ \* JOSÉ FRANCISCO RUIZ CASANOVA

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

PB98-1077 DE LA DIRECCIÓN GENERAL DE ENSEÑANZA SUPERIOR DEL MINISTERIO DE  
EDUCACIÓN Y CULTURA  
*LAS TRADUCCIONES DE LITERATURA DRAMÁTICA Y NARRATIVA AL CATALÁN (1906-1939)*  
ENRIC GALLÉN \* MARCEL ORTÍN

Primera edición, 2001.

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización expresa de los titulares del *Copyright*, bajo las sanciones establecidas por las leyes, la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo públicos.

© De la edición: los autores de los textos.

© PPU  
Promociones y Publicaciones Universitarias, S. A.  
Diputació 213, 0811 Barcelona  
Tel. 93 451 65 70 Fax 93 452 10 05

ISBN 84-477-0761-X  
D. L. B-33.216-2001

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

## ÍNDICE

- 9      *INTRODUCCIÓN*  
LUIS PEGENAUTE
- 17     *JOYCE'S WORK AND ITS EARLY RECEPTION AND TRANSLATION IN CATALONIA (1921 - 1936)*  
JOHN BEATTIE
- 27     *PLATERO Y YO EN ALEMÁN*  
MARTIN B. FISCHER
- 41     *DE CÓMO NO FUERON POSIBLES EN ESPAÑOL LAS TRADUCCIONES VANGUARDISTAS*  
MIGUEL GALLEGO ROCA
- 49     *TRADUIR I ADAPTAR TEATRE A CATALUNYA (1898 - 1938)*  
ENRIC GALLÉN
- 75     *EL TEATRE "DUBON SENS" EN CATALÁ: L'EXEMPLE DE DUMAS FILL*  
MARTA GINÉ JANER
- 89     *NOTAS SOBRE LOS TEMAS SIMBOLISTAS EN LA POESÍA FRANCESA MODERNA DE ENRIQUE DíEZ-CANEDO Y FERNANDO FORTÚN*  
PILAR GÓMEZ BEDATE
- 99     *JUAN RAMÓN JIMÉNEZ EN SUS TRADUCCIONES DE VERLAINE: RELECTURA, REINTERPRETACIÓN, REAFIRMACIÓN*  
SOLEDAD GONZÁLEZ RODENAS
- 115    *LA NOVICIA DE SANTA CLARA, UNA ADAPTACIÓN DE SALVADOR VILAREGUT DE MEASURE FOR MEASURE DE SHAKESPEARE PARA LA ESCENA CATALANA*  
MONTSERRAT GUINOVART
- 135    *LA TRADUCCIÓN EN RESIDENCIA. REVISTA DE LA RESIDENCIA DE ESTUDIANTES (1926 - 1934)*  
AMPARO HURTADO DÍAZ
- 147    *DIEGO RUIZ, TRADUCTOR MODERNISTA*  
JOSEP JULIÀ BALLBÈ Y JORDI F. FERNÁNDEZ

- 157 *TEODORO LLORENTE, TRADUCTOR Y ANTÓLOGO DE POESÍA FRANCESA*  
FRANCISCO LAFARGA
- 171 *LA (MALA) FORTUNA DE EÇA DE QUEIROZ EN ESPAÑA: LAS TRADUCCIONES DE VALLE-INCLÁN*  
ELENA LOSADA SOLER
- 187 *DICKENS EN LA LITERATURA CATALANA (1829 – 1939). LES TRADUCCIONS I LA PRIMERA COINCIDÈNCIA AMB CHESTERTON*  
MARCEL ORTÍN
- 215 *EL TEATRO ESPAÑOL DE FIN DE SIGLO: SU RECEPCIÓN EN LOS EEUU HASTA 1936*  
LUIS PEGENAUTE
- 259 *JORGE GUILLÉN, TRADUCTOR DE SUPERVIELLE*  
ALICIA PIQUER DESVAUX
- 271 *LA TRADUCCIÓN COMO TRANSCULTURACIÓN: POE Y EL FIN DE SIGLO*  
AMALIA RODRÍGUEZ MONROY
- 283 *LA REPÚBLICA DE LAS LETRAS (1905 Y 1907): UN EJEMPLO DE RECEPCIÓN, AFINIDAD ESTÉTICA Y DESERCIÓN TRADUCTORA*  
JOSÉ FRANCISCO RUIZ CASANOVA
- 295 *NOTÍCIA DE LA RECEPCIÓ DEL TEATRE DE G. B. SHAW A CATALUNYA (1908 – 1938)*  
ANNA SOLER HORTA
- 313 *EL KRAUSISMO TRADUCTOR Y TRADUCIDO*  
MIGUEL ÁNGEL VEGA

# INTRODUCCIÓN

LUIS PEGENAUTE  
UNIVERSITAT POMPEU FABRA

En el presente volumen se recogen la mayor parte de las ponencias presentadas en una larga —larguísima— jornada que, dedicada al estudio de la traducción en la Edad de Plata, tuvo lugar en la Facultad de Traducción e Interpretación de la Universitat Pompeu Fabra el día 16 de junio del año 2000. La convocatoria presentaba como propósito el debate de diferentes tesis y propuestas metodológicas con el fin de fomentar el diálogo y contraste de pareceres más que la exposición de resultados, cuya presentación se postergaría hasta el momento de la publicación. A los ponentes se les dio, por tanto, un plazo prudencial para la redacción definitiva de sus contribuciones para que así pudieran tener en cuenta las posibles ideas y sugerencias suscitadas en la discusión. La mayor parte de los asistentes eran miembros del Departamento de Traducción y Filología de la Facultad ya mencionada (John Beattie, Martin Fischer, Enric Gallén, Pilar Gómez Gedate, Amparo Hurtado, María Oliver, Marcel Ortín, Amalia Rodríguez, Francisco Ruiz Casanova, y yo mismo, además de Montse Guinovart, alumna del Programa de Doctorado de la UPF, “La traducción: Aspectos literarios y discursivos”), pero también contamos con la aportación de especialistas procedentes de otras universidades: así, Francisco Lafarga, Elena Losada, María Nieves Muñiz y Alicia Piquer (Univ. de Barcelona), Marta Giné (Univ. de Lleida), Miguel Ángel Vega (Univ. Complutense de Madrid) y Miguel Gallego Roca (Univ. de Almería). Por causas ajenas a nuestra (y su) voluntad, finalmente no hemos podido contar con los textos de M<sup>a</sup> N. Muñiz (“Las traducciones de Leopardi en la España finisecular y el modernismo”) y de M. Oliver (“La invención de Molière en Cataluña”) pero en contrapartida incluimos dos colaboraciones de autores que no estuvieron presentes en la Jornada: Anna Soler (UPF) y Soledad González.

El presente volumen presenta como temática la traducción en España y desde España en los primeras décadas del siglo XX. No parece haber acuerdo sobre los límites cronológicos de la denominada “Edad de Plata”, cuya

amplitud varía en opinión de los diversos autores: así, la Red de Centros y Archivo Virtual de la Edad de Plata (Fundación Marcelino Botín y Fundación Residencia de Estudiantes) propone los años comprendidos entre 1868 y 1936, José Luis Mora 1875-1936, José Carlos Mainer 1902-1936, Víctor García de la Concha 1898-1936. Lo que parece estar claro es que aglutinaría a tres generaciones de escritores: la del 98, la del 14 y la del 27. De todos modos, por ser coetánea a la primera de éstas y confundir sus límites con ella más de lo que alguna vez se ha sugerido (así, por ejemplo, Pedro Salinas, Díaz-Plaja, Dámaso Alonso), hemos incluido también en la nómina de escritores a los integrantes de las filas modernistas, prefiriendo así el concepto de “Generación de fin de siglo”. Encontraremos, por tanto, referencias a dicha generación y también a los novecentistas y a los que practicaron las Vanguardias. Eso por lo que hace a los autores españoles. En cuanto a los extranjeros, las menciones son numerosísimas y variadas: de Shakespeare a Poe, de Dickens a Supervielle, de Pirandello a Shaw. No podía ser menos en un volumen consagrado al estudio de la traducción, motor fundamental de contagio entre literaturas y, por tanto, dinamizador simpar de la evolución literaria.

Me limitaré a presentar las distintas contribuciones, guiando al lector en la búsqueda de posibles unidades temáticas, ya que los trabajos se presentan ordenados alfabéticamente por el apellido del autor. Encontramos dos trabajos en los que se relaciona de manera muy clara el hecho traductor con el ambiente cultural de la época. Así, Amparo Hurtado estudia la labor traductora llevada a cabo desde las páginas de *Residencia: Revista de la Residencia de Estudiantes*, que publicó 20 números entre 1926 y 1934. Tras prestar atención al papel jugado por la Residencia de Estudiantes en el proyecto de europeización de la vida intelectual española, Hurtado se centra en la revista, que era “académica, de carácter multidisciplinar y vocación plurilingüe” y estaba orientada, principalmente, a los temas culturales y educativos. En los diferentes números encontramos textos originales —tanto en castellano, claro está, como en diversas lenguas extranjeras— y también numerosas traducciones (hasta un 40% de las páginas). Se recogen allí muchas de las conferencias impartidas en la Residencia. Amparo Hurtado pone de manifiesto cómo se tenía por costumbre omitir el nombre del traductor (y apunta algunas posibles razones), pero se ocupa de detallar las circunstancias que rodearon la publicación de tres textos que constituyen excepciones significativas en este respecto: uno de H. G. Wells, uno de Santayana y un fragmento de las *Soledades* de Góngora en versión inglesa.

Miguel Ángel Vega, por su parte, destaca cuál fue el proceso de

implantación del krausismo en España a partir de la estancia de Sanz del Río en Heidelberg en 1843 y la posterior publicación, en 1860, de su traducción *El ideal de la humanidad* de Krause. Ciertamente, apunta Vega, que el primer contacto español con el pensamiento de Krause vino de la mano de su discípulo belga Heinrich Ahrens, cuyo *Cours de droit naturel ou de la philosophie du droit* ya había sido traducido por Ruperto Navarro Zamorano en 1841, pero no cabe duda de que fue Sanz del Río quien propició la irrupción del llamado “panenteísmo” en nuestro país. Si esta corriente intelectual influyó tanto en los integrantes de la Institución Libre bien pudo ser debido, tal y como sugiere Vega, a que hubo lo que podría ser llamada “una escuela krausista de la traducción” que estaría integrada por escritores y pensadores como J. Caso y Blanco, Francisco y Hermenegildo Giner de los Ríos, los hermanos González Blanco, etc. De sus traducciones y las de muchos otros nos deja constancia Vega en un completísimo y útil listado.

Un segundo bloque de trabajos vendría constituido por aquellos que se centran en cuestiones relacionadas más directamente con la recepción, ya sea de autores extranjeros en nuestras tierras (así, los trabajos de Elena Losada, Amalia Rodríguez, John Beattie y Marcel Ortín, estos dos últimos centrados en Cataluña) o viceversa (Martin Fischer y Luis Pegenaute).

Elena Losada fija su atención en uno de los autores cumbre de la literatura portuguesa, Eça de Queiroz, cuya producción literaria llamó poderosamente la atención en España entre 1882 y 1915 —tal es el marco cronológico elegido por la autora— como consecuencia de su controvertida fama de novelista anticlerical. Las primeras traducciones resultan, en palabras de Losada, “manipuladas, ideológicamente dirigidas y literariamente horribles”. La situación no fue mucho mejor en los años venideros, ni siquiera cuando aparecen las firmadas por Valle-Inclán, a saber: *La reliquia*, *El primo Basilio*, *El crimen del padre Amaro*. Un detallado cotejo de los originales portugueses con las versiones castellanas lleva a Losada a sugerir que la única que tiene visos totalmente legítimos de haber sido en verdad obra del genial escritor gallego es *La reliquia* (a pesar de sus defectos). Losada desestima que Valle-Inclán realmente llegara a tener parte alguna en la traducción de *O crime do padre Amaro* y propone que, si llegó a ocuparse de *O primo Basilio*, fue con muy escasa dedicación. En su trabajo, el lector advertido hallará un provechoso apéndice en el que encontrará puntual detalle de todas las traducciones de Eça de Queiroz al castellano en la franja de años ya señalada.

En su contribución sobre Poe y el fin de siglo, Amalia Rodríguez se mueve sin esfuerzo alguno entre el escritor norteamericano y Baudelaire, de

nuevo entre Poe y Coleridge, Rubén Darío y Juan Ramón Jiménez, Unamuno y Max Nordau, valiéndose de conceptos como los de “transculturización” (Fernando Ortiz), “hibridación” y “reacentuación” (Bajtín), a la vez que de otros propios como “heteroglosia” y “bivocalidad”. A los autores citados vienen a sumarse otros tan definitorios como Benjamin, Lacan o Barthes, de cuyo constructo intelectual se vale Amalia Rodríguez para rastrear en las traducciones —de Baudelaire, Mallarmé, Cortázar— “un destello, no de sentido, sino de significación [...] a través de los surcos que va abriendo ese significante del *decadentismo*”.

John Beattie, por su parte, presta atención a la recepción en Cataluña de la obra de Joyce, ocupándose de apuntar los comentarios críticos de Joan Ramon Masoliver, Lluís Montanyà, Josep Sol o Josep Pla (al que se le debe la primera referencia a Joyce dirigida a una audiencia catalana), a la vez que precisos datos sobre las traducciones —las primeras de ellas fragmentarias— de *Ulysses* y *The Portrait of the Artist as a Young Man*. Según Beattie, en Cataluña la discusión en torno a la obra de Joyce se centró en identificar el sesgo de su naturaleza estética, estudiando así su capacidad para trascender las fronteras del arte. Ello supuso un interés en contextualizar al autor irlandés dentro del marco de las Vanguardias, movimientos estos a los que Cataluña estaba particularmente atenta como consecuencia de su interés en acercarse intelectualmente a Europa.

Marcel Ortín se ocupa de estudiar la recepción de la obra de Dickens en Cataluña entre 1892 —año en que se publica la primera versión catalana— y el final de la Guerra Civil. En su opinión, se pueden distinguir dos periodos, cuya frontera cabe situarla en 1924, el año en que se inicia el debate sobre la crisis de la novela catalana. En el segundo cabe hablar de una proliferación de las traducciones, una concentración de los lugares de publicación y también una mayor especialización de los traductores (así, por ejemplo, Carles Capdevila, C. A. Jordana, Pau Romeva y Josep Carner.). Marcel Ortín, estudioso de la obra de este último, analiza la presencia de Dickens a lo largo de su trayectoria como escritor y traductor, estableciendo una comparación con las opiniones que sobre Dickens formuló otro autor inglés, G. K. Chesterton.

Martin Fischer nos ilustra sobre las traducciones de *Platero y yo* al alemán, dando cuenta de las dos traducciones publicadas y de sus ediciones. Fischer coteja con el original las versiones de D. Deinhard y F. Vogelsgang, prestando particular atención al trasvase de los referentes culturales, aunque sin olvidar otros problemas formales y estilísticos.

Luis Pegenaute se ocupa de estudiar cómo se recibió en los EEUU el teatro español de fin de siglo (en particular, las obras de A. Guimerá, los

hermanos Álvarez Quintero, J. Benavente, J. Echegaray y G. Martínez Sierra) hasta 1936, tanto en lo que respecta a las representaciones, como las traducciones y respuesta de la crítica. Se pone de manifiesto que nunca antes ni después llegó a despertar nuestro teatro un interés tal en tierras estadounidenses. El trabajo viene acompañado de un extenso anexo, que puede resultar útil para ulteriores investigaciones.

Podemos reseñar a continuación la existencia de cuatro trabajos centrados en la traducción teatral en Cataluña: los de E. Gallén, M. Giné, M. Guinovart y A. Soler. En el primero de ellos, el autor presta una detalladísima atención a la publicación de traducciones y adaptaciones de obras dramáticas —tanto populares como de gran alzada literaria— en diversas colecciones publicadas en Cataluña, y en catalán, entre 1898 y 1938. Así, Gallén repasa la presencia de textos dramáticos extranjeros en colecciones de ámbito literario general y también en colecciones especializadas en teatro. Como el autor se ocupa de poner de manifiesto, el teatro es probablemente el género que mayor relación guarda con el entorno sociocultural, por lo que sus observaciones resultan absolutamente pertinentes para comprender el entorno literario catalán en este periodo, tanto desde el punto de vista de la poética como de la ideología, poniendo de manifiesto que la traducción puede convertirse en una inmejorable herramienta de consolidación y renovación del canon que parece deseable establecer.

Marta Giné estudia dos de las traducciones que de Dumas hijo hizo el prolífico Salvador Vilaregut: *La dama de les camèlies* y *L'amic de les dones*. Las obras originales pertenecen al teatro del periodo del Segundo Imperio francés y son buenos ejemplos de piezas escritas en oposición al drama romántico. El fin último en este tipo de teatro es el de reestablecer los códigos morales de la sociedad. Giné presta la debida atención al modo en que ambas obras fueron vertidas en catalán y presenta detallada información sobre las circunstancias de sus representaciones. Para Giné, *La dama de les camèlies* resulta una traducción excelente desde el punto de vista de la lengua catalana, aunque defectuosa en lo que respecta al trasvase ideológico. Este defecto asoma también en *L'amic de les dones* y es que, según la autora del trabajo, Vilaregut magnifica en demasía la transmisión del mensaje propuesto por Dumas hijo, en cuanto que se prima de forma excesivamente preponderante la exaltación de los valores burgueses y el seguimiento de una moral católica muy estrecha.

También Montse Guinovart trata en su trabajo a S. Vilaregut, en este caso, como traductor de *Measure for Measure*, de Shakespeare (convertida, en su versión, en *La novicia de Santa Clara*). Tras repasar la trayectoria profesional de

Vilaregut, como autor teatral y traductor, Guinovart se centra en la adaptación y su puesta en escena. La autora del trabajo basa su trabajo en el análisis de las dos versiones manuscritas, en catalán y en castellano, a la vez que en la copia impresa de la primera de ellas. Guinovart se vale, además, de la refundición que de la obra de Shakespeare hizo al castellano José María Quadrado y que sirvió a Vilaregut para dar forma a la trama secundaria. Cuenta también con la estimable información aportada por dos borradores de sendas conferencias que Vilaregut presentó con ocasión del estreno en el teatro Romea en 1928 y un año después en Esparraguera. A través de las páginas de su trabajo, Guinovart nos va detallando los cambios urdidos en la trama principal y las manipulaciones de la secundaria, a la vez que apunta las posibles razones de tal proceder.

Anna Soler estudia la recepción del teatro de G. B. Shaw en Cataluña a lo largo de tres décadas, desde su primera representación en Barcelona (y en catalán) en 1908 hasta 1938. A lo largo de su trabajo, encontramos detallada información sobre las diferentes puestas en escena, las traducciones y la respuesta de la crítica. Soler llega a la conclusión de que a lo largo de este periodo si bien la importación del teatro de Shaw se inscribía dentro de una tendencia generalizada de búsqueda de modelos creativos que vinieran a renovar el canon estético, lo cierto es que los afanes de los intelectuales no hallaron el eco esperado en la respuesta popular. El trabajo de Soler viene acompañado de un completo anexo donde encontramos las reseñas aparecidas en la prensa de la época.

Tres de los trabajos versan sobre las traducciones de poetas simbolistas: el de Pilar Gómez Bedate, el de Soledad González y el de Francisco Ruiz Casanova. La primera nos informa sobre la importantísima antología titulada *La poesía francesa moderna* que llevaron a cabo Enrique Díez Canedo y Fernando Fortún en 1913 (corregida y aumentada en 1945), y que como señala la autora del trabajo, fue determinante en la formación del canon de la poesía francesa en España. Una vez apuntados los estudios que se han venido haciendo en relación con la recepción de los simbolistas franceses en España, Gómez Bedate nos detalla las circunstancias en que se realizó la antología, para pasar, finalmente, a estudiar la traducción de sendos poemas de Stuart Merrill, Moréas y Viélé-Griffin.

Soledad González dirige su atención hacia las traducciones que Juan Ramón Jiménez hizo de Verlaine. Tras llamar la atención sobre la polémica que suscitaron las palabras del onubense al atribuirse un conocimiento del poeta francés anterior al que tuvo Darío, González pasa a detallarnos cuáles fueron

las primeras versiones que Juan Ramón hizo del influyente autor simbolista y subraya que si más tarde abrazó la poesía moderna escrita en inglés, ello no supuso un abandono de lo francés. A lo largo de su trabajo González nos da cuenta de las revisiones que a lo largo de los años iría introduciendo Juan Ramón en sus primeras traducciones de Verlaine a la vez que justifica tales cambios atendiendo a la renovación de su personal ideario estético.

Francisco Ruiz Casanova, por su parte, estudia la presencia de la traducción en las páginas de la revista madrileña *La República de las letras*. El trabajo de Ruiz Casanova pone de manifiesto que las traducciones fueron de un carácter muy diferente en las dos épocas de la revista (1905 y 1907). Mientras que, en un principio, la poesía tuvo una presencia fundamental (con numerosos poemas simbolistas), después se incidió mucho más en la traducción de prosa. A lo largo de su artículo, Ruiz Casanova presenta atinadas hipótesis sobre las posibles causas de este cambio en la línea editorial de la revista.

Con los trabajos de Miguel Gallego Roca y Alicia Piquer nos adentramos en el terreno de las Vanguardias, aunque cabría hacer una matización, pues la aportación del primero de estos autores viene a ser, en realidad, “una esquemática reflexión teórica sobre la precariedad del vanguardismo español”. Tal y como pone de manifiesto Gallego Roca, la única poesía que hallamos traducida en España a lo largo de las primeras décadas del siglo XX —tanto en revistas como en antologías— es la de simbolistas menores y postsimbolistas, no la de vanguardistas. Quiere ello decir que la poesía importada no es en nuestras tierras una provocación (un *shock*, en palabras de Peter Bürger), sino más bien una reafirmación —con un nuevo ropaje— de la convención.

Alicia Piquer nos detalla el paso de Jorge Guillén por París y cómo, al entrar en contacto con la modernidad, prende en él su pasión por la poesía de Supervielle, con el que llegará a entablar amistad y del que traducirá diversos poemas, algunos de ellos recogidos en la antología *El bosque sin horas* (1932), donde encontramos también versiones de Alberti, Salinas, Brull y Altolaguirre. Piquer destaca el hecho de que esos mismos poemas sean incluidos en el capítulo *Reunión de vidas* en *Homenaje* (1967) y cómo establecen allí una auténtica relación intertextual con su producción original.

Por último, podemos reseñar la presencia de un trabajo centrado ante todo en la figura del traductor. Así, Francisco Lafarga pone de manifiesto la particular querencia de Teodoro Llorente por la literatura francesa (en

particular su poesía, y ante todo, la romántica), reflejada en sus numerosas traducciones. Lafarga analiza detenidamente las circunstancias de la composición de la antología titulada *Poetas franceses del siglos XIX* (1906), donde Llorente vierte al castellano 376 poemas de 47 poetas. A continuación se analiza la correspondencia (o falta de ella) entre el número de poemas traducidos y las notas bibliográficas que los acompañan y se aventuran ciertas hipótesis sobre las fuentes de las que se pudo servir Llorente a la hora de preparar la selección de los primeros y la redacción de las segundas. Finalmente encontramos interesantes datos sobre la recepción de la antología y una valoración final sobre la labor llevada a cabo por Llorente.

Con la publicación del presente volumen pretendemos hacer una pequeña contribución al estudio de la historia de la traducción en España, respondiendo así al interés suscitado por la cuestión en los últimos años. Nuestra confianza es que estos trabajos resulten útiles a los interesados en la literatura española y catalana modernas, los historiadores de la traducción y aquellos cuyo ámbito de trabajo se sitúa en el marco de la Literatura Comparada.

## JOYCE'S WORK AND ITS EARLY RECEPTION AND TRANSLATION IN CATALONIA (1921-1936)

JOHN BEATTIE  
UNIVERSITAT POMPEU FABRA

Twentieth century Catalan literature finds one of its fundamental historical points of reference in the debate between *Modernisme* and *Noucentisme*. The dialectal dynamics of these two movements and their shared purpose of bringing Catalonia closer to Europe were to form the basis from which all the *avant-garde* initiatives that were to bring about the desired European *aggiornamento* of Catalan culture were to emerge. All the significant 'isms' of the *avant garde*, from Futurism to Surrealism, were imitated and assimilated and, in certain cases that were particularly relevant for the world of the plastic arts, these movements were not only championed, but led from the front, by Catalan artists themselves.

The contextual relevance of *avant garde* aesthetics cannot be too boldly stated for any approximation to the initial impact of Joyce's work in Catalonia. Critics<sup>1</sup> who have researched the fifteen-year period between the first reference in print to Joyce's work in the Peninsula<sup>2</sup> and the outbreak of the Civil War, which effectively brought to an end the initial period of enthusiasm for, and identification with, the writer's major works, have tended to take the early critical interventions of Joan Ramon Masoliver (1929) and Lluís Montanyà (1930) as heralding the advent of Joyce's work for an informed Catalan readership, yet it is to the figure of Josep Pla (1927) that we must look, in

---

<sup>1</sup> For the reception of Joyce's work in Spain as a whole see Santa Cecilia (1997) and for an informed Catalan perspective in particular, Mallafrè (1994).

<sup>2</sup> See Marichalar (1924: 177-202) and Goldring (1921: 244-6).

chronological terms, for the first reference in print to Joyce's work aimed exclusively at Catalan readers.<sup>3</sup>

Pla's press article, despite its enforced brevity, has all the freshness and spontaneity of first impressions dramatically impacted, in this instance, by Joyce's *Ulysses*,<sup>4</sup> and although its main thrust is informative, with passing reference to Joycean biographical details and to the 'scandalous' associations surrounding the author's work in England and America, there is still scope for tentative interpretation on Pla's part, which prove him to have had prophetic insight, certainly as far as *Ulysses* was concerned. It is the realism of Joyce's vision, however, rather than its symbolism or obvious associations with *avant garde* aesthetics, with which Pla identifies. The author of *Ulysses*, when compared to Proust, for instance, provides a cosmic vision of uncommon realistic density. Thus, *Ulysses* "representa una immersió dins de la realitat de primer ordre. L'espessor de Proust és un arabesc, al costat del purè de pèsols de Dublín, de James Joyce", where Joyce's concern for the mundane and the only apparently 'vulgar' masks a concern for the fragility of the human condition above and beyond the claims of literary aesthetics:

A aquest novel·lista li interessa la realitat en brut i no estilitza mai. El seu fort és crear atmosferes reals. La finalitat d'aquesta literatura sembla ésser típicament un simple desig de possessió. No vol pas arranjjar res, ni fer prosèlits. No té potser ni una preocupació de bondat i d'humanitat [...] és fred i implacable. Posar un material humà sense preocupacions d'idealització ni de rebaixament dins d'un ambient. Com a màxim una mica d'humorisme, el que surt, naturalment, d'una situació i d'una gent real. Una sensació d'aclaparament constant, el pes sobre el cor, que fa sentir la vida, si hom té la força de parar l'orella. Una preocupació de considerar la feblesa i la fragilitat com la característica dels homes i de les dones.

If anything, it is Joyce's own humanity as an artist, rather than his

---

<sup>3</sup> I am most grateful to Dr Xavier Pla of the University of Girona, Josep Pla's most recent biographer, for making Pla's article available to me.

<sup>4</sup> At the time of writing, Pla was working as a press correspondent in England. The commercial unavailability of Joyce's *opus*, allied to Pla's limited English, strongly suggests that the latter used the Larbaud French translation of the work for his own analyses. The presence of Pla's own copy of this translation in the Mas Llofriu library makes this an even more distinct possibility, for Pla's interest in Joyce was a life-long affair, attested to by his articles on, and translated extracts of, *Ulysses*, even quite late in life – see Pla's *Notes del Capvesprol*, 1979, *Obra Completa*, XXXV, pp. 232-234 and 245-249.

adopted role as literary iconoclast, that shows through in Pla's appreciation. Unlike other Irish and English writers, Joyce "[...] es tot el contrari: és xerraire, cordial, animat, espontani, social fins a un grau indescriptible. Aixó sol revela una capacitat d'observació imponent".

Pla's persuasive advocacy of Joyce's cause as a realist of the first order was a tentative critical approach relayed to an informed Catalan readership that was soon to be relegated in favour of more open and more critically 'daring' associations with the prevailing aesthetics of the day, as the twenties merged into the thirties. In this respect, the figure of the critic Lluís Montanyà,<sup>5</sup> in the pages of the most celebrated *avant garde* review of the day in Catalan, *Hélix*, was to acquire singular relevance for focusing awareness, via his analysis of *Ulysses*, of the wider contemporary European cultural issues that were raised by possible alternative readings of English Modernism's most iconic literary text.

Montanyà, while recognising the unsurpassed realism of Joycean episodes such as Molly Bloom's interior monologue in *Penelope*,<sup>6</sup> recognises at once with *Ulysses* as a whole that we are being sent out to make a firm steer into uncharted waters, that new critical procedures and new critical attitudes must be brought to bear in dealing with Joyce's literary surrealism. The sense of grappling with the challenges of a disturbingly new aesthetic are everywhere apparent in Montanyà's approach:

Evidentment, no es poden aplicar a 'Ulysse' els procediments, els sistemes, els principis crítics aplicables als altres llibres. És una cosa excepcional, completament apart. Ni Proust —que al seu costat resulta una lectura divertida— ni el Jarry de 'Ubu-Roi' hi tenen res a veure. No havíem llegit mai ni comptem llegir mai més res que se li pugui comparar. Unes paraules podrien concretar el nostre judici: 'Ulysse' és el resultat monstruós i, malgrat tot, magnífic, de la impotència artística de tota una època. I aquest judici no té pas, per a nosaltres, un sentit únicament pejoratiu [...] Mai cap super-realista no podrà depassar Joyce, acumular més dades del subconscient, més revelacions fotogràfiques de l'inconscient desfermat.

---

<sup>5</sup> Lluís Montanyà (Barcelona, 1903) was the editor of *L'Amic de les Arts*, as well as a collaborator on other reviews. Along with Sebastià Gasch and Salvador Dalí, he signed the celebrated *Manifest Groc* (1928). He went into exile after the Civil War, working as a translator and *lector* in Geneva.

<sup>6</sup> At almost the same time as his article in *Hélix*, Montanyà, in a separate article, deals lucidly with the interior monologue as a literary artefact in Carles Soldevila's *Fanny*. See Montanyà (1930), later reproduced in Centelles (1967: 81-84).

Montanyà recognises that the outer limits of surrealism's challenge to conventional aesthetics have been reached, and that *Ulysses* makes its particular claim to stand unchallenged as the signpost pointing forwards into the literary unknown:

'Ulysse' amb tot el seu desordre caòtic, amb els seus errors delirants, restarà el millor —l'únic— document d'aquest somni irrealitzable d'alguns artistes moderns que, cansats de tècniques a l'abast de tothom i d'anàlisis massa fàcils, han volgut fer viure en les seves obres la primera matèria nua i crua — amorfa — amb tot el trasbalsament de la nebulosa original.

Visions of the beyond, fired by the literary pyrotechnics of the work's author and the search for significance on the part of its first major Catalan analyst, were all well and good, but, as yet, Joyce's major work was unavailable to Catalan readers in its entirety, or even in extracted form, in their own language.<sup>7</sup> This lack of immediate access to the text of *Ulysses* was fortunately to be partly remedied in the same issue of *Hélix* in which Montanyà had glossed the work for the first time in any detail.<sup>8</sup> Under the pseudonym of M.R.,<sup>9</sup> translations were published of six short extracts altogether from Joyce's

---

<sup>7</sup> Castilian had already been favoured by this time with several translations of fragments of *Ulysses*: fragments of *Ithaca* and *Penelope* (episodes 17 and 18 of *Ulysses*) had appeared in Marichalar's article in 1924 (see footnote 2 above), Jorge Luís Borges had also translated part of *Penelope* (see Borges 1925: 6-8) and 'G.C.E.' (Ernesto Giménez Caballero) had also translated several fragments (see Giménez Caballero 1927: 3). Far more ambitious, however, was the more extensive, and justly celebrated, translation into Galician. See Otero Pedrayo (1926: 3-11).

<sup>8</sup> Pages 4-5 of the same issue of *Hélix* (February, 1930) saw the first attempt at translation into Catalan of fragments of *Ulysses*. With a discreet reference to the translation as "[...] fragments [...] traduïts [...] per un nostre amic ben conegut en el món intel·lectual" the review also cites Dámaso Alonso's fine translation of *A Portrait of the Artist as a Young Man* under the pseudonym of Alfonso Donado (See Alonso 1926) as a worthy example to follow and, after mentioning the fact that both endeavours appear under pseudonyms, enthusiastically anticipates: "Sense intentar esbrinar les causes de consemblant actitud davant l'obra de l'irlandès ens plau avui de constatar — i creiem n'és el millor elogi— que aquesta primera traducció al català és tan reeixida com la del seu company en pseudonim."

<sup>9</sup> In an article on the occasion of Joyce's death, Joan Ramón Masoliver was to reveal the translator's real identity as that of Manuel Trens i Ribas, priest and sacred art historian in the seminary in Barcelona, who had beguilingly concealed his 'Trens' identity under the 'R' for English 'Railways'! This datum was subsequently confirmed by Francesc Camprubi's reference to the *Hélix* translator of *Ulysses* in Gran

*Aeolus* (Episode 7 of *Ulysses*)<sup>10</sup> although there is no accompanying analysis of the translation nor any *rationale* offered that justifies the choice of extracts.

This lack of analysis notwithstanding, the translations invite comment as to choice of extracts and to their degree of approximation to the letter and spirit of the original. While the choice may appear arbitrary, it brings together important thematic strands in the original as a whole – the destiny of Ireland compared with that of the Jewish race, the relevance of, and homage paid to, Classical models of language and expression, the ribald juxtaposition of Britain and Rome to illustrate the theme of Empire, and the rhetorical pyrotechnics of the justly celebrated report by J. J. O'Molloy on John F. Taylor's oration to the college historical society in response to Mr Justice Fitzgibbon's advocacy of the revival of the Irish language – thematic strands that may have struck a chord in an ecclesiastic, and one sensitive perhaps to the issues of language and national identity on the geographical periphery of an empire perceived as threateningly centralist in its attitudes to cultural, linguistic and political intransigence.

The choice of extracts, despite its apparent arbitrariness, may therefore well obey a hidden agenda on the translator's part,<sup>11</sup> even if the heady brew of Joyce's iconoclasm may have advised caution on the part of this particular son of the Church when it came to identifying himself as the translator responsible for it. Yet 'M.R.' is more forthcoming in the nature of the translation itself, and a great deal bolder in assuming the consequences of his textual choices

---

Enciclopedia Catalana Vol. 14. Barcelona, 1980, p. 668.

<sup>10</sup> Only five are clearly identifiable in the *Hélix* translations, as the fifth is in fact an amalgam of two separate sections in Joyce's original. The sections, which do not follow Joyce's original sequence in *Aeolus* and, as occurs with the first and fourth extracts at least, are rendered incompletely, are *THE GRANDEUR THAT WAS ROME*, *LOST CAUSES*, *KYRIE ELEISON!*, *AND IT WAS THE FEAST OF THE PASSOVER*, *IMPROMPTU* and *FROM THE FATHERS*, the last two being erroneously run together under the title of the penultimate one.

<sup>11</sup> This choice of extracts for translation, allied to those made by Pla when translating Leopold Bloom's panacea for political welfare as expressed in the phantasmagoria of the *Circe* episode, or those of Otero Pedrayo when translating the newspaper parody of the execution scene of the Irish patriot, Robert Emmet in *Cyclops*, lend some weight in support of the critical view expressed by García Tortosa and de Toro Santos: Es significativo que los primeros intentos de interpretación de la novela no se realizaran en castellano, sino en otras lenguas españolas, como el gallego y el catalán; quizás porque los intelectuales de estas dos comunidades lingüísticas se sentían atraídos por Joyce, a causa de las circunstancias históricas y sociales de sus orígenes. See García Tortosa and De Toro Santos (1994: 7).

when it comes to translating them. While there are occasions on which the plain English as well as the more recondite socio-cultural referents in Joyce's text are beyond his immediate grasp,<sup>12</sup> there is a sense that 'M.R.' is consciously making a determined attempt to come to terms with an occasionally intractable assailant, no better illustrated than in the conclusion to his own 'IMPROMPTU' extract where, despite being on firm 'vocational' ground in dealing with the Egyptian High Priest's imagined admonition to Moses, there is everywhere a sense of the rhetorical brilliance of the original, Joyce's ear for the grandiloquent phrase, being matched in an equally sonorous and rhetorically florid Catalan. Thus:

— ¿Per què vosaltres els jueus no accepteu la nostra cultura, la nostre religió i el nostre llenguatge? Vosaltres sou una tribu de rabadàs nòmades: nosaltres som un poble poderós. Vosaltres no teniu ni ciutats ni riqueses: les nostres ciutats són eixams d'humanitat i les nostres galeres, trirrems i quadrirrems, carregades amb tota mena de mercaderies solquen les aigües de tot el món conegut. Vosaltres però totjust si heu sortit de l'estat primitiu: nosaltres tenim una literatura, un sacerdoci, una història i una política llargues de dies,

or the concluding section, equally fine in its rendering of the declamatory brilliance of the original:

-Però, senyores i senyors, si el jove Moisès hagués escoltat i acceptat aquesta llei de vida, hagués acotat el seu cap i acotat la seva voluntat i acotat el seu esperit davant d'aquesta arrogant admonició mai ell hauria tret el poble escullit de la seva casa de captiveri ni seguit de dia la columna del núvol. Mai hauria parlat amb l'Etern en míg del llampeguejar dalt el cim de la muntanya de Sinaí ni mai n'hauria baixat amb la llum de l'inspiració brillant en sa faç i portant en sos braços les taules de la llei, gravada en el llenguatge del proscrit. Acabà i els mirà, saborejant silenci.

Even a brief glance at the full Catalan translation of *Ulysses*, splendidly

---

<sup>12</sup> Thus "A sofa in a westend club" is rendered as: "Un sofà en un club a ponent (CAUSES PERDUDES)", "Poor papa with his hagadah book, reading backwards with his finger to me [...] Dear, O dear!", translated as: "Pobre pare amb el seu llibre hagadah, llegint a l'inrevés amb el seu dit cap a mi [...] Estimat, oh estimat! (I ERA LA FESTA DE LA PASQUA)" or "Witless shellfish swam in the gross lenses to and fro, seeking outlet" as: "Un marisc esmaperdut nedava en les grosses lentes d'un cantó a l'altre, buscant una sortida".

undertaken by Joaquim Mallafrè (1981) half a century later,<sup>13</sup> will reveal that 'M.R.'s' translation hardly requires alteration at this point, testimony indeed to its lasting qualities, particularly at a time when Joyce scholarship was yet to place at the translator's disposal that wealth of knowledge and insights later to colour every aspect of the Irish author's *opus* in both its critical apparatus and in translation.

The impulse given to Joyce's work for a Catalan readership by this early enthusiasm and translated extracts in the pages of *Hélix* led to no further interest on the part of Catalan *literati* for a period lasting all of six years, until just before the outbreak of the Civil War. Yet with the threat of upheaval palpable on every side in 1936 there was not only a sudden renewal of the earlier interest, but just as sudden an end to that interest in the wake of civil strife. In publishing terms at least, this new period of sterility for the advancing of Joyce's cause was to last for six whole years, until 1942.<sup>14</sup> If 1930 was marked by the pioneering study by Lluís Montanyà, then the watershed year of 1936, for Joyce interests in Catalonia, belongs emphatically to the figure of Josep Sol. Sol's relevance for Joycean reception in Catalan rests not only on one significant contribution, but on two: the first in May, 1936, the second in December of the same year. Although Joaquim Mallafrè is quick to point to Joycean influences on Sol's own prose at this particular period,<sup>15</sup> it is his perceptive critical analysis and sensitive translation of selections from Joyce that have stood the test of time, and mark him off as a reader of Joyce whose engaged sympathies with the author were well ahead of their time.

Not that Sol aspired to dramatic revelation when it came to promoting Joyce's reputation as an artist of the first order. His modesty in this respect, and in the light of what he was subsequently to contribute from his own sensitive readings, do him important credit. Thus, he states in the May 1936 article:

---

<sup>13</sup> There have been several reprintings of this first full translation into Catalan, which incorporate the findings of the 1986 'Corrected Text' of *Ulysses* by Hans Walter Gabler.

<sup>14</sup> 1942 saw the publication of the second full translation of a work by Joyce into Spanish, the Ignasi Abelló translation of *Dubliners*: see Abelló (1942). *The Dead*, the final story in Joyce's collection, had also been translated in Barcelona in the previous year: *Los muertos*, Grano de Arena. Administración: Agencia Distribuidora de Obras Selectas. Consejo de Ciento, 392, Barcelona, 148 pages. No translator is identified.

<sup>15</sup> "Encontramos la influencia joyceana [...] más clara [...] en Josep Sol: en su *Elionor* (1935) hay ecos de *Dubliners* y en *Una adolescència* (1936) de *Ulysses* y de *A Portrait*". See Mallafrè (1994: 40).

Aquest treball només aspira a donar als nostres lectors una idea de les obres de Joyce. No aspira, per tant, — ni molt menys— a ésser un estudi exhaustiu d'aquestes obres. Es tracta, simplement, de fer conèixer, en el que ens sigui possible, l'estil i el caràcter de cadascuna d'elles (Sol 1936: 89),

although his longer-term projects for making the works known was a great deal more ambitious, for he announces that in future issues he plans to analyse *Exiles*, *A Portrait of the Artist*, and extracts from *Ulysses*. His obvious empathy with Joyce, palpable in his all-too-brief analyses of *Chamber Music* and *Dubliners*, make it all the more regrettable that these ambitious projects were never to be carried out.

Sol's analysis of *Chamber Music* well illustrates his own sense of the poetic, as well as the underlying strength of Joyce's achievements in verse. Noting that Joyce's lyrics are not of their time - that the inspiration is more Elizabethan than Edwardian, although the critic recognises additional influences in Dante, Aristotle, Aquinas and, above all, Ibsen - Sol has the following perceptive analysis to make in his introductory remarks: "Només una cosa crida poderosament l'atenció del lector d'aquests poemes: i és un profund sentit musical i una accentuada propensió vers l'expressió lírica".

Joyce's art is seen in clearer perspective the less it is seen to explore avenues opened up by O'Grady, Yeats or A.E., although Sol is not afraid to recognise the derivative elements of "artificiality" and "mannerism" of a great deal of the collection. Yet he grants the author the indulgence of striking a more Celtic chord in his comments on the last two poems in the collection, XXXV and XXXVI. Praising XXXV for its *força nostàlgica*, he makes his own fine translation, as follows:

*Tot el dia sento el soroll de les aigües  
lamentant-se,  
tristament com l'au marina, quan  
solitària  
sent els vents com criden a les aigües  
monòtonament*

*Els vents grisos, els vents freds bufen  
Arreu on vaig  
Sento el soroll de moltes aigües  
Al fons de tot.  
Tot el dia, tota la nit, els sento fluir  
I refluir, ca i llà,*

and reminds us that XXXVI, with its much more markedly Celtic overtones, had already been translated by Tomàs Garcés in the pages of *La Publicitat*.

Sol boldly asserts that the collection of lyrics enables us to perceive not only Joyce's personality, but also *les tendències fonamentals del seu art*. While this might in principle be overstating the case for the collection as the mirror of Joyce's achievement, Sol's discovery of two principal tendencies at work is altogether satisfactory:

En primer lloc, us sobta el seu aristocratism intel·lectual, la perfecció meticulosa i acabada del seu art,

but, lest Joyce be accused of merely 'posing', as it were, for posterity, Sol draws from this initial perception a further, less "ethereal" one, claiming that:

L'aristocratism literari de "Chamber Music" suggereix un altre aspecte del llibre que es troba també en les obres que el segueixen. Ens volem referir a la precisa i elevada labor d'artífex de la llengua que revelen aquests poemes [...]. Concentració de pensament en un temperament fortament individualista i poètic, i obsessió del llenguatge, heu's ací les qualitats sobresortints de Joyce.

If Sol is persuasive in his reading of *Chamber Music*, his analysis of *Dubliners*, enthusiastically illustrated by a solid translation of *An Encounter*, is worth quoting almost in its entirety as a most eloquent advocacy of a collection that is boldly termed from the outset: *una de les cimes més elevades que ha assolit l'art del conte*, and worthy of comparison with Chekhov and Maupassant. Yet, Sol's reading here goes deeper. If comparisons are required, their result will only reinforce the uniqueness of Joyce's achievement:

Pero, així com el realisme fotogràfic de Maupassant no deixa endevinar res de misteriós, el realisme psicològic de Joyce és ple de suggerències del mes enllà. Davant d'ell Maupassant resulta limitat de comprensió, arcaic. Més aviat s'assembla a Txèkhov, almanys espiritualment i en conjunt; tot i que sembla que Joyce no coneixia els contes del rus.

and Flaubert, no less, is added to reinforce the issue:

La tècnica de *Dubliners*, d'una precisió Flaubertiana, revela tres aspectes essencials: a) una completa absència de romanticisme i de tot el que, de prop o de lluny, recordi el sentimentalisme; b) la precisió implacable, encara que espontània, del desenvolupament i caracterització que obliga aquests

personatges de ficció a penetrar en el nostre pensament com si fossin éssers reals que penetressin en una habitació; i c) la revelació d'una actitud irònica i crua envers la vida irlandesa.

Such a degree of implacable objectivity is not allowed, however, to prevent glimpses of more enticing perspectives. Despite Joyce's subjective reliance on "incidentes ínfims i vulgars de per sí, però revelats per la resplendor brillant d'exactes descripcions verbals i converses que astoren per la seva realitat", Sol conjectures, citing *The Dead*:

[...] el lector hi pot descobrir vagues presentiments i resplendors d'aquella representació subjektiva dels processos de la ment cavilosa que havien d'ésser tan altament individualitzats en "El retrat de l'artista adolescent",

and he may well be leaving us with intimations that *Dubliners* also looks forward to *Ulysses* when he states:

La lectura de qualsevol d'aquests contes us fa adonar d'una cosa: Que són com la vida mateixa, incomplets. La motivació misteriosa continua més enllà del darrer paràgraf. Per dir-ho altrament, no tenen un argument que comenci, es desenvolupi i acabi. El lector no perd de vista aquests caràcters, un cop s'ha esfumat la llum blanca amb què l'exposició de Joyce ens els ha revelat per breus moments. No han fet més que traspasar la finestra de la seva observació i tombar la cantonada del temps cap a altres carrers on podem estar segurs que existeixen, repetint-se a si mateixos com ho solen fer les ànimes de poc abast. Ultra això, *Dubliners* és la primera obra realista irlandesa, una obra que posa el realisme irlandès a un elevat nivell d'excel·lència.

Outside the confines of the English-speaking literary world of the day, such incisive comments would have been hard to come by – testimony indeed to Sol's awareness of the insinuations behind great art. Such perceptions make it all the more regrettable that in his December article in *Mirador - L'estètica de Joyce* – Sol limits himself to translations of Stephen's debates with Davin and Lynch on beauty and the artistic impulses, with little further room provided for critical analysis. Citing Stuart Gilbert on the relevance of Stephen's aesthetic for the presence of aesthetic ideas in *Ulysses*, Sol welcomes the former novel as a vehicle for a proper understanding of the latter, cites the Thomistic basis of Stephen's aesthetic, and provides a sensitive translation — as well as one at some length— of the Davin and Lynch episodes, one that pioneered Catalan awareness of Joyce's autobiographical novel. Yet this decisive initial impulse was thwarted by historical circumstances, which tragically intervened to

prevent a full translation of *Portrait* into Catalan for a further thirty years.<sup>16</sup>

The Civil War effectively brought to an end the initial period of interest in Joyce's work, as it did with practically everything else in the field of imaginative literature. We can search the specialist reviews in vain for references to *Finnegans Wake*, for example, the work that had already intrigued literary Europe and America for the better part of two decades, although *Work in Progress* had briefly been brought to the attention of a Catalan public by Marià Manent in his *Notes sobre literatura estrangera* of 1934.<sup>17</sup> From this moment onwards, the silence enveloping Joyce, in Catalonia and beyond, was a deafening one indeed, broken only by press notices of the writer's death in February 1941.

In conclusion, we may in retrospect be encouraged to lay particular stress on Catalan interest in the aesthetic nature of Joyce's art, on its wider international relevance for literary iconoclasm and the *avant-garde* in general, and its particular concern with language issues as these affected loyalties to cultural agendas, stated or otherwise. While such concerns as these are present in the major reviews in Castile, Galicia and the Canaries,<sup>18</sup> these reviews are somewhat more muted in their responses and, unlike their Catalan counterparts, deal more widely with issues like religion and nationalism in Joyce, and are less partisan than the Catalan critics in seeking to place Joyce within the canon of the new aesthetics. To this extent, critics and translators such as Pla, Masoliver, Montanyà, Trens, Manent, Garcés and Sol showed themselves to be particularly sensitive to Joyce's resolutely pushing back the frontiers of art, and in their own linguistic context played an inestimable part in a collective tribute to Joyce's genius, and to his fundamental integrity as an artist.

---

<sup>16</sup> See Vernet (1967).

<sup>17</sup> Otero Pedrayo had already initiated Galician readers via 'Ana Sivia Plurabela' in *El Pueblo Gallego*, Vigo, 12<sup>th</sup> May, 1931.

<sup>18</sup> Where Domingo Pérez Minik had blazed the trail from mid-1932 onwards in the pages of *Gaceta de Arte*, Santa Cruz de Tenerife.

## BIBLIOGRAPHICAL REFERENCES

### TRANSLATIONS

- ABELLÓ, Ignasi. 1942. *Gente de Dublín*, Barcelona, Editorial Tartessos.
- ALONSO, Dámaso (Alfonso Donado). 1926. *El Artista adolescente (retrato)*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- MALLAFRÈ, Joaquim. 1981. *Ulisses*, Barcelona, Edicions Proa.
- VERNET, M<sup>o</sup> Teresa. 1967. *Retrat de l'Artista Adolescent*, Barcelona, Editorial Argos Vergara.

### CRITICAL STUDIES

- BORGES, Jorge Luís. 1925. "La última hoja del *Ulises*", *Proa* 2: 6, 6-8.
- GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto ("G.C.E."). 1927. [Translated excerpts from *Ulysses*], *La Gaceta Literaria* 3.
- GOLDRING, Douglas. 1921. "Letras inglesas", *La Pluma* 17, 244-246.
- MALLAFRÈ, Joaquim. 1994. "Joyce en catalán", in Francisco García Tortosa & al. (eds.), *Joyce en España (I)*, La Coruña, Universidad de La Coruña, 39-43.
- MARICHALAR, Antonio. 1924. "James Joyce en su laberinto", *Revista de Occidente* 17, 177-202.
- MASOLIVER, Joan Ramon. 1929. "E. Giménez Caballero", *Hélix* 5, 4-5.
- MONTANYÀ, Lluís. 1930. "Primeres notas sobre *Ulysse*", *Hélix* 9, 4-5.
- . 1930. "El monòleg interior, instrument literari", *La Publicitat* 19, reproduced in Esther Centelles (ed.), *Notes sobre el Superrealisme i Altres Escrits*, Barcelona, Edicions 62, 81-84.
- OTERO PEDRAYO, Ramón. 1926. "Anacos da soadisema novela de James Joyce postos en galego do texto inglés, por Ramón Otero Pedrayo", *Nós* 32, 3-11.
- PLA, Josep. 1927. "James Joyce", *La Publicitat*, 19<sup>th</sup> February.
- SANTA CECILIA, Carlos G. 1997. *La recepción de James Joyce en la prensa española (1921-1976)*, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- SOL, Josep. 1936. "Les obres de James Joyce", *Rosa dels Vents* 2, 89-100.
- . 1936. "L'estètica de Joyce", *Mirador*, 5-6.

# PLATERO Y YO EN ALEMÁN

MARTIN B. FISCHER  
UNIVERSITAT POMPEU FABRA

## 1. ¿Un libro para quién?

El libro *Platero y yo* se publicó por primera vez en una edición para niños, la llamada “edición menor” con 73 capítulos para Navidad del año 1914 (con ilustraciones de Fernando Marco), por invitación del editor Francisco Acebal como tomo IV de la “Biblioteca Juventud”. Por aquel entonces el autor ya tenía escrito el libro completo (lo había empezado en el 1906). La primera edición completa data de 1917 y cuenta con 138 capítulos que, con respecto a la edición menor, fueron revisados y reordenados siguiendo las estaciones del año natural. (cf. Urrutia 1980; Gómez Yebra 1992).

En la edición para niños el autor había añadido la siguiente nota:

ADVERTENCIA A LOS HOMBRES QUE LEAN ESTE LIBRO PARA NIÑOS

ESTE breve libro, en donde la alegría y la pena son gemelas, cual las orejas de Platero, estaba escrito para... ¡qué sé yo para quién!... para quien escribimos los poetas líricos... Ahora que va a los niños, no le quito ni pongo una coma. ¡Qué bien!

Esta advertencia fue rectificada por el propio autor en 1958, poco antes de su muerte, para la proyectada edición revisada, por un “prologoillo” que reza así:

Suele creerse que yo escribí *Platero y yo* para los niños. No. En 1913, *La Lectura*, que sabía que yo estaba con ese libro, me pidió que adelantase un conjunto de sus páginas más idílicas para su *Biblioteca Juvenil*. Entonces, alterando la idea momentánea, escribí este prólogo: [sigue el texto de la “advertencia”] (Jiménez 1985: 11).

En un “prólogo a la nueva edición” (Jiménez 1998: 263s) el autor subraya que no tocó el libro, tal como había dicho en la “advertencia” para la edición de 1914 y añade,

Yo (como el grande Cervantes a los hombres) creía y creo que a los niños no hay que darles disparates (libros de caballerías) para interesarles y emocionarlos, sino historias y trasuntos de seres y cosas reales tratados con sentimiento profundo, sencillo y claro. Y esquisito.

No es, pues, ‘Platero’ como tanto se ha dicho, un libro escrito sino escogido para los niños.” Con lo cual Juan Ramón contradice hasta cierto punto su afirmación de la advertencia, de no quitar nada del texto.

Carmen Bravo-Vilasante escribe:

Este tierno poema, escrito a principios de siglo acerca de un burrillo suave y peludo, es un poema lírico, que en un principio no fue concebido como poesía para niños. [...] No tiene nada extraño que el libro del poeta sea para los niños; el borriquito está visto con ojos infantiles como un pequeño ser delicado, incluso parece un juguete, un animalito de trapo, y su ternura es infantil. [...] Todavía hay quien discute si *Platero y yo* es un libro para niños. Es imposible en algunos casos trazar una línea formal entre el género infantil y el de adultos. En este caso, el libro tiene el extraordinario mérito de valer para todas las edades. La alta calidad poética alcanza por igual a niños y grandes. (1985: 158s).

Refiriéndose al “prologuillo” del propio Juan Ramón, Antonio Gómez Yebra escribe: “Pese a estas palabras del propio autor, *Platero y yo* ha seguido considerándose dentro del denostado género de ‘literatura infantil’, y se ha relegado a los pupitres escolares de los niños españoles, que apenas han traspasado el primer capítulo”. (1991: 387) Prosiguiendo, el erudito explica que no se trata de un libro para lectores menores de edad aunque muchos personajes sean niños y más tarde concluye: “Platero es, sin ninguna duda, un niño, el niño que el poeta recrea como habitante natural de la edad de oro, el más claro niño-dios juanramoniano” (392).

Merece la pena detenerse en la cuestión de la literatura infantil porque el “malentendido” de la primera edición repercute hasta hoy en día en la recepción del libro. Una edición mexicana de *Platero* de 1985, p. ej., presenta el texto íntegro e ilustrado bajo la etiqueta “juvenil”. También cabe preguntarse hasta qué punto influyera el supuesto carácter infantil de la obra en su muy tardía recepción en Alemania.

## 2. Dos traductores - cuatro ediciones

En los años cincuenta se dió un pequeño despertar del interés por temas ibéricos en la Alemania de la posguerra. Sobre todo el filósofo José Ortega y Gasset gozó de cierta fama. Es posible que este renovado interés indujera la primera traducción de Juan Ramón al alemán de la que tenemos constancia. Se trata del tomo 578 de la renombrada *Insel-Bücherei* que fue publicado en el 1953, o sea, tres años antes de que el poeta recibiera el premio Nobel. La traductora hizo una selección de 56 capítulos de la edición original, "las piezas más hermosas" según la nota editorial del librito en donde erróneamente se indica el año 1907 como fecha de publicación.

En el 1974 (según parece, ya que no consta la fecha) se publicó otra edición de *Platero und ich* de la misma traductora aunque esta vez completa. Se trata de una edición de lujo encuadernada en tela y con guardapolvos transparente para el círculo de los amigos del Nobel, ilustrada por Hanna Nagel con dibujos bicolores. En este libro consta la "advertencia" de 1914 omitida en la edición de 1953.

Once años más tarde apareció una nueva traducción de *Platero* de la mano del prestigioso traductor Fritz Vogelgsang (traductor de Valle-Inclán y Machado, entre otros) en la editorial Suhrkamp. La traducción viene acompañada de un extenso ensayo de Vogelgsang sobre el autor y su obra (*Monadische Brüderlichkeit - Polyphoner Versuch der Annäherung an ein Solo-Duo*). En este anexo el traductor también reproduce la "advertencia" y la comenta. Finalmente, en el 1992, se publicó una edición de bolsillo de la traducción de Vogelgsang en la editorial Insel (it 1456).

## 3. Comparación de las traducciones

En un breve análisis nos centraremos primero en aspectos formales y estilísticos de las traducciones y después observaremos las referencias a la realidad extraliteraria.

Juan Ramón Jiménez 1916	Doris Deinhard 1953	Doris Deinhard 1974	Fritz Vogelgsang 1985 (1992 bolsillo)
<i>Platero y yo (Elegía andaluza) 1907-1916</i>	<i>Platero und ich Eine andalusische Elegie</i>	<i>Platero und ich Andalusische Elegie</i>	<i>Platero und ich Andalusische Elegie</i>
números romanos	sólo 56 capítulos sin numerar, orden cambiado	números arábigos	números arábigos (ed. de bolsillo números romanos)
sin ilustraciones	ilustraciones de	ilustraciones de	sin ilustraciones

<p>("edición menor" de 1914 con ilustraciones de Fernando Marco)</p>	<p>Lobo (= Librairie des Éditions Espagnoles, Paris, 1953)</p>	<p>Hanna Nagel</p>	<p>incluye un ensayo del traductor sobre el autor y su obra</p>
--	--	--------------------	---

<p>Juan Ramón Jiménez 1916</p>	<p>Doris Deinhard 1953/1974</p>	<p>Fritz Vogelgsang 1985/92</p>
<p>I</p>	<p>(1)</p>	<p>I/1</p>
<p>PLATERO</p>	<p>Platero</p>	<p>Platero</p>
<p>PLATERO es pequeño, peludo, suave; tan blando por dentro, que se diría todo de algodón, que no lleva huesos. Sólo los espejos de azabache de sus ojos son duros cual dos escarabajos de cristal negro.</p> <p>Lo dejo suelto, y se va al prado, y acaricia tibiamente con su hocico, rozándolas apenas, las florecillas rosas, celestes y gualdas... Lo llamo dulcemente: "¿Platero?", y viene a mí con un trotecillo alegre que parece que se ríe, en no sé qué cascabeleo ideal...</p> <p>Come cuanto le doy. Le gustan las naranjas, mandarinas, las uvas moscateles, todas de ámbar, los higos morados, con su cristalina gotita de miel...</p>	<p>Platero, mein silbergrauer Esel, ist klein, haarig, weich, so sanft fühlt er sich an, daß man sagen möchte, er sei ganz aus Watte und habe keine Knochen. Nur die Jettspiegel seiner Augen sind hart, wie zwei Skarabäen aus schwarzem Kristall.</p> <p>Wenn ich ihn freilasse, geht er auf die Wiese, und mit seinem laulichen Maul liebkost er, sie kaum berührend, die kleinen rosa, blauen und gelben Blumen. Ich rufe ihn leise: Platero! Und er kommt auf mich zu in einem munteren kleinen Trab, so daß es klingt, als ob er lache und Glöckchen in der Ferne läuteten.</p> <p>Er frißt alles, was ich ihm gebe. Es schmecken ihm Apfelsinen und Mandarinen, die Muskateller-Trauben, die ganz aus Ambra sind, die violetten Feigen mit ihren</p>	<p>Platero ist klein, wuschelhaarig, sanft; so weich von außen, daß man meinen könnte, er sei ganz aus Watter, habe keine Knochen. Nur die Gagatspiegel seiner Augen sind hart wie zwei Skarabäen aus schwarzem Kristall.</p> <p>Ich lasse ihn los, und er läuft auf die Wiese und liebkost mit seinen lauen Nüstern leichthin, fast ohne sie zu berühren, die rosaroten, himmelblauen und goldgelben Blumen... Ich rufe ihn zärtlich: "Platero?" Und er kommt zu mir her in einem munteren Trippeltrab, der so lustig anmutet, als lachte er, umspielt von einem rätselhaften Traumglöckchenklimpfern</p> <p>...</p> <p>Er frißt alles, was ich ihm gebe. Besonders schmecken ihm die Mandarinen, die Muskatellertrauben, aus lauter Bernsteinbeeren, die dunkelroten Feigen</p>

<p>Es tierno y mimoso igual que un niño, que una niña...; pero fuerte y seco por dentro, como una piedra. Cuando paso sobre él, los domingos, por las últimas callejas del pueblo, los hombres del campo, vestidos de limpio y despaciosos, se quedan mirándolo: - Tien' asero...</p>	<p>kristallklaren Honigtröpfchen. Er ist sanft und zärtlich wie ein Junge, wie ein kleines Mädchen..., aber in seinem Innern stark und trocken wie aus Stein. Wenn ich am Sonntag auf ihm durch die letzten Gassen des Dorfes reite, bleiben die sauber gekleideten, gemächlichen Landleute stehen und betrachten ihn: Er ist aus Stahl!</p>	<p>mit ihrem glasklaren Honigtröpfchen... Er ist zart, empfindsam und zärtlichkeitsbedürftig wie ein Kind, wie ein kleines Mädchen...; aber stark und fest im Innern, wie aus Stein. Wenn ich sonntags auf ihm durch die Gäßchen am Ortsrand reite, bleiben die Landleute stehen, die im guten Anzug ihren Bummel machen, und schauen ihm nach: "Der hat Stahl..."</p>
<p>Tiene acero. Acero y plata de luna, al mismo tiempo.</p>	<p>Aus Stahl... aus Stahl und Mondsilber zugleich.</p>	<p>Aus Stahl ist er. Aus Stahl und Mondsilber zugleich.</p>

Para el análisis formal y estilístico nos servirá de muestra el famoso primer capítulo del libro. Doris Deinhard no respeta la división del texto establecida por el autor mediante punto y aparte: de seis párrafos hace tres. Fritz Vogelgsang sí respeta esa división gráfica. Los números romanos del original desaparecen en la edición de 1953 y se ven sustituidos por números arábigos en la de 1974. La edición de tapa dura de la traducción de Vogelgsang lleva números romanos, la de bolsillo los tiene arábigos. La primera traducción es la única que lleva los títulos de los capítulos en letra mayúscula como el original.

La traductora Deinhard da una traducción explicativa para aclarar la identidad de Platero al público lector alemán: "Platero, mein silbergrauer Esel". Vogelgsang prescinde de ello pensando, sin duda, que el contexto dejaría claro de quién se trata. Este traductor se muestra mucho más creativo e inovador que su colega. Si comparamos una frase como "viene a mí con un trotecillo alegre...", vemos que Deinhard traduce "trotecillo" gramaticalmente correcto por "kleiner Trab" (aquí el diminutivo alemán sonaría muy forzado) mientras Vogelgsang opta por "Trippeltrab", palabra onomatopéyica que hace ver al lector los pasitos alegres del burro, además de añadir una aliteración. El "cascabeleo ideal" se ve disuelto en "läuten" (sonar) y "Glöckchen" (campanita) en Deinhard, suprimiendo el atributo ideal. Vogelgsang inventa "rätselhaftes Traumglöckchenklimpern" (enigmático cascabeleo de campanita de sueño) y convierte la pregunta implícita "no sé qué" en un adjetivo.

La predilección de este traductor por las palabras compuestas también se observa unas líneas más arriba donde leemos para “flores rosas, celestes y gualdas” “rosarote, himmelblaue und goldgelbe Blumen”. Es de suponer que Vogelsgang se decidiera por los compuestos porque celeste en alemán es un adjetivo compuesto de “cielo” y “azul”. Por una cuestión de ritmo y eufonía habrá recurrido a formas compuestas para los demás colores (cf. “dunkelrote Feigen” y “glasklare Honigtröpfchen”, más abajo). Compárese con la versión simple de Deinhard: “rosa, blaue und gelbe Blumen”. Aquí también salta a la vista otra particularidad: el adjetivo “rosa” en alemán es invariable.

Volviendo al tema de los diminutivos, ya mencionado arriba, reproducimos aquí dos ejemplos más para ilustrar las posibles opciones.

LXXXI	81	LXXXI/81
LA NIÑA CHICA	Die Kleinste	Das kleine Mädchen
Platero, Plateriillo	Platero, Platerolein	Platero, Plateriillo
Platero, Platerón, Platerillo, Platerete, Platerucho	Platero, Platerochen, Platerolein	Platero, Platerón, Platerillo, Platerete, Platerucho
Plateriillo	Plateroleinchen	Plateriillo
borricuelo, borriquillo, borrico miserable, borriquillo débil (XXXVII LA CARRETILLA)	Eselchen, der kleine Esel, elendes Grauchen, schwaches Eselchen (37 Die kleine Karre)	Eselchen, Eselchen, dürftiges Eselchen, schwaches Eselchen (37 Die Karre)

Vistas las dificultades, sobre todo de tipo gráfico y fonético, de agregar los diminutivos alemanes (“-chen” y “-lein”) a un nombre propio extranjero Vogelsgang deja los apodos de Platero sin traducir. Cuando se trata del nombre genérico sí traduce. La traducción de Deinhard demuestra que, aun recurriendo a la duplicación de diminutivos, las posibilidades del alemán a la hora de encontrar equivalencias para la riqueza morfológica del castellano son limitadas.

Fijémonos en dos nombres propios. Juan Ramón describe los ojos de Platero como “espejos de azabache”. Tanto “Jettspiegel” como “Gagatspiegel” son palabras muy rebuscadas en alemán. La elección de Vogelsgang subraya el origen griego de la palabra (“gagates”) mientras Deinhard escoge el sinónimo que proviene del mismo origen pero que llegó al alemán a través del inglés “jet” y del antiguo francés “jaiet”.

“Las uvas moscateles, todas de ámbar” son “Bernsteinbeeren” en la traducción de Vogelgsang pero Deinhard traduce “Ambra” que se refiere al segundo significado del término español: una secreción del cachalote, antiguamente usada en perfumería. Es más que probable que Juan Ramón no se refiriera a ésta sino a la piedra resinosa del Báltico.

Destaquemos una última palabra para demostrar que Vogelgsang se documentó concienzudamente para realizar la labor traductora. En la edición de Gómez Yebra (que se basa en la de Ricardo Gullón) se lee que a Platero le gustan “las naranjas madarinas”, así, sin coma entre los dos nombres por tratarse de un tipo de naranjas y no de dos frutas diferentes como sugiere la coma entre ambos que aparece en muchas ediciones. Mientras Deinhard todavía traduce “Apfelsinen, Mandarinen”, Vogelgsang ya refleja los avances en el estudio de la obra.

Mencionaremos tres ejemplos más para ilustrar la susceptibilidad poética de Vogelgsang. El capítulo LXXI - *La Tormenta* es uno de los más intensos del libro. El traductor respeta mucho mejor que su colega las oraciones elípticas y cortísimas del poeta y mantiene también las repeticiones.

LXXI	71	LXXI/71
TORMENTA	Gewitter	Gewitter
<p>MIEDO. Aliento contenido. Sudor frío. El terrible cielo bajo ahoga el amanecer. (No hay por dónde escapar.) Silencio... El amor se para. Tiembla la culpa. El remordimiento cierra los ojos. Más silencio... [...]</p> <p>(No hay por dónde huir.) [...]</p> <p>(No hay por dónde escapar.)</p>	<p>Angst. Zurückgehaltener Atem. Kalter Schweiß. Tief hängt der grauenerregende Himmel und erstickt den Tagesanbruch. (Keine Zuflucht.) Die Liebe wagt sich nicht weiter, die Schuld zittert. Die Gewissenbisse schließen die Augen. Die Stille wächst. [...]</p> <p>(Man kann ihm nicht entfliehen) [...]</p> <p>(Nirgends kann man entrinnen.)</p>	<p>Angst. Angehaltener Atem. Kalter Schweiß. Der grauenhaft niedrige Himmel erstickt den heraufkommenden Tag. (Es gibt kein Entrinnen.) Stille... Die Liebe hält inne. Es zittert die Schuld. Die Reue schließt die Augen. Noch tiefere Stille. [...]</p> <p>(Es gibt keine Zuflucht) [...]</p> <p>(Es gibt kein Entrinnen.)</p>

En el capítulo LII - *El pozo*, Vogelgsang enfatiza las reflexiones de Juan Ramón acerca de la palabra “pozo”/“Brunnen”, asociándole el prefijo “ur-” que designa algo primitivo, original, ancestral y cuya repetición corresponde al reiterado “tan” del original. La vocal u también reaparece en el participio

“hinuntergedrungen”. De este modo, buscando las asonancias en u, Vogelgsang logra recuperar el saboreo del idioma, tan característico en el poeta de Moguer, que se expresa en la frase “Parece que es la palabra la que taladra”.

LII	52	LII/52
EL POZO	Der Brunnen	Der Brunnen
¡El pozol!... Platero, ¡qué palabra tan honda, tan verdinegra, tan fresca, tan sonora! Parece que es la palabra la que taladra, girando, la tierra oscura, hasta llegar al agua fría.	Der Brunnen!... Platero, welch ein tiefes schwarzgrünes, frisches, klangvolles Wort! Es scheint, als sei es das Wort, das, sich um sich selbst drehend, die dunkle Erde durchbohrt, bis es das kalte Wasser erreicht.	Der Brunnen... Platero, was für ein urtiefes, urdunkelgrünes, urfrisches, urklangvolles Wort! Man meint, es wäre das Wort, das kreiselnd die dunke Erde durchbohrt, bis es hinuntergedrungen ist zum kalten Wasser.

Finalmente, miremos un ejemplo que nos demuestra que el traductor incluso tiene en cuenta posibles disonancias que pueden resultar de la traducción. En el capítulo LXXXVII - *La tortuga griega*, aparece el personaje de el Sordito. Se da la casualidad que en alemán sordo y paloma sean homófonos: “der Taube” y “die Taube”. Deinhard no repara en esa coincidencia y traduce con los dos términos usuales. Vogelgsang, sin embargo, se decide por “Gehörloser”, término técnico de uso moderno, para evitar la disonancia.

#### 4. Traducción de elementos culturales

Un problema para los traductores son las transcripciones de diálogos en dialecto. Deinhard opta por la traducción en registro estándar mientras Vogelgsang se decide por rasgos dialectales del sur de Alemania. Este procedimiento de traducir una variante regional por otra de la lengua de llegada es muy discutida entre los estudiosos ya que da la impresión de trasladar geográficamente el lugar de acción y correr el peligro de resultar cómico sin querer (cf. Mayoral 1990:39-42 y Julià 1997).

LXXVII	77	LXXVII/77
EL VERGEL	Der Lustgarten	Der Lustgarten
Er burro no pué'ntrá, zeñó. Qué burro ha de zé,	Der Esel darf nicht rein, Herr Welcher Esel kann es wohl	Dr Esel darf nit nei, Herr Ja welicher Esel ist wohl gemeint, guter Herr

zeñó	sein, Herr	
III	3	III/3
JUEGOS DEL ANOCHECER	Spiele am Abend	Spiele beim Dunkelwerden
Mi pare tié un reló e plata. Y er mío, un caballo. Y er mío, una eycopeta.	Mein Vater hat eine silberne Uhr. Und meiner ein Pferd. Und meiner eine Flinte.	Mein Vater hat 'ne Uhr aus Silber. Und meiner'n Gaul. Und meiner 'ne Jägersflinte.

Una pequeña lista de topónimos y elementos culturales no-verbales demuestra que ni coinciden los criterios de ambos traductores, ni son consecuentes ellos mismos en sus respectivas traducciones. En la versión de Vogelgsang se observa la tendencia de traducir incluso los nombres de plazas y calles. Deinhard, al contrario, tiende a guardar los nombres españoles aunque omite toda una serie de calles en el capítulo CIX. Ella también traduce de tres maneras diferentes las palabras "Guardia Civil". No queda claro por qué Vogelgsang traduce el nombre San Roque pero no lo hace con San Isidro, tampoco es muy consecuente poner el atributo "santo" unas veces en alemán ("heilig") o latín ("Sankt") y otras en español.

la guardia civil	die Guardia Civil	die Guardia Civil
Cuartel de la guardia civil (CXVII)	die Kaserne der Zivilgarde	die Polizeiwache der Guardia Civil
la guardia civil (CXXV)	die 'Guardia Civil'	die Guardia Civil
la cañada de las Brujas (V)	der Hexenweg	die Hexentrift
el Monturrio	der Monturrio	die Monturriogasse
la calle de Enmedio	die calle de Ermedio [sic!]	die Hauptstraße
el Pozo del Concejo (VIII)	der Ratsbrunnen	der Ratsbrunnen
la plaza del Marqués	der Marqués-Platz	die Plaza del Marqués
la Friseta	die Friseta	der Friedhofsweg
la calle Nueva (XV)	die Neue Straße	die Calle Nueva
la calle de la Ribera (XVI)	die Riberastraße	die Uferstraße
la calle de San José (XVII)	die San José Straße	die San-José-Gasse
la calle de la Aceña (XCIII)	die Aceñastraße	die Flußmühlengasse
todos los chiquillos de la calle de Enmedio, de la calle de la Fuente, de la Carretería, de	die ganze Kinderschar aus den umliegenden Straßen	sämtliche Knirpse aus der Hauptstraße, der Brunnengasse, dem Stellmacherviertel, vom

la plazoleta de los Escribanos, del callejón de tío Pedro Tello (CIX)		Kanzlistenplatz und vom Gevatter-Tello-Gäßchen
LA CALLE DE LA RIBERA la calle de las flores (CXVII)	Die Riberastraße die Blumenstraße	Die Uferstraße die Blumengasse

LVI	56	LVI/56
CORPUS	Fronleichnam	Fronleichnam
San Roque, Patrón de los panaderos	San Roque, der Schutzheilige der Bäcker	der heilige Rochus, Schutzpatron der Bäcker
San Telmo, Patrón de los marineros	San Telmo, der Schutzheilige der Seeleute	San Telmo, Schutzpatron der Seeleute
San Isidro, Patrón de los Labradores	San Isidro, der Schutzheilige der	San Isidro, Schutzpatron der Bauern
Santa Ana, la Virgen niña, San José, la Inmaculada	Landleute Santa Anna, kleine Heilige Jungfrau, der Heilige Josef, die Immaculata	Sankt Anna, die kleine Jungfrau Maria, Sankt Josef, die Immaculata

Entre los muy diversos elementos de la realidad cultural cotidiana sólo vamos a escoger las comidas, monedas y medidas aunque también será interesante el análisis del ámbito de la arquitectura popular, los nombres de las fiestas, de especies de animales o plantas u otros.

XXXVIII	38	XXXVIII/38
EL PAN	Das Brot	Das Brot
TE he dicho, Platero, que el alma de Moguer es el vino, ¿verdad? No; el alma de Moguer es el pan. Moguer es igual que un pan de trigo, blanco por dentro, como el migajón, y dorado en torno - ¡oh sol moreno!- como la blanda corteza.	Nicht wahr, Platero, ich habe dir gesagt, die Seele von Moguer sei der Wein? Aber nein, die Seele von Moguer ist das Brot. Moguer ist gleich der Krumme, von der dunklen Sonne ringsum vergoldet wie die weiche Kruste.	Ich habe dir gesagt, Platero, die Seele von Moguer sei der Wein - nicht wahr? Nein, die Seele von Moguer ist das Brot. Moguer gleicht einem Weizenbrot: innen weiß, wie die weiche Krumme, und außen herum goldbraun - o glutäugige Sonne! - wie die mürbe Kruste.

aceite, gazpacho	Öl, rohe Gemüsesuppe	Olivenöl, kalt aufgetischte Gemüsesuppe
------------------	----------------------	---

Como hemos visto en el caso de “Guardia Civil”, donde Deinhard nos dejó preparado el mostrario de por lo menos tres posibilidades, existen diversas opciones en el momento de traducir elementos culturales ajenos: La no-traducción, el calco léxico o semántico (como aquí “Zivilgarde”), una traducción explicativa guardando el término extranjero (con aposición, adjetivo, etc.) o bien prescindiendo de él, la sustitución por un término supuestamente de idéntica función en la lengua de llegada y finalmente la omisión (cf. Seibel 1994: 280).

En el caso del aceite, Vogelgsang lo especifica con el sustantivo determinativo “Oliven-“, y ambos traductores se deciden por una traducción explicativa sin el nombre español en el caso del gazpacho: “sopa de verdura cruda” y “sopa de verdura servida fría”, resp. Vogelgsang incluso añade el determinativo “Weizen” (trigo) para dejar claro que el pan de Moguer es el pan blanco y no el pan gris o negro, común en Alemania.

pesa once arrobas	wiegt über zwei Zentner	mehr als ein Doppelzentner
cuenta tres duros de edad (XLI)	fünf harte Taler alt	das Alter von drei harten Talern
venga tu perra (XLIX)	gib auch du deinen Groschen	Laß deine Pinke springen
un duro (LX)	ein Duro	Fünfpesetenstück
a seis reales (LXXII)	(frase omitida)	Sechs Reales

Otra vez constatamos diferencias en las traducciones. Ya que una arroba equivale a más o menos 11,5 kilogramos la traducción por “mehr als ein Doppelzentner/zwei Zentner” da una idea aproximativa del peso del veterinario Darbón aunque le quite algo de sustancia (un “Zentner” son 50 kg; Darbón pesa unos 126,5 kg). Mientras para el uso metafórico en “tres duros de edad” ambos traductores optan por “harte Taler” (una moneda antigua alemana), para la moneda en concreto Deinhard pone la palabra española, Vogelgsang una traducción explicativa (“pieza de cinco pesetas”). El último caso es curioso ya no se entiende por qué Deinhard no tradujo la frase que hace referencia a un cartel que anuncia el pago de tres reales por la uva cosechada.

Para la expresión coloquial “perra” Deinhard pone “Groschen”, o sea que la sustituye por una moneda alemana/austriaca, y Vogelgsang recurre a

“Pinke”, una palabra coloquial que significa “dinero” en general.

En ambas traducciones encontramos algunos —pocos— errores léxicos: Deinhard traduce “damascos” por “Zwetschgen” (ciruelas), Vogelgsang da “Dämon” para “demonio”, siendo el primer significado de la palabra española la de “diablo” (“Teufel”).

## 5. Las ilustraciones

No quisiéramos concluir la presente aportación sin mencionar el importante papel de las ilustraciones para los textos literarios. Son testimonio de una interpretación individual en un momento histórico determinado y como ello forman parte de la cultura del/de la ilustrador/a.

La confección de las ilustraciones también depende del público al que va dirigida la edición o bien lo determina. Esto lo demuestra claramente la confrontación del dibujo de Lobo para la portada del librito de 1953, que nos muestra al poeta en su burro, con el burrito jugueteón de Hanna Nagel de 1974.

Los dibujos de Lobo son de línea clara, sencilla, rozando a veces incluso la caricatura, otros llenos de ternura (compárense, p.ej. con los de Rafael Álvarez Ortega de 1955 y los de Fernando Marco para la “edición menor”). Las ilustraciones de la edición para los amigos del Nobel son dibujos a la pluma, lavados en azul. Son fruto de una interpretación libre, de vez en cuando chagallesca de la obra juanramoniana. Esta edición también nos brinda un ejemplo para la interpretación errónea de una realidad desconocida con la representación de “la tortuga griega” en el capítulo LXXXVII (*Griechische Landschildkröte, Geochelona Graeca*) como reptil gigante en el que podrían cabalgar los niños mientras que en realidad este animal no suele medir más que 20 centímetros de largo.

Aunque ninguna de las cuatro ediciones vaya dirigida explícitamente a un público infantil muchas de las ilustraciones bicolores de Hanna Nagel (1974) parecen ir enfocadas hacia lectores menores de edad.

## 6. Conclusión

No ha sido posible, desde luego, dar aquí un análisis exhaustivo de las dos traducciones de la obra pero sí hemos podido ver algunos botones de muestra ejemplares de los problemas formales, estilísticos y culturales en la traducción literaria. A modo de conclusión diremos que la traducción de Doris Deinhard, a pesar del visible esfuerzo y del mérito de ser ella la primera en traducir Juan Ramón al alemán, no alcanza la calidad poética de la versión de Fritz Vogelgsang que puede dar a los lectores alemanes una impresión fidedigna del poder lírico del gran poeta andaluz.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### EDICIONES DE *PLATERO Y YO*

1955. *Platero y yo (Elegía andaluza)*, Rafael Álvarez Ortega (ilustr.), Madrid, Aguilar  
1985. *Platero y yo (Elegía andaluza)*, Editores Mexicanos Unidos (ilustrado).  
1992. *Platero y yo*, A. Gómez Yebra (ed.), Madrid, Castalia (basada en la primera edición completa de 1917).  
1988. *Platero y yo*, Michael P. Predmore (ed.), Madrid, Cátedra.

### TRADUCCIONES

1953. *Platero und ich - Eine andalusische Elegie*, Doris Deinhard (tr.), Frankfurt, Insel (Insel-Bücherei Nr. 578).  
1974. *Platero und ich - Andalusische Elegie*, Doris Deinhard, (tr.), Zürich, Coron (Kreis der Nobelpreisfreunde).  
1985. *Platero und ich - Andalusische Elegie*, Fritz Vogelgsang (tr. y estudio), Frankfurt, Suhrkamp (Weißes Programm).  
1992. *Platero und ich - Andalusische Elegie*, Vogelgsang (tr. y estudio), Frankfurt, Insel (it 1456).

### FUENTES SECUNDARIAS

- BRAVO-VILLASANTE, Carmen. 1985. *Historia de la literatura infantil española*, Madrid, Escuela Española.  
GÓMEZ YEBRA, Antonio A. 1991. "La figura del niño en *Platero y yo*", en Juan Ramón Jiménez *Poesía total y obra en marcha*, Actas del IV congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Málaga, 13-16 de noviembre de 1990, Barcelona, Anthropos, 387-395.  
*INDEX TRANSLATIONUM*, Paris UNESCO (CD-ROM).  
JIMÉNEZ, Juan Ramón. 1950. *Antología para niños y adolescentes*, selección de Norah Borges y Guillermo de Torre, Buenos Aires, Losada.  
JULIÀ BALLBÈ, Josep. 1997. "The Adventures of Huckleberry Finn i les traduccions impossibles" en Soledad González & Francisco Lafarga (eds.) *Traducció i Literatura - Homenatge a Àngel Crespo*, Vic, Eumo.  
JURETSCHKE, Hans. 1998. "La recepción de la generación del 98 en Europa en la primera mitad de nuestro siglo", en Vega (ed.), 53-64.  
MAYORAL ASENSIO, Roberto. 1990. "Comentario a la traducción de algunas variedades de lengua", *Sendebär* 1/90, 35-46.

- RÖSSNER, Michael. 1998, "La generación del 98 a través de las traducciones al alemán", en Vega (ed.), 1998, 133-143.
- SEIBEL, Claudia. 1994. "Die Problematik des Übersetzens von Realienbezeichnungen", *Sendebär* 5/94, 275-281.
- URRUTIA, Jorge. 1980, *Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez. La superación del modernismo*, Madrid, 47-59 (según "Platero y yo", en: *Gran Enciclopedia de Andalucía*, ediciones Anel, Sevilla, 1979..., Vol V, 2198-2201).
- VEGA CERNUDA, Miguel Ángel (ed.). 1998 *La traducción en torno al 98*, Madrid, Universidad Complutense.

# DE CÓMO NO FUERON POSIBLES EN ESPAÑOL LAS TRADUCCIONES VANGUARDISTAS

MIGUEL GALLEGO ROCA  
UNIVERSIDAD DE ALMERÍA

## 1. La precariedad del vanguardismo español

Dentro de estas jornadas dedicadas a la traducción en la Edad de Plata de la literatura española, mi intervención pretende ser una esquemática reflexión teórica sobre la precariedad del vanguardismo español. Para ello me apoyaré en mis anteriores trabajos sobre la traducción poética en España durante las tres primeras décadas del siglo XX.

Desde que comencé a recopilar traducciones para iniciar un estudio sobre la traducción poética en España en el tiempo de las vanguardias (Gallego Roca 1995), me di cuenta de que el corpus de textos que iba reuniendo era poco vanguardista. Por ejemplo, recuerdo que uno de los primeros pasos de la investigación fue la lectura y estudio de la revista *Prometeo*, dirigida por Ramón Gómez de la Serna, que es considerada la primera publicación española de carácter vanguardista debido a que en sus páginas apareció la traducción española del *Manifiesto futurista* de Marinetti. Pero poco más de verdaderamente vanguardista se puede encontrar en *Prometeo*, ni en los textos traducidos ni en la poética de la traducción: sólo una selección de *Los Cantos de Maldoror* del Conde de Lautreamont realizada por Ricardo Baeza, al que conocían bajo el sobrenombre de "Baeza traduxit". *Los Cantos de Maldoror*, aunque del XIX, iban poco a poco convirtiéndose en un texto mítico sobre las posibilidades técnicas del lenguaje para expresar la visión artística. El resto más bien ayuda a considerar *Prometeo* como una revista que se sitúa en la estela de las corrientes literarias europeas *fin de siècle*. O. Wilde, W. Whitman, E.

Verhaeren, M. Maeterlinck, A. Ch. Swinburne, G. D'Annunzio o E. De Castro son ejemplo del museo literario dominante en la revista. En definitiva, *Prometeo* es un espacio literario decimonónico en el que se inserta, o casi mejor sería decir que se incrusta, la traducción del manifiesto de Marinetti, que, desde una perspectiva más amplia, inauguraba la historia de las vanguardias europeas.

Lo que se desprendió del estudio de las antologías y revistas de los años veinte y treinta no fue muy diferente. Si bien es cierto que entre los autores traducidos están presentes los más destacados representantes de los diversos movimientos vanguardistas europeos, como sucede en las revistas *Cervantes*, *Grecia* o *Ultra*, la manera de ser traducidos, el lenguaje y la forma de las traducciones, los acerca más bien a una poética simbolista traducida en clave modernista hispánica que a una verdadera poética vanguardista que buscase, a través de la traducción, nuevos horizontes lingüísticos y formales. Además, otras revistas de los años veinte y treinta, ni siquiera atienden a las novedades estéticas de las vanguardias, y siguen reproduciendo un canon simbolista y clásico, al menos en lo que a poesía se refiere. Ese es el caso de revistas como *Cosmópolis*, *Prisma*, *Cruz y Raya* o incluso *Revista de Occidente*.

Realmente no estaba descubriendo el Mediterráneo. No existen mediterráneos ignotos en los estudios literarios, existen nuevas perspectivas. La tesis de que en España hubo una vanguardia en precario venía siendo defendida por diversos estudios publicados a partir de los años setenta: Ph. Silver a través de la vinculación estética entre Ortega, Juan Ramón y los poetas del 27 (Silver 1971); A. L. Geist en su repaso a la evolución de las poéticas personales y de grupo dentro de lo que conocemos como "generación del 27" (Geist 1980); y, por fin, A. Soria Olmedo con el más completo y profundo repaso a la estética literaria de aquel tiempo a través de las revistas (Soria Olmedo 1988). De estos tres trabajos, que sobre todo se detenían en los textos teóricos y críticos de aquel tiempo, se desprendía esa idea de la precariedad del vanguardismo español. Pero, por una razón u otra, la literatura traducida no era un argumento decisivo.

Ese fue el hueco que quise rellenar con mi trabajo en torno a la traducción poética en España de 1909 a 1936 (Gallego Roca 1996), pero mi trabajo no hizo sino confirmar la idea de la precariedad de la vanguardia española, o el "modernismo sociológico", como lo llama algún crítico, que dominaba la cultura española en las primeras décadas del siglo XX (García de la Concha 1979). Pero aportaba dos nuevas perspectivas, dos nuevos componentes del sistema literario español de aquellas décadas: el de la poesía traducida, en forma de libro, texto en revista o poema en antología, y el de la poética de la traducción. Ambas perspectivas confirmaban lo sabido, pero a la

vez introducían nuevos elementos a tener en cuenta en cualquier definición de la estética literaria de aquellas décadas prodigiosas; aportaban complejidad a un panorama que en ocasiones se presenta simplificado y homogeneizado bajo el marbete de las diversas generaciones literarias; y, sobre todo, completaban el sistema literario de aquel tiempo añadiendo un conjunto de textos sin los cuales el sistema estaba trunco: la poesía traducida.

## 2. Sólo se traduce lo que se entiende

Las vanguardias artísticas tienen sus orígenes en la constatación decimonónica de las limitaciones del lenguaje para expresar nuevas sensaciones, nuevas experiencias. Se suele recurrir a un texto de Hugo von Hofmannsthal, *Carta de Lord Chandos*, para explicar esa angustiada sensación, la crisis lingüística, que empiezan a experimentar los artistas de la segunda mitad del siglo XIX. El protagonista de la obra de Hofmannsthal abandona la vocación y la profesión de escritor porque ninguna palabra le parece expresar la realidad objetiva, la realidad de la simultaneidad de la vida, de la mezcla de tiempos y espacios con los que se empieza a percibir el mundo, un mundo que se resiste a la univocidad del signo lingüístico tal y como era tradicionalmente entendido. Ese escepticismo lingüístico de finales del XIX es el que conduce a la experimentación vanguardista.

Sin embargo, no en todas las latitudes es posible recorrer ese camino que comunica el escepticismo esteticista del XIX con la experimentación voluntarista de las vanguardias. Para que se abra ese camino es preciso que la institución artística sea no sólo fácilmente reconocible, sino que su prestigio y poder sea advertido cotidianamente tanto por las élites como por los ciudadanos de a pie. La propia omnipresencia de la institución artística o literaria es la que otorga valor estético a los atentados contra la misma. Esa es la estrategia del *shock* sobre la que Peter Bürger edifica buena parte de su teoría sociológica de la vanguardia (Bürger 1987). Pero las condiciones de la cultura española no permitían una estrategia del *shock* orientada a atentar contra la institución literaria desde la experimentación lingüística. No se hubiera entendido un atentado contra un poder invisible. En la cultura española faltaba una institución literaria lo suficientemente fuerte como para generar una reacción violenta o terrorista, artísticamente hablando, como el Futurismo o el Dadaísmo. Este último, el más radical de los movimientos de la vanguardia europea, ya no critica las tendencias artísticas precedentes o la tradición, sino que atenta directamente contra la institución Arte tal y como se ha formado en la sociedad burguesa. Los dadaístas reivindican, frente al estudio de los modelos

y la tradición, un arte basado en el azar, el fragmento, el montaje y el *shock* del público burgués que asiste a sus provocaciones.

En general un poema vanguardista no produce una impresión que permita una interpretación del sentido, ni la supuesta impresión puede alcanzarse dirigiéndose a las partes, porque éstas ya no están subordinadas a una intención de obra. El *shock* se busca como estímulo para un cambio de conducta; es el medio para acabar con la inmanencia estética e iniciar una transformación de la praxis vital de los receptores. Pero en España, aparte de no existir público suficiente para una operación estética de esas características, un atentado frontal contra una institución artística tan débil como la española no se hubiera entendido, no se habría apreciado la ironía sobre la que descansaba dicha operación y que acabó haciendo ingresar al arte en el mundo de los valores mercantiles y de las modas artísticas.

De ese modo, en las letras españolas, de manera más acusada que en otras artes, predomina, utilizando expresiones de Lotman, una "estética de la identidad", propia de periodos clásicos en los que los modelos se admiran y se reproducen, más que la esperable "estética de la oposición" del periodo de las vanguardias en el que los modelos se ponen en cuestión y se destruyen (Lotman 1982). La precariedad de la vanguardia española no es sino un síntoma más de la precariedad de la cultura española que todavía tenía pendientes algunos capítulos de la estética decimonónica. El freno impuesto a las traducciones como medio de interpretar y presentar al público español las novedades expresivas de la vanguardia, sólo puede compensarse con la puesta al día, a través de la traducción, respecto de algunos textos decisivos en ese camino que va del esteticismo a la vanguardia. Me refiero a algunas de las traducciones que más trascendencia tuvieron en aquellos años, y que tienen por objeto obras de Verlaine, Mallarmé, Valéry, los poetas arábigoandaluces y sobre todo, los simbolistas menores (P. Fort, A. Samain, F. Jammes y compañía) que desde las revistas y las antologías definen el interés más acusado hacia una lírica foránea por parte de los círculos de la poesía española.

Es decir, la traducción es para la poesía española de los años veinte y treinta no tanto una herramienta para relacionarse con la poesía contemporánea extranjera, como un instrumento para enfrentarse con las asignaturas pendientes de simbolismo. La traducción poética en España durante el periodo de las vanguardias está volcada hacia las obras precursoras del vanguardismo más que hacia las obras vanguardistas propiamente dichas. En ese sentido la recuperación de autores barrocos y de ciertas tendencias de la poesía europea del XIX son un mecanismo para suplir la falta de bases estéticas que hicieran posible una verdadera vanguardia española. Así lo constata, por

ejemplo, Ángel Crespo al hablar del papel desempeñado por las traducciones de G. M. Hopkins al español: "Hopkins, poeta de la época victoriana, es considerado como un predecesor de la poesía de nuestro siglo y, en consecuencia, como un poeta experimental, es decir, como un vanguardista" (Crespo 1989).

### 3. Repertorio y canon de la vanguardia poética española

La poesía traducida se presenta en las primeras décadas del siglo XX a través de dos cauces fundamentales: la revista y la antología. La traducción de un libro completo de poemas es realmente una excepción en el sistema poético de aquel tiempo. El acercamiento a la poesía extranjera a través de la revista y de la antología implica una recepción no singularizada, una recepción colectiva y contextualizada por el resto de textos publicados en la revista, independientemente que sean originales o traducidos, y por el resto de poemas de la antología.

Ahora bien, como ya hemos dicho, los intereses de los traductores españoles en los tiempos de la vanguardia se orientan más bien hacia la traducción de los simbolistas menores y postsimbolistas. Parece como si el lenguaje en el que fuera posible una traducción se identificara mejor con la inmediatamente anterior. De hecho es así, ya que algunos poemas de Marinetti o Tzara traducidos en las páginas de la revista *Grecia* nos suenan extrañamente decimonónicos. Es posible que la lengua poética de traducción, la lengua poética con la que relacionarse con lo extranjero procediera de la gran apertura que supuso el modernismo, y que ese modernismo se instalara de manera pertinaz en el código de recepción de la poesía extranjera. No debe extrañar, por tanto, que una de las estrellas de la traducción poética en la segunda década del siglo XX sea Mallarmé, tal y como vino a afirmar Cansinos Assens en las páginas de la revista *Cervantes* en noviembre de 1919 en la nota introductoria a su traducción de "Una jugada de dados nunca abolirá el acaso": "[...] la poesía novísima es la prolongación de los últimos conatos del glorioso célibe [...] Por mucho que pueda engañarnos la modernidad de ciertos nombres, lo esencial de la evolución lírica que hoy se cumple está en la médula de la obra mallarmeana". Tampoco es de extrañar que la antología de poesía traducida más importante de aquel tiempo sea la publicada en 1913 por Enrique Díez-Canedo y Fernando Fortún bajo el título de *La poesía francesa moderna*, que recoge fundamentalmente traducciones de poetas simbolistas y postsimbolistas. Esta antología será de obligada referencia durante décadas y prueba del éxito será la edición aumentada y corregida que se publicó en Buenos Aires en 1945 con el título de *La poesía francesa del Romanticismo al Superrealismo*.

Asimismo, en ese contexto más postsimbolista que prevanguardista, los más prolíficos traductores son el ya mencionado Díez-Canedo, algo así como la agencia traductora de Juan Ramón Jiménez, y Fernando Maristany, un modernista que continúa y profundiza el canon lírico de Rubén Darío.

Cuando nos detenemos en las páginas de las revistas literarias españolas de las tres primeras décadas del siglo XX, aparte de la precariedad de la vanguardia podemos concluir que donde sí encontramos una verdadera conexión con las tendencias estéticas europeas es en la discusión teórica y en la presentación en forma de traducción o comentario de los manifiestos con los que cada movimiento de vanguardia pretende cambiar el mundo y el lenguaje. Por tanto la vanguardia está mejor representada en el sistema literario español por los manifiestos y la teoría que por las obras propiamente dichas. Es decir, que si ya de por sí en la vanguardia europea los textos teóricos son peligrosamente tan numerosos como las obras propiamente dichas, en la vanguardia española el dominio de los textos teóricos sobrepasa al de las obras, y esta proporción aumenta en cuanto nos dirigimos a los textos traducidos.

#### 4. *Establishment* crítico y traducción poética

Visto lo visto, la conclusión en lo que a traducciones se refiere es que en España el tiempo de las vanguardias no se caracteriza por la existencia de traducciones vanguardistas, traducciones que supusieran un reto, una ampliación de los horizontes expresivos de la propia lengua tal y como defendía Walter Benjamin en su célebre ensayo. Lo cierto es que en la historia de la traducción domina sobremanera el respeto a las convenciones, pero siempre son posibles, en periodos de incertidumbre estética, las traducciones que apuestan decididamente por la innovación, por la renovación del lenguaje poético. En el Renacimiento o el Romanticismo es posible nombrar numerosos ejemplos de ese tipo de traducciones. Pero no en el tiempo de las vanguardias. Paradójicamente, y si exceptuamos a Apollinaire, la gran mayoría de las traducciones poéticas tienen como objeto la obra de simbolistas menores que elaboran líricamente los pequeños placeres de la provincia. Es exactamente como si la estela estética del simbolismo, profundizada en nuestro ámbito, de forma diversa, por Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado, alcanzara hasta el momento de las grandes confrontaciones políticas.

La profundización en las posibilidades del simbolismo condujo a los poetas españoles a la elaboración de un sistema crítico que fuera válido tanto para actualizar tradiciones, cultas o populares, como para aclimatar al gusto nacional las tradiciones extranjeras. Dicho método crítico, que se identifica sobre todo con el espíritu de la *Revista de Occidente*, fue llamado “moderno

clasicismo”,<sup>1</sup> y coincidía en gran medida con el modelo elaborado por Ezra Pound y T. S. Eliot desde el *Modernism* anglosajón para leer las todas las tradiciones líricas. Esta vinculación entre los métodos críticos del *Modernism* anglosajón y la vanguardia española la hemos estudiado en un artículo reciente a propósito de las relaciones entre *The Criterion* y la *Revista de Occidente*, y de una figura que sirve de puente entre ambas revistas, el crítico Antonio Marichalar (Gallego Roca y Serrano Asenjo 1998).

El método crítico del “moderno clasicismo” considera que “interpretar” es rellenar de sentido nuevo una forma previamente existente. Es decir, que contrariamente a lo que piensan los movimientos de vanguardia, no son necesarias formas nuevas sino dotar de un nuevo sentido a las formas ya existentes. De ahí las continuas visitas al pasado y recuperaciones de clásicos cultos y populares que caracterizan a las letras anglosajonas e hispánicas en los años veinte y treinta.

La modernidad estética tanto para Pound como para Ortega, implica un presente eterno, una especie de *Aleph* borgiano en el que todo se relaciona con todo y todo es simultáneo a todo, lo que lleva consigo una cierta eliminación de la historia en la apreciación estética. Y aquí quizá estamos llegando al centro del debate. La traducción es una herramienta de primer orden para poder actualizar obras lejanas en el tiempo y en el espacio, pero puede que no sea la herramienta ideal para gestionar estéticamente lo nuevo, aquello que está indeleblemente marcado por un sentido histórico de la estética. Sobre todo si de textos vanguardistas es de lo que se trata, textos que en ningún momento pretenden escapar de la historia sino que muy al contrario, pretenden hacer visibles las luchas concretas y los desafíos inmediatos.

Según esto sólo había espacio para el canon inmediatamente anterior, el del simbolismo y el postsimbolismo, mientras que las traducciones de vanguardia bien son anecdóticas, bien son pintorescas, o bien sencillamente incomprensibles. La función vanguardista, en lo que a traducción se refiere en las letras españolas, la desempeñan fundamentalmente “Una jugada de dados nunca abolirá el acaso” de Mallarmé en versión de Cansinos el año 1919, la colección de los poemas arábigoandaluces por el arabista Emilio García Gómez en las páginas de la *Revista de Occidente* el año 1925, y el gran aluvión de simbolistas menores.

---

<sup>1</sup> Esta expresión es un claro calco de la inglesa, pero la habitual en este contexto crítico.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BÜRGER, Peter. 1987. *Teoría del arte de vanguardia*, Barcelona, Península.
- CRESPO, Ángel. 1989. "El eón barroco en la poesía de Gerard Manley Hopkins", *Hora de poesía* 63-64.
- GALLEGO Roca, Miguel. 1995. *Traducción y poesía en España, 1918-1936. Ensayo metodológico para el estudio de las traducciones literarias*, Granada, Universidad de Granada.
- . 1996. *Poesía importada. Traducción poética y renovación literaria en España (1909-1936)*, Almería, Universidad de Almería.
- y Enrique SERRANO ASEÑO. 1998. "Un hombre enamorado del pasado: las crónicas de Antonio Marichalar en la revista *The Criterion*", *Nueva Revista de Filología Hispánica* XLVI, 67-96.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor. 1979. "Anotaciones propedéuticas sobre la vanguardia literaria hispánica", en *Homenaje a Samuel Gili Gaya*, Barcelona, Bibliograf, 99-111.
- GEIST, Anthony Leo. 1980. *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918-1936)*, Barcelona, Labor.
- LOTMAN, Iuri. 1982. *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo.
- SILVER, Philip. 1971. "La estética de Ortega y la generación de 1927", *Nueva Revista de Filología Hispánica* XX, 361-380.
- SORIA OLMEDO, Andrés. 1988. *Vanguardismo y crítica literaria en España (1910-1930)*, Madrid, Istmo.

# TRADUIR I ADAPTAR TEATRE A CATALUNYA (1898-1938)

ENRIC GALLÉN  
UNIVERSITAT POMPEU FABRA

## 1. Del caràcter popular i culte del teatre

Tractar dels gèneres teatrals que s'han conreat i que es conreen permet establir —potser més que en cap altra manifestació de base literària— una relació molt més estreta i directa amb la realitat històrica en què es desenvolupen. Sobretot en la mesura que les necessitats, les ambicions i els gustos artístics dels diferents sectors socials implicats accepten i assumeixen uns determinats textos dramàtics o unes determinades representacions teatrals. Perquè el teatre —el de caràcter i destinació popular, sobretot— és probablement la manifestació cultural que ofereix la possibilitat més gran d'identificació amb una societat determinada, tant si afecta la gran majoria de la població, com uns segments socials més definits i restringits.

Des del punt de vista formal, aquest teatre popular tendeix a expressar-se en termes realistes: vol ser accessible a tothom i, per regla general, es mostra refractari a tota mena d'innovacions formals, tècniques i temàtiques. No se'l pot considerar, per tant, un teatre de recerca artística, aquell que es podria definir per una voluntat d'experimentació global i de traspasar les expectatives conservadores i conformistes del lector/ espectador potencial. Tanmateix, hi ha excepcions, quan aquest teatre popular, carregat de pretensions ideologicopolítiques precises i didàctiques, aspira a convertir-se en un mitjà de transformació o conscienciació social tot buscant la complicitat i, doncs, el compromís del lector/espectador. En aquest sentit, cal valorar si més no la funció històrica i social del teatre anarquista al final del segle XIX i a l'inici del segle XX, que va ser motiu de representació i d'edició a Catalunya (Litvak 1981: 213-252, Tomàs 1932: 5, Jiménez 1991: 423-434).

Tampoc ni l'abstracció ni una poeticitat excessiva, sofisticada o refinada formen — o formaven— part de les preocupacions o dels interessos del teatre popular. Un teatre que, com el català del primer terç del segle XX, va ser àmpliament representat i divulgat a través de col·leccions d'origen vuitcentista, i que aspirava a arribar fins als estadis mitjans de la societat catalana i, més concretament, de la barcelonina.

Paral·lelament, dins un context historicosocial presidit per les materialitzacions d'aquest concepte ampli i alhora pragmàtic o operatiu de teatre popular en el primer terç del segle XX, cal inserir, situar i tractar també el conjunt de textos dramàtics de caràcter culte, aquelles obres que sovint apareixen amb la voluntat de renovar i substituir els models establerts, adreçades a un públic més o menys escollit o esnob, més o menys elitista, en relació amb els estaments més benestants de la societat. Amb matisos i gradacions, és clar. Tots dos tipus de textos — populars o de caràcter i pretensions literàries més elevades— són la base del meu paper centrat en les traduccions i adaptacions publicades sobretot en format de col·leccions literàries o teatrals a Catalunya entre 1898 i 1938 (Givanel i Mas 1935: 129-146).

## 2. La iniciació modernista

Del període modernista, que faig extensible fins a les envistes de la primera guerra mundial, cal destacar, en primer lloc, la presència de traduccions de textos dramàtics en les col·leccions de caràcter literari, més estretament identificades amb el programa general de modernització cultural més genuí (Castellanos 1996: 5-38, Marfany 1996: 253-292, Pla i Arxé 1982: 34, 51-53 i 60-61). Es tracta, en general, de traduccions fetes directament de l'original — en casos concrets i justificats històricament, de traduccions intermèdies—,<sup>1</sup> caracteritzades perquè el traductor, sovint un escriptor actiu amb una significativa trajectòria literària, mostra una atenció especial per aconseguir l'equivalència i l'adequació expressiva pròpies de la llengua i la cultura d'arribada amb l'afany de mantenir la màxima fidelitat en relació amb el text original.

Així, entre els cent quaranta-tres volums de la "Biblioteca Popular de L'Avenç" (1903-1915), comptem amb vint textos de teatre estranger d'un total de cinquanta-sis traduccions publicades, mentre que la "Biblioteca Joventut"

---

<sup>1</sup> En el cas dels autors russos — Tolstoi, Turguenev, Gorki, Ostrovski— i dels autors nòrdics — Ibsen, Bjørnson—, les traduccions es van realitzar a partir de les versions franceses.

(1901-1914) en va publicar cinc de cinquanta-un. Les aportacions d'una i altra col·lecció les podem ordenar i classificar en quatre blocs, segons les següents orientacions o tendències del teatre contemporani:

a) Teatre d'idees o de caràcter social, amb obres d'Ibsen —*Joan Gabriel Borkmann, Espectres, Quan ens despertarem d'entre'ls morts*—, Hauptmann —*Ànimes solitàries*—, Gorki —*Els menestrals*—, Tolstoi —*El domini de les tenebres*—, o textos de Bjørnson —*Més enllà de las forsas*—, José León Pagano —*Fora de la vida*— o Henri-Arthur Jones —*Els hipòcrites*.

b) Obres de caràcter poètic, que inclouen el romàntic Silvio Pellico —*Francesca da Rimini*—, el simbolista Maurice Maeterlinck —*Les set princeses, Sor Beatriu*—, o *Ton i Guida*, traducció que Maragall va establir de *Hänsel und Gretel*, d'Adelheid Wette i del compositor alemany Humperdinck, “el qual pren encara més relleu pel fet de ser un deixeble directe de Wagner” (Farré i Vilalta 1999: 63).

c) La tasca empresa per Narcís Oller, el qual, a banda de traduir un melodrama d'èxit com *La Senyora X*, d'Alexandre Bisson, es va interessar fonamentalment per una sèrie d'autors propers a la seva corda esteticoliterària, com Giuseppe Giacosa amb les traduccions de *Com les fulles*, de *Tristos amors* i d'*El més fort*, o els escriptors russos com Tolstoi amb *Els fruits de la ciència*, i Ostrovski amb *La gropada* (Pinyol i Torrens 1997: 11-22, Gallén 1997: 23-37, Gavagnin 1999: 255-264, Pinyol i Torrens 1999: 317-327). L'activitat traductora d'Oller va merèixer el reconeixement immediat de la crítica. A propòsit de la traducció d'*El més fort*, el crític de *De Tots Colors* va remarcar: “Aquestes traduccions no son versions d'un idioma a altre, no son cambi, son refloriment del mateix arbre'n altre terra, son vera encarnació al català llenguatge de tot l'esperit, fins de lo més escapadís y matisat, de la obra estranya” (núm. 14, 3-IV-1908). També Joan Puig i Ferrer es van interessar pel teatre rus i va traduir també del francès *El domini de les tenebres*, de Tolstoi, i *Els menestrals*, de Gorki.

d) La discreta recuperació de certs *universals* moderns que no s'havien traduït en català i s'oferien segons la norma ortogràfica de *L'Avenç* fabrística: Molière —*L'Avar*—, Shakespeare —*Macbeth*—, Goldoni —*La dispesera, El vano, L'avar, El sorrut benefactor*—, Sheridan —*Les males llengües*—, o el *Faust* de Goethe adaptat i reduït —*La Marguerideta*— a la forma dramàtica per Joan Maragall (Tur 1974).

Complementant el caràcter innovador d'aquestes col·leccions, i amb una projecció molt menor, s'ha de parlar de les *subversives* “Edicions

Econòmiques Avenir”, dirigides per Felip Cortiella, un àcrata confés que, a més d’oferir Ibsen —*Romersholm*—, va apostar per *Els tarats*, d’Eugène Brieux, i *L’epidèmia* i *Els mals pastors*, d’Octave Mirbeau, dos escriptors francesos propers a l’anarquisme de la fi del segle (Asholt 1991: 350-367, Barob 1991: 369-377). Més modestament que la “Biblioteca Popular de L’Avenç”, i potser més acostada a “Joventut”, hem de ressenyar la “Biblioteca Teatralia” (1909-1913) (Serra i Casals 1996: 7-28), una col·lecció d’orientació exclusivament teatral, derivada com “L’Avenç” i “Joventut” d’una revista del mateix nom, i que va abonar l’orientació del teatre d’idees amb textos com *Els teixidors de Silèsia*, de Hauptmann, o *La cartera*, d’Octave Mirbeau, i *Les dides*, de Brieux. En correspondència amb el caràcter més indiscriminat i ampli de la proposta general de renovació modernista, la “Biblioteca Teatralia” va avalar també *Menjar de franc*, de Tristan Bernard, un autor de gènere *bulevardier*, traduït per Josep Carner;<sup>2</sup> la primera i única traducció en llengua catalana d’Edmond Rostand, *La princesa llunyana*, a càrrec del poeta Lluís Via (Rubio Jiménez 1991: 59-72, Cots Vicente 1989: 287-295), o *Eridon i Amina*, de Goethe, en traducció de Joan Maragall.

La diversitat de propostes i models dramàtics esmentats —Ibsen, Maeterlinck, Hauptmann, Tolstoi, Giacosa, Brieux, Bernard, Rostand, Mirbeau..., o la publicació dels textos operístics de Wagner per l’Associació Wagneriana (Janés Nadal 1983: 167-263)—, contrastava amb l’orientació majoritàriament conservadora tant de la literatura i de l’escena com de la societat catalanes del moment. Un exemple prou eloqüent i extrem alhora: la representació de *La senyoreta Júlia*, de Strindberg, que havia estat editada en castellà, va ser plantejada com inviable: “Heusaquí una tragedia naturalista original del suech n’August Strindberg, un dels grans revolucionaris moderns en art dramàtic. Jo crech qu’es impossible representarla integrament a Espanya; si’s fes, tremolaríen les estrelles. Per lo que’s refereix a Barcelona, es una d’aquelles obres que farien sortir de tino al *Brusi* y demás diaris tradicionals, en art com en tot. ‘Immoral — crida: rien— per son fons, per sa forma, pel llenguatge, per tot; no hi ha per hont agafarla” (Tintorer 1906: 9-10). Anys després, Carles Riba va realitzar una traducció de l’obra, que no ens ha pervingut, on s’exclamava en termes semblants en una carta adreçada a Millàs-Raurell: “Voleu dir que el burgès del Romea no ens tirarà les cadires pel

---

<sup>2</sup> “De l’obra de Molière va traduir les comèdies més burlesques, aquelles en què anima l’absurd per criticar els costums sense portar-lo a una visió negativa del món. El mateix es podria dir de l’humorisme ‘de boulevard’ que llavors introduïa en la comèdia de costums Tristan Bernard, a qui Carner donava a conèixer també en traduccions anònimes a la revista *Papitu* en el temps en què la va dirigir” (Ortín 1996a: 111).

cap? o que el teatre no es quedarà buit a la tercera escena? Penseu que pertànyer a la bona societat comporta una pila de deures d'hipocresia. La peça, però, és superba: caldrà fer-hi una certa atmosfera entorn, publicant en un parell de diaris, o potser repartint a l'entrada, el pròleg del mateix Strindberg.”<sup>3</sup>

Pels volts de la primera dècada del nou segle, el conjunt dels esmentats referents literaris de caràcter culte i incorporats durant el Modernisme no van acabar de quallar ni d'arrelar —llevat d'Ibsen o de Wagner— entre un lector/públic massa adotzenat i no gens preparat per empassar-se de vegades uns textos carregats d'una *modernitat* sospitosa i perillosa des del punt de vista moral o ideològic. No obstant, alguns escriptors —això sí— van recórrer més a la imitació o a l'adaptació naturalitzadora —vegeu, si no, *Aigües encantades* de Puig i Ferrer en relació amb *Un enemic del poble*, d'Ibsen (Graells 1973: 5-22)—, que a la creació de propostes noves i genuïnes per a la literatura dramàtica catalana a partir dels models canònics importats. I fins i tot Narcís Oller, que se sentia marginat per la nova literatura, ressentit, no va poder resistir la temptació d'escarnir-la en convertir *La Intrusa* maeterlinckiana en *La brusa*, una hilarant paròdia d'encuny vuitcentista de les formes i del llenguatge simbolista.<sup>4</sup>

Amb exclusions o sense forçades per les circumstàncies històriques, la iniciativa modernista d'incorporar autors i textos clàssics i contemporanis a la literatura catalana va ser recollida i ratificada pel Primer Congrés Internacional de la Llengua Catalana (1906). Manuel de Montoliu hi va contribuir fixant tant la “tasca del traductor” com el caràcter que havien d'adoptar les traduccions. Per a Montoliu, el traductor no era sinó “un segon creador, un re-creador” que ha de refer l'obra, i l’“ha de passar per un segon procés de construcció, per una segona evolució, pera adaptarse degudament a les noves condicions de la llengua que se l'apropia” (Montoliu [1906] 1985: 569-573). Quant a les traduccions, Montoliu —que va traduir *El malalt imaginari* i *Les precioses ridícules*, de Molière per a la “Biblioteca De Tots Colors”— abonava l'orientació general adoptada pels traductors de la “Biblioteca Popular de L'Avenç”, que era presa com a model a seguir: “No tenim d'esser en les traduccions massa esclaus de la lletra, però no usar tampoc d'una llibertat excessiva fins al punt que tot i conservant l'intenció i el sentit de lo traduït, destruïm la contextura interna de la frase original i's perdi, en virtut de la transformació infligida pel traductor, la personalitat distintiva de l'autor que traduïm.”

---

<sup>3</sup> Munic, 8 de desembre de 1922 (dins Guardiola 1990: 237).

<sup>4</sup> Hi ha una edició a l'abast de *La brusa* a Madrenas 1999: 155-164.

### 3. La modernitat filtrada pel Noucents

A partir de 1907-1908, es va entrar en una nova conjuntura cultural en què el paisatge teatral va funcionar com un clar reflex de la trajectòria global dictada per la literatura catalana del Noucents. L'objectiu era el de bandejar el pretès transcendentalisme i radicalisme esteticoliterari amb què havien estat aollits i tractats una bona part dels autors dramàtics estrangers contemporanis, uns autors publicats i representats fins en aquell moment per les plataformes literàries i teatrals més compromeses en la modernització cultural. Breu: en iniciar-se la segona dècada del segle XX, ja no tenia la mateixa funció ni significació programàtica estrenar o publicar, posem per cas, textos de Meyer-Forster, de Bisson, adaptacions de Conan-Doyle (Molas 1988a: 334-335) o de Leblanc, com obres d'Ibsen, de Maeterlinck, de Tolstoi o del Hauptmann d'*Els teixidors de Silèsia* dels anys noranta.

El projecte de construcció d'una cultura nacional completa i moderna, proposat en l'última dècada del segle XIX, es veia, doncs, abocat a modificar les estratègies — que no els seus objectius generals— en el nou marc d'aparició i de desplegament del naixent moviment noucentista. En l'àmbit de l'espectacle teatral, la nova situació comportava acceptar una modificació dels cànons establerts i prendre potser una posició aparentment més eclèctica i més decantada cap a la comercialitat, imposada sobretot per les necessitats de la nova realitat escènica, com molt bé reflecteix el catàleg de la "Biblioteca De Tots Colors" (1908-1913). No es va obviar, però, de continuar editant els textos dels autors *universals* mai no editats en llengua catalana, com va dur a terme la "Biblioteca Popular dels Grans Mestres" (1907-1910), dedicada a Shakespeare. Una col·lecció que, en paraules de Ramon Esquerra, representava "el primer assaig de popularització de tota l'obra dramàtica de Shakespeare, donant a conèixer algunes obres, que, com les comèdies i els drames històrics, eren ben poc conegudes" (Esquerra 1937: 122). Efectivament, la "Biblioteca Popular dels Grans Mestres" oferia per primer cop setze obres de Shakespeare en llengua catalana, a partir tant de l'original com de determinades traduccions en llengua francesa. El més interessant era la selecció i la lectura del dramaturg anglès feta per un dels joves cadells del Noucents, Josep Carner, responsable de la traducció a partir d'una altra de francesa d'*El somni d'una nit d'estiu*, *Les alegres comares de Windsor* i *La Tempesta*, un Carner gens innocent que reivindicava per a una causa literària tant particular com col·lectiva el vessant comediogràfic de Shakespeare. Ho va deixar ben explicitat en el pròleg a *El somni d'una nit d'estiu*, un text que, sota la direcció d'Adrià Gual, va obrir una prometedora temporada 1907-1908 de teatre català al Teatre Novetats (Gual 1960: 215-233). La defensa "de la comèdia més deliciosament alada que s'ha escrit d'Aristofani

ençà” duia Carner a demanar, finalment, el vot perquè s’escrivissin “comedies en vers” i també “de que, per enaltiment del nostre idioma, se tradueixin al català tots els poetes que han parlat d’amor, havent cura les boniques col·legiales d’amagar-los sota llurs embaumats coixins, i els estudiants d’Institut de repassar-los lo suficient perquè qualsevol llunyana silueta elegant de noia els faci recitar inconscientment un vers truncat” (Carner 1986a: 103).

La proposta, s’ha de dir, no va acabar de reeixir ni en el camp de la creació original — on potser el que més s’hi acostava és *El Giravolt de maig*, escrit uns quants anys després per Carner amb música del mestre Eduard Toldrà— ni en el de la traducció — on podríem situar les traduccions que Marià Manent va fer de *La terra del desig* i *La mendicant*, dos textos dramàtics de W. B. Yeats, en part deutors del simbolisme maeterlinckià, i que es van publicar a *La Revista* (núm. XII [1927], 122-132, i núm. VII [1921], 39-43, respectivament), però que mai no van ser representades.

Quant a la “Biblioteca De Tots Colors”, aquesta es va convertir en la més nombrosa de totes les col·leccions del període modernista. Ignoro el nombre exacte de títols publicats, perquè durant molt de temps van aparèixer sense numerar. Puc assenyalar, però, que una obra com *Els hugonots*, de Miguel Echegaray i traduïda per Julià Martí, duu el número 115, editat el 1913.

Si la contemplem des d’una perspectiva actual, la “Biblioteca De Tots Colors” va anar diluint el programa literari més renovador i arriscat de la “Biblioteca Popular de L’Avenç” o el de la “Biblioteca Joventut”. Així, arran de la visita a Barcelona de la companyia de Marthe Régnier amb textos com *L’âne de Buridan*, de Flers-Cavaillat, o *La petite chocolatière*, de Paul Gavault, del més genuí gènere *bulevardier* que la “Biblioteca De Tots Colors” va editar posteriorment, el cronista de *De Tots Colors* (núm. 114 [11-III-1910], 146) carregava contra la situació escènica catalana heretada: “Bentost, donchs, la nostra escena se va veure invadida per una legió d’obres influhides, d’imitacions, de trascendentalismes d’estar per casa y de problemes de per riure, que no satisfeyen ja ni als intellectuals ni a la part selecta del públich. Aquest fet produhí un cansanci y desacredità als ulls *de la massa* el drama, l’*obra seria*, que en comtes de conmmoure l’espectador li torturava l’esprit en l’esfors d’endavinar lo que *volia dir l’autor*. Y l’hermosa art escènica en la má dels nostres, diguemne *autorvides*, quedava reduïda, massa sovint, pera el públich, a una pesada y trista endevinalla.”

Per començar, la “Biblioteca De Tots Colors” recull encara algunes aportacions concretes dels autors introduïts en el tombant del segle: un Ibsen (*Nora*); quatre Hauptmanns (*La campana submergida*, *L’assumpció de Hanele Mattern*, *El pobre Enrich*, *Rosa Bernd*), que barregen el vessant social proper al

teatre d'idees amb el de caràcter fantàstic; tres textos de Henri-Arthur Jones (*Els mentiders*, *Els hipòcrites*, *La victòria dels filisteus*); dos textos de Sudermann (*Magda*, *La felicitat del racó*), i una novetat: *La llàntia de l'odi*, de Gabriele D'Annunzio, que, com els textos "fantàstics" de Hauptmann, va ser utilitzat — sense excessiu ressò— com a proposta canònica d'un model de teatre poètic i idealista, que pouava en la tradició popular de caràcter místic i oníric (Siguán 1990: 211-219, Camps 1996: 185-236).

En relació amb els clàssics, va editar dos textos grecs (*Edip, rey*, de Sòfocles; *Alkestis*, d'Eurípides) dos Molières (*Les precioses ridícules*, *El malalt imaginari*) i un nou Goldoni (*La malalta fingida*).

Dins la nova etapa volgudament menys transcendental, la "Biblioteca De Tots Colors" es va proposar cobrir també alguns buits amb la presència de textos vuitcentistes, que després van ser reeditats per altres col·leccions de preguerra, com ara *Cavalleria rusticana*, de Giovanni Verga, o *La dama de les camèlies*, d'Alexandre Dumas. La presència també d'un text prou exòtic —si se'm permet l'expressió— com l'adaptació teatral d'una narració de Poe —*Cor delator*—, o textos de la literatura de lladres i serenos tan apreciats a l'època, i carregats d'intriga com *El misteri de la cambra roja*, de Gaston Leroux, o *El detectiu Sherlock Holmes*, de Conan Doyle, adaptat per William Gillette i Pierre Decourcelle.

Ara, sense cap mena de dubte, el més destacat del catàleg de la "Biblioteca De Tots Colors" va ser la presència d'una sèrie d'autors francesos vinculats a la tradició del boulevard i amb algunes incursions en el vodevil, els dos gèneres importats de París que més ressò i fortuna van obtenir en l'escena i societat catalanes entre els anys deu i els trenta (Cunill Canals 1999). La llista inclou autors com André Rivoire, Gaston-Anton Caillavet, Robert de Flers, Henri Bataille, Tristan Bernard, Alfred Capus, François Croisset, Maurice Donnay, Georges Courteline, Marcel Gerbidon, Pierre Veber... Es tracta d'un model teatral que, entre altres, va enlluernar i va estimular l'orientació d'un jove aspirant a dramaturg, Carles Soldevila, com ell reconeix a *Del llum de gas al llum elèctric*: "I és que, deixeu-m'ho dir, baldament escandalitzi alguns venerables supervivents d'aquella època i fins alguns contemporanis, és més fàcil d'imitar Ibsen, que era un autèntic geni de l'escena, i Maeterlinck, que era un veritable poeta de la ficció, que no d'imitar Caillavet, de Flers o Capus, que no són sinó uns autors del boulevard. Hi ha una mena d'estrèpit i una mena de sonsònia dramàtics que, sens dubte, no poden enganyar cap crític de raça, però que, de moment, enganyen molts públics. En canvi, la suma de facultats menors que formen l' 'esprit' són com el dibuix en les arts plàstiques, no admeten substituïts ni imitacions. Existeixen o manquen" (Soldevila 1967:

Perquè la publicació del conjunt de textos de la “Biblioteca De Tots Colors” es va produir en un moment cultural i sobretot teatral molt delicats. El Teatre Català com a institució enfilava la segona dècada del segle amb una crisi generalitzada que abraçava la vigència/substitució d'uns determinats cànons dramàtics, així com l'organització, el desenvolupament i l'estabilitat de l'escena autòctona. La gota que va vessar el vas, com és sabut, va ser l'*entrega* del Teatre Romea a una empresa teatral espanyola la temporada 1911-1912, fins a 1917, en què el Teatre Català va recuperar la seva vella seu estable.

#### 4. De la recuperació dels models vuitcentistes a la renovació teatral de postguerra

Un cop acabada la guerra europea, i en reprendre's l'activitat teatral en llengua catalana de manera estable, la fotografia de la literatura dramàtica i de l'escena catalanes es va veure sensiblement modificada i retocada. Sense renunciar a la tradició vuitcentista autòctona ni a l'ampli repertori modernista, un àmbit concret i cada cop més consolidat de l'escena catalana — el que es movia en els locals del Paral·lel— s'havia *alleugerit* i *frivolitzat* amb l'aposta ferma en termes literaris i teatrals pel vodevil, per al lluïment de l'actriu Helena Jordi i de Josep Santpere, convertit en un actor còmic de primera línia (Poal-Aragall s. d., Vallescà 1931). Només cal repassar alguns dels autors (Feydeau, Gavault, Hennequin) i alguns títols dels vuit publicats (*Falten cinc minuts!...*, *La Pitets se'ns ha casat o cargol treu banya*, *Cuida't de l'Amèlia*, *L'aixecadonas*) per la “Biblioteca Catalana del Vodevil” (1914-1916), que van ser editats de forma immediata a l'estrena i a la representació als teatres del Paral·lel.<sup>6</sup>

Inicialment, el gènere no va ser gaire ben acollit per determinats sectors del món teatral barceloní, com el que representava el setmanari *El Teatre Català*. La direcció, dolguda pel fracàs de la temporada de teatre català organitzada per Josep Pous i Pagès al Teatre Espanyol (Bosch 1997: 184-193), escometia contra el vodevil en termes de reprovació moral, que amagaven les dificultats del teatre català tradicional per quallar socialment: “Nosaltres hem

---

<sup>5</sup> Per altra banda, a *Què cal llegir*, pel que fa al teatre del segle XX, tria una colla d'autors del teatre de bulevard com Caillavet, de Flers, Courteline, Guitry o Amiel i Obey (Soldevila 1967: 1493-1494). L'obra de Joan Oliver de preguerra mostra també una clara dependència del teatre de bulevard (Gibert: 1998, 65-131).

<sup>6</sup> Vegeu també la “Biblioteca Vodevillesca”, que el 1921 va editar dos textos: *La dansa dels set vels*, de T. Bernard i M. Fremont, traduïda per Joaquim Montero i Amichatis, i *Maniobres de nit*, un vodevil de qui no s'esmenta l'autor, que va ser arranjat per Bonaplata Alentorn, pseudònim d'Enric Martí Giol.

d'oposar tota la nostra honradesa artística i el desig que tenim de que tothom que pugui fer un esforç per al nostre Teatre el faci, contra aquesta perversió del gust del públic. Si penséssim que el Teatre Català per a existir com a tal havia de descendir a un nivell tan baix d'immoralitat, plegaríem avui mateix i aniríem a plorar en un recó del nostre error. Afortunadament no tot està podrit a Dinamarca, i encara comptem amb un nombre de devots que són capaços de fer-nos emprendre les coses que semblin més impossibles" (*El Teatre Català*, núm. 111, 14-IV-1914: 251).

Certament, amb la postguerra europea es van modificar i transformar tant els models dramàtics vigents als escenaris, com també la política editorial en matèria de textos dramàtics autòctons i sobretot estrangers. Paral·lelament a la publicació per la cultura espanyola d'una sèrie de col·leccions populars de teatre i novel·la —"La Novela Teatral" (1916-1925), "El Teatro Moderno" (1925-1931), "La Comedia" (1925), "La Farsa" (1927-1930), "Comedias" (1926-1928) (Sánchez Álvarez-Insúa 1996, Esquer Torres 1969, Kronik 1971, Esgueva 1972, Pérez Bowie 1996, García-Abad García 1997, Santos 1987: 550-560, García-Antón 1988: 547-569)—, la literatura catalana va replicar de manera precisa, contrastada i diferenciada.

En primer lloc, entre 1918 i 1938, la literatura catalana va promoure la creació de diverses col·leccions especialitzades en teatre de caràcter popular: "La Novel·la Nova" (1917-1920); "La Escena Catalana" (1918-1937), continuadora de les petites empreses de Salvador Bonavia esmentades anteriorment; "La Novel·la Teatral Catalana" (1918-1923); "Biblioteca Popular L'Estel" (1922); "Catalunya Teatral" (1932-1937); "Biblioteca Nou Esplet" (1933); "El Teatre" (1934), i "El Nostre Teatre" (1934-1937). Són col·leccions singulars de periodicitat quinzenal, que van publicar textos inèdits d'escriptors reconeguts —marginats pel Noucentisme— o nous de trinca al costat de reedicions, i amb títols que passen d'una col·lecció a una altra. Es tracta, doncs, de col·leccions amb unes característiques peculiars desenvolupades al marge de l'estratègia editorial noucentista, que iniciava el seu rellevant desplegament.

Una estratègia pel que fa a la traducció disposada a "funcionar" com a "educadora" del temperament català, com a "instrument" de construcció d'una societat moderna, i com al mitjà més eficaç per aconseguir l'"universalisme", segons Josep Carner (Carner 1986b: 184-188). Més encara: la traducció facilitava des de l'òptica noucentista la necessària depuració i codificació de la llengua. Perquè tant l'escriptor com el traductor treballaven a Catalunya amb un material molt dúctil: treballaven amb la llengua del poble i manejaven de gust la tradició literària, encara que fos de poc volum. Perseguien, així doncs, la creació i "invenció" d'un model de llengua literària moderna que influís en la

societat i en modifiqués els hàbits (Ortín 1992: 401-419, 1996b: 102-134; Murgades 1994: 92-96).

El fet és que més o menys vinculats a l'estratègia editorial organitzada pel grup noucentista a partir de 1917, podem diferenciar dos blocs: el primer és constituït per dues col·leccions de textos exclusivament dramàtics que no es plantegen necessàriament, com les de caràcter popular, accedir a un ampli lectorat. Són la "Biblioteca Teatral" (1922-1937), dependent de l'Escola Catalana d'Art Dramàtic, i l'única col·lecció de textos teatrals catalans de caràcter públic que va aparèixer entre 1898 i 1938, i en un grau menor, la col·lecció teatral dedicada a Bernard Shaw amb només dos títols i que va obtenir un escàs ressò.

El segon grup el formen col·leccions de caràcter genuïnament literari, i que —com les del bloc acabat d'esmentar— s'allunyen tant per raons esteticoliteràries, com per la forma externa de presentació i distribució de les col·leccions de caràcter popular. A diferència d'aquestes, o de la "Biblioteca Catalana del Vodevil", que es podia comprar al quiosc del Liceu dins de la millor tradició vuitcentista, les col·leccions cultes —potser amb l'excepció de la primera etapa dels "Quaderns Literaris"— s'adquirien en llibreries convencionals.

La llista de les col·leccions literàries de caràcter culte que contenen textos dramàtics és la següent: "Biblioteca Literària" (1918-1924), de l'Editorial Catalana; "Col·lecció Popular Barcino" (1927-1936); "Els Clàssics del Món" (1930-1936); "Col·lecció Popular de les Ales Esteses" (1929), i els "Quaderns Literaris" (1934-1938), incloent-hi l'etapa de la "Biblioteca de la Rosa dels Vents" (1937-1938). Finalment, en els dos extrems d'aquest bloc, hi trobem l'adaptació que C. A. Jordana va fer de *Macbeth* per a la "Biblioteca Grumet" (1929), d'Edicions Proa, adreçada a un públic infantil i juvenil, i les tragèdies d'Èsquil, traduïdes per Carles Riba, que van ser editades per la Fundació Bernat Metge (1932-1934), d'orientació universitària i més propera, per tant, a un concepte de Cultura Superior.

Analitzem, ara, les col·leccions populars i cultes de preguerra amb un mínim de detall. Per norma general, les col·leccions populars de textos dramàtics, dirigides per editors amb una certa història —Bonavia, Ràfols, Millà—, són d'extensió regular i de format reduït —a l'estil de la "Biblioteca Popular de L'Avenç"—, llevat de la majoria de títols de "La Escena Catalana", que van aparèixer en forma fascicular o de fulletó.

Vull aclarir que el pes de les traduccions estrangeres sempre va ser menor en termes quantitius que el de la producció de la literatura dramàtica autòctona de l'època o que el d'etapes anteriors. A diferència potser del

destinatari específic i definit de dues col·leccions tan oposades com les “Edicions Econòmiques Avenir” o la “Biblioteca Catalana del Vodevil”, el conjunt de textos dramàtics editats per les col·leccions populars de preguerra s’adreçava a un ampli espectre social que incloïa la mitjana i, sobretot, la petita burgesia, fins a arribar a determinats sectors alfabetitzats o mínimament culturalitzats de la classe treballadora.

El teatre que s’ofereix en les col·leccions populars esmentades es caracteritza per un important relleu dels continguts de base realista i d’un model de llengua literària intel·ligible per a un lector o espectador desdenyós de qualsevol tipus d’investigació formal o de tipus lingüístic. Estic parlant, com ja apuntava a l’inici de la meua exposició, d’un teatre que per norma està mancat de qualsevol tipus de pretensió, d’ambició o de transcendència tant artística com intel·lectual. I d’un teatre que es proposava distreure, entretenir i fer disfrutar una àmplia massa de públic de gust poc exigent a través de gèneres i formes ja fixats per la tradició vuitcentista.

Tant “La Novel·la Teatral Catalana” com “Catalunya Teatral” i, especialment, “La Escena Catalana” (Gallén 1995: 193-204, Molas 1988b: 300-305, Montseny Gavaldà 1974) van desplegar i oferir un programa força homogeni i coincident —si bé limitat en termes literaris— sobretot del teatre francès en les seves variants de melodrama, teatre de bulevard o vodevil, i en un grau molt menor, de determinats textos de procedència anglesa, italiana o fins i tot espanyola. En bona part, les obres originals van ser traduïdes i sobretot adaptades preferentment per escriptors populars de consum com Amichatis, Jeroni Moliné, Joan Mallol o l’incombustible Salvador Vilaregut. Arran de la mort d’un d’ells, Enric Martí Giol —que utilitzava el pseudònim de *Teodor Bonaplata*—, Salvador Bonavia, director de “La Escena Catalana” va assenyalar que Martí Giol “adaptà al nostre idioma un gran nombre de vodevils [*sic*], verdader model de ço que han d’esser traduccions lliures, obres pulcrament escrites sense barbarismes ni castellanismes, en les que l’espectador no tenia que repudiar cap frase de mal gust ni enrogir se davant d’expressions grolleres ni xabacanes. En aquest sentit els vodevils que ha importat en Bonaplata han tingut sempre predilecte aculliment, tant per part de les empreses i artistes, encarregats de l’execució, com pel públic aficionat a n’aquests espectacles” (núm. 2, 15-I-1918).

Efectivament, és en relació amb els textos publicats per les col·leccions populars que es donen casos concrets de la traducció assumida com a adaptació, en un sentit molt diferent del que de vegades obligava la representació escènica d’un text dramàtic culte. No és el cas, per entendre’ns, del que Ventura Gassol i Joan Puig i Ferrer van fer en relació amb *Peer Gynt*,

d'Ibsen. Per a aquests, que partien de la traducció francesa en prosa i vers de Prozor, aprovada pel mateix Ibsen, "les adaptacions de les grans obres, sobretot si comporten alguna supressió, ens han fet sempre l'efecte d'una profanació. Tanmateix, si mai *Peer Gynt* havia d'ésser representat a l'escena catalana, bé calia fer-ne una adaptació, puix que la seva representació íntegra oferia dificultats extraordinàries. Per això hem suprimit o abreujat escenes massa extenses i de caràcter massa cenyidament filosòfic o sociològic. Així s'ha fet en la major part de representacions d'aquest drama a l'estranger".

De fet, en les col·leccions autènticament populars, adaptar textos estrangers significava anostrar-los, acomodar-los i adequar-los culturalment i lingüísticament a les expectatives d'un determinat receptor. Estic parlant, en suma, de la naturalització a què es podia sotmetre el text original, quan es tractava sobretot de gèneres de gran projecció popular com el vodevil o la farsa o comèdia de costums contemporànies, però també — fins i tot— quan es tractava de *naturalitzar* Molière o Shakespeare d'acord amb les expectatives d'un determinada recepció popular.

En l'àmbit del teatre català, podríem establir una mínima i provisòria tipologia de l'adaptació de textos dramàtics. En primer lloc, l'adequació del text original a les característiques de l'obra literària del traductor: el que Narcís Oller va fer amb *Renyines d'enamorats*, una adaptació de *Le dépit amoureux*, de Molière, acostant-la a la sensibilitat artística i a la realitat de l'escriptor vuitcentista (Fàbregas 1976: 85-88, Fontcuberta 1999: 13-27, 130-131), o el que va fer Josep M. de Sagarra amb *El senyor Púpurull*, una altra adaptació de *George Dandin*, de Molière (Fontcuberta 1999: 123).

En segon lloc, les adaptacions lliures, que van ser realitzades per escriptors com Joan Mallol, Jeroni Moliné o Amichatis, de vodevils i, en menor grau, de peces de boulevard. Empro l'accepció *lliure* segons la definició de Julio César Santoyo: "Aquí el *adaptador* se desvincula del texto, forma y parámetros culturales del original para, sin soltar del todo las amarras que lo unen a él, proceder a tales modificaciones que bajo muchos aspectos el producto resultante no equivale ya a aquel del que deriva" (Santoyo 1989: 105).

Una posició que també va fer seva Salvador Vilaregut amb *La novicia de Santa Clara*, que tenia com a base *Measure for Measure*, o amb *Com més petita és la nou...*, l'origen de la qual era *Much ado about nothing*, dos exemples en què el mateix adaptador es presenta ja com a autor (Armangué & Cuccu 1994: 145-163, Armangué & Fanari 1992: 143-160). Com en el cas d'*El senyor Púpurull*, de Josep M. de Sagarra, la *reescritura* dels textos originals estava clarament condicionada per l'existència prèvia d'una proposta escènica destinada a un públic clarament popular amb unes determinades característiques culturals i

ideològiques; un públic identificat i coneixedor de la tradició dramàtica vuitcentista catalana (poemes dramàtics i farses), que es mostrava disposat a acceptar la ubicació de les dues adaptacions en la realitat barcelonina dels segles XVIII o XIX, i amb farciments de fets, circumstàncies i detalls d'una època fàcilment identificables pel lector/espectador, que podia d'aquesta manera "reviure" un moment remot de la pròpia història.

En tercer lloc, les adaptacions destinades per a l'escena catòlica, ja iniciada amb *Hamlet* el 1898 (Par 1935: 213, Fàbregas 1979: 29-35), i que compta amb *Un enemic del poble* l'any 1909,<sup>7</sup> o amb *Le mariage forcé*, de Molière, convertit en un insòlit *Un policia model*, el 1924 (Hormaechea 2000: 889-922).

En quart lloc, podríem esmentar també l'adequació de textos dramàtics espanyols expressament adaptats a les característiques de l'escena i la societat catalanes: *El último mono*, de Carlos Arniches, convertit en *L'adroguer del carrer Nou*, segons l'adaptació d'Antoni Pejoan, el 1930; *Los marqueses de Matute*, de Luis Fernández de Sevilla i A. Carreño, convertits per obra i gràcia de Joan Vila i Pagès, un escriptor popular, en *Els marquesos del Born*, el 1932, o l'adaptació que Agustí Collado va realitzar de *Nuestra Natacha*, d'Alejandro Casona. I, finalment, les adaptacions de farses valencianes a l'àmbit social i lingüístic barcelonins.<sup>8</sup>

Quina va ser, per altra banda, la presència en aquestes col·leccions populars de *l'altre teatre* estranger, el de més ambició literària, el vinculat amb la tradició culta? Què es pot dir del teatre francès, anglès, americà o italià de més volada d'aquells anys? Les excepcions són comptades. Miraré de donar-ne uns quants exemples: *a)* els textos de base realista de contingut social d'Henri Bataille, Émile Fabre o Octave Mirbeau divulgats en el tombant de segle, a cavall del bulevard i del teatre d'idees; *b)* la publicació de dos textos com *Monna Vanna* i *L'alcalde de Stilmonde*, de Maurice Maeterlinck, un dels pares del teatre simbolista, que responia a situacions prou concretes, perquè "Avui no ens interessa el poeta indecís ni l'inquietador malaltís de la subconsciència, ni l'artífex conreador de les larves de la paraula" (López-Picó 1917: 401). Efectivament, el primer text —una aproximació dramàtica al tema de Judit i

---

<sup>7</sup> Les modificacions de l'adaptació conscientment anostrada afectaven tant l'estructura (supressió i modificació de passatges i rèpliques), com els personatges (supressió dels femenins) o el contingut (qüestionament de l'ideari "liberal", derivat de la revolució francesa).

<sup>8</sup> Les que Agustí Collado va fer de dues farses de Felip Melià, *Pare vostè la borra, amic* convertida en *El fill de son pare* ("La Escena Catalana", núm. 421, 3-VIII-1935), i *Tot per un xiquet* en *Tot per un marrec* ("La Escena Catalana", núm. 430, 15-II-1936).

d'Holofernes— havia estat estrenat el 1922 en una única sessió del petit cicle de Teatre d'Art organitzat a l'estudi Cirera per l'actriu Mercè Nicolau, amb la representació d'altres textos cultes com *Lleonarda*, de B. Bjørnson o *El vano de lady Windermore*, d'Oscar Wilde, que també van ser editats per "La Escena Catalana". Quant a *L'alcalde de Stilmonde*, es tracta d'un text allunyat dels plantejaments simbolistes de l'escriptor belga, que a més es pot "llegir" perfectament com un "drama de guerra i propaganda", com el venia el mateix autor en plena guerra europea. Tanmateix també es pot entendre com una "noble y viva pintura de un burgués belga que, sin declaración ninguna, se lleva hacia el heroísmo" (Lalou 1962: 54-55). O c) el cas de Marcel Pagnol. D'aquest autor s'havia estrenat, però no editat, la traducció que Josep M. de Sagarra havia fet de *Màrius*, el 1931, i va publicar amb Paul Nivoix *Mercaders de glòria*, editada per "Catalunya Teatral" el 1934. Es pot llegir en clau de sàtira sobre la malversació que la classe política feia del capital llegat als combatents supervivents de la guerra. I d) l'exemple de Michel Duran, que amb *Llibertat provisional* construïa "sobre los cimientos de *Hernani*, una irónica comedia donde el amor y la policia juegan a escondidas" (Lalou 1962: 109).

Passem, finalment, a les col·leccions cultes de preguerra. Si ens centrem en els textos de "Biblioteca Teatral", podem apreciar ja una concepció més elevada i culta de la literatura teatral; només cal que valorem la traducció de Millàs-Raurell de l'adaptació francesa que Jean Croué i Jacques Copeau van realitzar d'*Els germans Karamazov*, de Dostoievski, al principi de segle (Pruner 1983: 42-58), la d'*El Paquebot "Tenacity"*, de Charles Vildrac, a càrrec de Carles Soldevila, o la circumstanciada i paradoxalment primera traducció en llengua catalana d'un text de Marivaux, *La confident*, duta a terme per Ventura Gassol, el 1926, en el seu exili parisenc.

Una ullada de conjunt a la presència del teatre estranger en el conjunt de les col·leccions cultes ressenyades permet certificar l'absència significativa de determinats autors i obres de la tradició culta contemporània. Si deixem de banda el tractament dels universals — *clàssics* i *moderns*—, els autors dramàtics cultes contemporanis es van donar a conèixer en general a través de revistes literàries o de col·leccions no especialitzades en teatre. Amb alguna excepció curiosa, Bernard Shaw. Aquest, que va estrenar el 1908 *Càndida*, una traducció que no s'ha conservat, va viure una moda "efímera" al final dels anys vint a Catalunya, en part coincidint amb la concessió del Premi Nobel de Literatura el 1925. Així, a propòsit de la publicació en forma fascicular de "Cèsar i Cleopatra" a *La Nova Revista* i de l'aparició de *Santa Joana* i d'*El deixeble del diable* en una col·lecció expressament dirigida pel seu traductor, Carles Capdevila, una crònica anònima de *La Nova Revista* anotava que "seran

seguides de totes les altres que la correspondència per part del públic a aquest meritíssim esforç faci possible". Passat el moment del Nobel, però, Shaw no va comptar per res, si exceptuem la publicació a "Catalunya Teatral" de *L'home i les armes*, o la representació única de *Com ell va enganyar el marit d'ella* en una de les sessions del Lyceum Club, el 1935 (Foguet i Boreu 1998: 62-65). Perquè, com reconeixia Miquel Llor en un article a *Mirador* de 1930, el públic barceloní només havia vist representades *Càndida*; *Santa Juana*, amb Margarida Xirgu de protagonista; *Pigmalió* "i encara retallat", i *La conversión del capitán Brassbound* per la companyia de Carmen Díaz. Certament, altres autors anglesos com Oscar Wilde o Somerset Maugham no van tenir millor sort que Shaw. I fins i tot *Journey's End* (1928), de Robert Cedric Sherriff, un text de culte del teatre anglès de postguerra pel fet de ser una de les primeres dramatitzacions sobre la guerra europea, que va ser traduït per Cèsar August Jordana i representat pel matrimoni Vila-Daví, no va obtenir cap ressò especial i es va publicar al marge de les col·leccions que comento (Sherriff & Barlett 1931, Sherriff 1983).

Quant a l'acollida del teatre nord-americà, ja n'he parlat en un altre lloc (Gallén 1992: 369-379); m'hi remetré, doncs, tot remarcant una sèrie d'aspectes. En primer lloc, que es concentra sobretot en els anys vint i trenta — "La Escena Catalana", n'és un bon testimoni—, de manera que els exemples anteriors de Gabriel Timmory, Paul Armstrong o Sidney Garrick són menys rellevants. En segon lloc, la lectura que la crítica va dispensar a Elmer L. Rice per *El carrer* o a Eugene O'Neill per *Anna Christie* no va variar gaire de la dedicada a autors i textos inequívocament populars com Bayard Veiller amb *El procés de Mary Dugan*; l'Austin Strong d'*El setè cel*, estrenada després del seu èxit cinematogràfic, o James Doyle amb *El misteri de la quarta avinguda*. Tots plegats van ser tractats amb el mateix patró: el de l'òptica del vell melodrama sentimental o social d'arrel vuitcentista, que, com que competia amb la incipient indústria del cinema sonor, es limitava a fer un desplegament generós dels aspectes tècnics i formals de l'espectacle. De fet, només *El procés de Mary Dugan* i *El carrer* van obtenir un èxit significatiu. A propòsit de la darrera, Miquel Llor va apuntar en la seva crítica a *Mirador*: "Per bé que fracassà a París, el seu èxit de pertot arreu no és degut a la bellesa literària ni a l'originalitat de les idees més o menys profundes que pugui contenir, ans bé a la seva simplicitat aparent. És una obra que pot arribar al cor del bon públic que va al teatre a plorar o a riure." No es tractava, però, de *La màquina de calcular*, una sàtira expressionista de Rice sobre la moderna societat industrial, que va merèixer el reconeixement de la crítica occidental de postguerra. No: *El carrer* era "venut" i "acceptat" com un melodrama més, deutor d'*El procés de Mary*

Dugan, “i que — com sàviament va precisar E. Nicol a *La Ven de Catalunya*— té com a qualitats fonamentals aquesta perfecció tècnica, aquesta gran habilitat en el joc escènic, que sembla innata als autors americans, i la nota d’ambient característica dels medis americans”.

En canvi, l’*Anna Christie* d’O’Neill va tenir millor fortuna, ja que va presentar-se per la via més selecta i intel·lectualitzada en una de les vetllades que organitzava l’empresa Canals al Teatre Romea. Amb una híbrida resposta de crítica i públic, i traduït per Millàs-Raurell, el text va ser inclòs a les Publicacions de La Revista, el 1930, al costat de Shakespeare i de Goldoni. En ser-li concedit el Premi Nobel de Literatura 1936, O’Neill va adquirir de nou una efímera actualitat que probablement explica que Josep Janés i Olivé l’incorporés a la “Biblioteca de la Rosa dels Vents”, al costat de textos teatrals dels anys trenta més compromesos literàriament com *Intermezzo*, de Jean Giraudoux, *El nou Prometeu encadenat*, d’André Gide, o *El somriure de la Gioconda*, d’Aldous Huxley (Hurtley 1986: 128-145 i 153-157). Una orientació literària renovadora i programàtica que ja apuntava en els medis burgesos liberals i cultes de l’Europa d’entreguerres, tal com es pot apreciar en les paraules del traductor de Giraudoux, Ramon Esquerra: “Per a comprendre i estimar Giraudoux cal conèixer a fons totes les profunditats i matisos de la llengua emprada, altrament es perd la meitat de l’essència de l’obra. No en va és Giraudoux un autor difícil, fins i tot pels seus compatriotes. El seu lèxic riquíssim i la seva innata tendència als malabarismes de concepte, són dos obstacles difícilment superables” (Esquerra 1936).

La línia de la “Biblioteca de la Rosa dels Vents” contrastava profundament amb els textos de caràcter *social* que “Catalunya Teatral” va reeditar o editar de nova trinca durant la guerra, i que es poden llegir en clau política del procés social i revolucionari que vivia Catalunya. Em refereixo a títols com *La nostra Natatxa*, d’Alejandro Casona, en traducció d’Agustí Collado; *L’enemic del poble*, d’Ibsen; *Esclavitud*, de José Luis Pinillos, o *Alberg de nit*, de Màxim Gorki, adaptat per Joan Cumellas amb el títol d’*Ombres del port*.

Què es pot dir de l’absència de Pirandello en l’àmbit de les publicacions populars i cultes (Gutiérrez Cuadrado 1978: 347-386, De Filippo 1964: 197-206, Muñiz Muñiz 1997: 113-148, Camps 1998: 29-39)? Malgrat la rebuda que la intel·lectualitat li va dispensar el 1924, malgrat els textos de l’escriptor sicilià que es van arribar a representar en català i castellà a Barcelona al llarg dels anys vint, i de disposar fins i tot d’una paròdia escènica de *Sis personatges en busca d’autor* per Joaquim Montero, primer actor i també traductor de Pirandello,

cap text seu no va ser publicat abans de 1938, tot i les traduccions i adaptacions que en van fer l'esmentat Montero, Millàs-Raurell o el mateix Adrià Gual. Tan sols una, la més representada probablement, *El barret de cascavells*, traduïda per Josep M. de Sagarra i estrenada el 27 de novembre de 1923, va obtenir millor fortuna d'edició, quan força anys després va ser incorporada en el volum quart del *Teatre complet*, el 1964, en què també es va incloure la traducció de *Màrius*, de Marcel Pagnol. L'absència del teatre de Pirandello de les col·leccions teatrals o literàries de l'època abasta també altres textos i autors que van ser representats, però no editats, com *Maya*, de Sacha Gantillon; *R.U.R.*, de Čapek; *Els fracassats*, de Lenormand; *Knock o el triomf de la medicina*, de Jules Romains, i *Els criminals*, de Ferdinand Bruckner, entre altres (Gallén 1994: 120-125).

Com es pot veure, els esforços per acostar “aquella formació burgesa” de què parlava Carles Soldevila (Soldevila 1927: 230) als fets teatrals més innovadors de l'escena europea de postguerra estaven abocats al fracàs. Autors i textos com els esmentats més amunt no van quallar en el si d'un grup social que evidenciava les seves mancances i el seu desinterès per les operacions culturals i artístiques més arriscades. I que convertia gairebé en una orientació exòtica la possible presència d'autors considerats com innovadors de l'estil de Pirandello, Čapek o Lenormand. Si els escenaris no es van fer ressò continuat —només amb comptagotes— del nou teatre europeu de postguerra, el món editorial culte no es va distanciar gaire d'aquesta realitat, atesa la seva orientació general fortament influïda pel programa i per l'estratègia cultural noucentista.

La situació, que no feia sinó reflectir el gran contrast entre la nova literatura dramàtica estrangera i la realitat de l'espanyola de postguerra, va ser lúcidament tractada per E. Estévez Ortega en aquests termes: “¿Podemos encontrar paridad o considerar a nuestros autores mejores que un Henri Ghéon, un Sutton Vane, un D'Annunzio, un Ferenc Molnar, un Rosso di S. Secondo, un Chesterton, un Bernard Shaw, un Chiarelli, un etc., etc., etc., de los tantos y tantos que se pueden citar? Decididamente, no. Y es que la inmensa mayoría de nuestros autores dramáticos —la novela, el cuento, el ensayo, la poesía, el periodismo, no; esto ha evolucionado de forma que no se puede hablar de decadencia alguna— no han progresado. Debían siquiera observar la vida en sus múltiples actividades, manifestaciones y aspectos, pero por lo visto no lo hacen. Y si lo hacen no se dan cuenta de nada. Y si se dan cuenta lo disimulan” (Estévez Ortega 1928: 17).

En conjunt, les distintes col·leccions cultes reproductores de textos dramàtics estrangers participaven en una situació cultural específica dels anys vint i trenta, caracteritzada per a) un increment notable de l'activitat editorial,

b) una producció literària més diversificada quant als gèneres i, per tant, c) per un consum diferenciat que comptava amb uns tiratges dignes. En matèria, doncs, de publicació de textos teatrals, el funcionament no podia ser tan diferent de l'explicitat en l'àmbit de la narrativa a través de les corresponents col·leccions de Catalunya, de Proa o dels Quaderns Literaris. Col·leccions que complien una funció social determinada quant a la promoció d'uns models concrets de la narrativa contemporània estrangera que va tenir — com ja s'ha començat a estudiar (Molas 1983: 133-155)— la seva clara influència en la narrativa catalana.

Matisem, però. El teatre va funcionar altrament, com ja he indicat en relació amb l'actitud dels sectors de la mitjana i la petita burgesia davant de les propostes estrangeres més innovadores des del punt de vista escènic. Què es podia fer, doncs, des de la perspectiva d'un model de Cultura Superior i des d'una òptica relacionada molt més amb la literatura que amb l'escena? Probablement, el que van fer les esmentades col·leccions, les unes adreçades a un lector de tipus mitjà, i les altres, més limitades, a l'àmbit universitari: a) omplir amb traduccions dels universals teatrals — clàssics i moderns— el buit de la nostra literatura que separava els segles XV i XX, i b) editar algunes de les aportacions del teatre estranger contemporani com les citades anteriorment.

Més encara: va comptar amb uns traductors clarament diferenciats dels comuns adaptadors de les col·leccions populars, moguts per unes altres exigències i uns altres compromisos. Només cal llegir els textos i les reflexions sobre la traducció de Morera i Galícia, Riba, Jordana o Maseras, sense solució de continuïtat amb la posició adoptada durant el Modernisme per Artur Masriera, Joan Maragall o Cebrià de Montoliu. I sobretot va partir ja de l'assentament progressiu de la llengua catalana com a llengua literària d'una cultura moderna. Cap d'ells no posava en qüestió la política lingüística endegada per les institucions culturals i docents d'encuny noucentista d'ençà de 1913. La seva era, en aquest sentit, una posició d'accés a la normalitat que contrastava amb el pragmatisme adoptat per Frederic Pujulà i Vallès, un reconegut esperantista, en traduir *Kaatje (Caterina)*, de l'escriptor belga Paul Spaak. En publicar el text, que va ser estrenat per Adrià Gual el 1914, va assenyalar: "L'autor d'aquesta traducció té especial interès en fer constar que, malgrat no estar d'acord amb les Normes ortogràfiques, per raons que no cal ara exposar, ha permès de bon gràt que s'apliquessin en aquesta edició, per esperit de disciplina" (Spaak 1914: 137).

Així, doncs, la incorporació del teatre estranger en el primer terç del segle XX va servir per revitalitzar la literatura dramàtica i l'escena catalanes en una sèrie d'aspectes que miraré d'enumerar (Gallén 1998: 149-164). En primer

lloc, va crear i ampliar el repertori del teatre català, mancat de la sòlida tradició de les altres literatures europees i, per tant, excessivament ancorat en els paràmetres culturals vuitcentistes. En segon lloc, es va plantejar d'importar una sèrie d'autors representatius i provinents de la tradició culta europea — més que no uns determinats textos— amb l'afany de convertir-los en referents canònics del teatre autòcton, sense que això, però, acabés de rutllar ni de quallar degudament, com he assenyalat en més d'un cas. Probablement, el caràcter de cultura nacional emergent i minoritària explica, en part, les dificultats d'inserció de determinats autors i textos estrangers en la nostra societat. Ara, tinguem també en compte que, en segons quins casos, aquestes dificultats —Strindberg, Weedeckind— no deixaven de ser viscudes i compartides per altres cultures europees a l'època.

El que sí que podem diferenciar clarament és l'articulació de dos processos que van desenvolupar-se paral·lelament, sense que s'arribessin a donar gaires interferències significatives. El vessant culte va tenir molta més irradiació en l'àmbit de l'edició que en el de la representació i, qui ho pot negar, va contribuir des de les traduccions de Masriera dels tràgics grecs i de *Hamlet*, o les de Molière a càrrec de Carner o Maseras fins a arribar a la d'*El somriure de la Gioconda*, d'Aldous Huxley, traduït per Rafael Tasis, a fixar les bases de creació i consolidació de la llengua catalana com a llengua literària moderna. Que les seves operacions traductores de textos clàssics o contemporanis no arribessin a ser gaire sovint representades — o editades— és imputable en gran part a uns determinats estaments socials refractaris de forma atàvica al consum llibresc o no d'una activitat teatral en llengua catalana. Una actitud ben diferent de la que, en canvi, van adoptar els sectors populars en relació amb determinades manifestacions del teatre popular estranger d'innegable encuny vuitcentista. Un posicionament que els va dur, com he assenyalat, a transgredir sovint la fidelitat als textos originals, i a faltar-los a vegades absolutament al respecte. Es tractava de naturalitzar determinades manifestacions del teatre estranger amb l'objectiu d'acostar-les a les expectatives culturals d'uns segments socials amplis, i que, per posar un exemple, podien disfrutar de les accions vodevilesques sovint anostrades per en Papitu Santpere — o qui fos— sense que re-coneguessin probablement el nom de l'autor del text original, i potser sí el del qui l'havia adaptat a la realitat catalana.

Si la tradició culta va aconseguir, finalment, de ser reconeguda i acollida en el llarg camí iniciat a partir dels anys seixanta i que arriba fins avui, l'altra, la de signe autènticament popular, va ser escombrada quasi definitivament de les publicacions populars i dels escenaris catalans amb la victòria franquista.

## FONTS PRIMÀRIES

- ANÒNIM. 1908. "Llibres: *El més fort*, per Joseph Giacosa", *De Tots Colors* 14 (3 abril), 216-217.
- . 1910. "La companyia Marthe Régnier", *De Tots Colors* 114 (11 març), 146.
- . 1914. "La moda del vaudeville", *El Teatre Català* 116 (16 maig), 322-323.
- . 1914. "Sobre el teatre pornogràfic en català", *El Teatre Català* 111 (14 abril), 251.
- . 1918. "La mort d'en Martí Giol", *La Escena Catalana* 2 (15 gener), s. p.
- . 1927. "*Cèsar i Cleopatra*", *La Nova Revista* 10 (octubre), 119.
- . 1936. "Nota preliminar", dins E. Ibsen, *Peer Gynt*, Barcelona, Barcino.
- ARTÍS, A. A. 1932. "Del melodrama al vodevil sonor", *Mirador* 195 (27 octubre), 5.
- CARNER, Josep. 1986a. "*El somni d'una nit d'estiu* de W. Skakespeare", dins Núria Nardi & Iolanda Pelegrí (ed.), *El reialme de la poesia*, Barcelona, Edicions 62.
- . 1986b. "Universalisme i cultura", dins Núria Nardi & Iolanda Pelegrí (ed.), *El reialme de la poesia*, Barcelona, Edicions 62, 184-188.
- CASONA, Alejandro 1936. *La nostra Nataixa*, versió catalana d'Agustí Collado, *Catalunya Teatral* 103 (1 juny).
- CÓRDOBA, J. 1928. "Notes psiquiàtriques del teatre de Lenormand", *La Nova Revista* 16 (abril), 309-318.
- CORTÈS, Joan. 1931. "*La Judith* de Giraudoux", *Mirador* 147 (26 novembre).
- ESQUERRA, Ramon. 1936. "Jean Giraudoux: Un assaig", *Lectures europees*, Barcelona, Publicacions de La Revista, 48-58.
- . 1937. *Shakespeare a Catalunya*, Barcelona, Institució del Teatre.
- ESTÉVEZ ORTEGA, E. 1928. "La decadència del teatre", *Nuevo escenario*, Barcelona, Editorial Lux.
- GIVANEL I MAS, Joan. 1935. "El teatre estranger en llengua catalana", *Quaderns de La Revista* (gener-juny), 129-146.
- GUAL, Adrià. 1960. *Mitja vida de teatre: Memòries*, Barcelona, Ed. Aedos.
- IBSEN, Enrich. 1909. *Un enemic del poble: Drama en cinc actes: Arreglat pera l'escena catòlica per A. B.* (Mossèn Lluís Viladot, pvre.), Barcelona, Tipografia Consell de Cent.
- LLOR, Miquel. 1930a. "Bernard Shaw i el públic barceloní", *Mirador* 56 (20 febrer) 5.
- . 1930b. "Les estrenes: *El carrer*", *Mirador* 66 (1 maig) 5.
- LÓPEZ-PICÓ, Josep M. 1917. "Dramaturgs-poetes: Maurice Maeterlinck", *La Revista* LII (novembre VI) 401.
- MELIÀ, Felip. 1935. *El fill de son pare*, adaptació d'Agustí Collado, *La Escena Catalana* 421 (3 agost).
- . 1936. *Tot per un marrec*, adaptació d'Agustí Collado, *La Escena Catalana* 430 (15 febrer).
- MILLÀS-RAURELL, Josep M. 1930. "A propòsit de l'estrena de *Maya*", *Mirador* 54 (6 febrer), 5.

- MONTOLIU, Manuel de. 1985. "Moviment assimilista de la literatura catalana en els temps moderns. Conveniència de que's fassin moltes traduccions i esment ab que cal fer-les", dins *Primer Congrés Internacional de la Llengua Catalana (Barcelona, octubre 1906)*, Barcelona, Fundació II Congrés Internacional de la Llengua Catalana, Vicens Vives, 569-573. [Edició facsímil.]
- NICOL, Eduard. 1930. "Les estrenes: *El carrer*", *La Veu de Catalunya* (23 abril), 4.
- PAR, Alfonso. 1935. *Shakespeare en la literatura española*, Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, Barcelona, Biblioteca Balmes, II: *Realismo; Escuelas modernas*.
- PASSARELL, Jaume. 1930. "La degeneració del vodevil", *Mirador* 95 (27 novembre), 5.
- . 1932. "El vodevil fins avui: Ràpida retrospectiva", *Mirador* 157 (4 febrer), 5.
- PEI, Ramon. 1930. "Simon Gantillon, l'Alain Girbault del teatre", *Mirador* 56 (20 febrer), 5.
- PLANES, Josep M. 1935. "La Guerre de Troie n'aura pas lieu", *Mirador* 356 (12 desembre), 5.
- POAL-ARAGALL, M. [s. d.]. *Los Principes de la escena: José Santpere*, Barcelona-Madrid, Ediciones Alfa.
- SHERIFF, R. C. & VERNON BARLETT. 1931. *Fi de jornada*, Badalona, Proa.
- SOLDEVILA, Carles. 1927. "El Teatre Català: Algunes reflexions sobre aquest tema, aprofitant l'ensopiment de la canícula", *D'Ací i D'Allà* 116, 230.
- . 1967. "Del llum de gas al llum elèctric", *Obres Completes*, Barcelona, Editorial Selecta, Biblioteca Selecta, 21, 1531-1627.
- SPAAR, Paul. 1914. *Kaatje (Caterina)*, Barcelona, Impremta-Edicions Artís & Co.
- TINTORER, Emili. 1906. *La moral en el teatre*, Barcelona, Publicació Joventut.
- TOMÀS, Joan. 1932. "El teatre de Brioux a Barcelona", *Mirador* 203 (22 desembre), 5.
- VALLESCÀ, Antoni. 1931. *Figures del teatre: Josep Santpere: L'home i l'artista*, Barcelona, Impresos Costa.
- YEATS, W. B. 1921. "*La mendicant*", traducció de Marià Manent, *La Revista* VII, 39-43.
- . 1927. "*La terra del desig*", traducció de Marià Manent, *La Revista* XII, 122-132.

#### BIBLIOGRAFIA GENERAL

- AALTONEN, Sirkku. 2000. *Time-Sharing on Stage: Drama Translation in Theatre and Society*, Bristol, Multilingual Matters Ltd, Topics in Translation 17.
- ARMANGUÉ, J. & M. CUCCU. 1994. "El teatre anglès a Catalunya: Bibliografia de les traduccions de Salvador Vilaregut", dins *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes (Miscel·lània Germà Colon/1)*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 145-163.
- ARMANGUÉ, J. & S. FANARI. 1992. "El teatre anglès a Catalunya: Bibliografia de les traduccions del període 1900-1936", dins *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes (Miscel·lània Jordi Carbonel 1/4)*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 143-160.

- ASHOLT, Wolfgang. 1991. "Les mauvais bergers et le théâtre anarchiste des années 1890", dins Pierre Michel & Georges Cesbron (ed.), *Octave Mirbeau: Actes du Colloque International d'Angers*, Presses de l'Université d'Angers, 350-367.
- BAROB, Philippe. 1991. "La technique dramatique d'Octave Mirbeau dans *Les mauvais bergers*, *Les affaires sont les affaires* et *Le foyer*", dins Pierre Michel & Georges Cesbron (ed.), *Octave Mirbeau: Actes du Colloque International d'Angers*, Presses de l'Université d'Angers, 369-377.
- BOSCH, M. Àngels. 1997. *J. Pous i Pagès: Vida i obra*, Figueres, Institut d'Estudis Empordanesos, Monografies Empordaneses, 3.
- CAMPS, Assumpta. 1996. *La recepció de Gabriele D'Annunzio a Catalunya*, Curial Edicions Catalanes, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Textos i Estudis de Cultura Catalana, 50.
- . 1998. "Luigi Pirandello en Catalunya: la razón de una incomprensión", *Revista de Llengües y Literatures Catalans, Gallega y Vasca*, UNED, 29-39.
- CASTELLANOS, Jordi. 1996. "Mercat dels llibres i cultura nacional (1882-1925)", *Els Marges* 56 (octubre), 5-38.
- COTS VICENTE, Montserrat. 1989. "La versió espanyola de *Cyrano de Bergerac* de Edmond Rostand", dins Francisco Lafarga (ed.), *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, Barcelona, PPU, 287-295.
- CUNILL CANALS, Josep. 1999. *Elena Jordi: Una reina berguedana: El teatre de vodevil a Barcelona (1908-1920)*, Centre d'Estudis Musicals del Berguedà "l'Espill", S. C. C. L., Àmbit de Recerques del Berguedà.
- DE FILIPPO, Luigi. 1964. "Pirandello in Spagna", *Nuova Antologia* (juny), 197-206.
- DUBATTI, Jorge. 1994. "Apuntes para la teoría y la metodología del teatro comparado: el concepto de 'adaptación teatral'", *Letras* (gener-desembre), Universidad Católica de Argentina, 13-27.
- . 1995. "La adaptación teatral como género", dins *Teatro comparado: Problemas y conceptos*, Universidad Nacional de Lomas de Zamora, Facultad de Ciencias Sociales, Centro de Investigación en Literatura comparada, Serie Teoría y Metodología, 1, 37-59.
- ESGUEVA, Manuel. *La colección teatral "La Farsa"*, Madrid, CSIC, Anejos de la Revista *Segismundo*, 3.
- ESQUER TORRES, Ramón. 1969. *La colección dramática "El Teatro Moderno"*, Madrid, CSIC, Anejos de la Revista *Segismundo*, 2.
- FÀBREGAS, Xavier. 1976. "Les traduccions catalanes de Molière", *El teatre o la vida*, Barcelona, Galba Edicions, Punts de Referència, 2, 85-88.
- . 1979. "El teatre anarquista", *L'Avenç* 22 (desembre), 29-35.
- FARRÉ I VILALTA, Imma. 1999. "La Biblioteca Joventut (1901-1914) i el darrer Modernisme", *Els Marges* 64 (setembre), 39-67.
- FOGUET I BOREU, Francesc. 1998. "Lyceum Club de Barcelona: una aposta per un teatre intel·ligent", *Serra d'Or* (setembre), 62-65.
- FONTCUBERTA, Judit. 1999. *Les traduccions catalanes de Molière*, Universitat Autònoma de Barcelona, Facultat de Traducció i Interpretació. [Treball de recerca dirigit

- per la doctora Montserrat Bacardí i Tomàs.]
- . 2000. “Les traduccions de Molière”, *Quaderns Revista de traducció* 6, 79-105.
- FORMOSA, Feliu. 1986. “La incorporació de textos teatrals a una tradició escènica d'àmbit restringit i amb grans ruptures històriques” dins Jordi Coca (ed.), *Actes del Congrés Internacional de Teatre a Barcelona*, Barcelona, Institut del Teatre, 19-31.
- GALLÉN, Enric. 1992. “La recepció del teatre nord-americà fins a la guerra civil”, dins *IV Jornades d'Estudis Catalano-Americans*, Generalitat de Catalunya, Departament de la Presidència, Comissió Amèrica i Catalunya, 369-379.
- . 1994. “La represa del Teatre Íntim als anys vint”, *Els Marges* 50 (juny), 120-125.
- . 1995. “La recepció del teatre francès en les col·leccions catalanes de preguerra (1918-1938)”, dins Francisco Lafarga & Roberto Dengler (ed.), *Teatro y Traducción*, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, 193-204.
- . 1997. “Narcís Oller, traductor teatral”, dins *V Seminari sobre la Traducció a Catalunya*, Barcelona, Associació d'Escriptors en Llengua Catalana, Quaderns Divulgatius, 8, 23-37.
- . 1998. “Teatre i societat a la Catalunya d'entreguerres”, dins Pere Gabriel (dir.), *Història de la cultura catalana*, Barcelona, Edicions 62, vol. IX, 149-164.
- GARCÍA-ABAD GARCÍA, María Teresa. 1997. *La Novela Cómica*, Madrid, CSIC, Colección Literaria Breve, 3.
- GARCÍA-ANTÓN, Cecilia. 1988. “‘Comedias’ (1926-1928): Análisis e historia de una colección teatral”, *Revista de Literatura* L, 100, 547-569.
- GAVAGNIN, Gabriela. 1999. “El teatre italià en les traduccions de Narcís Oller: Giacosa, Rovetta i Goldoni”, dins *Actes del Col·loqui Narcís Oller*, Valls, Edicions Cossetània, 255-264.
- GIBERT, Miquel M. 1998. *El teatre de Joan Oliver*, Barcelona, Diputació de Barcelona, Institut del Teatre, Monografies de Teatre, 36.
- GRAELLS, Guillem-Jordi. 1973. “Pròleg”, dins Josep Puig i Ferrer, *Aigües encantades*, Barcelona, Edicions 62, El Galliner, 20, 5-22.
- GUARDIOLA, Carles-Jordi. 1990. *Cartes de Carles Riba I: 1910-1938*, Barcelona, Edicions de La Magrana.
- GUTIÉRREZ CUADRADO, Juan. 1978. “Crónica de una recepción: Pirandello en Madrid”, *Cuadernos Hispanoamericanos* 333, 347-386.
- HORMAECHEA, Gabriel. 2000. “Traducción y adaptación de *Le mariage forcé* de Molière en la Cataluña del primer tercio del siglo XX”, *Anales de Literatura Española Contemporánea* 25, 889-922.
- HURTLEY, Jacqueline. 1986. *Josep Janés: El combat per la cultura*, Barcelona, Curial Edicions Catalanes, Biblioteca de Cultura Catalana.
- JANÉS NADAL, Alfonsina. 1983. *L'obra de Richard Wagner a Barcelona*, Barcelona, Fundació Salvador Vives Casajuana, Ajuntament de Barcelona, Serveis de Cultura, Institut Municipal d'Història.
- JIMÉNEZ, Dolores. 1991. “Mirbeau en Espagne: Notes sur quelques aspects de la réception de son oeuvre”, dins Pierre Michel & Georges Cesbron (ed.), *Octave*

Mirbeau: *Actes du Colloque International d'Angers*, Presses de l'Université d'Angers, 423-434.

- KRONIK, John W. 1971. "La Farsa" (1927-1936) y el teatro español de preguerra, University of North Carolina, Estudios de Hispanófila.
- LALOU, René. 1962. *Medio siglo de teatro francés*, Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora.
- LITVAK, Lily. 1981. "Teatro anarquista", *Musa libertaria: Arte, literatura y vida cultural del anarquismo español, 1880-1913*, Barcelona, Antoni Bosch, 213-252.
- MADRENAS, M. Dolores (ed.). 1999. *Va de broma?: Aproximació a la paròdia literària*, Barcelona, Edicions 62, El Cangur Plus, 276.
- MARFANY, Joan Lluís. 1996. "El que feien (1): Catalanisme i Cultura", *La cultura del catalanisme*, Barcelona, Empúries, 253-292.
- MOLAS, Joaquim. 1983. "La cultura catalana i la seva estratificació", *Reflexions sobre la cultura catalana*, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 133-155.
- . 1988a. "La literatura popular i de consum", dins Joaquim Molas (dir.), *Història de la literatura catalana*, Barcelona, Ariel, vol. XI, 334-335.
- . 1988b. "Les col·leccions de novel·la curta", *Serra d'Or* (abril), 300-305.
- MONTSENY GAVALDÀ, Isabel. 1974. *Rosend Ràfols i les seves publicacions*. [Tesi de llicenciatura dirigida per Joaquim Molas.]
- MUÑIZ MUÑIZ, María de las Nieves. 1997. "Sulla ricezione di Pirandello in Spagna: Le prime traduzioni)", *Quaderns d'Italia* 2, 113-148.
- MURGADES, José. 1994. "Apunt sobre Noucentisme i traducció", *Els Marges* 50, 92-96.
- ORTÍN, Marcel. 1992. "Les traduccions de Josep Carner", *Catalan Review* VI, 1-2; 401-419.
- . 1996a. *La prosa literària de Josep Carner*, Barcelona, Quaderns Crema, Assaig, 18, 111.
- . 1996b. "Traduccions i lectures de literatura estrangera", dins *La prosa literària de Josep Carner*, Barcelona, Quaderns Crema, Assaig, 18, 102-134.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio. 1996. *La Novela Teatral*, Madrid, CSIC, Colección Literaria Breve, 1.
- PINYOL I TORRENS, Ramon. 1997. "Narcís Oller, traductor literari", dins *V Seminari sobre la Traducció a Catalunya*, Barcelona, Associació d'Escriptors en Llengua Catalana, Quaderns Divulgatiu, 8, 11-22.
- . 1999. "Les traduccions de Narcís Oller", dins *Actes del Col·loqui Narcís Oller*, Valls, Edicions Cossetània, 317-327.
- PLA I ARXÉ, Ramon. 1982. "L'editorial de L'Avenç", *L'Avenç* 125 (abril 1982), 34, 51-53 i 60-61.
- PRUNER, Francis. 1983. "La collaboration de Jean Croué et Jacques Copeau à l'adaptation scénique des Frères Karamazov (1908-1911)", *Revue de la Société d'Histoire du Théâtre* I, vol. XXXV, 42-58.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús. 1991. *Rostand en España: Ensayo de aproximación*, en *Investigación Franco-Española*, Estudios, 5, 59-72.
- SÁNCHEZ ÁLVAREZ-INSÚA, Alberto. 1996. *Bibliografía e historia de las colecciones*

- literarias en España (1907-1957)*, Madrid, LIBRIS (Asociación de Libreros de Viejo).
- SANTOS, Elena. 1987. "‘La Comedia’: breve colección teatral madrileña de 1925", *Revista de Literatura* XLIX, 98, 550-560.
- SANTOYO, Julio César. 1989. "Traducciones y adaptaciones teatrales: ensayo de tipología", *Cuadernos de Teatro Clásico* 4, 95-112.
- SERRA I CASALS, Enric. 1996. "La revista Teatralia com a plataforma noucentista", *Els Marges* 55 (maig), 7-28.
- SHERRIFF, R. C. 1983. *Journey's End, with an introduction and notes by E. R. Wood*, London, Heinemann Educational Books.
- SIGUÁN, Marisa. 1990. *La recepción de Ibsen y Hauptmann en el modernismo catalán*, Barcelona, PPU, Estudios de Literatura Española y Comparada.
- TUR, Jaume. 1974. *Maragall i Goethe: Les traduccions del Faust*, Universitat de Barcelona, Departament de Filologia Catalana, Biblioteca Torres Amat, 2.
- VILA, Pep. 1989. "L'erotisme en l'escena catalana", *L'Avenç* 123 (febrer), 24-27.

## EL TEATRE “DU BON SENS” EN CATALÀ: L'EXEMPLE DE DUMAS FILL

MARTA GINÉ JANER  
UNIVERSITAT DE LLEIDA

És ja sabut que, a inicis del segle XX, a Catalunya, les representacions teatrals, mitjançant les quals es donaven a conèixer (a més dels autors catalans) les obres més famoses dels dramaturgs estrangers clàssics i moderns, estaven a l'ordre del dia. En aquells moments el teatre era un bé de la cultura general, el teatre tenia una funció social, era un signe de la universalitat catalana. Afirmar A. Camps (1996: 188):

En tots els casos ens trobem davant la qüestió de com fornir de mites la societat moderna, talment massificada i inconnexa, a la recerca d'una reformulació de l'heroic, del sublim, capaç de redimir l'individu de la vulgaritat del món industrial. I, alhora, donar entitat i vigència a un cos mític nacionalista capaç d'actuar de cohesionador social.

Sabem que el teatre francès va ser el més àmpliament traduït pels escriptors catalans d'aquell període: Alfons Maseres, Joaquim Ruyra, Josep Carner... Molière ocupa el primer lloc pel que fa a nombre de traduccions i de representacions, però és seguit de ben a prop pels dramaturgs del segle XIX. Es difosa un teatre poètic, un teatre simbolista, un teatre d'idees, i també un teatre realista i de costums, que comunicava una tesi moral per al conjunt de la societat del seu temps.

En aquestes pàgines volem estudiar com el teatre que triomfava a França a l'època del “Second Empire” (un teatre que es vol realista i moralista i que refusa els excessos romàntics), va reeixir a Catalunya en els primers anys del segle XX. La hipòtesi de treball rau en el fet d'aportar una petita contribució, mitjançant l'anàlisi de les traduccions (tant des del punt de vista

lingüístic com ideològic) i la recepció i significació que van tenir entre nosaltres, al coneixement dels valors socials imperants en la Catalunya de l'Edat de Plata.

Com que el tema és molt ampli, ens centrarem en un cas concret, el de Dumas fill, triat, a més a més, pel fet que el traductor al català és la mateixa persona: S. Vilaregut, el qual, durant més de trenta anys, va traduir moltes i molt diverses obres, des de tragèdies fins a *vaudevilles*.

S. Vilaregut va traduir dues obres de Dumas fill: *La Dama de les camèlies* i *L'amic de les dones*. És a dir, una obra molt coneguda, seguida d'una altra de les menys conegudes de l'autor francès.<sup>1</sup>

La nostra metodologia es basarà a interpretar les dues obres en el moment històric en el que sorgiren, afegint-hi la interpretació contemporània, per, tot seguit, veure com es van interpretar en el moment històric concret en què foren representades a Catalunya.

*La dama de les camèlies* i *L'amic de les dones* pertanyen al teatre del període del Segon Imperi francès, teatre que s'oposa al drama romàntic (del qual rebutja el personatge de l'heroi i l'exaltació de l'individu) i que té com a objectiu restablir els drets morals de la societat, malbaratats pels excessos romàntics. A. Dumas fill dóna la *teoria* d'aquest teatre en els diversos prefacs redactats per a les seves obres, així, en el prefaci a *L'Ami des femmes* l'autor afirma que degut a la depravació de l'època, el teatre ha de ser bressol de la moral:

À cette heure, l'Homme descend. Il ne sait plus où il en est. Il n'admet plus aucune autorité; il proclame la morale indépendante; il ne veut plus relever que de lui-même; il rompt avec le Créateur et veut asservir la Création; il se dégage de sa destinée en niant ce qu'il n'est plus digne de faire ni capable de comprendre. Tout à ses passions, il raille avec le dévouement, le sacrifice, la famille, l'amitié, l'amour, chiffrant tout et nous offrant, en échange de ce qu'il nous enlève, de ce qu'il s'enlève, pour mieux dire, nous offrant, dans l'ordre matériel comme dans l'ordre intellectuel et moral, la production à outrance, la consommation démesurée, les appétences monstrueuses, les excitations morbides, la sophistication, le mensonge, l'erreur (1874: 21).

*La Dame aux camélias*, peça recreada per Dumas fill el 1852, a partir de la novel·la que ell mateix havia escrit quatre anys abans, va tenir a França un

---

<sup>1</sup> No hem pogut esbrinar les raons de la traducció d'aquesta obra tan poc coneguda. Ambrosi Carrion, a la ressenya que en fa a *La Nau*, l'endemà de l'estrena, apunta la raó "segurament per encarreç".

èxit extraordinari,<sup>2</sup> fins al punt que podem parlar del mite de Marguerite Gautier.<sup>3</sup> Per a Dumas es tractava d'adaptar l'eterna història de la cortesana rehabilitada per l'amor (tema romàntic tractat per Víctor Hugo en el drama simbòlic *Marion De Lorme* o també analitzat en *Splendeurs et Misères des courtisanes* de Balzac, per citar només dos exemples). Dèiem adaptar perquè, per a Dumas fill, l'essencial era fondre un lirisme romàntic (l'obra conté una emoció dramàtica superior a molts drames romàntics, als quals eclipsà) amb l'observació realista dels problemes de la societat en la que vivia, així Marguerite Gautier, que deix la seva vida de *demi-mondaine* per viure un amor vertader, renuncia a aquest amor per tal de no malbaratar la situació social del seu enamorat i de la seva família. Estem, doncs, davant un drama de "bon sens" o davant una "pièce à thèse", en la qual Dumas defensa els valors (interessos?) sagrats de la família burgesa. I així, Marguerite Gautier haurà de morir, per tal de reconquerir, l'estima perduda. Ella n'és ben conscient quan, en un moment determinat, afirma:

Tôt ou tard, la créature humaine doit mourir de ce qui l'a fait vivre. J'ai vécu de l'amour, j'en meurs (Dumas, 1978: 137).

I A. Viala afirma (1997: 355):

C'est le triomphe du compromis. Marguerite est morte pour la dignité bourgeoise, à laquelle elle peut s'intégrer de façon posthume. Le public peut donc jouir d'un drame sans conséquences choquantes.

Gràcies a l'anàlisi de les dues traduccions, veurem quins són els aspectes que més interessaven a S. Vilaregut d'aquestes obres. A grans trets ja podem avançar que la vessant de la moral burgesa i la vessant melodramàtica seran les raons més importants per al nostre traductor que lluitava per un teatre amb funció educativa.<sup>4</sup> Analitzarem les dues traduccions en l'ordre cronològic de la representació:

---

<sup>2</sup> Així ho afirma C. Schopp (1997: 451-452): "c'est un triomphe qui, du jour au lendemain, donne au fils la gloire que le père a connu avec *Henri III et sa cour*".

<sup>3</sup> Qui no ha escoltat, alguna vegada, *La Traviata* de Verdi, composada només un any després de l'obra teatral?

<sup>4</sup> Efectivament, malgrat els esforços de renovació del teatre català, el públic seguia essent molt conservador en els inicis del segle XX. Vegeu E. Gallen dins M. de Riquer, A. Comas, J. Molas (1986: 393-394).

*La dama de les camèlies*

Representada<sup>5</sup> per primer cop el 22 de març de 1911

Teatre "Principal" de Barcelona<sup>6</sup>

publicada per primer cop per Baxarias, 1912<sup>7</sup>

publicada per La Novel·la Teatral Catalana, 1920

publicada per "La escena catalana", número 320, Barcelona, 1930

*L'amic de les dones*

Representada per primer cop el 19 d'octubre de 1928

Teatre "Novedades"<sup>8</sup> de Barcelona

publicada per "La escena catalana (segona època)", número 272, Barcelona, 1928

Gairebé vint anys separen les dues representacions, però, totes dues obres són manifestació de la comèdia contemporània d'ambientació burgesa.<sup>9</sup> També és significatiu el fet de la distància temporal entre la representació i l'edició de *La dama de les camèlies* (dinou anys).

La traducció catalana manté els cinc actes (no les escenes, substituïdes molt sovint per completes didascàlies) i tots els personatges (s'adapten llurs noms en català, però no els cognoms que continuen en francès). No hi ha indicacions temporals.<sup>10</sup> Com acabem de dir, Vilaregut introdueix moltes i

---

<sup>5</sup> Representada pels actors més importants de l'època: Margarida Xirgu (Marguerite Gautier), Empar Ferrándiz... De fet, la major part dels anuncis publicats a la premsa de l'època insisteixen, més que en l'interès de l'obra, en l'atractiu de veure la protagonista. Citem únicament un exemple, extret de *La Vanguardia* del 21 de març: "En el teatro Principal se representará mañana un arreglo al catalan de la conocidisma comedia 'La Dama de las Camelias', al objeto de que pueda lucir sus facultades artísticas en el papel de la protagonista; la celebrada primera actriz del teatro catalán señorita Margarita Xirgu".

<sup>6</sup> Sala que acollia sobretot les companyies franceses i italianes (Gallén 1986: 380-381)

<sup>7</sup> Segons E. Gallen (1995: 203)

<sup>8</sup> Sala que acollia sobretot les companyies madrilenyes (Gallen 1986: 380-381).

<sup>9</sup> Una altra obra de Dumas fill representada a Catalunya fou, segons F. Curet (1967: 559), *Una visita de noces*, (*Une visite de nocés*, comèdia en un acte), representada pel Teatre Íntim, aproximadament per les mateixes dates que *L'Amic de les dones*. Altres traduccions catalanes de *La Dama de les camèlies* són la de J. Navarro Costabella, Barcelona, Central Catalana de Publicacions, cap a 1924 (295 pàgines) i la de Jaume dels Domeys (pseudònim d'Alfons Maseres, Barcelona, Central Catalana de Publicacions, 1932, 15 pàgines). Una anàlisi conjunta de les tres versions ultrapassaria el marc d'aquesta contribució, però seria interessant realitzar-la, cosa que no descartem en futures investigacions.

<sup>10</sup> L'edició francesa indica "La scène se passe vers 1848"; la traducció assenyala: "L'acció se suposa a París i als seus voltants" (pàgina 3 de l'edició citada de 1930, totes les

encertades didascàlies (inexistents a l'obra original francesa) que ens remetent a indicacions que segurament Vilaregut va introduir per la representació escènica concreta en la qual degué intervenir directament.<sup>11</sup> D'altra banda, el nostre traductor suprimeix rèpliques innecessàries de l'original de manera que la versió catalana és, sovint, més viva que el text francès,<sup>12</sup> a més a més, S. Vilaregut va realitzar una bona adaptació cultural a la realitat catalana, per l'ús d'expressions populars, frases fetes<sup>13</sup> que ens demostren la seva cultura i el seu bon fer, a mig camí entre l'ús de la llengua culta i la llengua del dia a dia de la classe burgesa, a la qual es dirigia l'obra.

No obstant aquesta capacitat lingüística no troba el seu paral·lel en el contingut de l'obra, ja que trobem supressions o canvis que demostren una adaptació de l'obra a uns costums més conservadors que l'original francès, ideals que devien ser els del traductor<sup>14</sup> i/o els de la societat en la qual vivia.<sup>15</sup>

---

vegades que citarem aquesta traducció ens remetrem a la mateixa edició). Per a S. Vilaregut és més important situar el lloc de l'acció que no pas el temps. Al nostre entendre, és probable que una peça, en principi, tan immoral com *La dama de les camèlies* devia ser millor situar-la a França i no pas a Catalunya, terra molt més *moral* que no pas el país veí.

<sup>11</sup> Només donarem un exemple, encara que en podríem donar molts més, per confirmar la nostra afirmació: Dumas escriu: "NANINE, travaillant; VARVILLE, assis à la cheminée" (pàgina 5 de l'edició citada de 1978, totes les vegades que citarem aquesta traducció ens remetrem a la mateixa edició), i Vilaregut, per la seva part, escriu: "Salonet a casa de Margarida Gautier. Porta al fons a l'esquerra i a la dreta, segon terme. A la dreta, primer terme, finestra, a l'esquerra, segon terme, xemeneia encesa. Mobles rics i elegants. Catifa. Cortinatges. Llums encesos. És de nit. Piano, prop la xemeneia" (p. 3).

<sup>12</sup> Tanmateix hi ha alguns errors, com ara "une polka" esdevé "un vals" (potser perquè el vals és un ball més *respectable* que la polka?); ara bé la sufocació de Marguerite té sentit pel ritme vibrant d'una polka, i no té massa sentit en el cas d'un vals.

<sup>13</sup> Es fa difícil triar els exemples més significatius, només en donem alguns per confirmar la nostra afirmació: quan Dumas escriu "si vous n'avez pas autre chose à dire, je vous le répète, allez-vous-en", Vilaregut tradueix: "Ara, si em parla continuament del seu amor, per allà es va a la porta, m'enten?...". Quan Dumas escriu: "Le coeur! C'est la seule chose qui fasse faire naufrage dans la traversée que je fais" (p. 32), Vilaregut tradueix: "Cor!... En la travessia que jo faig, a través del món, el cor és la única cosa que està a punt de fer-me naufragar sempre!" (p. 8). Quan Dumas escriu: "C'est trop et ce n'est pas assez" (p. 37), Vilaregut tradueix: "És massa i encara no és prou" (p. 9).

<sup>14</sup> S. Vilaregut va traduir *La Passió i Mort de Nostre Senyor Jesucrist* de Fra Antoni de Sant Jeroni i va escriure *El miracle de Santa Agnès*, textos que ens confirmen aquest ideari conservador del qual parlàvem. Tanmateix, com afirma F. Curet (1967: 498) les

Així, en la versió catalana, Nichette no és l'amant de Gustave sinó la seva promesa; Marguerite sempre anomena Armand "senyor Duval", és a dir, s'utilitza una forma menys afectuosa que l'original francès ("mon cher", "mon ami"). I les expressions populars se suprimeixen, per exemple: "que diable!" (p. 61) no es troba en la traducció. Aquests exemples, ens porten a pensar en un respecte extrem, per part de S. Vilaregut, a tot el que d'una manera o altra, tenia un contingut o una referència religiosa. Ens confirmen aquesta hipòtesi altres exemples, així la paraula "dévouement" entesa únicament en el sentit d'"abnegació"; o tot el que al·ludeix a la manera de viure de Marguerite, una *demi-mondaine*, per la qual cosa el nostre traductor la condemna amb escreix, afegint significatives paraules a l'original francès, així la frase d'Armand, "votre amour appartient à qui le paye, et que vous avez fait une marchandise de votre coeur" (p. 120), encara és més terrible a la traducció: "el seu amor és per qui el paga i perquè vostè mercadeja amb el seu cos!" (p. 25); de forma similar, "les diamants de votre cou" (p. 120) esdevenen "els diamants que adornen el seu pit impúdic" (p. 25); encara un altre canvi: Dumas escriu "ne regarde pas en arrière" (p. 121), i Vilaregut afegeix: "aquest passat de vergonya" (p. 25).

També en nom de la religió, en altres ocasions, S. Vilaregut no afegeix sinó que censura força conceptes: la frase, ben eloqüent de Marguerite "dès que nous ne pouvons plus servir au plaisir" (p. 32) esdevé "quan ja no podem servir pel que ens volen" (p. 8). Encara hi ha casos més greus: s'ha suprimit la frase de Gustave: "la virginité des femmes appartient à leur premier amour, et non à leur premier amant" (p. 78). També s'ha suprimit la bella constatació de Marguerite: "par moments, j'oublie ce que j'ai été, et le moi d'autrefois se sépare tellement du moi d'aujourd'hui, qu'il en résulte deux femmes distinctes, et que la seconde se souvient à peine de la première" (p. 79): Igualment, s'ha suprimit la reflexió de Marguerite sobre el seu passat i sobre la impossibilitat d'obtenir el perdó de la societat:

Ainsi, quoiqu'elle fasse, la créature tombée ne se relèvera jamais! Dieu lui pardonnera peut-être, mais le monde sera inflexible! Au fait, de quel droit veux-tu prendre dans le coeur des familles une place que la vertu seule doit occuper? Tu aimes! Qu'importe? Et la belle raison! Quelques preuves que tu donnes ce cet amour, on n'y croira pas, et c'est justice. Que viens-tu nous

---

seves traduccions són d'"un eclectisme balder".

<sup>15</sup> L'interès financer de la burgesia es descobreix, per exemple, en la frase següent: "Cependant, mademoiselle, il faut que vous viviez de quelque chose" (p. 82), Vilaregut tradueix: "Però, vostè, no em negarà, que, per viure, vostè necessita diners, senyoreta!..." (p. 17).

parler d'amour et d'avenir? Quel sont ces mots nouveaux? Regarde donc la fange de ton passé! Quel homme voudrait t'appeler sa femme? Quel enfant voudrait t'appeler sa mère? (p. 88)

Igualment s'ha suprimit una nova reflexió de Marguerite relativa a la seva mort imminent:

Si j'étais une sainte fille, si tout était chaste en moi, peut-être pleurerais-je à l'idée de quitter un monde où tu restes, parce que l'avenir serait plein de promesses, et que tout mon passé m'y donnerait droit. Moi morte tout ce que tu garderas de moi sera pur; moi vivante, il y aura toujours des taches sur mon amour..." (p. 138).

També s'han suprimit les frases de Marguerite després d'haver-se confessat: "J'étais triste, désespérée, j'avais peur de la mort; cet homme est entré, il a causé une heure avec moi, et désespoir, terreur, remords, il a tout emporté avec lui. Alors, je me suis endormie, et je viens de me réveiller" (p. 128), com si Marguerite no tingués dret a la serenitat després d'esser perdonada pel capellà. I, ja en l'extrem, la darrera frase de l'obra, la bella conclusió de Nichette, també s'ha suprimit a l'edició catalana: "Il te sera beaucoup pardonné, parce que tu as beaucoup aimé!" (p. 140)

Aquests paràgrafs eliminats són els més humans de l'obra i ens porten a compartir la conclusió de G. Gengembre relativa a Dumas fill (1999: 215):

S'il se fait l'apôtre de la famille, Dumas fils n'en met pas moins en cause les étroitesse de la morale conventionnelle. Tout en étant hanté par les risques de décomposition sociale, il prend le parti des femmes opprimées par les lois et les préjugés, stigmatisant l'inconduite masculine et la compréhension dont la société bien-pensante fait preuve à son égard.

Amb l'anàlisi de les supressions mencionades, es fàcil deduir que S. Vilaregut fa una versió que *defensa* els prejudicis socials, els costums hipòcrites de la classe mitjana. En la traducció, amb aquests canvis i supressions, es justifica encara més la separació de Marguerite i Armand, i Marguerite prega a Déu el seu ajut per tal de separar-se d'Armand;<sup>16</sup> Vilaregut ens presenta una

---

<sup>16</sup> S. Vilaregut posa pel seu compte força interjeccions religioses: "doneu-me forces, Déu meu!" (p. 19); "au nom du ciel" (p. 92) esdevé "Per l'amor de Déu" (p. 20), expressió més *forta* que l'original; Marguerite invoca sovint la "Verge Santíssima" (p. 26). Podríem dir que el traductor ens afegeix un *plus* de religiositat: per exemple, quan Marguerite reflexiona sobre la seva felicitat i afirma: "j'en remercie Dieu et ne veux pas

protagonista molt sumisa, que actua segons les normes d'un conformisme exagerat.<sup>17</sup>

D'altra banda, el traductor insisteix en la vessant més pintoresca<sup>18</sup> de la peça i converteix el drama en un melodrama, així s'adona a l'*excés* de les manifestacions afectives: Marguerite, a la traducció, sovint, "arrenca en plor desesperat" (p. 19), quan no ho fa a l'original. També moltes vegades, les didascàlies afegides per Vilaregut, van en el sentit d'accentuar els sentiments dels protagonistes: el clímax d'aquest *excés* de sentimentalisme es troba a la fi de l'acte IV, quan Armand tira els diners a Marguerite, escena en la qual Vilaregut afegeix més rèpliques i diverses didascàlies (p. 26).<sup>19</sup>

En definitiva, ens trobem davant una traducció gairebé excel·lent des de la perspectiva de l'ús de la llengua catalana, que fins i tot millora certs aspectes reiteratius de l'original francès, però es tracta d'una adaptació ideològicament

---

tenter la Providence" (p. 78). Vilaregut tradueix: "dono gràcies a Déu i no vull abusar de la seva bondat infinita" (p. 17). Un altre exemple: Marguerite es confessa "lasse de la vie que je mène [...] j'en entrevois une autre" (p. 67), Vilaregut va més enllà i qualifica aquesta altra vida "de més serena i apacible" (p. 14).

<sup>17</sup> S. Vilaregut suprimeix l'escena XIII del primer acte (en la qual veiem una Marguerite que *passa* de tot), i afegeix algunes frases al final de l'escena precedent de manera que la protagonista sofreix un canvi de mentalitat: no és una dona que dissenya la seva vida seguint uns paràmetres de plaer sinó una dona conformada, així la frase de Marguerite "ce serait toujours cela de pris sur les mauvais jours" (p. 66) esdevé senzillament: "quina felicitat!" (p. 14).

<sup>18</sup> Així la frase "Serais-tu heureux de passer l'été à la campagne avec moi?" (p. 47) esdevé "T'agradaria passar l'estiu fora de París, en un poblet, vora el riu, amb mi... tots dos sols, en una caseta coberta d'eura i voltada d'un jardí ple de flors?" (p. 11).

<sup>19</sup> Podríem multiplicar els exemples d'aquests excessos melodramàtics, així la intervenció d'Armand: "Ce que je vois..." (p. 31) esdevé "El que veig em fa... pena! (p. 8); igualment "Oh! Je vous remercie" (p. 36) d'Armand esdevé "Oh, gràcies... Margarida... gràcies! (p. 9); quan Prudence diu a Armand que va a "embarrasser l'avenir" (p. 72) a causa de la seva decisió de donar a Marguerite els bens que li toquen de l'herència de la seva mare, el traductor afegeix: "No, Armand, no! Tregui-s'ho del cap... cregui'm! (p. 15); un altre exemple: quan Dumas escriu "Après un dernier signe à Nichette et à Gustave, qui sortent" (p. 80), Vilaregut refà: "Nichette i Gustau se'n van, despedint-se de Margarida amb afecte", Nanine part -escriu simplement Dumas-, però en l'edició catalana Nanine "se'n va aclaparada" (p. 21); un darrer exemple, el "je pars" (p. 39) d'Armand a la fi del primer acte, esdevé "me'n vaig, ja...Fins a sempre, Margarida!" i aquesta respon: "Fins a... sempre... Armand" (p. 9).

defectuosa, com ja ho va trobar L. Anoll en la seva anàlisi d'una altra traducció de Vilaregut.<sup>20</sup>

Pel que fa a la segona obra traduïda per S. Vilaregut, cal constatar que han passat dotze anys des de la seva versió de *La dama de les camèlies*. *L'Ami des femmes*, "comédie en cinq actes", va ser representada per primer cop al teatre Gymnase-Dramatique, el 5 de març de 1864 i no va tenir, en principi, molt èxit, si ens fiem de les queixes que Dumas escriu en el prefaci (1869) a l'edició en volum. És, potser, una de les peces menys conegudes de Dumas fill, tanmateix, per la ràpida successió dels esdeveniments, pels diàlegs, hàbils i brillants, i pel retrat verídic dels ambients i de les persones, és una de les més interessants del nostre dramaturg, que ja ha evolucionat molt (literàriament parlant) des de *La Dame aux camélias* fins al punt que el podem veure com un precursor del teatre naturalista. A més a més, aquesta comèdia té força trets d'un *vaudeville* en el qual els personatges són ridiculitzats per llur filosofia feta de prejudicis. En efecte, Dumas retrata un protagonista apassionat, sincer i fora del comú, De Ryons, i l'oposa a un conjunt de burgesos ignorants, mediocres i hipòcrites, ensems que defensa la importància de ser fidel als propis sentiments per damunt de qualsevol altra noció. L'aguda ironia de Dumas retrata, mitjançant el personatge de De Ryons, un *franc-tirador*, la sensibilitat de tota una època i una classe social.<sup>21</sup> Dumas és crític amb la moral i la llei establertes, critica el poder del diner, la hipocresia dels costums burgesos i és també molt crític amb el poder que la societat atorga a l'home front de la dona. L'anàlisi de la sensibilitat femenina és, per a l'autor, un dels aspectes primordials de l'obra, anàlisi que fonamenta el seu objectiu d'una "pièce à thèse". Dumas estudia la dona i la seva fisiologia; ja en el prefaci, Dumas ens adverteix que la seva "mission, à moi auteur dramatique, est justement d'aller au fond de la nature humaine, de montrer ce que j'y ai découvert, de mettre dehors ce qui est dedans et dessus ce qui est dessous" (p. 21), idees que fan de Dumas, en aquesta obra, un precursor (com dèiem més amunt) del teatre naturalista, tal com ho va veure E. Zola (Gengembre 1999: 215).

S. Vilaregut manté els cinc actes, totes les escenes i tots els personatges (el procés de traducció dels noms és idèntic al que hem analitzat per a l'obra precedent). Bon coneixedor del teatre, S. Vilaregut suprimeix algunes rèpliques

---

<sup>20</sup> "Tot plegat pot donar-nos la sensació de quelcom d'un xic carrinçló, si ens ho mirem amb ulls crítics" (Anoll 1985: 21).

<sup>21</sup> Citant P. Bourget, G. Gengembre (1999: 215) opina que Dumas fill es "l'un des auteurs les plus représentatifs de la sensibilité d'une époque marquée par une crise où il faut choisir entre les conclusions du pessimisme et la foi au surnaturel"

que allarguen de forma pesada les converses.<sup>22</sup> Tanmateix, seguint els costums que ja li coneixem, Vilaregut suprimirà també les frases que li semblen fora de to, des del punta de vista de la moral establerta; així, per exemple, el llarg paràgraf en el qual l'amic de les dones, De Ryons, explica la seva filosofia (que el nostre traductor devia trobar molt cínica), desapareix:

Je suis un homme qui, n'ayant rien à faire, s'est mis à étudier les femmes, comme un autre étudie les coléoptères ou les minéraux [...] je suis un homme de mon siècle, ballotté d'une théorie à l'autre, ne sachant plus guère à quoi il faut croire, ni bon ni mauvais, plutôt bon, quand l'occasion se présente [...] Ce n'est pas moi qui ai créé le monde, je le prends comme il est; mais j'aime mieux en rire que d'en pleurer, et je me tire assez gaiement de la vie qui nous est faite, entre ma jeunesse qui a ses privilèges et ma loyauté qui a ses exigences (p. 70).

Altres frases en les quals es veu la ironia del mateix protagonista també han desaparegut: "les robes courtes des filles font les jeunesses longues des mères" (p. 59), així com el paràgraf en el qual l'amic de les dones es burla de Mme Leverdet: "Vous êtes une femme d'esprit. C'est pour ça que je viens vous voir (A part) tous les deux ans" (p. 64). De forma semblant, la crítica envers els matrimonis on no hi ha amor, sinó que tan sols són una aparença per amagar il·lícites trobades, també són criticats per De Ryons, però S. Vilaregut ho suprimeix:

Telle que vous la voyez, elle lui fait la cour depuis six ans sans qu'il s'en aperçoive [...] Elle est jalouse de vous, et les femmes de quarante ans, quand c'est jaloux, c'est féroce! (p. 165)

En general podem dir que la ironia de Dumas envers el gènere femení és la que més desdibuixada queda en la traducció,<sup>23</sup> així ha desaparegut el llarg paràgraf en el qual Ryons, Montegre i Target parlen de llurs primers amors, quelcom que el nostre traductor degué considerar que el públic català

---

<sup>22</sup> Així ho fa, per exemple, amb les rèpliques de Chantryn encara que, en aquest cas, ens sembla que s'equivoca: per a Dumas, les llargues i insulses frases d'aquest personatge són una manera de denunciar la seva curtedat de mires.

<sup>23</sup> Nova supressió: "le jour où elles ont assez de nous, comme elles ouvrent tranquillement le tiroir où le remords, l'opinion du monde, la morale, l'avenir des enfants, tous les grands mots enfin, attendent, pliés avec du poivre et du camphre" (p. 99). També suprimeix les següents frases: "il y a des milliers de femmes qui font les même bêtises à l'heure où je parle, toujours au nom de l'amour et de l'idéal" (p. 187).

rebutjaria, encara que aleshores la conversa resulta incomprendible, com passa amb la següent rèplica:

DE RYONS: N'avez-vous pas des névralgies?

DE MONTEGRE: Atroces.

DE RYONS: Eh bien, ce doit être joli quand vous êtes amoureux! (p. 95)

Però que es perd en la traducció catalana:

DE RYONS: Pateix neuràlgies?...

DE MONTEGRE: Molt sovint.

DE RYONS: I ara, sincerament... (p. 10)

De forma semblant (si no és un error), el traductor fa perdre el caràcter apassionat de De Montegre quan transforma la frase "C'est un homme qui a le sang à la tête" (p. 156) per "Sempre està congestionat" (p. 19)

Pel que fa a la moral religiosa, S. Vilaregut ha censurat paràgrafs que s'allunyen dels preceptes catòlics, i que atansen l'obra a criteris naturalistes, com ara la referència a la fisiologia i a la natura com a única creadora dels humans (escena I, acte II); també ha desaparegut l'al·lusió al suïcidi de De Montègre (pp. 108, 129) i el desig velat de mort de M. De Simerose (p. 142).

També ha desaparegut la crítica social, així la crítica a l'aristocràcia s'ha suprimit: "Il s'en est présenté, des princes. Ils ont tous emprunté une vingtaine de mille francs l'un dans l'autre, et on ne les a plus revus" (p. 106) i la crítica a la burgesia queda desdibuixada, així quan a l'edició original demanar una noia en matrimoni es confon amb comprar gènere:

DE RYONS: A quelle heure fait-on les demandes?

MLLE HACKENDORF: De deux à quatre heures, excepté le dimanche et les jours de fête.

DE RYONS: Par où les voitures entrent-elles?

MLLE HACKENDORF: Par la caisse

DE RYONS: Demain, de deux à quatre, je vais demander votre main (pp. 106-107).

Es converteix en l'edició catalana:

DE RYONS: A quina hora pot demanàrsela?

HACKENDORF: De tres a cinc, menys els diumenges i dies de festa.

DE RYONS: Demà anirà a demanar-la (p. 11).

També se suprimeix una altra al·lusió semblant al matrimoni com a negoci: "Et qu'est-ce que je lui dirai, quand il viendra, désireux de me plaire, sa

barbe dans la main, réclamer son salaire?” (p. 163). També ha desaparegut la rèplica mitjançant la qual M. Leverdet, en un moment de sinceritat, posa en dubte la seva paternitat:

LEVERDET: Et moi, suis-je son père, dites-le?

MME LEVERDET: Oui.

LEVERDET: Je voulais vous le faire dire (p. 180).

I el llarg paràgraf en el qual Mlle Hackendorf es queixa de l'ofegor de la seva situació social també queda escurçat

De la mateixa manera, la crítica a l'amor egoista de la mare desapareix: “votre mère, qui ne m'aime pas, qui vous aime un peu en egoïste, sans quoi elle vous eût mieux conseillé” (p. 143). Com desapareixen, tal com hem vist en *La Dame aux camélias*, els fragments que parlen de perdó, de benevolència i d'amor:

LEVERDET: [...] vous êtes une honnête femme, n'est-ce pas? Vous n'avez rien à vous reprocher, raison de plus pour être indulgente aux autres. Pour moi, j'aime la jeunesse, et je trouve que le vent de l'amour lui donne bon vsage, de quelque côté qu'il souffle.

MME LEVERDET: On sait que vous avez des prétentions à la philosophie.

LEVERDET: Je m'y exerce depuis longtemps et je pardonne facilement les erreurs humaines dont je puis souffrir, à plus forte raison celles dont je ne souffre pas. Quand il y a déjà soixante ans qu'on vit parmi les hommes et quarante ans qu'on les étudie, quand on se voit approcher tous les jours d'un dénouement inévitable, on devient moins sévère. L'expérience et la philosophie qui n'aboutissent pas à l'indulgence et à la charité sont deux acquisitions qui ne valent pas ce qu'elles coûtent (pp. 181-182)

Finalment, com passa a *La Dame aux camélias* els trossos més melodramàtics, els de l'amor secret de De Ryons per a Jane han desaparegut (pp. 117-120, 128-132) resumits en mots banals. Com banal és la rèplica afegida a l'edició francesa (acabada en un “je t'aime” p. 202), ja que S. Vilaregut no pot estar-se d'afegir una moral: “RYONS (*A Enriqueta*): Ho sent?... Ho sóc, o no ho sóc, l'amic de les dones?...” (p. 27)<sup>24</sup>

D'altra banda, sabem que S. Vilaregut és un bon coneixedor de la llengua catalana i del món escènic. Fa canvis que fan més fàcil la comprensió de l'obra per al públic català, així canvia La Rochefoucault per “un savi”; també

---

<sup>24</sup> Amic de les dones, qualificatiu adoptat perquè el protagonista ha salvat el matrimoni de Jane.

canvia Epaminondas per Eurípides (autor al qual ell havia traduït!), Fontainebleau per Versailles... Tot i amb això tot l'obra ha perdut gairebé tota la gràcia original. Així ho critica Ambrosi Carrion a la seva ressenya a *La Nau* (20.10.1928):

Es indubtable que Dumas fill posseïa una gran habilitat per a moure les figures, i seguir la trama durant cinc actes, però com que els caràcters són tan febles, que gairebé no existeixen, tot el que passa no arriba a emocionar-nos ni a distreure'ns. Es un teatre de recepta, recepta hàbil si es vol, però com a tal, deixa un cert regust d'avorriment. Aquell "Amic de les dones" és un infeliç, perquè més que amic, es una mena de servent incondicional, que bufa les brases i posa la cara al foc perquè els altres se la mengin. No compremem pas aquell home en cap ambient, i menys en el nostre. Aviat li cridarien "volta'll". Les altres figures són purament de les que se'n diu de comèdia: ninots de paper, com aquelles bombes que la quitxalla engeguen a les nits de revetlla, i que sols s'alcen pel vent que els han posat dins.

Crítica molt severa de Carrion a l'obra quan, en realitat, els defectes no són de Dumas sinó a la traducció (probablement desconeixia l'original francès).

En conclusió, les dues obres traduïdes i fins aquí analitzades entren dins els paràmetres morals i culturals genuïnament burgesos, i segurament per això S. Vilaregut les degué traduir. Gairebé vint anys separen les dues representacions, enmig hi ha hagut la Gran Guerra, amb tots els capficaments i sorpreses que provocà. Tanmateix, entre la primera i la segona peça no hi ha massa diferències, en totes dues, veiem la importància que la burgesia catalana (amb llurs costums i comportaments socials) donava al teatre, fon de distracció amb uns arguments melodramàtics (sobretot pel que fa a *La Dama de les camèlies*), ensems que es difonia una llengua catalana elaborada i acurada. També hem descobert que *veure* els actors eren una raó important per anar al teatre: els anuncis difosos en els diaris de l'època ressalten el rol protagonista de Margarida Xirgu (*La Dama de les camèlies*) i de Manuel Salvat (*L'Amic de les dones*); justament A. Carrion, en la mateixa crítica ja consignada, es pregunta com M. Salvat, que en aquells moments acabava de convertir-se en el director i primer actor de la companyia del Novetats, després d'una llarga estada a Amèrica llatina, triava aquesta obra per al seu debut:

I ara ens preguntem a què treu cap que el senyor Salvat, pera debutar com a primer actor del teatre català, hagi escollit una obra estrangera i, perquè plugués sobre mullat, dolenta i rànica? [...] Aquesta obra de més de mig segle enrera, no aporta a la nostra literatura dramàtica cap interès ni emoció.

A més a més, les línies narratives escollides tracten problemes relacionats amb la família i les conveniències socials i els tímids intents de Dumas per qüestionar la moral establerta i per constituir un primer intent de teatre naturalista són suprimits pel traductor, i així es perd el caràcter irònic i fins i tot cínic que el protagonista masculí de *L'ami des femmes* ofereix sobre el seu entorn.

En definitiva, a totes dues obres, s'hi comunica únicament un missatge: l'enaltiment dels valors burgesos units a una moral catòlica concebuda molt severament. S. Vilaregut és més a prop de Carles Soldevila que de Millàs-Raurell (s'estrena *La llotja* el 1928) o de Juan Oliver (escriu *Cambarrera nova* el 1928) que, en el mateix anys en el qual s'estrena *L'amic de les dones* sotmeten la classe burgesa a una clara actitud de crítica. I, pel que fa a *La Dama de les camèlies* aquesta adaptació s'inclou en la tendència, a principis dels anys deu, d'uns sectors que reclamen el melodrama, enfront les modernes propostes dramàtiques d'un teatre simbolista o de caire naturalista.

#### REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- ANOLL, L. 1985. "Ressò de *La Quimeta maca*", dins *Homenatge a Antoni Comas*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 19-26.
- CAMPS, A. 1996. *La recepció de Gabriele d'Annunzio a Catalunya*, vol. I, Barcelona, Curial & Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- CURET, F. 1967. *Història del teatre català*. Barcelona, Aedos
- DUMAS, A. 1874. *Théâtre complet. L'Ami des femmes. Les idées de Mme Aubray*, París, M. Lévy
- . 1978. *La Dame aux camélias*, París, Librairie Théâtrale.
- GALLÉN, E. 1986. "El teatre", dins Riquer, M. de, Comas, A. Molas, J. *Història de la literatura catalana*, Barcelona, Ariel, vol. VIII, 379-448.
- . 1995. "La recepció del teatre francès en les col·leccions catalanes de preguerra (1918-1938)", dins F. Lafarga & R. Dengler (eds.). *Teatro y traducción*, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, 193-204
- GENGEMBRE, G. 1999. *Le théâtre français au XIXe siècle*, París, Armand Colin.
- SCHOPP, C. 1997. *Alexandre Dumas, le génie de la vie*, París, Fayard.
- VIALA, A. 1997. *Le théâtre en France*, París, P.U.F.

## NOTA SOBRE LOS TEMAS SIMBOLISTAS EN *LA POESÍA FRANCESA MODERNA* DE ENRIQUE DÍEZ-CANEDO Y FERNANDO FORTÚN

PILAR GÓMEZ BEDATE  
UNIVERSITAT POMPEU FABRA

Como muy justamente señala Miguel Gallego Roca en el trabajo con que ha desbrozado buena parte de los caminos seguidos por la traducción de poesía extranjera en España en antologías y revistas (*Poesía importada. Traducción poética y renovación literaria en España, 1909-1936*), Enrique Díez Canedo fue, junto con Juan Ramón Jiménez, uno de los mayores agentes de la modernización del lenguaje en la poesía española del siglo XX. "Su carrera literaria avanza -dice- unida a la de Juan Ramón Jiménez, vinculación que le lleva a ejemplificar en el poeta de Moguer su propia posición en la evolución de la poesía española: receptor de innumerables influencias, románticas y simbolistas, e intermediario de ellas frente a las nuevas promociones de poetas" (Gallego Roca 1996: 51).

De las varias antologías que seleccionó y en parte tradujo -*Del mercado ajeno* (1907), *Imágenes (versiones poéticas)* (1910?) y *La poesía francesa moderna*, hecha con Fernando Fortún en 1913 y corregida y aumentada desde Méjico en la edición de 1945- esta última ha sido decisiva en la formación del canon de la poesía francesa entre nosotros y su material es de primera importancia para seguir la fortuna de la moderna poesía francesa en España.

Este material habrá de ser puesto, evidentemente, en relación con las traducciones de poesía francesa en otras obras colectivas, cosa que hace implícitamente Gallego Roca en su citado libro y con las traducciones aparecidas en revistas literarias del mismo período, de las que ofrece un inventario. También habrá que ponerla en relación con las traducciones de obras individuales publi-

cadadas durante la misma época. Y con las obras de los mismos autores que, en su versión original, estén presentes en las bibliotecas públicas del país, y en bibliotecas privadas que por un motivo u otro resulten ser significativas.

Es parte del camino que hay que seguir, como sabemos, en los estudios de recepción. Si la recepción en España de los Maestros del Simbolismo está poco estudiada metódicamente, pues obras de conjunto sólo existen el *Verlaine y los modernistas españoles* de Rafael Ferreres (1975) y *Paul Valéry en el mundo hispánico* de Monique Allain-Castrillo (1995), los estudios en este sentido sobre los simbolistas menores son prácticamente inexistentes -en los repertorios y catálogos bibliográficos he encontrado pocos artículos que puedan considerarse dentro del campo: uno sobre la relación entre la "Elegía a la muerte de un perro" de Unamuno y "La prière d'un athée" de Jean Richepin (la primera de Manuel Alvar en *CH*, 136, 1961; la segunda, "Miguel Unamuno y Jean Richepin: en torno a la poligénesis de La prière d'un athée" en *Archivum*, XXXIX-XL (1989-1990), y una alusión de Pere Rovira al mismo asunto y las "Clairières dans le ciel" de Francis Jammes en su nota sobre la reedición de *La poesía francesa moderna* de 1913 hecha en 1994. También, un "Edmond Rostand en España. Ensayo de aproximación," de Jesús Rubio Jiménez en *Estudios de Investigación francoespañola*, 5 (1991) y un extenso y detallado estudio de Manuel San Miguel Hernández sobre "La poesía de Francis Jammes en España" en el número 11 (1994) de la misma revista.

Por otra parte, las relaciones de Juan Ramón Jiménez con la poesía francesa han sido abordadas recientemente en la tesis doctoral de Soledad González Ródenas *Juan Ramón Jiménez y su biblioteca de Moguer* (1999) en donde aparecen inventariado el abundante fondo de libros franceses existentes en la biblioteca y el importante número de obras de los simbolistas, mayores y menores, que forman parte de ella, pues no están sólo allí Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, Rimbaud y Villiers de l'Isle-Adam sino también Charles Cros, Paul Fort, Rémy de Gourmont, Charles Guérin, Gustave Kahn, Francis Jammes, Tristan Klingsor, Pierre Louÿs, Maurice Maeterlinck, Jean Moréas, Henri de Régnier, Georges Rodenbach, Albert Samain, André Spire, Van Lerberghe, Verhaeren, Viélé-Griffin, Charles Vildrac: todos estos poetas con cuya obra -y a través de las infidelidades y retrocesos transitorios de los que fueron los ideales simbolistas- fue purificándose el lenguaje decadente del simbolismo histórico y, abandonando el traje de época, abriéndose paso hacia la desnudez y espontaneidad que encontró en España Juan Ramón Jiménez, pero también, en Francia, la poesía pura y la directa expresión coloquial de las vanguardias.

La manera en que se ejerció esta influencia, que todos sabemos que existió, ¿podrá ser demostrada? Quiero decir, las relaciones individuales de los

poetas españoles con los franceses. Creo que sí en un número de casos suficiente para poder suponer los demás.

Hasta el momento lo más valioso que yo he podido hacer en este sentido ha sido la orientación de la tesis de Soledad González Ródenas, que espero pueda publicarse pronto.

En esta ocasión me gustaría contribuir, aunque sea mínimamente, a dirigir la atención hacia esos poetas menores del simbolismo, que no lo son sino en comparación con sus Maestros, y señalar los temas y modos suyos representados en *La poesía francesa moderna* de 1913, año en que prácticamente se cierra la etapa del período simbolista. Si es verdad que los autores seleccionados son numerosos y que su agrupación responde bien al criterio de los anatólogos (expresado en el Prólogo) de "no omitir ningún nombre de los que importan para fijar la evolución de la poesía lírica desde el final del romanticismo", no me atrevería a decir que los poemas seleccionados se encuentren en todos los casos entre los mejores de cada autor, e incluso me parece que tampoco, a veces, entre los que mejor los caracterizan (y, en el sentido de no representarlos bien son notables las selecciones de Jean Moréas, Gustave Kahn o Émile Verhaeren, que salen muy damnificados) ni que las traducciones sean siempre tan afortunadas como para conservar en castellano la riqueza estética de los originales, pero sí es verdad que en el conjunto de los poemas aparecen ciertamente representados los distintos caminos por los que había enderezado la renovación de la lírica francesa, desde 1885 en adelante, en busca de la expresión -más o menos oscura, más o menos literaturizada- de la relación del poeta con su *alma*, y de su alma con el mundo: el aparente y el trascendente. Y que aparecen minimizadas entre todos ellos las diferencias que se habían establecido durante los últimos años del siglo XIX entre los caminos por los que los discípulos de Mallarmé escaparon al *impasse* donde se habían encerrado cuando Jean Moréas y René Ghil se embarcaron en la tarea imposible de reducir a términos lógicos lo que no lo era y de buscar Símbolos programáticamente. La "école romane" de Moréas, el *instrumentismo* de René Ghil, el *naturismo* y todas las rebeliones contra Mallarmé en nombre de la Vida habían amainado en sus hostilidades. En efecto, durante los años en que Díez-Canedo vivió en París como secretario del embajador de la República del Perú (1904-1911) el prestigio del Simbolismo había renacido y se había extendido la convicción de que toda la poesía nueva, tomara el camino que tomase, procedía del Simbolismo. En el año 1906 apareció el estudio de Robert de Souza *Où nous en sommes* que hacía balance de la situación estética, Chistian Beck le hizo una reseña en la revista *Antée* (1-août-1906), y al hablar del *naturismo* reflexionaba:

Le rôle historique du naturisme y est méconnu et sacrifié. Que le symbolisme soit aujourd'hui triomphant, cela est certain. Mais à qui doit-t-il ce triomphe? Précisément au naturisme. Nous avons apporté la lumière. Nous avons célébré la clarté, la tradition, le rôle humain de l'artiste. La vision directe de la vie a repris ses droits. Plus un seul poète ne croît aujourd'hui que l'art est fait seulement de transpositions, et ainsi de suite à la même puissance. Plus un seul artiste n'écrit avec l'obscurité que sévisait encore en 1895 et qui rendit absolument illisibles les pages de la fin de la vie de tel maître glorieux. M.Saint-Georges de Bouhélier [...] avait donc raison lorsqu'il disait à un interviewer que le symbolisme était par terre. Entendez: ce qu'il y avait de contingent dans le symbolisme. Tout le monde est naturiste aujourd'hui, même M.Henri de Régnier [...] Mais, d'autre part, tout le monde est symboliste, et avec non moins de raison. Personne ne nous saurait refuser son admiration à l'oeuvre, enfin ramenée à ses éléments essentiels, du symbolisme.

Como el estudioso más autorizado del Simbolismo, Michel Décaudin, señala estas declaraciones podrían haber aparecido en *L'Ermitage* (a no ser por la alusión a Mallarmé y el elogio de Bouhélier) y constituyen "une nouvelle approche de cet "après le symbolisme" qui ne soit pas "contre le symbolisme" dont, de parte et d'autre, on cherche la formule" (Décaudin 1981: 220).

A la distancia en que estamos de la *Antología* de Díez-Canedo y Fernando Fortún (es decir, a más de setenta y cinco años de su publicación) la selección hecha por ellos se revela tan certera que casi ninguno de los autores escogidos está ausente de las antologías más recientes del mismo período hechas en Gallimard por Décaudin (1983, 1992), y me parece que el único defecto que podría encontrarle el lector moderno es, por otra parte, su virtud: recoger con exactitud aquel clima de "après le symbolisme qui ne soit pas contre le symbolisme" que debió de respirar el antólogo en sus años de París y, de acuerdo con ello, ofrecer una visión del movimiento excesivamente unificada aunque muy representativa de sus preocupaciones temáticas y formales. Cifrándonos a los autores reunidos en el apartado de los "simbolistas", sus nombres son los siguientes: Georges Rodenbach, Albert Samain, Jean Moréas, Stuart Merrill, Émile Verhaeren, Laurent Tailhade, Pierre Louÿs, Henri de Régnier, Francis Viélé-Griffin, Gustave Kahn, Maurice Maeterlinck, Jean Royère y Paul Fort. En el *corpus* de sus poemas -e independientemente de quién sea el autor- pueden observarse tres grupos temáticos: el primero claramente decadentista (relacionado o no con la *école romane* y la imaginación gótica) unificado por una atmósfera de misticismo erótico ligada a la liturgia o a la evocación de épocas antiguas. Dentro de él están el "Beaterio flamenco" de Rodenbach, la "Barca de oro" de Van Leberghe, "Sous vos longs chevelures" y "Habla una muchacha"

de Jean Moréas;<sup>1</sup> “Balada añeja de la consolación otoñal” de Laurent Thailhade; “Tarde religiosa” y “Agonía de monje” de Verhaeren; “Les voix rédisaient...”, “Des chevaliers qui sont partis...” y los Lied que comienzan “Éramos tres caballeros...”, “Et s’il revennait un jour...” y “J’ai cherché trente ans, mes soeurs...” de Maeterlinck; “Mon front pâle est sur tes genoux...” de Stuart Merrill; “Soneto”, “El reposo” y “Odelette” de Henri de Régnier; “Belle heure, il faut nous séparer” de Viélé-Griffin; “Octobre” y “Treno” de Jean de Royère; y, en fin, “Roi, valet, dame...” de Paul Fort.

En un segundo grupo pueden incluirse los poemas que expresan de modo directo el ensimismamiento del poeta y la sensación de extrañeza en su relación con la vida. Aquí reuniría “La Infanta”, “Anochecer”, “Laisse la rue à ceux...” de Albert Samain; “Ne dites pas: la vie...”, “Nuages qu’un beau jour...”, “Je me compare aux morts...” de Moréas; “Ofrenda oscura”, “Vegetación espiritual”, “Vous avez allumé les lampes...” de Maeterlinck; “Divagación” de Merrill y “N’est t-il une chose au monde” de Viélé-Griffin. En la misma órbita de estos poemas pueden situarse dos de Moréas cuyo tema es la relación del autor con su obra (“Ô toi qui sur mes jours de tristesse...” y “Des morts m’écoutent seuls...”). También otros dos de Henri de Régnier que están más cerca del parnasianismo por cuanto son breves y ceñidos a una reviviscencia cultural: “Sobre un ejemplar de los *Diálogos de amor* de León Hebreo” y “El copista”. Tal vez como un colofón podría considerarse -aunque sin confundirlos con el grupo- cuatro poemas del apócrifo helénico Pierre Louÿs las *Canciones de Bilitis* (“El recuerdo desgarrador”, “A la muñeca de cera”, “Voluptuosidad” y “El último amante”) y dos poemitas de Albert Samain que toman igualmente el lenguaje de la elegía erótica griega: “Myrtilo y Palemone” y “Pannyra”.

Finalmente, un grupo de treinta y cinco poemas resulta, en sus temas y en sus búsquedas formales, antidecadentista: la fuerza y la energía del mundo y la naturaleza, el vigor y la solidaridad aparecen en ellos, así como un lirismo sencillo que acompaña a veces a la nostalgia y la redime, o la atención a los objetos de la vida cotidiana en cuya “alma” se encuentra una compañía. La vuelta hacia la Vida desde el Ensueño y la exhortación a sentir lo circundante, así como el amor expresado al margen tanto de los convencionalismos morales y sociales como del erotismo decadentista constituirían el núcleo temático de este grupo de poemas, que son los siguientes: “Hacia el futuro”, “Lo imposible”, “El árbol” y “El esfuerzo” de Verhaeren; la “Oda” de Henri de Régnier;

---

<sup>1</sup> Los poemas que en la versión original carecen de título aparecen titulados con el primer verso en francés.

“Étire-toi, la Vie”, de Viélé-Griffin; “Si toutes les filles du monde”, “Glauco”, “Ils ont choisi la mer” de Paul Fort; “Le miroir est l’amour, l’âme soeur de la chambre”, “Les chambres vraiment sont”, “Le coeur de l’eau”, “Le dimanche est toujours” de Rodenbach; “El buen tiempo de Paul Fort; “Les feuilles, cette matinée” de Viélé-Griffin; “Le don du corps” y “Vous m’avez dit, un soir” de Verhaeren. Finalmente, “La imagen” y “El claustro” de Henri de Régnier.

Me disculpo por la aridez de estas enumeraciones, que me parecen necesarias para un posterior estudio de la temática y el estilo en cuestión en su difusión en España, pero los nombres de los autores y los títulos de sus poemas tienen en sí mismos un significado en el campo de la recepción. Me hubiera gustado hacer un estudio extenso de las traducciones y llegar a conclusiones generales sobre su lenguaje, que está, en general, marcado por la reacción anti-decadentista en la cual el mismo Díez-Canedo participa, pero en la *Antología* no están indicados los libros de donde se toma cada poema y la recopilación de los originales con que hay que confrontarlas -en que estoy trabajando- es laboriosa. A título de muestra (más anecdótica que concluyente) querría terminar este planteamiento de la cuestión trayendo a la atención del lector tres poemas de la antología, cada uno de ellos representativo de uno de los grupos de que he hablado: se trata de “Mon front pâle est sur tes genoux...” de Stuart Merrill (que se publicó en 1897 dentro del volumen *Petits poèmes d’automne*), de “Ô toi qui sur mes jours de tristesse...” de Moréas (que pertenece al *Troisième Livre de Stances*, 1901) y de “Étire-toi, la Vie...” de Viélé-Griffin, publicado en *La Clarté de Vie* (1897). Se trata, pues, de poemas que fueron casi contemporáneos y que ilustran muy bien lo que, a aquella altura de finales del XIX, eran los caminos simbolistas. El primero dice:

En tus rodillas mi pálida frente,  
entre despojos de rosas fragantes;  
¡mujer de otoño, amémonos antes  
del hosco tiempo que llega doliente!

¡Dulce ademán de tus dedos que encanta  
mi enorme hastío con suaves consuelos!  
Pienso en los reyes, mis claros abuelos;  
mas tú, levanta los ojos y canta.

Méceme con las cantigas lejanas  
de lamentable estribillo sonoro  
en que monarcas con casco de oro  
al pie morían de las castellanas.

Y mientras va tu voz dulce de infante  
resucitando epopeyas pasadas,  
tu voz sonora como un olifante  
en una áspera danza de espadas,

yo pensaré que quiero expirar  
entre las rosas de tu vestido,  
harto cobarde para rescatar  
el reino de que me han desposeído.<sup>2</sup>

Dejando aparte que el endecasílabo dactílico con que Enrique Díez-Canedo traduce el eneasílabo de Merrill pierde el tono del original lamento íntimo, la traducción, excelente, conserva el juego virtuoso de las rimas y la sencillez del lenguaje en que se vierte el tema emblemático del decadentismo, que es el rechazo de la acción y la entrega al ensueño que ennoblece todo lo crepuscular, tanto la edad como las derrotas y la muerte.

La *Estancia XII (Livre Troisième)* de Moréas representa, frente al poema anterior, una postura opuesta, pues responde a la reacción clasicista contra el decadentismo y es una síntesis muy hermosa de morbidez sentimental romántica y de serenidad y oficio parnasiano. La traducción, magnífica, de Juan Ramón Jiménez, le lima el regusto neoclásico que habría podido tener en castellano si se hubiese conservado la rima consonante (cosa que sabemos que el poeta español hubiera podido conseguir perfectamente) y le añade suavidad al rimar en asonante los versos heptasílabos mientras deja en rima blanca los alejandrinos castellanos con que traduce justamente el alejandrino francés de doce sílabas. Dice:

Tú que sobre mis días de tristeza y de prueba  
aun sola, brillas como  
un cenit estrellado que, en la noche de un río,  
parte sus flechas de oro;

---

<sup>2</sup>.- Mon front pâle est sur tes genoux/ Que jonchent des débris de roses:/ Ô femme d'automne, aimons nous/ Avant le glas des temps moroses!// Oh! des gestes doux de tes doigts/ Pour calmer l'ennui qui me hante./ Je rêve à mes aïeux les rois,/ Mais toi, lève les yeux, et chante.// Berce-moi de dolents refrains/ De ces anciennes cantilènes/ Où, casqués d'or, les souverains/ Mouraient au pieds des châtelaines.// Et tandis que ta voix d'enfant,/ Ressuscitant les épopées,/ Sonnerait comme un olifant/ Dans la dance âpre des épées,// Je penserai... vouloir mourir/ Parmi les roses de ta robe,/ Trop lâche pour reconquérir/ Le royaume qu'on me dérobe.

amable poesía, rodéame el espíritu  
de un sutil elemento,  
que me convierta en agua, en sarmiento y en hoja,  
en tempestad y en fuego;

que, sin las inquietudes que atormentan al hombre,  
suba hacia el cielo, verde  
¡cual un roble divino, que me consuma igual  
que una llama esplendente!<sup>3</sup>

Si se coteja la traducción con el original es interesante la sustitución, que ocurre tres veces, de determinadas palabras o expresiones por sus casi equivalentes: en el verso 3, *ciel* es traducido no por *cielo* sino por *cenit*; en el 5, *âme* se traduce no por *alma* sino por *espíritu*, y, en el verso 10, *croisse* se extiende en una perífrasis más plástica: *suba hacia el cielo*. Estos ligeros desplazamientos semánticos provocados por necesidades rítmicas son también marcas de estilo de Juan Ramón, quien, por otra parte, siempre señaló a Moréas como uno de los poetas de quienes había aprendido.

En cuanto al poema de Viélé-Griffin, traducido por Díez-Canedo y menos afortunado al pasar a la forma castellana, es una excelente muestra de lo que fue la crisis entre el arte y la vida que afectó a todos los discípulos de Mallarmé en los últimos años de la vida de su maestro. La libertad del verso, aun controlada por la rima, que hay en este poema no ha sido bien conservada en la traducción, que se esfuerza sobre todo en rimar, y la feliz imagen central de la Vida como una amante a quien el poeta debe ignorar primero y abrazar después para engendrar en ella el arte si no ha podido seguir al sueño del Ideal (que sólo pasa una vez) pierde la frescura que tiene en el original. Esto puede verse fácilmente confrontando los dos textos. Dice el castellano:

Desperézate, la Vida  
duerme a tu lado -déjala dormir,  
hermosa, rendida,  
del alba a la noche, déjala dormir.

---

<sup>3</sup> Ô toi que sur mes jours de tristesse et d'épreuve/ Seule reluis encor,/ Comme un ciel étoilé qui, dans la nuit d'un fleuve,/ Brise ses flèches d'or,// Aimable Poésie, enveloppe mon âme/ D'un subtil élément,/ Que je devienne l'eau, la tempête et la flamme,/ La feuille et le sarmen;/ Que, sans m'inquiéter de ce qui trouble l'homme,/ Je croisse verdoyant/ Tel un chêne divin, et que je me consume/ Comme le feu brillant!

Tú, levántate; por la enorme sombra  
pasa el ensueño, y al pasar te nombra;  
si tardas en acudir  
¿qué guía esperas? -en la oscuridad  
pasa el ensueño y te nombra:  
sube a la divinidad.

Toma un viático solo, y del amor  
que los pasos redobla, solamente su ardor  
pide al deseo, y lánzate a la sombra  
con rapidez;  
pasa el ensueño y te nombra,  
pasa -y no llama otra vez.

Corre, adelanta en la sombra.  
¿Te hace un abismo cobarde?  
Apresúrate... que es tarde;  
la Vida hermosa, con el amor sueña,  
sus dulces brazos, tendidos, te enseña  
-tarde ya: pasa el ensueño, te llama  
y en vano clama,  
pasa y desdeña...

Entonces,  
coge la Vida, de besos rendida,  
y un arte engendra en ella;  
si a Dios, a lo infinito, no has buscado,  
con el ensueño que reza callado,  
vuélvete, abrázate a la Vida bella;  
tu solo instante inmortaliza en ella:  
de tu dolor mortal, de su alegría,  
crea un Verbo armonioso,  
que viva más que tú, que lllore y ría  
cuando el bosque, gozoso,  
nuevo verdor primaveral encanta  
con el engaño juvenil, furtivo,  
del amor redivivo,  
y al resplandor de su sonrisa, canta...<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Étire-toi, la Vie est lasse à ton côté/ -Qu'elle dorme de l'aube au soir,/ Belle, lasse/  
Qu'elle dorme-/ Toi, leve-toi: le rêve appelle et passe/ Dans l'ombre énorme;/ Et, si tu  
tardes à croire,/ Je ne sais qu'elle guide il te pourra rester/ -Le rêve appelle et passe,/

Este poema es, entre los tres aquí reproducidos, el que seguramente resulta más extraño y más nuevo, hoy, al lector español porque es el que más se aleja de nuestro modernismo, el menos asimilado por la obra de los modernistas a pesar de que el nombre de su autor tenga entre nosotros un indudable prestigio. En el catálogo de la Biblioteca Nacional de Madrid no he encontrado nada suyo, ni en francés ni en traducción. En la Biblioteca de Catalunya se encuentran *Poèmes et Poésies* (1907) y *La lumière de Grèce* (1912). En las antologías posteriores a la de Díez-Canedo siempre está presente. En 1983 se publicó una traducción, hecha por José María Aguirre, de su libro de poemas *La Partenza*, de 1899, pero hasta entonces no parece haber sido traducido fuera de antologías y revistas. Parece que, como en muchos otros de los poetas de quienes hablamos, el seguimiento de su presencia en España debe pasar por la investigación de las bibliotecas privadas.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DÉCAUDIN, Michel. 1981. *La crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française (1895-1914)*, Ginebra-París, Slaktine.
- [ed.]. 1983. *Anthologie de la poésie française du XX siècle. De Paul Claudel à René Char*, Claude Roy (pref.), París, Gallimard.
- (ed). 1992. *Anthologie de la poésie française du XIX siècle. De Baudelaire à Saint-Paul-Roux*, París, Gallimard.
- GALLEGO ROCA, Miguel. 1996. *Poesía importada. Traducción poética y renovación literaria en España (1909-1936)*, Almería, Universidad de Almería.

---

Vers la divinité.// Laisse, ne prends qu'un viatique,/ Et, de tout cet amour qui double  
chaque pas,/ Ne prends que le désir, et va;/ Dépêche-toi:/ Le rêve appelle et passe,  
Passe -et n'appelle qu'une fois.// Marche dans l'ombre, cours!/ Est-il un abîme que tu  
craignes?/ Ô hâte-toi!... il est trop tard:/ La belle Vie en son sommeil d'amour/  
Etend ses doux bras qui t'étreignent/ -Trop tard; le rêve appelle et passe,/ Appelle en vain,  
Passe et dédaigne...// Alors,/ Étreins la Vie, encore, de baisers lasse,/ Engendre d'elle  
un art;/ Si tu ne fus vers Dieu, à l'infini,/ Selon le rêve muet et qui prie,/ Retourne-toi,  
étreins la belle Vie;/ Immortalise en elle ta seule heure:/ De ta douleur de mort et de sa  
joie/ Procréant quelque Verbe harmonieux/ Qui te survive et rie et pleure/ Quand le  
printemps verdoie/ Aux bois joyeux/ Du jeune leurre d'amour qu'il faut redire:// Et  
chante dans la clarté de son sourire...

# JUAN RAMÓN JIMÉNEZ EN SUS TRADUCCIONES DE VERLAINE: RELECTURA, REINTERPRETACIÓN, REAFIRMACIÓN

SOLEDAD GONZÁLEZ RÓDENAS  
I. E. S. "CAL·LIPOLIS" (TARRAGONA)

Un pequeño, aunque no nimio, *casus belli* en la particular historia de la recepción del simbolismo francés en la poesía española surge a raíz del papel que Juan Ramón Jiménez pretendió adjudicarse como principal introductor de Paul Verlaine en España. La polémica tiene su principal punto de partida en las declaraciones que Ricardo Gullón transcribe del poeta en sus *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez*, en las que encontramos la siguiente afirmación:

Cuidado. Nosotros [los hermanos Machado y Juan Ramón Jiménez] leímos a Verlaine antes que lo leyera Darío. Le conocimos directamente, en los originales. Fíjese que en *Azul* no se cita a Verlaine; allí están Catulle Mendès, Leconte de Lisle, Richepin. En nosotros, en los Machado y en mí, los simbolistas influyeron antes que en Darío. Los Machado los leyeron cuando su estancia en París, y yo le presté a Darío libros de Verlaine que él aún no conocía. (Gullón 1958: 56)<sup>1</sup>

Al hilo de esta declaración Rafael Ferreres en su fundamental *Verlaine y los modernistas españoles* (1975) da documentadas pruebas en las que desacredita las afirmaciones del poeta hasta concluir:

Con su actitud quizá pretendió, junto con los Machado, arrogarse una

---

<sup>1</sup> En sus cursos sobre el Modernismo, coetáneos a estas afirmaciones, repite esta misma idea (véase Jiménez 1962: 157 y 227).

intervención eficaz y equivalente a la de Boscán y Garcilaso al traer la lírica italiana a nuestra poesía, cuya trascendencia todos conocemos. Que a ellos se deba y no a Rubén la introducción del simbolismo francés es, desde luego, dato de mucha consideración en la historia de la literatura española: un tanto que, injustificadamente a nuestro parecer, Juan Ramón se quiere apropiarse. (Ferrerres 1975: 177-178)

De “justicia histórica” es reconocer el papel fundamental que Rubén Darío desempeñó en la difusión de la poesía de Verlaine en España, y basta ceñirse a la fecha de publicación de *Los raros*, 1896, — donde dedica una de sus más conocidas semblanzas al pauvre Lelian— o su no menos célebre “Responso a Verlaine” del mismo año, para cuestionar las palabras de Juan Ramón Jiménez. También de “justicia histórica” es reconocer que tales afirmaciones nunca salieron de la pluma del poeta, y sólo se encuentran en los apuntes que sus alumnos tomaron de sus cursos sobre el Modernismo en Puerto Rico, o en las transcripciones que Ricardo Gullón hizo de una serie de entrevistas que le fueron concedidas en 1953 y 1954. El poeta contaba entonces con 72 años y su salud se había resentido mucho. Probablemente por esa razón abundan en este libro los errores y las imprecisiones cronológicas de todo tipo.

Apropiación o malentendido, la polémica, en todo caso, da buena cuenta del temprano interés que la poesía de Verlaine despertó en el joven Juan Ramón y algunos datos nos confirman que contribuyó notablemente a la difusión de la estética verlaineana, no sólo asumiendo en su propia obra muchos de los motivos comúnmente asociados a ella,<sup>2</sup> sino como crítico y traductor. El propio Ferrerres reconoce que el artículo que Juan Ramón publica en *Helios*: “Pablo Verlaine y su novia la luna” demuestra: “Excelente conocimiento de la poesía de Verlaine [ y ] ... es sin duda el mejor trabajo publicado sobre Verlaine entonces y con validez hoy” (Ferrerres 1975: 182). Hacia 1903, y a través de esta misma revista, Juan Ramón Jiménez coge el testigo de Darío y va a convertirse en el mejor embajador de Verlaine en la lírica española. Cansinos-Asséns (1998: 95) lo recuerda en su retiro del Sanatorio del Rosario recitando los versos del francés a sus visitantes y siempre acompañado de una de sus fotografías. Y crucial importancia parece tener la anécdota que narra el propio Juan Ramón, según la cual los Machado

---

<sup>2</sup> El nombre de Verlaine está indiscutiblemente ligado a la primera etapa de Juan Ramón Jiménez, sin embargo los estudios sobre la recepción de Verlaine en su poesía no son abundantes ni pormenorizados. Sí son reseñables las aproximaciones de Aguirre 1970-1971, Ferrerres 1975: 177-198, Cardwell 1977, Gicovate 1979 y 1984, García Yebra 1991, Young 1992, y Losada Goya 1996.

conocieron a Verlaine a través de una antología, *Choix de poésies* — editada en 1902—, que él mismo prestó a Antonio y que éste le devolvió los con los bordes roídos, trato que daba a todos sus libros. En efecto, la antología se conserva en la biblioteca de Moguer, tal y como su dueño la describe, en un estado de conservación lamentable. Con toda seguridad fue la lectura profunda de esta antología la que determinó definitivamente el interés del poeta por la poesía verlaineana y provocó la escritura del artículo mencionado al año siguiente de su publicación, así como sus primeras traducciones. Cabe reseñar también que cuando Manuel Machado publica hacia 1908 la primera traducción de una antología poética de Verlaine,<sup>3</sup> toma como base los poemas incluidos en el mismo *Choix de poésies* editado por Eugène Fasquelle. A decir de Juan Guerrero: “todo ‘Verlaine’ está ahí” (Guerrero 1983: 157).

Como ya he avanzado, las primeras traducciones que Juan Ramón Jiménez hace de Verlaine datan de 1903<sup>4</sup> y aparecen en *Helios* a la par que el texto crítico “Pablo Verlaine y su novia la luna”. Para esa fecha el poeta había ya publicado *Ninfeas*, *Almas de violeta*, *Rimas* y *Arias tristes*, y empezaba a componer los poemas de *Jardines lejanos* y *Pastorales*. La presencia de Verlaine se hace sensiblemente notable a partir de *Arias tristes* y sus versos serán citados en su obra hasta 1911, año en el que compone *Melancolía*.<sup>5</sup> Cuando Juan Ramón se decide a realizar estas traducciones está plenamente integrado en los círculos modernistas madrileños e indaga en la línea más intimista y simbolista de esta corriente. Ha pasado un año en Francia —internado en un sanatorio de Burdeos— y allí toma el gusto por la lectura de la nómina habitual del *Mercur de France*, revista a la cual se suscribe. Aunque dice haber leído por entonces a otros simbolistas mayores como Baudelaire, Rimbaud o Mallarmé, su gusto de decanta por las musicales languideces verlaineanas y las de los simbolistas llamados «de escuela».

A la par que su labor creativa Juan Ramón desarrolla desde sus inicios poéticos un particular interés por la traducción. Recuerda en sus textos autobiográficos haber versionado poemas de Victor Hugo, Lamartine, Leopardi, Rosalía de Castro y Manuel Curros Enríquez que publicaba en periódicos y revistas locales andaluces. Ya en estas primeras traducciones muestra una clara inclinación por acercarse únicamente a aquellos textos que

---

<sup>3</sup> *Fiestas galantes. Poemas saturnianos. La buena canción. Romanzas sin palabras. Sabiduría. Amor. Parábolas y otras poesías*. Madrid, [c. 1908].

<sup>4</sup> Fueron publicadas en 1903, aunque Juan Ramón anota en *Presente*, 20, que fueron realizadas en 1902.

<sup>5</sup> Amén de otras resonancias, se citan directamente versos de Verlaine en: *Arias tristes*, *Jardines lejanos*, *Poemas mágicos y dolientes* y *Melancolía*.

resultan afines a sus intereses estéticos —por entonces muy cercanos al romanticismo—, y ésa será la línea en la que abundará en lo sucesivo. De esta temprana incursión en el mundo de la traducción son especialmente destacables las versiones de poemas de Ibsen que publica *Vida Nueva*, ya que junto con algunos poemas propios le granjean las simpatías de Villaespesa y Darío y con ellas su conocidísimo viaje de 1900 a Madrid para “luchar por el modernismo”, que ya no es necesario glosar.

Cuando vierte al castellano a Verlaine demuestra la nueva inclinación de su gusto estético y se convierte en su primer traductor español. Sin embargo, aunque éste es un dato a tener en cuenta, no por ello hay que considerar que las traducciones de Juan Ramón fueron un factor decisivo para la difusión de Verlaine en España. Por un lado, a principios de siglo el poeta francés era bien seguido en su lengua original entre los modernistas, y la poca difusión de sus traducciones no coincide con su mucha fama.<sup>6</sup> Por otro, el número de poemas que traduce es sumamente escaso, tan sólo cuatro: “Claro de luna” y “Mandolina” de *Fiestas galantes*; “La hora del pastor” de *Paisajes tristes*; y “Arietas olvidadas, V” de *Romanzas sin palabras*. Los paisajes de alma con una luna desvaída al fondo, y los crepúsculos grises y rosados se pintan en cuadros de palabras y músicas que Juan Ramón amolda perfectamente a la sensibilidad modernista de su primera época.

Cuando en 1913 Enrique Díez-Canedo y Fernando Fortún publican su conocida antología *La poesía francesa moderna* incluyen tres de las traducciones que Juan Ramón hizo de Verlaine<sup>7</sup> sin correcciones reseñables. También se incluyen en este volumen otras traducciones suyas que vinculan claramente sus filiaciones estéticas al simbolismo francés de escuela, y así lo demuestran los nombres de Jean Moréas, Pierre Louÿs, Albert Samain y Henri de Régnier.<sup>8</sup>

Puede considerarse, sin embargo, que la publicación de estas traducciones marca el fin de una etapa estética en la obra juanramoniana, ya que a partir de 1913 —coincidiendo con su segundo y definitivo traslado a Madrid—, aumenta considerablemente su interés por la poesía en lengua inglesa en detrimento de la francesa. Al mismo tiempo se produce la progresiva

---

<sup>6</sup> La primera edición de las obras completas de Verlaine traducidas al castellano apareció en la editorial “Mundo Latino” de Madrid en 1921.

<sup>7</sup> “La hora del pastor”, “Claro de luna” y “Mandolina”.

<sup>8</sup> De Jean Moréas se traducen tres estancias: “O toi qui sur mes jours de tristesse”, “Je me compare aux morts” y “Les morts m’écouten seuls”. De Pierre Louÿs cuatro poemas de *Les Chansons de Bilitis*: “El recuerdo desgarrador”, “A la muñeca de cera”, “Voluptuosidad” y “El último amante”. De Albert Samain: “Otoño”, y de Henri de Régnier: “Epigrama”.

depuración de su poesía, cuyos primeros frutos notables serán *Estío* y los *Sonetos espirituales*, para culminar en el *Diario de un poeta recién casado*, y alcanzar su madurez plena en *Eternidades*, *Piedra y cielo*, *Belleza y Poesía*. Empieza entonces a traducir, y a promocionar con ello, a una serie de poetas en lengua inglesa motivado, en parte por su matrimonio con Zenobia Camprubí; en parte por su viaje a Estados Unidos en 1916; y, en parte, respondiendo a una progresiva curiosidad por la poesía en lengua inglesa que nace ya en 1903 durante su relación con los Martínez Sierra y Luisa Grimm, y con su profunda lectura de la *Defensa de la poesía* de Shelley y los sonetos y el teatro de Shakespeare (véase Young: 1974, 1976, 1980, 2000; y Pérez Romero 1999). Ésta es una de las razones que ha llevado muy a menudo a emparentar la construcción del concepto de “poesía desnuda” con su gusto por el imaginismo norteamericano, estéticas fuera de toda escuela como la de Emily Dickinson, o la renovación del simbolismo que supuso la poesía de Yeats. El propio Juan Ramón fomentó esta idea cuando en la conocida antología que edita Gerardo Diego en 1931 afirma telegráficamente que después de su etapa modernista recibe: “Influencias generales de toda la poesía moderna” y se produce lo que llama: “Baja de Francia” (Diego 1974: 581).

Será Luis Cernuda el que en 1942 afirme que tal apartamiento del simbolismo francés no se produjo de forma ni tan tajante ni tan clara como pretende hacernos creer Juan Ramón. A lo que el maestro respondió públicamente:

Pues bien, desde 1916, anglicista Luis Cernuda, las líricas inglesa, irlandesa y norteamericana contemporánea me gustaron más que la francesa. [...] Yo estaba por aquellos años demasiado *nuancé* en formas cerradas, compuestas, demasiado bien compuestas; y los versos de Edwin Arlington Robinson, de William Butler Yeats, de Robert Frost, de Francis Thompson, unidos a los anteriores de Whitman, Gerard Manley Hopkins, Emily Dickinson, Robert Browning me parecieron más directos, más libres, más modernos, unos en su sencillez y otros en su complicación. Lo de Francia, Italia y parte de lo de España e Hispanoamérica se me convirtió en jarabe de pico, y no leí ciertos libros que antes me eran favoritos. (Entre lo francés que seguí y sigo leyendo con verdadera admiración y goce, me refiero a lo contemporáneo, quedaron André Gide, Paul Claudel y Marcel Proust, poetas grandes los tres. Los poetas siguientes que más me han interesado no eran simbolistas. Léger,<sup>9</sup> hoy tan en boga secreta, me parece un claudelista valerynizado, de una estética insopor- table y falsa). [...] Si yo, Luis Cernuda, publiqué todavía, después de 1916,

---

<sup>9</sup> Se refiere al más conocido como “Saint-John Perse”, pseudónimo de Alexis Saint-Léger.

algunas traducciones de los simbolistas mayores franceses (Mallarmé, por ejemplo), William Blake, Emily Dickinson, Robert Browning, A. E., Robert Frost, William Butler Yeats, etc., fueron mis tentadores más constantes. (Jiménez 1992: 234-236)

De nuevo sus palabras resultan polémicas y es necesario entenderlas en tanto y cuanto dicen. Afirma que hay un abandono de la poesía francesa, pero un abandono de lo que considera “marginal”, superado por el paso de los años, o de actualidad pasajera. Queda evidentemente clara su adhesión a la poesía moderna en lengua inglesa. No tan claro que su rechazo de lo francés sea general. Quedan siempre a salvo los grandes nombres del simbolismo francés —Baudelaire, Verlaine, Rimbaud y Mallarmé—, pero desprecia toda imitación de escuela y las nuevas corrientes vanguardistas. Como vemos, salva los nombres de Gide, Claudel y Proust; critica a Saint-John Perse; y brilla por su ausencia el nombre de Valéry, por el cual sentía un sublime y destacado desprecio, sólo comparable al que llegó a manifestar por Eliot.

Un repaso detenido de los archivos inéditos juanramonianos nos ayuda a demostrar que su abandono de lo francés, como afirmó Cernuda, no supuso nunca una “baja” tan radical como la que podría suponerse de sus afirmaciones. Entre los documentos conservados en el Archivo Histórico de Madrid encontramos dos proyectos de traducción que nunca fueron llevados a cabo en su totalidad. El primero, titulado *El jirasol y la espada* data de principios de los años 20 y quiso ser una colección de traducciones poéticas breves que recopilara aquellos textos que el poeta consideraba dignos de difusión en castellano (véase González Ródenas 1999: 86-99). Sólo llegó a publicar *Jinetes hacia el mar* de John M. Synge, pero entre la nómina de los autores que quiso traducir encontramos los nombres de Jules Laforgue, Tristan Corbière, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé, Paul Claudel, Maurice y Charles de Guérin, Francis Jammes, el belga Charles van Lerberghe, e incluso el de Paul Valéry, junto a nombres como los de William Shakespeare, William Blake, Percy B. Shelley, John Keats, Edgard A. Poe, los hermanos Rossetti, Francis Thompson, Emily Dickinson, Edgard L. Masters, Vachel Lindsay, Robert Frost, William B. Yeats, John M. Synge, Jonh Masefield o Lady Gregory.<sup>10</sup> Destaca, particularmente, la nómina francesa, ya que para esa época se supone —a raíz de las afirmaciones citadas más arriba— que era abiertamente marginada. No obstante, la clara ausencia de Verlaine y los

---

<sup>10</sup> También quiso traducir autores de otras tradiciones literarias como Goethe, Stefan George, Hugo von Hofmannsthal, Teixeira de Pascoães, Dante, Petrarca, Miguel Ángel, o diversos autores de antologías japonesas, chinas, árabes o indias.

epígonos más desgastados del simbolismo, apuntan una decidida voluntad de evitar a aquellos autores que ya había traducido a principios de siglo y que ahora quería alejar de su nombre.

Fracasado este primer intento por falta de recursos económicos y administrativos, Juan Ramón decide en los años 30 agrupar en un solo volumen bajo el título: *Otros: traducciones y paráfrasis* todas sus traducciones — dejando aparte a Tagore— con la intención de que formara conjunto con sus obras completas (véase González Ródenas 1999: 86-99). En esta colección de traducciones ya no deja de lado a ninguno de los poetas franceses. La idea de incluir sus traducciones como un volumen de su propia obra la mantendrá incluso en los últimos proyectos de principios de los años 50.

Consecuencia de ambos planes editoriales y de su constante interés por la traducción, quedan un número considerable de poemas publicados en periódicos o revistas que dan buena cuenta de que la actividad traductora del poeta se prolongó a lo largo de toda su vida y corrió paralela en sus intereses a la evolución de sus propias ideas estéticas.<sup>11</sup> En este sentido un caso ejemplar es el de los poemas traducidos de Verlaine.

Éstos son publicados tres veces en tres momentos importantes en la evolución estética juanramoniana: 1903, 1913 y 1933. Son tres momentos, sin embargo, en que Verlaine parece significar algo diferente para nuestro autor. En 1903 es él mismo el que se decide a traducir a Verlaine llevado por la admiración sin límites que le despertó el poeta francés. Su colaboración en 1913 con Díez-Canedo y Fortún —en la que no corrige los textos de Verlaine—, únicamente confirma que para esa fecha aún se sentía cercano y vinculado, en cierto modo, a Verlaine y su escuela. Muy diferente es la reedición en 1933 de las mismas traducciones. Entre 1913 y 1933 Juan Ramón ha decidido netamente los caminos de su estética, ha iniciado la depuración de su propia obra — la *Segunda antología* de 1922 será el ejemplo más palpable— y

---

<sup>11</sup> Los autores traducidos por Juan Ramón Jiménez que he censado son —teniendo en cuenta, tanto traducciones publicadas como inéditas— por orden alfabético: A. E., Charles Baudelaire, William Blake, Robert Browning, Rosalía de Castro, Manuel Curros Enríquez, Emily Dickinson, T. S. Eliot, Helen Fogelquist, Anatole France, Robert Frost, Stefan George, Rémy de Gourmont, Heinrich Heine, Henrik Ibsen, Oki Kassi, Giacomo Leopardi, Pierre Louÿs, Amy Lowell, Stéphane Mallarmé, John Masefield, Parmenia Migel, Mionoseki, Jean Moréas, Merle M. Nair, Walter Pater, Padraig Pearse, Edgar Allan Poe, Ezra Pound, Henri de Régnier, Romain Rolland, Albert Samain, George Santayana, William Shakespeare, Percy Bysshe Shelley, James Stephens, John M. Synge, Te-Ran-Ye, Francis Thompson, Ibn Tomy Man, Paul Verlaine y William Butler Yeats.

ha desechado todo aquello que le parecía secundario y supeditado al devenir de las modas.

La última edición de las traducciones de Verlaine aparece en sus cuidadísimos cuadernos — el número 20 de *Presente*—, y en la misma colección en que recoge, por ejemplo, sus traducciones de William Blake o anticipos de *La estación total*, libro que no publicará hasta 1946 y que supondrá un paso más allá en el singular ideal de desnudez juanramoniano. La insólita presencia de Verlaine confiere a este poeta una categoría singular, ya que, treinta años después de haberlo traducido por primera vez, vuelve sobre los textos y los reinterpreta en concordancia con su madurez estética. Las traducciones que edita ahora de los mismos poemas que publicó en 1903 muestran un aspecto muy renovado que ha de ponerse en paralelo con la corrección que sufren la mayoría de sus propios poemas. Aunque para esta época prefiere la traducción en prosa (véase González Ródenas 1999: 99-112), para Verlaine mantiene el verso, y la disposición estrófica con tendencia al alejandrino sin rima, con la excepción de “Mandolina”, que traduce en octosílabos asonantes. En lo que se refiere a la disposición métrica, la versión de 1933 sigue fielmente la ensayada en 1903 y las correcciones se centran mucho más en la selección del vocabulario empleado. Como en su propia obra, Juan Ramón intenta limar toda pátina excesivamente romántica y el sensualismo rebuscado que el modernismo explotó hasta su desgaste. Busca la sugerencia poética con expresiones más sobrias, cotidianas, o “desnudas”.<sup>12</sup>

Así, en “La hora del pastor” cambia “en la niebla que danza, el prado, bajo el cielo / se aduerme humoso”, por “En un vaho que danza, el prado tiene sueño bajo sus humos”; o “los búhos se despiertan”, por “despiertan los mochuelos”. También significativo es uno de los cambios que realiza en “Claro de luna” donde los versos: “parece que no creen en su dicha, y deslén / en el claro de luna su canción y su música” pasan a decir: “parece que no creen en su felicidad y mezclan en el claro de luna su música”. Las “bellas oidoras” de “Mandolina”, serán “las bellas que los oigan”; los “frívolos decires” un “insulso decir”; y el “boudoir perfumado” de “Arieta olvidada, V” se transforma en “gabinete aromado”. Es precisamente “Arieta olvidada, V” — el único poema que no fue recogido en la antología de Díez-Canedo y Fortún— el más corregido. El poeta evita los galicismos, simplifica la expresión; y transforma

---

<sup>12</sup> Se incluyen a modo de apéndice las traducciones completas de los poemas de Verlaine. En primer lugar aparecen las versiones de 1903 — idénticas a las de 1913—, y a continuación, las de 1933.

completamente los tiempos verbales. Las interrogaciones retóricas de la segunda estrofa aumentan así su intensidad y calcan las súbitas interpelaciones que aparecen en la poesía última de Juan Ramón, donde el poeta se busca más en las preguntas que es capaz de formularse que en las respuestas que pudiera obtener. Leemos en 1903:

¿Por qué esta cuna súbita mece mi pobre ser,  
mece mi pobre ser lentamente y lo aduerme?  
¿qué querrías de mí, canto dulce y ligero?  
¿qué es lo que tú has querido, di, rondó fino y tenue  
que tan deprisa vas a morir al balcón  
sobre su jardincito abierto dulcemente?

Y treinta años después:

¿Qué es, qué es, qué es esta inesperada cuna  
que me acaricia, pobre ser, tan mimosamente?  
¿Qué quieres tú de mí, canto gracioso y dulce?  
¿Qué es lo que tú querrás, fino estribillo tenue  
que tan deprisa vas a la ventana abierta  
discretamente sobre su jardincillo, y mueres?

Con los cambios de expresión, el interrogatorio es más contundente, más directo y mucho más encaminado a la búsqueda del propio ser que a la expresión retórica.

Cabría preguntarse si en este viaje de más de treinta años a través de los versos de Verlaine, es Verlaine el traducido o es Juan Ramón el que se traduce a sí mismo. Una vez más la interpretación de la obra literaria — y por ende su traducción—, no sólo varía sus formas y contenidos dependiendo del contexto estético e histórico del lector, sino que, en casos como el de Juan Ramón, varía también en consonancia con su línea evolutiva personal. No debe olvidarse que Juan Ramón Jiménez no es un traductor profesional sino vocacional, que nunca se vio “obligado” a esta labor por necesidades económicas. Exceptuada el caso de Tagore — que fue producto del esfuerzo fundamental de Zenobia y no del de Juan Ramón (véase Young 1992, 1995 y 1996)— sus traducciones son “breves caprichos”, o momentos de íntima compenetración poética, en los que el traductor quiere dejar constancia de que en un determinado instante sintió como suyos los versos de otro autor y rendirle homenaje de admiración en su propia lengua. Incluso llega a afirmar:

Únicamente debe traducirse cuando lo que uno lee de otro le sea tan íntimo, tan propio a uno, que sintamos a un tiempo que es de uno y no lo es ... que lamentemos que no sea aquella expresión nuestra. Entonces le damos — debemos darle— forma propia en nuestra lengua, para que sea aquello un poco de uno. En este sentido ... la traducción siempre es un robo. (en Young 1980: XXI)

De este modo, la revisión de Verlaine supone una íntima relectura de la que hay que concluir que durante los años 20 y 30, Juan Ramón, al tiempo que inicia la corrección de su propia obra, relee y reinterpreta a los autores por los que se había sentido atraído en su juventud. Esto le lleva a desechar definitivamente a un buen número de ellos y a reafirmarse en los valores imperecederos de Baudelaire, Verlaine, Rimbaud y Mallarmé. Prueba indiscutible de ello es que aún publique una traducción de Mallarmé en 1928;<sup>13</sup> que corrija con detenimiento sus tempranas traducciones de Verlaine; que siga traduciendo a Baudelaire en 1936;<sup>14</sup> o que el libro más acotado que de Rimbaud se conserva en su biblioteca esté publicado en 1919, y no a principios de siglo como podría suponerse.

Por otra parte, del estudio de la evolución de su biblioteca personal se concluye que durante la franja temporal que va desde 1916 a 1922 las adquisiciones de poesía francesa son mucho más numerosas de lo que cabría esperar de quien afirma que para él eran los franceses “jarabe de pico” (véase González Ródenas 1999: 148-173). La pequeña huella que dejan sus traducciones francesas es una prueba indiscutible de por dónde caminaban sus lecturas y relecturas. Hay que suponer que Juan Ramón, al igual que releía y reescribía sucesivamente su propia obra, releía y reinterpretaba la de los demás. Al menos la de aquellos que consideró entre las “fuentes de su poesía”.<sup>15</sup>

La labor de Juan Ramón como traductor, muchas veces “demasiado infiel” y acaso olvidado del original en busca de lo que llamó “el acento” (véase González Ródenas 1999: 99-112), no pasará a la historia de la traducción en España como la de un difusor de envergadura editorial estimable —dejando

---

<sup>13</sup> Este año publica la traducción del poema “Suspiro” en *La Gaceta Literaria*, 25. Enero de 1928, p. 3. La traducción de Mallarmé está fechada en 1918.

<sup>14</sup> La traducción del poema “La música” de Baudelaire se publica en 1985 dentro de *Guerra en España* (Barcelona: Seix-Barral, pp. 86-87).

<sup>15</sup> Otro de los numerosos proyectos juanramonianos nunca concluidos fue la elaboración de un catálogo de textos, donde pretendió recoger los nombres y los poemas de los autores que consideraba más influyentes en su obra (Véase Gómez Bedate 1999).

siempre aparte el caso de Tagore— Sus pequeñas traducciones, numerosas, pero dispersas y otras aún inéditas, no nos enseñan más de Verlaine, de Louÿs, de Shakespeare, de Blake, de Yeats, o de Eliot, sino del él mismo. A través de ellas sabemos más de sus lecturas y de sus cambios de gusto, que de los autores traducidos. Todas ellas son una prolongación más de su actividad creadora, y de ahí que las incluya como un volumen más de sus obras completas. La calidad de las traducciones desaparece tras el prestigio incuestionable de su traductor. Leyendo su Verlaine de 1903, de 1913, o de 1933, leemos mejor a Juan Ramón que al propio Verlaine.

## APÉNDICE

### LA HORA DEL PASTOR

La luna es roja en el horizonte de bruma;  
en la niebla que danza, el prado, bajo el cielo  
se aduerme humoso; grita la rana entre los juncos  
verdes por donde pasa un estremecimiento,

las flores de las aguas entornan sus corolas  
otra vez, y los álamos perfilan a lo lejos  
derechos y apretados, sus espectros confusos;  
las luciérnagas yerran hacia el ramaje quieto;

los búhos se despiertan, y reman sin ruido  
con sus alas pesadas el aire tibio y negro;  
el cenit está henchido de sordos resplandores;  
es la noche; en lo azul emerge, blanca, Venus.

La luna es roja en el horizonte de bruma.  
En un vaho que danza, el prado tiene sueño  
bajo sus humos. Croa la rana entre los juncos  
verdes donde circula un estremecimiento.

Las flores de las aguas entornan sus corolas  
otra vez. Y los álamos perfilan a lo lejos,  
derechos y apretados, sus espectros difusos.  
Los gusanos de luz yerran hacia los brezos.

Despiertan los mochuelos y reman sin ruido,  
con sus alas pesadas, en el ambiente negro.  
El cenit está henchido de sordos resplandores.  
La noche. En el azul emerge, blanca, Venus.

#### CLARO DE LUNA

Vuestra alma es un paisaje escogido que hacen  
encantador emascarados y bergamascos,  
tocando en sus laúdes, danzando y casi tristes  
bajo la burla de sus disfraces fantásticos.

Y mientras van cantando en el modo menor,  
el amor vencedor y la vida oportuna,  
parece que no creen en su dicha, y deslíen  
en el claro de luna su canción y su música,

en el claro de luna sereno, triste y bello,  
que hace soñar a los pájaros en los árboles  
y sollozar en éxtasis los grandes juegos de agua,  
los juegos de agua esbeltos entre los blancos mármoles.

Vuestra alma es un paisaje escogido, que van  
embelesando emascarados y bergamascos  
tocando sus laudes, danzando casi tristes  
bajo la burla de sus disfraces fantásticos.

Mientras andan cantando, en el modo menor,  
el amor vencedor y la vida oportuna,  
parece que no creen en su felicidad  
y mezclan en el claro de luna su música.

En el claro de luna sereno, triste y bello,  
que hace soñar a los pájaros en los árboles  
y sollozar de éstasis los grandes chorros de agua,  
los chorros de agua esbeltos en medio de los mármoles.

## MANDOLINA

Los que dan las serenatas  
y las bellas oidoras  
cambian frívolos decires  
bajo las cantantes frondas.

Son Clitandro, Aminta y Tirsis,  
y es Damis, que para todas  
las crueles hace rimas,  
tiernas rimas amorosas.

Sus trajes cortos de seda,  
sus largas faldas de cola,  
su elegancia, su alegría,  
sus blandas y azules sombras,

giran, giran en éxtasis  
de una luna gris y rosa,  
y la mandolina charla  
en la brisa tembladora.

Los que dan las serenatas  
y las bellas que los oigan  
cambian su insulso decir  
bajo las cantantes frondas.  
Está Tirsis, está Aminta,  
está Clitandro sin hora,  
y Damis que a una cruel  
tal verso tierno coloca.

Sus chaquetillas de seda,  
sus largas faldas de cola,  
su elegancia, su alegría,  
sus blancas y azules sombras,

torbellinan en el éxtasis  
de una luna gris y rosa.  
Y la mandolina charla  
en la brisa temblorona.

ROMANZAS SIN PALABRAS -V

*Son joyeux, importun, d'un clavecin sonore.*

PETRUS BOREL

El piano que besa una pálida mano  
luce en la tarde gris y rosa vagamente,  
mientras que con ruido muy ligero de ala  
un aire encantador y muy viejo y muy débil  
gira discreto, casi moribundo por el  
boudoir perfumado por Ella tantas veces.

¿Por qué esta cuna súbita mece mi pobre ser,  
mece mi pobre ser lentamente y lo aduerme?  
¿qué querrías de mí, canto dulce y ligero?  
¿qué es lo que tú has querido, di, rondó fino y tenue  
que tan deprisa a morir al balcón  
sobre su jardincito abierto dulcemente?

ARIETA OLVIDADADA

(SON JOYEUX, IMPORTUN, D'UN CLAVECIN SONORE.

PETRUS BOREL)

El piano que besa una delgada mano  
luce en la tarde gris y rosa vagamente,  
mientras, con un rumor apresurado de ala,  
un aire encantador y muy viejo y muy débil,  
rueda discreto, casi tenebroso, por el  
gabinete aromado de ella tantas veces.

¿Qué es, qué es, qué es esta inesperada cuna  
que me acaricia, pobre ser, tan mimosamente?  
¿Qué quieres tú de mí, canto gracioso y dulce?  
¿Qué es lo que tú querrás, fino estribillo tenue  
que tan deprisa vas a la ventana abierta  
discretamente sobre su jardincillo, y mueres?

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUIRRE, Ángel Manuel. 1970-1971. "Juan Ramón Jiménez and the French Symbolist poets: influences and similarities", *Revista Hispánica Moderna*, XXXVI, 212-223.
- CANSINOS-ASSÉNS, Rafael. 1998. *Obra crítica I*. Sevilla, Diputación de Sevilla.
- CARDWELL, Richard A. 1977. *Juan Ramón Jiménez: The Modernist Apprenticeship (1895-1900)*. Berlín: Colloquium Verlag.
- CERNUDA, Luis. 1970. "Juan Ramón Jiménez (1942)", en *Crítica, ensayos y evocaciones*. Barcelona, Seix-Barral, 173-193.
- DIEGO, Gerardo (ed.). 1974. *Poesía española contemporánea (1901-1934)*. Nueva edición completa, Madrid, Taurus.
- DÍEZ-CANEDO, Enrique y Fernando Fortún (eds.). 1913. *La poesía francesa moderna*, Madrid, Renacimiento (reeditada en Gijón, Llibros del Pexe, 1994).
- FERRERES, Rafael. 1975. *Verlaine y los modernistas españoles*, Madrid, Gredos.
- GARCÍA YEBRA, Valentín. 1991. "L'heure du berger": dos traducciones españolas", en Roberto Dengler (ed.), *Estudios humanísticos en homenaje a Luis Cortés Vázquez*, Salamanca, Universidad de Salamanca, I, 289-296.
- GICOVATE, Bernardo. 1979. "La poesía de Juan Ramón Jiménez en el Simbolismo", en J. Olvio Jiménez (ed.), *El Simbolismo*, Madrid, Taurus, 187-197.
- . 1984. "Juan Ramón Jiménez and the Heritage of Symbolism in Hispanic Poetry", en Anna Balakian (ed.), *The Symbolist Movement in the Literature of European Languages*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 335-346.
- GÓMEZ BEDATE, Pilar. 1999. "Las anotaciones de Juan Ramón Jiménez para *Fuentes de mi poesía*", en *Poetas españoles del siglo XX*, Madrid, Huerga & Fierro, 35-40.
- GONZÁLEZ RÓDENAS, Soledad. 1999. *Juan Ramón Jiménez y su biblioteca de Moguer. Lecturas y traducciones de poesía en lengua francesa e inglesa* (Tesis doctoral inédita), Barcelona, Universitat Pompeu Fabra.
- GUERRERO RUIZ, Juan. 1983. *Escritos literarios*, Francisco Díez de Revenga (ed.), Murcia, Academia Alfonso X El Sabio.
- GULLÓN, Ricardo. 1958. *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Taurus.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón. 1962. *El Modernismo. Notas de un curso (1953)*, Ricardo Gullón y Eugenio Fernández Méndez (eds.), Madrid, Aguilar.
- . 1992. *Cartas. Antología*, Francisco Garfias (ed.), Madrid, Espasa-Calpe.
- LOSADA GOYA, José Manuel. 1996. "Le Symbolisme en Espagne. Questions d'identité et d'influence étrangère. Le cas de Juan Ramón Jiménez", en J. M. Losada Goya, K. Reichenberger y A. Rodríguez López-Vázquez (eds.), *De Baudelaire a Lorca. Acercamiento a la modernidad literaria*, Kassel, Reichenberger, II, 363-390.
- PÉREZ ROMERO, Carmen. 1999. *Juan Ramón Jiménez traductor de Shakespeare*. Huelva: Ediciones de la Fundación Juan Ramón Jiménez.
- YOUNG, Howard T. 1974. "Luisa and Juan Ramón", *Revista de Letras* 23-24, 469-486.

- . 1976. "Anglo-American Poetry in the Correspondence of Luisa and Juan Ramón Jiménez", *Hispanic Review*, 44: 1, 1-26.
- . 1980. *The Line in the Margin. Juan Ramón Jiménez and His Readings in Blake, Shelley and Yeats*, Wisconsin, The University of Wisconsin Press.
- . 1982. "Lecturas en Moguer: Rossetti y Shakespeare", *Cuadernos para la Investigación Hispánica* 4, 181-188.
- . 1992. "Juan Ramón, Traductor Alerta", *Bulletin of Hispanic Studies* LXIX, 141-151.
- . 1995. "The Invention of an Andalusian Tagore", *Comparative Literature* 47, 1, 42-52.
- . 1996. "In Loving Translation: Zenobia and Juan Ramón", *Revista Hispánica Moderna* 49, 2, 486-493.
- . 2000. "La fina y dulce Luisa", *Unidad de Zenobia y Juan Ramón (Cuaderno de textos y estudios juanramonianos)* II, 25-51.

## LA NOVICIA DE SANTA CLARA, UNA ADAPTACIÓN DE SALVADOR VILAREGUT DE *MEASURE FOR MEASURE* DE SHAKESPEARE PARA LA ESCENA CATALANA

MONTSERRAT GUINOVART

Con el título *La Novicia de Santa Clara* Salvador Vilaregut hizo en 1928 una adaptación de *Measure for Measure* de Shakespeare para la escena catalana. La obra se estrenó el día 26 de octubre en el teatro Romea de Barcelona y, a juzgar por las noticias de la prensa, a diferencia de anteriores representaciones shakespearianas y pese al recelo inicial de la crítica, fue un éxito de público al que, sin duda, contribuyó la personalidad del autor, hombre culto, traductor prolífico y, en menor medida, autor teatral que, a juicio de Xavier Fàbregas, renunció a la tarea de creación en provecho de la traducción: “Escriptors ben dotats, com Salvador Vilaregut, sacrifiquen la possibilitat d’una obra personal, començada de forma encoratjadora, per la tasca de traducció i adaptació” (Fàbregas 1978: 211). De la misma opinión era Francisco Madrid que, en la prensa de la época, se expresaba ya con estas palabras en una crítica a raíz del estreno de *L’amic de les dones* de A. Dumas, en la que daba cuenta de la tarea del traductor:

Ha hecho Salvador Vilaregut en nuestra literatura un papel oscuro pero meritísimo y brillante. Hubiera podido ser un autor, acaso con probabilidades de grandes éxitos, por su conocimiento teatral y ha preferido ser un aportador de los grandes éxitos extranjeros o de los nuevos actores teatrales para dar al teatro catalán la flexibilidad de una escena completamente internacional y puesta al día. (Madrid 1928: 7)

Autor en ciernes o traductor, Vilaregut ciertamente fue un *hombre de teatro*, y nada mejor para entender lo que ello significa que la definición que un contemporáneo suyo dio en *La Publicitat* con motivo de su muerte:

L'home de teatre és l'home que coneix l'escena d'una manera pràctica, que ha vist molt de teatre i que n'ha llegit molt, que sap el gust del públic, la seva manera de reaccionar, que preveu les possibilitats dels comedians. És l'home que, en qualsevol moment, sap salvar una temporada, fer un èxit a una empresa. (Begur 1937)

Vilaregut reunió todas estas cualidades, pero —al decir del mismo comentarista— a diferencia de otros autores que recibieron este calificativo, estuvo libre del “mal gusto y la falta de ilustración” que, en ocasiones, los caracterizaron.

Surgido de las filas del modernismo participó de las inquietudes literarias y estéticas de su generación que, consciente del estado en que se hallaba la cultura, se propuso regenerarla y hacerla europea. Al objetivo de ofrecer una alternativa a la cultura oficial que consideraban caduca se añadía, en el caso catalán, la preocupación por forjar la propia cultura, para lo cual los autores modernistas creyeron necesario importar autores clásicos y extranjeros que sirvieran de modelo a la producción propia y sistematizar la lengua y hacerla apta para dar curso a la singularidad catalana. En el contexto de la intensa actividad literaria que, con objeto de llenar el vacío dejado por la ausencia de tradición, protagonizaron los miembros de dicho grupo, Vilaregut llevó a cabo su tarea de traductor.

Fue miembro de la Asociación Wagneriana que dio a conocer a Wagner al público del Liceo, para cuyas representaciones tradujo el libreto de una de sus óperas, *El oro del Rhin*; colaboró como crítico teatral en las publicaciones *La Renaixença*, *Pel i Ploma*, *Juventut*, *L'Avenç*, *Estil i Teatralia*, impulsó las tertulias culturales de Els Quatre Gats y fundó, con Adrià Gual, el Teatre Íntim que pretendía ofrecer una alternativa teatral al margen de los circuitos comerciales y hacer del teatro un instrumento al servicio de la lengua y la cultura catalana. Para ello el Íntim se fijó entre sus objetivos la importación de autores extranjeros clásicos y modernos y la creación de un repertorio nacional propio, a lo cual contribuyó, sin duda, Vilaregut con sus traducciones de autores contemporáneos como Maeterlinck, Pirandello, d'Annunzio, Jacobs, Hauptmann y Musset, y de clásicos como Eurípides, Shakespeare y Molière que llegaron al público catalán a través de su pluma. De esta época conservó numerosos rasgos en posteriores representaciones y traducciones: la voluntad de fidelidad al texto y autor originales, el esmero por la puesta en escena, la atención a la escenografía y los decorados adaptados a la ambientación y el estudio exhaustivo de los personajes perduraron a lo largo de su dilatada experiencia teatral (Gual 1960). Tras algunos intentos de creación original en los primeros años de su carrera, Vilaregut dejó de lado la obra personal para

dedicarse de forma casi exclusiva a la traducción, “de Shakespeare i Eurípides fins al vaudeville francès més tronat sense cap mena de criteri selectiu”, según Fàbregas (Massot & Molas 1979: 744). Decisión que la mayor parte de biógrafos no le perdonaron y que le valió el reproche de “abandono de la tarea de literato y ambición inicial” (Albertí 1970). No es este lugar de entrar en detalles sobre la evolución del autor y las posibles causas de la misma; sin embargo, merece la pena recordar que durante esos años, se estaban produciendo una serie de cambios en el panorama teatral que deben ser tenidos en cuenta a la hora de valorar su actitud. En el artículo necrológico mencionado, Begur, tras reconocer que después de incorporar los grandes nombres y obras a la escena catalana Vilaregut aflojó, comentaba lo siguiente:

Amics seus pogueren queixar-se que, qui havia començat tan bé, acabés traduint vodevils i melodrames. Però, ai las!, ¿era culpa seva que s’hagués torçat així el seu destí? ¿No hi ha ací més aviat continguda tota la tragèdia del teatre català? ¿Qui, que s’hagi donat de cor, no ha hagut de patir per culpa de la poca preocupació del públic, per culpa de l’estupidesa, constantment renovada d’empresaris i directors? ¿Quantes carreres teatrals no han estat igualment espatllades! Però si Vilaregut descendí al vodevil y al melodrama, ¿quins vodevils i melodrames sovint no aportà! [...] hi ha aportacions seves que constitueixen tot un episodi, tot un moment del teatre barceloní. (Begur 1937)

Comentario que irremisiblemente nos lleva a hablar de la situación en que se encontraba el teatro catalán y que, sin duda, da cuenta del éxito de *La Novicia*. A partir de la tercera década del siglo XIX y hasta bien entrado el siglo XX el teatro experimentó un período de vitalidad mundial que, tras la euforia finisecular, comenzó a perder pulso. En el caso catalán, coincidiendo con el paso del modernismo al novecentismo, tuvieron lugar una serie de cambios que repercutieron en el ámbito teatral y contribuyeron al cultivo de la comedia. La burguesía, que desde un principio se había mostrado poco interesada por el teatro de ideas, se decantaba cada vez más por el teatro de evasión y las empresas teatrales se percataron pronto de la necesidad de atraer a los sectores tradicionales, pequeñoburgueses y menestrales, menos refinados pero igualmente celosos del orden establecido y deseosos de entretenimiento. Con objeto de complacer a dicho sector los empresarios decidieron incrementar la presencia de sainetes, de carácter cómico y popular, que ya contaban con cierta tradición en el teatro catalán (Gallén 1989). A raíz de esta situación la mayoría de autores de la primera generación modernista se sometió a las nuevas exigencias mientras los más comprometidos con los viejos presupuestos —Gual, Carrión, A. Mestres y Vallmitjana, por citar solo

algunos— eran marginados y Puig i Ferrer y Carner abandonaban la escritura para la escena.

Simultáneamente, el teatro Romea donde se representó *La Novicia de Santa Clara* atravesaba un momento difícil. A la crisis anteriormente descrita hay que añadir el cambio de dirección de la empresa que, hasta 1926, estuvo en manos de Josep Canals, hombre de mentalidad moderna y sensibilidad artística y teatral que, por esas fechas, abandonó el cargo y se trasladó con la Gran Companyia Catalana al teatro Novetats. Tras un año durante el que, con calculadora estrategia, conservó el alquiler del teatro para someterlo a una programación caótica y ganar tiempo para atraer al público a la nueva sede, el Romea pasó definitivamente a manos de Josep Grau, miembro de la propiedad que, si hemos de dar crédito al testimonio de Ramón Batlle, no estaba capacitado para la empresa. Falto de iniciativa y afición teatral el nuevo gestor se limitó a seguir en todo las directrices del equipo anterior: “és el cas típic — comentaba parodiando a Rusiñol— del Sr. Estevet, que posa botiga al costat mateix de la del Sr. Esteve” (Batlle 1984: 37). La existencia de dos teatros — Novetats y Romea— con los mismos géneros, idéntico sistema de explotación teatral y sendas compañías con pretensiones de catalanidad que se disputaban un solo público no podía beneficiar a nadie y la crisis no se hizo esperar. El público comenzaba a retraerse de los espectáculos y mientras algunos autores responsabilizaban al cine de la reducida audiencia y de su escaso interés por las obras de calidad, los críticos más audaces alzaban la voz en contra de la política teatral del momento. Domènec Guansé, uno de los publicistas más autorizados de la época, comentaba el día siguiente del estreno al diario *La Nau*:

Sobre el cinema pesen moltes condemnes. No és possible que sigui, el cinema, la distracció preferida per la gent de sensibilitat i de cultura. ¿Però quin altre espectacle popular hi ha que ho sigui? ¿El teatre? Per una vegada que, com ara a Romea, puguem veure Shakespeare, ¿quantes no hem de veure de Muñoz Seco? (Guansé 1928: 1)

Lo cierto es que, pese a la declaración de intenciones a favor del “teatro de calidad al margen de intereses comerciales” expresadas en el programa de mano que abría la temporada, la programación derivó, en la práctica, hacia un repertorio de carácter alegre e intrascendente que, en sucesivas temporadas, no hizo sino acentuarse. Junto a las obras de los primeros autores modernistas y de los jóvenes escritores de comienzos de siglo aumentaría, a partir de este momento, la presencia de obras populares a medio camino entre el vodevil, el teatro de costumbres y el sainete y disminuirían, sin llegar a desaparecer, las

representaciones de autores extranjeros, a las que la dirección anterior había dado cabida en las sesiones de Veladas Selectas.

Recordemos también que, a comienzos de siglo, paralelo a la actividad teatral, hubo un resurgir de la actividad literaria de resultados de la cual se incorporaron numerosas obras de autores clásicos y extranjeros que, como Shakespeare, comenzaban a ocupar la atención de estudiosos y traductores. No es este lugar de adentrarnos en la recepción del autor inglés en Cataluña, aparte de consignar la llegada tardía y su descubrimiento a raíz de la necesidad de contar con un modelo literario para forjar la tradición. Únicamente mencionar que las primeras aproximaciones, realizadas en la segunda mitad del siglo XIX, se hicieron en castellano y, progresivamente, surgieron versiones en catalán: de los sonetos, primero y, más tarde, de las obras dramáticas que, a tenor del ideario novecentista y a diferencia de lo que sucedió en el ámbito castellano, se dirigían a un público lector y, solo con el tiempo, aparecieron traducciones para la escena. De esta forma, se gestaba la tendencia que en el año 1930 –dos años después del estreno de *La Novicia*– A. Par describía como un “incomprensible dualismo [...] que establece un divorcio entre los arreglos escénicos y las traducciones literarias”, y que censuraba con estas palabras: “parece que éstas (las traducciones literarias) no sirvan para la escena, siendo así que contienen la solución única de la escenificación shakespeareana” (Par 1930: 22). Observación que el texto de Vilaregut corrobora y que, dicho sea de paso, todavía hoy conserva cierta vigencia en relación con las traducciones shakespeareanas en nuestro país.

*La Novicia de Santa Clara* no fue el primer ni el último encuentro con Shakespeare de Vilaregut, cuyas aproximaciones al autor inglés encajan perfectamente en la evolución mencionada. *Antonio y Cleopatra*, en 1899, *Julius Cèsar*, en 1907 y, finalmente, *La Novicia de Santa Clara* y *Com més petita és la nou* son las versiones que, de acuerdo con las diferentes circunstancias, hizo el traductor en respuesta a objetivos distintos. La primera, editada por la imprenta La Renaixença de Barcelona y realizada junto a L. Via y O. Martí, se hizo en castellano y en verso, de acuerdo con el criterio de fidelidad al original, aunque por las limitaciones de partida con que contaban los traductores –se trataba de salvar, con urgencia, el fracaso de una representación anterior y aprovechar los decorados– tuvieron que hacer numerosos apañes. El arreglo, sin embargo, no prosperó puesto que la inminencia del desastre de Cuba hizo temer la invasión de las tropas norteamericanas e impidió la representación (sobre las circunstancias y el contenido de esta versión ver el prólogo de los autores a la traducción y el correspondiente comentario del estudioso shakespeareano en Par 1936: 150). La segunda aproximación, esta vez en

solitario, de Vilaregut a Shakespeare fue la traducción al catalán de *Julius Caesar* con que la imprenta Domenech inició la colección La Biblioteca Popular dels Grans Mestres destinada a divulgar las obras menos conocidas del autor entre el público lector. Dos décadas después, la Companyia Catalana Vila-Daví representaba en el teatro Romea sus adaptaciones de Shakespeare para la escena catalana. Pese a las diferencias existentes entre las mencionadas versiones, todas ellas comparten determinados criterios y presentan rasgos en común, pero de lo que no hay duda es de que el interés de Vilaregut se centró siempre en la representación. Incluso en *Julius Cèsar* —cuyo objetivo era la traducción textual— tuvo en cuenta la puesta en escena y se inspiró, para realizar la versión, en las representaciones que de dicha obra dirigió André Antoine en el Teatro Nacional del Odeón de París en la misma temporada (el traductor aporta más información al respecto en el prólogo a la traducción).

Hemos visto, hasta aquí, los distintos elementos del contexto en que se tradujo y estrenó *La Novicia de Santa Clara*, lo que, sin duda, contribuirá a entender que un hombre de la trayectoria de Vilaregut se inclinara por la adaptación y lo hiciera en los términos que en seguida veremos. Qué duda cabe de que para llevar a cabo una correcta valoración del texto habría que conocer una serie de datos sobre el concepto de adaptación en la época, la frecuencia de la misma entre los traductores, el tratamiento que recibían los clásicos y la práctica habitual del traductor, información de la que, por el momento, no dispongo, pese a lo cual, intentaré una aproximación.

*La Novicia de Santa Clara* se estrenó el día 26 de octubre de 1928 y, como era habitual, la obra apareció publicada pocos días después en el número 274 de La Escena Catalana. En el Instituto del Teatro de Barcelona se conservan copias manuscritas en catalán y castellano y, aunque no hay constancia de la fecha de las traducciones, del cotejo de las dos versiones se desprende que la primera fue la catalana —posiblemente realizada con vistas al inicio de la temporada puesto que la acción se sitúa gratuita y, parece que, intencionadamente en la proximidad de Todos los Santos, dato inexistente en el original—. A partir de ella, con toda probabilidad animado por el éxito, el traductor llevó a cabo la versión castellana, tal vez, con vistas a la escena madrileña para la que había realizado anteriores traducciones.

Nada se dice en el texto acerca de las fuentes utilizadas en la adaptación, aunque del análisis de las traducciones de la época se desprende que Vilaregut partió de la versión francesa de François-Victor Hugo, de la que realizó una traducción bastante literal en lo que respecta a la acción principal y para la acción secundaria se inspiró en la refundición castellana, de signo católico y moralizante, de José M<sup>a</sup> Quadrado, introductor de la Renaixença en Palma de

Mallorca. Aunque el arreglo de Quadrado, editado en 1886 en dicha ciudad, no se representó, fue realizado pensando en la escena, por lo que Vilaregut pudo aprovechar algunas soluciones de tipo dramático de cara a la representación. El texto, dotado de abundantes notas, tiene la ventaja de ofrecer las argumentaciones del traductor que, a falta de información más directa, nos permiten hacer conjeturas acerca de los criterios adoptados por Vilaregut a la hora de realizar la versión.

Pese a no disponer de datos del traductor catalán relativos a las soluciones y procedimientos seguidos en la adaptación, contamos con dos borradores, conservados junto al manuscrito catalán, de sendas conferencias que, con motivo del estreno en el teatro Romea y un año después en Esparraguera, dio el autor antes de la representación. A ellos les debemos el conocimiento, si no de las razones de los cambios operados, al menos, de los motivos que le llevaron a escoger la adaptación como estrategia de traducción. Tras una introducción, en la que subraya el respeto y la admiración por la figura y la obra de Shakespeare, Vilaregut justifica la estrategia con los siguientes argumentos:

1) Shakespeare no fue un autor original sino que tenía por costumbre utilizar viejos argumentos como punto de partida de sus creaciones.

2) La adaptación de textos clásicos es habitual en muchos países europeos y, como muestra, cita la versión del *Mercader de Venecia* del director japonés Otogiro Kavakami, que había presenciado en 1901. La adaptación — que sitúa la acción en Tokio y convierte a los personajes venecianos en japoneses y a los judíos en chinos— sirve a Vilaregut para poner de manifiesto la relatividad de la ambientación, capaz de producir los mismos efectos en situaciones distintas y, en definitiva, dar muestra de la universalidad de las obras de Shakespeare.

3) En el entorno inmediato del teatro catalán también es posible hablar de adaptaciones y, como ejemplo, cita *La Margarideta*, adaptación del *Fausto* de Goethe, de J. Maragall, con cuyo título designa a la modistilla del barrio de San Gervasio que protagoniza la obra.

En la misma conferencia Vilaregut da cuenta de su propósito de “acercar” a Shakespeare al público catalán y atenerse al criterio de “fidelidad y respeto” al original, a excepción de la escena, protagonizada por los menestrales catalanes que substituyen a los *gentlemen* vieneses del texto original, en que la traducción — dice— “se convierte en equivalencia [...] porque los menestrales de Viena — lugar donde sucede la acción en el original shakespeareano— hablan de cosas de allí, y los menestrales de Barcelona, naturalmente, han de hablar de cosas de aquí”.

De las anteriores declaraciones se deduce la existencia de dos criterios distintos que conviven en la adaptación: a) la traducción literal –fiel, a grandes rasgos, al texto de origen– en la trama principal y b) la creación discursiva, que busca la equivalencia en la trama secundaria. Las razones de este hecho son múltiples, a las que no es ajena la realidad cultural y teatral del momento. A ello, hay que añadir que la manipulación de los textos era una práctica relativamente frecuente entre los traductores de la época que, desde planteamientos morales o funcionales y con la pretensión de actuar en provecho del público e incluso del autor, no dudaban en alterar, abreviar y hasta suprimir escenas completas cuando no el total de la acción secundaria, pese a la función que esta desempeña en obras de autores como Shakespeare. Veamos, a título de ilustración, lo que dice Quadrado —de quien Vilaregut toma ejemplo en numerosas ocasiones— para justificar la censura de determinadas escenas (III.II):

¿Quién echará de menos, al lado de esta no interrumpida serie de magníficas escenas y profundas emociones, mayormente entretejiéndose con ellas, aquellos cuadros de policía correccional, aquellos diálogos de burdel que entablan a la entrada de la cárcel el guardia y el rufián y Lucio y el mismo Duque con sus hábitos, y más adelante el carcamal de la vieja con el respetable colega del lugarteniente? [...] gratitud más que censura por haber suprimido esas disonantes notas que vienen a deshora a crispar los nervios, por haber arrancado esas yerbas parásitas que dan mala sombra a los preciosos relieves del monumento. (Quadrado 1886: 159)

En esta, como en el resto de escenas que se desarrollan en la cárcel (IV.II-III), incluida la que sirve de marco a la aparición de Bernardino — personaje que Quadrado elimina y Vilaregut reduce a presencia sin voz en el acto final de *La Novicia*—, la intervención de ambos traductores responde al deseo de suprimir los aspectos poco edificantes o soeces de las escenas cómicas, considerados indignos de Shakespeare, y de obrar con mayor respeto en las de contenido más grave. Pese a ello, la trama principal tampoco se libra de la censura que, desde una perspectiva moralizante y, de acuerdo con la lectura de la obra imperante en la época, llevan a cabo los traductores.

Antes de entrar en detalle en la adaptación, y al objeto de apreciar mejor el alcance de la tarea llevada a cabo por Vilaregut, habría que mencionar algunas cuestiones relativas al texto original. Para quien desconozca la obra recordaremos que, pese a haber sido clasificada como comedia en el infolio, *Measure for Measure* es un texto dramático en cinco actos, escrito en prosa y en verso, y representado por vez primera en 1604 en la corte del rey James I de

Inglaterra que, tanto por los temas que trata como por el escaso atractivo de sus personajes y los puntos oscuros que deja pendientes, presenta características de un drama. La obra parte de un argumento procedente de la tradición oral, probablemente conocido por el público que asistía a las representaciones y desarrollado con anterioridad por otros autores, en los que Shakespeare se inspiró. A lo largo de los cinco actos en que progresa la acción corren paralelas las tramas principal y secundaria y se suceden escenas, cómicas y serias, donde las primeras son reflejo de los temas planteados en la acción principal y sirven de respiro a la tensión acumulada en la misma. Aunque la acción transcurre en Viena, el ambiente que refleja y los rasgos que caracterizan a los personajes son un retrato de la sociedad londinense del momento, en la que la ociosidad y el cinismo de los caballeros, ansiosos de guerra para estar activos, convivían con la lujuria y la corrupción que la negligencia de la ley por parte de los gobernantes —léase James I— había llevado hasta el extremo. Ante esta situación, el duque de Viena, con objeto de devolver a la ley su antiguo vigor, simula abandonar la ciudad y en su lugar deja al frente del poder a Angelo, individuo de comportamiento ejemplar e irreprochable apariencia que, en su ausencia, condena a muerte al joven Claudio por haber mantenido relaciones y dejado embarazada a su prometida, Julieta. A través de un amigo, el condenado solicita a su hermana, novicia de Santa Clara, que interceda ante el nuevo gobernante que, atraído por Isabel, se muestra dispuesto a acceder a cambio de poseerla. La joven novicia prefiere la muerte de su hermano a vivir sin honor, pero el duque, que se oculta en la ciudad disfrazado de fraile, trama una intriga para salvar a Claudio y aconseja a Isabel que acepte la propuesta y, en su lugar, acuda a la cita Mariana, antigua prometida de Angelo, aun enamorada pese a haber sido abandonada. El engaño funciona, pero el diputado rompe su promesa, adelanta la ejecución y exige la cabeza de Claudio. De nuevo, interviene el duque para burlar la suerte del condenado y, simulando el regreso, manipula el desenlace en que Angelo es desenmascarado, las dos mujeres solicitan clemencia y el duque administra justicia y otorga el perdón. Justicia que llega en forma de enlaces que se presentan como un castigo para los inculpados y la única proposición libre, en boca del duque, no obtiene respuesta. Final de comedia, por tanto, pero felicidad cuestionable que dificulta la creencia —en la que descansa el género— en la armonía restablecida por el matrimonio (mejor aun, por el amor, harto dudoso en este caso) y pone al público en la disyuntiva entre “dejar en suspenso la incredulidad” o rechazar la obra de pleno. Perplejidad, pues, es lo que experimenta el espectador; desencanto, más que alegría; imagen generalizada de corrupción —entre los gobernantes y en las clases populares representadas por los *gentlemen*

desocupados y la corte de personajes, del oficial al alcahuete, que giran en torno a la prostitución— y visión desengañada de la humanidad sólo temperada por la discutible figura del duque —artífice providencial o manipulador maquiavélico, en función de las lecturas— y la intransigente firmeza —rectitud o rigidez, según se mire— de la novicia. Crítica inclemente o lección de clemencia lo cierto es que la obra, desde su aparición en 1604, ha sido objeto de múltiples interpretaciones, desde quienes han visto en ella una parábola evangélica que todo lo justifica en nombre del providencialismo del duque que hace las veces de Dios en la tierra, hasta quienes, con Coleridge, la han condenado desde distintos puntos de vista:

Esta obra, shakespeareana de arriba abajo, es la más lamentable, mejor dicho: la única lamentable de todas sus obras. Tanto las partes cómicas como las trágicas se sitúan en la frontera del *μισητον*. Las primeras son repugnantes, las últimas horribles. (Coleridge s. a: 84)

No es de extrañar, pues, que, lejos de ser unánimemente considerada como comedia, se haya visto en ella una tragicomedia, un drama o incluso una obra *problemática* de difícil catalogación. Hoy, la opinión más extendida entre la crítica considera la obra como *Problem Play*; es decir, un texto exploratorio, desde una perspectiva poco convencional, en la que “el elemento central es un problema moral y la manera en que se presenta dificulta la toma de partido [...] por lo que las respuestas —diversas e inciertas— de la audiencia no son sólo posibles, sino probables” (Schanzer 1963: 6). De acuerdo con este punto de vista, la obra pone de manifiesto el comportamiento desmesurado — por exceso o por defecto— de todos los personajes en relación con dos cuestiones vitales: la sexualidad y el poder, en cuyas manos está la administración de la justicia. En uno y otro caso, el conflicto, lejos de ocultarse, es puesto de relieve a través de situaciones, actitudes y personajes contrastados que reflejan la crisis de valores existente. En 1928, en cambio, la visión imperante era otra, más acorde con la lectura evangélica que pone el acento en la figura providencial del duque o en la supuesta santidad de la novicia.

A la luz de lo dicho los cambios realizados en la adaptación, sobre todo en lo que respecta a la acción central, resultan más comprensibles. Veamos en qué consisten y cual es la actuación del traductor en las tramas principal y secundaria. Lo primero que llama la atención es el cambio de título que, junto al foco y el desenlace, son reflejo del punto de vista del autor. *Measure for Measure* encierra una serie de connotaciones de origen bíblico que, aunque extrañas al público contemporáneo, probablemente eran familiares a la

audiencia de Shakespeare. A simple vista, y a juzgar por la distribución de penas con que acaba la obra, el título remite a la ley del talión que regía en el Antiguo Testamento, pero un análisis en profundidad revela que, paradójicamente, no es esta la tesis del autor sino el ejercicio de la clemencia que propugna el Nuevo Testamento y que la novicia, en su diálogo con el gobernante, defiende a partir de dos argumentos que se sustentan en la cita de San Mateo (7, 1-2): “No juzguéis, para que no seáis juzgados; porque con el juicio con que juzguéis, seréis juzgados y con la medida con que midáis, se os medirá”.

Con el título *La Novicia de Santa Clara* el juego de referencias y la crítica o, cuando menos, la invitación a interrogarse sobre la arbitrariedad del poder y la necesidad de temperar la justicia con la clemencia desaparecen y la atención se centra en la novicia. Dada la ausencia de resonancias de la cita para el público del momento y la voluntad de Vilaregut de hacer la obra atractiva a la audiencia, poco interesada en tamañas sutilezas, no es de extrañar el nuevo título, en opinión de Guansé, “más romántico y sugestivo” que el original (Guansé 1928: 8) y, sin duda, más acorde con el propósito del traductor que — como expresa en la conferencia previa al estreno— convierte a la novicia en personaje central de la adaptación:

He concentrat tota l'acció en el drama de la Novícia Isabel... una felicíssima creació de Shakespeare: una figura femenina de delicat perfum; gairebé una santa... obligada per un motiu imperiós a...

Al igual que Quadrado —que resalta en sus notas “la suavidad de místicos tonos de la joven religiosa” y “la sublime actitud de la heroína”— Vilaregut envuelve a la protagonista en un halo de santidad al que el texto original era ajeno y la dota de un heroísmo más del gusto de su público que la exploración en profundidad a que nos tiene acostumbrados Shakespeare.

A este objetivo responde también el cambio de desenlace que aparece en la versión editada, aunque no en la manuscrita; lo que indica la existencia de censura ajena al autor, que — como en otras ocasiones— acude a Quadrado en busca de solución. A diferencia del texto original, en que acto y obra concluyen con la discreta proposición de matrimonio del duque a la novicia, que contesta con el mutis, en la versión castellana Isabel da la respuesta: “Sí, vos al palacio, yo a mi convento; otra vez a su puesto cada uno” que el traductor justifica de esta manera:

En el original calla la novicia; aquí se desentende, que es lo mejor que le cabe hacer, pues la demanda no es para aceptada, ni siquiera para controvertida (Quadrado 1886: 194)

Idea que Vilaregut recoge y desarrolla improvisando un intercambio de frases entre los dos personajes:

Isabel— Monseñor... ha arribat l'hora d'entornar-me'n al convent. M'esperen les meves germanes... Us resto fonament agraïda per tot lo que heu fet per mi! I pel meu germà!...

Dalmau— Els intents de Déu són impenetrables! Qui sap si tot lo que jo he fet es deu a la voluntat divina, de la que vos n'heu estat la missatgera!... Feu-li pas i agenolleu-vos tots!... És una santa!... (Tots s'agenollen) (Vilaregut 1928: 23)

En la versión manuscrita, sin embargo, el autor mantiene el desenlace original e imagina un diálogo en que la propuesta del duque y la confusa actitud de Isabel son más explícitas que en el texto de Shakespeare:

Dalmau— Estimada Isabel, haig de fer-vos una proposició que interessa molt a la vostra ventura... si la acolliu favorablement!... Em voleu concedir la vostre ma?... Voleu ser meva devant de Deu, i del homes? (Isabel no respon. Alsa, únicament, els ulls al cel).

Dalmau— Lo que es meu, es vostre!! Lo que es vostre, es meu! No'm voleu respondre?

Isabel— (Seràficament, amb els ulls fermes en el cel) ¡La voluntat del cel, serà la meva!...!Es tot lo que vos puc dir monsenyor!...

Pese a lo dicho, tenemos constancia, a través del artículo de Guansé aparecido en el diario *La Nau* tres días después de cuestionar en su crítica en *La Publicidad* el final censurado, de que la obra se representó en las dos versiones -ignoramos si a título de prueba o de forma habitual-, lo que probablemente indica que, al menos en determinados casos, la opinión de la crítica era tenida en cuenta.

En el mismo orden de cosas cabe situar la escena que abre el cuarto acto de *Measure for Measure* y ambos traductores trasladan a un contexto distinto del original y manipulan por razones morales que son expuestas por J. M<sup>a</sup> Quadrado en la nota introductoria al tercer acto de su versión:

Con más holganza de la que permite la ruina de su fortuna, y más distracción de la que conviene a la soledad de su retiro, presenta Shakespeare a la

abandonada prometida de Angelo, escuchando las galanes canciones de un joven paje, recibiendo como de un habitual consolador la vista del fraile-duque y en seguida la de Isabel, que va a proponerle lo que apenas es lícito a esta consentir sin mengua de su misma honra, y poniéndose las dos de acuerdo acerca del mal paso con una soltura y libertad que espanta. Esta página, tan comprometedora para la gloria del autor, hay que arrancarla de su insigne obra a todo trance, y aun, si posible fuere, ocultar que la haya escrito. (Quadrado 1886: 195)

Vilaregut, habitualmente menos radical que Quadrado, cambia también la escena de lugar, elimina al joven músico e inventa un diálogo que presenta a la joven desechada como una mujer devota que en poco recuerda al personaje original:

Marinera. — Oh... pare!... Voleu dir que no us erreu?...En les negrors de la meva nit, hi pot apuntar l'estel de l'esperança?... No, no pot ésser!...

Dalmau. — Déu tot ho pot, Marinera! Cal tenir fe en Déu;... Qui té esperança, el cel alcançal...

Marina. — Preparé a la Verge (Vilaregut 1928: 15)

No hallo otra explicación a la censura de un hombre de la cultura y la sensibilidad musical de Vilaregut que el haberse inspirado en el arreglo del adaptador mallorquín para situar el encuentro entre las dos mujeres y el duque en el claustro de la catedral y suprimir el alegórico canto del joven, conociendo— como con seguridad conocía— el papel que la música desempeña en las obras de Shakespeare.

Parece fuera de duda que Vilaregut partió de Quadrado a la hora de hacer la adaptación y, pese a la distancia que separa a ambas versiones, siguió también el criterio de adaptar la obra al contexto de llegada, aprovechar en lo posible el texto original y alterar por consideraciones éticas o estéticas cualquier aspecto susceptible de provocar el rechazo del público. Queda por dilucidar hasta qué punto el traductor catalán compartió el ferviente catolicismo de su antecesor o actuó únicamente movido por imperativos funcionales.

Sin ánimo de agotar las posibilidades que ofrece la obra de ir desgranando ejemplos que ilustren la perspectiva moralizante de que es deudora la adaptación, dejo en este punto la relación de cambios que, pese a las pretensiones de fidelidad del autor, alteran substancialmente el texto en la acción principal, y paso a tratar de la estrategia propiamente dicha y de las

transformaciones que, en su búsqueda de la equivalencia, el traductor lleva a cabo en la acción secundaria.

Transcurridos más de trescientos años desde el estreno de *Measure for Measure*, Vilaregut es consciente del momento en que vive y del público que asiste a las representaciones por lo que, decidido a acercarse a Shakespeare al público catalán, aborda la traducción desde una perspectiva domesticadora y lleva a cabo una serie de cambios que van más allá de la naturalización necesaria para lograr que el texto original resulte aceptable en la cultura receptora. Cambios que — como hemos visto— van del título al desenlace pasando por el foco, el género y la ambientación, que Vilaregut traslada a Barcelona, durante el reinado de Felipe IV, época de ruptura entre la monarquía castellana y el pueblo catalán que, como la de la representación, se caracterizó por el anticatalanismo de sus gobernantes. La obra — recordemos— se estrenaba en octubre de 1928, momento en que Cataluña vivía los últimos coletazos de la dictadura de Primo de Rivera y, en tales las circunstancias, resulta dudoso que un hombre de la trayectoria y la cultura de Vilaregut, militante, además, de Unió Catalanista, se sirviera del contexto accidentalmente.

La acción transcurre en Barcelona — en lugar de la Viena original— en espacios tan emblemáticos para el público catalán como el Palau de la Generalitat, sede de la Mancomunidad abolida por la Dictadura, o la plaza del Rei y el núcleo de calles adyacentes que constituían la zona menestral de la ciudad. Los personajes tienen nombres catalanes —Jordi Boniquet, Olaguer Llimós, Joan Armenter o Eudalt Borralleres— y oficios menestrales — zapatero, herbolario y platero—; Vincencio, el duque, no es tal, sino el virrey Dalmau de Rocavert, representante del monarca castellano en la ciudad, cuyo nombre no por casualidad coincide con el del citado cargo en la época; su supuesto destino — cuando dice ausentarse al país vecino— es Madrid, en lugar de Hungría, y el interlocutor con quien va a negociar la paz el conde-duque (sin duda de Olivares, aunque nunca se mencione el nombre).

Pese a su decisión de permanecer fiel al texto original, Vilaregut realiza una serie de cambios en la trama principal y manipula la trama secundaria que, con el nuevo enfoque, pierde la función de eco de los temas planteados en la acción principal y se limita a proporcionar entretenimiento y facilitar la tarea de identificación al espectador. Puesto que la obra original es un reflejo de la corrupción generalizada del momento, el traslado a un contexto político adverso permite al traductor mantener, dentro de unos límites, el punto de vista crítico de *Measure for Measure* en la trama principal, aunque no así en la trama secundaria cuyo objetivo es conseguir la identificación del público

menestral con el sector que lo representa y, a través de ello, lograr la aceptación de la obra de Shakespeare entre la audiencia. Resulta, por tanto, difícil imaginar que los personajes secundarios protagonicen escenas encaminadas a ilustrar la corrupción en que, al igual que los gobernantes, vivían la gente del pueblo en el texto original. De ahí que los libertinos *gentlemen*, que allí matan el tiempo bromeando sobre prostíbulos y enfermedades venéreas, se conviertan aquí en menestrales juiciosos y honrados —“bona gent” como dice algún crítico— que no cesan de invocar santos y decir frases y cancioncillas tomadas del refranero popular. Ni siquiera Boniquet, el personaje que da vida a Lucio, el ingenioso y desafiante amigo de Claudio que, en *Measure for Measure*, lleva a cabo accidentalmente la tarea de desenmascaramiento del duque, pasa de ser un inocente bromista, al que Vilaregut priva de la insolencia de aquel y substituye en la nada honrosa faena de enfrentarse al duque y quitarle el disfraz. La solución del traductor catalán es, en este punto, más conservadora que la del autor mallorquín que, “sin ceñir(se) a una traducción literal, (se) lisonje(a) de no haber desperdiciado nada de la sal legítima de la deliciosa escena” y, “en gracia de la originalidad y del personaje que caracteriza” (Quadrado 1886: 142), mantiene el cargo de promiscuidad que Lucio imputa al duque y que Vilaregut censura y despoja de contenido sexual encomendando la tarea al alcahuete que, previo pacto y a cambio de unas monedas, sirve a la estrategia de desenmascaramiento del duque. Nada de ello es de extrañar, puesto que ni Vilaregut albergaba ninguna intención crítica con respecto al sector menestral ni entraba en sus cálculos ahondar en las profundidades de la psicología humana; por lo demás, el público que asistía a las representaciones no habría consentido ver cuestionada su existencia. En cuanto a los personajes del prostíbulo se conservan en la adaptación, aunque no son más que sombras del original: Cristòfor — el alcahuete que, en *Measure for Measure*, hace las veces de *fool*— parece salido del teatro de títeres que Vilaregut conocía bien por las funciones de *Els Quatre Gats*, en las que había participado en su juventud, y hasta la prostituta invoca al santoral y se vanagloria de haber sido bautizada en Santa María.

Dicho esto, la palabra más idónea para resumir la intervención de Vilaregut en la trama secundaria sería *caricatura*. Si a ello le añadimos la manipulación que, de acuerdo con las expectativas del público y en consonancia con la lectura imperante en la época, lleva a cabo en la trama principal, el resultado es una obra en la que, por regla general, los pasajes difíciles, poéticos y profundos son recortados o suprimidos, los aspectos soeces o conflictivos, tergiversados o eliminados, las situaciones cómicas potenciadas y las acotaciones multiplicadas para favorecer la sobreactuación, cómica o

melodramática, de los personajes. *La Novicia de Santa Clara* se presenta, de este modo, bajo un nuevo tono y la tragicomedia original, más que en comedia, en lo que se convierte es en una farsa.

Desde el punto de vista formal Vilaregut substituye la tradicional división en actos y escenas por la correspondiente en cuadros. Los sucesivos cambios — condensaciones, recortes y supresiones— que el traductor lleva a cabo tienen como resultado la reducción de los treinta y ocho o cuarenta cuadros del original a nueve y la justificación que, tras situar la obra “a medio camino entre la traducción y la aportación”, da en la entrevista concedida al diario *La Nau* la víspera del estreno es el rechazo de la audiencia a obras de muchas escenas y, a título de ejemplo, cita las traducciones de Shakespeare — que califica de espléndidas— de Carner y Morera i Galícia que habían fracasado recientemente sobre la escena. Con estas premisas las supresiones habían de ser forzosamente muchas, la mayoría procedentes de escenas cómicas, difíciles de adaptar al nuevo contexto e inaceptables, por su contenido obsceno, para el público conservador a que iba dirigida la obra, aunque no son las únicas, por lo que el texto se ve considerablemente menguado, con la consiguiente pérdida de registros, belleza e intensidad del lenguaje y la simplificación de los personajes que, a excepción de las figuras centrales, quedan convertidos en caricaturas. Pese a ello o, mejor, gracias a ello, la obra constituye un éxito de público y la crítica, aunque no siempre comparte ni entiende la necesidad del traslado, se muestra respetuosa con el traductor y reconoce en la adaptación la grandeza de la obra de Shakespeare.

Un año después del estreno, en la conferencia previa a la representación en el teatro de Esparraguera, Vilaregut comenta con satisfacción el éxito de la obra y elogia la respuesta del público que, contra los pronósticos de la crítica, ha sido capaz de apreciar “la comèdia de Shakespeare, una obra clàssica [...] amb més de tres-cents anys, en temps de jazz, futbol i boxa”.

No exageraba Vilaregut al hablar de cincuenta representaciones ya que la obra se estrenó el veintiséis de octubre y se mantuvo en cartel casi a diario en función doble durante dos semanas y en función única una semana más hasta el diecisiete de noviembre en que, en atención a los compromisos de la empresa, se retiró de la escena para ser nuevamente repuesta en la sesión de veladas teatrales organizadas por el Foment de la Sardana, el día veintiuno, y una semana más tarde, en sesión doble extraordinaria, para satisfacer la demanda de público. La crítica, sin embargo, en el momento del estreno se mostró un tanto escéptica, aunque el recelo tenía más que ver con el público que con el autor o la puesta en escena, hasta el punto que la empresa, cuando vio asegurado el éxito de la obra, se hizo eco de este hecho e hizo pública una

nota de prensa en *La Veu de Catalunya* y *La Nau* en la que aleccionaba a los críticos por el error de cálculo cometido y elogiaba la sensibilidad del público, capaz de distinguir un espectáculo de calidad de uno mediocre:

En realitat foren un xic prematurs els sentits planys d'alguns distingits escriptors, en suposar que el públic de Barcelona no s'interessava com calia esperar per una obra de qualitat insuperable com és *La Novícia de Santa Clara*. Amb ella s'ha produït un fenomen que no pot sorprendre aquells que coneixien l'admirable adaptació realitzada per Salvador Vilaregut i el públic de Barcelona. Els nostres espectadors son refractaris a la suggestió del reclam, encara que aquest es recolzi en el nom de Shakespeare, pero reaccionen immediatament quan poden palesar la vàlua d'una obra determinada i comproven que és quelcom més que oripell. Això ha ocorregut amb l'estrena de l'esmentada comèdia, l'èxit sincer de la qual ha anat propagant-se i portant al teatre un públic cada dia més nombrós, i es por assegurar que, contra totes les suposicions pessimistes avui omple un teatre de Barcelona una obra de Shakespeare, hàbilment adaptada a la nostra escena per un escriptor de consciència. Per això, ningú no estranyarà que *La Novícia de Santa Clara* es mantingui en el cartell tots els dies durant llarg temps.

El comentario basta por sí solo para confirmar la hipótesis de que el público del Romea, que habitualmente asistía para ver teatro catalán y en catalán, estaba más interesado en lo local que en lo foráneo, aunque llevara la imprenta de un autor de culto universal como Shakespeare. La empresa era consciente de ello. De ahí la campaña publicitaria que presenta *La Novicia* como una obra de Vilaregut y sólo en letra pequeña, y ocasionalmente, se menciona el nombre de Shakespeare. Desde el extremo opuesto, y con la misma insistencia, la crítica, sin olvidar a Vilaregut, hace hincapié en la autoría del escritor inglés en los titulares de los artículos.

En cuanto al contenido de los mismos más que de rechazo habría que hablar de incomprensión. La mayoría de autores no encuentran justificados los cambios que califican de "libertad excesiva", "ambientación arbitraria" o "escaso respeto por la forma íntegra del texto original", aunque prácticamente todos coinciden en que la traducción es correcta y que "la obra mantiene el interés, la emoción y la fuerza de Shakespeare" y alaban la puesta en escena y la interpretación del conjunto, en particular la de María Vila, prestigiosa actriz del momento.

Para concluir no nos queda sino intentar una valoración de la obra que, en función de los parámetros lingüísticos, poéticos, ideológicos y culturales analizados podemos calificar, sin reparo, de reescritura. Lo más sorprendente, desde la perspectiva actual, es que la adaptación reúna, de forma un tanto

indiscriminada, fragmentos traducidos casi literalmente del texto de Shakespeare con otros de cosecha propia del traductor que no siempre concuerdan con el tono de la obra original. Pese a ello, si tenemos en cuenta la realidad traductológica del momento, que conozco superficialmente, habremos de concluir que este tipo de traducciones, hoy menos frecuentes, tienen su razón de ser como primera aproximación al texto en una sociedad, como la catalana de comienzos del siglo XX, con un déficit considerable en la importación de obras clásicas extranjeras. Al menos, esto es lo que parece sugerir Vilaregut con su insistencia en acercar a Shakespeare al público catalán y Jaume Piquet corrobora cuando dice: “bon dramaturg o no, (Vilaregut) fou un home de teatre que donà al públic del seu temps allò que li demanava i podia comprendre” (Esquerra 1937).

Por otra parte, no es de extrañar que un autor que — como hemos visto— sacrificó la posibilidad de una obra propia por las tareas de traducción y adaptación, sintiera el deseo de depositar su grano de arena en la reconstrucción de la propia cultura mediante una obra de creación más personal que la traducción. En su descargo, y aunque preferiría acabar recordando el diálogo imaginado por Borges entre Dios y Shakespeare en el cielo para hacer justicia a la universalidad del autor y dar cuenta de la multiplicidad de lecturas que ofrecen sus obras, reproduzco la cita — más acorde con el temperamento del traductor— de un coetáneo, que Vilaregut utilizó en sus conferencias para justificar la adaptación:

Un personatge de Shakespeare,  
pot fer riure, o fer plorar,  
lo mateix a un rus, que a un xino,  
que a un pagés de l'Empordá.  
(Pompeu Gener)

OBRAS PRIMARIAS

- SHAKESPEARE, William. 1899. *Antonio y Cleopatra*, Barcelona, La Renaixença.  
 ———. 1907. *Julius Cèsar*, Barcelona, Estampa d'E. Domenech.  
 ———. 1988. *Measure for Measure*, Londres y Nueva York, Routledge.  
 ———. 1862. *Mesura par mesure*, París, Pagnerre.  
 ———. 1886. *Medida por medida. Dramas de Shakespeare*, Palma de Mallorca, Imp. De Viuda e Hijos de P. J. Gelabert.  
 VILAREGUT, Salvador. 1928. *La Novícia de Santa Clara*, Barcelona, Bonavia.  
 ———. s. a. *La Novícia de Santa Clara*, Ms.

OBRAS SECUNDARIAS

- ALBERTÍ EDITOR. 1970. *Diccionari biogràfic*, vol. IV, Barcelona.  
 BATLLE, Ramon. 1984. *Quinze anys de teatre català*, Barcelona, Edicions 62.  
 BEGUR. 1937. "Acotacions: Un home de teatre", *La Publicitat*, 6-7-1837.  
 COLERIDGE, Samuel Taylor. s. a. *Essays and Lectures on Shakespeare & some other Old Poets & Dramatists*, Londres, Dent & Co y Nueva York, Dutton & Co.  
 ESQUERRA, Ramon. 1937. *Shakespeare a Catalunya*, Barcelona, Publ. Institut del Teatre.  
 FÀBREGAS, Xavier. 1978. *Història del teatre català*, Barcelona, Millà.  
 GALLÉN, E; Ramon Bacardit [et al.] 1989. *Romea, 125 anys*, Barcelona, Generalitat de Catalunya. Depart. de Cultura.  
 GUAL, Adrià. 1960. *Mitja vida de teatre. Memòries*, Barcelona, Aedos.  
 GUANSÉ, Domènec. 1928. "La lectura i el teatre", *La Nau*, 27-10-28, 1.  
 ———. 1928. "La Novícia de Santa Clara, adaptació de Salvador Vilaregut, de *Mesura per mesura*, de Shakespeare", *La Publicidad*, 28-10-28, 8.  
 MADRID, Francisco. 1928. "Estreno de *L'ami des femmes*, de Dumas, traducido por Vilaregut", *La Noche*, 20-10-28, 7.  
 MASSOT, Josep & Joaquim MOLAS. 1979. *Diccionari de la literatura catalana*, Barcelona, Ed. 62.  
 PAR, Anfós. 1930. *Contribución a la bibliografía de Shakespeare*, Barcelona, Publicaciones del Instituto del Teatro Nacional.  
 ———. 1936. *Representaciones shakespearianas en España*, Madrid-Barcelona, Biblioteca Balmes.  
 SCHANZER, Ernest. 1963. *The Problem Plays of Shakespeare: A Study of Julius Caesar, Measure for Measure and Anthony and Cleopatra*, Londres, Routledge.



LA TRADUCCIÓN EN *RESIDENCIA*.  
*REVISTA DE LA RESIDENCIA DE ESTUDIANTES*  
(1926-1934)

AMPARO HURTADO DÍAZ  
UNIVERSITAT POMPEU FABRA

El principal propósito de este artículo es examinar el tratamiento otorgado a la traducción y a los traductores en *Residencia. Revista de la Residencia de Estudiantes* (Madrid 1926-1934), a fin de obtener cuando menos algunos datos sobre la historia de la traducción en la Edad de Plata de la cultura española (1898-1936). Nos ha decidido definitivamente a ello el hecho de que *Residencia*, una publicación altamente representativa del clima cultural de aquella época, no ha sido todavía contemplada, que sepamos, desde la perspectiva de la traducción. La *Residencia de Estudiantes* y su obra, no obstante, han recibido la atención de estudios de conjunto definitivos y tan destacados como los publicados, entre otros, por Margarita Saenz de la Calzada (1986), Isabel Pérez-Villanueva Tovar (1990) y Antonio Jiménez-Landi (1996); por tanto, no pretendemos presentar aquí más que un puñado de observaciones complementarias sobre la revista *Residencia*. Ahora bien, para poder interpretar la relevancia de las aportaciones culturales realizadas a través de la traducción, es necesario comprender primero su contexto.

La *Residencia de Estudiantes* fue, por así decirlo, un elemento constitutivo de la cultura española de la Edad de Plata. En aquel periodo, en España se produjo “un formidable viraje” cultural que había de resultar determinante para su modernización: la incorporación del país a la cultura europea, entendida en el más amplio sentido del término, es decir, en el ámbito de la ciencia (Jover & Gómez-Ferrer 2000: 612). “Europeizar/se” se convirtió en un término clave de la época. En aquellos momentos, frente a las posturas aislacionistas tradicionales, una parte importante de la intelectualidad española consideró inaplazable la necesidad de europeización de España, de intercambio

cultural, y de apertura al desarrollo del conocimiento de otras naciones. Esta corriente de pensamiento abierta a Europa, que había surgido sobre todo en los medios de la Institución Libre de Enseñanza desde finales del siglo XIX, fue decididamente impulsada durante la Edad de Plata a través de la Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, organismo institucionista fundado en 1907, en cuyo preámbulo puede leerse: “El pueblo que se aísla, se estaciona y se descompone” (Martín-Gaitero 1998: 75).

El renovador proyecto educativo que guió a la Junta, cuya dirección había encomendado la Institución Libre de Enseñanza a uno de sus hombres, José Castillejo Duarte, se condensaba en dos objetivos primordiales: favorecer, mediante la concesión de becas, los estudios superiores dentro y fuera de España; y establecer relaciones e intercambios internacionales con las mejores universidades extranjeras para importar adelantos científicos y técnicos y, en particular, para formar “un núcleo de trabajo intenso y desinteresado” (Pérez-Villanueva 1990: 11), un grupo de profesorado que favoreciese la renovación de la sociedad española a través de la enseñanza. De esta manera, se introdujeron en España las nuevas corrientes de la filosofía y las ciencias sociales y, en medicina y en física, se logró un nivel equiparable al de los países más avanzados. La Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas consiguió una renovación completa de la cultura española (Martín-Gaitero 1998: 75).

En consonancia con su concepción de la enseñanza como una “educación integral”, el proyecto de la Junta consideró también la necesidad de crear centros residenciales, de acuerdo con el modelo del *College* inglés, donde albergar a jóvenes que cursaran estudios superiores, a fin de mejorar a través de la convivencia residencial la calidad de vida de la, a partir de entonces, creciente población universitaria española. De este planteamiento se derivó la creación de la Residencia de Estudiantes, en su doble vertiente: el Grupo universitario (1910-1936), dirigido a lo largo de toda esta etapa por otro ilustre institucionista, Alberto Jiménez Fraud; y el Grupo de Señoritas (1915-1936), universitario también, dirigido por la prestigiosa pedagoga María de Maeztu Whitney, que sería además la directora de la sección primaria del Instituto-Escuela (1918-1936), creado igualmente por la Junta.

Por otra parte, la cercanía —material y espiritual— entre las sedes madrileñas de la Residencia de Estudiantes, Grupo de Señoritas, y del Instituto Internacional de Boston (*International Institute for Girls*), dirigido entonces por Mary Louise Foster, desembocó en una estrechísima colaboración entre ambas instituciones: la presencia de residentes extranjeras (estadounidenses más que de cualquier otra nacionalidad) fue numéricamente muy importante en la

Residencia de Señoritas, y los continuos intercambios de estudiantes y profesoras de los dos países revalidaron definitivamente el carácter internacional de este centro residencial. Así pues, por decirlo de manera breve, el clima cultural de la Edad de Plata, sobre todo en los círculos de la Institución Libre de Enseñanza, potenciaba la comunicación y el conocimiento de las lenguas y culturas extranjeras, poniendo el acento preferentemente sobre el mundo anglosajón. Desde la perspectiva de la traducción, no podía darse otro contexto más favorable.

Ya en la plenitud de la Edad de Plata, una vez consolidadas todas estas instituciones, la Residencia de Estudiantes decidió crear, siguiendo también en esto la pauta de las universidades extranjeras, una revista periódica dirigida a residentes y ex-residentes, pero también abierta al público, para difundir las actividades residenciales y, como se dice explícitamente en su primer editorial, para prolongar la "personalidad moral" de su obra educativa y su "sustancia ideológica". El Comité Hispano-Inglés (C.H.I., 1922) así como la Sociedad de Cursos y Conferencias (S. de C. y C., 1924) se sumaron a este proyecto. Así apareció *Residencia, Revista de la Residencia de Estudiantes*, que se publicó, no siempre con igual regularidad, desde 1926 hasta 1934, llegando a alcanzar veinte números, casi un millar de páginas.

*Residencia* fue una revista académica, de carácter multidisciplinar y vocación plurilingüe, esto es, pensada para un público culto, cosmopolita y "políglota", como se decía entonces. En la revista aparece, por ejemplo, la reproducción facsímil de algunos originales manuscritos, como el discurso pronunciado por Henri Bergson en la Residencia, acompañado de su transcripción al francés, pero sin traducción ninguna (*Residencia* 1926: 174-177); sólo en francés aparece también "Seconde lettre d'Espagne" de Martin du Gard (*Residencia* 1927: 62); sólo en inglés, el artículo "*Residencia*, by the Editor of the *Bulletin of Spanish Studies*" (*Residencia* 1926: 260-261); y sólo en portugués, el soneto "Rosas e laranjas" del poeta Eugenio de Castro (*Residencia* 1926: 173). Habitualmente, sin embargo, sobre todo en la sección de conferencias internacionales, la revista publica los originales de las disertaciones, acompañados por su traducción al castellano.

El contenido general de la revista (sección Residencia, secciones de estudios generales y de conferencias, guía de Madrid y guía de excursiones, actualidades y recuerdos, reseñas, etcétera) puede dividirse en dos grandes apartados, educador y cultural: "ambas vertientes plasman la pretensión cosmopolita, internacional de la Residencia de Estudiantes" (Pérez-Villanueva 1990: 295). En este sentido, la sección que, número tras número, reproduce las conferencias impartidas en la "cátedra de la Residencia" resulta tal vez la más

representativa de la revista debido precisamente a esa proyección internacional. Debe tenerse en cuenta además que, en la mayoría de los casos, los conferenciantes extranjeros eran invitados no sólo a pronunciar conferencias, sino a pasar unos días visitando España, alojados en la Residencia de Estudiantes; de este modo, a través de la convivencia residencial, los residentes conocían a los conferenciantes, estaban en contacto directo con las grandes personalidades venidas de fuera y aprendían en la práctica nuevos modos democráticos de relación personal: “Cada conferencia era un acontecimiento social” (Jiménez Fraud 1989: 15). La trascendencia de las conferencias venía incrementada pues por el valor concedido al encuentro personal y al trato con las personalidades invitadas, de acuerdo con el concepto de educación integral propio de la Residencia de Estudiantes. La revista presenta, por otro lado, una especie de “halo de atemporalidad”, debido a que por mor de la independencia política evita casi sistemáticamente las noticias de inmediata actualidad y las referencias a sucesos contemporáneos. Así, por ejemplo, a pesar de la abundancia de fotografías que ilustran sus páginas, apenas aparecen dos veces los reyes de España, Alfonso XIII y Victoria Eugenia de Battenberg, y el presidente Azaña solamente una.

Alrededor del 40% de la revista corresponde a traducciones. Ahora bien, en su mayor parte se trata de *traducción no firmada*, de autoría anónima. Por ejemplo, la revista publica la reproducción facsímil de las páginas de un discurso pronunciado por Paul Claudel en el P.E.N. Club de Madrid, adjuntando su traducción al español, sin firma (*Residencia* 1926: 166-171). Resultan además relevantes para nuestro propósito las reservas manifestadas respecto a la traducción al presentar a Claudel:

Tenemos hoy placer en recordar la visita del gran poeta francés, insertando la nota que sobre Claudel publicó la S. de C. y C., publicando fotografías suyas en La Granja y en Segovia, y una reproducción del discurso que pronunció [...], que transcribimos también en castellano, aunque privándole, sin duda, de su enérgica elegancia francesa” (*Residencia* 1926: 166).

Tampoco llevan firma el “resumen, en inglés, con su traducción española” de las conferencias sobre “El arte y la cultura maya”, que impartió T. A. Joyce, conservador del Museo Británico de Londres (*Residencia* 1927: 53-59); ni están firmadas las traducciones de las dos conferencias sobre “El descubrimiento de la tumba de Tut-ankh-Amen”, impartidas por el arqueólogo británico Howard Carter, su descubridor, pese a que el original inglés y su traducción al español aparecen, en este caso, cuidadosamente editados a doble columna (*Residencia* 1928: 99-124); ni tienen firma las traducciones de las

destacadas conferencias “Posible situación económica de nuestros nietos” del economista John Maynard Keynes” (*Residencia* 1932: 15-17), ni “La radioactividad y la evolución de la ciencia” de la Nobel de física y Nobel de química Marie Curie (*Residencia* 1932: 30-33), entre otros muchos ejemplos.

A pesar de que generalmente carezcan de firma, la mayoría de traducciones de la revista *Residencia* se produce en esta sección de las conferencias internacionales, la más relevante de todas, como se ha señalado antes, por plasmar la vertiente internacional y cosmopolita de la Residencia de Estudiantes. La revista, como vehículo de la entidad cultural de la Residencia, reproduce, en versión íntegra o resumida, todas las conferencias impartidas en la casa, a las que a menudo acompañan las palabras de presentación de alguno de los organizadores del acto y artículos suplementarios que introducen, preparan o complementan el tema de la disertación, “textos que equivalen a las sesiones preparatorias para los residentes que precedían con frecuencia a las intervenciones de los invitados a la cátedra residencial. La pretensión didáctica de tal medida resulta evidente” (Pérez-Villanueva 1990: 295).

Desde la perspectiva de la traducción de los textos de las conferencias, no nos hallamos como resulta evidente ante traducción literaria, sino ante traducción documental y científica, según la clasificación establecida por V. García Yebra. Es más, por tratarse de conferencias, los textos originales corresponden a textos *escritos para ser dichos*, sujetos por tanto a diferentes rasgos de oratoria. Los anónimos traductores de *Residencia*, por su parte, tampoco proceden siempre de la misma manera: en sus traducciones de las conferencias, concretamente, conservan o suprimen a diversos niveles las marcas de oralidad. Por ejemplo, el traductor de la primera conferencia de Carter sobre “El descubrimiento de la tumba de Tut-ankh-Amen”, aunque realiza un resumen de la disertación, mantiene la 1ª persona del singular para la exposición e introduce varias citas en estilo directo, a fin de reproducir por escrito el estilo oral del conferenciante:

El momento decisivo había llegado —dice Mr. Carter—. Con manos casi temblorosas hice una pequeña abertura en el ángulo superior izquierdo de la puerta. Introduje una bujía y al principio no pude ver nada, por el aire caliente que al escapar de la cámara hacía oscilar la llama de la bujía, hasta que yendo acostumbrándose gradualmente los ojos a aquella luz, surgieron lentamente de las tinieblas los detalles del interior: animales extraños, estatuas y oro; por dondequiera el brillo del oro (*Residencia* 1926: 8).

En cambio, el que parece ser el segundo traductor de Carter se centra en la exposición del contenido de la conferencia, con un registro más formal, si

cabe, pero eliminando los rasgos de la oralización, como si el texto nunca hubiera sido dicho:

Al emprender de nuevo nuestra labor, la tarea que se presentaba ante nosotros, siguiendo una concatenación científica, consistía, en primer lugar, en extraer la serie de ataúdes encerrada dentro del sarcófago; en abrir y examinar cada uno de ellos; y finalmente en proceder a un examen detenido de la momia real. Tal empresa nos exigió cerca de ocho meses, o sea, hasta fines de Mayo del año 1926 (*Residencia* 1928: 99).

En la mayor parte de las traducciones de las conferencias se procede de esta segunda manera, más formal, eliminando la mayoría de rasgos de oralización y las huellas del discurso oral del conferenciante. En conjunto, según se aprecia, estas traducciones, aparte de aparecer sin firma, suelen estar concebidas en su más estricta funcionalidad. Tal vez, de no haberse destruido al terminar la Guerra Civil los archivos de la Residencia donde se conservaban, entre otros documentos, los originales de las conferencias (pues los conferenciantes preparaban por escrito su disertación y, una vez pronunciada, solían dedicar sus páginas, a menudo autógrafas, a la Residencia de Estudiantes) ahora hubiéramos podido localizar el nombre de aquellos traductores, habría sido posible verificar algunos datos y acaso cotejar las traducciones con los originales, algo definitivamente imposible hoy. Entre otros aspectos, es de lamentar porque en no pocos casos las traducciones de las conferencias son atribuibles, con muchas probabilidades, a los escritores que firman los artículos expresamente escritos para acompañarlas; así sucede, por ejemplo, en el caso del hispanista J. B. Trend, firmante del artículo "Bruce y el asalto al Everest", que complementa la conferencia pronunciada sobre este asunto por el general C. G. Bruce; de ser cierta la hipótesis, se trataría de una traducción inversa, cosa factible en esta ocasión pues Trend era un hispanista. Induce todavía más a pensarlo así el hecho de que Trend hace alusión en su artículo a ciertas dificultades de traducción de la conferencia de Bruce:

Sus amigos y relaciones le tienen por el mayor humorista, cualidad que pone también cierta nota de aventura en su propósito de hablar inglés ante un auditorio que habitualmente no emplea ese idioma. Pero el humorismo no se traduce, y un humorismo mal comprendido puede tener un final más bien trágico que cómico (*Residencia* 1926: 56).

Otro tanto ocurre con la conferencia que pronunció el escritor Gilbert K. Chesterton, "The Romance of History" ("El espíritu caballeresco de la

historia”), acompañada esta vez en la revista por una amplia nota introductoria firmada por Ramiro de Maeztu, traductor de literatura inglesa, no profesional pero experimentado, como prueban sus publicaciones. En cualquier caso, dadas las mencionadas circunstancias, éstas y otras hipótesis no pueden verificarse.

A pesar de la concepción funcional y anónima de la traducción, no parece, con todo, que en *Residencia* nos enfrentemos al acostumbrado problema de la invisibilidad del traductor, o por lo menos no simplemente. Más acertado parece considerar que en buena medida el anonimato de la traducción responde a los ideales de la casa, esto es, al trabajo: “intenso y desinteresado”, característico de institucionistas y residentes. Si bien se mira, por mucho que pueda adivinarse la tutela de Jiménez Fraud, de José Moreno Villa y tal vez del mismo Castillejo, tampoco figuran en la revista *Residencia* los nombres del director ni del consejo de redacción. La revista nace como fruto del *conjunto* de la institución residencial y, en cierta manera, *Residencia* es la firma colectiva.

Las escasas *traducciones firmadas* de la revista *Residencia*, tres para ser exactos, destacan por sí solas como excepción a la regla general. La primera traducción firmada que se encuentra en la revista corresponde a una conferencia del escritor Herbert G. Wells, que tuvo lugar en la *Residencia*, al parecer de forma inesperada, en marzo de 1922:

Ante un auditorio compuesto de los estudiantes de la *Residencia* y de un crecido número de profesores, escritores, diplomáticos y amigos de la *Residencia*, y empleando el idioma inglés, pronunció Wells las palabras que insertamos a continuación, vertidas párrafo a párrafo al castellano, con extraordinaria perfección, por D. José Castillejo (*Residencia* 1926: 82).

Aunque su conferencia no versó sobre literatura, Heriberto Jorge Wells, como generalmente se traducía entonces su nombre, era un escritor bien conocido entre los lectores españoles desde la publicación de sus primeros títulos a finales del siglo XIX. Esta popularidad creció considerablemente a partir de la Primera Guerra Mundial, pues a partir de esas fechas en España se advierte, entre otros factores, un notable incremento en la publicación de traducciones no sólo de sus obras de ciencia-ficción, sino de su producción ensayística: la posición del escritor abiertamente contraria a la guerra había obtenido una resonancia internacional. Wells presidía *The League to Enforce Peace*, cuyo propósito era crear una Sociedad de Naciones para impedir más guerras, y defendía la idea de promover un Estado federal del mundo. El interés por sus obras se había redoblado desde entonces. Así, por ejemplo, junto al proyecto de la Editorial B. Bauza de Barcelona, de publicar las Obras

Completas de Wells, en traducción de E. G. S. (sin identificar), en 1914 encontramos la aparición de *La guerra de los mundos*, “traducida expresamente para *El Imparcial* por Ramiro de Maeztu”; en 1919, aparece *El país de los ciegos y otras narraciones*, con traducción y prólogo de Alfonso Hernández Catá; en 1920, *Rusia en las tinieblas*, en traducción de Ricardo Baeza y, por el mismo traductor, *El salvamento de la civilización*, en 1921, obra que iba a ser reeditada en 1929, junto con *La conspiración franca. Planes para una revolución mundial*, traducida por Rafael Cansinos-Assens. Ante semejante popularidad, resulta comprensible la expectación que causó el aviso de una conferencia de Wells en la Residencia de Estudiantes. El escritor declaró dirigirse a los allí reunidos no en su calidad de novelista sino “como una especie de periodista de ideas”:

[Sus] conferencias — escribió uno de sus traductores— expresan su idea de qué es preciso hacer si queremos reedificar y salvar nuestra civilización de esta ruina y decadencia en que parece sumirse. Se trata de un programa completo de propaganda y reconstrucción política y educacional, extensiva a todo el mundo (Baeza 1920: 3).

La conferencia constituyó efectivamente un éxito rotundo. Hasta el punto de que diez años más tarde de su primera visita, en mayo de 1932, Wells fue de nuevo invitado por la Residencia de Estudiantes para pronunciar una segunda conferencia, titulada *Money and Mankind* (*Residencia* 1932: 61-65), que tuvo que celebrarse en un teatro ante el alud de solicitudes recibidas para asistir al acto. Pero, en esta segunda ocasión, desafortunadamente, la traducción que aparece en la revista no está firmada, a pesar de haberse distribuido un resumen de la misma entre el millar de oyentes de Wells:

A esta conferencia del Español acudió un gran público ansioso de conocer al famoso escritor cuyos libros circulaban tanto por España. Y con esto se satisfizo, pues la conferencia, leída con voz monótona ante el micrófono, y en idioma extranjero, no podía provocar en el público mayor interés que el ya logrado por el resumen en español que el C.H.I. había hecho conocer de antemano” (Jiménez Fraud 1989: 23).

Sea por los diferentes ambientes en que se celebraron ambas conferencias, sea por el peso de los años sobre la oratoria del conferenciante, sea por el diverso estilo de los traductores, lo cierto es que se advierten bastantes diferencias entre los dos textos resultantes. En cierto modo, ocurre en este caso lo mismo que ya se ha observado con las traducciones de las dos conferencias de Carter. También ahora, el primer traductor de Wells, Castillejo,

sabe captar en el texto de llegada el estilo del orador, traslada con eficacia, por ejemplo, sus repeticiones retóricas y, muy especialmente, transmite el acercamiento del conferenciante al público mediante un cordial tuteo. El segundo traductor, en cambio, presenta a un Wells distante, que trata de “ustedes” al público, y que desaparece por completo de su intervención; aunque la monotonía de este segundo texto acaso pueda deberse, como parece insinuar Jiménez Fraud, al propio conferenciante. En ambos casos, las traducciones son incontrastables pues en *Residencia* en esta ocasión no se publica ninguno de los dos originales en inglés, como en cambio sucede otras veces.

La segunda traducción firmada que aparece en la revista *Residencia* esta vez procede de un texto publicado. Se trata de un fragmento, titulado “Paganismo”, del filósofo George Santayana, en el que explícitamente aparece junto al título general la indicación “traducción y nota de A. Marichalar”. El traductor comienza su nota introductoria aclarando, antes de trazar la trayectoria bio-bibliográfica de Santayana, su propósito de dar a conocer en España a este ilustre madrileño (Jorge Ruiz de Santayana y Borrás), emigrado a Estados Unidos desde la infancia, y más tarde catedrático de historia de la filosofía, durante veinte años, en la universidad de Harvard:

Conocido es el prestigio de que goza George Santayana en las letras inglesas y en la filosofía actual. Pero su obra y él mismo son desconocidos en España. Nunca se ha publicado una página suya vertida al castellano; nunca se ha dirigido Santayana, de una manera directa, a los que son sus compatriotas. La *Residencia* (...) se complace, en tanto se presenta oportunidad propicia, en publicar un breve ensayo, cuya traducción ha sido especialmente autorizada y revisada por él (*Residencia* 1926: 151).

Aunque sin poner de ningún modo en duda la veracidad de las anteriores palabras, conviene señalar, sin embargo, que el texto original y el traducido no coinciden exactamente, es decir, presentan alteraciones, concretamente en el párrafo inicial. Por lo dicho en la anterior cita, no creemos que estas modificaciones tengan excesiva importancia ni que deban atribuirse al traductor, sino que más bien parecen obra del propio Santayana que como se indica explícitamente supervisa la traducción. Pero tampoco podemos dejar de constatar los hechos. Como podrá observarse a continuación, las alteraciones más importantes se introducen en la primera línea. El original dice así:

Shopenhauer somewhere observes that the word heathen, no longer in reputable use elsewhere, had found a last asylum in Oxford, the paradise of

dead philosophies. Even Oxford, I believe, has now abandoned it; yet it is a good word. It conveys, as no other word can, the sense of vast multitudes tossing in darkness, harassed by demons of their own choice (Santayana 1916 / 1940: 144).

Dice por su parte la traducción:

Enojado al oír que se calificaba de “gentiles” a sus amigos los budistas, Schopenhauer hizo la observación de que no habiendo perdurado el epíteto en ninguna parte, hubo de hallar su último refugio en Oxford, paraíso de las filosofías fenecidas. Pero yo creo que hasta el propio Oxford la ha abandonado. Es ésta, sin embargo, una palabra justa, y que da, mejor que cualquier otra pueda hacerlo, la sensación de grandes multitudes, que se agitan en la oscuridad, acosadas por unos demonios que ellas mismas eligieron (*Residencia* 1926: 153)

Lo sorprendente de esta traducción no es la, llamémosla, atenuación de los términos (“filosofías fenecidas” no es exactamente lo mismo que “dead philosophies”; “gentiles” no suena como “paganos”; “now” ha desaparecido, con toda su carga implícita, en el texto de llegada...), que en conjunto parece soslayar un comienzo algo hostil respecto a la universidad de Oxford. Lo sorprendente, en opinión nuestra, es la aparición de los “amigos budistas” del “enojado” Schopenhauer. Ante esta apertura, que de hecho modifica el marco inicial del texto, toda la reflexión de Santayana sobre el paganismo parece relacionada con los budistas, como si se refiriera a ellos, algo que no ocurre en el original. Cabe agregar, para que el lector disponga de todos los datos, que Marichalar especifica que traduce de una antología de Santayana, editada por Logan Pearsall Smith, este capítulo procedente del libro *Egotism in German Philosophy*, que aquí hemos consultado; sin embargo no señala que solamente traduce la mitad del capítulo. En cualquier caso, las anteriores alteraciones no parecen atribuibles ni a Marichalar ni a Logan Smith, sino al propio George Santayana que es quien, en definitiva, “autoriza y revisa” la traducción aquí publicada.

La tercera y última traducción firmada de la revista *Residencia* es una traducción literaria, que aparece en una conferencia de Federico García Lorca sobre “La imagen poética de don Luis de Góngora”, dirigida por el poeta a sus compañeros de la Residencia:

Queridos compañeros: Es muy difícil para mí hablaros de un tema tan complejo y especializado como este de la poesía gongorina; pero quiero poner toda mi buena voluntad para ver si logro entreteneros un rato con este juego

encantador de la emoción poética, tan imprescindible en la vida del hombre cultivado (*Residencia* 1932: 94).

Se trata, efectivamente, de una maravillosa conferencia de reivindicación de Góngora, que puede inscribirse en el ciclo de actos organizados por un grupo de poetas para conmemorar en 1927 el tercer centenario de su muerte, fecha que como es sabido da nombre a esta generación. La revista declara publicar la conferencia de Lorca, además de por su intrínseco interés, “por los gratos recuerdos que aquella deliciosa velada evocará sin duda en los Residentes”. Pero dejando aparte el gran valor literario de la conferencia de Lorca, lo que desde nuestro punto de vista resulta extraordinario en este caso no es que aparezca una traducción literaria y firmada, “una página de la traducción inglesa de ‘Las Soledades de Góngora’, traducidas en verso por Edward Meryon Wilson, de Trinity College, Cambridge, becario que fue en la Residencia, del C.H.I.”; ni tampoco que sea una traducción en verso nada menos que de Góngora; sino que, ¡caso único!, se publica una fotografía del traductor (*Residencia* 1932: 101). Decididamente, esta vez el traductor no es invisible.

La traducción de Wilson resulta, sin temor a exagerar, magistral. Su versión de las *Soledades* es *libre*, en el sentido de que el traductor encuentra por ejemplo creativas soluciones para mantener en inglés la rima de los versos; y, al mismo tiempo, es una traducción *fiel* al original, pues siempre sabe captar y expresar las nada fáciles intenciones poéticas de Góngora. También léxica y sintácticamente Wilson adopta ingeniosas decisiones, como la utilización de términos arcaizantes, el equilibrio nominal o la inversión sintáctica del orden normal de la oración inglesa. En esta traducción de Góngora, como generosamente nos hizo notar el profesor John Beattie, “se respira Arcadia inglesa”.

Como reclama M. A. Vega Cernuda para el cumplimiento de la misión filológica (1998: 14), en el caso del antiguo residente inglés E.M. Wilson nos encontramos sin duda ante ese hispanista ideal que, mediante el vehículo de la traducción, “sirve de cauce para que dos culturas, la propia y la adoptada, se acuerden, se conozcan y se amen”. Los objetivos, en suma, de la revista *Residencia*.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- GÓNGORA, Luis de. 1965<sup>(2ª)</sup> (1931). *The 'Solitudes' of Don Luis de Góngora*, Edward Meryon Wilson (tr.), Cambridge, Cambridge University Press.
- JIMÉNEZ FRAUD, Alberto. 1989. *Residentes. Semblanzas y recuerdos*, Madrid, Alianza Editorial.
- JIMÉNEZ-LANDI MARTÍNEZ, Antonio. 1996. *La Institución Libre de Enseñanza y su ambiente*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, Universidad Complutense de Madrid, Universidad de Barcelona, Universidad de Castilla-La Mancha, IV vols.
- JOVER ZAMORA, José María & Gómez-Ferrer Morant & Fusi Aizpúrua, Juan Pablo. 2000. *España: Sociedad, política y civilización (siglos XIX-XX)*, Madrid, Editorial Debate, Areté.
- MARTÍN-GAITERO, Rafael. 1998. "Vientos de fuera: los traductores españoles del 98", en Miguel Ángel Vega Cernuda (ed.); *La traducción en torno al 98*, Madrid, Universidad Complutense, 73-87.
- PÉREZ-VILLANUEVA TOVAR, Isabel. 1988. *La Residencia de Estudiantes*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia.
- RESIDENCIA. *Revista de la Residencia de Estudiantes*. 1987. Edición facsímil. Madrid, CSIC.
- SAENZ DE LA CALZADA, Margarita. 1986. *La Residencia de Estudiantes. 1910-1936*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- SANTAYANA, George. 1940<sup>(2ª)</sup> (1916). *Egotism in German Philosophy*, Londres, J.M. Dent & Sons Limited / Nueva York, Charles Scribner's Sons, XIV, 144-153.
- VEGA CERNUDA, Miguel Ángel. 1998. "Consideraciones socio-culturales acerca del 98 traducido y el 98 traductor" en Miguel Ángel Vega Cernuda (ed.), *La traducción en torno al 98*, Madrid, Universidad Complutense, 1-14.
- WELLS, H.G. 1920. *Rusia en las tinieblas*, Ricardo Baeza (tr.). Madrid, Editorial Calpe.

## DIEGO RUIZ, TRADUCTOR MODERNISTA

JOSEP JULIÀ BALLBÈ  
(UNIVERSITAT POMPEU FABRA)

I

JORDI F. FERNÁNDEZ

Diego Ruiz (1881-1959) va ser un dels personatges més polifacètics i prolífic de la seva època. I no hem dit "personatge literari" perquè de fet, tot i que des d'aquesta perspectiva també va acomplir activitats molt diverses, la seva personalitat literària i, concretament, com veurem en imposar aquesta restricció a la nostra tasca, la seva obra traductora, són indistingibles de la seva vocació de filòsof, de la seva professió de psiquiatre i del seu activisme polític i social.

I s'ha de dir també que literàriament és encara un gran desconegut, considerat com un autor molt poc rellevant (Joan Lluís Marfany, per exemple, a la seva obra *Aspectes del modernisme* (Marfany 1975), l'esmenta poc i sempre amb connotacions pejoratives). Pel que fa a la seva filosofia, sembla que mai ningú no va arribar més enllà d'algunes opinions breus i provisionals. A partir d'aquestes opinions, es dibuixa un trajecte des del reconeixement com a promesa de la filosofia espanyola que va fer Bonilla San Martín a *Historia de la filosofía española* (Bonilla 1908: I, 85) després de la lectura de la *Genealogía de los símbolos* (Ruiz 1905), fins al diagnòstic encertat de José Ingenieros a *La cultura filosófica en España* (Ingenieros 1916: 195-196):

Ruiz, que había comenzado por donde pocos terminan, parece terminar por donde muchos comienzan. El bello decir, original y dionisiaco, priva ahora sobre el grave pensar; y en vez de escribir obras de filósofo ha creído más sencillo anunciarse como filósofo antes que escribirlas.

Membre d'una família en què eren habituals els estudis mèdics, en la nostra aportació intentarem demostrar que, a banda dels seus interessos literaris i

la seva vocació de filòsof, un dels factors que més van incidir, abans d'emprendre una traducció (*Macbeth*) o després d'haver-la publicat (*Del Asesinato considerado como una de las Bellas Artes*), en la seva tasca ocasional de traductor, va ser la seva professió de metge psiquiatre.

De la seva activitat com a traductor deixarem de banda la seva primera versió, *Las leyes naturales* (Boutroux 1906), de l'original francès, una obra ja clàssica aleshores, *De la contingence des Lois de la nature* (Boutroux 1874), text que s'atura bruscament a unes deu pàgines (Boutroux 1874: 121) de l'últim apartat del text francès, "De l'homme", i que n'ignora la llarga "Conclusion" (Boutroux 1874: 131-170), no sabem si per iniciativa pròpia o, més probablement, per exigències de l'editor. I deixarem de banda aquesta traducció de la mateixa manera que obviarem la seva improbable autoria de la versió de l'obra de Nietzsche *El Anticristo. Estudio crítico sobre la creencia cristiana* (Nietzsche 1907), que sí és segur que va prologar. A *Nietzsche en España*, Gonzalo Sobejano confirma l'afirmació de Ruiz al seu pròleg en el sentit que algú altre, anònim, va traduir aquesta obra del filòsof alemany, afirmació desmentida més endavant per Betancourt i Rigau a *La obra del filósofo español Diego Ruiz* (Betancourt i Rigau 1913: 7), un desmentiment al qual el mateix Ruiz, en prologar el llibre de Betancourt i Rigau, no posa cap mena de pega. Sobejano (Sobejano 1967: 179), però, atribueix aquesta traducció a Luis Jiménez García de Luna, que ja havia publicat la seva versió a Madrid el 1902 (*El Anticristo. Ensayo de una transmutación de todos los valores*), mentre que el llibreter Palau, citat pel mateix Sobejano (Sobejano 1967: 179), considera que és obra de Pompeyo Gener, que també l'havia publicat anteriorment, el 1903 i a Barcelona, també amb un altre títol: *El Anticristo y el ascetismo cristiano*. Les versions de Jiménez i de Gener són, segons Sobejano, les dues primeres d'aquesta obra concreta del pensador alemany al castellà. Totes dues intervencions de Diego Ruiz (una traducció i un pròleg) queden fora del nostre àmbit d'estudi, ja que se centren sobretot en qüestions filosòfiques i per més que entronquin en la seva obra literària que, com ja hem dit, tampoc no analitzarem a fons.

Ens limitarem, doncs, a la seva traducció al castellà *Del Asesinato considerado como una de las Bellas Artes* (De Quincey 1907) i al català de *Macbeth* (Shakespeare 1908), aquesta última precedida de l'opuscle literari *El boig Macbeth sacerdot* (Ruiz 1907), publicat posteriorment com un dels contes que conté el volum *Contes d'un filòsof* (Ruiz 1908).

Força abans ja havia publicat diversos textos originals de caire mèdic i concretament psiquiàtric, com ara l'opuscle *Fisiología del sueño* (Ruiz 1900), i no gaire després de les traduccions de De Quincey i Shakespeare, redactats a

Itàlia però publicats a Barcelona, apareixen dos opuscles més: *El caso de la personalidad y la orientación científica del peritaje freniátrico* (Ruiz 1909a) i *Líneas fundamentales para un concepto unitario del tic, la idea fija y la fobia* (Ruiz 1909b). També va publicar, tots al 1909, quatre articles a la revista *La Evolución Pedagógica*: “Introducción biológica a la pedagogía de anormales I” (Ruiz 1909c); “Introducción biológica a la pedagogía de anormales II” (Ruiz 1909e); “Interpretación mecánica del alma” (Ruiz 1909f); i “El crimen en función de la miseria. Proyecto de una introducción general a toda criminología positiva” (Ruiz 1909f). Totes aquestes obres del 1909 es van publicar poc abans de ser nomenat director del manicomi de Salt i testimonien els seus interessos polifacètics, ja que aleshores, amb una obra filosòfica i literària prou de pes, manté encara la dedicació a la medicina, potser per necessitat. En aquest sentit, s’ha de dir que abans d’iniciar la seva tasca a Salt ja havia exercit de psiquiatre en una entitat benèfica privada dirigida pel seu germà José, conegut públicament pel pseudònim Max Bembo. No ens ha d’estranyar, doncs, que les dues traduccions que pretenem estudiar continguin una gran densitat d’allusions a desequilibrats mentals i que una d’elles, el text de De Quincey, també al·ludeixi, profusament, a metges i pensadors.

Sí que ens encurioseix, en canvi, que triés dues obres escrites en anglès, perquè Ruiz sembla que ha de conèixer més bé les llengües francesa, italiana i alemanya, pel fet que va viure una bona temporada a Reggio Emilia, durant el 1903, i la influència italiana a la seva obra és notable, pel fet que després, el 1904-1905, es va instal·lar a França i va estudiar filosofia, precisament amb Émile Boutroux, i pel fet que també passés prou temps, el 1906 i potser part del 1907, a Alemanya, on més tard la seva obra filosòfica va arribar a ser força coneguda. Als seus textos literaris o filosòfics i també als polítics hi sovintegen trets, des de l’estil fins als temes tractats, que ens remetent ràpidament a aquests àmbits culturals. I en canvi, ni abans ni després de traduir De Quincey i Shakespeare no sembla gaire interessat en l’àmbit cultural i social anglosaxó.

Ruiz subtitula *El boig Macbeth sacerdot* amb una referència clara a Itàlia: “Narració italiana”, i el personatge Macbeth és un boig amb un discurs que tan fàcilment podrien haver inspirat les paraules delirants dels pacients del metge Ruiz com la lectura esbiaixada, que no pas infidel, de l’obra shakespeariana.

En la posterior edició d’aquesta narració, a *Contes d’un filòsof* (Ruiz 1908: 87-99), desapareix el subtítol que ens remetia a Itàlia, però no la referència interna que situa l’acció en aquest país (Ruiz 1908: 87-88). Hi ha un altre detall, en aquesta edició, que ens fa pensar que la cronologia aparent de l’obra de Ruiz és també la correcta: molts dels *Contes* van precedits d’una citació anglesa, ara un poema de Keats, ara un fragment molt breu de *Hamlet* i,

en el conte concret que ens interessa, apareixen diverses citacions (en anglès, és clar) que encapçalen tant el conte com cadascuna de les seves parts internes. Són un conjunt de citacions que per força havien de contribuir a assuaujar la impressió poc moral que podien provocar alguns contes i, sobretot, “El boig Macbeth sacerdot”, i que no trobem a la primera edició d’aquest conte.

Sembla com si Diego Ruiz hagués volgut provar que coneixia el *Macbeth* original, fins i tot que la traducció, que poc pot afegir *a posteriori* a la incipient carrera literària de l'autor (*Contes d'un filòsof* és el primer volum dedidament literari de Ruiz), servís altres propòsits, l'un, això de provar que escrivia amb coneixement de causa, de la font anglesa, que aprofita sobretot al títol del conte i que al conte en si té molt poca rellevància, i l'altre, també indemostrable, la voluntat de provar que amb tot plegat la seva ciència de psiquiatre es modulava i s'aprofundia amb la lectura i l'exercici literaris, en lloc (podria ser una acusació) d'estar sotmesa a alguna mena de frivolitat literàriament immoral, cosa que el volum de contes i la seva pròpia personalitat podrien fer pensar als ulls crítics dels seus col·legues metges i sobretot de les autoritats que li permetran al cap de pocs anys (1910-1912) dirigir el manicomi de Salt. En aquest sentit, el discurs del protagonista del conte, boig com la seva dona i el seu fill i que ell anomena “el boig Macbeth sacerdot”, resulta, diguem-ne, plenament provocador, sobretot quan parla dels seus suposats sacrilegis des del sacerdoci, com ara quan aboca a terra i trepitja les sagrades formes, les hòsties (Ruiz 1907: 10). I val a dir que quan publica aquest conte al volum *Contes d'un filòsof*, no altera ni apaivaga gens aquests elements provocadors.

El fet, però, que el seu *Macbeth* sigui el volum VI de les obres completes de W. Shakespeare, integrades dins la col·lecció més àmplia Biblioteca Popular dels Grans Mestres, editada per l'Estampa d'E. Domenech de Barcelona, fa pensar en un aplec de coincidències, és a dir, que la traducció de Ruiz, o bé mer encàrrec de la casa editora o bé iniciativa del traductor, va ser possible a partir de la suposició que Ruiz coneixia prou el text que s'havia de traduir, i que la seva autoria de la traducció, gràcies al conte previ, seria prou vàlida i digna de la col·lecció i sumaria lectors.

Si bé es podria determinar per què es tradueix Shakespeare el 1908 en general, i potser per què es traduïa d'una determinada manera, no és tan senzill, ni de bon tros, esbrinar amb quina intenció el tradueix Diego Ruiz, que probablement considerava la traducció un exercici que mereixia la seva dedicació potser tan sols per oportunitat, i encara, perquè no podem descartar, per exemple, que Ruiz traduís tan sols per diners. La pregunta sobre si és l'editor qui busca un possible traductor de Shakespeare, i opta per un psiquiatre lletraferit, o si és el traductor qui tria els textos i els ofereix a un editor, és una

pregunta sense resposta immediata. De tota manera, suposant que fos un encàrrec, no deixaria de ser una coincidència feliç, perquè, ni que fos així, serveix igualment a les probables intencions ja esmentades de Ruiz en oferir la traducció o acceptar-ne l'encàrrec, és a dir, serveix per demostrar la solidesa de la seva cultura i dedicació literàries i per oferir una millor imatge en l'àmbit de la medicina i la psiquiatria.

Pel que fa a la disjuntiva concreta de si va traduir per iniciativa pròpia o per encàrrec, tot i que sembla que devia ser una coincidència de totes dues possibilitats, habitualment no disposem de prou dades sobre els traductors per respondre aquesta mena d'interrogants. I si disposem d'algunes dades (tan sols biogràfiques, normalment), poques vegades ens permeten avançar gaire més, ja que aquestes dades solen ser massa generals o poc pertinents quan es tracta d'aclarir motius i intencions dels traductors, tret, és clar, de casos molt concrets, com ara Baudelaire traductor de Poe o del mateix De Quincey.

La traducció de l'obra de De Quincey, que Diego Ruiz, al pròleg, afirma explícitament que és un encàrrec del seu editor (De Quincey 1907: vii), podia suposar un obstacle, com la posterior de *Macbeth*, per a les seves pretensions en l'àmbit de la medicina i, concretament, de la psiquiatria. No és estrany, doncs, que Ruiz atribueixi la decisió, la tria de l'obra, a l'editor. Ni ens estranya tampoc que entre els textos originals de Diego Ruiz publicats el 1909, de caire rotundament científic i escrits molt probablement per aconseguir mèrits en el món de la medicina, n'hi hagi un, "El crimen en función de la miseria. Proyecto de una introducción general a toda criminología positiva" (Ruiz 109f), que sembli pensat expressament per justificar la lectura i la traducció de l'obra de De Quincey, que no era, ni ha estat mai, un llibre gens ben considerat des del punt de vista moral.

Tant la versió de *Macbeth* com la del text de De Quincey coincideixen en més d'un aspecte, i en aspectes prou claus perquè la coincidència ens permeti insistir en les probables intencions de Diego Ruiz i els recursos amb què les concreta. Com ja hem vist, la versió de la tragèdia de Shakespeare apaivaga una mica la impressió negativa que es podria derivar de la publicació prèvia del conte *El boig Macbeth sacerdot*. En el cas de *Del asesinato...*, l'atribució de la tria del text a l'editor i l'afirmació que tradueix per encàrrec, no deixen de ser una manera de guardar-se les espatlles. I per si no n'hi hagués prou, quan s'acosta el moment en què es decidirà que dirigeixi el manicomi de Salt, publica l'article esmentat (Ruiz 1909f) en una revista de força rigor científic. De fet els quatre articles que hi publica apareixen successivament als números 1, 2, 3 i 4 de la *Revista Pedagógica*, cosa que ens fa pensar que es devia aprofitar de la probable necessitat inicial de col·laboracions de la publicació en

qüestió. Vet aquí, doncs, una altra felicitat coincidència, segurament, com les altres ja esmentades, no del tot, per no dir no gens, fruit del mer atzar. En aquest sentit, suposant que efectivament traduís el text de De Quincey per encàrrec, sempre podria haver-s'hi negat, i la mera acceptació, doncs, ja és, a la vista de les característiques del tret traduït, una declaració d'intencions. Que després voldrà, o potser per força haurà de modular i redimir, més enllà del pròleg, amb les publicacions científiques.

Heus ací, per tant, el cicle compartit en la seva relació com a traductor amb Shakespeare i De Quincey de, diguem-ne, falta-expiació/disculpa. La funció dels textos traduïts ocupa un lloc diferent del cicle en cada cas, però el procés global és el mateix: a) provocació (*El boig Macbeth sacerdot*, original, i *Del asesinato considerado como una de las bellas artes*, traducció, tots dos textos del 1907); i b) expiació (*Macbeth*, traducció, i les publicacions mèdiques especialitzades, originals, textos l'un del 1908 –la traducció– i els altres del 1909).

Es tracta del mateix cicle que, ahora, coincideix força en el temps. Sembla que el 1907 (i 1908, si pensem en l'edició en volum del conte original "El boig Macbeth sacerdot"), Diego Ruiz no s'amoinava gaire per les conseqüències que podia tenir allò que escrivia o traduïa, i que després, quan es vol consolidar en la seva professió de psiquiatre, faci un cop de timó i, més que disculpar, insereixi els seus textos més molestos en el context general de la curiositat, la dedicació i el rigor amb què treballa en l'àmbit de la ciència mèdica, a partir, de vegades, de la literatura.

També és significatiu, seguint la mateixa línia dels raonaments exposats, que Diego Ruiz no publiqui, en un sol volum, un recull de contes i una obra més filosòfica tampoc no gaire convencionals fins al 1911: *Contes de gloria y d'infern* i *Diàlegs i màximes del Super-Christ* (Ruiz 1911).

\* \* \*

Una cosa sí demostrable del tot és que Diego Ruiz no era gaire bon traductor (de fet ja hem vist que va ser un traductor molt ocasional) i que molts defectes que es detecten a les seves traduccions coincideixen o se sumen als defectes propis de la seva producció tant en català com en castellà. Una anàlisi del pròleg de la versió de De Quincey i la traducció mateixa que fa de l'obra d'aquest autor ens ho aclarirà.

En primer lloc, reproduïm uns quants fragments del pròleg, d'altra banda força breu (De Quincey 1907: vii-ix):

Antes de entregarlo al gran público, advertiré que, estando traduciéndolo, este libro me pareció desastroso para españoles. [...] Este libro corresponde á una literatura que, el estudioso, hará bien, ahora que empieza, en no abandonar. El humorismo encierra un *elemento* no reductible á explicación satisfactoria hasta ahora, [...] [cursiva a l'original] Si en algún lector se despiertan, por mi intermedio, ese estado de alma que convierte lo fútil en lo serio, no habrá sido inútil mi editor, al asumir la responsabilidad de poner á Quincey en las manos de todos los alegres compadres de Nubiana que hoy hablan español. Sin embargo, he llegado á imaginarme, y así lo he dicho confidencialmente estos días, mientras dictaba esta traducción [...].

D'entrada no sabem si creure'ns fil per randa el que Ruiz diu al tercer fragment sobre la seva manera de traduir ("mientras dictaba esta traducción"). Si ens ho preniem al peu de la lletra, ens hauríem de preguntar si un cop dictada la traducció, o un pròleg, el traductor acostumava revisar-ho. De tota manera, en tots els seus textos fa servir una puntuació força erràtica i incorrecta ("el estudioso, hará bien") tan sols atribuïble a una tècnica concreta de redactat si suposéssim que efectivament dictava i, a més, que després no revisava el text. I si això no apareixia en altres textos, per exemple originals, de Ruiz, que no és el cas, perquè n'estan farcits. També podem atribuir algunes errades (al pròleg mateix el personatge Werther de Goethe es transforma en "Wertner") a l'edició o a la impremta, mentre que n'hi ha d'altres difícils d'atribuir a ningú en concret ("se despiertan [...] ese estado de alma"). Hi ha, això sí, defectes d'estil o errors purament sintàctics flagrants ("advertiré que, *estando traduciéndolo*, este libro me ha parecido desastroso *para españoles*"); i els exemples serien molt més nombrosos si ens fixéssim en textos seus més llargs.

Pel que fa a la traducció, potser perquè Diego Ruiz és força esclau de l'original i calca força l'expressió anglesa, altres defectes habituals en ell, com els propis de la seva manera de puntuar, o una sintaxi sovint una mica esbojarrada, no sovintegen tant. I sí que sovintegen, en canvi, alguns errors una mica innocents provocats per la seva submissió a l'original. Vegem primer un cas de mala puntuació (no atribuïble amb absoluta certesa a Ruiz) i un grapadet de calcs, potser els més flagrants, tot plegat material de les primeres pàgines de la traducció (que comença a la pàgina 13 del llibre):

Y, en fin, de cuentas, ¿qué? [p. 19] [òbviament, no pregunta pels comptes]

Advertencia por un hombre morbosamente virtuoso. [p. 13]

[...] después que se han ejecutado por profesionistas tantas obras maestras [...]

[p. 17]

¡Inmoral! ¡Júpiter me proteja, señores! ¿qué quiere decir esto? [p. 18] [per: "qué significa esto?" o "¿qué quieren decir con esto?"]

Todas las cosas tienen en este mundo dos fases. [p. 19] ["fases" tradueix l'anglès *faces*]

En verdad, señores, os pido perdón por tanta filosofía de pronto [...] [p. 23]  
[...] y ahora, *Virtú*, cosa tan aproximativamente la misma [...] [p. 25]

D'alguna manera, però, aquestes errades, que es deuen innegablement a una lectura errònia de l'original o la falta d'habilitat per trobar mots i formes d'expressió genuïnament castellanes, demostren que Diego Ruiz devia traduir l'obra directament de l'anglès, cosa que no es pot afirmar amb gaire rotunditat de moltes traduccions de l'època, ni anteriors ni posteriors ni, fins i tot, bé que en força menys casos, actuals (és més habitual, i de vegades els editors ho reconeixen i tot a les obres traduïdes, quan s'han de traduir textos escrits en llengües més allunyades i hi ha pocs traductors que les puguin traduir bé, o traduir, senzillament).

De fet, no ens hem proposat mai analitzar les traduccions de què hem tractat des d'un punt de vista estrictament lingüístic, malgrat que sí que podem concloure que Ruiz, tot i no dominar gaire l'anglès ni els recursos que normalment permeten obtenir traduccions acceptables d'aquesta llengua al castellà (i el castellà de Ruiz ja és prou deficient), tradueix l'obra de De Quincey directament de l'original.

\* \* \*

Les conclusions més generals ens acosten a la confirmació d'una primera intuïció: que totes dues traduccions, la de l'obra de De Quincey la de *Macbeth*, tot i que obeeixen a intencions diferents i fins a cert punt oposades, són elements no gens banals inserits en dos cicles paral·lels que comencen amb la publicació de textos originals (*El boig Macbeth sacerdot*) o traduccions (*Del asesinato...*) que podríem considerar coherents amb els interessos literaris de Diego Ruiz, provocadors i prou pròxims també a l'esperit del corrent modernista, i que es clouen amb uns altres textos, una traducció literària (*Macbeth*) o un bon grapat de textos mèdics especialitzats amb què Diego Ruiz pretén assuaujar el caràcter provocador, immoral o purament molest dels textos que han obert tots dos cicles.

## REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- BETANCOURT, I.; Rigau, P. 1913. *La obra del filósofo español Diego Ruiz*, París, Imp. Vaugirard & C<sup>a</sup>.
- BONILLA SAN MARTÍN, Adolfo. 1908. *Historia de la filosofía española I*, Barcelona.
- BOUTROUX, Émile. 1874. *De la contingence des Lois de la nature*, París.
- . 1906. *Las leyes naturales*, Barcelona, F. Granada y C.<sup>a</sup> Editores.
- DE QUINCEY, Thomas [Tomás]. 1907. *Del Asesinato considerado como una de las Bellas Artes*, Barcelona, F. Granada y C.<sup>a</sup> Editores.
- INGENIEROS, José. 1916. *La cultura filosófica en España*, Buenos Aires.
- MARFANY GARCIA, Joan Lluís. 1975. *Aspectes del Modernisme*, Barcelona, Curial Edicions Catalanes.
- NIETZSCHE, Friedrich. 1902. *El Anticristo. Ensayo para una transmutación de todos los valores*, Madrid, Editorial de Bernardo Rodríguez Serra.
- . 1903. *El Anticristo y el ascetismo cristiano*, Barcelona, Imprenta M. Zorio.
- [Federico Nietzsche]. 1906. *El Anticristo. Estudio sobre la creencia cristiana*, Barcelona, F. Granada y C.<sup>a</sup> Editores.
- RUIZ RODRÍGUEZ, Diego. 1900. *Fisiología del sueño*, Barcelona, Tipografía "La Académica" de Serra Hnos y Russell.
- . 1905. *Genealogía de los símbolos*, Barcelona, Imprenta de Henrich y Comp.<sup>a</sup> En C.-Editores.
- . 1907. *El boig Macbeth sacerdot*, Barcelona, La Novela Catalana.
- . 1908. *Contes d'un filòsof*, Barcelona, Biblioteca "Joventut".
- . 1909a. *El ocaso de la responsabilidad y la orientación científica del peritaje freniátrico*, Barcelona, Tipografía Bonet y Carreras.
- . 1909b. *Líneas fundamentales para un concepto unitario del tic, la idea fija y la fobia*, Barcelona, Tipografía Bonet y Carreras.
- . 1909c. "Introducción biológica a la pedagogía de anormales I", *La evolución pedagógica*, 1.
- . 1909d. "Introducción biológica a la pedagogía de anormales II", *La evolución pedagógica*, 2.
- . 1909e. "Interpretación mecánica del alma", *La evolución pedagógica*, 3.
- . 1909f. "El crimen en función de la miseria. Proyecto de una Introducción general a toda criminología positiva". *La evolución pedagógica*, 4.
- . 1911. *Contes de gloria y d'infern i Diàlegs i màximes del Super-Christ*, Barcelona, Biblioteca Joventut.
- SHAKESPEARE, William. [Guillem]. 1908. *Macbeth*, Barcelona, Estampa d'E. Domenech.
- SOBEJANO, Gonzalo. 1967. *Nietzsche en España*, Madrid, Editorial Gredos.



## TEODORO LLORENTE, TRADUCTOR Y ANTÓLOGO DE POESÍA FRANCESA

FRANCISCO LAFARGA  
UNIVERSITAT DE BARCELONA

La actividad traductora de Teodoro Llorente fue muy variada en cuanto a contenidos y lenguas de salida, y muy dilatada en el tiempo: 1860-1908, según las fechas de publicación.<sup>1</sup>

Si tenemos en cuenta la lengua o la cultura de salida, puede advertirse una notable presencia de la literatura — más concretamente de la poesía— francesa, frente a las presencias más reducidas de la literatura alemana (aunque eso sí, dignamente representada por el *Fausto*) e inglesa.

En cuanto al aspecto puramente formal que adoptan sus versiones, se observa una clara propensión a la publicación en volúmenes de obras selectas de un autor individual y en antologías.

Como volúmenes de obras selectas deben mencionarse los de poesías de V. Hugo (1860) y de H. Heine (1885), así como tres poemas del mismo Hugo aparecidos en un folleto (véase Hugo 1883) y los poemas de Lamartine de publicación póstuma (1925, junto con los de otro gran traductor, Fernando Maristany).

En cuanto a las antologías propiamente dichas, Llorente llegó a componer hasta cuatro volúmenes antológicos dotados de cierta unidad, ya sea por la procedencia de los textos, de una sola lengua (*Poetas franceses del siglo*

---

<sup>1</sup> Una visión de conjunto sobre su labor traductora puede verse en mi artículo "Teodoro Llorente y la traducción", en prensa en *Anuari de Filologia. Filologia Romànica XXII* (2000). La bibliografía sobre este autor no es muy abundante: destacaré el estudio preliminar al frente de la edición de poesías selectas preparada por J. Navarro Reverter (véase Llorente 1909a) y la introducción de Lluís Guarner a la edición general de sus poesías (véase Llorente 1983), reproducida en parte en Guarner 1985.

XIX, 1906), ya por la temática, con textos de distintas lenguas: dos series tituladas *Leyendas de oro* (véase Llorente 1875 y 1908) y la rotulada *Amorosas* (véase Llorente 1876). Además, una selección de poemas traducidos ya publicados se incluyó — junto con otros originales— en el volumen preparado por Navarro Reverter (véase Llorente 1909a).

De la combinación de ambos criterios se deduce que en el conjunto de la obra traducida de Llorente ocupa un lugar privilegiado la poesía francesa — que aumentaría si se considerara la versión en prosa de las *Fábulas* de La Fontaine— y su presentación en volúmenes antológicos.

Aunque sería interesante realizar el estudio de la totalidad de poemas franceses traducidos por Llorente y recogidos en antología, me centraré en este trabajo en un solo florilegio, el titulado precisamente *Poetas franceses del siglo XIX*.

Con todo, mencionaré a título indicativo y a reserva de ulteriores estudios, la presencia de poetas franceses en otras antologías. Así, en las *Leyendas de oro* de 1875 Llorente incluyó 13 poemas de Hugo y 2 de Lamartine; en *Amorosas*, 16 de Hugo, 9 de Lamartine y 6 de Musset; mientras que la segunda serie de las *Leyendas de oro* contenía la presencia de mayor número de poetas y de textos: Hugo con 7 poemas, Coppée con 6, Mendès con 4, Lamartine y Leconte de Lisle con 2, y J. Autreau, A. Chénier, Hermant, Musset, Ratisbonne, Sully-Prudhomme, Theuriet y Vigny con un solo poema.

La antología *Poetas franceses del siglo XIX* se publicó en 1906 por la prestigiosa editorial barcelonesa Montaner y Simón, con la que Llorente había colaborado anteriormente con la edición del magno volumen de *Fábulas* de La Fontaine (1885). La obra va acompañada de un "Proemio" (pp. 5-9) y de unas "Notas biobibliográficas" (pp. 388-398), elementos importantísimos para conocer la génesis del libro, los criterios de selección y la posición del traductor ante los poetas contemplados.

La aparición de la obra, tardía en el conjunto de la producción del autor, es anterior a la gran época de las antologías poéticas modernas, iniciada con las versiones prestigiosas de Enrique Díez Canedo a partir de 1907.<sup>2</sup>

En el prólogo, entre otras muchas cosas, señala Llorente los criterios de selección y los objetivos que se propone con su obra:

---

<sup>2</sup> Véase sobre el particular la relación de las antologías en Gallego Roca (1996: 306-308) y las consideraciones metodológicas del mismo autor en el capítulo "Poesía traducida y antologada" (41-45), en el que utiliza ideas de A. Fowler, C. Guillén y P. Frank & H. Essmann.

Pensé que escogiendo y limando las ya antiguas versiones de los poetas franceses de la primera mitad del siglo XIX, y completando las recién hechas de los que han florecido en la segunda mitad, podría formar una antología (ramillete, según el significado de esta palabra griega) de la poesía francesa en aquella centuria, que diese concepto bastante cabal de su índole, tendencias y evoluciones, y que sirviese no solamente para solaz de los devotos de las Musas, sino para estudio y enseñanza de los que necesitan o apetecen conocer la literatura extranjera. (Llorente 1906: 7-8)

En efecto, vuelve el traductor en esta obra a sus antiguas querencias, los poetas románticos, a los que añade muchos otros que llegaron tras ellos a la palestra literaria, realizando distintas valoraciones a partir de su propia posición:

Pasó el cálido soplo del romanticismo, que tanto enardeció los ánimos y exaltó la fantasía en todas partes, y los “parnasianos”, serenos y desapasionados, pusieron su ahínco en la perfección de la forma, cultivando el arte por el arte, y haciéndose perdonar muchas veces la nimiedad del pensamiento por la exquisita pulcritud de la expresión. Buscaban a la vez la originalidad, ya en las galas de literaturas exóticas, ya en el artificio de rebuscados conceptos, o por más extraños derroteros, como el paradójico autor de las *Flores del mal*. Convertían en sistema estas excentricidades y estos extravíos, y los exageraban los poetas que luego se llamaron “decadentes”, haciendo alarde de un neurosismo flojo y enfermizo, del cual también brotaban rasgos de conmovedora inspiración. Y venían por fin los “modernistas” a declarar arrogantes la necesidad de renovar todo en el orden literario, desde las reglas del metro y del ritmo hasta las leyes supremas de la estética. Y en estas corrientes distintas y encontradas, entre novedades atrevidas, desvaríos censurables y aciertos sorprendentes, resplandecían numerosos los fulgores de ingenios brillantísimos, y también de grandes poetas. (Llorente 1906: 7)

Ya en una carta a Menéndez Pelayo fechada el 22 de julio de 1905 Llorente le indicaba el contenido del tomo que estaba preparando:

Ahora estoy terminando un tomo de traducciones de poetas franceses para la misma editorial [Montaner y Simón]. Probablemente lo titularé *Francesillas*. ¿Le parece a V. bien? Comprenderá autores del siglo pasado: Lamartine, Víctor Hugo, Alfredo Musset, Sully-Prudhomme y Coppée serán los principales con buen número de composiciones. Al lado de estos, veinte o treinta más: Alfredo de Vigny, Teófilo Gautier, Baudelaire y algunos de los Parné [sic] y demás y los decadentistas. (Llorente 1928-1931: III, 284, n° 1220)

No le pareció bien al sesudo erudito y director de la Biblioteca Nacional un título tal vez demasiado ligero para tan alta empresa, pues en carta al mismo de 4 de octubre del mismo año Llorente le comunica que ha decidido desecharlo:

Veremos si sale tan bien la traducción de los poetas franceses. Desecho el título de *Francesillas*, que no le ha gustado a V. Yo lo imaginé al principio, cuando no pensaba dar tan grandes proporciones al trabajo. Para una obra ligera me parece que no estaba mal; pero, en efecto, no cuadra a un libro de mayor importancia. Puede que adopte el que V. me indica. (Llorente 1928-1931: III, 286, n<sup>o</sup> 1221).<sup>3</sup>

Volviendo al prólogo, tras declarar las dificultades de la traducción poética, el autor justifica algunas ausencias en su antología:

Quizás algún lector eche de menos en esta galería de ingenios esclarecidos, otros que también son muy nombrados; pero he de advertir que no todos los versos se prestan a buena traducción rítmica. ¿Cómo trasladar a otro idioma de esa manera (y vaya por ejemplo) las canciones de Béranger, en forma métrica análoga, con su mismo tono y *vis* popular? Por imposible lo tengo. Otro ejemplo: hay un poeta, recién fallecido en París, que ha figurado entre los primeros de nuestro tiempo, y que para mí es muy simpático por su origen español: José María de Heredia. Sus sonetos son obra de un arte admirable. Pero encerrar el contenido de los catorce alejandrinos del soneto francés en los catorce endecasílabos del soneto castellano, sobre todo si están tan repletos de ideas y de imágenes como los de Heredia, es empresa temeraria; yo no me he atrevido a intentarla. Conste, pues, que a más de los poetas contenidos en la presente antología, hubo en el pasado siglo, y los hay todavía en Francia, otros con ellos equiparables. (Llorente 1906: 9)

En definitiva, se trataba de dar en el libro “un cuadro bastante completo de la poesía lírica que tan esplendoroso florecimiento ha tenido durante este período en la nación vecina” (Llorente 1906: 9).

¿Qué contiene, pues, este cuadro? Un total de 376 poemas de 47 poetas, con una proporción muy desigual, dispuestos por orden cronológico. La lista que aparece a continuación, con los poetas traducidos ordenados

---

<sup>3</sup> No sabemos si el título propuesto por Menéndez Pelayo fue el definitivo de *Poetas franceses del siglo XIX*. Es curioso notar que este es el título de la portada del libro, mientras que en la cubierta, adornada con una ilustración — como el resto del libro — aparece la expresión “poetas franceses ilustres”.

alfabéticamente, presenta el número de páginas que ocupan los poemas respectivos, así como el número de líneas de la mención de cada uno de ellos en las "Notas biobibliográficas" dispuestas al final del volumen (redondeando a mitad o línea entera). El nombre de los poetas es el que les da el traductor, y el asterisco puesto a continuación de alguno de ellos significa que el nombre del poeta aparece en portadilla propia, signo inequívoco de la importancia que debía concederle el antólogo, contrariamente a la mayoría de los casos, en que encabeza el texto o textos traducidos.

	Poemas (páginas)	Biobibliografía (líneas)
Aicart, Juan	2	8
Arnault, A[ntonio] V[icente]	1	4,5
Autran, José	3	10,5
Banville, Teodoro de	3	15
Baudelaire, Carlos	6	16
Bourget, Pablo	4	14
Cazalis, Enrique	2	8,5
Coppée, Francisco*	65	33,5
Delavigne, Casimiro	6	11,5
Deroulède, Pablo	1	9
Duwailly, Amelia	1	4
Gautier, Teófilo*	6	16,5
Ginesté, Raúl	1	3,5
Grandmougin, Carlos	3	5
Grenier, Eduardo	1	4,5
Hugo, Víctor*	78	28,5
Hervilly, Ernesto de	3	5,5
Lamartine, Alfonso de*	60	28
Laprade, Víctor de	1	17
Lecomte de Lisle, Carlos	3	14,5
Lemaitre, Julio	2	7,5
Manuel, Eugenio	2	6
Marieton, Pablo	2	5,5
Marmier, Javier	1	6,5
Maupassant, Guy de	3	5,5
Mendés, Catulo	6	9
Merat, Alberto	3	11,5
Millien, Aquiles	2	7,5
Monnier, Marcos	2	6,5
Musset, Alfredo de*	20	16,5

Pigeon, Amadeo	1	2,5
Plessis, Federico	1	4,5
Rameau, Juan	4	3,5
Ratisbonne, Luis	1	9
Read, Carlos	1	4
Reboul, Juan	1	5,5
Richepin, Juan	2	9,5
Rostand, Edmundo	2	8,5
Salles, Luis	2	6,5
Silvestre, Armando	2	6,5
Sully-Prudhomme*	38	26
Truffier, Julio	1	3,5
Valabregue, Antony	3	10
Valade, León	2	8
Verlaine, Pablo	5	20,5
Vicaire, Gabriel	3	9,5
Vigny, Alfredo de	3	8,5

El reparto de páginas, como puede observarse, es muy desigual, favoreciendo a unos pocos autores sobre el resto. Entre cinco poetas copan el 65% de las páginas y son, por orden decreciente: Hugo con el 20%, Coppée con el 15%, Lamartine con el 14%, Sully-Prudhomme con el 10% y Musset con el 6%. Esos cinco poetas favoritos son los únicos nombres que Llorente menciona en su prólogo. Tres de ellos —Hugo, Lamartine y Musset— por haber despertado sus entusiasmos juveniles y haber constituido sus primeras prácticas de traducción poética, aun cuando, como dice, sólo pudo ver publicadas en aquella época —tenía 24 años— las versiones de V. Hugo. Las de Lamartine, de hecho, no recibieron un tratamiento del mismo nivel (o sea, la publicación en forma de libro) hasta mucho después de la muerte del traductor, como ya se ha dicho (véase Lamartine 1924), aun cuando fueron apareciendo en las antologías *Leyendas de oro* y *Amorosas*, junto a alguna de Musset. En cuanto a Sully-Prudhomme y a Coppée los llama en el prólogo “ingenios brillantísimos” y “gloria de la Francia actual” (Llorente 1906: 7).

Sorprenden, en esta lista, algunas presencias y también alguna ausencia. Presencias de poetas que actualmente son desconocidos no sólo por el gran público, sino que ni siquiera aparecen en los manuales de historia de la literatura: Autran, Grandmougin, Millien, Read, etc. Otros nombres son más conocidos por otras actividades literarias (Lemaitre como crítico literario, Marmier como autor de relatos de viajes, Maupassant como narrador, Rostand como dramaturgo). En cuanto a las ausencias, la más notable es la de Arthur Rimbaud, aunque tal ausencia no haya que atribuirla únicamente a una idea

preconcebida de Llorente sino a la escasa audiencia que despertó en su momento la obra del joven poeta, que, por otra parte, estuvo fuera de los circuitos literarios y pasó buena parte de su vida en el extranjero.<sup>4</sup>

En cuanto a las menciones biobibliográficas, cuya expresión en número de líneas aparece en la columna de la derecha, pueden hacerse algunos comentarios. En primer lugar, no existe correspondencia perfecta entre el orden de preferencia concedido a los poetas en el interior de la antología, y el comentario a su vida y obra en las notas finales. En el primero de los dos cuadros siguientes se da una relación de los poetas más representados en la antología, indicando el porcentaje de líneas que se les concede en las notas.

	Antología	Notas
Hugo	20%	5,9%
Coppée	15%	6,9%
Lamartine	14%	5,8%
Sully-Prudhomme	10%	5,4%
Musset	6%	3,4%

Como puede observarse, el autor más representado, V. Hugo, ocupa de hecho el segundo lugar en las notas, intercambiando posición con F. Coppée; los tres restantes mantienen su orden, aunque el espacio concedido no es nunca proporcional al lugar ocupado en la antología.

El caso contrario, con ejemplos en el cuadro siguiente, en el que se ha invertido el orden de las columnas, está representado por poetas que, ocupando un débil lugar en la antología, reciben un tratamiento de cierto desarrollo en las notas:

	Notas	Antología
Verlaine	4,2%	1,3%
Laprade	3,5%	0,3%
Gautier	3,4%	1,6%
Baudelaire	3,3%	1,6%
Leconte de Lisle	3,0%	0,8%

Se observa, así, que Verlaine, a quien se conceden en las notas 20,5 líneas, que representan un 4,2%, tiene una presencia en la antología equivalente

---

<sup>4</sup> De hecho, Rimbaud no aparece en el *Grand Dictionnaire Universel du XIXe siècle* (véase Larousse 1865-1876), que Llorente consultó sin duda alguna para redactar sus "notas biobibliográficas", ni se incluyó ninguno de sus poemas en los *Parnasse contemporain*, que también tuvo en cuenta.

al 1,3% (sólo 5 páginas). El desequilibrio es mayor en otros casos, como el de V. Laprade, que cuenta con una sola página de texto (ocupada por un solo poema), y a quien se le dedican nada menos que 17 líneas en las notas (3,5% del total).

Otra cuestión es la del contenido y el tono de las “notas biobibliográficas”, en las que el antólogo se propone “consignar algunos datos y fechas sobre la obra poética de los autores traducidos en el presente libro y de su influencia en la marcha de la poesía francesa” (Llorente 1906: 388).

Precisamente en el curso de las notas T. Llorente indica sus fuentes: ¿todas? Así, menciona la *Anthologie des poètes français du XIXe siècle*, “que ha servido de mucho para estas traducciones” (Llorente 1906: 388). También menciona el *Parnasse contemporain*, sin indicar cuál de ellos, en la nota relativa a Louis Salles, indicando que no ha hallado noticia suya en el “Diccionario de Larousse”, es decir, el *Grand Dictionnaire Universel du XIXe siècle*, que es el último publicado en vida de Llorente (392-393). Parece haber consultado así mismo —por lo menos lo cita— a Jules Lemaitre, seguramente sus *Contemporains*.

Con todo, la mera comprobación de los contenidos de la antología de Llorente con la de la *Anthologie des poètes français du XIXe siècle*, publicada en 1905 por el editor Alphonse Lemerre, el mismo que aseguró la edición de los *Parnasse*, no puede llevar a pensar en una utilización sistemática de la misma por parte del poeta valenciano.<sup>5</sup> Aunque, por supuesto, están en ambas todos los grandes se aprecian diferencias entre los poetas pequeños o menos conocidos; y en cuanto a los poemas tampoco puede decirse que exista una correlación notable. A lo sumo, la antología publicada en París pudo darle a Llorente la idea de hacer la suya: es decir, apartarse del modelo antológico utilizado en anteriores ocasiones por él mismo (basado en la temática o en alguna individualidad) y utilizar un criterio “nacional” y cronológico más definido.

Sobre lo que no cabe duda —por el paralelismo obvio de algunos párrafos— es sobre la utilización del *Diccionario* de Larousse, que Llorente usó para redactar determinadas notas biobibliográficas. Los casos más claros son los de Baudelaire, Bourget, Valade y Verlaine.

Así, en la nota dedicada al autor de las *Fleurs du mal* puede leerse: “El libro de Baudelaire era una inmensa paradoja lírica, un alarde de contradicción

---

<sup>5</sup> Agradezco a Luis Pegenante el haberme conseguido —con ocasión de uno de sus frecuentes viajes a su Oviedo natal— el índice de esta antología, que se encuentra en la Biblioteca Pública del Estado en Asturias.

a los sentimientos y a las ideas más generales, o el ensueño siniestro de un alucinado, que se complace en acumular ruinas, en revolver el fango y a veces encuentra entre los escombros y la inmundicia alguna flor que huele bien” (Llorente 1906: 392-393); compárese con lo dicho en Larousse: “Cet immense paradoxe lyrique, ces rêves d'halluciné, ce bouquet de fleurs nauséabondes, mais d'où s'échappe quelque suave parfum, cet entassement de couleurs criardes et d'images horribles, mais qu'un rayon de pure lumière vient par moments éclairer; ces grimaces sataniques entremêlées de sourires: tout cela était bien fait pour étonner”.

En el apartado dedicado a Paul Bourget dice Llorente: “Bourget, psicólogo delicado y sutil, lo mismo en sus versos que en sus obras filosóficas (pues también las ha escrito) y en sus numerosas novelas, penetra hasta lo más hondo en el corazón de los lectores. Para las mujeres y los jóvenes, sobre todo, es en Francia un autor predilecto” (Llorente 1906: 397), que puede compararse con: “C'est un psychologue subtil et minutieux, habile à scruter les intimités de la passion et à provoquer d'un mot de longues rêveries; voilà pourquoi une des raisons pour lesquelles il a rencontré si jeune le succès, ayant su mettre tout de suite de son côté, inconsciemment ou non, les jeunes gens et les femmes” (Larousse, suplemento 2).

En el caso de León Valade, Llorente abrevia un largo comentario de Anatole France que aparece en el artículo correspondiente de Larousse: “Es un poeta íntimo, muy fino, muy delicado. Sobresale pintando escenas familiares y paisajes agradables” (Llorente 1906: 394), que recuerda a: “Léon Valade est un poète intime, très fin, très délicat. Il excelle à peindre des scènes familières et de jolies paysages. Il a de l'esprit [...]” (Larousse, suplemento 2).

Finalmente, son más numerosos los paralelismos que se encuentran entre la nota dedicada a Verlaine y el artículo de Larousse:

Se afilió en París al naciente grupo de los parnasianos, y a la vez que Coppée se presentaba al público con *Le Reliquaire*, hizo él su aparición con los *Poèmes saturniens*, que obedecía a los cánones de aquella escuela literaria; pero pronto se desvió de ella buscando mayor originalidad. [...] Pasó luego diez años sin publicar versos, llevando una vida desarreglada y sufriendo enfermedades que quebrantaron mucho su salud. Después de un retiro en la cartuja de Montreuil-sur-Mer su imaginación, siempre exaltada, le llevó a extremos de devoción, expresados con mucho fervor en las poesías de su libro *Sagesse*. [...] A esto dice el crítico Lemaitre que Verlaine, como poeta, “es un bárbaro, un salvaje, un enfermo; pero que tiene una música en el alma y a veces oye voces que nadie antes que él había escuchado” (Llorente 1906: 395-396).

Dans son premier recueil de vers, *Poèmes saturniens*, paru en même temps que *Le Reliquaire* de M. F. Coppée. [...] Ce recueil était l'oeuvre d'un parnassien et ne permettait pas encore de présager l'originalité de l'auteur qui, depuis, s'est surtout préoccupé de se frayer un petit sentier en dehors des chemins battus. [...] Après ces premiers essais M. P. Verlaine fut une dizaine d'années sans rien produire; la vie de bohème, la maladie qui le contraignit souvent à chercher un refuge dans les hôpitaux [...] . À la suite d'un séjour à la chartreuse de Montreuil-sur-Mer, devenu catholique fervent, il fit paraître un recueil de vers moitié dévots, moitié mystiques, *Sagesse*. [...] "C'est un barbare, un sauvage, un enfant, a dit de lui M. Jules Lemaitre; seulement cet enfant a une musique dans l'âme et à certains jours il entend des voix que nul avant lui n'avait entendues" (Larousse, suplemento 2).

La publicación de los *Poetas franceses del siglo XIX* no pasó, por descontado, desapercibida. En la correspondencia de Llorente se conservan diversas cartas laudatorias de amigos y colegas. Entre ellas, la más notable, por tratarse además de un gran erudito, es la del hispanista francés Ernest Mérimée, quien, tras agradecerle el haber contribuido a difundir en España la poesía de su país, comenta:

Entre la versión exacta y casi material que se empeña minuciosamente en reproducir las palabras y a veces deja escapar la imponderable e inasequible poesía, cuya esencia no pueden coger los instrumentos más perfectos de la moderna filología, y por otra parte esta poética armonía y forma artística que una lengua extranjera sólo puede reproducir usando sus giros propios y originales, hay una elección necesaria que debe de costar grande trabajo y hasta verdaderas ansias y fatigas al artista que lo acomete. Según mi modesto saber, V. ha salido airoso de tan ardua empresa y merced a sus labores sus compatriotas pueden ya saborear el exquisito y delicado perfume de nuestros vates, que, por lo que he visto, muchas veces se les escapa, por ser de índole tan diversa del de allende el Pirineo. Gran gusto han tenido nuestros estudiantes tolosanos en ver cómo se puede traducir castiza y poéticamente en hermoso castellano a nuestros poetas contemporáneos. (Llorente 1928-1931: II, 140, n° 486, de 18.01.1907)

Con todo, el propio Ernest Mérimée se muestra menos laudatorio y más crítico en una reseña aparecida a mediados del mismo año en la prestigiosa revista *Bulletin hispanique*. No parece estar muy de acuerdo con la selección efectuada por Llorente y con el lugar concedido a los principales poetas:

Lamartine (26 pièces), Victor Hugo (40 p.), Sully Prudhomme (37 p.) figurent en tête de ce Parnasse à la place glorieuse qui leur revient. Mais Musset, avec 9

pièces seulement, et surtout Vigny, avec una seule poésie (*Le cor de Roland*) auraient quelque droit à se plaindre. [...] En revanche, quelques-uns des poètes auxquels l'auteur a fait les honneurs de son hospitalité auraient pu sans doute être omis sans que personne eût réclamé, et M. Coppée (40 pièces) occupe une place que beaucoup estimeront disproportionnée (Mérimée 1907: 213).

Ni tampoco con el hecho de que Llorente hubiese renunciado a traducir a Béranger y a Hérédia, por considerarlo empresa imposible desde el punto de vista técnico:

Pure modestie ou simple timidité. Aguilera<sup>6</sup> a montré que la manière et les mètres de Béranger pouvaient sans trop de difficulté passer au castillan, et les sonnetistes espagnols ont fait leurs preuves: un hendécasyllabe castillan vaut un alexandrin français (Mérimée 1907: 213).

Con todo, el crítico francés aprecia la maestría de Llorente como traductor, gracias a su calidad de poeta y de poeta bilingüe, demostrada en múltiples ocasiones en su dilatada carrera:

C'est donc en poète, en vrai poète, qu'il les traduit, c'est-à-dire qu'il tient moins à la reproduction minutieusement scrupuleuse de toutes les nuances ou de tous les mots qu'à la couleur générale et l'impression dernière: s'il faut choisir entre l'équivalence mathématique (est-elle possible, même en prose?) et la transposition poétique en un autre idiome, il tient résolument pour cette dernière (Mérimée 1907: 214).

De la práctica traductora de Llorente — así como de sus palabras en el prólogo, que el crítico francés cita a menudo— se desprende cuáles son las ideas del poeta valenciano sobre la traducción y los procedimientos que utiliza. Por eso, más que insistir en estos aspectos, Mérimée propone el cotejo de los textos (reproduce fragmentos de *Le lac* de Lamartine y de la *Nuit de mai* de Musset), ya que:

Le résultat de cette comparaison montrera le souci intelligent et inquiet du traducteur à respecter, sinon toujours la lettre, du moins l'esprit du texte, en même temps que les ressources ingénieuses que lui offrent une profonde

---

<sup>6</sup> Ignoro a quién se refiere Mérimée. No he hallado ninguna traducción en forma de libro de obras de Béranger; podría tratarse de Enrique Aguilera y Gamboa, marqués de Cerralbo, que había publicado varios volúmenes de poesías, a los que no he tenido acceso.

connaissance de toutes les richesses du castillan ainsi que son instinct de poète.  
(Mérimée 1907: 215)

Por su parte, Navarro Reverter trae a colación (sin mencionar la fuente) la opinión expresada por el crítico y escritor Francisco Fernández Villegas (alias Zeda):

Bien pueden mostrarse satisfechos los poetas traducidos del noble y elegante ropaje con que Llorente los presenta ataviados ante los lectores españoles. Allí la musa de Lamartine, vestida castizamente a la española, nada pierde de su melancólica gravedad y de su delicada ternura; allí brillan con toda su grandiosa belleza las imágenes de Víctor Hugo; allí puede apreciar hasta el más exigente lector los apasionados arrebatos de Musset, el humor y finura de T. de Banville, el exquisito sentimiento de Sully Prudhomme, el tedio angustioso de P. Verlaine, el conmovedor altruísmo de Francisco Coppée; en una palabra, las cualidades más características de los cuarenta y ocho poetas de la antología formada por el insigne vate valenciano. (Llorente 1909a: 45-46)<sup>7</sup>

Finalmente, en carta a Llorente fechada el 16 de julio de 1907, Guillaume Bernard, tras agradecerle al poeta el envío de la antología, le comunica que ha dirigido a la revista *Polybiblion* una reseña (véase Llorente 1928-1931: II, 165, n° 520).<sup>8</sup>

Si como antólogo el trabajo de Llorente, sesgado por sus gustos personales, puede resultar contestable, su incansable labor como difusor de la poesía extranjera está fuera de duda. Queda un tercer aspecto por dilucidar, que es el de su mérito como traductor. En su época fue saludado por numerosos críticos como traductor excelso: bastará recordar el apelativo que le dirigió Menéndez Pelayo de “príncipe de nuestros traductores poéticos en la era moderna” (Llorente 1909b: xvi) o las palabras de Federico Balart, para quien fue “el gran hispanizador de la Musa universal” (cit. por Navarro Reverter en Llorente 1909a: 46). Es cierto que los criterios y las técnicas de la traducción han cambiado desde el otro fin de siglo en el que trabajaba Llorente, y que, además, estamos ante un tipo de traducción tan particular y personal como es la traducción poética. Todo eso hace difícilísimo valorar en su justo término las traducciones de Llorente. En cualquier caso, dejo para otros, o para mejor ocasión, un estudio de este tipo.

---

<sup>7</sup> En realidad, son 47 los poetas que figuran en la antología.

<sup>8</sup> Me ha sido imposible consultar los números de la revista correspondientes a ese año, por lo que ignoro si el texto crítico llegó realmente a publicarse.

## BIBLIOGRAFÍA

- GALLEGO ROCA, Miguel. 1996. *Poesía importada. Traducción poética y renovación literaria en España (1909-1936)*, Almería, Universidad de Almería.
- GUARNER, Lluís. 1985. *La Renaixença valenciana i Teodor Llorente*, Barcelona, Edicions 62.
- HEINE, Heinrich. 1885. *Poesías de Heine. Libro de los cantares. Traducción en verso, precedida de un prólogo, por Teodoro Llorente*, Barcelona, Imp. de Daniel Cortezo ("Biblioteca de Artes y Letras).
- HUGO, Victor. 1860. *Poesías selectas de Víctor Hugo, traducidas por Teodoro Llorente*, Emilio Castelar (pról.), Madrid, Imprenta de Juan Antonio García.
- . 1883. *Tres poesías de Víctor Hugo. Traducción de Teodoro Llorente*, Valencia, Imprenta de Domenech.
- LAFONTAINE, Jean de. 1885. *Fábulas de La Fontaine, ilustradas por Gustavo Doré. Traducción de don Teodoro Llorente*, Barcelona, Montaner y Simón.
- LAMARTINE, Alphonse de. [1925]. *Lamartine*, Teodoro Llorente & Fernando Maristany (trads.), Barcelona, Ed. Cervantes ("Las mejores poesías (líricas) de los mejores poetas" XLII).
- LAROUSSE, Pierre. 1865-1876. *Grand Dictionnaire Universel du XIXe siècle*, París, Administration du Grand Dictionnaire Universel, 15 vols. + 2 de suplementos.
- LLORENTE, Teodoro. 1875. *Leyendas de oro. Poesías de los principales autores modernos vertidas en rima castellana por Teodoro Llorente*, Valencia, Imprenta de Domenech ("Biblioteca selecta" V).
- . 1876. *Amorosas. Poesías de los principales autores modernos puestas en rima castellana por Teodoro Llorente*, Valencia, Imprenta de Domenech ("Biblioteca selecta" VIII).
- . 1906. *Poetas franceses [ilustres] del siglo XIX. Traducción en verso castellano por D. Teodoro Llorente*, Barcelona, Montaner y Simón.
- . 1908. *Leyendas de oro. Poesías de autores modernos vertidas en rima castellana. Segunda serie*, Valencia, Librería de Aguilar, editor ("Biblioteca selecta", 97).
- . [1909a]. *Teodoro Llorente: su vida y sus obras. Florilegio de sus poesías*, Juan Navarro Reverter (estudio preliminar), Barcelona-Madrid, F. Granada [].
- . 1909b. *Nou llibret de versos*, València, Imprenta de Domenech.
- . 1928-1931. *Epistolari Llorente*, T. Llorente Falcó (ed.), Barcelona, Biblioteca Balmes, 3 vols.
- . 1983. *Poesia valenciana completa*, Lluís Guarnier (ed.), València, Tres i Quatre.
- MÉRIMÉE, Ernest. 1907. "Reseña de Teodoro Llorente, *Poetas franceses del siglo XIX*" *Bulletin hispanique* IX, 213-215.



# LA (MALA) FORTUNA DE EÇA DE QUEIROZ EN ESPAÑA: LAS TRADUCCIONES DE VALLE-INCLÁN

ELENA LOSADA SOLER  
UNIVERSITAT DE BARCELONA

La historia de la fortuna de Eça de Queirós en España, y muy especialmente el análisis de las traducciones de sus obras, puede contribuir al conocimiento del estado del mundo editorial español en las primeras dos décadas del siglo XX. Hasta 1920 — y con pocas excepciones— se trata de una historia de traducciones mal pagadas, hechas a toda prisa, a veces cedidas a terceros que solían tener un conocimiento muy deficitario de la lengua de origen. En el caso de las traducciones del portugués la situación se veía agravada por la falsa familiaridad que un hablante de castellano o de catalán siente ante la lengua escrita, error que se paga, todavía hoy, con grotescos contrasentidos.

En el caso concreto de las traducciones de Eça de Queirós al castellano entre 1882 y 1915,<sup>1</sup> objeto de este trabajo, nos encontramos en primer lugar con unas primeras traducciones piratas surgidas del eco de la fama de Eça de Queirós (de la primera época de Eça de Queirós, la de las novelas naturalistas) como novelista escandaloso y anticlerical. No es extraño, pues, que *O Crime do Padre Amaro* y *O Primo Basílio* fueran las primeras novelas de Eça traducidas al castellano.

Estas primeras traducciones datan de 1882 y 1884. En 1882 aparece una versión con este sugestivo título: *El crimen de un clérigo*. La indicación de traductor también es un prodigio de manipulación: traducida por un ex-jesuita (Imprenta de Juan Iniesta, Madrid). En 1884 aparece la segunda parte: *El padre*

---

<sup>1</sup> Ver el apéndice adjunto para estas primeras traducciones .

*Amaro. Segunda parte de El crimen de un clérigo* (“El Cosmos Editorial”, Madrid), ahora sin indicación de traductor. Estas traducciones manipuladas, ideológicamente dirigidas y literariamente horrendas son la puerta de entrada de Eça de Queirós en España. También en 1884 apareció la primera traducción de *O Primo Basílio* (la aportación queirosiana al gran tema realista de la mujer adúltera). Se trata, como en el caso de las anteriores, de una edición pirata que nunca pagó derechos a su autor con el título *El primo Basilio. (Episodio Doméstico)*. La indicación de traductor sigue siendo cuanto menos curiosa: “versión castellana de un aprendiz de hacer novelas” (“El Cosmos Editorial”, Madrid). Ernesto Guerra da Cal señaló que no sólo la traducción es deficiente sino que el prólogo de los editores alcanza niveles de pura desfachatez:

La traducción va precedida de una “Advertencia de los Editores”, páginas. 7-11, en la que se dice que el novelista había nacido en Oporto en 1860 [!!]. Afírmase allí también que Eça dejó la obra inconclusa, que tuvo que ser terminada “por un escritor mediocre” y que “finalmente la acabó” suprimiendo las partes postizas. (Guerra da Cal 1975: 29)

Los años siguientes no fueron mucho mejores. En 1901 encontramos una traducción de *A Relíquia* obra de dos autores, (*La reliquia* [Trad. de Camilo Bargiela y Francisco Villaespesa], Editorial Lizcano & Cia, Barcelona). Parece que ninguno de los dos se tomó la molestia de leer la parte del otro. Sólo así se justifica que la “fábrica de fiados” (fábrica de hilaturas) de uno de los personajes aparezca en la primera parte como “fábrica de hilados” pero que sufra una curiosa reconversión industrial en el segundo hasta convertirse en una “fábrica de fideos”. Como comentó Enrique Díez Canedo:

Aquella otra, parto de dos ingenios, en que una fábrica de hilados del primer tomo se convertía en una fábrica de fideos en el segundo, mostrando así el respeto más absoluto a la división del trabajo, ya que no a la lengua portuguesa y a los manes del autor traducido. (Díez Canedo 1964: 101)

Después de tanto sufrimiento la primera reacción de un amante de la literatura portuguesa al encontrar traducciones de Eça de Queirós firmadas por Valle-Inclán es de alegría. Alegría de que ese vínculo entre dos culturas que siempre es una traducción se hubiera establecido por fin a través de dos nombres excepcionales en los respectivos cánones. La segunda reacción es de sorpresa ante ciertos desajustes que, incluso en una primera lectura sin conciencia del texto original, chocan al lector. La tercera es de estupor al contrastar original y versión y comprobar errores casi inexplicables.

La primera edición de esas traducciones, la publicada por la editorial Maucci, en Barcelona, está indatada. Sólo a partir de la tercera edición aparecen fechadas. Ernesto Guerra da Cal (1975) sugiere las siguientes fechas aproximativas: *La reliquia*<sup>2</sup> c. 1902 (Guerra da Cal: 77); *El primo Basilio* c. 1902 (Guerra da Cal: 46) y *El crimen del padre Amaro* c. 1908 (Guerra da Cal: 29). El *Catálogo general de la librería española y latinoamericana* señala como indatada la versión de *El crimen del padre Amaro* y concreta 1902 como fecha para *La reliquia* (*Catálogo* [...]: 129-130). Palau i Dulcet en el *Manual del librero hispanoamericano* indica aproximativamente 1910 para *El crimen del padre Amaro*, señala la edición de 1904 de *El primo Basilio* sin indicar si se trata de la primera o de la segunda y ratifica para *La reliquia* la fecha de 1902 (Palau y Dulcet 1951: 2-3).

El ilustre lusista catalán Ignasi Ribera i Rovira confirma estas fechas en su artículo publicado en el volumen *In Memoriam Eça de Queiroz* titulado “Eça de Queiroz en España” (Ribera i Rovira 1947: 343). En él, Ribera i Rovira cuenta la entrevista que tuvo con Maucci. El editor barcelonés había intuido que Eça de Queirós podría ser un éxito editorial a través de los artículos publicados en 1900 — a raíz de la muerte del novelista— por el entonces joven estudiante de Derecho en diversos periódicos catalanes — *La Renaixensa* y *La Veu de Catalunya*— y le propuso la traducción de algunas obras de Eça.

Teniendo en cuenta la fecha de la muerte de Eça de Queirós — 16/VIII/1900— las proposiciones del señor Maucci debieron de tener lugar a finales de 1900 o principios de 1901. La entrevista terminó en desacuerdo. Maucci estaba interesado en traducir la novela más escandalosa de Eça: “— Ora diga-me: Qual é o mais fresco romance de Eça de Queiroz...”<sup>3</sup> Ribera i Rovira se escandalizó y dio por terminada la entrevista. Poco después Maucci volvió a la carga, pero ofreció por las traducciones un precio mísero: “As tarefas universitárias não me deixavam tempo e, além disso, a perspectiva do lucro não era para tentar a cobiça dum estudante pelintra. Desisti” (Ribera i Rovira 1947: 343).

Como último argumento el editor intentó calmar el enfado del posible traductor diciéndole que no se trataba de hacer una obra de arte sino de que la

---

<sup>2</sup> Cito en castellano el título de las obras cuando me refiero a las traducciones, en portugués cuando se trata del texto en sí.

<sup>3</sup> La grafía “Queiroz”, utilizada por el propio novelista y por sus contemporáneos ha sido sustituida en la moderna ortografía portuguesa, por la forma “Queirós”. Utilizo esta última en mi propio texto pero conservo la antigua en los textos que la utilizaron.

traducción saliera rápidamente — interesaba aprovechar el eco de la muerte del novelista— y con el nombre de Eça de Queirós bien visible:

É tolo! — teimou o editor—. O senhor fazia a tradução num “periquete”... Conhece bem o português... e a questão é sair do lance depressa... E sempre gaguejando, findou, matreiro: — Olhe: se tem escrúpulos de honestidade literária, não assine as traduções... Isso é corrente... Afinal não é o seu nome que me interessa, mas o de Eça de Queiroz! (Ribera i Rovira 1947: 343)

Queda por tanto clarísimo lo que quería Maucci: una traducción de Eça que resultara barata, que estuviera lista lo más pronto posible y que además fuese “picante”. Ribera i Rovira se negó a trabajar en estas condiciones. Poco después Maucci publicaba una traducción de *A Relíquia* firmada por Valle-Inclán: “Passados alguns meses, a casa editorial Maucci publicava A Relíquia numa edição de 20.000 exemplares. Assinava a tradução o exímio Don Ramón del Valle-Inclán” (Ribera i Rovira 1947: 344).

De esta manera Ribera i Rovira sitúa también la traducción de *a Relíquia* entre 1901-1902. La discreción al emitir un juicio sobre ella, si no queremos ver segundas intenciones en el “firmaba la traducción”, es propia de todos sus escritos. Ribera i Rovira nunca habla mal de los divulgadores de la cultura portuguesa en España, aunque se trate de una traducción como mínimo cuestionable. Debemos tener en cuenta también que escribe en 1917, cuando Valle-Inclán era ya una figura importante en la literatura del momento.

La fecha más probable para la traducción de *A Relíquia*, la primera de la serie, es, pues, 1902. Ramón del Valle-Inclán tenía entonces treinta y seis años y estaba escribiendo y publicando las *Sonatas* (*Sonata de Otoño*, 1902; *Sonata de Estío*, 1903; *Sonata de Primavera*, 1904; *Sonata de Invierno*, 1905). Se hallaba, por tanto, en la cumbre de esa prosa modernista que tantos puntos en común tiene con la de Eça de Queirós. Julio Casares, en *Crítica Profana*, (sin mencionar nunca que él mismo tradujo *A Relíquia* en 1908) señala esas similitudes de estilo entre ambos escritores, sobre todo en el uso del adjetivo, pieza estilística por excelencia:

Yo no creo que Valle-Inclán, traductor, a su vez de Eça de Queiroz, y en condiciones privilegiadas, como gallego, para saborear la exquisita armonía de la prosa de este gran estilista, tan poco conocido en España hasta después de su muerte (1900) debió hallar también en las páginas admirables de *La reliquia* y de *Prosas Bárbaras* la fórmula de expresión más adecuada a su propio temperamento, y, voluntaria o involuntariamente, dióse a imitar en sus

escritos, el léxico, los giros y las cadencias del novelista portugués. (Casares 1964: 60)

Dejemos de lado para otra ocasión el análisis de estas semejanzas estilísticas apuntadas por Julio Casares y volvamos a la cronología. La fecha de aparición de las traducciones coincide con uno de los frecuentes baches económicos de Valle-Inclán. En su posible viaje a Barcelona, que Díaz Plaja (1965: 57) fecha entre 1890-1891, pudo conocer a Maucci, que recurrió a él para sus traducciones “urgentes” de Eça, asegurándose al mismo tiempo un nombre de prestigio creciente.

Casares considera que Valle-Inclán fue el verdadero autor de estas traducciones, pero señala que cometió innumerables errores, especialmente imperdonables en un gallego. Esto le lleva a lanzar la hipótesis de que tal vez Valle tradujo del francés (Casares 1954: 63) Quizá Casares tenía presente para esta consideración la impúdica “Nota del Traductor” que precede a *La reliquia*, donde don Ramón afirma haber consultado una traducción francesa corregida y revisada por el autor, cuando esa primera traducción al francés —por entregas— se publicó en 1921 (Guerra da Cal 1975: 79) y la primera edición en volumen data de 1941. El traductor asegura además que en esa fantasmal versión francesa el autor eliminó todas las páginas que podían recordar las *Memorias de Judas* de Pietro de la Gatina (sic). ¡Así queda a salvo su traducción mutilada, el propio Eça la habría mutilado para la versión francesa!

Ernesto Guerra da Cal<sup>4</sup> afirma rotundamente que Valle-Inclán se limitó a firmar las traducciones —las tres: *La Reliquia*, *El primo Basilio* y *El crimen del padre Amaro*— y que se las pasó a un tercero: “Muy infiel al texto y con frecuentes mutilaciones. Con certeza que de Valle-Inclán tiene sólo el nombre” (Guerra da Cal 1975: 77). Julio Gómez de la Serna, autor de la traducción de las *Obras Completas* de Eça de Queirós publicadas por Aguilar con ocasión del centenario de su nacimiento, comparte esta opinión:

Me he resistido siempre a creer, desde que la leí, hace bastantes años, que esa traducción fuera hecha, efectivamente, por Valle-Inclán; me figuro más bien que, si acaso, él la revisó a la ligera, permitiendo que su nombre figurase allí nominalmente, lo cual es, sin embargo de lamentar, tratándose de tan alta figura literaria. Fundamento esa suposición mía en el hecho de observar en esa traducción, a poca costumbre que se tenga, numerosos detalles que revelan

---

<sup>4</sup> En su monumental *Bibliografía Queirociana*, el Prof. Guerra da Cal indica que estaba preparando un trabajo sobre las traducciones de Valle-Inclán [Guerra da Cal 1975: 29], lamentablemente no llegó a terminar ni a publicar dicho trabajo.

desgana y falta de interés y de fijeza en la labor. En ella se suprimen párrafos, se orillan las dificultades de estilo y lenguaje por medio de fáciles saltos e incluso dicha traducción presenta, a veces, infidelidades y torpezas inconcebibles, máxime en un escritor que conoce el idioma original. (Gómez de la Serna 1948: 220)

Veamos, pues, cuáles son los problemas de la traducción de *A Reliquia* que Valle-Inclán firmó. La versión es, efectivamente, muy deficiente. La primera que se extrae es que el traductor tenía mucha prisa por terminarla. Las mutilaciones son constantes, sobre todo en las descripciones largas, donde el autor de la versión creyó que se notarían menos. Desaparecen así pequeños fragmentos a lo largo de toda la obra. El párrafo siguiente es un ejemplo de este procedimiento, los corches en el texto portugués indican la parte que resultó eliminada en la traducción:

— Antes sofra um só homem, do que sofra um povo inteiro! [Limpendo as bagas de suor de que a emoção me alagara a testa, caí trémulo, sobre um banco. E através da minha lassidão, confusamente distinguia no pretório dois legionários, de cinturão desapertado, bebendo numa grande malga de ferro que um negro ia enchendo com o odre suspenso aos ombros; adiante uma mulher bela e forte sentada ao sol, com os filhos pendurados dos dois peitos nus; mais longe um pagueiro envolto em peles, rindo e mostrando o braço manchado de sangue. Depois cerrei os olhos; um momento pensei na vela que deixara na tenda, ardendo junto ao meu catre fumarenta e vermelha; por fim roçou-me um sono ligeiro... Quando despertei, a cadeira curul permanecia vazia — com a almofada de púrpura em frente, sobre o mármore, gasta, cavada pelos pés do Pretor] e uma multidão mais densa enchia, num longo rumor de arraial, o velho Átrio de Herodes. Eram homens rudes, com capas curtas de estameña, sujas de pó, como se tivessem servido de tapetes sobre as lajes de uma praça... (*A Reliquia*: 165)

— Antes sufra un hombre que un pueblo entero. Al salir vimos un grupo de hombres rudos que llenaba el viejo atrio de Herodes. Llevaban sobre los hombros capas cortas de estameña, sucias de polvo como si hubiesen servido de tapices sobre las losas de una calle. (*La Reliquia* 1983: 149)

A base de reducir así las descripciones elimina casi treinta páginas del original. Es importante tener en cuenta, sin embargo, que estos cortes no son nunca por causas ideológicas. No desaparecen los fragmentos “comprometidos” sino que las mutilaciones vienen a “corregir” descripciones

“innecesariamente” largas. Toda la traducción da la impresión de haber sido hecha con mucha prisa y de no haber sido corregida nunca. Los contrasentidos y errores son legión. Veamos uno de los más evidentes: en un momento del texto aparece la palabra *pitada* (pellizco de polvo de rapé o de tabaco), el traductor no conoce la palabra y traduce cambiando los elementos cercanos y creando un absurdo:

A Gervásia disse-me que era o Sr. Matias, que me ia levar muito longe, para casa da tia Patrocínio, e o Sr. Matias **com a sua pitada suspensa**, olhava espantado para as meias rotas que me calçava a Gervásia. (*A Relíquia*: 14)

Gervasia me dijo que era el señor Matías que iba a llevarme para muy lejos, para la casa de la tía patrocínio, y el señor Matías, **con la cara suspensa**, contemplaba espantado las medias rotas que me calzaba Gervasia. (*La reliquia* 1983: 20)

Más adelante vuelve a aparecer la misma palabra en un contexto más claro y entonces el traductor acierta con el sentido pero no corrige el error anterior:

Um frade gordo, com o Breviário e o guarda-sol de paninho entalados sob o braço, ia sorvendo **uma pitada estrondosa**. (*A Relíquia*: 216)

Un fraile gordo con el breviario y el paraguas bajo el brazo sorbía **un polvo de rapé**. (*La reliquia* 1983: 194)

En otros momentos el desconocimiento de la palabra portuguesa se resuelve eliminándolo directamente o dándole una traducción fantasiosa:

**Galguei** [galgar: andar a paso vivo] o atalho entre piteiras até ao murozinho, **caiado e aldeão** [encalado y aldeano], que cerca o jardim de Getsemaní. (*A Relíquia*: 220)

**Gané** el atajo, entre pitas, hasta el muro **cálido y albeado** que cierra el jardín de Getsemaní. (*La reliquia* 1983: 198)

Otros dos datos significativos porque pueden ayudar a establecer la autoría de esta versión son el frecuente uso del imperfecto de subjuntivo con valor de pluscuamperfecto o indefinido de indicativo y los tiempos compuestos con el verbo *tener*. Ambos fenómenos son propios del castellano hablado en Galicia y constantes en la versión firmada por Valle-Inclán:

Y hasta **tengo oído** decir que no sólo para sí. (*La reliquia* 1983: 58)

En Coimbra le **hiciera** versos, y aquel amor. (*La reliquia* 1983: 40)

En definitiva, la traducción firmada por Valle-Inclán se trata de una versión apresurada, mutilada, plagada de errores sintácticos, léxicos y estilísticos, que resuelve los fragmentos dudosos o difíciles por el expeditivo método de eliminarlos y que presenta un uso de los tiempos verbales claramente galaico.

Además, a los errores de traducción de la edición de Maucci se añaden en la edición de Bruguera de 1983 frecuentes errores tipográficos, a veces muy graves. También la fecha de la traducción — 1925— que se da en la solapa de esta edición está equivocada. Se han confundido las reediciones de los años veinte con las primeras ediciones de comienzos de siglo. José María Alfaro, en su reseña de esta nueva edición, aparecida en ABC el 20 de agosto de 1983, toma como válida esta fecha de 1925, según la cual Valle habría traducido la obra en plena creación del mundo esperpéntico; de este modo su juicio sobre las intenciones de Valle-Inclán resulta distorsionado.<sup>5</sup> Pablo Corbalán en su reseña para *El País* (2/X/1983) deshace el equívoco provocado por la solapa de Bruguera y destaca la importancia de que Valle-Inclán leyera a Eça mientras escribía las *Sonatas*.<sup>6</sup>

La traducción de *O Primo Basílio* debe considerarse casi contemporánea a la de *A Reliquia* pese a las dificultades de datación. El tono general de la versión es muy semejante a la anterior. Nos encontramos una vez

---

<sup>5</sup> "Es comprensible que a Valle-Inclán le tentara traducir *La reliquia*, versión que reralizó en 1925 y que ahora se reedita con evidente acierto. Cuando la elabora, su opulenta prosa modernista está en un punto de flexión, consecuencia d su sabia y dramática apertura hacia el expresionismo de los esperpentos. Sin embargo, como quien realiza un último homenaje, la recreación castellana de Eça de Queiroz se balancea sobre los recamados artísticos de las *Sonatas* y el refulgir de esas nostalgias de un otoño que se señala primavera" (Alfaro 1983).

<sup>6</sup> "La aclaración no resulta superflua porque establece el período en que esos libros llegaron a ejercer su influencia en el genial gallego. Léidos mucho antes, hay que tener en cuenta que en 1902 Valle-Inclán había iniciado la publicación de las *Sonatas*[...] Entre 1925 — año de una de las reediciones de Queiroz hechas por Valle-Inclán— y 1926, éste dio en la Revista El Estudiante, en forma de entregas, Tirano Banderas, tan lejo ya de su prosa preciosista y de su rtapa modernista" (Corbalán 1983).

más ante un trabajo hecho a vuela pluma y otra vez desaparecen constantemente fragmentos de las descripciones extensas. Tampoco se trata en este caso de censura ideológica sino de pura y simple prisa por acabar. En algunas ocasiones los fragmentos desaparecidos superan las veinte líneas.

Los errores léxicos son todavía más graves y abundantes que en *La reliquia*. En algunos casos los falsos amigos funcionan como traducción disparatada:

Foi sempre **reprobado** [suspendido] nos primeiros exames do liceu (*O Primo Basílio*: 119).

Más de una vez había sido **reprobado** en los exámenes del instituto (*El primo Basilio* 1983: 99).

Sin embargo en algunas ocasiones —y paradójicamente— el apresurado traductor no duda en inventar frases que no aparecen en el original:

Também os homens sempre, sempre, secam!... Que tens tu para jantar! Não fizeste cerimónia, hem? E com uma ideia súbita:

— **Tens tu bacalhau?** (*O Primo Basílio*: 161).

Y, además, siempre hombres, encocora. ¿Qué tienes para comer? Sin cumplidos, ¿eh?...

—[Claro que no, tenía lo de siempre: chuletas de ternera muy exquisitas]

— ¿No tienes bacalao? (*El primo Basilio* 1983: 114).

Estos añadidos resultan inexplicables. Sólo una hipótesis podría esclarecer su origen: que el traductor hubiera tenido a la vista —ahora sí— una traducción francesa de *O Primo Basílio* de fácil acceso en España, la de Maria Leticia Ratazzi-Rute, publicada en *Les Matinéas Espagnoles* en 1883. Esta explicación puede refrendarse con algunas interpretaciones erróneas del texto casi imposibles para un español que estuviera leyendo portugués y todavía más absurdos en un gallego. Obsérvese el siguiente ejemplo, ¿cómo podría un gallego confundir “falar” con “faltar”?:

E teu marido? — perguntava ele.— Quando vem?

— **Não fala em nada.** — ou então: — Não recebi carta, não sei nada (*O Primo Basílio*: 212).

¿Cuándo viene?

—No nos hace falta— respondía Luisa.— Ni he recibido carta ni sé nada (*El primo Basilio* 1983: 173).

Otro pequeño detalle añade verosimilitud a la hipótesis de una traducción hecha a partir de una mala versión francesa y no del original portugués: Leopoldina habla de un enfado infantil con Luísa porque esta había besado a su amiga Teresa en el colegio, en la versión española el beso se ha convertido en un abrazo, ¿contaminación del francés “embrasser”?:

Luísa não se lembrava.

—Por tu teres **dado um beijo** na Teresa que era o meu sentimento — disse Leopoldina (*O Primo Basílio*: 164).

Luisa no se acordaba.

—Fue **porque abrazaste** a Teresa, que era mi sentimiento (*El primo Basilio* 1983: 137).

Ahora bien, ¿por qué Valle-Inclán, cuyos conocimientos de francés no debían de ser muy fuertes teniendo en cuenta que en carta a Ruiz Contreras le agradece sus traducciones de Anatole France porque así le evita tener que leer en francés (Díaz Plaja 1965: 59), tuvo que valerse de una versión francesa de *O Primo Basílio* en vez de trabajar sobre el original portugués? Parece confirmarse, pues, la hipótesis de que el autor de las *Sonatas* pasó la traducción a otra persona que desconocía el portugués.

Los contrasentidos son también muy frecuentes. En algunos casos provocan graves distorsiones de la intención del autor:

E as meninas solteiras! **Muito pequerrucho por essas amas dos arredores tem o direito de lhes chamar mamã!** [¡Muchos chiquillos dados a las amas de por aquí tendrían derecho a llamarles “mamá”!]. (*O Primo Basílio*: 353).

¿Y las solteritas? **Peste en ellas, que aún conservan el derecho de decir “mamá”.** (*El primo Basilio* 1983: 275).

Sin embargo, el colmo del desatino llega en uno de los momentos cumbre de la novela, en la entrevista entre Sebastião, el amigo de la familia, y la criada Juliana. Ésta, acorralada, lanza insulto tras insulto contra Luísa, llega a decir que ella misma la vio abrazada a Basílio:

E o que eu passei com a bruxa da tia! É o pago que me dão! Os diabos me levem se eu não for para os jornais. **Via-a abraçada ao janota como uma cabra!** [la vi abrazada al lechugino como una zorra] (*O Primo Basílio*: 397).

¿Y lo que he pasado con la bruja de su tía? ¿Es éste el pago que me dan? ¿Que me lleven los demonios si yo no pongo esto en los periódicos! **¡Yo, que he vivido agarrada al trabajo como un perro!** (*El primo Basilio* 1983: 308).

Como vemos, la frecuencia y calibre de los contrasentidos aumentan en esta traducción. Aparece, además, un fenómeno nuevo: se trata de un texto plagado de laísmos, incorrección lingüística que no aparecía en la versión de *A Relíquia*. El laísmo no es un hábito lingüístico oscilante, o se es laísta o no se es, por lo tanto podemos aventurar la hipótesis de un traductor distinto para *El primo Basilio*. Pudo existir un primer traductor para *La reliquia*, no laísta, probablemente gallego, que mutila el texto y comete errores, debidos más a las prisas con que trabaja que a un desconocimiento completo del portugués. El traductor de *El primo Basilio* es laísta, mutila aún más el texto, añade frases misteriosas y comete contrasentidos escandalosos.

La última traducción firmada por Valle-Inclán es la de *O Crime do Padre Amaro*. Presenta también características diferentes a las dos anteriores y su fecha es posterior (1908-1910). Los contrasentidos y los errores léxicos disminuyen en esta versión, pero las mutilaciones que sufre el texto original son aún más graves. Dice Wenceslao Fernández Flórez (traductor a su vez de Eça de Queirós) refiriéndose sin duda a esta traducción que “*ni un solo párrafo respeta el original*” (Fernández Flórez 1924: 8). Son tantos los cortes que podemos establecer entre ellos categorías distintas. Podríamos hablar en primer lugar de los cortes debidos a las prisas, interrupciones que aparecen arbitrariamente sólo para “aligerar” el texto:

Já senhoras passavam para a missa, todas em sedas, de rostinho sisudo e a Arcada estava cheia de cavalheiros tesos nos seus fatos de casimira nova, fumando caro gozando o domingo.

Amélia foi muito olhada: o filho do recebedor, um atrevido, disse mesmo alto dum grupo: “Ai, que me leva o coração!” E as duas senhoras apressando-se, dobravam para a Rua do Correio, quando lhes apareceu o Libaninho de luvas pretas e cravo ao peito (*O Crime do Padre Amaro*: 661).

Las señoras se dirigían a misa vestidas de seda; en la Arcada los caballeros embutidos en sus ternos nuevos, fumaban habanos y piropeaban a las muchachas.

Amelia y su madre cruzaron de prisa la plaza. Al entrar en la calle del Correo se encontraron con Libaniño a quien no habían visto desde el “desacato del atrio” (*El crimen del padre Amaro* 1925: 59).

No obstante, lo más característico de esta versión son los cortes ideológicos. Desaparecen gran parte de las alusiones o símbolos sexuales y se elimina todo el capítulo XVII del texto portugués que describe los primeros encuentros de Amaro y Amélia en casa del sacristán. También ha desaparecido la escena en que Amaro cubre a Amélia con el manto de la Virgen, momento que marca el inicio de los escrúpulos de la muchacha (*O Crime do Padre Amaro*: 751-755). Se escamotean, asimismo, los celos de Amaro al saber que Amélia acepta casarse con João Eduardo como recurso para esconder su estado y las quejas del párroco contra el celibato (*O Crime do Padre Amaro*: 807-810).

En cuanto a los elementos gramaticales, volvemos a encontrar en esta versión de *O Crime do Padre Amaro* el laísmo que veíamos en la traducción anterior, pero ahora aparecen también leísmos: “Yo escribí el ‘Comunicado’, es cierto; fue una desgracia, pero usted me obligó a escribirle haciéndome sufrir” (*El crimen del padre Amaro* 1925: 29 II).

El uso del imperfecto de subjuntivo en función de pluscuamperfecto de indicativo es inexistente en esta traducción. Los tiempos simples portugueses son traducidos por las formas castellanas compuestas que les corresponden. El dato más curioso de esta versión es la presencia de formas de sufijación diminutiva pertenecientes a las formas dialectales aragonesas o riojanas, diminutivos en “-ico/-ica”, “-uelo/-uela” impensables en el castellano de un gallego: “Hijicas, ¿no sabéis lo que le pasa al santico?” (*El crimen del padre Amaro* 1925: 59 II)”

De las tres traducciones firmadas por Valle-Inclán la de *O Crime do Padre Amaro* es la que, a mi entender, tiene más visos de no tener del autor de las *Sonatas* más que el nombre. Tampoco creo que la traducción de *O Primo Basilio* sea más que un trabajo alimenticio que fue rápidamente traspasado a un tercero, seguramente a cambio de una cantidad aún mucho más módica que la que Valle recibió de Maucci. La importancia de ese laísmo que no está documentado en Valle-Inclán y la presencia de errores de interpretación imposibles en un gallego me parecen datos que avalan esta hipótesis. El caso de *La reliquia* es más complicado. Algunos rasgos podrían permitirnos suponer que Valle-Inclán fuera realmente el autor de la traducción: el hecho de ser la primera de las obras traducidas, la ausencia de laísmo, el uso galaico del imperfecto de subjuntivo, la menor presencia de contrasentidos graves y el tono de algunas descripciones. Evidentemente la traducción es defectuosa,

apresurada y muy infiel al texto, pero el mejor escribano echa un borrón y un gran escritor no es necesariamente un gran traductor, sobre todo si necesita dinero y tiene prisa.

Pero ¿podemos acusar a Valle-Inclán de ser el único culpable de haber hecho una versión muy mediocre de *A Relíquia* y de haber firmado sin corregirlas unas traducciones horrendas de *O Primo Basílio* y de *O Crime do Padre Amaro*? Creo que no, hay que tener en cuenta como atenuante la endémica penurias económica de don Ramón y, sobre todo, el ambiente editorial de principios de siglo que tan bien retrató Ribera i Rovira y que, con su cicatería, abuso del traductor y absoluta falta de respeto a la obra literaria fomentaba la aparición de versiones tan peregrinas y absurdas como las que sufrió Eça de Queirós durante el primer cuarto del siglo XX.

#### APÉNDICE: LISTA DE TRADUCCIONES DE EÇA DE QUEIROZ AL CASTELLANO (1882-1915)<sup>7</sup>

*O Mistério da Estrada de Sintra*. [1870]<sup>8</sup>

1909? *El misterio de la carretera de Cintra* [Trad. de Enrique Amado] Editorial de Francisco Beltrán, Librería Española y Extranjera, Madrid.

1910? *El misterio de la carretera de Cintra* [Trad. de Andrés González Blanco], Biblioteca Nueva, Madrid.

*O Crime do Padre Amaro* [1<sup>o</sup> versión 1875, 2<sup>a</sup> versión 1876, 3<sup>a</sup> versión (definitiva) 1880]

1875. *El crimen del padre Amaro*, *Revista Ocidental*, Lisboa

[Traduc. simultánea a la primera edición en Portugal. La *Revista Ocidental* fue un proyecto iberista de publicación bilingüe dirigida por Antero de Quental. La traducción se hizo sobre la primera versión de *O Crime do Padre Amaro*. No indica traductor. Es la primera traducción queirosiana al castellano pero no fue publicada, ni posiblemente hecha, en España]

1882. *El crimen de un clérigo* [Traducida por un ex-jesuita], Imprenta de Juan Iniesta, Madrid.

1884. *El padre Amaro. Segunda parte de El crimen de un clérigo*, "El Cosmos Editorial", Madrid

---

<sup>7</sup> Esta lista ha sido preparada siguiendo el repertorio bibliográfico de Ernesto Guerra da Cal: *Lengua y estilo de Eça de Queiroz. Apéndice: Bibliografía Queirociana sistemática y anotada e iconografía artística del hombre y la obra*. Vol. I, Coimbra: Universidade de Coimbra, 1975

<sup>8</sup> Las fechas corresponden a la primera publicación ya sea por entregas o en volumen.

[Estas ediciones son las primeras traducciones queirosianas al castellano publicadas en España. Se basan en la 2ª versión (1876). Ver Guerra da Cal I: 29]

1908? *El crimen del padre Amaro* [Trad. de Valle-Inclán], Maucci, Barcelona [2ª ed. 1925. (Todas las ediciones de Maucci fueron reeditadas en 1925 al calor de la publicación de los inéditos de Eça), 3ª ed. 1970 (EDAF, Madrid), 4ª ed. 1983 (Bruguera, Barcelona)]

“Por los flagrantes errores de traducción, improbables en un escritor gallego — y además temprano y asiduo lector de literatura portuguesa — así como por las absurdas mutilaciones del texto, nos inclinamos a creer que esta versión tiene de Valle-Inclán sólo el nombre. Este es un problema sobre cuyo esclarecimiento tenemos en preparación un pequeño trabajo” (Guerra da Cal 1975: I, 29).<sup>9</sup>

191-? *El crimen del padre Amara (Escenas de la Vida Devota)*, La Lectura, Madrid [No indica el nombre del traductor].

O *Primo Basilio* [1878]

1884. *El primo Basilio. (Episodio Doméstico)*. [Versión castellana de un aprendiz de hacer novelas] “El Cosmos Editorial”, Madrid.

1902? *El primo Basilio* [Trad. de Valle-Inclán] Maucci, Barcelona [2ª ed. 1904?, 3ª ed. 1918, 4ª ed. 1925, 5ª ed. 1962, 6ª ed. 1970 (EDAF, Madrid), 7ª ed. 1983 (Bruguera, Barcelona)].

“Es evidente que esta versión, como la del CPA, no es obra del gran escritor gallego. [...] Por motivos pecuniarios aceptó el trabajo y dio su nombre, encargando después a terceras personas de su realización” (Guerra da Cal 1975: I, 46).

19-? *El primo Basilio*, La Lectura, Madrid [No indica el nombre del traductor].

O *Mandarim* [1880]

1900. *El mandarín*, *La Época*, Madrid, 20 de agosto.

1902. *El mandarín*, Biblioteca de la Irradiación, Madrid [No indica el nombre del traductor].

191-? *El mandarín* [Trad. de Francisco Lanza] Ed. Sopena, Madrid.

A *Reliquia* [1887]

1901. *La reliquia* [Trad. de Camilo Bãrgiela y Francisco Villaespesa], Editorial Lizcano & Cia, Barcelona.

190-? *La reliquia*, La Lectura, Madrid [No indica el nombre del traductor].

1902? *La reliquia* [Trad. de Valle-Inclán] Maucci, Barcelona, [2ª ed. 1903 (+ 1 tirada marcada como 3º), 3ª ed. 1906?, 4º ed. 1925, 5º ed. 1970 (EDAF, Madrid), 6ª ed. 1983 (Bruguera, Barcelona)].

“Muy infiel al texto y con frecuentes mutilaciones. Con certeza que de Valle-Inclán tiene sólo el nombre. Lleva una “Nota del Traductor” en la que se hacen afirmaciones sin base ninguna, como la de que Eça suprimió de Rel. Muchas páginas, “todas aquellas que podían recordar las Memorias de Judas de Pietro de la [sic] Gattina”. Asegura también con gran cinismo que “se ha tenido a la vista la

---

<sup>9</sup> El Prof. Guerra da Cal no llegó a publicar este trabajo anunciado.

traducción francesa que Eça revisó y corrigió cuidadosamente”[?!]. Tiene además un “Índice”, con epígrafes referentes a los episodios de cada capítulo, forjado por el ignoto traductor” (Guerra da Cal 1975: I, 77).

1908. *La reliquia* [Trad. de Julio Casares], Casa Editorial [Maucci?], Barcelona.

191-? *La reliquia* [Trad. de Francisco Lanza], Editorial Sopena, Madrid.

*Os Maias* [1888]

1904. *Los Maias* [Trad. de Augusto Riera], Maucci, Barcelona.

*A Correspondência de Fradique Mendes* [1888]

1903. “De la *Correspondencia de Fradique Mendes*. Cartas a: Benito de S... y A Mr. Bertrand, ingeniero en Palestina”, *Helios*, Madrid, n° VI [Traducción fragmentaria. No indica el nombre del traductor].

1907? *Epistolario de Fradique Mendes. (Memorias y Notas)*. [Trad. de Juan José Morato] Maucci, Barcelona.

191-? *Correspondencia de Fradique Mendes*, La Lectura, Madrid [No indica el nombre del traductor].

*A Ilustre Casa de Ramires* [1897]

1906. *La ilustre casa de Ramírez* [Trad. de Pedro González-Blanco] Fernando Fe, Imprenta, Madrid. [La misma traducción fue publicada en 1906 por Blair & Cia].

191-? *La casa de los Ramírez*. La Lectura, Madrid [No indica el nombre del traductor].

*A Cidade e as Serras* [1900]

1903. *La ciudad y las sierras* [Trad. de Eduardo Marquina] Maucci, Barcelona.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CASARES, Julio. 1964<sup>3</sup>. *Crítica profana*, Madrid, Espasa Calpe (Austral, n°469).

*Catálogo general de la librería española y latinoamericana*. 1933, Madrid-Barcelona, Cámaras Oficiales del Libro de Madrid y Barcelona, Vol. II.

CORBALÁN, Pablo. 1983. “Valle-Inclán traductor de Eça de Queiroz”, Madrid, *El País*, 2/X/1983.

DÍAZ PLAJA, Guillermo. 1965. *Las estéticas de Valle-Inclán*, Madrid, Gredos.

DÍEZ CANEDO, Enrique. 1964 (1921). *Conversaciones literarias*, México D.F., Joaquín Ortiz.

EÇA DE QUEIRÓS . s./d.. *O Primo Basílio*, Lisboa, Livros do Brasil.

———. 2000. *O Crime do Padre Amaro* Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda [Edición crítica a cargo de Carlos Reis y Maria do Rosário Cunha].

———. s./d. *A Relíquia*, Lisboa, Livros do Brasil.

———. 1983 (1902, 1ª. ed. de la trad.). *La reliquia*, Barcelona, Bruguera.

———. 1983 (1908, 1ª. ed. de la trad.). *El primo Basilio*, Barcelona, Bruguera.

———. 1925 (1910, 1ª. ed. de la trad.). *El crimen del padre Amaro*, Barcelona, Bruguera [2 vols.].

- FERNÁNDEZ FLÓREZ, Wenceslao. 1924. Prólogo a *Las más bellas páginas de Eça de Queiroz*, Madrid, Imprenta Clásica Española.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Julio. 1948. Prefacio a *Obras Completas de Eça de Queiroz*, vol. I, Madrid, Aguilar.
- GUERRA DA CAL, Ernesto. 1975. *Lengua y estilo de Eça de Queiroz. Apéndice: Bibliografía Queirociana sistemática y anotada e iconografía artística del hombre y la obra*. Vol. I, Coimbra, Universidade de Coimbra.
- PALAU I DULCET, Antonio. 1951<sup>2</sup>. *Manual del librero hispanoamericano*, Barcelona, Librería Palau, Vol. V.
- RIBERA I ROVIRA, Ignasi .1947<sup>2</sup> (1917). "Eça de Queiroz em Espanha", en Eloy do Amaral y M. Cardoso Martha (org.), *In Memoriam*, Coimbra, Atlântida, 340-344.

# DICKENS EN LA LITERATURA CATALANA (1892-1939). LES TRADUCCIONS I LA PRIMERA COINCIDÈNCIA AMB CHESTERTON<sup>1</sup>

MARCEL ORTÍN  
UNIVERSITAT POMPEU FABRA, BARCELONA

A Jeremy Lawrance  
A la memòria de Giovanni Pontiero

## 1. Notes sobre les traduccions

Entre 1924 (l'any en què s'obre el debat entorn de la crisi de la novel·la catalana) i 1939 (l'any en què el desenllaç de la guerra civil posa un final forçat a totes les iniciatives culturals) van ser traduïdes al català vuit novel·les de Dickens. És cert que no totes van arribar a ser publicades: la primera edició de la traducció de *David Copperfield* feta per Josep Carner és de 1964, però sabem que havia estat enllestida i lliurada a l'editor cap a 1931.<sup>2</sup> La llista sencera és la següent:

Charles Dickens, *Oliver Twist*. Traducció de l'anglès per Pau Romeva. 2 volums. Badalona: Proa, 1929 (Biblioteca "A Tot Vent", 14). 270 + 286 pp.

---

<sup>1</sup> La primera versió d'aquest treball, amb el títol "Dickens in Catalonia (1929-34)", va ser feta aprofitant una estada a la Universitat de Manchester el curs 1993-1994, gràcies a una beca Batista i Roça de la Generalitat de Catalunya. Vaig llegir-la a Oxford (Taylor Institution, 1994), responnent a l'amable invitació de Sílvia Coll-Vinent, a qui dec també la notícia de moltes de les fonts primàries catalanes que hi he fet servir.

<sup>2</sup> Per la carta de Carner a Jaume Bofill i Mates del 15-X-1931, en què li diu que la traducció de *David Copperfield* "és pagada però no surt" (ed. Guardiola i Medina 1995: 98). El text de 1931 no es devia ni picar, o bé les planxes es van perdre, perquè l'edició de 1964 és picada de nou — a diferència de la primera reedició de *Pickwick* dins la Biblioteca "A Tot Vent" (1970), que és una reproducció fotogràfica de l'edició de 1931.

Carles Dickens, *Vida i aventures de Nicolau Nickleby*. Traducció de C. A. Jordana. *La Publicitat*. Fulletó d'aparició aproximadament setmanal iniciada el 7-XI-1929; interrompuda el 15-III-1931; represa amb moltes interrupcions entre el 9-V-1931 i el 4-X-1931.

*Bernabeu Rudge*, per Carles Dickens. Traducció de l'anglès per Pau Romeva. *Esplai. Suplement il·lustrat d'“El Matí”*. Fulletó d'aparició setmanal — núm. 1: II, 45 (9-X-1932), 6; núm. 63 i últim: III, 108 (24-XII-1933), 2. — Publicació íntegra del fulltè que havia començat a publicar el diari *El Matí* (1-VIII-1930) i havia quedat interromput (23-XII-1930).

Charles Dickens, *Pickwick (Documents pòstums del Club d'aquest nom)*. Traducció de l'anglès per Josep Carner. 3 volums. Badalona: Proa, 1931 (Biblioteca “A Tot Vent”, 34). 349 + 359 + 364 pp.

Carles Dickens, *La batalla de la vida*. Traducció de C. A. Jordana. Barcelona: Llibreria Catalònia, s. d. [1932] (Biblioteca Univers, XXI). 87 pp.

Carles Dickens, *El grill de la llar*. Traducció de Carles Capdevila. Barcelona: Llibreria Catalònia, s. d. [1933] (Biblioteca Univers, XXIV). 112 pp.

Charles Dickens, *Les grans esperances de Pip*. Traducció de l'anglès per Josep Carner. 2 volums. Badalona: Proa, 1934 (Biblioteca “A Tot Vent”, 73). 310 + 307 pp.

Charles Dickens, *David Copperfield. Novel·la*. Traducció de l'anglès per Josep Carner. 3 volums. Barcelona: Proa, 1964 (Biblioteca “A Tot Vent”, 104). 387 + 400 + 389 pp.

A aquestes vuit novel·les cal afegir-hi almenys cinc relats curts apareguts en publicacions periòdiques a partir de 1924:<sup>3</sup>

“Una cançó nadalenca. Original de Carles Dickens”, *Llegiu-me. (Lectures mensuals il·lustrades)*, III, 27 (XII-1928), 573-577. — És un fragment de l'“Esparsa segona” d'*Una cançó nadalenca*, en la traducció de Josep Carner de 1918: vegeu més avall.

---

<sup>3</sup> Agraïxo a Ramon Pinyol i Torrens la notícia de les dues versions d'“El secret del penjat” (1909, 1924).

“El senyor Minns i el seu cosí”, per Carles Dickens. [No hi consta el nom del traductor.] Il·lustració de Joan G. Junceda. *Esplai. Suplement il·lustrat d’“El Mati”*, II, 25 (22-V-1932), 3 i 7.

“El ver amor d’un mestre d’estudi”, per Carles Dickens. Tret de *The posthumous papers of the Pickwick Club*. Traduït de l’anglès per Ricard Farriol Corp. *Esplai. Suplement il·lustrat d’“El Mati”*, III, 78 (28-V-1933), 3 i 7.

Ch. Dickens, “El secret del penjat”. R[iba] B[racons] (trad.). *La Publicitat*, 2, 6, 11, 17, 20 i 26-VII; 5 i 8-VIII-1924.

C. Dickens, “Història dels fantasmes que s’emportaren un enterramorts”. Traducció d’Armand Obiols. *Diari de Sabadell*, 25-XII-1924, pp. 4-5.

Si ara mirem la llista de les traduccions catalanes de Dickens publicades abans de 1924, veurem que no arriben a aquest nombre ni es concentren de manera tan significativa entorn d’uns mateixos traductors i uns mateixos llocs de publicació. La llista — provisional, és clar— és la següent:

Carles Dickens, *Lo magatzem d’antiguetats*. Traducció de A. Martorell. Barcelona: Imprempta “La Renaixensa”, 1892. Novelas Catalanas y Extranjeras publicadas en lo folletí de *La Renaixensa*, pp. 675-712.

Carles Dickens, *Los temps difícils*. (Traduït del francès per A. P.) Barcelona: Imprempta “La Renaixensa”, 1894. Novelas Catalanas y Extranjeras publicadas en lo folletí de *La Renaixensa*, pp. 585-778.

*Cuentos de Nadal*, per En Carles Dickens. [No hi consta el nom del traductor.] Barcelona: Imprempta de *La Veu de Catalunya*, 1900. 143 + 47 pp. — Inclou dues traduccions: *Cant de Nadal en prosa*, pp. 5-147, i *La batalla de la vida*, pp. 149-195, aquesta molt reduïda.

Carles Dickens, “El secret del penjat”. [No hi consta el nom del traductor.] *Literatura Sensacional*, [vol. II] II, 35 (12-III-1909), 69-86.

*Els mestres contistes*, volum III: Carles Dickens, *Horaci Sparkins*; Nicolau Gogol, *L’abrich*. Traducció Joseph M<sup>a</sup> Ballester. Barcelona: Bartomeu Baxarias, 1909 (Biblioteca “De Tots Colors”). 30 + 56 pp.

C. Dickens, *Càntic de Nadal*. Traducció [i pròleg] de F. Girbal Jaume. Barcelona: Tipografia “L’Avenç”, 1910 (Biblioteca d’*El Poble Català*, XVIII).

18 + 215 + 45 pp. — Inclou la traducció de la narració “La guinea de la coixa”, pp. 239-283.

C. Dickens, *Una cançó nadalenca*; seguida de *Novel·la de vacances*. Traducció de l'anglès per Josep Carner. Barcelona: Editorial Catalana, s.d. [1918] (Biblioteca Literària, 3). 208 pp.

Comparada amb la del període posterior, aquesta llista presenta una gran dispersió. Ara no cal analitzar-la amb detall. Observem només que hi ha una obra, *A Christmas Carol*, que va ser traduïda en tres moments històrics ben diferents (i recuperada encara en un quart moment, en el fragment reproduït a *Llegiu-me* l'any 1928); la resta la constitueixen dues traduccions vuitcentistes de novel·les extenses (la primera molt abreujada) i uns pocs relats (contes o novel·les abreujades) apareguts en publicacions periòdiques, en antologies o com a complement d'altres obres.

La llista de les traduccions de Dickens a partir de 1924 és molt més eloqüent. En primer lloc revela un interès renovat per la seva obra, i permet distingir clarament entre la recepció ocasional que havia tingut fins llavors i la recepció intensíssima de després, sense paral·lel en la literatura catalana si no és en les traduccions de Shakespeare. A més dels contes en publicacions periòdiques, en el terme de sis anys (1929-1934) van aparèixer sis de les seves novel·les majors i més extenses i dos dels *Christmas Books* (confirmant l'orientació iniciada amb les traduccions d'*A Christmas Carol*). És interessant observar que les novel·les traduïdes en aquest moment no coincideixen amb les que havien estat traduïdes al fulletó de *La Renaixença*; i és un altre indicatiu de la maduresa de la institució literària el fet que totes siguin ara versions íntegres.

La llista revela també que la consideració atorgada a Dickens en aquest moment era similar a la que havia tingut en la literatura anglesa en el moment de la seva recepció original:<sup>4</sup> la d'un gran creador literari i, alhora, la d'un novel·lista fàcilment popularitzable, l'obra del qual podia ser vehiculada pels diaris i acceptada pel gran públic. En efecte, quatre de les traduccions de les novel·les més extenses van ser fetes per a la Biblioteca “A Tot Vent”, de les Edicions Proa. És sabut que la col·lecció, creada l'any 1928, havia nascut amb

---

<sup>4</sup> Dickens ja havia estat un dels autors “populars” del seu temps. En un capítol titulat “The outline of popular fiction”, Leavis (1932: 330-335) va llistar, any rera any, les novel·les més representatives d'aquesta modalitat del gènere: la de 1837 és *Pickwick Papers* i la de 1838 és *Oliver Twist*. Collins (1971: 16) confirma que en el seu temps les obres de Dickens van ser llegides per gairebé totes les classes socials, “from quite the lowest to almost the highest”.

la intenció expressa de publicar-hi la millor novel·lística estrangera, seguint l'exemple de la Nelson francesa i la Tauchnitz alemanya (que publicava llibres en anglès, i havia estat la introductora de la literatura anglesa al continent).<sup>5</sup> Els dos *Christmas Books* van aparèixer a la Biblioteca Univers de la Llibreria Catalònia. La col·lecció, dirigida per Carles Soldevila, havia anat fomentant la traducció al català de llibres "substancials, inoblidables" i "d'una amenitat indiscutible", triats entre "aquelles obres que, triomfadores del temps i de la moda, han d'ésser conegudes per tots aquells que no vulguin passar per ignorants i per incultes". Hi predominava la novel·la, ara sense les limitacions en la tria que s'havien pogut constatar en la Biblioteca Literària dirigida per Josep Carner (1918-1921), però amb formats més reduïts que els que després permetria la Biblioteca "A Tot Vent".<sup>6</sup> Les altres dues novel·les extenses van aparèixer, en canvi, en forma serialitzada, en dos diaris de caràcter ben diferent: l'un de tendència catalanista i republicana (*La Publicitat*, òrgan de la intel·lectualitat d'Acció Catalana), l'altre catalanista i catòlic (*El Matí*, òrgan del grup que el 1931 va fundar Unió Democràtica de Catalunya).

La llista revela també que l'interès a traduir Dickens no era solament editorial, sinó dels traductors mateixos. Carles Capdevila i C. A. Jordana, traductors dels *Christmas Books* (1932 i 1933), coneixien bé la narrativa anglesa: Capdevila, el principal promotor del teatre de Shaw a Catalunya,<sup>7</sup> va traduir també Walter Scott; i Jordana, autor d'un *Resum de literatura anglesa* (1934) i d'unes quantes versions de Shakespeare, va ser-ne el traductor més prolífic.<sup>8</sup> La traducció de *Nicholas Nickleby* al fulletó de *La Publicitat* (1929-1930) els reuneix tots dos en l'interès per Dickens, perquè Jordana la va anar publicant en els anys en què Capdevila dirigia el diari (1929-1938).

És però a Pau Romeva a qui correspon el mèrit d'haver estat al capdavant de l'interès renovat pel novel·lista victorià, primer amb la traducció d'*Oliver Twist* per a la Biblioteca "A Tot Vent" (1929), i poc després amb la de *Barnaby Rudge* per al diari *El Matí* (1930), recuperada al fulletó del seu suplement dominical *Esplai* (1932-1933). Romeva, pedagog i polític, afiliat

---

<sup>5</sup> Catàleg de les Edicions Proa, 1936 (apud Manent 1984: 194).

<sup>6</sup> "Propostes de la Biblioteca Univers", s. d.; sobre aquestes iniciatives editorials, vegeu Fuster 1972: 50-51, Manent 1984: 184 i Castellanos 1996: 30-31.

<sup>7</sup> Vegeu les pàgines que hi va dedicar Coll-Vinent (1996a: 59-66) i el treball d'Anna Soler en aquest mateix llibre.

<sup>8</sup> Sobre la recepció de la narrativa eduardiana a Catalunya, vegeu Coll-Vinent 1996a. No tenim encara un estudi sobre el Jordana traductor, tot i la seva importància; vegeu els paràgrafs que li dedica Campillo (1993: 5-6).

primer a la Lliga i després a Acció Catalana, va participar en la fundació d'Unió Democràtica de Catalunya l'any 1931, i des de les pàgines d'*El Matí* va tenir un paper actiu de creació d'opinió en l'època en què Josep M. Capdevila dirigia el diari (1929-1934). En el fulletó va donar també una traducció de Walter Scott (*Quintí Durward*, 1930), i és probable que fossin iniciativa seva les traduccions de Dickens publicades al suplement dominical. La figura de Romeva és important en la recepció de Dickens per tot això i també perquè als anys trenta se'l reconeixia com la primera autoritat sobre Chesterton: en traduïa els articles, els comentava des del diari i des de *La Nova Revista* de Josep M. Junoy, i n'havia començat a traduir també els llibres (*Herètics*, 1928; *Allò que no està bé*, 1929).<sup>9</sup>

L'últim dels traductors de Dickens al català en aquesta època, i l'únic que ja se n'havia ocupat abans, és Josep Carner. Amic i admirador de Joan Puig i Ferrer, tot i la distància literària que els separava,<sup>10</sup> va rebre'n l'"encàrrec" de traduir *Pickwick*, *David Copperfield* i *Great Expectations* en el moment mateix en què la col·lecció de novel·la "A Tot Vent" va posar-se en marxa, el 1928. Sabem que aquest any ja hi treballava.<sup>11</sup> Carner, no cal dir-ho, coneixia molt bé la narrativa anglesa, de la qual havia impulsat la traducció al català en els anys en què va estar al davant de la Biblioteca Literària (1918-1921). Si ara hi tornava és perquè necessitava un complement al seu sou de diplomàtic, complement que la col·laboració als diaris no li acabava de satisfer.<sup>12</sup> Però no deixa de ser significatiu que en aquest moment concentrés tot el seu esforç en la traducció de Dickens, aprofitant que el format de la col·lecció "A Tot Vent" (novel·les en diversos volums) li permetia triar-ne tres de les obres més extenses. De fet, es

---

<sup>9</sup> La recepció de Chesterton en la literatura catalana entre 1916 i 1936 ha estat estudiada amb detall per Sílvia Coll-Vinent al primer capítol de la seva tesi doctoral (1996a). Vegeu també Coll-Vinent 1996b, on s'ocupa del ressò que van tenir a Catalunya les polèmiques periodístiques de Chesterton amb un altre escriptor eduardià, George Bernard Shaw. Un llibre recent de Carles Lluch (2000) s'ha ocupat de les campanyes en favor de la novel·la catòlica a Catalunya, en les quals l'ideari de Chesterton va jugar també un paper important. Sobre el protagonisme de Pau Romeva en aquesta recepció, vegeu Coll-Vinent 1996a: 30-31 i Lluch 2000: 58-62.

<sup>10</sup> Vegeu la carta de Carner a Jaume Bofill i Mates, 15-X-1931 (ed. Guardiola i Medina 1995: 98-99) i cf. Ortín 1996: 147-148. Carner va fer el discurs d'elogi en l'acte d'homenatge a Puig i Ferrer posterior a la primera adjudicació del Premi Crexells i a la polèmica que va ocasionar (vegeu Casacuberta 1995: 40-41).

<sup>11</sup> Per la carta a Bofill i Mates del 22-XII-1928, des de Le Havre (ed. Guardiola i Medina 1995: 79-80).

<sup>12</sup> Cf. la carta a Bofill i Mates del 9-X-1928 (ed. Guardiola i Medina 1995: 78-79).

pot dir que la dedicació al novel·lista anglès va ser gairebé l'única que el va ocupar com a traductor en la maduresa, després de l'experiència de l'Editorial Catalana.<sup>13</sup> En els anys vint i trenta només compten en el seu haver aquestes traduccions i les que va signar amb Marià Manent (*Rondalles de Hans Andersen*, 1933; *El llibre de fades d'Arthur Rackham*, 1934), perquè les altres publicades no eren més que la conclusió de feines que havia deixat a mig fer (*Robinson Crusoe*, 1925) o bé rescats editorials d'obres anteriors, amb el seu permís (*Alicia en terra de meravelles*, 1927; *La rosa i l'anell*, 1927?) o sense (*Els caràcters o els costums d'aquest segle*, 1931). Les altres traduccions catalanes són molt posteriors i, exceptuada la nova versió de les *Floretes de Sant Francesc* (1957), són de publicació pòstuma (*Proverbis d'ací i d'allà*, 1974; *Assaigs*, de Francis Bacon, 1976).

Caldria preguntar-se, doncs, quines van ser les raons per les quals Carner, havent de fer-se un sobresou, va concentrar el seu interès en l'obra de Dickens, cosa que el va portar a dedicar-s'hi gairebé exclusivament entre 1928 i 1931<sup>14</sup> i —tal com deia el 1930, quan acabava d'enllestir la traducció de *Pickwick*— a viure literàriament “en plena atmosfera dickensiana”. La primera resposta (l'única que intentaré esbossar en aquest treball) s'ha d'anar a buscar més enrera, en les preferències literàries que l'any 1918 el van portar a incloure *A Christmas Carol* i *Holiday Romance*, traduïdes i prologades per ell mateix, entre les primeres obres que va seleccionar per a la Biblioteca Literària de l'Editorial Catalana. És aquesta traducció, com hem vist, la que va precedir immediatament el gran esclat de l'interès per Dickens a partir de 1924, i per tant sembla legítim preguntar-se també fins a quin punt hi va poder influir.

## 2. “Un cant i una rondalla”: la primera coincidència amb Chesterton

2.1. En primer lloc convé recordar quina mena de prosa narrativa havia estat demanant Carner almenys des de 1912, l'any en què pràcticament va aturar-se la producció novel·lística en català. Aquestes propostes seves presenten afinitats molt marcades amb alguns dels valors que s'havien anat atorgant a l'obra de Dickens en la literatura anglesa: primer per part dels crítics victorians, contemporanis de Dickens o immediatament posteriors, i després per part d'alguns assagistes del període eduardià que en van fer objecte de vindicació i de polèmica. Entre aquests, el més destacable, sens dubte, va ser Chesterton:

---

<sup>13</sup> Sobre la dedicació de Carner a la traducció, vegeu Cabré i Ortín 1984, Ortín 1992 i Ortín 1996: 61-64 i 102-134.

<sup>14</sup> Cf. respectivament les cartes a Bofill i Mates del 22-XII-1928 i del 15-X-1931 (ed. Guardiola i Medina 1995: 80 i 98).

“l'escriptor del nostre segle que més ha estimat Dickens” i el que “millor va reivindicar-ne la grandesa literària”, com podia escriure encara Italo Calvino l'any 1982, repetint un judici compartit per molts altres autors, de T. S. Eliot a Peter Ackroyd.<sup>15</sup>

És ben sabut que les idees literàries del primer Carner van abeurar-se en la reacció neoromàntica contra el positivisme i el materialisme encapçalada en la cultura catalana per Josep Torras i Bages. En escrits seus de 1894 i 1899, el bisbe de Vic havia contraposat la Ciència (amb majúscules) a la Poesia, perquè Veritat i Bellesa sovint són “amagades als savis i als prudents i revelades als petits”; i havia predicat en favor d'un art “moral” que pogués influir exemplarment en la societat, al servei d'una renaixença espiritual de Catalunya.<sup>16</sup> Carner va anar suavitzant les seves posicions inicials, en part per influència de l'ideari franciscà, però no va deixar de sostenir la preeminència del coneixement imaginatiu que és propi de la contemplació artística. Per aquí va poder coincidir amb la poètica arbitrarista d'Eugeni d'Ors, sense arribar tan lluny com ell en el camí de l'antimimesi, de l'oposició al realisme en la figuració literària.<sup>17</sup> A partir de la imaginació, i sostenint-se en les capacitats del llenguatge, la literatura podia donar forma a un ideal col·lectiu, podia ser un instrument per a l'educació de la societat. “Nosaltres els poetes som els constructors dels pobles”, va escriure l'any 1908; “cap realitat esplèndida no esdevé si no ha sigut abans formulada en el vaticini tremolós i august del verb poètic”.<sup>18</sup>

En el pensament d'Eugeni d'Ors, l'artista arbitrari també és el creador de realitats, no pas el que es limita a interpretar-les, i menys encara el que simplement les copia. Ara bé: en l'oposició entre anècdota i categoria, l'anècdota per ella mateixa no tindria altre valor que el de ser el punt de partida d'una operació artística de despulament i simbolització: “al reposar-me les coses en la memòria, se marceix i desprèn d'elles lo que és anècdota i en resta solament dintre meu la... *música*”; d'aquí al rebuig d'aquesta ganga de la realitat factual (“anecdòtica”) no hi ha sinó un pas: “Cada dia me sento més indiferent, quan no arribo a la repugnància, per tot lo que és merament anecdòtic,

---

<sup>15</sup> Slater 1992: vii. Vegeu, en general, Browning 1962.

<sup>16</sup> Sobre la influència d'aquestes idees en el primer Carner, vegeu Aulet 1992: 26, 74-80 i *passim*; i Ortín 1996: 94-95, 119-120 i 169-177.

<sup>17</sup> Vegeu Castellanos 1994. En la seva teoria de la novel·la, la voluntat de superar el realisme va portar Ors a entroncar amb el romanticisme alemany, via Carlyle. Algunes de les conseqüències que en va derivar coincideixen amb les opinions manifestades per Carner.

<sup>18</sup> Carner 1908a (1986: 95). Vegeu Ortín 1996: 35-48.

episòdic, *aristotèlic*...".<sup>19</sup> En el pensament de Carner l'anècdota també és un indicatiu o un punt de partida, però això el va dur a apreciar-ne cada vegada més la vàlua: "Tinc per cosa segura i fiable que tot el superficial i episòdic pot servir de pista per al profund i el durador", va escriure el 1935. El poeta s'havia definit a ell mateix com "un enllaminat de la vida com a espectacle" (1928b), i en la seva prosa literària va assajar constantment la recreació intencionada del fet divers, lligant a la seva argumentació els detalls més petits de la realitat, fent-ne alhora el punt de partida i la il·lustració persuasiva. L'escriptor autèntic, va escriure a propòsit d'Andersen, és algú que "endeuina, en la seva mena de llunàtica distracció, no pas l'essència de les coses, que no és més que un calze buit o una arpa muda, sinó la llur gràcia —invisible per als ulls grollers—, efímera expressió d'un moment que el poeta redimeix de la mort" (1918b).

Traslladades a la reflexió sobre la novel·la, i sobre la novel·la estrangera en particular (francesa i anglesa), aquestes conviccions no el van desinteressar de la tradició vuitcentista, però el van obligar a fer-ne una selecció molt estricta. Si al principi l'idealisme i l'antipositivisme l'havien portat al rebuig del gènere en les manifestacions que encara es debatien amb l'herència naturalista ("la novel·la ha mort el poema", escrivia el 1903 referint-ho a Gyp i a Paul Bourget), l'any 1908 ja reconeixia les virtualitats d'un gènere literari que, a diferència de la poesia ("profètica i alada"), "es nodreix de constatació" i "floreix a base d'una opulentíssima complexitat social". Alhora, per aquesta mateixa raó, considerava que el gènere no podia existir encara a Catalunya "com a institució normal": l'única "novel·la ciutadana viable" seria la novel·la "satírica", flagell de les "penúries de l'esperit", les "rutines socials" i les "ignoràncies i ridiculeses" que "han quedat arrelades en l'legió considerable de barcelonins". En reclamar una novel·la "decisiva, forta" d'aquesta mena, estava indicant un dels camins que al seu entendre se li obrien al gènere per començar a acomplir la missió civilitzadora que ell li encomanava. L'altre camí era el de les traduccions, que ja s'havia ocupat d'indicar per aquestes mateixes dates en relació al teatre (i a un projectat Teatre Municipal): amb "espectacles trets de totes les civilitzacions i tots els pobles", va escriure el 1907, es podia construir el Teatre "més que d'una Nació que crea, d'una Ciutat que educa a la Nació perquè creï demà".<sup>20</sup>

En el tombant dels anys deu al vint, que és el període que ara ens interessa més, Carner va trobar-se amb la possibilitat de realitzar el seu ideari

---

<sup>19</sup> Ors 1906 (vegeu Murgades 1987: 61-65 i Castellanos 1994: 22).

<sup>20</sup> Sobre l'evolució de les seves reflexions entorn de la novel·la, vegeu Castellanos 1985 i Ortín 1996: 154-162.

des de la direcció de l'Editorial Catalana. Les obres que va traduir ell mateix per a la Biblioteca Literària (1918-1921), amb els pròlegs que hi va posar, són el millor indicador de quines eren llavors les seves preferències.<sup>21</sup> De novel·les, al costat d'*Una cançó nadalenca* i *La novel·la de vacances* de Dickens, n'hi trobem de George Eliot (*Silas Marner*), Alfred de Musset (*Margot*), Mark Twain (*Les aventures de Tom Sawyer*), Erckmann-Chatrian (*L'amic Fritz* i *El tresor del vell cavaller*) i Arnold Bennett (*El preu de l'amor* i *Aquests dos*). Cal sumar-hi altres traduccions seves d'aquesta època, a algunes de les quals ens hem referit abans: la novel·la de Stevenson que va traduir per a *D'Ací d'Allà* (*El cas singular del Dr. Jekyll i el senyor Hyde*, 1918-1919); les de Lewis Carroll (*Alícia en terra de meravelles*, 1927) i Thackeray (*La rosa i l'anell*, s. d. [1927?]), anunciades al diari l'any 1919 dins d'una col·lecció infantil de l'Editorial Catalana que no va arribar a fer-se realitat; i les que ja tenia començades en el moment d'abandonar Barcelona per emprendre la carrera consular (*Quintin Durward*, no enllestida perquè era massa extensa per a les dimensions corrents dels volums de la Biblioteca Literària, i *Robinson Crusoe*, publicada el 1925). En el conjunt resulta ben visible l'interès preferent pels novel·listes anglesos, de Defoe a Arnold Bennett, amb el centre en la narrativa vuitcentista. Les obres que en va triar no són, però, ni les més importants dels autors respectius (exceptuats Defoe i Lewis Carroll) ni tampoc, segurament, les que amb el temps s'han anat reconeixent com el nucli central d'aquesta tradició. Sense recular gaire enlloc ni entrar tampoc en el segle XX, hi faltarien, per exemple, les obres majors de George Eliot, Dickens, Thackeray i Scott; hi faltarien Jane Austen, Trollope i Hardy (autors que després també van interessar Carner);<sup>22</sup> hi faltarien, al costat de les obres més extenses de Stevenson, les de Meredith i les germanes Brönte. És evident que la seva tria no va seguir criteris purament canònics, sinó uns de molt personals. (Observem, per comparació, que en els anys vint Carner només va traduir dos autors russos, dos "humoristes" situats al marge de la tendència principal de la narrativa del seu país: Anton Txèkhov i Arkadi Avvertxenko.)<sup>23</sup>

---

<sup>21</sup> Vegeu Cabré i Ortín 1984 i Ortín 1996: 105-129.

<sup>22</sup> Algunes dites de personatges de Jane Austen van ser utilitzades en els seus articles periodístics; de Trollope en va traduir un fragment d'una novel·la menor, *The Bertrams*, a *Estudis Franciscans*, 38 (XI-1926), 380-384 (vegeu Cabré 1995); i Hardy va ser esmentat amb elogi a l'article "Dickens a Catalunya" (1930).

<sup>23</sup> A la revista *Bella Terra* entre 1924 i 1926 (Ortín 1996: 129-130). Martínez-Gil (1996) ha plantejat la hipòtesi de la influència d'un dels contes de Txèkhov traduït per Carner, "L'obra d'art", en el conte "L'objecte màgic" (1918), recollit a *Les planetes del verdum*.

2.2. Podrem entendre millor la selecció de Carner, i el lloc que hi ocupa Dickens, si tenim en compte algunes de les conviccions literàries del novel·lista victorià i algunes de les interpretacions que es van fer de la seva obra en la literatura anglesa durant la segona meitat del segle XIX.<sup>24</sup> Aquesta atmosfera de recepció crítica és la que va heretar Chesterton i és la que va anar arribant, a través de diverses mediacions, a la literatura catalana.

Des de bon començament, els crítics es van adonar que Dickens feia servir els materials que li proporcionava la realitat no exactament per descriure la realitat "tal com és", sinó més aviat per il·lustrar una concepció personal. Dickens mateix havia escrit, l'any 1859, que encara que calia posar en la novel·la la veritat exacta, el mèrit artístic residia sobretot en la manera de narrar: "The exact truth must be there; but the merit of art in the narrator, is the manner of stating the truth".<sup>25</sup> Dickens, recordem-ho, es considerava hereu dels assagistes "periòdics" Addison i Steele, comentaristes irònics de l'actualitat, i creia que el novel·lista no podia ser mai neutral: inevitablement acoloria la seva obra amb una manera personal de veure les coses i amb una manera personal de presentar-les; només així podia acomplir els dos propòsits que atribuïa a la literatura imaginativa: entretenir (per mitjà de la intriga i l'humor) i instruir (per mitjà de l'exemplaritat moral i el sentimentalisme). El seu propòsit confessat era l'educació social o moral, cosa que el distanciava d'alguns escriptors contemporanis, com Thackeray.<sup>26</sup>

D'aquesta concepció general del que calia demanar a la literatura provenen els trets del seu art narratiu que més podien avenir-se amb les preferències del Carner de 1918. L'art de Dickens (amb els seus finals feliços, amb els seus personatges complementaris o antitètics, amb els seus jocs de reconeixements i retardaments de la intriga) se sostenia a consciència en les convencions del gènere, i per aquí s'adeïa amb la concepció noucentista de l'obra literària com un producte arbitrari, originat en la imaginació creadora de l'artista. L'any 1860, quan estava redactant els primers capítols de *Great Expectations*, Dickens escrivia a John Forster:

---

<sup>24</sup> La recepció anglesa de Dickens està ben documentada i estudiada. Amb caràcter de compendi destaquen Collins 1971, que s'ocupa dels comentaris i les ressenyes apareguts en el moment de la primera publicació de les seves obres, i Ford 1955, que s'ocupa de la recepció crítica posterior.

<sup>25</sup> En una carta al seu amic i biògraf John Forster (apud Allott 1959).

<sup>26</sup> Vegeu per exemple Eigner i Worth 1985: 10.

I have made the opening, I hope, in its general effect exceedingly droll. I have put a child and a good-natured foolish man, in relations that seem to me very funny. [...] Of course I have got in the pivot on which the story will turn too — and which indeed, as you remember, was the grotesque tragi-comic conception that first encouraged me.<sup>27</sup>

Aquest sentit de llibertat en la composició artística podem trobar-lo també en l'estil de Dickens o en el llenguatge dels seus personatges, que generalment és una invenció pròpia. La concepció personal que governa la construcció de les novel·les, en efecte, té el seu reflex en la veu narrativa: tant si es tracta de la veu d'un personatge com de la veu del narrador omniscient, el testimoni que dona de la realitat també és molt personal. Generalment és una veu humorística o lírica, al servei del que podem reconèixer com un altre dels propòsits últims de Dickens: la recuperació de la realitat pròxima en un pla ideal. En les seves pròpies paraules: "To show all, that in all familiar things, even in those which are repellent on the surface, there is Romance enough, if we will find it out".<sup>28</sup>

No seria difícil trobar afinitats entre aquest ideari artístic i alguns dels requeriments que els escriptors de formació noucentista havien anat fent al gènere de la novel·la a Catalunya en les dues primeres dècades del segle, coincidint amb la crisi a tot Europa del model novel·lístic de base positivista. La interpretació que la crítica anglesa va anar fent de les obres de Dickens i la manera com van ser utilitzades en els debats sobre la novel·la en la literatura anglesa encara n'accentuen la coincidència. En la narrativa victoriana, l'objectivitat (la representació del món "tal com és") va convertir-se aviat en una norma que els novel·listes havien de complir obligatòriament. L'any 1851 Thackeray es queixava de Dickens en una carta al crític David Masson: "I quarrel with his Art in many respects: which I don't think represents Nature duly".<sup>29</sup> Així es va anar obrint un abisme entre l'obra de Dickens, que acabaria assimilada al *romance*, i la de Thackeray, que seria considerada l'autèntica "narrativa de la realitat social" a pesar de les reclamacions de Dickens en aquest mateix sentit. David Masson va fer-ne una distinció clara en el seu llibre *British Novelists and their Styles*, publicat el 1859.<sup>30</sup>

---

<sup>27</sup> Apud Page 1953: vi.

<sup>28</sup> Al primer número de *Household Words*, 1849 (apud Beer 1970: 74).

<sup>29</sup> Carta del 6-V-1851 (apud Allott 1959).

<sup>30</sup> Segueixo la interpretació i els textos que en donen Eigner i Worth (1985: 150).

Thackeray is a novelist of what is called the Real school; Dickens is a novelist of the Ideal, or Romantic school. (The terms Real and Ideal have been so run upon of late, that their repetition begins to nauseate; but they must be kept, for all that, till better equivalents are provided.) It is Thackeray's aim to represent life as it is actually and historically [...] He will have no faultless characters, no demigods — nothing but men and brethren. [...] Dickens, on the other hand, with all his keenness of observation, is more light and poetic in his method. Having once caught a hint from actual fact, he generalizes it, runs away with this generalization into a corner, and develops it there into a character to match; which character he then transports, along with others similarly suggested, into a world of semi-fantastic conditions, where the laws need not be those of ordinary probability. He has characters of ideal perfection and beauty, as well as of ideal ugliness and brutality — characters of a human kind verging on the supernatural, as well as characters actually belonging to the supernatural. Even his situations and scenery often lie in a region beyond the margin of everyday life.

Entesa així, la novel·lística de Dickens exemplifica més bé aquells valors que demanava Carner al gènere. La creació d'un món amb les seves lleis pròpies és una forma d'arbitrarisme. Pel que fa als personatges, la perfecció ideal o la lletgesa ideal els fa exemplars; hi retrobem les dues maneres en què el poeta creia que es podia portar a terme l'educació dels lectors de novel·les: directament, per mitjà de l'idil·li o l'*eximpli*, o bé indirectament, per mitjà de l'humor i la sàtira. Les obres de Dickens s'acostarien així a la qualitat "èpica" que se li exigia a la narrativa de ficció des de la poètica noucentista, en la mesura en què podien ser considerades exemples modèlics de *romance*.

El *romance* modern, descendent llunyà del romanç heroic o pastoral, era la mena de novel·la que David Masson reivindicava contra l'exclusivitat de l'escola realista. Al seu entendre la novel·la no podia ser sinó "the prose counterpart of the Epic", i encara havia de desenrotllar totes les seves possibilitats en aquesta direcció. També era típica d'ell la insistència que a la novel·la li fos garantida la mateixa amplitud, i se la tractés amb el mateix respecte, que a la millor poesia. En aquest sentit, l'any 1859 havia escrit:

I believe [...] that there may be vindicated for the literature of prose phantasy the liberty of an order of fiction different from the usual Novel of Social Reality, and approaching more to what has always been allowed in metrical poesy, and that, accordingly, those occasional prose fictions are to be

welcomed which deal with characters of heroic imaginary mould, and which remove us from cities and the crowded haunts of men.<sup>31</sup>

La novel·la anglesa emprondria camins ben diferents d'aquests en la segona meitat del segle. El mateix Dickens va anar abandonant la vena humorística en les seves novel·les a partir de *Bleak House* (1852-1853), cosa que no li va estalviar les crítiques, sobretot per comparació amb l'exemple emergent de Thackeray. I tanmateix, quan la teoria del realisme va ser portada fins a les seves últimes conseqüències en les literatures francesa i americana, els crítics anglesos de novel·la hi van mostrar el seu desacord.<sup>32</sup> Tot intentant definir un "realisme anglès", van oposar-se a la petició d'objectivitat artística de Flaubert, per la seva frigidesa; i també van oposar-se a la petició d'objectivitat "científica" de Zola, perquè duia a un "realisme distorsionat" i superficial. En les seves obres trobaven a faltar una qualitat de simpatia, manca que també els distanciava dels realistes americans, per exemple de Henry James. *Sympathy* és un terme que trobem en el centre mateix de les seves reflexions sobre la novel·la. Designa aquella manera de narrar que permet una identificació subjectiva amb els personatges per part del lector, i així li obre la possibilitat d'un coneixement real de la naturalesa humana. Com Vernon Lee va observar el 1895, per mitjà de la simpatia "our experience of the [fictional] person, and our increasing experience of ourselves are united, and the person who is not ourselves comes to live, somehow, for our consciousness, with the same reality, the same intimate warmth, that we do".<sup>33</sup>

2.3. El dia 2 de gener de 1918, en plena campanya de promoció de l'Editorial Catalana acabada de néixer, a *La Veu de Catalunya* s'anunciaven les traduccions a publicar dins la Biblioteca Literària: la tercera, després de l'*Eneida* (en traducció de Llorenç Riber) i *Coriolà* (en traducció de Magí Morera i Galícia) era *Les grans esperances de Pip*, traduïda per Josep Carner. Sabem, però, que això no es va fer realitat, probablement per raons d'extensió. L'única traducció de Dickens inclosa per Carner a la Biblioteca Literària (segona obra de la col·lecció, apareguda el 25 de febrer de 1918) va ser la d'*Una cançó nadalenca*, a la qual va afegir la poc coneguda *Novel·la de vacances* "per completar el volum", tal com explicava en una "Nota introductòria". Aquesta

---

<sup>31</sup> *British Novelists since Scott*, apud Eigner i Worth 1985: 153, 158.

<sup>32</sup> Vegeu Ford 1955: 199-226 i Eigner i Worth 1985: 13.

<sup>33</sup> "On Literary Construction", *The Contemporary Review*, 1895 (apud Eigner i Worth 1985: 16).

“Nota” ens interessa particularment perquè dóna la mesura de la seva afinitat amb l’obra del novel·lista en aquest primer moment, coincidint amb la lectura que n’havia fet Chesterton. L’any 1906 Chesterton havia publicat un estudi en forma biogràfica, *Charles Dickens*, i el 1911 va recollir uns quants assaigs que havia anat escrivint a partir de 1907 per anar al davant de les obres de Dickens que publicava l’Everyman’s Library de l’editorial Dent. Aquesta col·lecció de clàssics universals en anglès, la de més difusió en les dues primeres dècades del segle, va ser un dels models que va poder tenir en compte Carner per a la seva Biblioteca Literària.

La nota introductòria d’*Una cançó nadalenca* reproduceix, pràcticament sencer,<sup>34</sup> el pròleg que havia posat Chesterton al davant de la reedició de l’original per a l’Everyman’s Library. Que aquesta era la interpretació que es volia fomentar, ho prova el fet que *La Veu de Catalunya* la utilitzés àmpliament per fer publicitat de l’obra.<sup>35</sup> “És bo de recordar”, va escriure Carner en la seva introducció, “les belles i penetrants paraules que un dels majors homes de lletres vivents, G. K. Chesterton, l’assagista i novel·lista anglès, consagra a la connexió de Dickens i el Nadal, que és l’ànima i l’encís de la història de Scrooge”. A diferència del seu llibre de 1906, on Dickens era sobretot el motiu al damunt del qual es podia construir una diatriba contra el determinisme naturalista i contra el pessimisme finisecular, aquests pròlegs — de redacció una mica posterior — són assaigs interpretatius que s’interroguen sobre les qualitats literàries de les seves obres. A *Christmas Carol*, el millor dels *Christmas Books*, hi és vist com un triomf en el propòsit al qual Dickens hauria sempre “consagrat el seu geni”, que és “la descripció de la felicitat”. Chesterton associa al Nadal tres característiques que són també “notes de felicitat” i que troba perfectament representades en aquesta novel·la. En primer lloc la qualitat dramàtica, pròpia de la literatura “romàntica”: la història de Scrooge és una

---

<sup>34</sup> L’únic paràgraf suprimit, l’últim de l’assaig, feia referència a *The Chimes*, l’altre dels *Christmas Books* inclòs en l’edició de l’Everyman’s Library. Aquesta obra no va ser recollida en el volum de la Biblioteca Literària.

<sup>35</sup> En l’article sense signar “Dickens en català: Una Cançó de Nadal” (7-II-1918), l’assaig de Chesterton s’acompanyava de la reproducció d’un retrat de Dickens i d’unes frases de presentació, entre les quals aquesta: “En una «Nota introductòria» que precedeix les dues novel·les hi apareix traduït en la seva quasi totalitat un admirable estudi de Chesterton, el gran assagista i novel·lista contemporani, sobre Dickens i la *Cançó Nadalenca*.”. En una nota breu a la secció “Gasetas” de la pàgina “Lletres i llibres” del diari (21-II-1918), s’hi insistia: “La traducció de *La cançó nadalenca* va precedida, com ja saben els nostres lectors, de la traducció d’un bell assaig de Chesterton, i seguida de la delitosa *Novel·la de vacances*”.

història de salvació inesperada i sense encongiments posteriors — d'“un cristianisme més enlairat i més històric” que el de l'Exèrcit de Salvació. En segon lloc un element d'antagonisme, en què la felicitat s'identifica amb la victòria sobre les dificultats: la història de Scrooge deu la seva admirable “hilaritat” al fet de ser “una història d'hivern”. I en tercer lloc la presència del grotesc, que és la “natural expressió de la joia”: en la novel·la “tothom és feliç perquè ningú no és sublimat”. Chesterton acaba dient que totes tres qualitats contribueixen també a la “popularitat” de la novel·la: una característica que en Dickens adquireix un sentit “pregon i espiritual”.

Aquestes qualitats, associades precisament al gènere novel·lístic, no ens són desconegudes. Tal com la descriu l'assagista eduardià, la qualitat dramàtica d'*A Christmas Carol* és la del *romance*; la victòria hilarant sobre les dificultats hivernals és la d'una èpica còmica; la joia del grotesc és la de la sàtira alegre i ben intencionada. Precedint la seva traducció de l'assaig de Chesterton, Carner va aventurar una definició de l'obra que les recull totes tres en una forma molt sintètica. En paraules de Carner, la novel·la de Dickens no era sinó “un cant i una rondalla”, i per aquesta raó havia tingut “una popular transcendència immediata i viva que les simples novel·les no coneixen”. No és difícil veure-hi també la coincidència amb els valors que havia anat preconitzant per al gènere: estilització i recreació idíl·lica de la realitat, també en les maneres de dir (“un cant”); heroisme dels personatges i epopeia exemplar en una figuració purament imaginària, còmica o grotesca (“una rondalla”). Són aquests valors els que li haurien assegurat a l'obra de Dickens la possibilitat d'arribar a tots els lectors i de construir-hi, amb els mitjans de la imaginació i del llenguatge, models de civilització: “una popular transcendència immediata i viva” que li seria negada, en canvi, a “les simples novel·les”.

En els altres pròlegs que va posar a les traduccions per a la Biblioteca Literària i en algun article seu d'aquesta època hi trobem idees anàlogues, presentades de manera més explícita. En fer-se ressò de la publicació d'unes *Narracions extraordinàries* de Joan Santamaria (1919), per exemple, va justificar en aquests termes la seva “predilecció” pel gènere, “deguda a la nostra horror de les puerils fotografies naturalistes”:

De les rondalles del *Romaní* i del *Castell d'Iràs* i no en *Tornaràs* fins a *The Innocence of Father Brown* i *Manalive*, ens interessa sobretot allò que és èpic, allò que ens mostra les valors essencials a través de les coses extraordinàries, i no pas allò que ens mostra les etiquetades anomalies a través dels episodis vulgars.

L'atribució d'una qualitat "èpica" a la rondallística, d'una banda, i a les novel·les de misteri i de fantasia humorística de Chesterton, de l'altra, totes dues associades a la tradició vuitcentista de les "històries extraordinàries", només podia ser feta per oposició a la narrativa de base positivista. Enfront de l'exactitud "pueril", o bé d'una abstracció falsa, "cerebral", calia que els novel·listes portessin a terme aquella "doble acció d'ennobliment de la vida i «humanització de l'art»" a què s'havia referit l'any 1918 en el pròleg a *L'abrandament*, la novel·la de Carles Soldevila que ell li havia demanat d'escriure per publicar-la a la Biblioteca Literària, acabada d'estrenar. En aquesta època Carner combatia no solament el realisme d'un Zola ("realisme brutal", en termes de Brunetière), sinó també l'artifici decadentista de Wilde i D'Annunzio i els experiments en la novel·la de tesi d'un Paul Bourget. Una bona alternativa la constituïa la narrativa fantàstica anglesa del XIX i de principis del XX: de Dickens i Stevenson, autors que ell mateix va traduir, a Wells i Chesterton, autors que en aquesta mateixa època va proposar de traduir a Marià Manent.<sup>36</sup> (Val a dir, també, que no era l'única alternativa: bastarien a demostrar-ho les seves traduccions d'Arnold Bennett i l'exemple mateix de *L'abrandament*, una "novel·la novíssima" que "està d'acord amb la més aguda sensibilitat moderna".<sup>37</sup>)

L'interès de Carner per la narrativa fantàstica s'ha d'associar també amb el seu convenciment que no hi ha comprensió més autèntica que la que s'adquireix des de petit a través de les figuracions imaginàries. En aquest sentit, potser no s'ha tingut prou en compte el propòsit inicial que va portar a la Biblioteca Literària: el de publicar-hi aquells llibres que, atractius per a totes les edats, poguessin constituir una biblioteca familiar de la millor literatura en català. És un propòsit molt visible el primer any — quan hi va publicar la *Cançó nadalenca*, *Tom Sawyer*, *Silas Marner* i *L'amic Fritz*, al costat de contes d'Andersen i de Mark Twain—, que es va anar diluint després de 1918, potser perquè resultava inviable.<sup>38</sup> (És simptomàtic que anys després de la primera

---

<sup>36</sup> Juntament amb Kipling, que va ser l'autor triat per Marià Manent: vegeu Ortín 1996: 118-119 i Coll-Vinent 1996a: 108-109.

<sup>37</sup> Carner 1918a. Sobre les seves seleccions en els gèneres narratius, vegeu Ortín 1996: 79-148. Sobre l'interès a traduir Bennett per mirar de promoure "una altra mena de naturalisme", Coll-Vinent 1996a: 86-91. Subratllem que *The Price of Love* havia estat considerada "a bit of a modern Dickens" pel crític que va ressenyar-la a *The Manchester Guardian* (Coll-Vinent 1996a: 91).

<sup>38</sup> Recordem en aquest sentit l'anunci, l'any 1919, d'una col·lecció dedicada específicament a la literatura infantil dins les publicacions de l'Editorial Catalana. Com hem dit més

publicació, les obres de Dickens, Andersen i Mark Twain fossin anunciades a *La Veu* (5-VIII-1926) com “lectures per a infants”; i també que en la seva guia divulgativa *Què cal llegir?* (1928) Carles Soldevila posés la *Cançó nadalenca* traduïda per Carner en el grup d'obres recomanables a lectors “de 10 a 12 anys”. També és simptomàtic que per acompanyar aquesta traducció Carner triés una obreta menor de Dickens que li semblava alhora “expressiva de la psicologia infantívola” i “greument educadora de la gent gran”: una “invenció delectable” que associava a la literatura infantil i juvenil d'Andersen, J. M. Barrie i Mark Twain.)

Referint-se a l’“epopeia en miniatura” que identificava precisament en els contes d'Andersen, en el pròleg a aquesta obra va tornar a consignar les preferències que ja li coneixem, però ara relacionant-les amb “els grans clàssics de la infantesa”, que serien “els autors susceptibles de viure novament en qualsevol etapa del desenrotllament del nostre esperit”:

El secret per parlar a la infantesa és dir simplement, il·luminadament, i amb un fort estímul per a l'acció, tota la complexitat de l'esperit. És a dir, parlar en poesia, i el que és més, en poesia èpica. *El Castell d'Iràs i no en Tornaràs*, la *Illiada*, la *Cançó de Roland*, i les rondalles d'Andersen, tenen comuns denominadors.

Carner associava els clàssics de la literatura infantil amb els clàssics de la poesia èpica per la qualitat “estimulant” que descobria en tots dos. Cultes o populars, eren literatura de pura imaginació, i el conreu de la imaginació — deïa en aquest mateix pròleg, com ho havia anat dient en molts altres llocs— és la garantia de la llibertat interior i de la formació d'un ideal, no pas una simple via d'evasió. Per aquesta virtualitat calia difondre a Catalunya (al costat d'obres com la de Mark Twain, que contribuirien a “l'educació de l'humor i del sentiment”) obres com les d'Andersen, destinades a “augmentar nostres tresors imaginatius”, i adreçades primer que res als infants:

car el gradual reviscolament de la imaginació catalana és el primer fonament per a fer pròsperes i invencibles les empreses de l'art i la política, de la cultura i el diner. La imaginació és un imperatiu de conquesta. Que n'apreguin sos camins nostres infants; i tingueu per ben segur que no hi ha literatura més estimulante que una rondalla o una epopeia.

---

amunt, la col·lecció no es va fer realitat. L'any 1927 l'Editorial Mentora (predecessora de l'Editorial Joventut) va recollir-ne la iniciativa.

2.4. La direcció de l'Editorial Catalana va donar a Carner l'ocasió d'articular i fer explícit el seu ideari davant dels lectors, en el moment mateix de començar a posar-lo en pràctica en la selecció de les obres. (Els pròlegs, més extensos i interessants l'any inaugural de 1918, després s'aprimen o simplement desapareixen.) Altres escriptors que hi van col·laborar referien a les obres que ells havien traduït idees molt semblants. Carles Riba, en el "Designi del traductor" amb què va prologar la seva primera versió de l'*Odissea* (1919), acabava demanant que l'"espectacle opulent" de les aventures d'Ulisses "obrés com a estímul sobre la imaginació" dels lectors catalans. I en la "Nota preliminar" a *El llibre de la jungla* (1920), Marià Manent considerava l'obra de Kipling "un poema que enclou riqueses de sàtira, de fauna, de conte de fades, d'epopeia".

La recepció crítica de la traducció de Carner confirma que aquests eren llavors els valors literaris dominants. La posició més reticent respecte a l'obra de Dickens la representa Josep Farran i Mayoral (1918), que hi veia un exemple de la "caritat humanitarista" del segle XIX, una "caritat sense bellesa" ben distinta de "la Caritat rica dels antics". Això s'aplicaria doblement als *Christmas Books*: "l'alegria caritativa de Dickens es satisfà en aquells Nadals qui són grans festes alimentícies". D'aquí el seu desacord amb el pròleg de Chesterton ("ni una idea [hi] trobareu que no us arrenqui la contradicció"), autor a qui tanmateix admirava i havia traduït. Endut per un "instint clownesc, paradoxal", Chesterton hauria volgut justificar-hi "ensems son bàrbar amor del grotesc i la lletja humanitat qui pul·lula en Dickens". Si l'obra del novel·lista "no sempre ens repugna" i "ens guanya sovint el cor" no és per les qualitats paradoxals que n'havia destacat Chesterton, sinó per la *sympathy* i la capacitat d'il·lustració: "perquè la prèdica sovint se li torna una mena de cordialitat maternal" i perquè "és un gran artista de l'expressió vivaç i evocadora".

Dos anys més tard, des de la revista *Estudios Franciscanos*, el pare Evangelista de Montagut també subratllava l'"esperit tonificant i fresc" i la "dolça emoció" de la *Cançó nadalenca* traduïda per Carner. El valor educatiu de la novel·la de Dickens, com el dels contes de Mark Twain, salvava les reticències que li produïa la inclinació d'aquestes obres cap al grotesc:

Estas producciones, señaladamente la del norteamericano, enriquece y afina [sic] nuestro espíritu, más aún, nos *cosmopolitiza*, si se permite la frase, por la manera como despierta nuestra sensibilidad que aprende a moverse atenta dentro la complicada maquinaria del vivir social. Por otra parte no hay peligro que lo exageradamente grotesco envenene nuestro espíritu; que en nosotros lo depura todo el poder esterilizador del *Semy*.

En la ressenya que li va dedicar Alexandre Plana (1918), més entusiasta envers l'art de Dickens, *A Christmas Carol* era vista com un compendi excel·lent de les característiques de la seva imaginació: el retorn "al vell sentit del *humour*" anglès i la "potència de creació de tipus i aventures", dins una concepció de l'art de la novel·la que podem anomenar arbitrària: una "fecunda facilitat de jugar amb els mateixos elements en combinacions sempre noves, com si fos l'art un joc d'aritmètica i de lògica". Des d'aquí, Plana es podia plantejar la qüestió del realisme dels *Llibres de Nadal* en comparació amb les altres novel·les de Dickens: "si els elements que fa jugar en les seves fantasies són trets del món corrent i possible o si tenen més aviat un valor de realitat fingida". I conclouia subratllant el valor literari d'aquesta última possibilitat, contra el realisme estricte (de base positivista), i associant l'obra al gènere de les "aventures extraordinàries". Dins una "volguda manca de versemblança", Dickens reeixia pel "sentit humà" i per les seves troballes "joioses i entremaliades": "aquí menys que enlloc ha pensat en ésser real; ne tenia prou amb moure al seu albir les meravelloses titelles que creara".

Cal assenyalar la coincidència d'aquestes opinions amb les de Carles Riba, que amb el pseudònim Jordi March exercia llavors la crítica literària des de la pàgina "Lletres i llibres" de *La Veu de Catalunya*. És una coincidència lògica, atès l'innegable ascendent que tenia Carner sobre aquesta secció del diari. L'any 1918, sis abans de la seva traducció d'un relat de Dickens per al diari *La Publicitat*, que hem esmentat més amunt, Riba observava que l'objectivitat podia ser depriment per al lector "quan cap comentari no la lliga a la nostra simpatia"; i posava l'exemple de *Bouvard et Pécuchet*. En el llibre sobre el qual escrivia, en canvi, l'autor era "sempre darrera els seus herois", un "sobirà arbitrari" que sabia moure els ninots "amb les cordes de la seva pietat, és a dir, amb els seus comentaris". Val a dir que aquests comentaris eren, la majoria, humorístics: indestriable de l'èpica del *romance* en l'exemple de *mock heroic* que havia donat Sterne, el *humour* va ser l'altra de les qualitats que la crítica catalana havia de demanar amb insistència, identificant-la amb la tradició narrativa anglesa. No té res de sorprenent, doncs, que el llibre que li servia a Riba per construir les seves reflexions, encara no traduït al català, fos la primera i la més còmica de les novel·les de Dickens: els *Pickwick Papers*.

2.5. Des de l'ideari que hem anat resseguint en els paràgrafs anteriors no pot sorprendre la coincidència entre Carner i Chesterton en el seu interès per l'obra de Dickens, explícita en el pròleg a *Una cançó nadalenca* de 1918.

Recollint i radicalitzant el llegat de la crítica anglesa, identificant-se amb el novel·lista victorià i enfrontant-lo als corrents dominants en el canvi de segle (naturalisme, esteticisme, psicologisme), Chesterton havia fet de Dickens un exemple perfecte de les seves preferències literàries. A Catalunya, a més de Carner, també López-Picó se n'havia fet ressò, en les pàgines que va escriure sobre Chesterton a *Escriptors estrangers contemporanis* (1918), ampliant un article seu de 1917:

És un novel·lador de tradició stevensoniana constantment enllaminat per l'interès de crear personatges i situacions. Poques coses llegiríem d'una tan prodigiosa inventiva com les novel·les *L'home qui va ésser dijous*, *Manalive* i *El Napoleó de Notting Hill*, en les quals sembla esplaiar-se la divina tamborella d'aquest Chesterton cordial que sap també dominar-nos amb la penetració crítica d'estudis com el de Dickens, Browning i Bernard Shaw i en jocs de doctrina tan substanciosa com *Orthodoxy*, *Heretics* o *The Victorian Age in Literature*, en el qual es diuen profundíssimes veritats referents al protestantisme romàntic i a les personalitats de Carlyle i de Ruskin.

El Dickens de Chesterton, és clar, era l'humorista joiós i exuberant de *Pickwick*, *David Copperfield* i els *Christmas Books*, no pas el pessimista de les últimes novel·les, objecte de l'admiració del seu amic i rival George Bernard Shaw.<sup>39</sup> En la biografia literària que li va dedicar el 1906, les últimes novel·les només van merèixer un dels dotze capítols. En els assaigs crítics recollits el 1911, tota l'admiració de l'autor de "The Ethics of Elfland" (dins *Orthodoxy*, 1908) i de l'entrada "Humour" per a l'Enciclopèdia Britànica (ed. 1928) va cap a les novel·les de Dickens que millor representen els valors de fantasia i animació còmica de la realitat, en una selecció que coincideix no solament amb la que va fer Carner el 1918 per a la Biblioteca Literària, sinó encara amb la que ell mateix havia de fer deu anys després per a la Biblioteca "A Tot Vent". Per Chesterton, la novel·lística de Dickens representa l'èpica i el *romance* de la narrativa victoriana: el seu art és sobretot poètic, i sobreviu quan els realistes (Thackeray, Trollope, George Eliot) passen avall. "Thackeray's creation was observation; Dickens' was poetry, and is therefore permanent", sentenciava en el primer assaig (1906: 211), recollint una idea crítica que ja coneixem. Defensor de les virtualitats del conreu de la imaginació — capaç de conferir una llibertat interior i un sentit moral que no s'han de confondre amb la "tirania"

---

<sup>39</sup> Sobre aquesta rivalitat manifestada en les opinions entorn de Dickens, vegeu Ford 1955: 233-243 i Goldberg 1977.

didàctica dels contes exemplars<sup>40</sup>—, Chesterton va defensar des del principi les “impossibilitats” del Dickens mitòleg, creador de faules; per entendre-les calia, a principi de segle, recrear “the faith of our fathers”, passant per damunt del pessimisme dels escriptors finiseculars: “To them the impossibilities of Dickens seem much more impossible than they really are, because they are already attuned to the opposite impossibilities of Maeterlinck” (1906: 14).

Per aquí les novel·les de Dickens podien ser emparentades amb la rondallística (“a more fictitious kind of fiction”); el lligam el donaria la qualitat extraordinària de les accions narrades, que permet establir “a fundamental contrast between what is called fiction” — les “simples novel·les” a què es referia Carner— “and what is called folklore”:

The one exhibits an abnormal degree of dexterity operating within our daily limitations; the other exhibits quite normal desires extended beyond those limitations. Fiction means the common things as seen by the uncommon people. Fairy tales mean the uncommon things as seen by the common people. (1906: 60)

Aquesta idea va ser desenvolupada per Chesterton en un assaig una mica posterior, “Fairy-Tales” (1908), traduït per Josep Farran i Mayoral per a *La Revista* l’any 1918:

Jo pens que els poetes han comès una errada: perquè el món dels contes de fades és un món més brillant i més variat que el nostre, l’han imaginat menys moral; quan realment és més brillant i més variat perquè és més moral. [...] Si us fixeu bé en els contes de fades, observareu que una idea corre en ells de cap a cap: la idea de que la pau i la felicitat poden només existir sota qualque condició. Aquesta idea, que és el nucli de l’ètica, és el nucli dels contes per a criatures. [...] No solament poden fruitar-se aquests contes de fades justament perquè són morals, sinó que la moralitat pot ésser fruitada justament perquè ens col·loca en ple món de les fades, en un món de cop i volta ple de lluita i meravella.

La possibilitat d’enlairar-se per damunt de les limitacions quotidianes, l’“eficàcia de la fe”, Chesterton la veia perfectament representada en les conversions sobtades i els “miracles” del Nadal de Dickens: aquells mateixos que Shaw rebutjava, considerant que cap reforma no és possible sense el canvi

---

<sup>40</sup> Vegeu per exemple “On the Romance of Childhood” (1955); i cf. el que havia escrit Carner en aquest mateix sentit al pròleg a *Contes d’Andersen* (1918).

de les estructures econòmiques i socials. Si Dickens era tingut per Shaw com “un dels escriptors més importants del món”, un formidable crític de la societat anglesa del seu temps, ho era a desgrat de la seva incapacitat per entendre i acceptar els “grans ideals sintètics” que havien de servir per transformar el món.<sup>41</sup> Chesterton no podia concebre, en canvi, cap altre Dickens que el creador d'herois i de mitologies, intemporal. Les queixes dels crítics contemporanis envers el fals moralista victorià i envers l'artista descurat, poc conscient de les exigències de l'art de la novel·la, no li interessaven realment. En els pròlegs recollits al volum de l'any 1911, Chesterton va portar aquestes idees a una reflexió molt personal sobre les qualitats literàries de les obres de Dickens. Ja hem vist, en el cas d'*A Christmas Carol*, quines en va destacar. Si ara miréssim les que va destacar en *Pickwick Papers*, *David Copperfield* i *Great Expectations*, hi trobaríem nous motius de coincidència amb els interessos literaris manifestats per Carner en els anys vint i trenta. Aquesta, però, és una segona coincidència, diferent de la de 1918. És convenient no identificar-les, bo i reconeixent una continuïtat natural entre l'ideari de Carner que hem anat resseguint en aquest treball (el dels anys de l'Editorial Catalana) i el que li va dictar la selecció de les novel·les a traduir per a les Edicions Proa. Entre un moment i l'altre hi va haver canvis importants en la consideració del gènere novel·lístic a Catalunya, en els models de referència i en les condicions mateixes de la institució literària. L'interès de Carner per Dickens era molt anterior al seu descobriment de Chesterton, anterior fins i tot als assaigs que el polemista eduardià li havia dedicat:<sup>42</sup> encara que hi coincidís en més d'una ocasió, no en depenia. Per això va poder mantenir-lo quan, emparant-se encara en Chesterton, Dickens va ser llegit per alguns escriptors catalans en uns termes que ja no eren ben bé els seus. En l'estudi de la recepció de Dickens en la literatura catalana, aquesta segona coincidència amb Chesterton (la dels anys vint i trenta, protagonitzada per escriptors d'edats i tendències diverses) reclama una consideració a part.

---

<sup>41</sup> Ford 1955: 233-237 i Goldberg 1977: 146.

<sup>42</sup> Carner recordava haver llegit les novel·les de Dickens de petit, en les traduccions castellanes del fulletó del *Brusi* (Garcés 1927: 273). I en un article de joventut (1907b) ja havia elogiat “les simpàtiques influències de l'humorisme anglès” en la literatura de Pío Baroja.

## REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- ALLOTT, Miriam. 1980 (1959). *Novelists on the Novel*, Londres, Routledge and Kegan Paul.
- AULET, Jaume. 1992. *Josep Carner i els orígens del Noucentisme*, Barcelona, Curial - Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- BEER, Gillian. 1970. *The Romance*, Londres, Methuen.
- BROWNING, Robert. 1962. *Dickens and the Twentieth Century*, Londres, Routledge and Kegan Paul.
- CABRÉ, Lluís. 1995. "Josep Carner i Anthony Trollope. Els marges d'una traducció", *Revista de Catalunya* (segona època) 92, 111-130.
- . & Marcel ORTÍN. (1984). "Aproximació a Josep Carner, traductor. Els anys de l'Editorial Catalana (1918-1921)", *Els Marges* 31, 114-125.
- CALVINO, Italo. 1991 (1982). "Dickens, *Our Mutual Friend*", dins *Perché leggere i classici*, Milà, Mondadori; *Por qué leer los clásicos*, Aurora Bernárdez (trad.), Barcelona, Tusquets, 1992, 152-157.
- CAMPILLO, Maria. 1993. "La trajectòria literària d'un home de lletres", dins *Centenari C. A. Jordana (1893-1993)*, Barcelona, Institució de les Lletres Catalanes.
- CARNER, Josep. 1903. "Llibres", *Catalunya* I, 14 (30-VII-1903), 95.
- . 1907a. "La joventut i el Teatre Municipal", *La Veu de Catalunya*, 16-XI-1907.
- . 1907b. "Lletra a D. Pío Baroja", I, *La Veu de Catalunya*, 18-XI-1907.
- . 1908a. "De l'acció dels poetes a Catalunya", I-III, *Empori*, II, 9 (III-1908), 88-91; II, 10 (IV-1908), 122-125; i II, 12 (VI-1908), 202-206; repr. dins Carner 1986: 76-81.
- . 1908b. "Ab motiu d'una novela", *La Veu de Catalunya*, 4-VII-1908, ed. del matí; repr. dins Carner 1986: 96-97.
- . 1918a. Pròleg a Carles Soldevila, *L'abrandament*, Barcelona, Editorial Catalana; repr. dins Carner 1986: 143-147.
- . 1918b. "Joan Cristià Andersen", pròleg a *Contes d'Andersen*, Joan d'Albaflor [Josep Carner] (trad.), Barcelona, Editorial Catalana.
- . 1918c. "Nota introductòria" a C. Dickens, *Una cançó nadalenca*, seguida de *La novel·la de vacances*, Josep Carner (trad.), Barcelona, Editorial Catalana.
- . 1919. "Narracions extraordinàries", *La Veu de Catalunya*, 22-VII-1919.
- . 1928b. Pròleg a *Els fruits saborosos*, 2a ed., Sabadell: La Mirada.
- . 1930. "Dickens a Catalunya", *La Publicitat*, 18-IX-1930; repr. dins Carner 1986: 173-174.
- . 1935. "Nans i gegants", *La Publicitat*, 16-II-1935.
- . 1986. *El reialme de la poesia*, a cura de Núria Nardi i Iolanda Pelegrí, Barcelona, Ed. 62.
- CASACUBERTA, Margarida. 1995. "Gènesi i primera adjudicació del Premi Crexells. Notes sobre cultura i novel·la en el tombant dels anys vint als trenta", *Els Marges* 52, 19-42.

- CASTELLANOS, Jordi. 1985. "Josep Carner i la literatura narrativa", dins Enric Bou et al., *Josep Carner: llengua, prosa, poesia*, Barcelona, Empúries, 31-62.
- . 1994. "Les figuracions de la fantasia: Eugeni d'Ors i la novel·la", *Els Marges* 50, 10-27.
- . 1996. "Mercat del llibre i cultura nacional (1882-1925)", *Els Marges* 56, 5-38.
- CHESTERTON, G. K. 1906. *Charles Dickens. A Critical Study*, Londres, Methuen, 16a reimpr. 1927.
- . 1911. *Appreciations and Criticisms of the Works of Charles Dickens*, Londres, Dent; ed. revisada amb el títol *Criticisms and Appreciations of the Works of Charles Dickens*, 1933; reimpr. 1992.
- . 1908. "Fairy-Tales", *Illustrated London News*, 15-II-1908; repr. dins *A Gleaming Cohort*, Londres, Methuen, 1926, 171-174.
- . 1918. "Contes de fades", [Josep] F[arran] i M[ayoral] (trad.), *La Revista*, IV, 69 (1-VIII-1918), 263-264.
- COLLINS, Philip (ed.). 1971. *Dickens. The Critical Heritage*, Londres, Routledge and Kegan Paul.
- COLL-VINENT, Sílvia. 1996a. *The Reception of English Fictional and Non-Fictional Prose in Catalonia (1916-38), with Particular Reference to Edwardian Literary Culture and Associated Critical Debates. Concerning the Novel in England, France, and Catalonia*. Tesi doctoral inèdita. Department of Medieval and Modern Languages and Literature, Taylor Institution, University of Oxford.
- . 1996b. "El match Chesterton-Shaw: la polèmica i el periodisme d'entreguerres a Catalunya", *Revista de Catalunya*, segona època, 107, 40-50.
- E[VANGELISTA] DE M[ONTAGUT], P[are] J[oan]. 1920. "Una cançó nadalenca, de C. Dickens, i *L'elefant blanc, robot*, de Mark Twain. Traduccions de Josep Carner. Editorial Catalana. Barcelona", *Estudios Franciscanos*, XIV: 155 (IV-1920), 226.
- EIGNER, Edwin M & George J. WORTH, (eds.). 1985. *Victorian Criticism of the Novel*, Cambridge, University Press.
- FARRAN I MAYORAL, Josep. 1918. "Carles Dickens: Una cançó nadalenca, traducció de J. Carner", *La Revista*, IV, 62 (16-IV-1918), 127-128; repr. amb petites variants dins *Lletres a una amiga estrangera*, Barcelona, Publicacions de La Revista, 1920, 43-44.
- FORD, George H. 1955. *Dickens and his readers. Aspects of Novel-Criticism since 1836*, Princeton, N. J., Princeton U. P.; ed. facsímil: Nova York, Gordian Press, 1974.
- 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. Reimpr.: Barcelona, Empúries, 1992.
- GARCÉS, Tomàs. 1927. "Conversa amb Josep Carner", *Revista de Catalunya*, 38 (VIII-1927), 141-146; repr. dins Carner 1986: 273-277.
- GOLDBERG, Michael. 1977. "The Dickens Debate: G. B. S. vs. G. K. C.", *Shaw Review*, 20, 135-147.

- GUARDIOLA, Carles-Jordi; Medina, Jaume (eds.). 1995. "Epistolari entre Josep Carner i Jaume Bofill i Mates, II", dins Albert Manent i Jaume Medina (dir.), *Epistolari de Josep Carner*, vol. 2, Barcelona, Curial, 45-129.
- JORDANA, C. A. 1934. *Resum de literatura anglesa*, Barcelona, Barcino (Col·lecció Popular Barcino, 106).
- LEAVIS, Q. D. 1979<sup>(2)</sup> (1932). *Fiction and the Reading Public*, Harmondsworth, Penguin.
- LLUCH, Carles. 2000. *La novel·la catòlica a Catalunya. Precedents teòrics (1925-1936)*. Barcelona, Cruïlla.
- López-Picó, Josep M. 1917. "G. K. Chesterton", *La Revista*, III, 31 (16-I-1917), 48-49.
- . [1918]. "G. K. Chesterton", dins *Escriptors estrangers contemporanis*. Barcelona, Diputació (Minerva, 23), 11-14.
- MANENT, Albert. 1984. *Escriptors i editors del Nou-cents*, Barcelona: Curial.
- MANENT, Marià. 1920. "Nota preliminar" a Rudyard Kipling, *El llibre de la jungla*, Marià Manent (trad.), vol. I, Barcelona, Editorial Catalana.
- MARTÍNEZ-GIL, Víctor. 1996. "Txèkhov i Carner: del realisme al realisme màgic", *Els Marges*, 56, 115-121.
- MURGADES, Josep. 1987. "El Noucentisme", dins Joaquim Molas (dir.), *Història de la literatura catalana. Part moderna*, vol. 9, Barcelona, Ariel, 9-72.
- ORS, Eugeni d'. 1906. "Corpus", *La Veu de Catalunya*, 14-VI-1906, signat Xènius; repr. dins Eugeni d'Ors 1996: 151-153.
- . 1996. *Glosari 1906-1907*, ed. i presentació de Xavier Pla, anotació de Jordi Albertí, Barcelona, Quaderns Crema, 151-153.
- ORTÍN, Marcel. 1992. "Les traduccions de Josep Carner", *Catalan Review*, VI: 1-2, 401-419.
- . 1996. *La prosa literària de Josep Carner*, Barcelona, Quaderns Crema.
- PAGE, Frederick. 1965 (1953). "Introduction", dins Charles Dickens, *Great Expectations*, Londres, Oxford University Press.
- PLANA, Alexandre. 1918. "Una cançó nadalenca, de Charles Dickens. Traducció de Josep Carner", *La Revista*, IV, 64 (16-V-1918), 174.
- RIBA, Carles. 1918. "Al marge del *Pickwick Club*", *La Veu de Catalunya*, 24-V-1918, signat Jordi March; recollit a *Escolis i altres articles*, Barcelona, Publicacions de La Revista, 1921; repr. dins Riba 1985: 65-66.
- . 1919. "Designi del traductor", dins Homer, *Odissea*, traducció de Carles Riba, vol. I, Barcelona, Editorial Catalana; repr. dins Riba 1988: 43-47.
- . 1985. *Obres completes*, 2: *Crítica*, 1, a cura d'Enric Sullà, Barcelona, Edicions 62.
- . 1988. *Obres completes*, 4: *Crítica*, 3, a cura d'Enric Sullà, Barcelona, Edicions 62.
- SLATER, Michael. 1992. "Introduction" a Chesterton 1911, reimpr. 1992: vii-xix.

- 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.
- TORRAS I BAGES, Josep. 1894. "De la fruïció artística: Reflexions sobre sa naturalesa, causa, condicions i finalitat"; repr. dins Torras 1986: 216-256.
- . 1899. "La força de la poesia"; repr. dins Torras 1986: 185-204.
- . 1986. *Obres completes*, II, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.



# EL TEATRO ESPAÑOL DE FIN DE SIGLO: SU RECEPCIÓN EN LOS EEUU HASTA 1936

LUIS PEGENAUTE  
UNIVERSITAT POMPEU FABRA<sup>1</sup>

## 1. Introducción.

No parece que se representara en los EEUU ninguna obra dramática española hasta la última década del siglo XVIII.<sup>2</sup> A lo largo del XIX sí que hubo abundantes adaptaciones para la escena inspiradas en temas españoles, pero las representaciones de nuestra dramaturgia siguieron siendo escasas, y en todo caso restringidas a los autores clásicos. A finales de aquella centuria decae ya aquel mediano interés por el teatro español del Siglo de Oro. De hecho, tal y como señala Nicholson (1939: 135), a lo largo del primer tercio del siglo XX sólo se representó en los EEUU una obra "clásica", *El alcalde de Zalamea*, de Calderón, lo que contrasta con el interés que estaba despertando el teatro español contemporáneo.<sup>3</sup> Este interés viene a coincidir con el suscitado por la

---

<sup>1</sup> La recopilación de la mayor parte de los datos que aquí se ofrecen fue llevada a cabo en el verano del año 1999 gracias a la concesión de una beca del M.E.C. que permitió al autor realizar un estudio de ámbito más amplio en la Universidad Columbia de Nueva York. Quiero agradecer al Dr. Gonzalo Sobejano, Catedrático de Literatura Española en esa universidad, sus amables y desinteresadas diligencias para que mi trabajo resultara posible. Se hizo, asimismo, frecuente uso de los fondos de la New York Public Library (General Research Division y Research Collection of the NYPL for the Performing Arts). Los datos fueron completados en el verano del año 2000 en esos mismos centros de investigación.

<sup>2</sup> Tal y como sugiere Williams (1968: I, 407), es probable que *El escondido y la tapada*, de Calderón, se representara en 1790 en Filadelfia (véase Spell 1941). Carezco de datos sobre representaciones más tempranas.

<sup>3</sup> Resultan sintomáticas las palabras de Ayer en 1913: "Lope de Vega and Calderón are now read only by the students and lovers of the poetic drama and in advanced college

narrativa y es que, de hecho, fue en gran medida posible gracias a los apasionados elogios que prodigó William Dean Howells — probablemente el crítico estadounidense más influyente del primer tercio de siglo— a novelistas como Pérez Galdós, Valera o Palacio Valdés.<sup>4</sup> A lo largo de las tres primeras décadas del siglo XX se da en los EEUU una verdadera moda del teatro español, pues se llevan a la escena una veintena larga de obras, sobre todo de Echegaray, Martínez Sierra, los hermanos Quintero, Guimerá y Benavente, y se publican un buen número de traducciones. Obviamente, no será ajena a este fenómeno la concesión de sendos Premios Nobel a Echegaray y Benavente en 1904 y 1922, respectivamente. Esta proyección internacional de nuestra dramaturgia iniciará progresivamente una época de declive a partir de los años 30, hasta tal punto que en la segunda mitad del siglo XX es prácticamente inapreciable su presencia en los EEUU (con la excepción de Lorca y Arrabal) y limitada, en todo caso, a modestos teatros hispanos y algunos teatros universitarios.<sup>5</sup> Nuestro propósito es centrarnos en este efímero período de gloria para el teatro español prestando atención a los autores con mayor

---

classes” (Ayer 1913: 154). En consonancia con lo que venimos comentando, en su prefacio a la antología *Masterpieces of Modern Drama* (1917), Barrett H. Clark nos apunta: “It is a regrettable fact that one of the most gorgeous and passionate outbursts of national dramatic genius has received but scant attention from English readers. [...] To the majority of English and Americans, Lope de Vega, Tirso de Molina, and Calderón —to mention only the greatest of dozens of dramatists of the time— are a closed book. [...] Of the eighteenth century lesser lights I should venture to say that there is in English no translation. [...] The case is the same with the dramatists of the early nineteenth century, if we except one or two notable translations and studies. [...] The modern drama in Spain is somewhat better known and bids fair to receive even better treatment than it has already received” (Clark 1917: 1).

<sup>4</sup> Para estudiar la relación de Howells con la literatura española, véase Morby (1946).

<sup>5</sup> Zatlin (1997: 39) apunta varias razones que justificarían esta situación: en primer lugar, la nula afectación por la dictadura franquista (y que llevaría a representar tan sólo a Lorca), en una época, la de los años 40, en la cual todavía había en el teatro de Off-Broadway un gran interés por la dramaturgia europea; en segundo lugar, y ya más tarde, un progresivo hermetismo frente a lo extranjero, lo que ha hecho que el porcentaje de representaciones de obras europeas sea casi insignificante en comparación con las norteamericanas. Véase Londré (1988) para corroborar este último dato. Hay que decir, por otra parte, que Arrabal no siempre es reconocido como un autor español; en cuanto a Lorca, véase Yarmus (1988) para estudiar las cuestiones relacionadas con la representación de sus obras en los teatros neoyorkinos. Para una revisión general sobre la presencia en EEUU del teatro español posterior a 1936, véase Holt (1988).

proyección en aquellas tierras.<sup>6</sup> El procedimiento de análisis será el siguiente: detallaremos en primer lugar las representaciones de obras españolas en los escenarios neoyorkinos,<sup>7</sup> para pasar después a tratar las traducciones editadas en los EEUU<sup>8</sup> y la recepción crítica de los dramaturgos, tanto en la prensa como en publicaciones especializadas.<sup>9</sup>

---

<sup>6</sup> Dejamos fuera de nuestro estudio a Pérez Galdós por considerar que la recepción de su teatro en EEUU ha de ser analizada desde la perspectiva general de toda su obra, incluyendo, por tanto, la que fue su actividad principal, la escritura de novelas.

<sup>7</sup> No cabe negarle a la ciudad de Nueva York su condición de motor cultural de los EEUU, por lo que resultan altamente significativos los datos aportados. En realidad, dado que no parece posible llevar a cabo un estudio sobre lo ocurrido a lo largo de todo el país, ya desde el principio de nuestra investigación decidimos centrarnos en la documentación que supuestamente tendríamos a nuestro alcance. En la preparación de este aspecto de nuestro estudio ha resultado de gran valor, a pesar de sus limitaciones, el trabajo de Nicholson (1939), pues nos llama la atención sobre interesantes noticias relacionadas con las producciones que de teatro español se ofrecieron en esta ciudad en los años que a nosotros nos conciernen. Para hacerse una idea de lo ocurrido en el resto del país, puede consultarse Jackson (1950), que nos presenta un cuantioso listado con las representaciones que tuvieron lugar en EEUU entre 1900 y 1947. Aunque, obviamente, no puede ser exhaustivo y ha de ser tomado con precaución, tiene el mérito de incluir pequeñas producciones de escasa proyección. En total recoge, 202 producciones de 35 obras de Álvarez Quintero, Aub, Benavente, Echegaray, García Lorca, Guimerá, López Pinillos, Martínez Sierra y Pemán (de su listado hemos de descontar a Samuel Eichelbaum y a Florencio Sánchez, pues el primero es argentino y el segundo uruguayo). También es obligada la consulta de los volúmenes correspondientes a este periodo que forman parte de la serie *New York Times Theatre Review, 1870-1941* y los editados por Burns Mantle dentro de la serie *Best Plays*. Finalmente, la mayor parte de la información sobre actores, compañías, y teatros procede de Wilmeth y Miller (1993).

<sup>8</sup> Incluyo una descripción exhaustiva de las diferentes obras dramáticas traducidas al inglés durante este periodo. En Flores (1926), Pane (1944) y Rudder (1975), encontramos repertorios de traducciones de literatura española en general, y en Hills (1919), (1920), O'Brien (1963) de teatro.

<sup>9</sup> Presento un apéndice en el que detallo un alto número de trabajos sobre los autores tratados en el estudio. En su mayor parte, he tenido acceso directo a ellos y he podido, por tanto, verificar la precisión de la referencia. El lector encontrará ahí tanto noticias periodísticas, como reseñas de traducciones, estudios críticos, etc. Aunque, obviamente, este listado dista de ser completo, habida cuenta del ingente volumen de material en el que es posible llevar a cabo el rastreo, considero que puede resultar de gran utilidad para comprobar la popularidad relativa de cada uno de los autores, a la vez que para llevar a cabo estudios más concretos sobre cada uno de ellos. Han resultado muy útiles

## 2. José Echegaray.

De Echegaray resulta curioso que fueran tan escasas las representaciones, dada la fama que gozaba en el país su producción literaria. De hecho, en Nueva York —al menos en el período que a nosotros nos incumbe— fueron sólo dos las obras llevadas a la escena (con un total de tres producciones) y no encontramos representaciones fuera de la primera década del siglo. En enero de 1902 llegó al teatro Republic *Mariana*, con la famosa actriz británica Mrs. Patrick Campbell en el papel principal. Campbell —que era íntima amiga del dramaturgo B. Shaw— ya había representado brillantemente esta obra en Londres el año anterior (su trabajo había sido descrito entonces en el *New York Times* como “a superb piece of acting, rich in variety and deeply interesting”, Anónimo 1901: 4). En opinión de Edward Dithmar, la escasa calidad de la obra eximía de cierta culpa al resto del elenco, cuyo trabajo fue, por lo visto, poco lucido:

In the circumstances one cannot be harsh in criticism of Mrs. Campbell's fellow-actors. [...] If, for instance, Mr. Arliss [...] is a purely conventional figure as the old antiquary, the fault may be placed to the account of Echegaray. [...] Only Gerald du Maurier [...] and Italia Conti are to be commended, though Miss Winifred Fraser [...] acts with obvious sincerity a trifling character in which obvious sincerity counts for next to nothing. As for George Titheradge, his role [...] is not so bad as his acting of it. (Dithmar 1901: 3)

Cuando esta producción se estrenó en el Republic Theatre de Nueva York en 1902, la respuesta de la crítica fue idéntica: resultaba excelente la representación de Mrs. Campbell (“She lends deep interest to every mood of Mariana. There are one or two episodes in which her acting seems to me to nearly approaching greatness. She is lovely to look at”, Anónimo 1902: 6), pero muy mediocre la obra:

Inconsequent in purpose, structurally weak and generally commonplace in treatment [...] Mariana provided little or no opportunity for enthusiasm. [...] The play's chief merit lies in the presentation of several clear-cut charaters [...], but even this is written along lines that have been used so often that the merit of creation is absolutely lacking. (Anónimo 1902: 6)

---

las siguientes fuentes de información bibliográfica, además de otras más puntuales sobre los diferentes autores tratados: *Book Review Digest* y *Combined Retrospective Index to Book Reviews in Humanities Journals, 1802-1974*.

Más tarde, la compañía fundada por el actor William Faversham representó la adaptación que Charles Nirdlinger hizo de *El gran galeoto* con el título de *The World and His Wife*. Los papeles protagonistas fueron representados por el propio Faversham y su esposa, Caroline Sheldon. De esta obra, que se estrenó en el Hollis Theatre de Boston en 1907, se ofrecieron nada menos que 88 funciones en el Daly Theatre de Nueva York a partir del día dos de noviembre de 1908. Nicholson (1939: 144) nos recuerda que, según Goldberg (1922: 61-62), hubo una versión de *El gran Galeoto* titulada *Slander*, con Maude Banks en el papel principal. Desafortunadamente, se trata ésta de la única información proporcionada por Goldberg. No aparece recogida ni por Jackson (1950) ni en ninguno de los volúmenes de Burns Mantle. Es probable que se tratara, si realmente se llegó a representar, de la misma adaptación que bajo el título de *Calumny* (apréciese la sinonimia) había preparado Malcolm Watson y se había representado en el Shaftesbury Theatre de Londres, en 1809, con una recepción crítica muy negativa (“the author having missed the moral part of the Spanish writer, and consequently produced an English version whose motive and development nobody could understand”, H.F. 1889: 1). Respecto a *El gran Galeoto*, cabe decir también que, según Fitzgerald (1917: 113), fue representada en alemán en el Conried’s Irving Place Theater, con un famoso actor, Christians, en el papel principal y con una gran afluencia de público.

A pesar de que ya había versiones inglesas de otras obras de Echegaray, como *O locura o santidad* o *El loco Dios*, éstas no se representaron en Nueva York. Parece, de todos modos, que la primera de ellas se ofreció en el teatro Tremont, de Boston, en 1900. Según Romera-Navarro (única fuente que documenta este dato), formaba parte de “una serie de media docena de representaciones de las más grandes obras dramáticas del siglo XIX” (Romera-Navarro 1917: 374).

En cuanto a las traducciones de Echegaray al inglés, cabe mencionar dos aspectos importantes: la prontitud con que fue vertido en esta lengua y el hecho de que se publicaran diferentes versiones de alguna de ellas. Así, por ejemplo, de la que probablemente es la obra capital de Echegaray (en cualquier caso, la más difundida en el extranjero), *El Gran Galeoto*, contamos con nada menos que cinco traducciones: la de F. Nirdlinger (*The World and His Wife*, 1908) y cuatro más, tituladas todas ellas *The Great Galeoto*, la de C. Sheldon (1912), la de J.S. Fassett (1914), la de Lynch (1914) — que según Romera-Navarro “conserva la fuerza dramática del original, en sus menores detalles” (1917: 375)— y la de E. Bontecou, incluida esta última en *Great Masterpieces of*

*the Spanish Drama* (1917), junto a *The Duchess of San Quentin* de Benito Pérez Galdós y *Daniela* de Guimerá. La publicación de este volumen fue calificada de “both timely and important” en el suplemento literario del *New York Times* y el autor de la reseña proclamó un firme voto de confianza a favor del teatro español: “The splendid technique shown in the structure and dialogue of these Spanish dramas is an answer to the slovenly and ill-fitting constructors of plays in other countries. [...] One wishes good fortune to the influence of these Spanish playwrights” (Anónimo 1917: 300). En cuanto a la calidad de las versiones, cabe decir que, con ocasión de la segunda edición de este volumen, el crítico de una reseña aparecida en *Theatre Arts Magazine* comentaría: “the translations are above the average” (Anónimo 1922: 172).

De *Mariana* encontramos tres traducciones: la de J. Graham (s.f.), la de J. Stewart (1895) y la de F. Sarda y C.D.S. Wupperman (1910, 1918). Sobre esta última Romera-Navarro comentó que resultaba “bastante esmerada”, aunque contenía “arbitrariedades menores, como eliminación de la división por escenas y corrección a gusto de los traductores de algunas acotaciones del libreto” (1917: 375). De *El hijo de don Juan* se publicaron dos, ambas bajo el título de *The Son of Don Juan*: la de J. Graham (1895) y la de J. Stewart (1895). De *O locura o santidad*, otras dos: *Folly or Saintliness* (H. Lynch, 1895) y *Madman or Saint*, (R. Lansing, 1912). Otras obras de Echegaray traducidas al inglés a lo largo del primer tercio del siglo XX fueron las siguientes: *El hombre negro* > *The Man in Black* (Ellen Watson, 1899-1902); *El loco Dios* > *Madman Divine* (E.H. West, 1908, 1912); *Siempre en ridículo* > *Always ridiculous* (T.W. Gilkyson, 1916) y *La cantante callejera* > *The Street Singer* (J.G. Underhill, 1925).

De todos los estudios críticos sobre Echegaray publicados en los EEUU, uno de los más tempranos (si no el que más) fue el de Hanna Lynch, presentado en *Contemporary Review* en 1893 y que destaca por su extensión (18 páginas). Tal y como hemos apuntado, Lynch se ocuparía más tarde de traducir al inglés *O locura o santidad* y *El Gran Galeoto* (versión esta última de la que un reseñador comentaría en *The Nation*: “it is not free from occasional inaccuracies, and there is perhaps some lowering of tone”, Anónimo 1914: 755). En su artículo, centrado en el análisis de *El hijo de Don Juan* y *El Gran Galeoto*, Lynch no parece muy cautivada por el teatro español, al que acusa de su falta de originalidad. De Echegaray, en particular, dice que no puede ser comparado con los grandes dramaturgos contemporáneos: “He has none of the subtlety of Maeterlinck, and certainly offers entertainment by means of tricks less reminiscent of our start in modern languages. His literary baggage reveals

neither the depth nor the flashes of luminous thought with which Ibsen startles us" (Lynch 1893: 576-7). Con todo, el defecto más grave sería la ausencia de una influencia francesa: "He has none of the French dramatist's incision, none of his delicate irony, his playfulness and humorous depravity, none of his beautiful clarity of expression" (577). Si algo habría de valioso en su obra sería su manipulación de la conciencia moderna, su capacidad para reflejar el múltiple conflicto originado por la tentación.

Tampoco resulta muy amable el artículo firmado por F. Hale Gardiner en 1900, centrado sobre todo en el análisis de *La muerte en los labios*. De hecho, abre su estudio poniendo de manifiesto que el dramaturgo español no puede ser denominado un genio:

José Echegaray is certainly a prolific and even a dramatic author, but he can hardly be called a genius, for he lacks that breath of the universal which would lift him above the barriers of place, years, and tongues and put him in union with Dante, Shakespeare, and Goethe (Gardiner 1900: 405).

Gardiner nos informa de que el propio Echegaray le había concedido permiso para traducir *La muerte en los labios*, pero B. H. Clark no la consideró apropiada para la audiencia norteamericana, y no llegó a ser vertida al inglés.

Nora Archibald Smith (1909), por su parte, se analiza *O locura o santidad*, *Mariana* y *El gran Galeoto*. De ellas nos dice que no se ven libres de defectos (sobre todo, debido a que los temas no son abordados con humor y a que es excesivo el propósito moral). Smith también acusa una falta de precisión en la presentación de los personajes secundarios, excesivos incidentes en la trama argumental, monólogos interminables y en algunos casos, un artificio en el uso del lenguaje como consecuencia del afán de Echegaray por dotarlo de una carga simbólica. Con todo, también encuentra aspectos muy positivos:

Still these defects are but small compared to their unusual plots, their striking situations, their wonderful grasp of passion, their noble flow of language, their felicity of invention, their strongly marked characters full of life, action, and good red blood and the powerful surge of moral conviction which upholds and bears them all upon its blossom (Smith 1909: 28).

De la restante recepción crítica, destacaremos los dos capítulos que Barrett H. Clark (editor del ya mencionado *Great Masterpieces of the Spanish Drama*) dedica a Echegaray en su influyente *The Continental Drama of To-Day* (1917: 215-227); los trabajos presentados por Hanna Lynch como prefacio a sus traducciones de *O Locura o santidad* (1895) y *El gran Galeoto* (1914), así como

los que publicó en las revistas *Contemporary Review* (1893) y *Review of Reviews* (1905); el hecho de que Frank Wadleigh Chandler — en las conferencias que impartió en 1911 y 1914 en las universidades de Columbia y Cincinnati y que recogió en un volumen titulado *Aspects of Modern Drama*— se refiriera a *Mariana y O locura o santidad* para explicar el subjetivismo implícito en el nuevo concepto del honor; su presencia en algunas historias de la literatura española de gran difusión en los EEUU, como *Contemporary Spanish Literature* de Aubrey G Bell (1925), donde se decía de Echegaray que era el más destacado dramaturgo español de la segunda mitad del siglo XIX, o *A History of Spanish Literature*, de Ernest Merimée (1930) — obra muy difundida en los EEUU— donde se le presenta junto a Tamayo y Baus, Eguíluz, López de Ayala y Serra como artífice del “teatro de transición” o *Modern Spanish Literature* de L. A. Warren (1929), donde se le incluye en la nómina de dramaturgos realistas, en compañía de Tamayo y Baus y López de Ayala; además de diversos artículos aparecidos en importantes revistas como *Romanic Review* (1917), *Hispania* (1923), etc.

## 2. Ángel Guimerá.

Otro dramaturgo que contó con el favor del público fue Ángel Guimerá, cuya *Terra baixa* fue puesta en escena por la actriz y directora teatral Minnie Madern Fiske en el Manhattan Theatre de Nueva York durante 23 noches (el debut tuvo lugar el 13 de octubre de 1903). Este teatro había sido fundado (al igual que la Manhattan Theatre Company) en 1901 por su marido, Harrison Grey Fiske, editor del *New York Dramatic Mirror*. La obra de Guimerá llevaba por título *Marta of the Lowlands* y era una versión realizada por Wallace Gillpatrick y Guido Marburg a partir de la traducción castellana que había hecho Echegaray. De representar el papel principal se ocupó la actriz Corona Ricardo, pues Minnie Mader Fiske se limitó a ejercer de directora. Con anterioridad a su estreno en Nueva York, dos semanas antes, la obra había sido representada en dos ocasiones (suponemos que a modo de ensayo) en el Lyceum Theatre de Troy, donde “a large audience followed it with interest, demonstrating its approval with applause and many curtain calls” (Anónimo 1903a: 7). Cuando se llevó a Nueva York, el dramaturgo catalán sería elogiado en el suplemento dominical del *New York Times* por John Corbin:

In spite of obvious crudities, it became clear at a glance that we have here to do with one of the most original and appealing figures in the world of modern dramatists — a man with an eye for both truth and the poetry of human emotions and a hand capable of working out simply and in the terms of common life with the most dramatic situations (Corbin 1903: 21).

Refiriéndose a la obra, este crítico diría: “Naive as Guimerá has sometimes been in forcing the lyric note [...] he has yet invested his hero with an atmosphere that combines in a high degree simple truth with essential imagination” (Corbin 1903: 21). Ciertamente es que también hubo otras reseñas más tibias en su apreciación (“Its dramatic movement is in the main slow. It is incumbered with dialogue that is at once prolix, according to the accepted standards of our theatre, and childlike to the point of naiveté”), aunque se volvieran a subrayar los aspectos más destacables de la representación: “a competent cast and excellent stage management” (Anónimo 1903b: 7).

*Marta of the Lowlands* fue repuesta el 24 de marzo de 1908 en el Garden Theatre, también en Nueva York, aunque esta vez con la actriz y cantante polaca, Bertha Kalich, en el papel de Marta. Esta actriz y cantante polaca, emigrada a los EEUU, a actriz, Esta reposición fue valorada negativamente en comparación con la producción anterior: “The difference is not entirely due to the fact that Bertha Kalich now plays the title role. The whole atmosphere of the piece seems to have gone from it, the people no longer seem like types, instead of the simple, rugged thing it seemed it has become little better than the average melodrama” (Anónimo 1908: 9). Para el autor de la reseña no parecían ya meritorias las cuestiones antes más ensalzadas: ni el elenco (“The players from Mme. Kalich down are simply themselves”) ni la escenificación (“only the names and the costumes are Spanish”).

Si hemos de creer a Ayer (1913: 136) debió haber aun otra producción más, pues afirma que “California and the far West were indebted to Miss Florence Roberts for an excellent performance of *Marta of the Lowlands*”. Lamentablemente, sólo contamos con esta breve noticia. De hecho, esta supuesta producción no aparece documentada en Jackson (1950).

*María Rosa* se estrenó el 19 de enero de 1914 en el Longane Theatre de Nueva York, en la versión inglesa de Wallace Gilpatrick y Guido Marburg, con una producción a cargo de F. C. Whitney y con Dorothy Donnelly en el papel principal. Al mes siguiente, el dos de febrero, pasó a representarse en el Thirty-Ninth Street Theatre. Es poco probable que se tratara de la misma producción que la presentada — según Ayer (1913: 156) — en la primavera de 1913 en el Toy Theater de Boston ante una selecta audiencia de 90 personas, que era el aforo de aquel teatro. Me invita a sugerir que no es la misma el hecho de que Ayer llame la atención sobre una nota publicada el 1 de octubre de 1913 en el *New York Dramatic Mirror* en la que se anunciaba el cercano estreno de una “nueva” producción (la de F. C. Whitney).

*María Rosa* fue acogida con cierto agrado por crítica (“a drama of a highly colored sort acted in broad vivid splashes”) y se alabó el trabajo de la actriz principal (“Miss Dorothy Donnelly [...] is entrusted with the difficult role of María Rosa and she conveys admirably its varying moods of devotion and distress”), pero se cuestionó la idoneidad de ofrecer un teatro como éste a una audiencia que, por fuerza, habría de perderse una parte importante de su esencia como consecuencia de la diferencia cultural:

Like the other play (*Martha of the Lowlands*) this one's chief interest for an alien audience lies in the steady upbuilding to a tragic climax, with a sullen suggestion of retributive vengeance underlining even its mirthful scenes. These, indeed, are interesting in respect to their reflection of the color of character and country, but like the play in its entirety a great deal of their effect evaporates in translation to a new environment (Anónimo 1914: 9).

Es preciso señalar también la existencia de la película muda que bajo el título de *María Rosa* rodó Cecil B. De Mille en 1915, con la cantante de ópera Geraldine Farrar en el papel protagonista. George (2000) apunta la existencia de una reseña aparecida en *Pictures and Picturegoer* (1919), en la que se señala que la versión de De Mille estaba basada en la traducción inglesa de Guido Marburg y Wallace Gillpatrick, pero como tal texto no nos consta que fuera publicado, cabe pensar que se trataría del libreto usado para la representación teatral.

De la producción de Guimerá encontramos dos obras traducidas al inglés durante el primer tercio del siglo XX, cada una de ellas con dos versiones. Así, de *La pecadora Daniela*, la de Wallace Gillpatrick (1916) y la de John Garret Underhill, incluida en la ya referida colección que editó Barrett H. Clark y que llevaba por título *Masterpieces of Spanish Modern Drama* (1917). De la primera de ellas se dijo que era “an admirable translation” (Macdonald 1917: 14); “(Gillpatrick) has brought over into English most if not all of the hot and fluid passion of the original” (Sayler 1917: 142). Al comparar ambas versiones David George encuentra sorprendentes diferencias en las actitudes de los traductores:

És curiós que dues traduccions gairebé contemporànies de la mateixa obra fetes per dos compatriotes siguin tan diferents l'una de l'altra com la de Gillpatrick i la d'Underhill. La de Gillpatrick és menys literal i menys expansiva que la d'Underhill [...]. Al mateix temps la de Gillpatrick és més teatral que la d'Underhill, il·l' autor intenta d'interpretar en lloc de traduir literalment. L'altra

cara de la moneda és que de vegades Gillpatrick distorsiona el sentit de l'original, sacrificant-ne l'autenticitat (George 2000: 191-192).<sup>10</sup>

De *Terra baixa* hubo dos versiones: *Tiefland: The Lowland* (R.H. Elkin, 1908) y *Martha of the Lowlands* (Wallace Gillpatrick, 1914). En opinión de D. George, Gillpatrick resulta mucho más fiel al original de Guimerá que cuando vierte *La pecadora Daniela*, pues en el caso de *Terra baixa*, “les diferències són puntuals i relativament poc importants” (2000: 192). En cuanto a *Tiefland*, hay que decir que se trata ésta de la versión inglesa del texto que Rudolph Lothar había adaptado al alemán para su representación operística, con música de Eugene D'Albert. Según George, son tres las diferencias que se observan respecto al texto original de Guimerá: “els noms dels personatges són una barretja de castellanismes i italianismes; [...], *Tiefland* és a la vegada més líric i més costumista que *Terra baixa*; [...] finalment, existeixen unes quantes diferències pel que fa a l'argument” (2000: 194).

No encontramos estudios dedicados a este autor, aunque sí algunas referencias puntuales, por ejemplo, en Bronta (1914 : 260), Garrett Underhill (1917: 15).

### 3. Martínez Sierra.

A lo largo de los años 20 y 30, los dos dramaturgos españoles más populares en los escenarios norteamericanos fueron Jacinto Benavente (aunque su fama ya databa de antes) y Martínez Sierra. Dos obras de este último, *Cradle Song* (< *Canción de cuna*) y *The Kingdom of God* (< *El reino de Dios*), fueron elegidas por los críticos entre las diez mejores de todas las representadas a lo largo de los años 1927 y 1929, respectivamente. *Cradle Song* se convirtió en el primer gran éxito del Civic Repertory Theater,<sup>11</sup> donde se escenificó en un total de 57 ocasiones. Más tarde, fue incluida en el repertorio itinerante de la compañía de Eva Le Gallienne. La obra fue llevada al cine en 1933, bajo la

---

<sup>10</sup> Agradezco al Dr. Enric Gallén, profesor de la Universitat Pompeu Fabra y colaborador en este volumen, el haberme alertado sobre la existencia de este trabajo y también el haberlo puesto a mi disposición.

<sup>11</sup> Este teatro, fundado en 1926 por la actriz, directora y productora Eva Le Gallienne, se caracterizaba por sus ideas progresistas y abogaba por un repertorio no necesariamente comercial a la vez que por un precio muy bajo en las entradas. Se especializó en clásicos modernos e influyó decisivamente en las compañías Theatre Guild y Group Theatre

supervisión del dramaturgo español<sup>12</sup> y, según Holt (1988: 34) hubo también una versión televisiva. Wood Krutch nos apunta las causas más probables del éxito de esta obra:

The prevailing mood is the mood of sentiment, and the lesson to be drawn from the play's success is that the simple chords at which it plucks are still, in most people, capable of responding, providing only that they are touched with a sufficiently delicate hand [...] *The Cradle Song* is the work of a man to whom the incurable romanticism of Spain, though grown perhaps a little attenuated and wistful, is still the most precious thing in life. All the disillusion and cynicism of modern literature have left him essentially untouched" (Krutch 1927: 243)

Las críticas fueron unánimes a la hora de ensalzar *Cradle Song*. Alexander Wolcott (1927) comentó en *The World* que "(the players) gave a beautiful play beautifully. [...] Not this season in the theatre anywhere in this town have I been part of an audience so obviously and so genuinely moved". Podemos presentar otras citas en sintonía con esta actitud. Así, por ejemplo, Brooks Atkinson (*New York Times*), sugirió que era "meltingly beautiful in the acting"; Alan Dale (*American*) dijo de ella que era "a play of great charm, tremendous intrinsic poetry and exquisite humor and pathos" y, finalmente, Richard Watts (*Tribune*), la calificó como "a gentle and singularly touching little chronicle of Spanish life".<sup>13</sup> Parece ser que el propio Martínez Sierra tuvo ocasión de asistir a una de las representaciones, y pudo así comprobar personalmente la formidable respuesta del público.<sup>14</sup>

Respecto a *The Kingdom of God*, cabe decir que fue una de las obras españolas que durante más tiempo se mantuvieron en cartel (93 funciones). A esta popularidad no fue ajeno el hecho de que había sido la obra elegida por la más grande actriz del momento, Ethel Barrymore, para inaugurar en enero de 1929 el teatro que llevaba su nombre.<sup>15</sup> Contaba con Georgia Harvey y Harry Plimmer, además de la propia Ethel Barrymore, en los papeles protagonistas.

---

<sup>12</sup> Película producida por la Paramount en 1933, con Mitchell Leisen como director, en la adaptación que Mar Connelly hizo del guión de Frank Partos y Robert Sparks. No guarda relación con la película homónima de la Universal. Véase Fetrow (1992: 126).

<sup>13</sup> Estas citas están tomadas de Shevlin Weiss (1988: 31).

<sup>14</sup> Según el dramaturgo Stephen Rathburn, "When he perceived the appeal of his play as acted in a foreign language and beheld American ladies weep [...] he also wept". Citado por Shevlin Weiss (1988: 31-32).

<sup>15</sup> El Ethel Barrymore Theatre estaba, además, patrocinado por unos poderosísimos empresarios, los hermanos Shubert.

De la interpretación de esta última, Stark Young comentó que “[Her] first act is fair enough, bluntly visualized but with its own goodness and beauty. Her second act, in which the love motive is secured in the drama, is admirably played” (1929: 247). Si bien *The Kingdom of God* fue un auténtico éxito de público y encontró un eco por lo general favorable entre la crítica, también es cierto que en Nueva York hubo algunos detractores.<sup>16</sup> Entre las opiniones más adversas cabe destacar la de Brooks Atkinson, que comentaría en el *New York Times*: “(*The Kingdom of God*) would do God’s work far more effectively if it used some of the devil’s skill in its construction” (Atkinson 1928. *Apud* Shevlin Weiss 1988: 32).

En realidad, no es de extrañar la disparidad de opiniones. La producción dramática de Martínez Sierra, como la de otros autores españoles, suponía un alejamiento de las pautas teatrales a las que estaba acostumbrada la audiencia, lo que en opinión de algunos suponía un aliciente mientras que para otros constituía un problema. Así, por ejemplo, entre los primeros, podemos destacar a Wood Krutch, que volvía a incidir en la rara delicadeza del sentimiento mostrado por el dramaturgo español para justificar así su popularidad:

His distinction is due less to any important originality on the part of the author than to the fact that his delicately sentimental treatment of familiar emotions seems exotically charming in a theater which has moved a long way from his preoccupations. (Krutch 1929: 52)

Por su parte, Stark Young se ocupaba de poner de manifiesto las características que diferenciaban a una obra como ésta de aquellas más “septentrionales” y que resultaban familiares a los espectadores neoyorkinos:

In this Latin piece it is the background itself that carries the drama along. [...] The play is foreign, too, is Latin, in the way the characters are put in, their strong outlining, the typicality of their self-revelation, and their habit of generalizing and running off into philosophic statement anywhere and everywhere. And most of all it is Latin [...] in the manner in which the subtlety is achieved by a certain combination of single simple things instead of by some single complexity. (Young 1929: 245)

---

<sup>16</sup> Según Nicholson, “It was accorded high praise in Chicago, San Francisco and Los Angeles. The New York critics were cool to this play, but not antagonistic” (1939: 136).

Según este crítico, las dificultades de representar un teatro que resultaba tan genuinamente extranjero para una audiencia estadounidense se dejaban sentir en la producción, a pesar de la honestidad con que ésta se había abordado:

Actors who might be good enough as our native American characters and types find themselves straining at these Spanish parts, which, as they become more American and natural, would become less suited to their Spanish milieu, and as they became less American and natural would cease to be anything at all. (Young 1929: 246)

De Martínez Sierra se hicieron otras dos representaciones en Nueva York, aunque no resultaron tan populares: la primera de ellas (de hecho, la primera de todas), fue *The Romantic Young Lady* (< *Sueño de una noche de agosto*), que se ofreció en el Neighborhood Playhouse de Nueva York en 1926. Es preciso recordar que este teatro fue, junto al de The Provincetown Players y The Washington Square Players, uno de los pioneros en el movimiento Off-Broadway. En su reseña, Stark Young califica la dirección de Agnes Morgan de “delightful and expert” y de las interpretaciones comenta que “Dorothy Sands [...] creates a character part of real elegance and distinction” y que “Mary Ellis as the heroine gives a performance full of nuance and poetic comedy” (Stark Young 1926: 59). Con todo, se vuelven a reconocer las dificultades que probablemente encontrarán los espectadores para identificarse con la sensibilidad mostrada en el escenario:

For one thing, they are not at home with this classical inheritance of an art whose excellence arrives not so much from new or violent matter as from gradations and combinations within what is old or familiar. For another, the subtle, shifting nuance and the artificial rendering of such a poetic farce as *The Romantic Young Lady* is apt to prove somewhat elusive in our theatre. And, finally their unfamiliarity with the works of this dramatist cuts off from these people the gain that this particular play might enjoy by way of reflection from his other work. (Stark Young 1926: 60)

La otra obra de Martínez Sierra representada en Nueva York fue *Spring in Autumn*, que debutó en el Henry Miller's Theatre en octubre de 1933 y contó con 41 representaciones, con otra importante actriz en el papel protagonista, Blanche Yurka, la cual colaboró en la adaptación de la obra a partir del castellano. De su interpretación se comentó que resultaba “hugely

amusing at times, but it lacks a certain consistency” (Skinner 1933: 17).<sup>17</sup> La puesta en escena no fue la apropiada, pues se descuidó el color local de la obra, tal y como solía ocurrir al representar en los EEUU a los dramaturgos españoles:

The production [...] is distinctly uneven and fails to achieve the smoothness so essential to conveying the curious mood of Sierra’s setting. Specifically, the production is not Spanish in atmosphere. The difference is important, more so in the case of a play by Sierra or by the Quintero brothers than in the case of most plays by European authors. For these Spanish writers let their plays grow right out of the homely deals of local life. (Skinner 1933: 17)

En lo que respecta a sus traducciones, hay que decir que Martínez Sierra estuvo magníficamente representado en lengua inglesa. En 1923, la editorial Dutton (Nueva York) publicó una antología en dos volúmenes bajo el título genérico de *The Plays of Gregorio Martínez Sierra*. El primer volumen, que se presentó como *The Cradle Song, and Other Plays*, incluía, además de esa obra, “The Lover”, “Love Music”, “Madame Pepita” y “Poor John”, en versiones de John Garrett Underhill y con un ensayo introductorio de Harley Granville-Parker. El segundo se tituló *The Kingdom of God, and Other Plays* y en él encontramos también “Wife to a Famous Man”, “The Two Shepherds”, y “The Romantic Lady”, en traducción de Helen y Harley Granville-Parker. Aparte de todas estas obras, que fueron publicadas separadamente en numerosas ocasiones, encontramos versiones de “Hechizo de amor” > “Love Magic” (J. Garret Underhill, 1917), de *Navidad* > *Holy Night* (Philip Hereford, 1928) y de *Pastoral* > *Idyll* (Charlotte M. Lorenz, 1926).

Es preciso que prestemos atención a los nombres de Helen y Harley Granville-Parker, pues es a ellos a quienes debemos un buen número de traducciones de Martínez Sierra (y María Lejárraga, su esposa), además de las de muchas de los hermanos Álvarez Quintero. A menudo han sido objeto de consideración las razones que pudieron llevar al actor y dramaturgo Granville-Barker a dejar de tomar parte activa en la escena teatral inglesa a partir de 1906, aproximadamente, y pasar a traducir entre 1920 y 1932 un buen número de obras teatrales españolas contemporáneas. Es indudable que fue el matrimonio con Helen lo que resultó determinante en la evolución personal de sus gustos literarios. Ella misma se había interesado por la literatura española como resultado de su anterior matrimonio con Arthur Milton Huntingdon,

---

<sup>17</sup> Esta reseña fue realmente escrita por un anónimo colaborador de Skinner, aunque aparece firmada por este último.

fundador de la Hispanic Society of America. Como pone de manifiesto Callahan (1991), el ejercicio traductor llevado a cabo por el matrimonio Granville-Barker fue, por lo general, valorado positivamente, aunque no faltó alguna voz tendenciosa, como la de su antiguo amigo George Bernard Shaw, que se lamentó de que tal dedicación hubiera alejado a Harley de sus anteriores actividades: "She [Helen]made him do translations of Spanish plays, or put his name to her translations; she cut him off from all commerce with the theatre".<sup>18</sup> No obstante, de lo que no cabe duda es de la influencia ejercida por el matrimonio Granville-Barker fue determinante en el rápido incremento en el número de puestas en escena de obras de Martínez Sierra y los Quintero en Inglaterra.

Morris (1923) prestó atención a la publicación de la antología en dos volúmenes. En su reseña comentaba que Martínez Sierra era una joven promesa de la literatura española, un autor quizás excesivamente prolífico y que contaba, por lo tanto, con una producción copiosa pero desigual en calidad: "The two volumes under review contain evidence of the inequality which often attends unusual rapidity and facility of creation" Con todo, la valoración general era altamente positiva:

This youthful poet in prose, this languid, precious disciple of Maeterlinck and the symbolists has achieved a resolute command over the resources of the modern theatre, a control of the technique of dramatic expression which gives to the slightest compositions the authority of expert craftsmanship (Morris 1923: 12).

Dentro de la recepción crítica, destacan ante todo dos trabajos. El primero de ellos, firmado por Frances Douglas, fue publicado en dos partes en la prestigiosa revista *Hispania* en 1922 y 1923 bajo el título de "Gregorio Martínez Sierra: Stylist and Romantic Interpreter".<sup>19</sup> Allí denominaba al escritor español "one of the distinguished literary figures of Europe" (1922: 257) y trataba en profundidad su polifacética actividad literaria como poeta, novelista, dramaturgo y traductor. Si bien Douglas no hace referencia a la

---

<sup>18</sup> Palabras atribuidas a Shaw en Hesketh Pearson, G. B. S.: *A Postscript*, Londres, Collins, 1951, p. 159. *Apud* Callahan (1991: 132).

<sup>19</sup> Frances Douglas tradujo las siguientes obras de V. Blasco Ibáñez: *Los muertos mandan* > *The Dead Command* (1919), *Sangre y arena* > *The Blood and the Arena* (1919), *Sonnica la cortesana* > *Sonnica* (1912). También tradujo dos novelas de Concha Espina: *Dulce nombre* > *The Red Beacon* (1924) y *La esfinge maragata* > *Mariflor* (1924). Sobre esta escritora escribió abundantes crónicas y reseñas.

recepción de Martínez Sierra en los EEUU ni a cuáles han sido las obras vertidas al inglés, nos advierte de que este autor ha de perder por fuerza al ser traducido: “[His books] must be read in the original in order that the beauty and lyric charm of the diction may not be lost” (1922: 257-8). Otro artículo importante es el de Walter Starkie publicado en *Contemporary Review* en 1924 bajo el título de “Gregorio Martínez Sierra and the Modern Spanish Drama”.<sup>20</sup> El único defecto importante que Starkie encuentra en la producción dramática del autor español es una focalización excesiva en la heroína en detrimento del héroe, aunque subraya una virtud en el tratamiento de aquella: el hecho de no sacrificarse para lograr la felicidad de los demás, a diferencia, por ejemplo, de lo que ocurriría en la obra de Benavente. Contamos también con un breve estudio sobre la función de las mujeres en la obra de Martínez Sierra: Adams y Adams. En el apartado de historias de la literatura española, cabe destacar la atención prestada por Warren (1929), en su capítulo dedicado al teatro modernista (pp. 556-594), Merimée (1930: 532-534), que además llama la atención sobre su temprana aportación al desarrollo de la poesía modernista (“he contributed his fair share toward the success of the new school at its beginning” (1930: 521), Bell (1932: 171-177), Northup (1925: 433), etc.

#### 4. Joaquín y Serafín Álvarez Quintero.

El éxito de los hermanos Álvarez Quintero se debió, en buena medida, a que fue Eva Le Gallienne quien produjo tres de sus obras: *The Lady from Ajaqueque* (< *La consulesa*), *The Women Have Their Way* (< *Las mujeres mandan*) y *A Sunny Morning* (< *Mañana de sol*). La primera de ellas comenzó a ofrecerse al público en el Civic Repertory Theatre en enero de 1929 y contó con 17 representaciones a lo largo de la temporada; la segunda contó con 25 representaciones al año siguiente y con la propia Le Gallienne en el papel protagonista; la tercera, una pieza en un acto, se ofreció conjuntamente con la anterior. Las tres fueron consideradas por John Hutchens (1930: 285) “trifling and ‘unimportant’, but gay and entertaining”.

A la hora de reseñar la representación de *The Lady from Alfaqueque*, Richard D. Skinner (1929a: 376) establecía una comparación con *Cradle Song*:

There is actually a very close bond between them, and that bond is a realization on the part of the authors that the simplest of human emotions presented through well-developed characters can furnish quite sufficient

---

<sup>20</sup> W. Starkie traduciría la famosa novela de Pérez de Ayala, *Tigre Juan* > *Tiger Juan* (1933) y publicaría numerosos artículos sobre la novela española moderna.

material for the theatre without indulgence in any of the violent outbursts so popular among modern writers. (Skinner 1929a: 376)

Como vemos, se insistía en el hecho de que la dramaturgia española presentaba una idiosincrasia particular que no permitía una fácil adscripción dentro de las tendencias más corrientes en el teatro contemporáneo, lo que, indublamemente, sumaba interés a la obra: "It would be hard to find a play which one could recommend more unqualifiedly to those in search of the simpler pleasures of the theatre at its best" (Skinner 1929a: 377). Pero es que, si hemos de creer a este crítico, además del interés intrínseco de *The Lady from Alfaqueque*, también la compañía demostraba una profesionalidad digna de aplauso: "The players enjoy themselves. They enter full-heartedly into the whimsicality of their parts and the play emerges as a tender, subtle and wholly delightful treatment of an enduring and lovely theme" (Skinner 1929a: 377).

Por su parte, John Hutchens, refiriéndose a *Women Have Their Way*, diría:

If you are constrained to wonder what makes of it such pleasant entertainment --indeed, so perfect of its kind-- the answer lies in the quiet wisdom of its authors, who have given their players a great deal of what, when properly ignited, will make a comedy (Hutchens 1930: 285).

Respecto a la actuación de la compañía teatral, el Civic Repertory, con la propia Eva Le Gallienne a la cabeza, Hutchens tampoco escatimó elogios:

Under her direction, the players attack it on a winning wave of vivacity. Her own gift for light comedy, edged with facetiousness and played at a swinging tempo, is the keynote [...]; and the members of her cast [...] present a pattern of excellent character performance that marks another advance in their increasing versatility; and another indication, too, of the immense value of repertory playing to the actor (Hutchens 1930: 285).

No fueron las tres obras mencionadas las únicas en ser representadas en Nueva York. Los Equity Players estrenaron *Malvaloca* el dos de octubre de 1922 en el Forty-Eight Street Theatre. En el papel protagonista estaba una reputada actriz, Jane Cowl (que también era dramaturga), lo que hizo que se mantuviera en cartel durante 48 funciones, a pesar de que, en opinión de K. Macgowan no se pudo sacar partido a los actores debido a la nefasta dirección teatral: "Here, obviously, a good cast as casts go achieves nothing, and in fact ruins a play, because the director --in this case the excellent Agustin Duncan--doesn't seem

to understand what it is all about" (Macgowan 1923: 10). Si bien Stark Young (1922: 223) presentaba una actitud menos adversa hacia la puesta en escena ("The direction of the Quinteros play lacks now and then speed and sometimes in the ensemble fluidity, but it shows on the whole the able hand of Mr. Agustín Duncan"), lo cierto es que consideraba cuando menos desafortunada la elección de una obra como ésta por parte de los Equity Players, dadas las muchas e importantes dificultades de su representación ante una audiencia cuyo universo cultural se encontraba tan distante del de los españoles:

If they should do the play exactly as it would be done in Spain when well done there, a New York audience could not follow it. And there would, besides, be something too artificial and perhaps superficial, too merely gentle, about it. If they should be wise enough not to try to make a Spanish reproduction out of the occasion, they would still be faced with the problem of how to translate into the terms of the American theatre a thing so foreign as *Malvaloca* is. This problem would be how to get in such a translation the original values of the play, and so to enable it to fulfill itself in its new terms. This must be a dangerous venture. In *Malvaloca* the danger is that a New York audience will drop into the error of thinking the play simpler than it is and of taking too much of it as mere stage device and conventional theatre" (Young 1922: 223).

Finalmente, cabe decir que otro famoso actor, Otis Skinner, llevó a los escenarios *A Hundred Years Old or Papa Juan*, con un éxito de crítica muy desigual. Se mantuvo en cartel en Chicago durante nueve semanas y contó con 39 representaciones en el Lyceum Theatre de Nueva York, donde debutó el uno de octubre de 1929. Más tarde, se ofreció de forma itinerante por todo el país. Probablemente fue Richard Danna Skinner el autor de la reseña más favorable al comentar que "almost any play by the Quintero brother -- especially in Granville Barker translation-- provides enough of the simple fibre of life to beguile the attention of any but the most bored sophisticates" y ensalzar sobre todo la labor del actor principal: "Otis Skinner's artistry has never shown more brightly than in his portrait of Papa Juan" (Skinner 1929b: 616)

Resulta interesante reseñar los comentarios formulados por S. Griswold Morley en 1931, pues este crítico pone de manifiesto que quizás no se escogieron las obras más apropiadas para su representación en los escenarios norteamericanos. Según Morley, un espectador de *Malvaloca* se habría quejado de su escasa verosimilitud, algo que, en opinión del crítico, bien podría haber

dicho refiriéndose igualmente a *Papa Juan*. En lugar de culpar a la audiencia por su falta de sensibilidad hacia la producción dramática de los Quintero, Morley responsabiliza a los empresarios por su escaso tino en la selección:

The impresarios of the United States are prone to feed their public on such sugary diet as they think will please the average audience. So they offer the the mawkish pieces Krutch complained of, when they could have selected masterpieces of various types: a rollicking farce like *El ojo derecho* and *El nuevo servidor*; a character comedy like *Los chorros del oro*, *Los galeotes*, *Las de Caín*, *Así se escribe la historia*, and even *La consulesa* (succesfully given in New York, it is true, by Eva Le Gallienne as *The Lady from Alfuqueque*); or, as the best in a delicate genre which mingles poetry, humor and pathos, *Las flores*, an authentic vision of the world as it is, compounded of inevitable happiness and sorrow. In a nation as fecund and undisciplined as Spain, the question of choice is important. It is imperative to neglect all but the best (Morley 1931: 123).

También la obra de los hermanos Quintero estaba bien representada en lengua inglesa. En 1927 se publicó el volumen *Four Plays of the Quinteros*, que incluía *A Hundred Years Old*, *A Lady from Alfaqueque*, *Fortunato* y *The Women Have their Way*, en traducciones de Helen y Harley Granville Barker. De los mismos traductores se publicó en 1932 otro volumen (*Four Comedies*), con cuatro obras más: *Love Passes By*, *Dona Clarines*, *Don Abel Wrote a Tragedy y Peace and Quiet*. A todas ellas, publicadas repetidamente por separado, ya fuera en esas u otras versiones, hemos de sumar las traducciones de *Malvaloca* > *Malvaloca* (Jacob S. Fassett, 1916) y de *La flor de la vida* > *The Fountain of Youth* (Samuel N. Barker, 1922), además de abundantes traducciones de piezas breves (algunas de ellas, con más de una versión), como “A la luz de la luna”, “Hablando se entiende la gente”, “Mañana de sol”, “Ojos de luto” y “La pena”.

En cuanto a la recepción crítica de los hermanos Quintero en los EEUU, cabe decir que se centró en la reseña de sus traducciones y también sus representaciones, pero que son muy escasos los estudios de corte académico o los centrados en el análisis de una trayectoria global. Destacan, si acaso, las apreciaciones de Morley (1931), al sugerir que la producción literaria de los Quintero no había experimentado un avance significativo en términos de calidad a lo largo de los últimos diez años. Ello, de todos modos, no le impedía sugerir que en su producción anterior a los años 20, “the best of the Quinteros is more perfect, within its limits, than the best of any other Spanish dramatist

of the last hundred years" (Morley 1931: 124). La opinión de Morley parece coincidir con la de Hanssler: "The most promising writers for the Spanish stage at the present time are Seraffín Álvarez Quintero and his brother Joaquín, to whose collaboration are due *El ojito derecho* and *Abanicos y pandereques*" (1915: 45), aunque justo es decir que esta afirmación contrasta con la de Bronta un año antes al compararlos con un autor menor, Narciso Serra: "The brothers Alvarez Quintero, today his natural successors in this kind of scenic literature, have never been able to equal him either in the lively character of his dialogue or the spontaneous nature of his jokes" (Bronta 1914: 251). Lógicamente, los hermanos Quintero tienen su lugar en las historias de la literatura española ya citadas: Bell (1925: 180.183), Warren (1929), Merimée (1930: 536).

### 5. Jacinto Benavente.

A continuación, nos referiremos a Jacinto Benavente, el dramaturgo español más conocido en los EEUU en el primer tercio de siglo, a pesar de que las representaciones de sus obras fueron menos valoradas por la crítica que las de Martínez Sierra, por ejemplo, y recibieron además una respuesta del público más fría que las de otros compatriotas, como los hermanos Quintero. Todo ello quizás tuviera que ver con la problemática planteada por su trasvase interlingüístico e intercultural: "There seems to be in Benavente's dramas an intensification of the difficulty of translating the plays into an understandable idiom" (Nicholson 1939: 140). Lo cierto es que Benavente fue menos apreciado en el escenario que en el texto impreso ("So far as America goes, Benavente is first of all a closet dramatist and only secondarily of stage interest", Anónimo 1924: 7), lo que no parecía molestar al propio dramaturgo. De hecho, en la reseña que acabamos de apuntar se incluía una cita de Benavente que así lo corroboraba:

The only way in which a play may be appreciated thoroughly is by being read. I have written more than a thousand parts, yet of that number I can recall perhaps five which I have recongized as being truly the characters I had conceived when the stepped upon the stage. I have not even seen some of my plays. (En Anónimo 1924: 7)

La primera obra de Benavente en ser representada en los EEUU fue "His Widow's Husband" (< "El marido de su viuda"), pieza en un acto que los Washington Square Players ofrecieron en el Comedy Theatre de Nueva

York en 1917.<sup>21</sup> Más tarde, en 1919, cuando la compañía ya era conocida como Theatre Guild, llevó al Garrick Theatre *Bonds of Interest*, que se mantuvo en cartel durante sólo cuatro semanas. En el elenco de actores se encontraban algunos tan famosos como Rollo Peters o el también director Dudley Digges, pero la obra no contó en absoluto con el favor del público, lo que — como pone de manifiesto Shevlin Weiss (1988: 30)— hizo que no resultara rentable económicamente (la compañía perdió unos 500 dólares cada semana de representación). Hay que decir, por otra parte, que la inversión en aparato escénico había sido muy escasa, puesto que se aprovechó material desechado por la Copeau Company en el Garrick Theatre. Curiosamente, ello no le impidió a John Corbin manifestar en el *New York Times* que “the costumes are truly splendid” (Corbin 1919: 9). En términos generales, la respuesta de la crítica tampoco en este caso fue favorable, y en algunos casos se llegaron a hacer generalizaciones sobre la supuesta falta de calidad del teatro hispano a partir del análisis de esta sola obra. Así, por ejemplo, Theresa Helburn diría: “The critics damned it with faint praise. Like so many Latin plays it lacked heart; it had no warmth”.<sup>22</sup> Otros, de manera más cauta, atribuyeron el fracaso al hecho de que la versión inglesa no haría mérito al original castellano:

To give such a play is to make an experiment on New York, an experiment interesting in spite of the English words. Whether they are as poor in Spanish I don't know, and have no first-hand way of finding out, but as I listened I wanted more color; archaism, perhaps, or cadence, or a translator to whom words were dear (Young 1919: 25).

Onís, por su parte, se ocupó de responsabilizar a los actores:

[*The Bonds of Interest*] [...] was not understood. This is hardly strange, for the actors themselves failed to grasp it. It would have been truly amazing had they caught without any preparation so subtle and ultra-refined a work by a foreigner who waited years and years before the public of his own country understood him. (Onís 1923: 363)

Todas estas críticas contrastan con la favorable acogida de la obra impresa. Como hemos puesto ya de manifiesto, Benavente parecía gustar más

---

<sup>21</sup> Según Shevlin Weiss (1988: 30), esta obra se representó junto a otras tres piezas breves: *In the Zone*, de Eugene O'Neil, *The Avenue*, de Fenimore Merrill y *Blind Alleys*, de Grace Lattimer Wright.

<sup>22</sup> *A Wayward Quest*, Boston, Little Brown, 1960, p. 73. *Apud* Shevlin Weiss (1988: 30).

leído que representado. Buena prueba de ello es el siguiente comentario, que recogemos de una reseña sobre la traducción: "It is without doubt the greatest purely imaginative piece of of Harlequinade that has succeeded in later years upon any stage" (Anónimo 1917g: 325).

La obra fue repuesta en el Walter Hampdem Theatre, de Nueva York, en 1929, esta vez en una producción del propio Walter Hampdem, que se ocupó además de representar el personaje de Crispín. No debió ser éste un papel muy agradecido para el actor, pues según el reseñador del *New York Times*, "Mr. Hampdem seems fatally cast in so impetuous and youthful a role", aunque ello no le impidió hacer un alarde de profesionalidad: "he has constructed the part with a good deal of craftsmanship" (Anónimo 1929: 34). La respuesta de la crítica fue muy negativa (véanse, por ejemplo, Mason Brown 1929 y Hammond 1929) y en algún caso, como ya había ocurrido con anterioridad, los comentarios se hicieron extensivos al resto de la dramaturgia española contemporánea: "(The play feeds) a growing suspicion that Spanish playwrights, or at least such of them as have been imported to this country, have basked so long in their indolent sunshine as to be thoroughly bleached" (Littell 1929. *Apud* Shevlin Weiss 1988: 31). Según Jackson (1950: 141), tras su presentación en Nueva York, la obra se llevó a la Western Reserve University (en 1931), al Alabama College (en 1932) y al Eldred Players, de Clevedan (en 1936).

*The Passion Flower* (< *La malquerida*), tuvo el raro privilegio de contar con más de una producción. Una de ellas tuvo a Miss Nance O'Neil, una de las principales actrices trágicas del país, en el papel principal. Fue representada en el Greenwich Village Theatre de Nueva York, en 1920 y después se ofreció de manera itinerante por todo el país. Si hemos de creer a Lewisohn, la labor de los actores no fue digna de particular elogio:

[Nance O'Neil's] art is too much like Benavente's to give his play a modulation. She has power but no charm. She has little flexibility of either person or technique. ] Mr. Robert Fish communicates the man's misery and confusion very purely and immediately. Mr Charles Waldon conceives the part of Esteban correctly. He is excellent in silence. When he moves into the foreground of the action he becomes boldly conventional in speech and gesture. The rest of the cast is hopelessly below the level of the play. Hence the performance is fragmentary and has to be pieced out in the theatre of the mind. The decorations are charming, but better acting would have been more to the purpose. (Lewisohn 1920: 153).

A pesar de ello, en esta ocasión, Benavente contó con el beneplácito de la crítica. Así, por ejemplo, un anónimo periodista de *The World* comentaría que esta obra constituía “a better measure of the artistic stature of Jacinto Benavente than any other play by the Spanish dramatist that has yet found its way into an English translation. Here are depicted fierce elemental emotions cut from the raw, which any race can grasp and understand” (Anónimo 1920f. *Apud* Shevlin Weiss 1988: 30) y Heywood Brown dejó constancia en *Tribune* de que *The Passion Flower* era “the most vivid play which the season has produced”, ensalzando su profundo calado psicológico: “No playwright we have seen has ever collaborated so closely with Freud as Benavente” (Brown 1920. *Apud* Shevlin Weiss 1988: 30).

De *The Passion Flower* es probable que hubiera otras dos producciones, aunque contamos con escasos datos sobre ellas (ni siquiera son citadas por Jackson 1950). Según Nicholson (1939: 142) una de ellas hubo de representarse, con éxito, en Chicago antes de 1923, también con la participación de Nance O’Neil. La otra se ofreció en Los Ángeles entre 1931 y 1932, bajo el patrocinio de Los Angeles County Dramatic Association, pero puede que no fuera una producción profesional

*Saturday Night* (< *La noche del sábado*) fue la obra con la que inició su andadura el Civic Repertory Theatre de Miss Le Gallienne el 25 de octubre de 1926. Aunque la crítica no fue particularmente favorable (de hecho, sólo se hicieron trece representaciones), el debut fue reseñado positivamente en el *New York Times*: “As an earnest for the future the evening was definitely a success” (Anónimo 1926a: 25). Entre los críticos que menos objeciones pusieron tenemos a Stark Young, pero ello no le impidió poner de manifiesto que probablemente había algunos problemas de traducción que no habían sido solucionados correctamente: “The struggle with the Latin way of thinking and speaking is often evident in the production, but often unavoidable without deserting translation for mere adaptation” (Young 1926: 323).

Desde las páginas de *The World* se invitó al público a asistir a la representación, pero sin abundar especialmente en la calidad de la obra:

[It is] a vivid, obscure, baffling and almost continually exciting play. [...] You may revel in the symbolism of this piece, if that is your idea of a sprightly evening, or you may enjoy it as an absorbing (if somewhat baffling) panorama of beauty or as an engrossing melodrama. In any case it seems important that you should see it. (A. S. 1926. *Apud* Shevlin Weiss 1988: 31)

La propia Eva Le Gallienne reconocería más tarde la falta de éxito de la obra, lo que resultaba particularmente traumático para una compañía que acababa de nacer:

The performance was not a success. The audience was kind and patient, but except for a few moments, the play never sprang to life. Next morning the papers were amazingly good-natured, I thought, but I was well aware of the fact that our first play was a failure. (Eva Legallienne, *At 33*, Nueva York, Longmans, 1934, p. 203. *Apud* Shevlin Weiss 1988: 31)

*Field of Ermine* (< *Campo de armiño*) se representó por primera vez en el Powers Theatre de Chicago en 1922, pero fue un fracaso tal que rápidamente cayó del cartel. El papel protagonista lo representó Nance O'Neil, que como sabemos, ya había participado en *The Passion Flower*.<sup>23</sup> Años más tarde, en 1935, se ofreció una producción de Crosby Gaige en el Mansfield Theatre de Nueva York, para la que se contó también con la presencia de O'Neil. Hacía seis años que Benavente no era representado en la ciudad. *Field of Ermine* fue recibida por los críticos de forma claramente desfavorable, aunque más por la puesta en escena que por la obra en sí. Hasta el propio Stark Young (1935: 78), que solía caracterizarse por ver siempre el lado positivo, manifestó en esta ocasión que la obra estaba tan marcada culturalmente que desafiaba todo intento de transferencia. Este crítico vuelve a incidir en lo ya apuntado, que las versiones de Underhill eran de una gran calidad, pero no servían para ser representadas:

The attempt to bring such a play as Benavente's *Field of Ermine*, as it stands, on to the English stage is in its way, I suppose, another way of saying that you do not know what the stage is about. Or should we say it is an evidence of not sensing how much the soul of a race is manifest in its language? At any rate, you watch the performance of this Spanish play at the Mansfield Theatre and find yourself in a state of wonderment. [...] In many spots, Mr. Underhill's lines could not be spoken by any actors; they sound like a schoolroom of a passage far removed in every sense from the language that we speak. There are, in fact, constant assortments of verbal structures and high toned words that though they may suggest distinction in the translator, compel despair in the actor; for only in the most violent mental control, sharp stress on the essential

---

<sup>23</sup> Es posible que la actriz se hubiera entrevistado con el dramaturgo durante un viaje a nuestro país en 1920, pues en una breve noticia aparecida en el *New York Times* en 1920 se nos decía: "She is going to Spain this summer to meet Benavente and arrange for the production of more of his plays" (Anónimo 1920a: 322).

units of the sentence, and vivid stream of mental magnetism, could these speeches be brought into line at all. The intuitions of method or powers of enforcement are not at all evident in the company now presented. (Stark Young 1935: 78)

Idéntica opinión expresaba Brooks Atkinson al comentar: "Excepting 'The Passion Flower' [...] Benavente still looks more attractive in Mr. Underhill's thoughtful prefaces than he does on the American stage. The essence of Benavente is still a literary diversion" (Atkinson 1935. *Apud* Shevlin Weiss 1988: 31). Lo cierto es que si una vez hubo conseso fue en esta ocasión: todos los críticos coincidieron en señalar la falta de calidad de la representación (véanse, además de Atkinson 1935, Lockridge, Waldorf, Mantle, Anderson). La "Edad de Plata" del teatro español en los EEUU estaba tocando a su fin.

Hubo, finalmente, otra de Benavente representada en los EEUU, pero no nos consta que se programara en Nueva York: se trata de *The Governor's Wife* (< *La gobernadora*), que según Anónimo (1920a: 322) y Jackson (1950: 141) fue representada por el Harvard Dramatic Club. Carecemos de más noticias.

En 1917, 1919, 1923 y 1925 se publicaron cuatro volúmenes de traducciones de Benavente, con un total de dieciséis obras, todas ellas vertidas al inglés por John Garret Underhill: vol. I (*The Bonds of Interest*, *The Evil Doers of Good*, *The Passion Flower*, "His Widow's Husband"), vol. II (*The Governor's Wife*, "No Smoking", "Princess Bébé", "Autumnal Roses"); vol. III (*Saturday Night*, "In the Clouds", *The Prince Who Learned Everything Out of Books*, "The Truth"), vol. IV (*Field of Ermine*, "The Magic of an Hour", "The School of Princesses", "A Lady"). Muchas de éstas fueron publicadas también por separado. A ellas hemos de sumar otras traducciones que no aparecían en los cuatro volúmenes de Underhill: "At Close Range" (< "De cerca", J.G. Underhill, 1936), "Brute Force" (< "La fuerza bruta", J.G. Underhill, 1935); "The Smile of Mona Lisa" (< "La sonrisa de la Gioconda", John A. Herman, 1935), "The Truth" (< "La verdad", J.G. Underhill, 1935) y *The Web* (< *Vidas cruzadas*, M. Warren Walker, 1930).

Vemos que entre los traductores de Benavente al inglés, el más prominente, con gran diferencia, fue John Garrett Underhill, conocido hispanista que destacó también por ser el representante en EEUU de la Sociedad de Autores Españoles y por haber publicado en 1899 un libro que se ha convertido en un "clásico" a la hora de tratar la influencia de la literatura española sobre la inglesa: *Spanish Literature in the England of the Tudors*. Las

traducciones de Underhill fueron aplaudidas unánimemente. Así, por ejemplo, Ernest Boyd, en el capítulo dedicado a Benavente dentro de sus *Studies from Ten Literatures* afirmaba: "His versions are not too literal; they have the vivacity of and color of dramatic speech, although, at times, they take liberties with the text. Patience, enthusiasm and scholarship are necessary for such undertaking" (Boyd 1925: 96). Boyd se ocupaba de ahondar en la dificultad implícita en el trasvase interlingüístico y cultural de las obras de Benavente:

It is certain that they [the plays] cannot be translated in the casual, hit-and-miss manner which disguises so many translations in recent years, particularly from Spanish. The language, in spite of popular opinion to the contrary, is by no means easy [...]. The fame of the dramatist himself, although secure in popular Spanish esteem, is not as much as to encourage translators concerned only to exploit a current vogue. (1925: 96-7)

Hay que decir que también hubo quien opinó que las obras de Benavente no tenían por qué resultar particularmente difíciles de traducir, y ello por la claridad estilística del dramaturgo. Así, al analizar la versión inglesa de *The Bonds of Interest* publicada en la revista *The Drama* en 1915 Romera-Navarro comentaría: "Me confirmo en mi idea de que un texto castellano escrito en lenguaje preciso, en estilo lúcido, sin ambigüedades de palabra o de sentido, es posible trasladarlo al inglés literalmente, salvo claro está, las elipsis e inversiones, menos admisibles en aquel idioma que en el nuestro". Justo es comentar que si tal empresa había sido llevada a buen puerto era debido al esmero de Underhill: "Al parecer, el traductor ha ido lenta y cuidadosamente en su labor, sin ahorrar tiempo ni esfuerzo, y el resultado es a todas luces satisfactorio" (Romera-Navarro 1917: 392). Como ya he señalado, el consenso fue pleno a la hora de ensalzar la calidad de estas versiones, aunque cierto es que S. M. Waxman, por ejemplo, refiriéndose a *The Passion Flower*, acusaba la pérdida de coloquialismos y una elevación inapropiada del registro:

In general he has caught the spirit of the author. In no way does his work bear the earmarks of a translation. He errs, however, by making his language too literary, too impeccably correct. He does not render faithfully the uncouth, illiterate speech of Benavente's country folk. The repetitions and asseverations are omitted; the elliptical expressions, the colorful and picturesque diminutives of the Spanish are completely lost. (Waxman 1921: 426)

En cualquier caso, a pesar de este defecto —claramente visible en los ejemplos que Waxman aporta—, lo cierto es que en las docenas de reseñas

sobre Benavente que hemos tenido a nuestro alcance no suelen faltar los elogios hacia el traductor. Sirvan, a modo de ejemplos finales, las presentadas con ocasión de la publicación del primer volumen “[these plays] have been excellently translated by John Garrett Underhill” (Anónimo 1917g: 325) y del último (“It would be unfair to Mr. Underhill not to notice the excellence of his translations, for the wit of the dialogue depends in great measure upon the proper transference of epigrammatic thought from one language to another. Mr. Underhill is to be commended at all points for his clarifying work” Anónimo 1924: 7).

Los estudios críticos sobre Benavente fueron muy numerosos durante esta época, demasiado abundantes como para poder ofrecer aquí un repaso que les haga cabal justicia, aunque resultemos pretendidamente someros. Vemos que los ensayos llegan a un grado de especialización no tan habitual con otros autores: así, tenemos, por ejemplo, un estudio comparativo entre Benavente y Bernard Shaw (Haynes 1920) o uno sobre la importancia de las mujeres en sus obras (Alarcón 1928). De entre todos las aportaciones críticas destacan en primer lugar las monografías de Federico de Onís (1923a), con 73 páginas, y de Walter Starkie (1924), con 218. Digamos, por cierto, que el anónimo autor de una reseña sobre este segundo estudio no parecía muy optimista sobre la futura canonización de Benavente: “Although his contemporary importance is great, it is probable that he will ultimately stand only as fairly high second class” (Anónimo 1925: 22). F. de Onís, fundador de la Casa Hispánica en Nueva York, presenta, además del libro citado, un artículo en la revista *The North American Review*, donde afirma que “the name of the Spanish dramatist, Jacinto Benavente, has in the last few years acquired a universal character” (1923b: 357). Resulta, por otra parte, particularmente interesante, dada su condición de traductor, el artículo publicado John Garrett Underhill en la revista *Poet Lore* en 1918, acompañando a sus propias versiones de *La gobernadora* y *Noche del sábado*. Por su talla como escritor, hemos de mencionar el capítulo de Joh Dos Passos titulado “Benavente’s Madrid”, en *Rosinante to the Road Again* (1922: 182-195), a pesar de que allí se habla más de la ciudad que del escritor. Con todo, encontramos alguna alguna referencia a otros dramaturgos españoles, como Echegaray o los Quintero, que no parecen resistir bien la comparación con Benavente:

In Echegaray there are hecatombs, half the characters habitually go insane in the last act; tremendous barking but no bite of real intensity. Benavente has recaptured some of Lope de Vega’s marvellous quality of adventurous progression. The Quinteros write domestic comedies full of whim and sparkle and tenderness. But expression always seems too easy; there is never the

unbearable tension, the utter self-forgetfulness of the greatest drama (Dos Passos 1922: 191)

También se le comparaba a Benavente con otros dramaturgos en un amplio estudio firmado por Joaquín Ortega, y también allí la balanza del gusto se inclinaba hacia él:

Habrà más alegría y naturalidad en los Quintero, más poesía y delicadez en Martínez Sierra, más propósito y acometividad en Linares Rivas, más plasticismo en Marquina, más pasión y sentimiento trágico en Guimerà, más puro idealismo en Galdós, pero Benavente es más grande dramaturgo que todos ellos porque nada de esto le falta y además tiene otras cosas que los otros carecen (Ortega 1923: 21).

Con la perspectiva del tiempo, hoy en día nos resultan exagerados o inapropiados algunos de los apelativos utilizados para referirse a Benavente, como "Spanish Shakespeare" (Waxman 1921: 423) o "a modern Cervantes" (Starkie 1923: 95) o "the flower of the Spanish genius of our time" (Alarcón 1928: 201), pero son verdadero reflejo de la pasión que despertaba en los círculos académicos estadounidenses, en particular entre los hispanistas. Sin duda, tuvo Benavente oportunidad de conocer personalmente a muchos de estos admiradores durante su estancia en Nueva York en los meses de marzo y abril de 1923 (un año después de haberle sido otorgado el premio Nobel), cuando fue nombrado hijo adoptivo de la ciudad y homenajeadó en un acto coorganizado por el Instituto de las Españas, la Universidad Columbia y la American Association of Teachers of Spanish (véase Heinrich 1923).

## 6. Conclusiones.

En los estudios críticos sobre el teatro contemporáneo, encontramos en los EEUU repetidas referencias a la idiosincrasia de la dramaturgia española. Mientras que en otras tradiciones literarias sería posible apreciar un espíritu cosmopolita, que propiciaba un cierto mimetismo respecto a las tendencias culturales más pujantes a nivel internacional, en España la adopción de estas corrientes no habría en modo alguno supuesto un rechazo de lo autóctono y particular. Si bien en otros países, el teatro ya no tendría una función de agitación política o ideológica, la coyuntura social española hacía todavía necesario un debate sobre la operancia de determinados estamentos —en particular, el religioso— y, en términos más generales, sobre la conveniencia de lograr un impulso intelectual con el fin de superar el conservadurismo más

rancio. Desde los EEUU se ve el teatro producido en España como un teatro marcadamente personal, dada la idiosincrasia de la cultura su propia cultura. Son, en este sentido, particularmente sintomáticas las palabras de C. A. Turrell, presentadas en un análisis de conjunto sobre el teatro español contemporáneo: "All literary movements of other lands and other languages have swayed the thought of Spain, but adapted to the peculiar conditions under which the Spanish people still live, they have, consciously or otherwise, accentuated these peculiar conditions, thus creating a stage that is intensely national" (Turrell 1918: 329-330). La misma idea se va sugiriendo, de un modo u otro, en diversos estudios críticos: el hecho de que España presenta un teatro "diferente" como consecuencia de su tradición y su genio cultural. Así, E. Wallace (1908), en otra visión de conjunto sobre el teatro español del momento, diría:

The drama of the days of the great Lope de Vega, Tirso de Molina, and Calderón, partook so intimately of, and was founded so deeply upon, national temperament and national conditions that it has been able to withstand, to a great extent, the assaults of foreign influence and to preserve the peculiar stamp of sacred tradition.

The great literary movements have affected the Spanish drama in a lesser degree than that of other countries (Wallace 1908: 357).

Manifestación ésta, que resulta a su vez prácticamente idéntica a la de A. Green (1919):

There is one bond of type that connects them all [Spanish dramatists] and sets them apart from the other dramatists Europe and America: namely, the peculiarly Spanish atmosphere of their productions (1919: 123).

Obviamente, la presencia del color local hacía que algunos críticos encontraran en las obras representadas no pocos problemas de interpretación. Para algunos de ellos, atentos a un teatro más "cosmopolita" o "universal" como podía ser el escandinavo, el teatro español se hallaba demasiado lejos de las tendencias que pudieran ser tomadas como modelo. Asombra, en algunos casos, la virulencia en el rechazo a lo culturalmente marcado, pero cierto es también, que precisamente por serlo, el trasvase no era fácil. Afortunadamente, en un buen número de ocasiones, contamos con la asistencia de traductores apasionados, personas concienciadas de la importancia de su labor y devotas de sus autores: hombres de letras, traductores concienciados y devotos de sus autores. El más prolífico de estos traductores fue

John Garrett Underhill, que se ocupó de verter al inglés las obras recogidas en los cuatro volúmenes antológicos que sobre Benavente publicó la prestigiosa editorial de Charles Scribner. También destaca la labor, desde Inglaterra, de Harley Granville-Barker, que, en colaboración con su esposa Helen, tradujo numerosas obras de Martínez Sierra y de los hermanos Quintero.

En cuanto a las representaciones, entre las preferidas del público se encontraron las de Martínez Sierra, en particular *Cradle Song* y *The Kingdom of God* (ambas fueron elegidas entre las mejores diez obras del año). La crítica aclamó a los hermanos Álvarez Quintero, que tuvieron la fortuna de ver producidas tres de sus obras por Eva Le Gallienne (*The Lady from Alfaceque*, *The Women Have Their Way* y *A Sunny Morning*). Las obras de Benavente tropezarían con la dificultad de su traducción — algo en lo que coinciden los diversos críticos estudiados—, lo que no impidió que, pese a todo, constaran entre las favoritas del momento (en particular, *The Passion Flower*). De Echegaray cabe decir que resulta extraño que sólo se representaran en Nueva York *Mariana* y *The World and His Wife*. Por su parte, Guimerà, tuvo su momento de éxito con *Marta of the Lowlands* y *Mariana*. Si algo resulta destacable en las representaciones que de todos estos dramaturgos se hicieron en los Estados Unidos es la presencia de formidables actrices como Eva Le Gallienne, Mrs. Patrick Campbell, Blanche Yurka, Jane Cowl o Nance O'Neil, que supieron trasladar a los escenarios la energía de sus personajes, cautivando al público y a la crítica. En algunos casos, las obras servían para reforzar los estereotipos sobre España y su cultura (como en *The Passion Flower* o *Cradle Song*); en otros, (como en *The Kingdom of God* o *The Romantic Young Lady*) las obras chocaron con alguna reticencia por su exotismo. Algunas de ellas (*María Rosa*, *Cradle Song*) fueron llevadas al cine.

Hemos de recordar que este interés por el teatro español viene a coincidir con el mostrado por la novela (Galdós, Valera, Palacio Valdés, Blasco Ibáñez). Nunca antes se había dado en los EEUU, ni nunca después se volvería a dar, un interés igual, a nivel de crítica y público en general, por la literatura española.

JOAQUÍN Y SERAFÍN ÁLVAREZ QUINTERO  
 TRADUCCIONES

- Four Plays of the Quinteros (A Hundred Years Old, A Lady from Alfaceque, Fortunato, The Women Have their Way)*, Helen y Harley Granville Barker (tr.), Londres, Sidgwick and Jackson, 1927. Otras ediciones: Boston, Little, Brown, 1928. Nueva York / Los Angeles, French, 1932.
- Four Comedies (Love Passes By, Dona Clarines, Don Abel Wrote a Tragedy, Peace and Quiet)*, Helen y Harley Granville-Barker (trads.), Londres, 1932.
- "A la luz de la luna" > "In the Moonlight" Willis Knapp Jones (tr.). en W. K. Jones (ed.), *Spanish One Act Plays in English*, Dallas, Tardy, 1934.
- "A la luz de la luna" > "In the Moonlight", William D. Moore (tr.), *Poet Lore* 48 (1942), 99-110.
- El centenario* > *Papa Juan, or The Centenarian*, Thomas Walsh (tr.), *Poet Lore* 29 (1918), 253-318.
- El centenario* > *A Hundred Years Old*, Helen y Harley Granville Barker (tr.), en *Plays of Today*, Londres, Sidgwick & Jackson, 1925.
- Doña Clarines* > *Dona Clarines*, Helen y Harley Granville Barker (tr.), en P.W. Chandler y R.A. Cordell (eds.), *Twentieth Century Plays*, NY, Nelson, 1934.
- La flor de la vida* > *The Fountain of Youth*, Samuel N. Barker (tr.), Cincinnati, Kidd, 1922.
- Fortunato* > *Fortunato*, Anna S. MacDonald (tr.), NY, Sunwise Turn, 1918.
- "Hablando se entiende la gente" > "By their Words Ye Shall Know Them", John Garret Underhill (tr.), *Drama* 7 (1917), 26-39. Otras ediciones: Montrose Jonas Moses (ed.), *Representative One-Act Plays by Continental Authors*, Boston, Little, Brown, 1922.
- Malvaloca* > *Malvaloca*, Jacob S. Fassett, Jr. (tr.), Garden City (NY); Doubleday, Page, 1916. Otras ediciones: Thomas H. Dickinson (ed.), *Chief Contemporary Dramatists: Third Series*, Boston / NY, Houghton, Mifflin, 1930.
- Malvaloca* > *Malvaloca*, Beatrice Erskine (tr.). Representada en Londres, 1925.
- "Mañana de sol" > "A Morning of Sunshine", Lucretia X. Floyd (tr.), NY, French, 1914. Otras ediciones: Frank Shay (ed.), *Twenty-Five Short Plays - International*, NY / Londres, Appleton, 1925; J.O.P. Webber y H.H. Webster (eds.), *One-Act Plays for Secondary Schools*, Boston / NY, Houghton-Mifflin, 1923; *Golden Book* 12 (1930), 106-09; C.M. Martin (ed.), *50 One Act Plays*,

---

<sup>24</sup> Para preparar los catálogos de traducciones me he servido fundamentalmente de Rudder (1975). He completado y cotejado datos con Hills (1919), (1920), Flores (1926), Pane (1944) y O'Brien (1963) de teatro.

- Londres, Gollancz, 1934; William J. Farma (ed.), *Prose, Poetry and Drama for Oral Interpretation: Second Series*, NY, Harper, 1936.
- "Mañana de sol" > "Sunny Morning", Isaac Goldberg (tr.), *Stratford Journal* 1 (1916), 39-51.
- "Mañana de sol" > "A Bright Morning", C. Castillo y E.L. Overman (tr.), *Poet Lore* 27 (1916), 669-79. Otras ediciones: Thomas H. Dickinson (ed.), *Continental Plays*, Boston / NY, Houghton, Mifflin, 1935.
- "Mañana de sol" > "A Sunny Morning", Anna S. MacDonald (tr.). Representada en NY, 1921.
- "Mañana de sol" > "A Sunny Morning", Anon (tr.). 19?? (copia mecanografiada en la Public Library de NY). Representada en Civic Repertory Theatre, NY, 1924.
- "Ojos de luto" > "Widow's Eyes", Ana Lee Utt (tr.), *Poet Lore* 40 (1929), 552-66.
- "La pena" > "Grief", Ana Lee Utt (tr.), *Poet Lore* 41 (1930), 391-402.

JOAQUÍN Y SERAFÍN ÁLVAREZ QUINTERO  
RECEPCIÓN CRÍTICA

- ADAMS, Agatha Boyd y Nicholson B. Adams. 1929. "The Joy of Life: the Quinteros", *Contemporary Spanish Literature in English Translation (University of North Carolina Extension Bulletin* 8: 9), Chapel Hill, The University of North Carolina), 38-39.
- ANÓNIMO. 1928. "Four Plays", *Dial* 85, 174.
- ARAUJO COSTA, Luis. 1928. "Four Plays", *Theatre Art* 12, 840.
- BEARDSLEY, Wilfred A. 1925. "Two Spanish Critics Discuss their Country Literature (Azorín y Quintero)", *New York Times* (9 de agosto), 16.
- BOURLAND, Caroline. 1928. "La reja", *Modern Language Journal* 12, 695.
- BRADY, Agnes M. 1928. "La Reja", *Modern Language Journal* 12: 8, 695-6.
- CHANDLER, Frank W. 1969 (1931). "Spanish Sentimentalists: The Álvarez Quintero and Martínez Sierra", en *Modern Continental Playwrights*, Nueva York, J. & J. Harper, 487-502.
- FITZGERALD, T.A. 1922. "Doña Clarines", *Hispania* 5, 182.
- GILDER, Rosamund. 1928. "Four Plays", *Theatre Art* 12, 368.
- GRATTAN DOYLE, Henry. 1920. "La muela del rey Farfan", *Hispania* 3, 232.
- HUTCHENS, John. 1930. "Broadway in Review" [*The Women Haver their Way*], *Theatre Arts Monthly* (14 de abril), 285.
- MACGOWAN, Kenneth. 1923. "Diadems and Fagots on Broadway" [*Malvaloca*], *Theatre Arts Magazine* 7 (enero), 10.
- MATULKA, B. 1934. "La pícaro vida, comedia en cuatro actos", *Spanish Review* 1, 32-4.
- MORLEY, Griswold. 1931. "Ten Years of the Quinteros", *Books Abroad* 5, 123-4.
- SKINNER, Richard Dana. 1929a. "The Play" [*The Lady from Alfaceque*], *The Commonweal* 9 (30 de enero), 376-7.

- . 1929b. "The Play" [*A Hundred Years Old*], *The Commonweal* 10 (16 de octubre), 616.
- SUTTON, G. 1932. "Four Comedies", *Bookman* 83, 227.
- VANDERVOORT SLOAN, J. 1929. "Four Plays", *Drama Magazine* 19, 207.
- WOOD KRUTCH, Joseph. 1929. "Silver Lining -- No Cloud" [*A Hundred Years Old*], *The Nation* 129 (23 de octubre), 474
- YOUNG, Stark. 1925. "After the Play" [*Malvaloca*], *New Republic* 32 (25 de octubre), 223-4.

JACINTO BENAVENTE  
 TRADUCCIONES

- Plays of Jacinto Benavente, Vol. I*, John Garret Underhill (tr.), NY, Scribner, 1917.  
 (Contiene: *The Bonds of Interest*, *The Evil Doers of Good*, *The Passion Flower*, "His Widow's Husband").
- Plays of Jacinto Benavente, Vol. II*, John Garret Underhill (tr.), NY, Scribner, 1919  
 (Contiene *The Governor's Wife*, "No Smoking", "Princess Bebé", "Autumnal Roses").
- Plays of Jacinto Benavente, Vol. III*, John Garret Underhill (tr.), NY, Scribner, 1923.  
 (Contiene: *Saturday Night*, "In the Clouds", *The Prince Who Learned Everything Out of Books*, "The Truth").
- Plays of Jacinto Benavente, Vol. IV*, John Garret Underhill (tr.), NY, Scribner, 1924.  
 (Contiene: *Field of Germine*, "The Magic of an Hour", "The School of Princesses", "A Lady").
- Campo de armiño* > *Field of Ermine*, John Garrett Underhill (tr.), copia mecanografiada en la Public Library de NY, 1935.
- "De cerca" > "At Close Range", John Garrett Underhill (tr.), NY/Los Angeles/Londres, French, 1936.
- "El encanto de una hora" > "The Magic of an Hour", John Garrett Underhill (tr.), Boston/Los Angeles, Walter H. Baker.
- "La fuerza bruta" > "Brute Force", John Garrett Underhill (tr.), NY/Los Angeles/Londres, French, 1935.
- La gobernadora* > *The Governor's Wife*, John Garrett Underhill (tr.), *Poet Lore* 29 (1918), 1-72.
- Los intereses creados* > *The Bonds of Interest*, John Garrett Underhill (tr.); *Drama* 20 (1915), 555-643. Otras ediciones: Copia mecanografiada en la Public Library de NY, (NY?), (1919?); en Thomas H. Dickinson (ed.), *Chief Contemporary Dramatists: Third Series*, Boston/NY, Houghton, Mifflin, 1930; en Montrose J. Moses (ed.), *Representative Continental Dramas: Revolutionary and Transitional*, Boston, Little, Brown, 1924; NY, Scribner, 1929; en C.H. Whitman (ed.), *Representative Modern Dramas* NY, MacMillan, 1936

- La malquerida* > *The Passion Flower*, John Garrett Underhill (tr.), en Samuel Marion Tucker (ed.), *Modern Continental Plays*, NY/Londres, Harper, 1929. Otras ediciones: E.B. Watson y Benfield Pressy (eds), *Contemporary Drama*, NY, Scribner, 1931.; en S.M. Tucker (ed.), *Twenty-Five Modern Plays*, NY/Londres, Harper, Harper, 1931.
- “El marido de su viuda” > “Her Widow’s Husband”, J. Garrett Underhill (tr.), en Franzk Shay and Pierre Loving (ed.), *Fifty Contemporary One-Act Plays*, Cincinnati, Ohio, Stewart Kidd, 1920. Otras ediciones: NY/Londres, Appleton,-Century, 1935; *Golden Book* 3 (1926), 342-54; Boston/Los Angeles, Walter H. Baker, 1935.
- “No fumadores” > “No smoking”, John Garrett Underhill (tr.), *Drama* 7 (1917), 78-88. Otras ediciones: Boston/Los Angeles, Walter H. Baker, 1935; en Revey B. Inglis y William K. Stewart (ed.), *Adventures in World Literature*, NY, Narcourt, Brace, 1936.
- La noche del sábado* > *Saturday Night*, John Garrett Underhill (tr.), *Poet Lore* 29 (1918), 505-30.
- “La sonrisa de la Gioconda” > “The Smile of Mona Lisa”, John A. Herman (tr.), Boston/Los Angeles, Walter H. Baker, 1935.
- “La verdad” > “The Truth”, John Garret Underhill (tr.), Boston/Los Angeles, Walter H. Baker, 1935.
- Vidas cruzadas* > *The Web*, Margaret Warren Walker (tr.), Poughkeepsie,, Vassar College, 12930.

JACINTO BENAVENTE  
RECEPCIÓN CRÍTICA

- ANÓNIMO. 1917a. “Plays by Benavente”. *New York Times* (2 de setiembre), 325.
- . 1917b. [“*His Widow’s Husband*”] *New York Times* (1 de noviembre), 13.
- . 1917c. “Plays”, *Dial* 63 (25 de octubre), 393.
- . 1917d. “Plays”, *Independent* 91 (4 de agosto), 183.
- . 1917e. “Plays”, *Nation* 105 (6 de setiembre), 264.
- . 1917f. “Plays”, *New York Library News* 4 (julio), 108.
- . 1917g. “Plays”, *New York Times Book Review* (2 de setiembre), 325.
- . 1917h. “Plays”, *Springfd Republican* (3 de diciembre), 6.
- . 1917i. “Spanish Dramas”, *New York Times Book Review* (12 de agosto) 300.
- . 1918. “*La malquerida*”, *Dial* 64, 121.
- . 1919a. “Plays”, *Dial* 67 (18 de octubre), 358.
- . 1919b. “Plays”, *Nation* 109 (27 de diciembre), 828.
- . 1919c. “Plays”, *Springfd Republican* (25 de octubre), 8.
- . 1919d. “*The Bonds of Interest*”, *The World* (15 de abril).
- . 1919e. “Town Topics” [*The Bonds of Interest Highbrow*](24 de abril).

- . 1920a. "Books and Authors [Jacinto Benavente]", *New York Times* (20 de junio), 322.
- . 1920b. "Jacinto Benavente, Dramatist, Actor, Manager, Politician, and the Nobel Award for Literature", *New York Times* (20 de junio), VIII, 2.
- . 1920c. "Plays", *Dial* 68 (enero), 113.
- . 1920d. "Plays", *Theatre Art* 4, 79.
- . 1920e. "Plays", *Booklist* 16 (20 de enero), 122.
- . 1920f. "*The Passion Flower*", *The World* (14 de enero).
- . 1923a. "Plays", *Dial* 75, 97.
- . 1923b. "Plays", *The World* (8 de abril), 9.
- . 1924. "Benaventian Theatre in Its Finest Flowering", *New York Times Book Review* (7 de setiembre), 7.
- . 1925a. "Concerning Benavente", *New York Times Book Review* (14 de junio), 22.
- . 1925b. "Plays", *Dial* 78, 248.
- . 1926a. "Eva Le Gallienne Starts her Repertoire" [*Saturday Night*], *New York Times* (26 de octubre), 25.
- . 1926b. ["*The Bonds of Interest*"], *New York Times* (27 de octubre).
- . 1927a. "*Saturday Night*", *Theatre Art* 11, 155.
- . 1927b. "*Saturday Night*", *New York Herald Tribune* (2 de enero), 14.
- . 1927c. "*Saturday Night*", *Springfield Republican* (16 de febrero), 10.
- . 1929. ["*The Bonds of Interest*"], *New York Times* (15 de octubre), 34.
- . 1933. "Los malhechores del bien", *Romanic Review* 24, 377.
- ALARCÓN, Mariano. 1928. "Benavente as an Interpreter of Woman", *Poet Lore* 29 (marzo-abril).
- ADAMS, Agatha Boyd y Nicholson B. Adams. 1929. "Social Satire: Jacinto Benavente", "Tragedy in the Provinces" y "Divorce in Spain", *Contemporary Spanish Literature in English Translation (University of North Carolina Extension Bulletin 8: 9)*, Chapel Hill, The University of North Carolina), pp. 32-33, 34-35 y 36-37.
- ANDERSON, John. 1935. "*Field of Ermine*", *New York Evening Journal* (9 de febrero).
- ATKINSON, Brooks. 1935. "*Field of Ermine*", *New York Times* (9 de febrero).
- BROWN, Heywood. 1920. "*The Passion Flower*", *The Tribune* (14 de enero).
- BROWN, L.P. 1922. "*El príncipe que todo lo aprendió en los libros*", *Modern Language Journal* 6, 232.
- BUCETA, Erasmo. 1921. "En torno a *Los intereses creados*", *Hispania* 4: 5, 211-22.
- CHANDLER, Frank W. "The Versatile Benavente", en *Modern Continental Playwrights*, Nueva York, J. & J.
- CHENEY, Shelden. 1918. "Plays", *Theatre Art* 2, 178.
- . 1923. "Plays", *Theatre Art* 7, 349.
- COLUM, Padriac. 1917. "Plays", *Dial* 63, 393.

- CORBIN, John. 1919. "Drama - Crook Comedy in Costume" [*The Bonds of Interest*], *New York Times* (15 de abril), p. 9.
- DOS PASSOS, John. 1922. "An Inverted Midas", en *Rosinante to the Road Again*, NY, George H. Doren, 182-95.
- EATON, W. P. 1927. "Saturday night", *New York Herald Tribune* (2 de enero), 14.
- GREEN, Alexander. 1919. "Plays", *Outlook* 123 (31 de diciembre), 594.
- H.D., N. (sin identificar). 1917. "Plays", *Boston Evening Transcript* (25 de julio), 6.
- HAMMOND, Percy. 1929. "The Bonds of Interest", *New York Herald* (15 de octubre).
- HAYNES, William. 1920. "Jacinto Benavente", *Dial* 68 (enero), 113-118
- HEINRICH, Edna. 1923. "Benavente in New York", *Hispania* 6: 3, 188-94.
- HUTCHISON, P.A. 1923a. "Plays", *New York Times Book Review* (1 de abril), 8.
- . 1923b. "Plays", *The World* (8 de abril), 9.
- INGRAHAM, Edgar S. 1919. "Tres comedias", *Modern Language Journal* 3, 378.
- LEWISOHN, Ludwig. 1920. "Drama - A Spanish Peasant Play" [*The Passion Flower*], *The Nation* 110 (31 de enero), 152-3.
- LITTELL, Robert. 1929. "The Bonds of Interest", *The World* (15 de octubre).
- LOCKRIDGE, Richard. 1935. "Field of Ermine", *The Sun* (9 de febrero).
- MANTLE, Burns. 1935. "Field of Ermine", *Daily News* (9 de febrero).
- MASON BROWN, John. 1929. "The Bonds of Interest", *New York Evening Post* (15 de octubre).
- ONÍS, Federico de. 1923a. *Jacinto Benavente: Estudio literario*, Nueva York, Instituto de las Españas en Estados Unidos.
- . 1923b. "Jacinto Benavente", *The North American Review* 217, 357-64.
- ORTEGA, Joaquin. 1923. "Jacinto Benavente", *Modern Language Journal* 8, 1-21.
- MATULKA, B. 1933. "Los malhechores del bien", *Romanic Review* 24, 377-8.
- S., A. (sin identificar). 1926. "Saturday Night", *The World* (26 de octubre).
- STARKIE, Walter. 1923a. "Benavente, the Winner of the Nobel Price", *The Contemporary Review* 123 (enero), 93-100.
- . 1923b. "Plays", *Spectator* 131 (13 de octubre), 503.
- . 1924. *Jacinto Benavente*, Oxford, 1924.
- SUTTON, G. 1923. "Plays", *Bookman* 64, 246.
- THORPE, Willard. 1923. "Plays", *Springfield Republican* (24 de enero), 7.
- TURRELL, Charles A. 1919. "El príncipe que todo lo aprendió en los libros", *Hispania* 2, 51.
- . 1923. "Tres comedias", *Hispania* 2, 51.
- UNDERHILL, John Garrett. 1918. "Benavente as a Modern", *Poet Lore* 29 (marzo/abril), 194-200.
- WALDORF, Wilella. 1935. "Field of Ermine", *New York Evening Post* (9 de febrero).
- WALSH, T. 1918. "Plays", *Bookman* 46 (18 de enero), 607.
- WAXMAN, S.M. 1920-1921. "What's in a Name? The Play's the Thing", *Modern Language Journal* 5: 7, 423-8.
- WATSON, Lella. 1922. "Ganarse la vida", *Hispania* 5, 64.

- YOUNG, Stark. 1919. "After the Play" [*Bonds of Interest*], *New Republic* 19 (3 de mayo), 25.
- . 1926. "After the Play" [*Saturday Night*], *New Republic* 48 (10 de noviembre), 323.
- . 1930. "Plays", *New Republic* 35 (30 de mayo), 25.
- . 1935. "After the Play" [*Field of Ermine*], *New Republic* 82 (27 de febrero), 78.

JOSÉ ECHEGARAY

TRADUCCIONES

- El gran galeoto* > *Great Galeoto*, E. Bontecou (tr.), en Barrett H. Clark (ed.), *Great Masterpieces of the Spanish Drama*, Stewart Kidd, 1922.
- El gran galeoto* > *Great Galeoto*, J.S. Fassett (tr.), Four Seas Co., 1914.
- El gran galeoto* > *Great Galeoto*, H. Lynch (tr.), Doubleday, 1914.
- El gran galeoto* > *The World and His Wife*, C.F. Nirdlinger (tr.), Kennerley, 1908.
- El gran galeoto* > *The Great Galeoto*, C. Sheldon (tr.), Ray & Frisbie, 1912.
- El hijo de don Juan* > *The Son of Don Juan*, J. Graham (tr.), Little, Brown & Co., 1895, 1903, 1911.
- El hijo de don Juan* > *The Son of Don Juan*, J. Stewart (tr.), Robert Bros, 1895.
- El hombre negro* > , *The Man in Black*, Ellen Watson (tr.), en Garnett, Vallée and Breadl (eds.), *University Anthology* 27, Merrill, 1899-1902.
- El loco Dios* > *Madman Divine*, E.H. West (trad.), en *Poet Lore* 9, también *Poet Lore Plays*, Badger, 1908, 1912.
- La cantante callejera* > *The Street Singer*, J.G. Underhill (tr.), *The Street Singer, The Drama* 25, 117; también en F. Shay (ed.), *Twenty Five Short Plays* (internacional), Appleton, 1925.
- Mariana* > *Marianna*, J. Graham (tr.), Unwin, n.d.
- Mariana* > *Mariana*, F. Sarda y C.D.S. Wupperman (tr.), Boni Liveright, 1918; también Moods Pub. Co. 1910.
- Mariana* > *Mariana*, J. Stewart (tr.), Roberts Bros., 1895.
- O locura o santidad* > *Madman or Saint*, R. Lansing (tr.), *Poet Lore* 23; también en *Poet Lore Plays*, Badger, 1912.
- O locura o santidad* > *Folly or Saintliness*, H. Lynch (tr.), Long, 1895.
- Siempre en ridículo* > *Always ridiculous*, T.W. Gilkyson (tr.), *Poet Lore* 27; también en *Poet Lore Plays*, Badger, 1916.

JOSÉ ECHEGARAY

RECEPCIÓN CRÍTICA

- ANÓNIMO. 1891. "Galeoto", *New York Times* (10 de octubre), 4.
- . 1893. "Mariana", *New York Times* (12 de febrero), 11.

- . 1899. "Echegaray's *El Gran Galeoto* at Carnegie Lyceum Last Night", *New York Times* (16 de noviembre), 4.
- . 1901 "*Mariana*", *New York Times* (26 de mayo), 4.
- . 1902. "Mrs. Campbell as Mariana", *New York Times* (25 de enero), 6.
- . 1914. "*Great Galeoto*", *The Nation* 99 (24 de diciembre), 755.
- . 1914. "Mme. Kalich as Mariana", *New York Times* (3 de marzo), 9.
- . 1917. "Spanish Dramas", *New York Times* (12 de agosto) 300.
- . 1922. "*Masterpieces of Modern Spanish Drama*", *Theatre Arts Magazine* 6: 2, 172-3.
- CHANDLER, F.W. 1916. *Aspects of Modern Drama*, MacMillan, 45-7, 315-20.
- . 1969 (1931). "The Peninsular Tradition: Echegaray, Pérez Galdós, Guimerá", en *Modern Continental Playwrights*, Nueva York, J. & J. Harper, 465-86.
- CLARK, B.H. 1915. "Echegaray", en *The Continental Drama of Today*, Nueva York, Henry Holt, 216-27.
- DITHMAR, Edward A. 1901. "Dramatic Art in London - Mrs. Patrick Campbell in a Play by Echegaray" [*Mariana*], *New York Times* (7 de junio), 3.
- ESPINOSA, A.M. 1918. "Introduction", *El Gran Galeoto*, Knopf.
- F., H. (sin identificar). 1889. "Calumny", *New York Times* (7 de abril), 1.
- FITZ-GERALD, J.G. 1917. "Obituary. José Echegaray", *Romanic Review* 8, 112-4.
- GARDINER, F.H. 1900. "Echegaray. Spanish Statesman, Dramatist, Poet", *Poet Lore* 12, 405-16.
- GRAHAM, J. [s. f.] [Prefacio a su traducción *Marianna*], Unwin.
- . 1895. [Prefacio a su traducción de *The Son of Don Juan*], Boston, Little, Brown & Co.
- GRAHAM, Katherine A. 1910. "Some Aspects of Echegaray", *Poet Lore* 21.
- LYNCH, Hanna. 1893. "José Echegaray", *Contemporary Review* 64 (1893), 577-95.
- . 1914. [Prefacio a su traducción *Great Galeoto*], Doubleday.
- . 1905. [Prefacio a su traducción *Folly or Saintliness*], Londres, Long.
- . 1905. "José Echegaray", *Review of Reviews* 31, 613.
- MACY, J. "Echegaray", en *The Story of the World's Literature*, Boni & Liveright, 1925, pp. 486-8
- MIRLINGER, C.F. 1899. "Masks and Mummies", De Witt Pub. Co.
- MORLEY, Sylvanus Grisnold. 1925. "José Echegaray", *University of California Chronicle* 27, 368-79.
- ROGERS, P.P. 1923. "Why *El Gran Galeoto*?", *Hispania* 6 (1923), 372-7.
- SHAW, Bernard. 1907. *Dramatic Opinions and Essays* (2 vols), Brentano, I, 81-9 y II, 186-94.
- SMITH, Nora Archibald. 1909. "Jose Echegaray", *Poet Lore* 20, 218-28.
- WALLACE, E. 1908. "The Spanish Drama of Today", *Atlantic Monthly* 102, 357-366.

ÁNGEL GUIMERÁ

TRADUCCIONES

- La pecadora Daniela* > *La pecadora Daniela*, Wallace Gillpatrick (tr.), NY, Hispanic Society of America; Londres, Putnam, 1916.
- La pecadora Daniela* > *Daniela*, John Garret Underhill (tr.), en Barret H. Clark (ed.), *Masterpieces of Spanish Modern Drama*, NY, Duffield, 1917. Otras ediciones: Cincinatti, Kidd, 1921; NY/Londres, Appleton, 1922.
- Tierra baja* > *Tiefeland (The Lowland)*, R.H. Elkin (tr.), NY, Boosey, 1908.
- Tierra baja* > *Martha of the Lowlands*, Wallace Gillpatrick, Garden City (NY), Doubleday, 1914.

ÁNGEL GUIMERÁ

RECEPCIÓN CRÍTICA

- ANÓNIMO. 1903a. "*Marta of the Lowlands*", *New York Times* (2 de octubre), p. 7.
- . 1903b. "*Marta of the Lowlands*", *New York Times* (14 de octubre), p. 7.
- . 1908. "*Marta of the Lowlands*", *New York Times* (25 de marzo), p. 9.
- . 1914. "*Maria Rosa*", *New York Times* (20 de enero), p. 9.
- . 1919. "*Maria Rosa*", *Pictures and Picturegoers* (27 de octubre), p. 390.
- . 1922. "*Masterpieces of Modern Spanish Drama*", *Theatre Arts Magazine* 6: 2, 172-3.
- CORBIN, John. 1903. "A New Playwright from Spain: *Marta of the Lowlands*", *New York Times* (18 de octubre), III, p. 21.
- MACDONALD, FRANK. 1917. "*La pecadora Daniela*", *New York Call* (11 de marzo), 14.
- SAYLER, O.M. 1917. "*La pecadora Daniela*", *Dial* 62 (22 de febrero), 142.

GREGORIO MARTÍNEZ SIERRA

TRADUCCIONES

- The Plays of Gregorio Martínez Sierra. Vol I.* John G. Underhill (tr.), NY, Dutton, 1923. Otras ediciones: Londres, Chatto & Windus, 1923. *The Cradle Song, and Other Plays*, NY, Dutton, 1929. (Contiene: *The Cradle Song*, "The Lover", "Love Music", "Madame Pepita", "Poor John").
- The Plays of Gregorio Martínez Sierra. Vol II.* Helen y Harley Granville-Parker (tr.), NY, Dutton, 1923. Otras ediciones: Londres, Chatto & Unwin, 1923. *The Kingdom of God, and Other Plays*, NY, Dutton, 1929. (Contiene: "Wife to a Famous Man", "The Two Shepherds", "The Kingdom of God", "The Romantic Lady").

- Canción de cuna* > *The Cradle Song*, John Garret Underhill (tr.), *Poet Lore* 28 (1917), 625-79. Otras ediciones: Abreviada en: R.B. Mantle et al. (eds.), *Best Plays of 1926-27*, NY, Dodd, Mead, 1927; NY / Los Angeles / Londres, French, 1934.
- "El enamorado" > "The Lover", J. Garret Underhill (tr.), *Stratford Journal* 5 (1919), 33-44. Otras ediciones: Montrose Jonas Moses (ed.), *Representative One-Act Plays by Continental Authors*, Boston, Little, Brown, 1922; C.M. Martin (ed.), *50 One Act Plays*, Londres, Gollancz, 1934.
- "Hechizo de amor" > "Love Magic", J. Garret Underhill (tr.), *Drama* 7 (1917), 40-61.
- Navidad* > *Holy Night*, Philip Hereford (tr.), NY, Dutton, 1928. Otras ediciones: Londres/NY, Sheed and Ward, 1928.
- Pastoral* > *Idyll*, Charlotte M. Lorenz (tr.), *Poet Lore* 37 (1926), 63-72.
- Los pastores* > *The Two Shepherds*, Helen y Harley Granville-Barker (tr.), en Garrett H. Leverton (ed.), *Plays for the College Theater*, NY/Los Angeles/Londres, French, 1932.
- "El pobrecito Juan" > "Poor John", J. Garret Underhill N (tr.), *Drama* 10 (1920), 172-80.
- El reino de Dios* > *The Kingdom of God*, Helen y Harley Granville-Barker (tr.), Londres, Sidgwick & Jackson, 1927. Otras ediciones: (Abreviada en:) R.B. Mantle et al (eds.), *Best Plays of 1928-29*, NY, Dodd, Mead, 1929.
- El sueño de una noche de agosto* > *The Romantic Young Lady*, Helen y Harley Granville-Barker (tr.), NY, French / Londres, Sidwick & Jackson, 1931.

#### GREGORIO MARTÍNEZ SIERRA RECEPCIÓN CRÍTICA

- ADAMS, Agatha Boyd y Nicholson B. Adams. 1929. "An Interpreter of Women: Martínez Sierra", *Contemporary Spanish Literature in English Translation (University of North Carolina Extension Bulletin 8: 9)*, Chapel Hill, The University of North Carolina), pp. 40-42.
- ANIBAL, C.E. 1922. "El palacio triste", *Modern Language Journal* 6, 488.
- ANÓNIMO. 1912. "Modern Comedy in Spain", *American Review of Reviews* 45 (febrero), pp. 240-1.
- . 1930. "Holy Night", *Theatre Arts* 14, 450.
- ATKINSON, Brooks. 1927. "The Cradle Song", *New York Times* (25 de enero).
- . 1928. "The Kingdom of God", *New York Times* (30 de diciembre).
- CHANDLER, Frank W. 1969 (1931). "Spanish Sentimentalists: The Álvarez Quintero and Martínez Sierra", en *Modern Continental Playwrights*, Nueva York, J. & J. Harper, 487-502.
- CHENEY, Shelden. 1923. "Plays of Gregorio Martínez Sierra", *Theatre Arts* 7, 348.
- DALE, Alexander. 1927. "The Cradle Song", *The American* (27 de enero).
- DOUGLAS, Frances. 1922. "Gregorio Martínez Sierra: Stylist and Romantic Interpreter" (Part I), *Hispania* 5: 5, 257-68.

- . 1923. "Gregorio Martínez Sierra: Stylist and Romantic Interpreter" (Part II), *Hispania* 6 : 1, 1-13.
- HATCHER, Harlan (ed.), *Modern Continental Dramas*, Nueva York, Harcourt, Brace
- HILL, John M. 1926. "El ama de la casa", *Hispania* 9, 253.
- HORNE, J. van. 1927-28. "El ama de la casa", *Modern Language Journal* 12, 68-70.
- LITTELL, Robert. 1929. "(The Kingdom of God)", *The Post* (21 de diciembre).
- MORRIS, Lloyd. 1923. "Spain's Jack-of-All Trades in the Theatre" [*The Cradle Song y The Kingdom of God*], *New York Times Book Review* (29 de abril), 12.
- OWEN, A.L. 1918-9. "Teatro de ensueño", *Modern Language Journal* 3 (1918-9), 88-91.
- POLLOCK, Arthur. 1929. "The Kingdom of God", *Brooklyn Eagle* (21 de diciembre).
- R., G. (sin identificar). 1933. "Spring in Autumn", *New York World-Telegram* (25 de octubre).
- RANBURN, Stephen. 1927. "Sierra Goes to Theatre", *The Sun* (13 de abril).
- RAY, J.A. 1927-8. "Sueño de una noche de agosto", *Modern Language Journal* 12, 418-9.
- RUHL, Arthur. 1933. "Spring in Autumn", *Herald Tribune* (25 de octubre).
- SKINNER, Richar Dana. 1933. "The Play" (*Spring in Autumn*), *The Commonweal* 19 (17 de noviembre), 17.
- STARKIE, W. 1924. "Gregorio Martínez Sierra and the Modern Spanish Drama", *Contemporary Review* 125, 198-205.
- SUTTON, G. 1923. "Plays of Gregorio Martínez Sierra", *Bookman* 64, 246.
- TURRELL, Charles A. 1919. "Teatro de ensueño", *Hispania* 2, 51.
- WATSON, Lella. 1922. "El palacio triste", *Hispania* 5, 64.
- WATTS, Richard. 1927. "The Cradle Song", *The Tribune* (25 de enero).
- WOLCOTT, Alexander. 1927. "The Cradle Song", *The World* (5 de enero).
- WOOD KRUTCH, Joseph. 1927. "The Cradle Song", *The Nation* 124 (2 de marzo), 243-4.
- . 1929. "The Cradle Song—Second Verse", *The Nation* 128 (9 de enero), 52.
- YOUNG, Stark. 1926. "After the Play" [*The Romantic Young Lady*], *New Republic* 47 (2 de junio), 59-60.
- . 1927. "After the Play" [*Cradle Song*], *New Republic* 50 (27 de abril), 74.
- . 1929. "After the Play" [*The Kingdom of God*], *New Republic* 57 (16 de enero), 245-7.

OTRAS REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS UTILIZADAS

- AYER, C.C. 1913. "Foreign Drama on the English and American Stage: Italian and Spanish", *University of Colorado Studies* 10: 3, 140-59.
- BELL, Aubrey G. 1925. *Contemporary Spanish Literature*, Nueva York, Russell & Russell.
- BOOK REVIEW DIGEST. 1905—. Nueva York, Wilson.
- BRONTA, Julius. 1914. "The Spanish Stage", *The Drama: A Quarterly Review of Dramatic Literature* 4 (14), 245-263.
- BROWN, Irving. 1925. "New Trends in the Theatre: Spain", *Forum* 73 (abril), 562-567.
- CALLAHAN, David. 1991. "Harley Granville-Barker and the Response to Spanish Theater, 1920-1932", *Comparative Drama* 25: 2, 129-146.
- COMBINED RETROSPECTIVE INDEX TO BOOK REVIEWS IN HUMANITIES JOURNALS, 1802-1974. 1982-1984. Woodbridge, Research publications.
- FETROW, Alan G. 1992. *Sound Films, 1927-1932. A United States Filmography*, Jefferson (N.C.)/Londres, Mc. Farland & Co.
- FLORES, Ángel. 1926. *Spanish Literature in English Translation*, Nueva York, The H. Wilson Company.
- GARRETT UNDERHILL, John. 1917. "The One-Act Play in Spain", *The Drama: A Quarterly Review of Dramatic Literature* 7 (25), 15-24.
- GREEN, Alexander. 1919. "Spanish Dramatists of To-Day", *Outlook* 123 (31 de diciembre), 594-595.
- HILLS, Elijah Clarence. 1919. "Catalogue of English Translations of Spanish Plays", *Romanic Review* 10: 3, 263-273.
- . 1920. "English Translations of Spanish Plays", *Hispania* 3: 2, 97-108.
- HOLT, Marion P. 1988. "Modern Spanish Drama and the English-Speaking Stage: Fact, Fiction and Demystification", *Estreno* 14: 2, 34-37.
- JACKSON, William V. 1950. "Modern Spanish Plays Produced in the United States, 1900-1947", *Hispania* 33: 2, 140-143.
- LONDRÉ, Felicia H. 1988. "Exposing the Translation Gap", *American Theatre* 5: 2, 48-50.
- MANTLE, Burns (coed.). 1921—. *Best Plays of (1919-20)*, [etc], Nueva York, Dood/Mead.
- MÉRIMÉE, Ernest. 1930. *A History of Spanish Literature*, Nueva York, Henry Holt & Co.
- NEW YORK TIMES THEATRE REVIEW, 1870-1941. 1971-1975. 10 vols, Nueva York, New York Times/Arno.
- MORBY, Edwin S. 1946. "William D. Howells and Spain", *Hispanic Review* 14, 187-212.
- NORTHUP, GEORGE TYLER. 1925. *An Introduction to Spanish Literature*, Chicago, The University of Chicago Press.
- NICHOLSON, Florence. 1939. "Spanish Drama on the American Stage, 1900-1936", *Hispania* 22, 135-44.

- O'BRIEN, Robert. 1963. *Spanish Plays in English Translation, an Annotated Bibliography*, NY, Las Americas Publishing Company.
- PANE, Remiggio. 1944. *English Translations from the Spanish, 1484-1943. A Bibliography*, New Brunswick, Rutgers University.
- RUDDER, Robert S. 1975. *The Literature of Spain in English Translation: A Bibliography*, NY, Frederick Ungar, 1975.
- SHEVLIN WEISS, Rosemary. 1988. "Benavente and Martínez Sierra on Broadway", *Estreno* 14: 2, 30-33.
- SPELL, J.R. 1941. "Hispanic Contributions to the Early Theater in Philadelphia", *Hispanic Review* 9, 192-8.
- SHEVLIN WEISS, Rosemary. 1988. "Benavente and Martínez Sierra on Broadway", *Estreno* 14: 2, 30-33.
- TURRELL, Charles Alfred. 1918. "Some Aspects of Contemporary Spanish Drama", *Poet Lore* 29, 319-330.
- WADLEIGH CHANDLER, Frank. 1929. *Aspects of Modern Drama*, Nueva York, Macmillan.
- WALLACE, Elizabeth. 1908. "The Spanish Drama of To-Day", *The Atlantic Monthly* 102, 357-66.
- WARREN, L. A. 1929. *Modern Spanish Literature. A Comprehensive Survey of the Novelists, Poets, Dramatists and Essayists from the Eighteenth Century to the Present Day*, Nueva York, Brentano's Ltd., 2 vols.
- WILLIAMS, Stanley T. 1955. *The Spanish Background of American Literature*, New Haven, Yale Univ. Press, 1955, 2 vols.
- WILMETH, Don B. & Tice L. MILLER. 1993. *Cambridge Guide to American Theatre*, Cambridge, Cambridge University Press.
- YARMUS, Marcia D. 1988. "New York City Theatrical Productions of Federico García Lorca's Tragedies: *Blood Wedding*, *Yerma* and *The House of Bernarda Alba*", *Estreno* 14: 2, 38-42.
- ZATLIN, Phyllis. 1997. "El teatro español contemporáneo en los escenarios norteamericanos", *Ínsula* 601-2, 39-40.

## JORGE GUILLÉN, TRADUCTOR DE SUPERVIELLE

ALICIA PIQUER DESVAUX  
UNIVERSITAT DE BARCELONA

De todos es conocida la importante labor de traducción de poesía y de prosa extranjera llevada a cabo por los poetas de la generación del 27 (J.M. Rozas, 1986), y concretamente la brillante tarea como traductor de poetas de Jorge Guillén. Actividad que desarrolla a lo largo de su vida (bajo formas diversas: versiones, variaciones, homenajes...) y que es inseparable de su reflexión sobre el lenguaje y la creación poética. Sus versiones del *Cementerio Marino* de Paul Valéry (así como las de *La durmiente*, *El silfo* o *Las granadas*) se destacan siempre elogiosamente del conjunto de poetas franceses que retienen su atención (Rimbaud, Mallarmé, Toulet, Claudel, Saint-John Perse, Jean Cassou, o Supervielle), sin embargo queremos hoy destacar sus reflexiones en torno a la obra de Jules Supervielle, menos citadas aunque igualmente muy significativas, como vamos a ver a continuación.

Otros poetas contemporáneos suyos han traducido a Supervielle con igual fortuna,<sup>6</sup> pero el entusiasmo que despierta en Guillén es muy notable y duradero,<sup>7</sup> y de ello tenemos constancia al leer las crónicas que escribió desde París para varios diarios y revistas como *El Norte de Castilla*, *Índice*, *La Verdad*, *España* o *La Pluma* (recogidos en *Hacia Cántico*, *Escritos de los años 20*, 1980) y concretamente las del diario *La Libertad* (objeto de una reciente edición: *Desde París*, 2000), que van a ser objeto de nuestra atención. Como es característico

---

<sup>6</sup> Especialmente Gerardo Diego, *Tántalo. Versiones poéticas* (Madrid, Ágora, 1960). Reed. en *Segunda Antología de sus versos (1941-1967)* (Madrid, Espasa-Calpe, 1967). Rafael Alberti es el encargado de traducir el mayor número de poemas de la reducida antología de Supervielle en la que también colaboran junto a Guillén, Altoaguirre, Salinas y Brull: *Bosque sin horas* (Madrid, Plutarco, 1932).

<sup>7</sup> Véase el capítulo *Reunión de vidas*, en *Homenaje* (Guillén 1967). Reedición de *Homenaje* en Madrid, Anaya-Mario Muchnik, 1993.

siempre en Guillén, la variedad de los asuntos tratados se enlazan por medio de un hilo conductor claramente expresado: la reflexión estética.

Situémonos en aquellos tiempos: después de cursar su licenciatura en Filosofía y Letras y terminarla en 1913, Guillén obtiene un lectorado de español en la Sorbona de 1917 a 1923, que compagina con su labor de articulista y su decidida vocación poética. En su doble vertiente de profesor y de creador su labor de cronista no se limita a un simple resumen de cuanto acontece en la capital francesa, sino que plasma el hervidero de tendencias dispares que, al acabar la guerra, convierten París “en la capital del planeta”, centro en el que convergen gentes venidas de todos los lugares, “escaparate de cuanto acontece más allá”. Con humor Guillén relata su descubrimiento de la modernidad parisiense:

Y como gran ciudad, profusa y confusa, e ilimitada e infinita. ¡Oh, gran acogedora! Con todo condimenta su desaforada olla podrida. ¿Y olla podrida no debe ser la ciudad? Este tropo culinario a ninguna le conviene mejor. La heterogeneidad de sus elementos resuélvese al fin en perfecta síntesis, que patentiza el caldo.

Semejante apetito pantagruélico responde no sólo a la curiosidad y el entusiasmo propios de la juventud, sino que son reacción lógica de quien sabe que está viviendo años decisivos,<sup>3</sup> para sí mismo y para el mundo. Las crónicas se convierten en reseña de cuanto acontece en el exterior, a la vez que transcripción de una aventura interior, de una experiencia vivida que conduce a la fructífera etapa creativa de *Cántico*. Pero hay más, estos breves artículos pueden muy bien considerarse como pequeños ensayos, artes poéticas sintetizadas en apenas tres o cuatro páginas de gran densidad, preludio de brillantes reflexiones posteriores (como las que recogerá en *Lenguaje y Poesía*, 1961).

Guillén considera acabado el “esprit nouveau” al faltar ya la figura de Apollinaire, cuya personalidad (tenía “ángel”, como Picasso, dice Guillén) informaba “aquel estado de espíritu”; las efusiones escandalosas de los dadaístas y la eclosión del surrealismo no le convencen por su “irracionalidad”; declara su admiración siempre por el formalismo estético de Valéry, y valora muy positivamente en “*Poesía nueva*”, artículo escrito el 12 de octubre de 1921 (Guillén 2000: 116-121), los *Poèmes* de J. Supervielle (publicados por Eugène

---

<sup>3</sup> De París “saldrá formado intelectualmente, con destino definido y padre de familia” en palabras de Antonio Piedra (Introducción de *Final*, Guillén 1987: 9).

Figuière en 1919).<sup>4</sup>

Supervielle reúne en su persona, como le había sucedido a Apollinaire, toda una época: originaria su familia de la región del Béarn, nació en Montevideo, dónde se habían instalado, el 16 de enero de 1884. Aunque cursó estudios y residió normalmente en Francia, sus frecuentes desplazamientos a Uruguay hacen de él un poeta que celebra su deambular por un espacio sin fin, que surca mares y colecciona puertos, que se busca permanentemente allí dónde no está. Y curiosamente, poeta del océano abierto, Supervielle sólo puede para Guillén encontrarse en una ciudad tan cosmopolita como París:

Término espiritual más que geográfico, en el que encárnase ya el ideal de la Urbe como núcleo de Universalidad, opuesto al de Patria, Nación o Estado –antes, en parangón con ella de ruin provincianismo- [...] Volver a París no es, pues, posarse en un puntito negro del mapa de Europa. Volver a París es sumirse en el Todo, por el que cruzan todas las cosas; método casi sedentario para dar la vuelta al mundo. [...] Un cronista de París no comunicaría la impresión esencial si el lector no se olvidara del foro parisiense, contemplando por la ventanilla de la crónica los horizontes andariegos de un viaje sin fin (Guillén, 2000: 119).

Más aspectos retienen la atención del cronista: como él mismo, Supervielle es poeta de vocación temprana, pero lleno de dudas, de escrúpulos, temiendo que por sus labios se profieran palabras de sus admirados modelos: *Le doute suit mes vers / comme l'ombre ma plume*, reza el título de uno de las primeras creaciones que leemos en *Voyage en soi* (1996: 53), que literalmente Guillén traduce rindiendo en octosílabos la división que del alejandrino hace Supervielle en dos hexasílabos: “Sigue a mis versos la Duda / como la sombra a mi pluma”. Es que el Poeta, crítico con sus anteriores composiciones en las que inocentemente se abandonaba a su inspiración juvenil, o a expresiones de lirismo ajeno, busca, por vía de la introspección, temas, formas y acentos originales, a la par que sinceros.

Lector atento, Guillén considera en su lectura de *Poèmes*, el tema del “infierno” de la creación literaria no como expresión angustiosa ante la página en blanco, sino como “signo de férvidas ambiciones, de amor a lo arduo y a lo perfecto”, saludando no los aspectos modernistas o fantasistas que celebraban

---

<sup>4</sup> Título genérico que engloba cuatro partes de temática distinta: *Voyage en soi*, *Paysages*, *Les Poèmes de l'humour triste*, *Le Goyavier authentique*.

otros críticos, sino la labor de reflexión o de introspección:

Y sucede que si el retiro se demora, múdanse los espacios libres, y cuándo se recogen entre arboledas, cuándo se dilatan ante horizontes de mar, cuándo delectan apelativos familiares, cuándo farfullan términos exóticos. ¿Avanza el palacio sobre rieles, bajo tildes de humos, o sobre rodajes, con polvaredas a la zaga, o sin rodal ni riel, batiendo espumas y olvidando estelas? ¿Ferrocarril, automóvil, buque? Todo junto y todo conciliado, este Retiro camina y camina por el mundo a rastras con sus soledades. Entre la muchedumbre de las cosas, Jules Supervielle está solo.

Así, para Guillén, la poesía de Supervielle es nueva, pero sobre todo es pura poesía porque parte de uno mismo, es mirada que observa con atención el mundo, “ventana abierta”, que sabe ir a través de lo accidental de sus paisajes a lo esencial: “A este poeta del Viaje no le devora jamás el ogro que se disfraza con los hechizos de lo Pintoresco. El autor de *Le Goyarrier* (sic) *authentique* descubre minuciosamente minucias deliciosas. Esas minucias que se cobijan en la naturaleza al amparo de su inconexión fundamental. El paisaje, distraído, lo acoge todo, y se deja descomponer en pormenores”. De la misma manera que Guillén, cronista de París, saborea y degusta sabores en esa inmensa olla podrida de la ciudad, “hasta esos pormenores incoherentes ensártalos Jules Supervielle en el hilo de su verso”.

Unos pocos días más tarde, concretamente el 25 de Octubre de 1921, Guillén escribe otra crónica sobre Supervielle continuación de la anterior: *Invitación a la soledad (Desde París, 2000:113-116)*. Ahondando en esa ventana abierta que son los ojos del poeta, trae a colación un delicioso poema extraído de la sección de *Paysages* (1996: 19), que reza así:

Un petit nuage effilé au loin,  
Le ciel couleur cendre des lendemains,  
Un eucalyptus au tronc clair encore,  
Mais quel nul rayon maintenant ne dore,  
Un chemin de sable autour du gazon  
Qui lui fait un simple et sage horizon,  
Sur la molle pampa, le dense crépuscule  
Où nulle brise, nulle brise, ne circule.  
Ah! demeurer ainsi sans souffrir et sans être  
Et, pour toute âme, avoir l'âme de la fenêtre!

Acompañando la versión del último verso, nos encontramos con la siguiente adaptación del propio Guillén (2000: 113):

¡Quien no tuviera más alma  
que el alma de la ventana!

“-claro está que en su lenguaje, en francés, y sin ese aire de copla andaluza, de suspiro entre los hierros de la reja, que mi versión, fiel en la letra y libre en el ritmo, comunica al texto original, de más reposado empaque-” (2000: 113). En realidad, la serenidad del ritmo francés es sólo aparente: inspirándose en Jules Laforgue, Supervielle amplía su léxico poético, se atreve con rimas no convencionales, incluso utiliza versos impares, modifica cesuras o alterna metros diferentes; incluso introduce el verso libre. Y aún hay más, la ironía de algunos poemas cósmicos (como el que acabamos de transcribir) careciendo de la agresividad característica de otros poetas contemporáneos -futuristas, dadaístas o surrealistas- debemos considerarla como una especie de “máscara protectora” ante su propio sufrimiento y expresión de un anhelo de liberación (“demeurer ainsi sans souffrir et sans être”). A la modernidad crispada, Supervielle preferirá lo que él mismo denominará “el procedimiento del humor triste” en una carta a Claude Roy (Roy 1960: 711).

Retomemos a nuestro cronista, que, siguiendo el juego poético de Supervielle, sabe bien que la descripción de esos paisajes exóticos, unos, más próximos otros, en los que parece diluirse el ser del poeta, son verdaderamente reflejo no de la realidad externa, sino proyección de la interioridad misma:

Nuestro espectador-ventana, a más de reflejar, traduce, ducho en todo idioma y dialecto(...), arquetipo del buen guía: no habla demasiado, y, sobretodo, no explica demasiado. Porque es, por fortuna, incompleto (...) En su afán de confundirse con la Naturaleza para sentirla bien y entenderla mejor, cuida de no abolir ese halo de misterio en que se pierden todos los contornos, si inasequible a la intelección, asequible al goce (2000: 114).

El viaje del poeta, “a medias ciego, a medias iluminado” debe ser siempre metafórico, misterioso y sugerente, nunca verdaderamente explícito, traductor siempre o intérprete aproximado de lo que cree ver, visionario:

Demos a nuestro vate una gorra de intérprete, porque agrega claridad a lo claro, porque mantiene oscuro lo oscuro, porque comienza como espectador y acaba como arquitecto, porque iníciase como hombre y, sin dejar de serlo, se transfigura en Dios, origen y término del gran artista. Si tras las ventanas (...) nos sedujo en principio una Naturaleza real, ¿no es una Naturaleza inventada la que a la postre nos atrae? (2000:115).

La contemplación del cuarto creciente lunar que aparece en el cielo de una noche de mayo en el bois de Boulogne (*La parenthèse en Paysages*) sugiere un paréntesis que se abre a la profundidad del abismo insondable e infinito y que permanecerá en la eternidad del tiempo, mientras el hombre contemple, se interrogue, sueñe o formule sus hipótesis, sin jamás cerrarse definitivamente:

Cependant, astrale hypothèse,  
Le croissant, dans le ciel de Mai,  
Ouvre une pure parenthèse  
Qui ne se fermera jamais.  
Cependant, astrale hypothèse...

Resumiendo cuanto nos transmite Guillén, lector e intérprete a su vez del poeta francés, el tema del viaje conduce a una interpretación del ser en el tiempo, en dolorosa duda inmerso, absorto en la contemplación del misterio, refrendada por la insistente repetición.

La frecuentación de los mismos ambientes poéticos favorece la amistad entre ambos poetas: incluso para celebrar su enlace matrimonial Supervielle le dedicará un solemne *Epitalmio* (Guillén 1967: 428), así como el poema *Coeur* (*Gravitations*, 1966: 192) y, de la misma manera que Guillén profundiza y traduce poemas de Supervielle, éste hará lo propio con diversos poemas (*Intentions*, 1924: 28-30) y fragmentos de *Cántico* que publicará (junto a la versión que hace del *Martirio de Santa Eulalia* de García Lorca) en su última obra, escrita en 1958-1959 (*Le Corps Tragique*, 1966: 637-642). Cuando en 1928 aparece en Francia el conjunto de poemas recogidos bajo el título de *Saisir* de Supervielle, ya en España, Guillén (2000: 204-207) escribe "*Poesía francesa: Supervielle*" (19 de marzo de 1929), artículo que presenta la obra, completándolo con versos traducidos a modo de ilustración. Curiosamente el artículo volverá a ser publicado, sin ninguna modificación en su contenido, con otro título: "*Poesía central*", un año más tarde (1 de agosto de 1930), pues *Saisir* se reedita añadido a *Le Forçat innocent*.

Cuando publica *Saisir*, Supervielle tiene tras de sí una obra sólidamente construida y que se compone además de poesías de juventud y los *Poèmes* anteriormente mencionados, de *Débarcadères* y *Gravitations* precisamente. Y aunque Guillén no las mencione es evidente que ha seguido la evolución del autor, por eso considera *Saisir/Asir* como "poesía central" pues engloba o incluye toda la anterior aportando una coherencia extraordinaria al conjunto:

Desde aquellos primeros poemas Supervielle no ha parado; poeta de los viajes, ha desenvuelto su obra como una exploración que avanza sin cesar. ¿Por

dónde, hacia dónde? Por una línea recta —pero verticalmente: su profundidad propia [...]el mejor ejemplo de cómo un hombre puede renovarse y perfeccionar por puro profundizar en sí mismo. (Guillén 2000: 204).

*Saisir* muestra el dominio poético de quien ahonda en temas íntimos pero rechaza toda explotación gratuita, automática del subconsciente y se aleja de manifiestos, grupos o tendencias surrealistas. Nada se deja al azar o a la improvisación:

*Saisir* es poesía central y nada esencialmente poético le es ajeno: fórmula tan incluyente que ni siquiera es fórmula, incompatible nada más con las teorías por definición excluyentes, de tan extremas. Lo central no puede ser lo extremo, lo puro. No importa. (Guillén 2000: 205).

Subrayando la fuerza del título: asir, coger, agarrar con las manos, poseer lo palpable y, a la vez, lo inconmensurable, Guillén elogia la manera cómo se expresa la duda, o el deseo imposible, o se bordea el misterio, siempre con lenguaje concreto que huye de hermetismos, buscando la expresión concreta y sencilla para sugerir incluso lo más recóndito del día y del alma: “Pero la oscuridad es el tema, no es el modo”. Las imágenes se solicitan unas a otras (noche, sueño, sombra, anhelo...) hasta que lo impalpable “cuaja”, toma cuerpo y rotundidad en la obra:

*Saisir*, tan viril siempre, dice actividad, y nunca una simple pasividad oscura o fulgurante: *Montañas y rocas, monumentos del delirio*, asienta con verso magnífico (magnífico en el original: *Montagnes et rochers, monuments du délire*). Pues todas las angustias y soledades que conmueven a este corazón cuajan fatalmente, ¡fatalidad de poeta grande!, como las montañas y las rocas que “ningún hombre ve” y él revela. (Guillén 2000: 207)

En 1932, Guillén colabora en la antología que Rafael Alberti realiza de Supervielle, junto a Salinas, Brull y Altoaguirre. El criterio con el que se seleccionan los poemas no es evidente para el lector, que, si conoce la evolución de la obra de Supervielle, no deja de verse sorprendido por el desbarajuste cronológico. La ausencia de prefacio o notas aclaratorias complican todavía más la lectura. Sin embargo, la labor de traducción es muy acertada, la inmensa mayoría de las veces la versión es literal y reproduce incluso las combinaciones métricas y rítmicas del original. A ello contribuye, sin duda, el propio autor con su trabajo depurado que logra transformar el lenguaje cotidiano en algo enigmático (recordemos que no hermético).

Precisamente en lograr el efecto de transparencia y ligereza radica la dificultad que salvan airoosamente nuestros traductores. Sin embargo, nuestra pregunta queda todavía en el aire sin respuesta: ¿la selección de poemas depende de su mayor adaptabilidad a la traducción con relación a los demás?, o ¿responde al gusto particular de cada traductor?, o bien ¿se recopilaban versiones desperdigadas en diarios y revistas y cartas?. Todas las justificaciones pueden ser válidas, pero no dejaría de asombrarnos que el azar hubiese dispuesto así las cosas, especialmente con relación a un autor prolífico, pero tan escrupuloso como Supervielle, y con respecto a unos traductores que sabemos con qué rigor y exigencia trabajaban. Creemos que el conjunto aparentemente disperso de los poemas seleccionados obedece no sólo a unos criterios temáticos, sino que implica la intención de reproducir la tensión entre los dos grandes temas característicos: el viaje errático y el viaje interior. Aún y así, debemos estar atentos a la disposición dominada verdaderamente por el hipébaton.

Comencemos por el título *Bosque sin horas*, perteneciente a un breve poema contenido precisamente en la página 96 del libro (que contiene 139 págs.), de la obra más tardía de las que la antología contempla (*Le forçat innocent*, 1929), poemilla delicioso, pero que inmerso en su obra original carece de la fuerza expresiva de la que goza aquí, realzando el valor simbólico del tema que los antólogos han preferido destacar: el espacio vacío e intemporal, que solamente el recuerdo y la poesía pueden cristalizar.

El poema liminar *El retrato* trae la evocación del recuerdo de la madre prontamente desaparecida y pertenece a la serie de poemas que constituyen *Las columnas asombradas*, de *Gravitations* (1922-1925). Estas "columnas" que le fueron seguramente inspiradas a Supervielle por la lectura del *Cantique des colonnes* de *Charmes* de Valéry, y que representan el deseo de descubrir un orden en la visión del universo, y también mayor clarividencia cuando el poeta intenta conocerse a sí mismo. Así pues tenemos los dos pilares sobre los que se asienta la antología: la evocación de la infancia y de los seres desaparecidos y la celebración del espacio recreado por la palabra poética.

Ahora sí que podemos afirmar que los poemas traducidos en la serie *Asir* y en la serie de *El espejo de los Muertos* representan a través de la memoria, el olvido y el ensueño el intento por parte del poeta de recuperar su identidad, remontándose en el tiempo hasta alcanzar épocas legendarias o mitológicas (indicado en la traducción de dos *Poemas de Guanamiru: Orden* y *¡Fuegol!*, y en el apartado titulado *Romances*, los poemas *El corzo*, *El viaje difícil* y *El buey gris de la China*); y por el vasto espacio indicado a partir de *Entrecielos*, *Las nubes de hielo* y *Alta Mar*.

La antología de Alberti recoge la temática esencial de Supervielle, pero evitando utilizar los títulos correspondientes a las obras (concretamente *Gravitations* y *Le forçat innocent*) puesto que la selección es incompleta, aunque suficientemente representativa. Sin embargo, *Entrecielos* fue el título provisionalmente dado a *Gravitations* (*Entre deux ciels* hasta 1924). Para Supervielle “gravitations” revelaba mejor la fascinación que ejercieron en él sus lecturas sobre divulgación de la astronomía, y su interés por la misteriosa fuerza que hace gravitar a los satélites alrededor de los planetas. Tras haber recorrido el planeta tierra en todas sus direcciones, se siente atraído por la temática astral que le inspira el poema *Une étoile tire l’arc* (1966:166), y que, a su vez, inspira la totalidad de *Gravitations*. El libro expresa sentimientos contradictorios, pues a través de la conquista del espacio sideral, vemos en *Sans murs* (1966:176) cómo afirma su sentimiento de ubicuidad y sus ansias de infinito, pero, paradójicamente la conquista del espacio interplanetario tiene como consecuencia directa una caída en el fondo de sí mismo. Es el propio corazón del poeta, *Coeur astrologue* (1966: 183-191), que impulsa alrededor suyo la fuerza gravitatoria que expande el universo poético. Los temas se atraen y convergen en ese centro de la vida y de los sentimientos: *Suffit d’une bougie / pour éclairer le monde* (1966:193).

En cambio, en la antología de Alberti, al desaparecer la temática astral (mantiene *Una estrella dispara su arco* solamente), estas dos tendencias (el movimiento de expansión hacia los límites del universo y el movimiento de concentración en el corazón, centro de vida) quedan diluidas, en beneficio del intento de restablecer la comunicación entre el cielo y la tierra, entre los seres vivos y los desaparecidos. Interpretación más simbolista e intimista que futurista, y que, sin embargo, mantiene claramente en evidencia la preocupación formal y estructural de la composición, anunciada en el primer poema que hemos mencionado: únicamente la poesía establece el vínculo de unión entre los espíritus.

Guillén traduce para esta antología los poemas de *Gravitations* titulados *Commencements / Principios*; *Le miroir / El espejo* y *Haute mer / Alta Mar*. Los mismos poemas aparecerán destacados en el capítulo *Reunión de vidas en Homenaje* (1967:428-432), al que Guillén añadirá su traducción del poema de Supervielle *Hommage à la vie / Homenaje a la vida*, de la obra *Poèmes de la France malheureuse, 1939-1945*, escritos durante la guerra. El hecho de encontrarse reunidas las diversas y numerosas traducciones de poemas de poetas extranjeros, junto a sus propias composiciones demuestra que Guillén no separaba su labor creativa de la de traductor. Mejor dicho, las relaciones de intertextualidad que se establecen nos recuerdan lo que había quedado patente

desde aquellas crónicas suyas *desde París*, pero expresado ya sin la angustia del poeta novel. La traducción no es sólo adaptación de una lengua primera a una lengua segunda, permite asimilar la experiencia creadora, hacerla propia. El poeta es intérprete de la experiencia ajena y de la suya propia y traductor nato.

Para terminar intentaremos resumir la recepción de Supervielle en España que está ligada al concepto que tiene de la traducción un poeta como es Jorge Guillén. La recepción es inmediata no sólo por la facilidad con que en el París de los años veinte los círculos literarios permitían la reunión de los artistas, sino por el hecho de que la crónica supone la difusión de la actualidad más reciente. Supervielle es celebrado en el confusionismo de las nuevas tendencias precisamente por su originalidad, que expresa sin embargo con recato, lleno de dudas, tan alejado de las posturas provocativas en boga. Esa búsqueda de una voz íntima y personal, es lo que en primer lugar llama la atención de Guillén, que se encuentra ante parecido dilema. Haciéndose eco de las enseñanzas de Valéry, Guillén considera al poeta primero como traductor de su propia experiencia vital, que debe traducir en palabras. Celebra cómo lo logra Supervielle, que no explica en exceso, al contrario de los surrealistas, pero que sabe sugerir el misterio. Y en Supervielle todo es enigmático, cotidiano y fantástico al mismo tiempo, y siempre con una gran economía de medios. También esas reseñas literarias de la pluma de Guillén son someras e incompletas, pero unas pocas pinceladas bastan para decir lo esencial: el proceso que sigue la obra de Supervielle hasta constituirse con el paso de los años en poesía central.

*Bosque sin horas* constituye la puesta en práctica de estas reflexiones. Su dificultad no radica en el ejercicio de recreación al castellano del modelo francés, incluso el ritmo es fácilmente asimilable. La dificultad consiste en señalar el tránsito del "espectador" al "arquitecto", y con gran economía de medios (un número reducido de poemas) combinarlos para lograr emociones análogas, como diría siempre Valéry, y que, en lo referente a Supervielle, es precisamente lograr traducir el proceso creativo hacia una poesía central, gran coherencia formal.

*Reunión de vidas* nos revela no sólo la predilección de Guillén por unos poetas determinados, sino que, integrada la obra de aquellos en la suya, muestra lo que sin duda es la última fase del bien hacer poético: la integración de todas las voces en un canto coral armonioso. Poesía total.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERTI, Rafael. 1932. *El bosque sin horas*, Madrid, Plutarco.
- GALLEGO ROCA, Miguel. 1996. *Poesía importada. Traducción poética y renovación literaria en España 1909-1936*, Almería, Universidad de Almería.
- GUILLÉN, Jorge. 1967. *Homenaje*, Madrid, Anaya.
- . 1969. *Lenguaje y poesía*, Madrid, Alianza Editorial.
- . 1980. *Hacia Cántico. Escritos de los años 20*, Barcelona, Ariel.
- . 1987. *Final*, Madrid, Castalia.
- . 2000. *Desde París*, Barcelona, Seix Barral.
- ROY, Claude. 1960. "Supervielle et la métaphysique", en *Hommage á Supervielle (La nouvelle revue française 94)*.
- ROZAS, J.M..1986<sup>(2º)</sup>. *La generación del 27 desde dentro*, Madrid, Istmo.
- RUIZ CASANOVA, José Francisco. 2000. *Aproximación a una historia de la traducción en España*, Madrid, Cátedra.
- SUPERVIELLE, Jules. 1996. *Oeuvres poétiques complètes*, Gallimard NRF.
- VALÉRY, Paul. 1987 (1957). *Charmes*, en *Oeuvres*, Paris, Gallimard NRF.



## LA TRADUCCIÓN COMO TRANSCULTURACIÓN: EDGAR POE Y EL FIN DE SIGLO

AMALIA RODRÍGUEZ MONROY  
UNIVERSITAT POMPEU FABRA

París, enero de 1905. Momento de tránsito es el que Rubén Darío captura en su prólogo al volumen *Los Raros* que ahora reedita. Los retratos apasionados y lúcidos, de Camille Mauclair, Leconte de Lisle, Verlaine, Villiers de L'Isle Adam, León Bloy, Doménico Cavalca, Lautréamont, Paul Adam, Ibsen, Martí, o Eugenio de Castro — y, cómo no, Edgar Poe habían valido a nuestro nicaragüense universal un sambenito tan inquietante como resbaladizo, por su sesgo de equívoca mordacidad: “Fui atacado y calificado con la inevitable palabra ‘decadente’. Todo eso ha pasado — como mi fresca juventud” (1945: 5).

El tránsito a nuevas profundidades de la poesía viene marcado en la vida de Darío por la publicación, en ese año y a instancias de Juan Ramón, de su *Canto de Vida y Esperanza, Los Cisnes y otros poemas*. Si importante es prestar oídos a su percepción, nostálgica ya, de cambio, de evolución en su sentir y en su pensar sobre el arte, lo que hemos de destacar es la pasión por la belleza, el desdén por lo vulgar que su palabra sostiene, la osadía de hacer de la Belleza religión. ¿No es ese reencuentro con la forma el nombre que da el modernismo a su revolución?

El término *decadentismo* que molesta a Rubén, quiere ser un juicio de valor, una descalificación. Hipérbaton histórico, metáfora biológica, semblante que los llamados *decadentes* quieren invertir, transformar en efecto de verdad, en iluminación que al recorrer, en ráfagas, los recovecos de la vida humana, haga de la sombra percepción, de la oscuridad luz, del ser presencia, del arte forma de vida. Entre quienes hacen del vicio decadentista virtud, había resonado la voz indignada de Baudelaire, padre de la modernidad y agente desencadenante de ese complejo proceso de transculturación que es, en gran medida, su esencia. Se inicia con el prólogo que en 1857 le dedica a sus traducciones de Poe:

*¡Literatura decadente!* — Palabra vacía que a menudo oímos salir, con la sonoridad de un bostezo enfático, de las bocas de *esas esfinges sin enigma* que velan ante el portal sagrado de la Estética clásica. (1981:111)<sup>1</sup>

La permeabilidad que impregna de arte la dimensión de la vida es el rasgo que mejor define al *decadentismo* literario. Los raros que retrata Darío, las iluminaciones de Hugo o de Rimbaud, el Gautier que teoriza las ansiedades y el desajuste finisecular, y el mismo Baudelaire que hace del artificio poético, de la excentricidad, flor afilada de su arte, no son —en mi lectura— signo de decadencia sino sujetos de la palabra en toda su positividad, palabra transformada en fuerza revolucionaria capaz de hacer de la Belleza arma social. Modo de ahondar en otra “realidad”.

Para el fin de siglo Baudelaire era el centro de ese modo de percepción que une forma y materia en un vínculo tan inseparable como desequilibrado: forma que declina ante el peso muerto de la materia. Baudelaire se había proclamado *decadente* y había situado su visión poética allí donde todo parece excesivo, mórbido, y artificial a las naturalezas más simples. Pero la “fosforescencia de la podredumbre” busca además otros signos de su turbada luminosidad en el pasado. Sus *Flores del mal*, aparecidas en 1857, el mismo año que la traducción de Poe, encuentran en esta figura de soledad perdida entre multitudes un semejante, un hermano, que a diferencia del lector hipócrita, sí puede sustentar su identidad simbólica. Baudelaire dedica largas y apasionadas páginas a ese decadente que paseó incansable los nombres del hastío — que son los del horror— por el paisaje industrializado y contable de su Norteamérica natal. Edgar Allan Poe es ese espejo en que los finiseculares comprometidos con el Arte — todavía con mayúsculas— pueden mirarse y confirmar que hay “otra” realidad que ellos no renuncian a perseguir hasta los confines más oscuros del ser. El coste no importa cuando la unidad de medida es, como lo fue para Poe, la Belleza en tanto construcción verbal, estrategia poética y búsqueda de “lo real”.

Para quienes buscan un espacio nuevo para el Arte, el centro de referencia es ese Edgar Allan Poe (que ellos “purifican” convirtiéndolo en “su” admirado Edgar Poe)<sup>2</sup> encarnación del maltrecho héroe moderno. Baudelaire,

---

<sup>1</sup> Este texto se publicó por primera vez como presentación del volumen titulado *Nuevas historias extraordinarias* de Edgar Poe (Michel Lévy hnos, 1857). Se reprodujo en sucesivas ediciones: 1859, 1862, 1865.

<sup>2</sup> El nombre “Allan” lo añade Poe al suyo propio por ser el de su padre adoptivo. La relación que mantuvo el Sr. Allan con su hijo adoptivo estuvo plagada de tristes

Verlaine, Mallarmé, Valéry, y Darío, vieron en Poe la víctima terrible del mercantilismo ciego que en la modernidad termina por imponerse, extendiéndose al mundo desde la Norteamérica que con fervor lo alimenta.

\* \* \*

Advertirá el lector que no estoy refiriéndome aquí a la traducción como proceso, sino que sitúo estas reflexiones en un campo muy amplio que es el de la traducción *como efecto transformador del orden cultural, de las coordenadas simbólicas en que se configura cada cultura*. Cuando analizamos en este registro los efectos —y las consecuencias— de un acto de traducción constatamos la importancia de lo que llamo transculturación. El término lo tomó del gran antropólogo cubano Fernando Ortiz, y ya he analizado en otras ocasiones (Rodríguez Monroy 1994, 1999) su importancia para la traducción. Digamos sólo que la transculturación nos permite explicar las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra; el texto o elemento transculturado contiene un plus que socava el marco universalizador de la verdad oficial. Tal es el caso, particularmente notorio, de la obra de Poe retomada por Baudelaire. Mediante resonancias significantes, es decir, potenciando el valor transformador de las palabras, da cuenta de “otra” historia. Pone de manifiesto una zona polémica de significantes, incorporaciones al orden simbólico establecido que exceden, al mismo tiempo, el marco simbólico del que provienen. Cruce de culturas y cruce de lenguas, superposición de nuevos sentidos que el campo social produce. Con ellos la subjetividad individual se transforma. Y también el orden cultural. Podemos desde ahí preguntarnos por qué Poe está tan presente hoy.

La idea de transculturación se puede homologar a la idea bajtiniana de *hibridación* y a su concepto, central para el traductor, de *reacentuación* que apunta a la agitada polémica y lucha por el signo en que subsiste el campo de los discursos sociales, si entendemos la cultura como el capital simbólico que sustenta el lazo social. Si en las formaciones discursivas hay una tendencia a la petrificación del sentido, es el sujeto individual —sea lector, pero más si es traductor— el que puede darles nueva vida en los textos, el que puede percibir mejor su *heteroglosia* y *bivocalidad* (ver Rodríguez Monroy 1999).

Una traducción cultural como la que aquí nos ocupa está muy lejos de ser un mero acto de reproducción mecánica. La traducción de Poe que lleva a cabo Baudelaire supone una identificación simbólica con el autor, un

---

desencuentros y duros abandonos que hicieron la vida de Poe aun más difícil, si cabe).

reconocimiento en ese plano de lo simbólico, de la palabra entendida como pacto, acuerdo, y no como mero valor de uso. Pero supone también una identificación en el plano del goce en el que Poe sitúa claramente su discurso, el discurso en tanto lógica de la perversión, confrontación con la ley, forma de engaño. Baudelaire y Mallarmé no traducen a Poe buscando sólo las equivalencias en el plano del referente, sino las modalidades del goce en el sujeto moderno que en sus textos empieza a configurarse en todo su carácter premonitorio.

La transculturación, la reinterpretación, la reacentuación que Bajtin define como “la orientación recíproca y multigradual con la palabra ajena y en la intención ajena” es el núcleo del proceso traductor. El mismo extrañamiento recíproco entre una y otra lengua produce esa asimilación, esa dialogía de heterogeneidades que pone al traductor con su texto ante dos espejos dirigidos uno hacia el otro. Reflejando cada uno un fragmento, un rincón del mundo, obliga al ojo interpuesto del traductor a adivinar y a captar al Otro en toda su ambivalencia, en la multiplicidad de registros que se esconden tras la linealidad aparente de su decir.

La traducción de los textos de Edgar Poe que lleva a cabo Baudelaire en 1857 y 1858 bajo el título de *Histoires extraordinaires*, y las que hace Mallarmé unos años más tarde, transforman la poesía y la narrativa occidental, pues con esta traducción —que traslada los valores culturales mismos— se inicia la modernidad. Casi un siglo después será otro gran moderno —casi posmoderno— Julio Cortázar, quien emprenda la tarea ingente de traducir de manera, ahora sí, sistemática, ese universo simbólico del norteamericano a la lengua española —y a su propia obra, que de hecho puede leerse como una reacentuación de los modos discursivos de Poe—. Los antecedentes no son pocos si tenemos en cuenta que un año después de la traducción baudeleraiana ya hay en la Península ibérica ecos múltiples de su influencia (Ferguson 1916, Englekirk 1934).

Las *Histoires extraordinaires* de Baudelaire son leídas con entusiasmo en España y traducidas —eso sí, del francés— en 1858. La selección de cinco cuentos aparece junto a un relato de la conservadora “realista” Fernán Caballero, estrategia dirigida a atemperar todo ese mundo extraño, todo el peso de lo *umheimlich* que Poe representa. Su figura es hermanada a la de Byron en un ensayo que en el mismo año 1858 le dedica el joven Pedro Antonio de Alarcón. Se trata, una vez más, de esa fascinación y ambivalencia ligadas al significante “decadente”, que vengo aquí persiguiendo.

Podríamos decir, pues, que la vergonzante deuda que adquiere la cultura norteamericana con uno de los autores más denigrados por la sociedad

de su tiempo, es pagada con creces por el entusiasmo que la cultura francesa de la segunda mitad del siglo XIX, y todo el universo cultural europeo y latinoamericano, vuelcan en el padre del relato y de la sensibilidad modernas. Ese efecto de transculturación llega, así, muy lejos. Si los norteamericanos todavía le niegan un espacio a Poe, el amor casi obsesivo de Baudelaire y de sus herederos viene a suplir una falta incluso en vida del autor de "La caída de la casa Usher". Es a partir de esa falta que la cultura finisecular construye en gran medida los valores de su cultura, y no sólo literaria; pues Poe es también guía de los impresionistas: E. Monet ilustra la traducción de Mallarmé, *traducción translúcida*, como la denomina muy significativamente Villiers de l'Isle Adam en 1867.

En *Los raros* Darío capta justamente la figura de Poe como víctima frágil de un poder incontestable. El gran crítico finisecular Henri Cazalis, en carta dirigida a Mallarmé, afirma: "sólo tu, Poe y Baudelaire sois capaces de hacer ese poema que, como ciertas miradas de mujer, contiene mundos completos de pensamientos y sensaciones" (Mallarmé 1945:1517). Ese real de exclusión que traduce en lo social la diferencia, la singularidad, de estos modernos es también evocado por Darío cuando hace del Poe extranjero en su propia tierra, la figura que acompaña su llegada a la inmensidad estadounidense. Siente el mordisco de Nueva York: "la sanguínea, la ciclópea, la monstruosa, la tormentosa, la irresistible capital del cheque". Siente a los pobladores de Manhattan gritar, mugir, resonar, bramar. En ese imperio de la materia, Calibán reina. Saturado de whisky, allí engorda y crece. Pero, "de entre esos poderosos monstruos brota algún ser de superior naturaleza que tiende las alas a la eterna Miranda de lo ideal. Entonces, Calibán mueve contra él a Siorax, y se le destierra o se le mata. Esto vio el mundo con Edgar Allan Poe, el cisne desdichado que mejor ha conocido el ensueño y la muerte" (1945:16-17). Darío retorna al mito, acentuado por los modernos en ese fin de siglo, del Calibán símbolo del materialismo, de la fuerza destructora de una América en que el Norte canibaliza al Sur a golpe de talonario o de machete. Pero devora también a los suyos. Poe es la encarnación misma de ese destino, trágico para la vida y fértil para la poesía. Imperdonable para el mundo.

Se ha hablado con frecuencia de las torsiones a las que el malditismo baudeleriano y finisecular somete al amor sexuado. De las torsiones y de la idealización a que el desencuentro amoroso impulsa: juego compensatorio, sublimación, perversión fatal; decadentismo, otra vez. Sin embargo, otro real se agazapa tras el manierismo de la 'mujer fatal' que Poe construye. Envueltas en un halo que no quiere rasgar todavía el misterio del amor cuando media la palabra poética, pasan ante el ensueño de Darío, Irene, "la dama brillante de

palidez extraña, venida de mares lejanos”; Eulalia, “de ojos de violeta”; Leonora, “llamada así por los ángeles”; Frances, “la amada que calma las penas con su recuerdo”; Ulalume, “que vaga en las sombras”; Helen, “contemplada a la luz de perla de la luna”; Annabel Lee, “cuyo amor envidian los serafines del cielo”; Isabel y sus “coloquios de amor”; Ligeia, “envuelta —todas ellas lo están— en un velo de extraterrestre esplendor”... (17). ¿No escuchamos aquí también los ecos y reverberaciones de las *Sonatas valleinclanescas*?

La misión —ética y estética— de la mujer es consolar al poeta, “enjuagar la frente”, dice Darío en relación a Poe, “del lírico Prometeo amarrado a la montaña yankee, cuyo cuervo [...] tortura el corazón del desdichado, apuñalándole con la monótona palabra de la desesperanza” (17). Darío no repite, trastoca, el afilado “nevermore”. Hacer de la desesperanza esperanza es el efecto que tiene sobre su espíritu el legado de Poe. ¿Por qué ese ser que Baudelaire califica de errático y heteróclito es para nuestros modernistas, y para sus precursores, una luz inmensa que guía sus pasos por los caminos del arte y la imaginación? Y no es sólo su biografía la que los seduce. En este punto, otro moderno, no menos admirador de Poe, rompe una afilada lanza contra quienes no reconocen hecho tan palpable: Unamuno siente la necesidad —en su artículo “La moralidad artística”— de poner los puntos sobre las íes y dar, por una vez, a la literatura lo que es de la literatura:

Hay que observar la diabólica satisfacción que experimentan los esclavos del sentido común, los incapaces de ningún sentido propio, cada vez que creen que se les ha demostrado que un genio era un loco o un degenerado. (1958: 1165 y 1167).

Unamuno se está refiriendo al polémico Max Nordau en su libro *Degeneración*, donde identifica la modernidad con las patologías de los criminales y los dementes. Con todo, parece innegable la fascinación que Poe, su desdichada vida, ejerció sobre la brillante constelación modernista que traduce una nueva experiencia con el lenguaje. Esa identificación marca un particular nudo simbólico, una fuerza que desencadena todo un discurso capaz de articular uno de los problemas centrales de la modernidad: el síntoma del malestar en la cultura y el real innombrable que sólo un nuevo lenguaje puede cercar.

El síntoma son los efectos de desgarró ante la dificultad de encontrar un espacio para el arte en la instrumentalizada vida moderna. La circulación de la palabra es ya un fenómeno industrial que cien años después será tecnológico, mediático; estamos ya en la era de la reproductibilidad del arte por vía de la técnica, giro que ha descrito con lúcida exactitud Walter Benjamin. Se trata de

la hegemonía de la mundialización, de la proliferación sin fronteras que anula lo que Benjamin llama el “aura” de la obra de arte. Y la experiencia de Poe representa para la mirada aguda de Baudelaire un indicio nada desdeñable, de este mundo instrumentalizado donde la repetición de lo idéntico hace de la palabra mero valor de cambio, Poe es en cierto modo el síntoma de un ritual ideológico que repite gestos sin sentido.

El romántico estadounidense estuvo vinculado muy estrechamente al aspecto productivo de la palabra escrita, a su dimensión comercial. Conocía “las entrañas del monstruo” y su poderosa maquinaria cultural. Incluso es de esa experiencia, que reniega del aparato ideológico del Estado, que extrae las elaboraciones teóricas sobre un arte que ponga al descubierto que la comunicación simbólica se ha roto. Su *Filosofía de la composición* (1846), inspirada inicialmente en Coleridge, ofrece al futuro el primer intento de reflexión sobre la relación antagónica entre el medio de producción y la estética de la obra.<sup>3</sup> En “El principio poético” (1849), analiza antes que nadie el “efecto” de lo literario en el público y, como consecuencia lógica, desarrolla un nuevo lenguaje poético que incorpora al lector a la obra.

¿Hemos de decir que este texto disparó la revolución de la sensibilidad poética moderna? Es, como se reconoció después, la primera manifestación teórica de la poesía pura y de su entramado con el mundo simbólico. También lo real, tal y como Baudelaire y Mallarmé lo conciben y lo elaboran para proyectarlo al siglo XX. “En el futuro ningún poema que carezca de brevedad alcanzará nunca popularidad”, adelanta Poe (en Schulman 1965: 5). “La poesía de más altas miras es y será siempre algo que en este país no se puede vender” (Poe 1995: 167), reconocimiento que no le impide proclamar una literatura pura, estética que llevará como estandarte el artista finisecular, bajo la bandera del “arte por el arte”. Poe lo articula como separación entre Poesía y Verdad, que él denomina “la herejía de *lo Didáctico*”. No podemos dejar pasar que Italo Calvino, en su afamado *Memorando para el tercer milenio*, celebrará la brevedad y otros elementos que Poe había marcado. ¿Y podemos soslayar a Borges y su poética de la brevedad? Lo evidente es que el legado de Poe alcanza hasta nuestra posmodernidad.

Baudelaire celebra y se alimenta de la transculturación de este “Principio poético”, formulado por Poe poco antes de caer fulminado en una

---

<sup>3</sup> La primera traducción española de *Filosofía de la composición* se lleva a cabo en 1907 en el número 10 de la revista *Renacimiento*. Pocos años antes había aparecido la traducción de *El cuervo: Helios* 13 (1904).

callejuela de Baltimore; lo traduce y lo reacentúa introduciendo la psique: “un poema sólo merece este nombre si excita y rapta el alma. Y por necesidad psicológica todas las excitaciones son fugitivas y transitorias” (1981: 130). Para Baudelaire, como para Poe, para el modernismo en toda su extensión, la poesía no puede asimilarse a la ciencia o a la moral: no tiene a la misma Verdad por objetivo, sólo se tiene a sí misma. Se trata de la función creadora de la palabra. En este punto recordaremos a Lacan cuando escribe que la poesía es creación de un sujeto que asume un nuevo orden de relación simbólica con el mundo (1981: 114). Ése es el legado de Poe.

Estos modernos rechazan apuntalar la percepción estética en una razón moral y, por eso, toman como centro esa facultad del gusto que nos acerca al sentimiento de lo bello. Se trata de un desplazamiento que encierra las claves de una modernidad que está reduciendo el arte a mero objeto de consumo masivo y deja al artista encerrado “en la prisión de las ideas estereotipadas” que dirá Bajtin. Baudelaire y Poe se defienden desde una torre y nos proponen una percepción distinta, apoyada en la fuerza sublimatoria del lenguaje mismo, su articulación formal como valor en sí, como significación.

Lo que Bajtin primero y luego Roland Barthes designarían en términos de “la forma como valor” es para ellos una diferencia, un salto cualitativo que sitúa al lector ante un modo de leer que no separa sentido y forma; pues asumir lo bello, crearlo y conformarlo, trabajarlo con los recursos del lenguaje y de la prosodia, es también un modo de valorar el mundo y, a la vez de mostrar lo que hay en él de horror. Diríase que es ese reconocimiento de las trampas de la razón lo que hace de ellos modernos. Su innovación aspira a crear un orden simbólico nuevo y ése es el sentido que tiene para nuestra mirada.

Pero podríamos pensar, del mismo modo, en la relación que los textos de Poe establecen con la forma. Baudelaire fue uno de los primeros lectores de Poe en advertir el profundo *realismo* (término elusivo si los hay) que encierran. Es, seguramente, gracias a sus traducciones, a esa forma profunda de lectura que toda traducción supone, que el autor de *Las flores del mal*, además de enriquecer su estilo y su pensamiento, logra percatarse de los rasgos claves de su escritura. Tratemos de delimitar el sentido que hemos de dar aquí al término *realismo*.

En mi lectura, la obra de Poe representa una indagación en las relaciones que todo sujeto mantiene, a través del lenguaje, con el campo en que Jacques Lacan circunscribe “lo real”, lo imposible de reducir simbólicamente, lo imposible de soportar, lo imposible de decir. No se trata, evidentemente, de “la realidad”, el conjunto de convenciones aceptado por la mayoría. Nuestra construcción de la realidad se apoya en percepciones e imágenes con las que, desde los órdenes imaginario y simbólico — remitimos de nuevo a la teoría

lacaniana— construimos una noción de realidad representada por el significante.

Esa elaboración imaginaria que llamamos “realidad” es justamente lo que los textos de Poe traspan con afilada insistencia. Son sus narradores, casi siempre hablando en primera persona, los que serán llevados, por su propio discurso, más allá de la convención de realidad y de la red imaginaria en la que se apoya el ritual que aceptamos como realidad dada; un discurso, no menos cotidiano, pero en el que se reconoce la discordancia entre todo lo que nos es familiar y la proximidad absoluta de Otra cosa, un real que no es sino la experiencia de esa misma discordancia, la irresistible otredad que es “lo real”.

Pensemos en el narrador, sensible y atento, de “La caída de la casa Usher”, que ve desmoronarse no ya la mansión — metonimia terrible de la decadencia de sus habitantes— sino su mundo de realidades y convenciones. Si lo reprimido es aquello que retorna luego en el plano de lo real, lo que el ingenuo huésped de los Usher va a experimentar es ese retorno que en el relato de Poe tiene figura de mujer. Es lo real de la femeneidad, del amor (incestuoso) siempre reprimido de los Usher lo que se viene — literalmente— encima de Roderick Usher en la forma de un cuerpo de mujer que exige la unión, si bien *post-mortem*, de los dos hermanos. Ese fantasma de mujer es la omnipresencia que mueve el relato en el nivel de su significación primordial. El esteticismo, el ascetismo doliente de Roderick, descrito en el discurso errante y opaco del narrador, son una estrategia de sublimación, un modo de evitar el encuentro siempre postergado con la mujer.

Poe pone todo el énfasis en la ambigüedad del fantasma del amor, elidiendo el significante central de la historia, aplastándolo literalmente bajo el peso de un discurso lleno de rodeos, de imposibilidad de acercamiento. Lo real es ahí la muerte de Madeline, víctima de esa ambigüedad e indecisión. Y la ley, la ley simbólica de la prohibición del incesto, hace así presente su poder “real” sobre lo humano: Madeline y Roderick mueren de su propio ascetismo, de su persistente borramiento de todo signo de sensualidad, única y trágica salida al *impasse* de su deseo.

Escenificación textual de un trauma, ese acto final de amor y muerte, que precede al derrumbamiento de la casa Usher, remite al lector a la destrucción del orden simbólico, de la ley en su dimensión moral. Si el encuentro con lo real es, en el decir de Lacan, un encuentro esencialmente fallido (1992: 63), su forma de presentificación es el trauma, torsión que hace

de la realidad un sufrimiento, una *suffrance* que para Roderick y Madeline no admite ya espera.<sup>4</sup>

Pero la mirada y el oído de Poe aportan más. Veíamos el lugar que la poética de Poe y del modernismo otorga a la verdad. El acercamiento a sus textos nos permite percibir que nos está hablando, en realidad, de la relación del sujeto con el significante. Consciente de que el ser parlante habita un mundo simbólico en el que la verdad ha de surgir, inevitablemente, de la posibilidad misma de engaño, Poe pone en juego, no la verdad en tanto visible y preconcebida, sino los modos de indagación capaces de hacer surgir de esa construcción simbólica que es la ficción, alguna verdad, es decir, alguna significación, necesariamente subjetiva.

Lo que este modernismo aporta no es sólo un rechazo de todo universal, y de la trama de la realidad como convención social, sino algo que nos obliga a situarnos en la estructura de la significación misma, en los efectos del significante sobre el sujeto. El discurso de la perversión en que Poe nos sumerge con tanta fuerza pone de manifiesto, entonces, y antes que nada, las estrategias del engaño, que son también formas trágicas de auto-engaño, indagación en ese campo discursivo que es la perversión. En cuentos como “El demonio de la perversidad”, o “El gato negro”, Poe teoriza el impulso a infringir la ley, impulso que pone en entredicho el imperativo moral kantiano, su pretensión de universalidad. Sus ficciones aportan una exuberante casuística sobre la paradójica y antagonista relación del humano con la ley.

La obra del norteamericano ofrece incontables muestras de esa “pulsión de muerte”, marcada por su relación misma con el significante. Relación siempre mortífera que los perversos narradores de Poe describen con turbadora precisión. Las palabras con las que culmina uno de estos escalofriantes relatos señalan a esa única posibilidad de salvación en el refugio apaciguador, aunque temible, que es para él la muerte, la muerte en tanto deseo: “¡Hoy tengo estas cadenas y estoy *aquí!* ¡Mañana estaré libre! *Pero, ¿dónde?*” (192). No es, desde luego, casual que Poe, tras escenificar una y otra vez el encuentro desnudo del sujeto con lo real, emprendiese el camino de la disquisición filosófica y encabezase su *Eureka* con esta dedicatoria: “Ofrezco este libro a los que sienten más que a los que piensan, a los soñadores y a los que depositan su fe en los sueños como únicas realidades” (1986: 15).

---

<sup>4</sup> Lacan traduce aquí el término alemán empleado por Freud — *unterlegt, untertragen*— como *souffrance*, por su productiva y significativa ambigüedad, ya que es, a la vez, “sufrimiento” y “espera” (1992b:64).

La traducción, que es también un encuentro con lo real, lo real de *lalengua*,<sup>5</sup> tiene, en el caso que hemos analizado, efecto de supervivencia. Lo que estos modernistas extraen del texto de Poe es la destitución de la literatura entendida como comodín de la realidad, como mero efecto de sentido. Pese a la disolvente diversidad de las lenguas, en esas traducciones culturales hay un destello, no de sentido, sino de significación que he ido persiguiendo a través de los surcos que va abriendo ese significante del *decadentismo*. Traducciones que no limitan su intervención al campo engañoso de la equivalencia, del sentido en tanto es convención de realidad. *Traducciones translúcidas* que nos permiten como lectores contemplar un real que el texto trata de cercar en su misma imposibilidad. Cercar ese real supone trastocar el orden simbólico, intervenir en el ámbito de los valores que son siempre ideológicos. Lo que las traducciones de Poe nos han legado es un mundo en que la proliferación de Otros tiene consecuencias reales para la vida contemporánea. El sentido ya no puede ser uno si no es a costa de una pérdida demoledora de significación.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAUDELAIRE, Charles. 1981. *Edgar Allan Poe*, Barcelona, Fontamara.
- BENJAMIN, Walter 1979. "El arte en la época de la reproductibilidad técnica", *Discursos interrumpidos*, Madrid, Taurus.
- BENJAMIN, Walter. 1988. *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, Madrid, Taurus.
- DARÍO, Rubén. 1945. *Los raros*, La Plata (Argentina), Calomino.
- ENGLEKIRK, John Eugene. 1934. *Edgar Allan Poe in Hispanic Literature*, Nueva York, Instituto de las Españas.
- FERGUSON, John de Lancey. 1916. *American Literature in Spain*, Nueva York, Columbia University Press.
- LACAN, Jacques. 1981. *Seminario 3. Las psicosis*, Buenos Aires, Paidós.
- . 1992. *Seminario 4. La relación de objeto*, Buenos Aires, Paidós.
- MALLARMÉ, Stéphane. 1945. *Oeuvres complètes*, Gallimard.
- POE, Edgar Allan. 1986. *Eureka*, Julio Cortázar (pról. y trad.), Madrid, Alianza.
- . 1987. *Ensayos y críticas*, Julio Cortázar (introd. y trad.), Madrid, Alianza.

---

<sup>5</sup> Acuñación lacaniana que remite a *la lengua en tanto materna*, a lo que en lingüística correspondería al registro de lo coloquial; pero en Lacan adquiere un peso distinto vinculado a lo que en la lengua hay de equívoco, a lo que está más allá de todo intento de 'normalización'. El concepto es de enorme importancia en el campo de la traducción en tanto es en ese registro donde un discurso se resiste a ser traducido (ver Rodríguez Monroy 1999).

- . 1995. *Cartas de un poeta (1826-1849)*, Barcelona, Grijalbo-Mondadori.
- . 1996. *Cuentos* (vols. 1/2), Julio Cortázar (pról. y trad.), Madrid, Alianza.
- RODRÍGUEZ MONROY, Amalia. 1994. "De la traducción como mestizaje: hacia la descolonización del texto cultural", *La Torre* (Universidad de Puerto Rico) VIII, 31, 285-307.
- . 1999. *El saber del traductor. Hacia una ética de la interpretación*, Barcelona, Montesinos.
- SCHULMAN, Ivan. 1966. *Genesis del modernismo*, México, El Colegio de México.
- UNAMUNO, Miguel. 1958. "La moralidad artística", *Obras completas*, VIII, Madrid, Afrodisio Aguado.

## LA REPÚBLICA DE LAS LETRAS (1905 Y 1907): UN EJEMPLO DE RECEPCIÓN, AFINIDAD ESTÉTICA Y DESERCIÓN TRADUCTORA

JOSÉ FRANCISCO RUIZ CASANOVA  
UNIVERSITAT POMPEU FABRA

El que quizá sea uno de los catálogos de revistas literarias más completo de que disponemos (Celma Valero 1991) estudia y describe en detalle, número por número, un extenso corpus de publicaciones comprendidas entre los años 1888 y 1907. En sus páginas se describen y vacían los contenidos de revistas de singular relevancia tales como *La España Moderna*, *Germinal*, *Vida Nueva*, *Vida Galante*, *Revista Nueva*, *Helios*, *El Nuevo Mercurio*, *Renacimiento* y otras. La mayoría de estas publicaciones, ligadas a los autores modernistas o dependientes literariamente de la nueva estética, alternaron la edición de poemas y relatos de jóvenes poetas españoles e hispanoamericanos con las páginas dedicadas a la traducción -bien narrativa, bien poética- de las fuentes que inspiraban su giro estético pero también, y no en menor medida, la obra de los autores realistas y naturalistas mayores. De modo que, leídos ahora los índices de sus contenidos, se pueden pulsar de modo fácil las vertientes del conocimiento que, en aquellos años y en España, se tenía de la literatura escrita en otras lenguas (francés, italiano, alemán, inglés y portugués). Por una parte, los autores del realismo y del naturalismo, traducidos siempre del francés, tanto cuando ésta era la lengua original de su obra (Zola, Daudet, Maupassant, Dumas o Balzac) como cuando no (Tolstoi, Dostoievski, Turgueniev); por otra, autores cuyas obras comenzaban a conocerse en nuestro país aunque su influencia no llegara a calar estéticamente de un modo extenso (Eça de Queiroz, Leopardi, Longfellow, Tennyson, Oscar Wilde); y, por último, las generaciones de poetas parnasianos y simbolistas franceses cuyos dictados estéticos calaron en los autores modernistas y cuya lectura y asimilación

estética continúa, en algunos casos, todavía en nuestros días (Hugo, Gautier, Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, Poe).

Una gran avenida de autores, estilos, literaturas y formas corrió por revistas y antologías poéticas, así como por la prensa periódica, en los años a los que se refiere el estudio-catálogo de Celma Valero y continuó con igual profusión y variedad hasta 1939 (Ruiz Casanova 2000a: 463-492). Algunas revistas, como *Helios* o *Renacimiento*, hicieron de sus traducciones un signo más de abierta declaración y militancia estética: en el número 13 de *Helios*, correspondiente a 1904, por ejemplo, se imprimió una traducción de *El cuervo* de Edgar Allan Poe, así como obras de Verlaine, Rodenbach y Maeterlinck; en *Renacimiento*, por su parte, no sólo se dieron obras de Mallarmé sino, incluso, un ensayo sobre la *Filosofía de la composición* de Poe.

Con estos pocos ejemplos vengo a decir que los proyectos de las revistas finiseculares estuvieron, en muchos casos, determinados o inspirados tanto por la atención prestada a la novedad foránea como por el hecho de que escritores y poetas modernistas (Juan Ramón Jiménez, los hermanos Machado, Enrique Díez Canedo, Rubén Darío, Eduardo Marquina y tantos otros) colaborasen en sus páginas, asumiesen la dirección o formasen parte de los consejos de redacción de dichas publicaciones. Si no el descubrimiento, sí al menos el hacer extensiva la difusión de las literaturas extranjeras -sobre todo, obviamente, en el campo poético- a través de revistas y antologías es una labor que se debe en mucha medida a los escritores del fin de siglo: baste consultar, a este respecto, alguno de los trabajos de conjunto que ilustran el tema (Gallego Roca 1996). Acotado nuestro campo de acción, en el tiempo y en el tipo de publicaciones, con prontitud aparece ante nosotros la idea de la "afinidad estética" como una de las señas identificadoras de un modo de entender la traducción que, en su sentido más estricto, puede decirse que comienza en España no antes del advenimiento de la estética modernista y que, en géneros como el poético, irá haciéndose razón principal -cuando no única- de las traducciones de nuestro siglo XX. En otro lugar definía ya la afinidad estética como sigue:

He creído encontrar en el concepto de *afinidad* una de las claves que distinguen algunas parcelas de la traducción literaria en los últimos ciento cincuenta años, aproximadamente. [...] Al incorporar en nuestra lengua literaria a un poeta se incorporan también sus propuestas estéticas en mayor o menor grado; pero a este proceso, de carácter general, habrá de sumarse la incorporación personal -no sólo la que se da al leerlo en su lengua original- que de todo ello hace el traductor-poeta, y que se manifiesta (o puede manifestarse) en su idiolecto poético. (Ruiz Casanova 2000b)

He decidido estudiar algunas curiosas cuestiones, o más bien apuntar algunas curiosas circunstancias, relativas a la revista *La República de las Letras*, pues tuvo en sus páginas, y sobre todo en su primera serie, un gran protagonismo y significación la literatura traducida.

\* \* \*

*La República de las Letras*, revista madrileña con sede social en la calle de Bordadores, inició su publicación el 6 de mayo de 1905. Su primer número tenía formato de tabloide doble y cuatro páginas a seis columnas; desde el segundo, y justificándose el cambio por motivos de archivo y encuadernación, pasó a tener formato tabloide y ocho páginas a tres columnas. El Consejo de Redacción de la revista estaba formado por los novelistas Benito Pérez Galdós (1843-1920) y Vicente Blasco Ibáñez (1867-1928), los periodistas Luis Morote (1862-1913) y Rafael Urbano (1870-1924) y el escritor y traductor Pedro González Blanco (1879-1961).

En el catálogo antes referido únicamente se consigna la existencia de una primera época (Celma Valero 1991: 102-105, 808-814), que consta de catorce números de aparición semanal (en sábado) y que comprenden las fechas que van del 6 de mayo al 9 de agosto de 1905; no obstante, la revista, sin referencia alguna al original Consejo de Redacción ni a su vuelta a la calle, gozó de una segunda época en la que se imprimirían quince números (en formato tabloide y dieciséis páginas, casi todas a dos columnas) que aparecieron entre el sábado 14 de abril y el 22 de julio de 1907.

Estas dos épocas de *La República de las Letras* presentan, claramente, proyectos literarios -sobre todo en lo que hace a la traducción- muy distintos. Si bien podría parecer que la participación de Pérez Galdós o de Blasco Ibáñez fue o meramente nominal o puramente referencial, en tanto en cuanto representaban ambos la consolidación de la prosa realista española y ello habría de reflejarse en la publicación, ni una ni otra conjetura resultaron ciertas y, al menos por lo que hace al novelista canario, su participación en la revista fue activa y más en sintonía con las nuevas sensibilidades estéticas de los jóvenes poetas que con los planteamientos de una generación -la realista o naturalista- que estaba llegando a su fin. Algo semejante pudiera decirse de Juan Valera, quien, en el prólogo-carta que le escribiera a Rubén Darío para *Azul...*, comprendía con total lucidez cuál iba a ser el relevo estético que aquellos jóvenes modernistas demandaban.

Pero decíamos que las diferencias entre ambas épocas de la revista son notables. En la primera, la de 1905, tanto Pérez Galdós en su artículo inaugural

en el primer número, como Pedro González Blanco, que contó con su hermano Andrés para hacerse cargo de las traducciones poéticas, apostaron por la iniciativa de promoción y difusión de la poesía parnasiana y simbolista. En nuestra literatura ya Antonio Machado había publicado *Soledades*, Juan Ramón Jiménez sus primeros libros y Rubén Darío daba a la imprenta ese mismo año de 1905 *Cantos de vida y esperanza*.

La primera época de *La República de las Letras* coincide con la celebración del tercer centenario de la Primera Parte de *El Quijote*, motivo por el cual la revista recoge más de una decena de colaboraciones (artículos, poemas y breves textos de homenaje), entre las que destacan las firmas de Luis Morote (núm.3), Ramón Pérez de Ayala (núm.4) y Antonio Machado (núm.14). Asimismo, la prosa, en forma de relatos breves o por entregas tuvo presencia continuada en sus páginas: por entregas se publicó *Más allá de las fuerzas humanas* de Bjørnsjerne Bjørnson y *El templo sepultado* de Maurice Maeterlinck; y entre los prosistas nacionales se publicaron prosas de Pérez de Ayala, Nilo Fabra, Santiago Ramón y Cajal, Eugenio D'Ors y otros, así como artículos de Pérez Galdós, Blasco Ibáñez, Unamuno, D'Ors, Gregorio Martínez Sierra, Pérez de Ayala, Alberto Insúa, Emilio Carrere, Antonio Machado, etc.

*La República de las Letras* incluía también reseñas de novedades bibliográficas, algunos artículos sobre temas políticos -en los que la publicación mostraba claramente su filiación socialista-, noticias de revistas extranjeras, y hasta algunos textos sobre asuntos lingüísticos como "Gran República" (núm.11), firmado por Francisco Morote, en el que se trata del esperanto, y "Vicios del lenguaje" (núm.12) de M.Aramburo y Machado, sobre el antiguo tema del galicismo innecesario. Por su interés creo que habría que destacar, para la materia que nos ocupa, el artículo de salutación de Pérez Galdós en el primer número y titulado igual que la revista, "La República de las Letras"; el de Blasco Ibáñez sobre "La novela social" (núm.1) y los dos que publicó el periodista y escritor argentino Manuel Ugarte (Buenos Aires, 1874 - Niza, 1951): "La intelectualidad Sud Americana", en el número 2, y "Los simbolistas y decadentes reflejados en el Nuevo Mundo", en el número 13. También de esta primera época, en concreto en el número 10, es una cala sobre la recepción de Blasco Ibáñez fuera de nuestras fronteras que, bajo el título "Blasco Ibáñez en Alemania", firma Siegmund Feldmann. A alguno de estos textos volveré más adelante.

La poesía traducida tuvo un lugar destacado en *La República de las Letras* desde su nacimiento. Se concibió como plataforma de presentación el modo antológico en forma de series poéticas que se organizaban según

precedencia o lengua de los autores traducidos. Y así, lo que en los dos primeros números fueron series de "Poetas extranjeros" (también se utilizó este título en el último número de esta época) pasaron a ser, después, series de "Poetas catalanes" (núms. 4, 5 y 7), "Poetas franceses" (núms. 6, 8, 9, 12 y 13) y "Poetas ingleses" (núm.11). Sólo quedaron sin su serie correspondiente los números 3 y 10 y, en realidad, los dos primeros, de "Poetas extranjeros" correspondieron la primera a un inglés y un francés (Longfellow y Victor Hugo) y la segunda a dos poemas de Verlaine. En total se tradujeron 34 poemas, de los cuales sólo en "Un salmo de vida" de Longfellow y "Los niños" de Victor Hugo (los publicados, pues, en el primer número) aparece como autor de la traducción Andrés González Blanco; ninguna de las demás traducciones consigna el nombre del autor de la misma, aunque la versión de "Brisa marina" de Mallarmé, que apareció en el número 12, es atribuida con total seguridad -pero sin revelar de dónde procede la información- a Andrés González Blanco (Reyes 1932: 195). Pudiera ser que todas las traducciones de esta primera época sean debidas, pues, a este prolífico traductor, aunque, como digo, nada en la revista así lo indique, excepción hecha de los poemas incluidos en el primer número. Ésta es la nómina completa de autores y poemas traducidos en la primera época:

1) Autores en lengua inglesa: Longfellow y Tennyson.

2) Autores en lengua francesa: Victor Hugo, Verlaine, Baudelaire, Samain, Dubus, Leclerq, Delattre, Federico de France, Julio Mouquet, A.Angellier, León Bouquet, Mallarmé, Anatole France, H.Potez y Émile Verhaeren.

3) Autores en lengua catalana: Pedro Riera, Miguel Costa, José Martí, Juan Mercader, Manuel de Montoliu, Joaquín Ruyra, Carner, Alomar, M.Moreno y Galicia, y Guillermo A.Tell.

¿Cómo fue, pues, esa segunda época, dos años más tarde, de *La República de las Letras*? Aparte de los cambios ya mencionados (número de páginas, maquetación de columnas) y de que ya no aparece Consejo de Redacción alguno -a pesar de mantener la misma sede social, ahora calle Olmo, y de colaborar en sus páginas Blasco Ibáñez, A.González Blanco y R.Urbano-, no se incluyó nota editorial ninguna que saludase al lector o que explicara las razones de la reaparición de la revista. No obstante, esta segunda época fue al menos tan larga como la primera (un número más, en realidad); pero ya desde su primer número, y aun cuando se había duplicado el número de páginas, quedó claro que la orientación estética y literaria iba a ser muy distinta. Se incide mucho más en la publicación de prosa traducida (D'Annunzio, Anatole France, Poe -curiosamente "El corazón que acusa"-, Carducci, Maupassant -

traducido por Luis Ruiz Contreras-, Daudet, Zola, Boccaccio, Catulle Mendes, Sudermann, etc.) y en la poesía clásica (Romancero, Garcilaso, Lupercio Leonardo de Argensola, Góngora, Quevedo, Villamediana y José Iglesias de la Casa) y contemporánea (Ricardo León, Díez Canedo, Pedro de Répide, Eduardo de Ory, Darío, Lugones, M.Machado y Fernando Fortún), así como cuentos de autores españoles como Jacinto Octavio Picón, Felipe Trigo o prosas líricas de Rubén Darío.

En cuanto a las traducciones poéticas éstas son todas las que se publicaron en el total de los quince números de esta época: un poema de Anacreonte ("Ya con la primavera...") en el primer número y bajo el título de sección "La musa clásica", que comenzó y acabó con esta entrega; un poema de Marc Legrand ("El buzo") traducido del francés por Ramón Trilles en el segundo número; "Fantasía" de Carducci, en el núm.5, y dos poemas de Heine ("Los dos se amaban, mas ninguno quiso" y "¿Quién inventó el reloj? ¿quién, dime, el tiempo?") en el noveno número y dentro de una serie titulada "De fuera", que, como "La musa clásica", también tuvo sólo una entrega.

Son, sin duda, de mayor interés en esta segunda época las aportaciones críticas y ensayísticas que acogen sus páginas, en ocasiones en forma seriada, como ocurre con el estudio de Andrés González Blanco "La poesía realista contemporánea en España", que se extiende desde el número 1 al 9; los dos artículos de Alberto Rivas para el primer número ("El centenario de Longfellow" y "Sobre literatura irlandesa"); "Blasco Ibáñez en el extranjero" (núm.5), que da noticia de la traducción francesa de *La Catedral* y de otras traducciones de obras del valenciano; y el número de homenaje a Pérez Galdós, el último de esta segunda época, que resultó ser un monográfico con colaboraciones breves de Echegaray, Clarín (póstuma, claro está), Blasco Ibáñez, Menéndez Pelayo, Pardo Bazán, Azorín, Unamuno, Mariano de Cavia, J.O.Picón, Enrique de Mesa, Miguel Sawa, Silverio Lanza, Gregorio Martínez Sierra, Pedro González Blanco, Eduardo L.Chávarri, Antonio Machado, Adolfo Bonilla y San Martín, Alberto Insúa, Díez Canedo, Gabriel Miró, Nilo Fabra, Felipe Trigo y Eugenio D'Ors, amén de la publicación del relato del homenajeado titulado "Theros".

\* \* \*

Volvamos ahora al comienzo. Describamos el proyecto estético y literario de cada una de las dos épocas y veamos si es posible explicarnos por qué la presencia de la poesía traducida pasa de ser uno de los elementos protagonistas de la etapa de 1905 (34 poemas en catorce números) a casi

desaparecer en número (5 poemas en quince números) y carecer de orientación estética en la etapa de 1907.

El primer número de *La República de las Letras* abre en portada con un artículo, de igual título que la revista, de Benito Pérez Galdós. El texto, aunque firmado, podría corresponder a la categoría de editorial, no tanto o no sólo por las opiniones en él vertidas como por el hecho de ser una declaración de intenciones estéticas y de las prioridades que avalan el nacimiento de la publicación. No hay, como escribe Pérez Galdós, interés alguno en la polémica literaria y sí, en cambio, en la idea de difusión de nuevos valores y el conocimiento de otras literaturas:

Esta humilde REPÚBLICA de los que no gobiernan, ni legislan, ni ponen su mano desinteresada en el mecanismo político y económico de la nación, no viene a poner guerra entre los espíritus, sino paces; no es movida de la rabia de destrucción, sino del generoso anhelo de que algo se construya; no pretende cerrar horizontes, sino ensancharlos, para que todas las hechuras del pensamiento y de la fantasía puedan llegar a los términos distantes de la publicidad. Quiere este periódico agrandar el territorio de la literatura receptiva de la mansa República de lectores.

A la elusión de polémicas literarias (“no poner guerra entre los espíritus”), vocación de conocimiento (“no pretende cerrar horizontes, sino ensancharlos”) e idea, pues, de una “literatura receptiva”, añadirá el novelista canario lo que sigue:

Buscamos lectores, los perseguimos y los sacaremos de donde quiera que estén metidos, para traerlos al conocimiento y goce de todos los ingenios, deparando a los jóvenes mayor difusión de sus trabajos, y a los inéditos y oscuros la claridad a que tienen derecho. Para esto, LA REPÚBLICA DE LAS LETRAS ofrece al público español no sólo la suma grande de frutos del ingenio que aquí se producen, sino también una recopilación fácilmente asimilable del saber y del imaginar de otras naciones, recogiendo el caudal de las Revistas extranjeras para difundirlo entre nuestros lectores.

Queda, pues, patente que la revista tenía predeterminados por el Consejo de Redacción sus objetivos en cuanto a difusión de los nuevos valores literarios del país y su prioridad en lo que hace a la edición de traducciones y de noticias literarias del extranjero. De hecho, como ya se ha indicado, en la corta vida de la primera época se promocionó la obra de los poetas simbolistas y parnasianos franceses principalmente, y -en sintonía con el interés que

algunos noventayochistas como Unamuno mostraron por la poesía de Maragall- la poesía catalana, a la que se dedicaron tres series.

Semejante ideario estético recorrió en toda su extensión la vida de esta primera época de la revista; en su penúltimo número, el trece, de 29 de julio de 1905, el bonaerense Manuel Ugarte firmaba desde París, y dentro de la serie que la publicación titulaba “Letras Sud-Americanas”, el artículo “Los simbolistas y los decadentes reflejados en el Nuevo Mundo”. Se trazan en él, de modo sucinto, las conexiones entre el modernismo hispanoamericano y la poesía francesa, de manera que es este comentario una certera glosa de la recepción y afinidad estéticas de nuestra nueva poesía:

La aparición del simbolismo y del decadentismo es el acontecimiento más notable y en cierto modo más feliz de la historia literaria de Sud-América. Es el punto que marca nuestra completa anexión intelectual a Europa. Es el verdadero origen de *nuestra* literatura.

Gutiérrez Nájera, Julián del Casal, José Martí y Rubén Darío -este último sobre todo- fueron los primeros introductores en la América del Sur de las tendencias que representaban en Francia Verlaine, Mallarmé y Rimbaud, inspirados a su vez contradictoria y confusamente en Baudelaire, Banville y el marqués de Sade.

En la segunda época de la revista parte de ese ideario estético se mantuvo y parte de él desapareció por completo. Ya me he referido a la escasez de traducciones, al hecho de que se divulgasen poemas clásicos españoles y a que los poetas modernistas españoles publicados (Ricardo León, Díez Canedo, Répide, Ory, Fortún, etc.) se decantaran más hacia una recomposición postromántica o hacia la vertiente bohemia, esto es, más hacia la actitud ética que estética del modernismo, con poemas como “Vida rústica”, “En la cervecería” y “Romanticismo”, de Díez Canedo, “El crepúsculo de las diosas”, de Pedro de Répide, “Flor de fiebre” de Eduardo de Ory, o “La hora romántica”, de Fernando Fortún. Curiosamente, cuando algunos de los que serán señalados como traductores de la poesía francesa como Díez Canedo y Fortún (Gallego Roca 1996: 51-56; Ruiz Casanova 2000a: 470) colaboren en la segunda época de la revista -en la que ya no está presente Pérez Galdós-, es el momento en el que se abandona el proyecto de las traducciones poéticas. Sobre este particular podrían bosquejarse algunas tesis:

- 1) Desde 1907, incluso desde antes, se da un giro de la poética modernista y una cierta dispersión en cuanto a los focos de interés de la poesía europea.

2) Pudiera ser que Pérez Galdós -inspirado o no por Pardo Bazán- hubiese sido el principal mantenedor de semejante línea editorial.

3) También pudiera ser que el abandono de la traducción poética en la revista no sea más que un síntoma del nuevo camino por el que se difundirán las obras líricas extranjeras: la antología.

Se trata de un asunto de compleja dilucidación, pues aunque no colabore el novelista canario en esta segunda época se le rinde homenaje en el último número; por otra parte, Andrés González Blanco -presumible traductor a tiempo completo de la etapa de 1905- sigue colaborando con su artículo por entregas "La poesía realista contemporánea en España", y también Rubén Darío o reputados traductores como Luis Ruiz Contreras (Estelrich 1998: 15-22). González Blanco, de hecho, tratará en su primera entrega (núm.1, de 14 de abril de 1907) de *Les fleurs du mal*, del "esplín" y citará, asimismo, el *Wilhelm Meister*; en su quinta entrega considerará a Baudelaire poeta "realista", y glosará la traducción de Eduardo Marquina, de 1905, con estas palabras: "Sin duda ha venido a revelar a muchos ciegos la belleza del mal llamado modernismo y quizás bien llamado decadentismo".

Es decir, que por una parte se abandona la traducción de poetas simbolistas en *La República de las Letras*, por otra se aquilata el concepto de poesía decadentista (o modernista) española, se da paso a sus expresiones más bohemias y, también, se adelantan poemas de *Alma.Museo.Los cantares*, de Manuel Machado, como "El jardín gris", "Antífona", "Pierrot y Arlequín" y "Los días sin sol". Más que la determinación, por resumir este asunto, semeja que fuese la falta de dirección -estética y efectiva- de la revista lo que, vistas conjuntamente sus dos épocas, marca tales diferencias entre los contenidos de 1905 y los de 1907.

Es más: si el número 1 de 1905 se abría con la traducción de "Un salmo de vida" de Longfellow, a cargo de Andrés González Blanco, el primero de 1907 incluye un artículo sobre "El centenario de Longfellow" firmado por Alberto Rivas, quien es autor, asimismo, de otro muy interesante "Sobre literatura irlandesa". Se cita aquí a W.B.Yeast (sic), "poeta visionario, que concede a la magia la misma importancia que a una ciencia", y se citan sus obras teatrales y *The wind among the reeds* (1899), lo que hace de este texto, probablemente, una de las primeras noticias en España sobre el poeta irlandés, a las que cabría añadir las cartas y conversaciones, en 1905, de Luisa Grimm, los Martínez Sierra y Juan Ramón Jiménez (González Ródenas 1999: 73, 78, 143-147) y, después, la antología *Imágenes. Versiones poéticas* (c.1910), de Enrique Díez Canedo (Gallego Roca 1996: 53; Ruiz Casanova 2000a: 470).

Toda esta serie de circunstancias -entre las apuestas estéticas, la recepción de la mejor poesía europea y la ulterior deserción de la actividad traductora, en lo que hace a la lírica, de la revista- hace complejo el aventurar una explicación satisfactoria acerca de por qué una revista que nació bajo los presupuestos estéticos del modernismo y, sobre todo, con la conciencia clara de que había que remontarse a las fuentes foráneas de la renovación poética, arrumbó totalmente la traducción de poemas. Podría apuntarse también -y añadirse a las tesis esbozadas- la existencia de una disociación diáfana entre verso y prosa, sobre todo en lo que hace a las versiones, pues éstas en lo narrativo se verán copadas por autores realistas y naturalistas como Zola, Daudet o Maupassant.

El retroceso estético de *La República de las Letras* coincidirá, casi, con el advenimiento y primeras noticias de las vanguardias en España; y, por otra parte, tampoco debe caer en saco roto que la publicación se interrumpa justo con un número-homenaje a Pérez Galdós, en el que colaboraron autores de ambas estéticas, la realista y la modernista.

Un apunte, extraño e inexplicable más. *La República de las Letras* fue una revista literaria, cuya ventana hacia la actualidad eran las traducciones, las obras originales y una sucinta revista de publicaciones extranjeras en que se destacaban algunos hechos de la vida literaria europea. A pesar de su formato y morfología interna, nunca se dieron en sus páginas *noticias* en sentido estricto, excepción hecha de un suelto, aparecido en el número 14 de la segunda época, penúltimo de dicha etapa y último con la estructura habitual (puesto que no respondía a ésta el número dedicado a Galdós), en el que se lee:

#### LA MUJER MÁS PESADA

Acaba de morir en Chicago. Pesaba 232 kilos. Hacía siete años que no salía de casa a causa de no poder pasar por la puerta. Para sacar la caja mortuoria se ha tenido que ensanchar una ventana. Su esposo, un *detective*, pesa 175 kilos.

¿Qué razón de ser, que no fuese el chiste o el mensaje encriptado, tenía semejante nota? Quizá no fuera más que la declaración de un proyecto fallido, o el final de una época, entre la descripción de costumbres y la virtual relevancia del hecho literario. Quizá.

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

- CELMA VALERO, María Pilar. 1991. *Literatura y periodismo en las revistas del Fin de Siglo. Estudio e Índices (1888-1907)*, Madrid, Júcar.
- ESTELRICH ARCE, Pilar. 1998. "Luis Ruiz Contreras, traductor", en Miguel Ángel Vega (ed.), *La traducción en torno al 98. Volumen I de las Actas de los VII Encuentros Complutenses en torno a la Traducción*, Madrid, Univ. Complutense, 15-22.
- GALLEGO ROCA, Miguel. 1996. *Poesía importada. Traducción poética y renovación literaria en España (1909-1936)*, Almería, Univ. de Almería.
- GONZÁLEZ RÓDENAS, Soledad. 1999. *Juan Ramón Jiménez y su biblioteca de Moguer. Lecturas y traducciones de poesía en lengua francesa e inglesa* (tesis doctoral inédita), Barcelona, Univ. Pompeu Fabra
- REYES, Alfonso. 1932. "Mallarmé en castellano", *Revista de Occidente* XXXVII, 190-219.
- RUIZ CASANOVA, José Francisco. 2000a. *Aproximación a una Historia de la Traducción en España*, Madrid, Cátedra.
- — . 2000b. "Poética de la traducción y traducciones de Ángel Crespo", en Julio-César Santoyo (ed.), *Actas de las V Jornadas Internacionales de Historia de la Traducción*, León, Univ. de León (en prensa).

## OTRAS REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BUENO GARCÍA, Antonio. 1995. "Les fleurs du mal de Baudelaire. Historia de su traducción, historia de la estética", en F.Lafarga, A.Ribas y M.Tricás (eds.), *La traducción: Metodología / historia / literatura. Ambito hispano-francés*, Barcelona, PPU, 263-271.
- FERRERES, Rafael. 1975. *Verlaine y los modernistas españoles*, Madrid, Gredos.
- GINÉ, Marta (ed.). 1999. *La literatura francesa de los siglos XIX-XX y sus traducciones en el siglo XX hispánico*, Lleida, Univ. de Lleida.
- GUTIÉRREZ, José Ismael. 1992. "Traducción y renovación literaria en el modernismo hispanoamericano", *Livius* 1, 69-83.
- HAMBROOK, Glyn. 1991. "La obra de Charles Baudelaire traducida al español (1882-1910)", *Estudios de Investigación franco-española* 4, 99-102.
- MOLINA, César Antonio de. 1990. *Medio siglo de prensa literaria española (1900-1950)*, Madrid, Endymion.
- PANIAGUA, Domingo. 1964. *Revistas culturales contemporáneas, I (1897-1912). De Germinal a Prometeo*, Madrid, Punta Europa.



## NOTÍCIA DE LA RECEPCIÓ DEL TEATRE DE G. B. SHAW A CATALUNYA (1908-1938)

ANNA SOLER HORTA  
UNIVERSITAT POMPEU FABRA

El desembre de 1908, el teatre de George Bernard Shaw (1856-1950) és representat a Catalunya i en català per primera vegada. Aquesta data marca l'inici de la presència del dramaturg irlandès als escenaris catalans, on fins al final de la guerra civil s'estrenaran puntualment algunes de les seves obres, en el marc de projectes artístics diferents i en contextos sociopolítics i culturals diversos. De fons, i en contrast amb l'ansia de renovació en l'àmbit teatral europeu, la crisi secular que arrossega el teatre català, que pateix de la manca d'una tradició establerta, d'un nombre significatiu d'autors renovadors i d'intèrprets de prestigi, i que topa amb la indiferència de determinats sectors socials. Per intentar redreçar aquest panorama més aviat desolador, es busquen nous models dramàtics perquè revitalitzin un teatre en crisi i serveixin d'estímul per a la creació d'una nova dramaturgia. L'atenció es fixa, d'una banda, en els autors que tenen una significació especial en el teatre clàssic universal (Shakespeare, Molière...) i, de l'altra, en dramaturgs reconeguts internacionalment (Hauptmann, Ibsen, Maeterlinck o Wagner, per exemple, en els anys anteriors a la primera guerra mundial, i posteriorment, els expressionistes alemanys, els referents del teatre nord-americà, Luigi Pirandello, Jean Cocteau...), de procedència molt diversa i que deixaran una empremta desigual en l'escena catalana del primer terç de segle (Gallén 1986: 379-394, 1987: 413-429, 1998: 149-164).

En el transcurs de la temporada 1908-1909, la Nova Empresa de Teatre Català d'Adrià Gual, instal·lada al Teatre Novetats, introdueix G. B. Shaw a Catalunya, incorporant al seu repertori l'obra *Càndida* (*Candida*), escrita entre 1894 i 1895 i publicada el 1898 en el recull *Plays, Pleasant and Unpleasant*.<sup>1</sup> La

---

<sup>1</sup> La peça s'havia estrenat a París el 1907 i havia servit per presentar el teatre de Shaw al

traducció catalana — que no va arribar a publicar-se— és deguda al belga Julio Broutá, traductor de Shaw a l'espanyol,<sup>2</sup> i a Martí Alegre, autor d'una traducció de *La retreta*, de Franz Adam Beyerlein, i de *Rosa Bernd*, de Gerhart Hauptmann, aquesta darrera en col·laboració amb Marc Jesús Bertran. L'estrena de *Càndida* al Teatre Novetats s'adeia amb la voluntat de la Nova Empresa d'oferir models per assolir "la completa possessió d'un teatre català [...] de cara al món, que arribi pertot i pertot s'admiri" i de familiaritzar els espectadors amb el teatre clàssic universal i el teatre estranger contemporani de qualitat, amb vista que "el públic [...] arribi a un punt de percepció exquisida que el faci admirador de tot allò bo; jutge preclar d'allò dubtós, guiat de sana intenció, voluntariós col·laborador d'aquesta obra de tots, destructora de concessions que en nom de l'art intoxicuen el bon sentit".<sup>3</sup> És per això que, a part de *Càndida* i alternant-les amb un cert nombre d'obres catalanes (d'Adrià Gual mateix, d'Apel·les Mestres i de Joan Puig i Ferrer, entre altres), durant la temporada 1908-1909 van estrenar-se al Teatre Novetats diverses traduccions: *El somni d'una nit d'estiu*, traduïda per Josep Carner; *La vida pública*, d'Émile Fabre; *Les follies de l'amor*, de Jean-François Regnard, en una versió de Lluís Puiggarí; *Les dides*, d'Eugène Brieux, traduïda per D. Corominas Prats i M. Ainaud; *Rosa Bernd*, de Gerhart Hauptmann, en la versió abans esmentada de Martí Alegre i Marc Jesús Bertran, i *Divorci d'ànimes*, de J. M. Barrie, traduïda per Franquesa i Bach.

En general, el públic i la crítica van respondre amb fredor o amb sorpresa a l'aposta de Gual per un teatre estranger contemporani que s'apartava dels paràmetres de l'escena comercial. Quant a la recepció de *Càndida*, la revista *De Tots Colors*, tot i reconèixer que no era usual veure obres així, "en

---

públic parisenc, segons explica Mina Moore al seu llibre *Bernard Shaw et la France*, publicat el 1933 (citat a Rodríguez-Seda de Laguna 1981: 18).

<sup>2</sup> Segons explica Asela Rodríguez-Seda de Laguna (1981: 42-43), Broutá va adquirir, entre alguns seguidors de Bernard Shaw, el sobrenom d'El Bruto: "Hasta su muerte en 1932, Broutá fue designado por Shaw mismo como su traductor oficial. Broutá, un belga socialista que sabía varios idiomas, incluyendo vasco y babilonio, según Ricardo Baeza escribía el español como un belga. Ni el inglés ni el español eran sus lenguas nativas, y este último, según los críticos, era atroz, lo que convertía los diálogos shavianos en parlamentos imposibles de seguir lógicamente. Hombres como Salvador de Madariaga y Baeza, conscientes de lo perjudicial de esta des-ventaja lingüística, le escribieron y le hablaron sobre el particular, pero Shaw no dio mucha importancia a las críticas. Entre algunos seguidores de Shaw, Broutá adquirió el apodo de 'el bruto'."

<sup>3</sup> Fragment del davantier publicat als programes de la Nova Empresa de Teatre Català (reproduït a Gual 1957: 219).

què les paraules no siguin buides i les situacions vessin transcendència”, afirma que la representació va tenir una rebuda indecisa i va desorientar els espectadors barcelonins,<sup>4</sup> i el mateix devia passar a França, tenint en compte el que deia Eugeni d’Ors a les pàgines del “Glosari” (reproduït a Ors 2001: 129-130): “[...] La seva traducció francesa [la de *Candida*] acaba ara mateix d’estrenar-se, i la major part dels crítics de París s’han avingut a dir que no entenen gota l’obra.” Aquesta reacció s’explica, probablement, per la manera com Shaw tracta el tema central de *Candida* i per l’ambivalència amb què aborda els personatges: el dramaturg reelabora la idea recurrent del triangle amorós i dota la protagonista, que es deixa guiar pel sentit comú i no per la passió o per les emocions, d’un caràcter fort i d’una superioritat moral que li permeten imposar-se als dos personatges masculins, en comptes de ser ells qui la dominin. Això, unit amb la concepció shaviana del teatre, un “teatre d’idees” estructurat entorn del conflicte, devia agafar de sorpresa un públic més habituat a les comèdies de costums i a una minsa tradició realista i naturalista, i ajuda a entendre per què la crítica apareguda a *De Tots Colors* es refereix a *Càndida* com una “obra d’intel·lectual més que d’autor dramàtic” i per què qualifica l’art de Bernard Shaw de “subtilíssim, potser excessivament analític i cerebral”.<sup>5</sup> En aquest mateix sentit s’expressava Josep M. López-Picó en el seu

---

<sup>4</sup> Cal tenir present que, a l’inici de la seva carrera com a dramaturg, Bernard Shaw va tenir problemes per estrenar a Anglaterra mateix, i que sovint les seves obres no eren ben acollides per la crítica anglesa.

<sup>5</sup> Altres mitjans de comunicació van ser menys indulgents amb l’obra de Shaw. La crítica apareguda al *Diario de Barcelona* (5-XII-1908) deia: “En *Cándida* hay, sin duda, un drama: el autor supo verlo, pero no lo sintió, no llegó a *vivirlo*, como dicen ahora. Esta es la causa principal de que la obra no entre en el público. Falta espontaneidad, porque el asunto no está tratado sinceramente, pues no hemos llegado todavía al caso de confundir sinceridad con ciertas procacidades que no tienen ni pueden tener existencia real. [...] El autor no asciende a la realidad, sino que descende de su pensamiento e injerta sus elucubraciones en figuras que no son humanas. No nos presenta lo que ha visto: nos hace ver lo que imagina, y sus imágenes no responden a la realidad. Por esto la obra es falsa, independientemente del asunto que le sirve de base.” Juan de la Cruz Ferrer, crític d’*El Noticiero Universal* reblava el clau: “Los personajes y el ambiente en que se mueven no nos son familiares; sus actos, sus ideas y hasta sus palabras son para nosotros completamente exóticas e incomprensibles. Hay momentos en que el autor ha querido sin duda hacer sentir hondo a los espectadores o inducirles a meditar sobre originales teorías... , pero no ha logrado más que excitar su hilaridad. [...] La traducción, din duda, contribuyó a producir este efecto, porque parece hecha por los más irreconciliables enemigos del autor. Tal vez interpretadas en cómico las escenas de *Cándida* constituirían un *éxito de broma*, como los que suelen anunciarse en

Recordem *Càndida* representat en català. Recordem els llargs diàlegs que foren la desesperació dels cercadors de ràpides mutacions emotives, precisament per la intensitat d'emoció amb què el dramaturg vol ésser l'escultor de les seves figures i no el botxí dels seus titelles.

Caldrà esperar fins als anys vint per tornar a tenir notícia de la presència del teatre de Shaw a Catalunya. En una nota breu publicada al diari *El Diluvio* el setembre de 1922, es presenta la programació de les vetllades de teatre estranger contemporani previstes per a l'hivern al Teatre Romea, organitzades per dames de l'alta societat i impulsades per crítics i escriptors com Carles Soldevila, Josep M. Millàs-Raurell, Carles Riba i Joan Crexells. Al costat de noms com Dostoievski, François de Curel, Jerome K. Jerome o Frank Wedekind, hi figura el de Bernard Shaw, de qui s'anuncia l'estrena d'*Androcles i el lleó* (*Androcles and the Lion*). Aquesta obra, però, que responia al propòsit de donar a conèixer autors i muntatges del moment, no va presentar-se mai al públic "selecte" i "distingit" a qui anaven adreçades aquelles vetllades al Romea, com tampoc no va dur-se a escena la peça de Wedekind. En canvi, sí que va arribar a Barcelona un muntatge en castellà: *Santa Juana* (*Saint Joan*), estrenada al Teatre Goya el 23 d'octubre de 1925 (tot just un any i mig després que es presentés a Londres, i al cap de dos anys de l'estrena mundial a Nova York), amb Margarida Xirgu en el paper de l'heroïna shaviana que es revolta contra l'autoritat, les convencions i l'ortodòxia, i que s'ha d'enfrontar al poder religiós, polític i social de l'època que li va tocar viure.

La presència a Barcelona de *Santa Juana* — en què Bernard Shaw recull els moments estel·lars de dos anys en la vida de Joana d'Arc— va suscitar un interès extraordinari en la premsa catalana. Carles Soldevila, per exemple, va dedicar-li una sèrie d'articles tan abans com després de l'estrena, i també van parlar-ne crítics com Agustí Esclasans o Josep Carner Ribalta. Aquesta repercussió, que contrasta amb la pobra acollida que havia tingut fins aleshores el teatre shavià a Catalunya, s'ha d'analitzar tenint en compte diversos factors: primer, uns mesos abans de la presentació de *Santa Juana* al Teatre Goya, i

---

Romea. Pero los artistas de Novedades interpretan la obra en serio, algunos casi en fúnebre, y en su buena voluntad y la fe con que declaman ofrecen rudo contraste con las extravagancias que Bernard Shaw pone en boca de sus personajes. [...] Gual dirigió la obra con el cariño que pone en todas sus empresas, y aunque el éxito de *Càndida* no haya correspondido a sus deseos, hay que agradecerle el habernos dado a conocer a Bernard Shaw y un nuevo aspecto del moderno teatro inglés."

quan la canonització de Joana d'Arc era encara un esdeveniment recent (1920), la companyia de Ludmilla i Georges Pitoëff n'havia estrenat una versió en francès (deguda a Augustin i Henriette Hamon, introductors de Shaw a França) al Théâtre des Arts, a París;<sup>6</sup> segon, *Saint Joan*, culminació de la carrera teatral de Shaw en opinió de la crítica, havia estat un èxit mundial, i tercer, els cercles intel·lectuals catòlics catalans, que solien referir-se a Bernard Shaw com a contrapart o "adversari lleial" de Gilbert Keith Chesterton en l'àmbit periodístic, abonen el terreny per a la recepció de l'obra, en què alguns crítics van percebre una clara influència chestertoniana (Coll-Vinent 1996: 63). Cal dir, finalment, que el dramaturg irlandès va ser guardonat amb el Premi Nobel de Literatura l'any 1925 mateix.

L'estrena de *Santa Juana* dona peu al dramaturg i crític teatral Josep M. de Sagarra a parlar de la situació de l'escena catalana. En un article aparegut a *La Publicitat* l'octubre de 1925 i titulat "A propòsit de *Santa Joana*: L'hora de Bernard Shaw" (reproduït a Sagarra 1987: 439-442), l'escriptor es pregunta per què el teatre shavià, "familiar a tots els escenaris intel·ligents del món", continua essent una *rara avis* a Catalunya, i fa una crida als directors de companyies i als empresaris perquè l'incorporin als repertoris. Per Sagarra, el fet que Bernard Shaw fos aquí gairebé un desconegut, no podia atribuir-se ni a les característiques pròpies del seu teatre, ni a la manca de preparació dels espectadors:

Algú pot dir-me que el teatre de Bernard Shaw és poc teatral, o que el públic no l'entendria, o que el públic no està preparat. Tot això són vuits i nous i cartes que no lliguen. Si alguna part del públic de moment arrufés el nas, millor; ja s'hi aniria acostumant; estic segur que tot el públic d'una mitjana intel·ligència i d'una mitjana cultura gaudiria enormement amb el teatre de Shaw.

---

<sup>6</sup> El 1927 els Pitoëff van dur aquesta versió de *Saint Joan* al Teatre Novetats. La crítica que en va fer Sagarra a *La Publicitat* deia: "Tractant-se de la importància i de l'anomenada que tenen els Pitoëff, i amb tots els respectes que ens mereix la companyia, i amb tota l'admiració que sentim pel seu esforç artístic, ens veiem obligats, però, a ésser sincers i confessar que la impressió que ens han fet les dues primeres representacions ha estat la d'una companyia mediocre en la qual ressalta amb una imponderable lluminositat la figura de Ludmilla Pitoëff, per a la qual ens semblen pàl·lids els millors elogis." Josep Farran i Mayoral, en canvi, des de *La Veu de Catalunya*, afirmava: "Poques vegades havíem vist a Barcelona un conjunt de companyia tan perfecte."

La causa d'aquest desconeixement, afirma, "és més vergonyosa, més trista de confessar; jo crec simplement que és per mandra i per ignorància". I acaba l'article proposant, fins i tot, la creació d'una societat d'amics de Bernard Shaw, perquè, si l'hora del vell irlandès no ha arribat encara a Catalunya, diu, "hem de procurar que arribi de seguida".

Ara bé, malgrat l'entusiasme de Sagarra i l'interès que l'obra va generar entre la intel·lectualitat de l'època, i a pesar de les circumstàncies favorables, la *Santa Juana* de la Xirgu no va superar, segons sembla, les vint-i-cinc representacions. De fet, les expectatives que diversos crítics i escriptors tenien respecte al teatre de Bernard Shaw van topar amb la indiferència d'un públic poc avesat, potser, a aquell teatre "poc teatral" a què es referia Sagarra i entre el qual el dramaturg irlandès tenia encara fama d'"atrevit". L'intent d'incorporar Shaw a les cartelleres de Barcelona, promogut sobretot per un sector de la intel·lectualitat i vehiculat a través de diaris i revistes, avançava, doncs, en una direcció, i les preferències dels espectadors, en una altra de ben diferent. Alguns crítics van respondre iradament a la incomprensió del públic; és el cas de Carles Soldevila, que el 1928, amb motiu de la representació de *Càndida* en castellà (protagonitzada per Irene López Heredia just vint anys després de l'estrena catalana), escriu a *La Publicitat*, amb els ànims visiblement encesos:

Vull confessar que, tot i el meu liberalisme, de primer antuvi vaig sentir una irritació immensa. M'hauria costat poc de pronunciar contra aquella multitud de persones completament tancades a la comprensió d'una obra com *Càndida*, una paraula, una sola paraula, compendi insultant del meu judici: *ases*. [...] Jo m'havia divertit i ells no s'havien divertit. A mi m'havia agradat l'obra de Shaw, els seus estirabots, la seva sàtira, la seva veritat i la seva poesia. A ells, els estirabots els havien desconcertat; la sàtira, quan en veien la direcció, els irritava, i quan no en veien la direcció, els ensopia. [...] Costaria poc d'esbrinar si la insuficiència de comprensió d'una obra com *Càndida* prové de falles de la cultura o de falles de la intel·ligència, de defectes de raça o de defectes de civilització.

Ja a la dècada dels trenta Bernard Shaw visita de nou els escenaris barcelonins, aquest cop en català, gràcies a Carles Capdevila, traductor del dramaturg irlandès a Catalunya durant els anys vint i trenta.<sup>7</sup> Capdevila,

---

<sup>7</sup> Carles Capdevila i Recasens (Barcelona, 1879-1937) va ser un personatge poli-facètic vinculat a la literatura, al periodisme i al teatre. Va escriure les biografies d'*Àngel Guimerà* (1938), de *Joaquim Mir* (1931) i de *Santiago Rusiñol* (1925), i és autor també d'algunes obres teatrals breus, com *El quart de la sort* (1922) i *La veritat sense contemplacions* (1922). Com a periodista, va col·laborar amb diverses publicacions

conscient de la necessitat de renovar l'escena catalana, va iniciar una fecunda carrera com a traductor teatral (paral·lelament a la de traductor de narrativa) que va donar una vintena de títols i que abasta tota mena d'autors i de gèneres: comèdia, drama, vodevil, boulevard... Cal esmentar les seves versions de *La festa dels reis o com vulgueu*, de Shakespeare (1907); d'*El barber de Sevilla*, de Beaumarchais (1908); d'*Edip rei*, de Sòfocles (1909), i d'obres de Marivaux, Gerhart Hauptmann, Tristan Bernard i Loránd Orbok, entre altres. Quant a les traduccions del teatre de Shaw, Carles Capdevila va emprendre la tasca mogut per un interès personal, si es fa cas del que escrivia Domènec Guansé a *Meridià* un any després de la mort del traductor: "I quan, potser una mica desenganyat dels seus esforços, ja no traduïa sinó per a ell mateix, trià el més fort i el més agut dels autors dramàtics actuals: Bernard Shaw, i ens oferí traduccions com *Santa Joana*, *El deixeble del diable*, *L'home i les armes*."

Aquesta empresa d'incorporar el corpus dramàtic de Shaw a Catalunya devia arrencar amb força, tal com es desprèn de l'article de Sagarra escrit el 1925 (reproduït a Sagarra 1987: 440):

Estan a punt de sortir unes traduccions catalanes de Bernard Shaw, i el traductor, el meu estimat amic Carles Capdevila —un apassionat de Shaw—, ofereix totes les garanties d'honoradesa i bon gust literari. Les traduccions, sense cap dubte, seran dignes del gran dramaturg. En Capdevila crec que té ja enllestides set o vuit obres de Bernard Shaw, entre elles *Santa Joana*, que serà de les primeres a sortir.

Contràriament, però, al que anunciava el crític, i malgrat l'afany personal del traductor, el projecte de Capdevila no va tenir continuïtat, i només hi ha constància de sis peces traduïdes, de les quals solament tres van arribar a publicar-se:<sup>8</sup>

— 1925. *El deixeble del diable* [*The Devil's Disciple*], traducció de Carles Capdevila i C. Fernández Burgas, Barcelona, Tip. Occitania, col·l. "Teatre de Bernard Shaw", núm. 1.

---

periòdiques i va dirigir *La Publicitat* (1929-1937). En l'àmbit teatral, va formar part de la companyia estable del Teatre Romea i va participar en el Teatre Íntim d'Adrià Gual com a actor i traductor. A més de la seva tasca de periodista i per encàrrec de l'empresari Josep Canals, va esdevenir director d'escena del Teatre Novetats, i el 1936 van nomenar-lo director del Teatre Català de la Comèdia (Curet 1967: 513-515).

<sup>8</sup> Sílvia Coll-Vinent, a la seva tesi doctoral (1996: 65), esmenta una altra possible traducció de Capdevila, *La professió de la senyora Warren* (*Mrs. Warren's Profession*), que no hem trobat a la biblioteca de l'Institut del Teatre.

- 1927. *Santa Joana: crònica dramàtica en sis escenes i un epíleg*, pròleg de l'autor, traducció de Carles Capdevila i C. Fernández Burgas, Barcelona, Llibreria Bonavia, col·l. "Teatre de Bernard Shaw", núm. 2.
- 1934. *L'home i les armes: una comèdia antiromàntica en tres actes original de Bernard Shaw [Arms and the Man]*, traducció de Carles Capdevila, Barcelona, Llibreria Millà, col·l. "Catalunya Teatral", núm. 67.

Tots tres textos van editar-se en col·leccions especialitzades en teatre, i les dues primeres, en una col·lecció creada a propòsit per a les obres de Bernard Shaw, que al final va comptar només amb aquests dos volums. Les peces que resten inèdites són: *Com ell va enganyar el marit d'ella (How He Lied to Her Husband)* i *Andròcles i el lleó (Androcles and the Lion)*, conservades en forma de manuscrit a l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona. Per últim, *Cèsar i Cleopatra (Cesar and Cleopatra)* va sortir a les pàgines de *La Nova Revista* entre l'octubre i el desembre de 1927, d'acord amb la voluntat de la publicació, dirigida per Josep M. Junoy, de difondre l'actualitat cultural europea, i en el marc d'una intensa campanya de difusió de G. K. Chesterton a Catalunya, amb qui Shaw solia formar parella com a polemista. L'article de presentació de *Cèsar i Cleopatra* se centra, justament, en els punts de contacte entre ambdós escriptors:

George Bernard Shaw comparteix amb Gilbert Keith Chesterton la popularitat més gran entre el públic anglès. Sigui prou dir que l'un i l'altre veuen sovint llur nom imprès amb les soles inicials en qualsevol diari, i tot lector sap sense vacil·lar de qui es tracta.

En aquestes planes, on (ja es veu prou) G. K. C. té molt de bo i s'emporta les preferències, ens plau de començar la publicació íntegra de *Cæsar and Cleopatra* del seu adversari lleial i irreductible G. B. S.

Malgrat que tot Bernard Shaw, doncs, estava traduït a l'espanyol, i una bona part també en català gràcies a Carles Capdevila, posar-lo en escena continuava essent un risc per a empresaris i directors, que preferien decantar-se, en paraules de Miquel Llor, per les "comèdies innòcues de consuetud". El motiu, segons Llor mateix, "aquella vaga incoherència que desarticula aparentment la trama, l'agudeses de la frase i la profunditat de les idees que l'autor exterioritza, simplement, com de passada". No faltaven veus, però, que advoquessin a favor d'incorporar el teatre de Shaw a les cartelleres catalanes. En un article aparegut a *La Veu de Catalunya* el maig de 1934, per exemple, i amb vista a la pròxima temporada del Romea, es reflexiona sobre quina hauria de ser l'aportació estrangera al teatre català. Enfront de la tendència a presentar

sempre peces “de moviment, de misteri, d'emoció”, i ja que la producció estrangera permetia escollir, l'articulista proposa fer conèixer un altre tipus d'obres per mirar d'educar els espectadors “en el bon teatre”, i es pregunta: “El públic que un dia va omplir el Romea presenciant *El procés de Mary Dugan* [de Bayard Veiller, traduïda per Alfons Nadal i Domènec Juncadella], ¿no l'ompliria presenciant, per exemple, obres de Shaw?”

La curiositat que despertava el dramaturg irlandès, però, no va materialitzar-se de moment en cap muntatge professional,<sup>9</sup> i les següents estrenes de Bernard Shaw es deuen al teatre amateur, que, lliure dels condicionaments a què estaven subjectes empresaris i directors, podia apostar per obres que no aconseguien fer-se lloc a les cartelleres. Així, el 12 de desembre de 1932 — en una sessió única— la secció teatral del Júnior F. C. presentava, al Coliseu Pompeia, *L'home i les armes*,<sup>10</sup> traduïda per Carles Capdevila. El Júnior F. C. era el club esportiu d'un cert sector de la burgesia barcelonina més selecta del segle XX, que entre altres activitats comptava amb una companyia d'aficionats dedicada sobretot al teatre líric (Galí 1984: 155-157). La companyia es va anar cohesionant i va endegar projectes cada cop més ambiciosos, amb la intenció de presentar obres que no s'haguessin vist mai a Barcelona o que fes molts anys que no s'hi representaven. Amb aquest mateix esperit, i a més de *L'home i les armes*, la secció de teatre va estrenar, fins al 1936: *Knock o el triomf de la medicina*, de Jules Romains, en traducció de Puig Pujades “refeta” per Maurici Serrahima; *L'inspector*, de Nikolai Gógol, traduïda per Carles Riba, i *Un sospir de llibertat*, de Nicolau Rubió i Tudurí, Premi Ignasi Iglésias de l'any 1935 (Coca, Gallén & Vázquez 1982: 16-20, 65-67).

El febrer de 1934 *L'home i les armes* es torna a representar en règim d'aficionats. Aquesta vegada l'estrena és a càrrec de la secció teatral de l'Ateneu Politechnicum; la direcció recau en Enric Giménez. Amb motiu de la representació, el crític Domènec Guansé — a més d'elogiar la traducció de Capdevila, de la qual destaca “la ductilitat del seu català i la força incisiva que, quan és el cas, li sap infondre”— fa un examen del teatre de Bernard Shaw i dóna compte de la reacció dels espectadors. Diu Guansé: “Encara, doncs, que en conjunt l'acció és de les més cenyides de Bernard Shaw, no hi ha ben bé una anècdota única. És aquesta, sens dubte, una de les causes que l'obra de Bernard Shaw desorienti el públic, avesat a una anècdota retallada i precisa.” Les

---

<sup>9</sup> Amb una excepció puntual: del 13 al 18 de febrer de 1930 la “compañía de comedia Carmen Díaz” va representar *La conversión del capitán Brassbound* (*Captain Brassbound's Conversion*) al Teatre Barcelona, traduïda per Julio Broutá.

<sup>10</sup> *Arms and the Man*, un dels primers èxits comercials de Bernard Shaw, s'havia estrenat el 21 d'abril de 1894 a l'Avenue Theatre de Londres.

paraules de Guansé evidencien que, gairebé trenta anys després que *Càndida* fos estrenada en català al Novetats (1908), es continuava parlant del teatre de Shaw en els mateixos termes (“difícil”, “confús”...) i que la resposta del públic tampoc no havia variat substancialment. Tot i així, *L’home i les armes* va tenir una certa repercussió i es va seguir representant de manera puntual en els cercles amateurs (per exemple, al Casal del Metge de la via Laietana, el 28 d’abril de 1935).

L’any 1934 mateix s’estrena *Com ell va enganyar el marit d’ella*, peça còmica en un acte publicada el 1920 en què Shaw reprèn i reelabora el tema central de *Càndida*. La representació és organitzada pel Lyceum Club de Barcelona, entitat cultural femenina fundada el juliol de 1931 que es dedicava a activitats diverses i en què van participar nombroses personalitats de la intel·lectualitat catalana dels anys trenta (Foguet 1998: 62-65, Hurtado 1999: 23-40, Real 1998). Entre 1934 i 1936, el Lyceum Club va oferir anualment una vetllada teatral, que —segons deia Ignasi Agustí a *La Veu de Catalunya*— s’adreçava a un públic “preparat i culte” (eminentment femení i pertanyent a l’alta societat barcelonina), que pogués copsar “els replecs de la ironia i de la facècia, i fer-se càrrec dels moments còmics o dramàtics, motivats per un estat de sensibilitat imprevisit i especial”. Sota el guiatge d’Artur Carbonell i de l’escriptora Maria Carratalà —directora literària del grup amateur i, per tant, responsable de la tria de les obres—, el 17 de gener va presentar-se al Teatre Studium del carrer de Bailèn el programa següent, que incloïa tres mostres del teatre mundial: *Un caprici*, d’Alfred de Musset, en la versió de Rossend Llates; *Antonieta o la tornada del marquès*, de Tristan Bernard, traduïda per Maria Carratalà, i *Com ell va enganyar el marit d’ella*, de Bernard Shaw, en la traducció de Carles Capdevila. Eugene O’Neill, Arthur Schnitzler, Luigi Pirandello o August Strindberg van ser alguns dels dramaturgs elegits per a les vetllades successives.

Així doncs, el principi que guiava la secció de teatre del Lyceum Club era el d’oferir un repertori “escollit” i “modern” a un públic culte, això és, introduir a Catalunya autors i obres (totes peces en un acte) sovint inèdits i representatius del teatre estranger contemporani, cuidant la presentació i amb una certa voluntat d’experimentar quant a la posada en escena. La iniciativa del Lyceum Club —en la línia de les sessions de teatre organitzades pel Júnior F. C.— distava molt de les programacions que oferien a l’època altres companyies d’aficionats, i constituïa alhora una alternativa a l’escena professional, que continuava resistint-se a qualsevol intent de renovació. Es pot dir que aquests grups amateurs, en la seva àrea d’influència limitada, van omplir el buit que patia el teatre català respecte a la recepció de models estrangers; en canvi, no

van acostar-se a la dramaturgia autòctona, que topava amb la indiferència històrica de determinats sectors de la societat catalana.

Un últim apunt sobre la recepció de Shaw a Catalunya durant el 1934, un any relativament fructífer per al teatre de l'autor irlandès a Barcelona considerant la sequera dels anys precedents: pel febrer d'aquell any, la companyia anglesa d'Edward Stirling visita la ciutat i actua al Teatre Studium, la mateixa sala que solia acollir les representacions del Lyceum Club. Entre les obres que posa en escena, hi consta el text de Shaw *You Never Can Tell*, en què, citant la crítica que en va fer Prudenci Bertrana per a *La Veu de Catalunya*, "l'humorisme satíric de l'autor de *Santa Joana* s'esplai [sic] amb subtileza [...] a propòsit d'unes desavinences familiars". El repertori de la companyia anglesa es completava amb *Eight Bells*, de Percy G. Mandley; *Ten Minute Alibi*, d'Anthony Armstrong; *Anthony and Anna*, de John Irvine ("una comèdia completament nova, de l'autor de la famosa comèdia *The First Mrs. Fraser*", anunciava la premsa catalana), i per últim, *The Green Bay Tree*, de Mordaunt Shairp ("estrenada la darrera temporada al teatre de San Martin, de Londres"); en conjunt, peces d'estricta actualitat.

Fins al final de la guerra civil, Bernard Shaw tornarà als escenaris catalans una sola vegada, l'any 1938.<sup>11</sup> En aquesta ocasió la peça escollida és *El deixeble del diable*, traduïda per Carles Capdevila i estrenada originàriament a l'Avenue Theater de Nova York feia quasi quaranta anys, el 3 d'octubre de 1897. L'obra es presenta al Teatre Poliorama, seu aleshores del nou Teatre Català de la Comèdia, patrocinat pel Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya i regentat pel mateix Capdevila fins al moment de la seva mort, el 1937 (Foguet 1999: 139-143). De rerefons, la nova conjuntura històrica conseqüència del conflicte bèl·lic i el debat entorn de la funció socioeducativa del teatre i de la necessitat de conformar un repertori que s'adeqüés a les circumstàncies. En aquest context, el Poliorama va presentar una programació heterogènia que, a banda de Shaw, incloïa, entre altres, Àngel Guimerà —*Rei i monjo* va servir per inaugurar temporada—, o les reposicions de *La dida*, de Frederic Soler, *Pitarra*, i de *Senyora àvia vol marit*, de Josep Pous i Pagès. L'orientació del Teatre Català de la Comèdia va ser objecte de dures crítiques des de diversos flancs, per- què en comptes de potenciar la tan reivindicada

---

<sup>11</sup> El novembre de 1935 la companyia Díaz de Artigas-Collado va dur *Pigmalió* (*Pygmalion*) al Teatre Barcelona, amb Catalina Bárcena en el paper protagonista. Les representacions van tenir lloc els dies 23 (sessió de tarda) i 24 (sessió de nit), combinant-les amb les de l'obra *Nuestra Natacha*. Entre el 23 i el 28 de novembre, Bárcena va representar altres peces al mateix teatre, en benefici d'algun dels actors o de les actrius de la companyia, com era costum a l'època.

renovació teatral, optava per una línia continuista, incapaç de deslligar-se del panorama teatral de preguerra. És en aquest sentit que Domènec Guansé, des de les pàgines del setmanari *Meridià*, el qualificava de “necròpolis del Teatre Català”.

Tanmateix, la posada en escena d'*El deixeble del diable* a càrrec de la Companyia Catalana de Comèdia (amb Enric Borràs i Maria Vila) va tenir una bona acollida de públic i de crítica, com va passar també amb la presentació, el 16 de setembre de 1938, de *La feréstega domada* de William Shakespeare, traduïda per Josep Farran i Mayoral. Tot i que “una mica de bursada i fruit d’una conversa incidental”, segons explicava Xavier Benguerel, la incorporació de Bernard Shaw al repertori del Teatre Català de la Comèdia s’ajustava a la voluntat d’estar atents, quant a la dramaturgia estrangera, als referents forans més prestigiosos i més reconeguts de la dramaturgia coetània. Amb vuitanta-dos anys, però, Shaw podia considerar-se ja un “clàssic universal”, més que no pas un model d’innovació. Com comentava Maria Luz Morales a *La Vanguardia*, *El deixeble del diable* feia tard als escenaris catalans: “Con un retraso lamentable nos llega esta comedia de Bernard Shaw (sólo en nuestra, hoy como ayer, anacrónica escena, puede presentarse como teatro revolucionario el de un octogenario insigne que hace tiempo dejó de escandalizar a sus propios timoratos compatriotas).”

En resum, la recepció del teatre de G. B. Shaw fins al final de la guerra civil, que abasta trenta anys de la història teatral catalana, pot considerar-se un cas paradigmàtic de la fortuna i la dissort que van tenir a Catalunya determinats dramaturgs estrangers, representants d’un teatre “modern”, “intel·ligent” i “arriscat” que oferia una alternativa als autors i a les obres de caràcter més comercial que ocupaven les cartelleres de l’època. En un moment de crisi i de recerca de nous models, Shaw va incorporar-se als repertoris d’alguns teatres com a exemple de renovació i de revitalització del sistema teatral català, que va recórrer a tradicions literàries de prestigi per compensar els buits de la tradició autòctona. La influència real de l’escriptor irlandès, però —semblantment al que va passar amb Oscar Wilde—, va ser molt escassa (sobretot si es compara amb l’empremta que en el tombant de segle havien deixat autors com Ibsen, Maeterlinck o Wagner), i les representacions es van inscriure en projectes artístics poc o molt atents a la dramaturgia forana coetània: la Nova Empresa de Teatre Català dirigida per Adrià Gual; als anys trenta, un teatre amateur ambiciós artísticament i diferenciat de l’orientació del teatre d’aficionats tradicional, i el Teatre Català de la Comèdia, durant la guerra. En general, el públic català va acollir amb certa indiferència aquest seguit d’iniciatives, fins i tot les de caràcter professional; una vegada més, doncs,

s'evidenciava el decalatge existent entre els espectadors i les expectatives dels nuclis intel·lectuals, culturalment preparats per acceptar els nous referents del teatre estranger contemporani.

## FONTS PRINCIPALS

- ANÒNIM. 1908. *De Tots Colors* 50, 795. [Sobre *Càndida*.]
- . 1908. “Teatros y artistas”, *Diario de Barcelona* (5 desembre), 14379. [Sobre *Càndida*.]
- . 1922. “Sesiones de teatro extranjero contemporáneo”, *El Diluvio* (7 setembre), 23.
- . 1925. “*Santa Juana*”, *La Veu de Catalunya* (22 octubre), 6.
- . 1925. “Teatre de Bernard Shaw”, *La Publicitat* (13 novembre), 4.
- . 1926. “Teatre estranger: B. Shaw a París”, *La Veu de Catalunya* (17 abril), 7.
- . 1927. “Introducció a *Cèsar i Cleopatra*”, *La Nova Revista* 10, 119.
- . 1927. “Els Pitoëff a Novetats: *Santa Joana* de Bernard Shaw”, *La Veu de Catalunya* (1 febrer), 6.
- . 1934. “Al Lyceum Club”, *Mirador* 258 (11 gener), 5.
- . 1934. “Teatre amateur a Barcelona”, *La Publicitat* (17 gener), 10.
- . 1934. “Un esdeveniment: Dijous vinent debuta a Barcelona una companyia dramàtica anglesa”, *La Veu de Catalunya* (11 febrer), 22.
- . 1934. “L'Ateneu Politechnicum”, *La Veu de Catalunya* (14 febrer), 8.
- . 1934. “El Júnior F. C. presenta dilluns *L'inspector*, de Gógol”, *La Veu de Catalunya* (7 abril), 5.
- . 1934. “Les activitats culturals de Lyceum Club de Barcelona durant el mes de març”, *L'Opinió* (8 abril), 9.
- . 1934. “Les traduccions”, *La Veu de Catalunya* (1 maig), 5.
- . 1935. “Avui, estrena d'una obra de Bernard Shaw al Casal del Metge”, *La Humanitat* (28 abril), 11.
- . 1935. “Segona representació de teatre amateur de Lyceum Club”, *La Humanitat* (8 maig), 3.
- . 1936. “La meritòria actuació escènica de Lyceum Club”, *La Humanitat* (12 maig), 2.
- . 1938. “*El deixeble del diable*”, *El Consuetat* 74 (24 abril), 7-12.
- A. A. [Avel·lí Artís]. 1931. “*Càndida* al teatre Goya”, *Mirador* (15 gener), 102.
- . 1935. “Els amateurs de Lyceum Club: Les estrenes”, *Mirador* (16 maig), 326.
- AGUSTÍ, Ignasi. 1934. “Sala Studium: Sessió del Lyceum Club de Barcelona”, *La Veu de Catalunya* (19 gener), 8.
- ARGUS. 1925. “*El deixeble del diable*”, *La Vanguardia* (26 novembre), 24.
- BENGUEREL, Xavier. 1938. “Meridians: *El deixeble del diable*”, *Meridià* 15 (22 abril), 6.

- BERTRANA, Prudenci. 1934. "Studium: Companyia anglesa d'Edward Stirling", *La Veu de Catalunya* (20 febrer), 10.
- BETANCORT, José. 1926. "El escritor de las paradojas", *La Vanguardia* (20 novembre), 7.
- . 1928. "Los discípulos de Ibsen", *La Vanguardia* (3 abril), 9.
- CARNER RIBALTA, Josep. 1924. "Bernard Shaw a París", *La Publicitat* (23 agost), 1.
- CORTÈS, Joan. 1934. "L'inspector de Gógol: Teatre amateur", *Mirador* 271 (12 abril).
- . 1935. "Perquè demà surti el sol: Els amateurs del Politechnicum", *Mirador* 327 (23 maig).
- . 1936. "Un sospir de llibertat, de N. M. Rubió: Secció escènica del Júnior F. C.", *Mirador* 372 (2 abril).
- . 1936. "La tercera sessió del Lyceum Club: Els amateurs al Teatre Studium", *Mirador* 383 (25 juny).
- CREXELLS, Joan. 1925. "La paradoxa", *La Publicitat* (19 març), 1.
- . 1925. "La pietat de Bernard Shaw", *La Publicitat* (17 desembre), 1.
- CRUZ FERRER, Juan de la. 1908. "Los estrenos: *Cándida*", *El Noticiero Universal* (5 desembre), ed. nit, 3.
- ESCLASANS, Agustí. 1925. "La Santa Joana de Bernard Shaw", *Quatre Coses* 15.
- ESCOFET, José. 1926. "Bernard Shaw: Los escritores ricos", *La Vanguardia* (27 novembre), 7.
- ESQUERRA, Ramon. 1932. "Knock en català", *Mirador* 158 (11 febrer).
- . 1935. "Noves de Bernard Shaw", *Mirador* 349 (24 octubre), 5.
- ESTÉVEZ-ORTEGA, E. 1928. "Un misterio de hoy: *Santa Juana* de Bernard Shaw", *Nuevo escenario*, Barcelona, Lux, 101-107.
- FARRAN I MAYORAL, Josep. 1927. "Santa Joana de Bernard Shaw", *La Veu de Catalunya* (1 febrer).
- GARCÉS, Tomàs. 1925. "El deixeble del diable", *La Publicitat* (15 novembre), 1.
- GIFREDA, Màrius. 1935. "Dues menes d'amateurs", *Mirador* (30 maig), 5.
- GIN. 1936. "Demà el 'Lyceum Club' de Barcelona en la seva tercera representació de teatre amateur: Strindberg, Tchékhev, Lenormand", *L'Instant* (8 juny), 6.
- GUANSÉ, Domènec. 1925. "El deixeble del diable", *La Publicitat* (15 novembre), 1.
- . 1926. "...Stecchetti i Bernard Shaw en català", *Revista de Catalunya* 19, 76-77.
- . 1929. "Carles Capdevila, actor, director i empresari", *Mirador* (7 març), 6.
- . 1929. "En quin país som?", *La Nau* (7 juny), 1.
- . 1934. "Primera representació de teatre amateur del Lyceum Club", *La Publicitat* (19 gener), 8.
- . 1934. "Sessió de l'Ateneu Politechnicum a la Sala Capsir: *L'home i les armes*, de Bernard Shaw, traduïda per Carles Capdevila", *La Publicitat* (27 febrer), 4.
- . 1935. "Teatre Barcelona: Debut de Catalina Bárcena amb *Pigmalion*, de Bernard Shaw", *La Publicitat* (22 novembre), 8.
- . 1938. "Carles Capdevila: Un aniversari", *Meridià* 4 (4 febrer), 7.
- . 1938. "De Bernard Shaw a Carles Capdevila", *La Publicitat* (15 abril), 1.

- . 1938. “Teatre Català de la Comèdia: *El deixeble del diable*, de Bernard Shaw, traduït per Carles Capdevila”, *La Publicitat* (17 abril), 2.
- . 1938. “¿Tornarà a ésser subvencionada la Necròpolis del Teatre Català? Al senyor Conseller de Cultura”, *Meridià* 46 (26 novembre), 7.
- JUNOY, Josep M. 1925. “El match Chesterton-Shaw”, *La Veu de Catalunya* (28 febrer), 5.
- . 1927. “Un panorama de la literatura anglesa contemporània”, *La Veu de Catalunya* (5 octubre), 5.
- L. S. [Lluís Soler]. 1938. “Fou estrenada l’obra de Bernard Shaw *El deixeble del diable* al Teatre Català de la Comèdia”, *La Humanitat* (19 abril), 4.
- LLOR, Miquel. 1930. “Bernard Shaw i el públic barceloní”, *Mirador* 56 (20 febrer), 5.
- LÓPEZ-PICÓ, Josep M. 1917. “Bernard Shaw”, *La Revista* 3, 320-321.
- . 1918. *Escriptors estrangers contemporanis*, Barcelona, Consell de Pedagogia de la Diputació de Barcelona.
- M. L. M. [María Luz Morales]. 1938. “Teatro Poliorama: *El deixeble del diable* de G. B. Shaw, traducido por Carles Capdevila”, *La Vanguardia* (17 abril), 6.
- MILLÀS-RAURELL, Josep M. 1927. “Els Pitoëff a Novetats”, *La Nova Revista* 2, 171-173.
- . 1927. “L’art teatral dels Pitoëff: Notes sobre llur actuació - Opinions de Pirandello i Bernard Shaw”, *La Veu de Catalunya* (28 gener), 4.
- . 1929. “*El carretó de les pomes*, de Shaw”, *La Publicitat* (27 agost).
- MYSELF [Carles Soldevila]. 1928. “*Càndida* al Poliorama”, *La Publicitat* (24 maig), 1.
- ORS, Eugeni d’. 1908. “El judici de *Càndida*”, *Glosari*, *La Veu de Catalunya* (13 maig).
- P. M. 1938. “Una important estrena al Teatre Català de la Comèdia: *El deixeble del diable*, de Bernard Shaw, traducció de Carles Soldevila”, *La Rambla* (16 abril), 3.
- PALAU I FABRE, Josep. 1936. “Strindberg, *Davant la mort*; A. Thekhov, *Un prometatge*; Lenormand, *La innocent*, pels elements del Lyceum Club”, *Rosa dels Vents* 3 (juliol 1936), 170-171.
- PLA, Josep. 1925. “Joana d’Arc”, *La Publicitat* (14 maig), 1.
- . 1926. “Bernard Shaw”, *La Publicitat* (21 novembre), 1.
- RÀFOLS, Josep M. “Heretges”, *El Matí* (8 agost), 8.
- RALPH [Marià Manent]. 1933. “Revisió crítica de Bernard Shaw”, *La Veu de Catalunya* (29 juliol), 7.
- RIUS, Lluís G. 1925. “Lletra oberta a en Josep Maria de Sagarra”, *La Publicitat* (6 novembre), 4.
- ROURE-TORENT, Josep. “Carles Capdevila”, *Mirador* 407 (12 febrer).
- SAGARRA, Josep M. de. 1925. “*Santa Joana*, de G. Bernard Shaw”, *La Publicitat* (23 octubre).
- . 1925. “A propòsit de *Santa Joana*: L’hora de Bernard Shaw”, *La Publicitat* (25 octubre), 1.
- . 1927. “*Sainte Jeanne*, de Bernard Shaw, traducció d’A. i H. Hamon. *La puissance des ténèbres*, cinc actes i set quadros, de L. Tolstoi, traducció de G. i

- L. Pitoëff", *La Publicitat* (1 febrer).
- SOLDEVILA, Carles. 1924. "Oblidem el *Nosce te ipsum*", *La Publicitat* (15 febrer), 1.
- . 1924. "Un paper difícil per cada dia", *La Publicitat* (19 desembre), 1.
- . 1925. "Full de dietari: Les dues cares", *La Publicitat* (15 febrer), 1.
- . 1925. "Joana d'Arc: Font de pietat, de patriotisme i literatura", *D'Ací i d'Allà* 92 (agost), 251.
- . 1925. "Calia que fos anormal", *Quatre coses* 16 (31 octubre), 61-62.
- . 1925. "El públic és ximple?", *La Publicitat* (3 novembre), 1.
- . 1931. "Càndida al Poliorama", *La Publicitat* (15 gener), 6.
- TASIS I MARCA, Rafael. 1932. "Bernard Shaw segons Frank Harris", *Mirador* 200 (1 desembre).
- . 1933. "Els intel·lectuals i el govern del món: Chesterton contra Shaw", *Mirador* 252 (30 novembre).
- . 1935. "Activitats del Lyceum Club", *Mirador* 353 (21 novembre).

#### BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTÀRIA

- CHURCHILL, R. C. 1990. "The Comedy of Ideas: Cross-Currents in Fiction and Drama", a Boris Ford (ed.), *The New Pelican: Guide to English Literature*, Londres, Penguin Books, VII, 287-297.
- COCA, Jordi; Gallén, Enric; Vázquez, Anna. 1982. *La Generalitat Republicana i el teatre (1931-1939)*, Barcelona, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, Edicions 62.
- COLL-VINENT, Sílvia. 1996. *The Reception of English Fictional and Non Fictional Prose in Catalonia (1916-38), with Particular Reference to Edwardian Literary Culture*, University of Oxford. [Tesi doctoral inèdita.]
- CURET, Francesc. 1967. *Història del teatre català*, Barcelona, Aedos.
- FARRAN I MAYORAL, Josep. [1930]. *Homes, coses, polèmiques*, Edicions del "Diari de Mataró".
- FOGUET I BOREU, Francesc. 1998. "Lyceum Club de Barcelona: Una aposta per un 'teatre intel·ligent' (1934-1937)", *Serra d'Or* 465, 62-65.
- . 1999. *El teatre català en temps de guerra i revolució (1936-1939)*, Barcelona, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- GALÍ, Alexandre. 1984. *Història de les institucions i del moviment cultural a Catalunya (1900-1936)*, Barcelona, Fundació Alexandre Galí, XII, *Música, teatre i cinema*.
- GALLÉN, Enric. 1986. "La vida teatral fins a la primera guerra mundial", a Joaquim Molas (dir.), *Història de la literatura catalana*, Barcelona, Ariel, VIII, 379-394.
- . 1987. "La vida teatral de la primera guerra mundial fins a la guerra civil", a Joaquim Molas (dir.), *Història de la literatura catalana*, Barcelona, Ariel, IX, 413-429.

- . 1998. “Teatre i societat a la Catalunya d’entreguerres”, a Pere Gabriel (dir.), *Història de la cultura catalana*, Barcelona, Edicions 62, IX, 149-164.
- GELL, Carles & Josep M. Huertas. 2000. *Mirador, la Catalunya impossible*, Barcelona, Proa.
- GIBBS, A. M. (ed.). 1990. *Shaw: Interviews and Recollections*, Londres, Macmillan.
- GUAL, Adrià. 1957. *Mitja vida de teatre: Memòries*, Barcelona, Aedos.
- HURTADO, Amparo. 1999. “El Lyceum Club Femenino (Madrid, 1926-1939)”, *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza* 36, 23-40.
- JORDANA, Cèsar August. 1934. *Resum de literatura anglesa*, Barcelona, Barcino.
- LLUCH FERNÁNDEZ, Carles. 2000. *La Novel·la catòlica a Catalunya: Precedents teòrics (1925-1936)*, Barcelona, Cruïlla, Fundació Joan Maragall.
- LÓPEZ SANTOS, Antonio. 1989. *Bernard Shaw y el teatro de vanguardia*, Ediciones de la Universidad de Salamanca.
- ORS, Eugeni d’. 2001. *Glosari 1908-1909*, edició de Xavier Pla, Barcelona, Quaderns Crema.
- REAL MERCADAL, Neus. 1998. *El Club Femení i d’Esports de Barcelona, plataforma d’acció cultural*, Barcelona, Publicacions de l’Abadia de Montserrat.
- RODRÍGUEZ-SEDA DE LAGUNA, Asela. 1981. *Shaw en el mundo hispánico*, Universidad de Puerto Rico, Editorial Universitaria.
- SAGARRA, Josep M. de. *Crítiques de teatre “La Publicitat”, 1922-1927*, edició a cura de Xavier Fàbregas, Barcelona, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, Edicions 62.
- SOLDEVILA, Carles. 1967. *Obres completes*, Barcelona, Selecta.



# EL KRAUSISMO TRADUCTOR Y TRADUCIDO

MIGUEL ÁNGEL VEGA

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

INSTITUTO UNIVERSITARIO DE LENGUAS MODERNAS Y TRADUCTORES

## 1.- En el principio fue... la traducción.

Sin pretender pecar de insolencia hacia un pasaje del libro sagrado, múltiplemente mencionado en nuestra cultura, cabría modificar el tenor del texto español, dada la polisemia del original, conforme a su sentido profundo. Goethe en su *Fausto* I nos presenta a la criatura de su ficción peleando con la traducción correcta del texto joanino *In principio erat verbum*. El mago fáustico duda a la hora de establecer la correspondencia de *verbum* entre *Sinn* (sentido), *Kraft* (fuerza) y *Tat* (acción). Personalmente añadiría la siguiente propuesta: "en el principio fue la traducción". Semejante variación textual no estaría lejos de las intenciones del autor sagrado, pues también el Evangelio habla de traducción: el Verbo se hizo hombre. Al hacerse hombre el Verbo primigenio, no está sino traduciéndose, adoptando otro código de ser y obrar distinto al originario. Si con ese hacerse hombre el Verbo comienza una nueva historia, un nuevo cómputo del tiempo, también en la historia cultural de nuestro país podemos decir que en el principio de la nueva era, la que hemos dado en llamar la "Edad de Plata", está el verbo, el verbo traducido.

De todos es más o menos conocido el perfil del krausismo español, el movimiento que, basado en la doctrina filosófica de un hegeliano de tercera, K. Ch. Krause, fue trasplantado a España por un desconocido profesor de filosofía madrileño, que contribuiría como nadie a naturalizar en España la modernidad. La obra y gracia del soriano Julián Sanz del Río serán el punto de referencia de muchos intelectuales que, sin llegar manifiestamente a constituirse en una opción política, social o estética, sí van a dar una orientación novedosa a la dialéctica social, política y cultural de España. Y si el punto de referencia de la modernidad española es el pensamiento y la trayectoria vital de este profesor de la Universidad Central española que a

mediados del XIX comenzaba su andadura, el punto de partida de ambos, pensamiento y trayectoria, será la traducción de una de las obras de ese modestísimo pensador alemán que Sanz del Río lleva a cabo. No se podrá comprender la España moderna, aquella a la que el patriota (¡lástima de su “patria o muerte”!) cubano José Martí, en su exilio madrileño, concedía el elogio de la inteligencia (“aquellos inteligentes madrileños”, decía refiriéndose a los ateneístas y “institucionistas”, lo que en Martí ya era mucho), sin colocar en el hipocentro de nuestro panorama intelectual una traducción: *El ideal de la Humanidad*, traducción-adaptación de la obra del mismo nombre del filósofo alemán. Así pues, permítasenos decirlo abiertamente: El comienzo de la nueva cultura española es el krausismo y el comienzo del krausismo español fue una traducción.

## 2.- La génesis del principio: Sanz del Río y el krausismo

El principio de esa traducción es la estancia del soriano Julián Sanz del Río, un estudiante de derecho y filosofía que por esas fechas está estudiando, *motu proprio*, alemán en Madrid. Era esta afición cosa rarísima en nuestras latitudes, si bien las primeras lecciones de alemán ya se habían impartido durante el Trienio en el primer Ateneo liberal de Madrid. Quizás para aprovechar sus intereses y sus escasos conocimientos de un idioma que todavía en nuestro país hacía del que lo estudiaba una *rara avis* de la vida cultural, el ministro de Instrucción Pública Pedro Gómez de la Serna le asigna una beca de estudios para que estudie el panorama del pensamiento alemán.

Son años en los que la Universidad española pasaba unos momentos críticos. Hacía no mucho, el claustro de la Universidad de Cervera había prometido a Fernando VII apartarse de la perniciosa tarea del pensar; la Universidad de Baeza era suprimida para eliminar un posible nido liberal y la de Alcalá se encontraba en tal estado de postración que pocos años más tarde empezará a trasladar sus bártulos y pertenencias a la que iba a ser Universidad Central de Madrid.

Pero desde la segunda década del siglo había comenzado a animarse el panorama intelectual español gracias a las traducciones, no en último lugar de la literatura y filosofía alemanas, de Kant, Schiller o de Goethe<sup>1</sup> sobre todo.

---

<sup>1</sup> Frecuentemente, al enjuiciar la época fernandina y en general la primera parte del siglo XIX se peca de pesimismo e injusticia con unos intelectuales que, partiendo de los impulsos de la modesta ilustración carolina, además de intentar una de las constituciones más avanzadas de la época, supieron aceptar corrientes venidas de fuera e impulsar a su vez, exportando las variantes españolas, movimientos europeos. Los falansterios españoles, el romanticismo del duque de Rivas o de Gutiérrez (que, como

Con la decisión de mandar a Sanz del Río se rompía institucionalmente el aislacionismo que la Contrarreforma nos había impuesto hacía ya siglos. Así pues, en 1843 Sanz del Río lía su petate y parte para Alemania. Allí se establece en Heidelberg, si bien antes de fijar su residencia en esta bella ciudad alemana, ha pasado por París, donde se entrevista con Víctor Cousin, en ese momento árbitro del pensamiento francés, y por Bruselas, donde toma contacto con Ahrens. Este alemán discípulo de Krause enseña en la recién fundada Universidad Libre de la capital belga, implantando en ella la célula del movimiento krausista.

En la ciudad del Neckar, nuestro aprendiz de pensador topa con un sistema de filosofía no excesivamente original, que, sin embargo, le capta y le atrae de manera irresistible: es Karl Christian Friedrich Krause (1781-1832), discreto filósofo sajón marcado por la mala suerte,<sup>2</sup> que había pretendido reinterpretar el pensamiento kantiano y depurarlo de las impurezas que la filosofía clásica alemana posterior había introducido en él. Él daría existencia y nombre a un “ismo” propio: el “panenteísmo”, doctrina que pretendía la pertenencia de lo creado al Ser Absoluto sin que este anulara su individualidad. “Ser en Dios”: tal sería la fórmula que sintetizaría su filosofía. Espíritu y Naturaleza se integran en la Humanidad que él registra como un proceso de progresión hacia Dios. Para explicar este proceso de progresión había escrito su *Ideal de Humanidad*, obra que, con ecos kantianos, organizaba en dos partes: analítica y sintética. En su “analítica” presentaba el camino del conocimiento subjetivo hacia lo absoluto que posibilita el *Ur-ich* (compuesto de naturaleza y espíritu) y que a su vez se basa en el ser o esencia originaria, que es Dios. En su “sintética”, descendía de este ser o *Ur-Wesen* absoluto hasta llegar al hombre.

---

se sabe competirá en los gustos del público europeo con Scribe o Sue. Las obras de los españoles servirían de libretos a Verdi, lo que alude a su prestigio fuera de nuestras fronteras), o la música española de la época (la de Gomis o la de Gaztambide, p.e.) testimonian una cierta sintonía con lo que se hacía más allá de nuestras fronteras. En este sentido la labor de los emigrados fue decisiva. En todo caso, presentar la historia cultural de nuestro país como una batalla entre ortodoxos y heterodoxos es pecar de simplismo y válido únicamente en una utilización política de la historia, no para una consideración objetiva de la misma. Humboldt en su visita a España el último año del XVIII, había dejado constancia del avanzado grado de ilustración conseguido por nuestro pueblo.

<sup>2</sup> A pesar de sus numerosos intentos (en Göttingen y en Munich), Krause nunca consiguió acceder a una cátedra universitaria y tuvo que subvenir a sus necesidades familiares de manera bastante precaria, lo que no fue óbice para que hiciera de su vocación de pensador una ética de actuación.

Basten estos someros apuntes sobre Krause como indicativos del talante y espíritu que respiraba su filosofía y su actividad intelectual, que no se ceñía exclusivamente a la metafísica, sino que abarcaba los más diversos campos del pensamiento: derecho, educación, moral, metafísica, estética, psicología, etc. Una veintena de obras, nada escuetas, constituye la bibliografía que Krause legó al enorme acervo del pensamiento alemán.

En esos momentos en los que Sanz del Río llega a Heidelberg, el krausismo pasa un efímero momento de gloria en la universidad alemana, lo que es lo mismo que decir en la historia del pensamiento: Nieuwenhuis en Holanda, Ahrens y Tiberghien en Bélgica y los alumnos heidelbergenses Leonhardi y Röder han hecho del pretendido reformador del pensamiento idealista Krause un guía de la joven intelectualidad europea.

Ya antes de su partida de España, Sanz del Río conocía el pensamiento de Krause gracias a la traducción que del libro de Ahrens *Curso completo de Derecho o Filosofía del Derecho*, había realizado, a través del francés, Ruperto Navarro Zamorano, asistente y amigo de Sanz del Río, con el que estudiaba alemán. Aparecido en 1837, de él se harían varias reediciones una de ellas en fecha tan distante como 1906. Precisamente en Heidelberg enseñan sus discípulos, Röder y Leonhardi, cuyas lecciones sigue el soriano. En contacto con ellos y con el discípulo de estos, el mencionado Tiberghien (1819-1901), Sanz del Río irá cuajando una visión del mundo propia, mezcla de misticismo castellano, panteísmo spinozista y racionalismo hegeliano. Entre las muchas ideas que este *Privat Gelehrter* alemán había predicado, posiblemente haya podido impresionar al filósofo castellano la de la igualdad de los hombres ante el derecho, viniendo como venía de una España en la que imperaba el más rígido absolutismo. El sentimiento de solidaridad humana<sup>3</sup> ha podido ser otro de los pivotes sobre los que ha girado su nueva visión del mundo. Los registros de sus diarios nos dan testimonio de la evolución espiritual que va experimentando nuestro compatriota. La educación que Sanz del Río llevaba tenía un fundamento netamente religioso y en las formulaciones del pensador alemán el soriano ha podido encontrar el registro elevado de sus vivencias religiosas. Algunas anotaciones dan fe de una vivencia casi mística de la realidad: “¡Oh Ser, sed mi guía: levantadme de la tristeza y melancolía que como una piedra oprime mi corazón. Dios, oh Dios, dignaos dirigir una mirada de amor hacia este vuestro ser: arracad de mi hasta la última raíz de egoísmo. Que no ame más que a vos ni piense sino en vos!” Junto a estos

---

<sup>3</sup> “El sentimiento de derecho no es un derecho de individualidad, sino un sentimiento de relación”, dice Krause en cierto pasaje de su *Ideal de Humanidad*.

impulsos de cuño religioso, aparecen en él motivaciones de filantropía y patriotismo: “El amor a mi país me fortalece y eleva”, registra en otra ocasión.

La estancia de Sanz del Río en Heidelberg va a ver prematuramente interrumpida a causa de la muerte del tío sacerdote que se había hecho cargo de los hermanos de nuestro viajero durante su desplazamiento a Alemania. Esto le hizo retornar al poco de cumplirse un año de permanencia en Heidelberg. Aunque breve, su estancia supuso un encuentro del mundo español con el mundo centroeuropeo. Los testimonios escritos que de este encuentro nos dejó el pensador soriano fueron comienzo de una nueva actitud, hasta entonces insólita, de la intelectualidad española. A veces se ha interpretado el krausismo como la superación de aquel espíritu francés traído por el duque de Anjou, Felipe V, y que más desventuras que venturas había traído a España. La influencia de éste nos había impuesto no sólo el sometimiento a los intereses de París sino también la dialéctica del enfrentamiento, no la de la superación dialéctica: ilustrados e inquisidores eran los dos polos de esta confrontación.

Cuando retorna a España, inicialmente se retira a Illescas y a El Escorial donde en su biblioteca sigue ampliando sus conocimientos. Su primera empresa bibliográfica al volver de Alemania es una traducción, actividad que quizás ha ejercido *pro panem lucrando*: en 1855 publica la *Historia* del hoy apenas conocido historiador alemán Gregor Weber, si bien después abandonará la tarea de la versión para dedicarse a la redacción de sus propias *Lecciones sobre el sistema de Filosofía de Krause* (1859) y unas *Lecciones sobre el sistema de filosofía* (1860). Antes, en 1854 se había hecho cargo de una cátedra de filosofía en la nueva universidad madrileña, cátedra de la que sería separado años después por negarse a firmar una declaración de fidelidad a la monarquía isabelina. Es este un caso semejante al que unos años antes había tenido lugar en la Universidad alemana de Göttingen, donde tuvieron que renunciar a sus cátedras, entre otros, los hermanos Grimm.

Precisamente el año en que accede a la cátedra de la Central pone manos a la traducción de la obra de Krause y mientras trabaja en la versión española del *Ideal de humanidad*, Sanz del Río presentaba sus propias *Lecciones sobre el Sistema de Filosofía Analítica de Krause* (1859) y unas *Lecciones sobre el sistema de filosofía* (1860).

### 3.- *El ideal de Humanidad para la vida* de Krause/del Río y los krausistas

Tan pronto como apareció la traducción de la obra de Krause, en 1860, *El ideal de humanidad* experimentaría varias ediciones que se prolongaron a lo largo de la segunda mitad del XIX (1871) y según Fernando de los Ríos sería “libro de horas” de la intelectualidad española. Meritoria había sido la decisión

del Ministerio de Instrucción Pública de enviar a Alemania a un humilde profesor para que se hiciera con una no menos humilde filosofía alemana, la del discreto pensador Krause. Pero de nada habría servido de no haber sido continuada con la aportación textual de su pensamiento. Con ésta se sentaron las bases para la creación de una escuela de pensamiento entre la intelectualidad española que en el krausismo y su continuación, la Institución Libre de la Enseñanza, vieron la ruptura académica con el escolasticismo. A partir de entonces éste tendrá que coexistir con la filosofía heterodoxa. Las traducciones de las obras que, posiblemente sin criterio muy depurado ni del canon krausiano ni de la técnica de la traducción, vertió al español Sanz del Río fueron una gran aportación al oxigenamiento de la ciencia y el pensamiento españoles que hasta entonces solo había tenido relación a través del ámbito francés e inglés con lo que intelectualmente era Europa. Con ellas superaba la *Filosofía Fundamental* de Balmes y con ellas propagó un pensamiento cuyo carácter fundamental era el de la pragmatividad. Hasta entonces los marginales de la filosofía española, el abate Marchena, por ejemplo, no habían profesado su pensamiento desde una cátedra, sino desde una cierta clandestinidad que en parte les condenaba al ostracismo. Sin embargo, esta traducción hizo sonar en los oídos de nuestros bisabuelos la "Idea de la Unitaria Humanidad" desde una cátedra. A partir de ella empezó a hablarse en España de la educación de la mujer,<sup>4</sup> de reformas penitenciarias, de colonias escolares, en una palabra, de "formación integral de la humanidad". Obra de un krausista, José Canalejas, Presidente de Gobierno, sería la eliminación de la exención del servicio militar mediante dinero. No es, pues de extrañar que Pierre Jobit, en su tesis de 1936, se haya referido a los krausistas calificándoles de "los educadores de la España moderna".

A pesar de su trascendencia, la traducción de Sanz del Río constituía un espécimen extraño en nuestra historia. Era una traducción cuyo castellano Menéndez Pelayo tacharía de "galimatías", si bien es verdad que también los propios escritos de Sanz del Río, que un castizo calificaría de infumables, son al menos de difícil lectura. Hasta qué punto el estilo de nuestro filósofo se ha dejado influenciar por el del alemán o, a la inversa, ha sido la verborrea del castellano la que ha deformado el nítido pensamiento del alemán es una cuestión de difícil decisión. En todo caso hay que afirmar que las tropelías que Sanz comete contra la construcción castellana son realmente desgarradoras.

---

<sup>4</sup> El krausista Fernando de Castro, rector de la Universidad Central, sería el iniciador de las conferencias dominicales dedicadas a la mujer que se mantenían en el centro que él regía.

Menéndez Pelayo niega que de ello sea culpable el lenguaje de Krause, pues, mientras a Tiberghien, vulgarizador de las ideas de Krause, se le lee con suma facilidad, el Krause español resulta bastante indigesto. Como contraste de opiniones dígase que el historiador de la Institución Libre de la Enseñanza, Antonio Jiménez-Landi,<sup>5</sup> constata que la mala escritura de Sanz, que, como hemos dicho, M. Pelayo tacharía de “galimatías”, permitiría, años más tarde, una expresión más depurada del pensamiento español.<sup>6</sup> Sanz del Río fue el gran renovador de la terminología filosófica española que después, p.e., podría utilizar con mayor libertad un Ortega y Gasset. Suyos son términos neológicos tales como ‘seidad’ u ‘omneidad’, etc. La suya no era una traducción fiel, metafrástica. La diferencia de lenguaje que existía entre el gremio alemán y el español no lo permitía. Precisamente, la primera tarea que se había impuesto Sanz del Río al llegar a Alemania había sido la de hacer una lista de términos krausianos a los que buscar un equivalente. Ante tales dificultades, su traducción será perifrástica, en ocasiones ampliadora y en ocasiones reductora, según conviniera. Además, esa traducción era quizás la versión no de una, sino dos obras refundidas del pensador alemán (*Das Urbild der Menschheit* y/o del *Tagblatt des Menschheitslebens*). De hecho la traducción introducirá variaciones sobre el texto alemán de Krause. E. M. Ureña junto con J. L. Fernández y J. Seidel se han encargado de estudiar las traducciones del soriano en un libro que resulta definitivo al respecto: *El ideal de humanidad de Sanz del Río y su original alemán*. 1997.

Sin embargo, fiel o infiel, buena o mala, una vez más la traducción se hacía eficaz. De ella surgió efectivamente una España que fue superando poco a

---

<sup>5</sup> A. Jiménez-Landi, hijo del científico institucionista Pedro José Jiménez-Landi, logró pocos días antes de morir ver publicada su magna obra *Institución libre de Enseñanza y su ambiente*. Editorial Complutense, 1996.

<sup>6</sup> El ejemplo que Menéndez Pelayo escoge, con mucho tino y más mala intención, de su *Filosofía de la Muerte*, elaborado por su discípulo Sales y Ferré, no tiene desperdicio: la muerte sería “negación determinada y crítica (entre dos equicontrarios inmediatos) de ésta mi vida presente... Yo muero y me sé de mi muerte: la muerte es concepto de limitación, y yo en mis límites... No me entiendo pura y enteramente limitado, relativo puramente al límite, donde yo sería, en el límite, otro que yo mismo, un tercero de tal relación, y donde, entendiéndose el límite infinito tal (como respecto a Dios), yo caería todo en el límite, en la nada de mí, o sería como un supuesto objetivo para caer –bajo el límite objetivo.... (M. Pelayo *Historia de los Heterodoxos*. II, pág. 1382. Madrid). En defensa de nuestro compatriota sea dicho que nos son menos oscuras y abstrusas las expresiones del pensamiento de los fenomenólogos y husserlianos.

poco los demonios del aislamiento inquisitorial, de la división fraterna, de la ancestral pigricia cortijera, la dispensa de ese voto de adhesión monárquica que el claustro de la Universidad de Cervera había hecho a Fernando VII arriba mencionado (“desechar la peligrosa novedad de pensar”). Esa traducción era el legado que Sanz del Río, incapaz quizás de mayor originalidad, dejaba a la sociedad española y de ese legado vivieron un Francisco Giner de los Ríos, su hermano Hermenegildo, los dos Canalejas (Francisco y José), el abolicionista leonés Fernando de Castro.<sup>7</sup> Todos ellos siguieron por esa senda de *aggiornamento* de nuestra cultura, en parte a través de las traducciones. Efectivamente a través de la recuperación del ambiente intelectual europeo y, sobre todo, alemán, mediante la traducción de obras de derecho, psicología y pedagogía lograron que en España se respiraran nuevos aires e incluso que se domesticara la cultura de oposición española, la no oficial, y la inclusiva oficial abriera sus horizontes y se hiciera contemporizadora. Quizás, el sistema de alternancia de partidos, a pesar de todos sus males, era ya indicativo de una cierta tolerancia, hasta entonces inusitada en nuestros pagos, hacia lo otro, y manifestaba un rechazo de eso que hoy en día se llama, de manera un tanto estúpida, pensamiento único. En suma, tiene su justificación la afirmación de J. L. Abellán en el sentido de que el krausismo español no es una simple repetición de las *doctrinas* del maestro alemán.

El número de krausistas españoles testimonia la fuerza extraordinaria del movimiento que dio a España los nombres más importantes de su modernidad. Menéndez Pelayo menciona como krausistas a Fernando Castro, Federico de Castro y Fernández, Nicolás Salmerón, Francisco Giner de los Ríos, Juan Alonso Eguílaz, “krausista popular”; Tomás Tapia, “clérigo apóstata”; Eduardo Soler y Alfredo Calderón, alumnos de Francisco Giner; Urbano González Serrano, catedrático del Instituto de Noviciado; Francisco Canalejas, Eusebio Ruiz Chamorro, González Linares, Ruiz de Quevedo, etc. Por su parte, Ferrater Mora (*Diccionario de Filosofía*, 1994) juzga como nombres imprescindibles del krausismo español los siguientes: Federico de Castro y Fernández, Gumersindo de Azcárate, Alfredo Calderón, Fernando Castro, Manuel Sales y Ferré, Alfonso Moreno Espinosa, Francisco Barnes, Romualdo Álvarez Espino, Nicolás Salmerón. Finalmente López Morillas (*Krausismo: estética y literatura*, 1973) introduce en los cuarteles krausistas a Clarín, Manuel de la Revilla, Fernández y González, González Serrano,

---

<sup>7</sup> Resulta especialmente interesante el currículo de este franciscano exclaustro viajero por Suiza y Alemania, donde contactaría con el krausista Karl David August Röder (1806-1879), y autor de un *Compendio razonado de historia general*

alumno de Salmerón, y al regeneracionista Joaquín Costa. El novelista Juan Valera, figuró como accionista de la Institución Libre de la Enseñanza, por lo que es de suponer que, aunque en su ideario fuera un poco ajeno a las intenciones del grupo, debió sentir simpatías y connivencias suficientes con el mismo. Otros meten en el grupo a Unamuno, si bien sus intenciones culturales iban orientadas más bien a españolizar Europa, que a la inversa.

#### 4.- La Institución Libre de la Enseñanza o los deuterokrausistas

A ellos se podrían añadir muchos otros nombres que, a través de la Institución Libre, conectan con el Ideario de Sanz del Río. Producto de ese Ideario fue en parte el Congreso Pedagógico celebrado en 1882 y sobre todo la Institución Libre de la Enseñanza, fundada por los Giner de los Ríos, Azcárate, Salmerón y otros. Fue una institución que el polígrafo santanderino consideraba el último refugio y atrincheramiento de los pocos ortodoxos del armonismo o racionalismo armónico. ¿Cuáles eran los impulsos de los que había brotado esta institución? Sanz del Río había tenido la posibilidad de advertir en Alemania la diferencia entre las universidades española y alemana: en Alemania dependía del Estado y en España de la Iglesia. Por eso sus sucesores, sobre sus ideas formularon esa Institución Libre de la Enseñanza. A la Institución pertenecieron el pintor Aureliano Beruete, los dos Canalejas (Francisco y José), Fernández y González, Miguel Morayta, Cossío. Si consideramos el krausismo como manera de pensar (*Denk-Art* en alemán), éste se prolonga hasta Ortega e incluye, indiscutiblemente, a Unamuno, Buñuel, en una línea de escritores e intelectuales que llega hasta García Lorca y los Machado, quienes en Madrid acudieron a la Institución Libre. Testimonio de la influencia de este ideario es la presencia de krausistas en los estratos dirigentes de la sociedad española. Krausistas o simpatizantes del movimiento fueron un presidente de la República (Salmerón) y dos Jefes de Gobierno, el liberal José Canalejas y el progresista Castelar. Que del krausismo salieran corrientes e impulsos de reacción, contrarios al pensamiento irénico e integrador de Krause/Sanz, no fue óbice para que del enfrentamiento de ambas posiciones España se moviera hacia expresiones más modernas de su cultura. Posiblemente en la mente del fundador del krausismo español no estuvo nunca el anticlericalismo que profesaría José Canalejas, pero este pudo derivarlos de los principios de libertad que en el ideario de aquel se encerraban. En ese sentido debemos decir que el krausismo es la médula de lo que aquí llamamos la Edad de Plata.

## 5. - La traducción como correa de transmisión

Si consideramos como krausistas a toda esa pléyade de escritores que de una manera u otra ha estado relacionada con el movimiento, podemos decir que es el grupo más traducido después de nuestros clásicos del siglo de Oro. Pero aquí vamos a aplicar la etiqueta krausista a aquellos primeros discípulos del filósofo alemán a través de la enseñanzas de Sanz del Río, extendiendo sus límites cronológicos y conceptuales hasta la fundación de la Institución Libre de la Enseñanza, para, facilitando así una utilización del término más funcional, estudiar el papel que la traducción jugó en el *aggiornamento* de nuestra cultura que los krausistas llevaron a cabo.

Señalemos de entrada que la historia de la intelectualidad originada en la traducción de Sanz del Río ha sido múltiplemente estudiada, aunque en pocas ocasiones se ha tenido en cuenta en la historiografía del movimiento el papel y la presencia de la traducción como motor de ese pensamiento. El krausista belga G. Tiberghien había traducido al francés los *Gebote der Menschheit* de Krause y Nicolás Salmerón, en la introducción a la traducción de la *Generación de los conocimientos humanos* (trad. de A. García Moreno. Madrid, s.f.) del krausista belga concedía una gran importancia a esa obra de inseminación realizada por la traducción de las obras de Krause: “Esparcida la semilla y vencida en parte la nativa pereza de nuestro espíritu nacional, debe fundadamente esperarse en lo sucesivo, que ha de fructificar... la educación científica (p. VI). Al sistema de Krause también debe nuestra patria el renacimiento de su espíritu y cultura a las ideas modernas” (p. XXVI). Fácilmente podemos conjeturar lo que en sus libros sobre jurisprudencia o pedagogía, por ejemplo, se debe al contacto con los autores traducidos y en qué medida pretendían apoyarse unos en otros. Un trabajo más exhaustivo y largo sería la investigación de la interactividad de las dos producciones literarias: la propia y la traducida.

Efectivamente, sin haberlo expresado textualmente, en la conciencia de los krausistas ha actuado la idea de la traducción como motor de la cultura. En torno a estas traducciones de Sanz del Río orbita una frenética actividad traductora. A partir de estas fuentes del krausismo hispanizadas y como producto del nuevo ambiente creado surgiría una pasión traductiva de otras obras que ponían el contraste a la cultura oficial con las versiones de obras heterodoxas que en parte dieron un nuevo pulso a la vida intelectual de España. Sirvan las siguientes menciones traductográficas –sin pretensiones de exhaustividad– como perspectiva de los servicios que, a través de la traducción, han prestado los krausistas al patrimonio literario de nuestro país.

La actividad traductora del patriarca del krausismo español no se agotó en la versión del *Ideal de Humanidad*. Ya antes de haberse atrevido con su adorado Krause,

-Sanz del Río había traducido la obra de su amigo Gregor Weber, en cuya casa se había alojado en Alemania,

\**Compendio de la Historia Universal hasta 1852*, Madrid, 1853.

De Krause son también las traducciones que el soriano realiza, contemporáneamente al *Ideal de la humanidad*, de

\**Los mandamientos de la Humanidad*, Madrid, 1860, y del

\**Sistema de la filosofía. Metafísica*, Madrid, 1860 (reed. 1880).

-R. Navarro Zamorano, sería el iniciador de esta corriente traductográfica del krausismo ya que, como hemos indicado arriba, en 1837, es decir con anterioridad al viaje de Sanz del Río a Alemania, aparecería ante el público español con su traducción de la obra de Ahrens

\**Curso completo de Derecho o Filosofía del Derecho* de Ahrens, del que se hicieron varias reediciones (1906).

Más tarde haría las versiones del

\**Compendio de la Historia Del Derecho Romano*, Madrid, 1882; del

\* *Curso completo de Derecho o Filosofía del Derecho* de Ahrens, del que se hicieron varias reediciones (1906),

y del

\**Curso de Psicología*, Madrid 1873.

-Francisco Giner de los Ríos, que fraguó su krausismo en el cenáculo de la calle Cañizares de Madrid, profesor de Filosofía del Derecho en la Universidad Central, traduce de Carl David August Röder, alumno de Krause,

\**Doctrinas fundamentales reinantes sobre el delito y la pena en sus internas contradicciones*;

\**Ensayo crítico preparatorio para la renovación del Derecho Penal*. Madrid, 1870, libro que tiene una segunda edición en 1872,

\**Necesaria reforma del sistema penal español mediante el establecimiento del régimen celular*, Madrid, 1873, y

\**Principios de Derecho Natural*, Madrid, 1975.

Del propio Karl Christian Krause, traduciría su

\**Compendio de estética*. Sevilla, 1874 (reed. 1883).

De H. Ahrens

\**Enciclopedia jurídica o exposición orgánica de la Ciencia del Derecho y del Estado* (en colaboración con Gumersindo Azcárate y González Linares, Madrid, 1878-1880) y

\**Compendio de Historia del derecho Romano* (en colaboración con Gumersindo Azcárate y Linares, Madrid 1879).

De Leonhardi, cuya testamentaria posteriormente sería accionista de la Institución Libre de la Enseñanza,

\**Relaciones entre fe y ciencia.*

De R. Falkenberg

\**La filosofía alemana desde Kant, trad. Resumida y añadida.* Victoriano Suárez, 1906.

En colaboración con María Luisa Canedo,

de Norman H. Baynes,

\**El Imperio bizantino*, traducción aparecida póstumamente, Méjico, 1949.

Su hermano

-Hermenegildo Giner de los Ríos hizo una meritoria traducción de Hegel,

\**Estética*, Madrid, 1908.

De Tiberghiem,

\**Elementos de filosofía moral, arreglados para la segunda enseñanza y La enseñanza obligatoria.* Madrid, 1974.

De A. Daudet, el drama

*La lucha por la vida*, Madrid, s.f.

Y de De Amicis casi todo su repertorio de relatos y novelas

-N. Salmerón traduciría del pensador alemán

Rudolf Eucken, segundo Premio Nobel del país germano (1908),

\**Las grandes corrientes del pensamiento contemporáneo.* 1912 (traducción que aparecería póstumamente).

Del crítico y analista de la cultura burguesa, el judío austro-húngaro Max Nordau, amigo personal de Salmerón,

\**Degeneración*, Madrid, 1902.

-J. Calderón Llanes vierte

de Tiberghien

\**Estudios sobre Religión*, Madrid, 1873, con prólogo de Salmerón.

-G. Lizárraga traduce

de Tiberghien

\**La Teoría de lo infinito.* Madrid, 1872.

Traductor reincidente de los escritos de Tiberghien fue

-A. García Moreno, que vertió al español del krausista belga

\**Los estudios sobre Filosofía*, Madrid, 1875;

los estudios sobre Krause

\**Los mandamientos de la Humanidad según Krause*, Madrid, 1875 y

\**Krause y Spencer*, Madrid, 1883.

De Kant, a través del francés y en la colaboración con Juan Ruvira, vertería

\**Crítica del juicio*. Madrid, 1876 y  
\**Crítica de la razón práctica*. Madrid, 1879.

De G. Weber, amigo de Sanz del Río, la

\**Historia Contemporánea*, Madrid, 1877.

De Maxim Dunker

\**Historia de la Antigüedad*. Madrid, 1875, versión en colaboración con Juan Ruvira, y García Ayuso.

-Aug. T. Arcimis Wehrle, conocedor de francés e inglés y traductor del alemán, uno de los fundadores del Observatorio Astronómico de Madrid, traduce de J. W. Draper

\**Los conflictos entre la ciencia y la religión*, Madrid, 1876, traducción que gozaría de varias ediciones.

-Ed. González Blanco, primero de una saga de escritores (Pedro y Andrés fueron sus hermanos) traduciría del filósofo y gran pedagogo francés Alfred Fouillée, propugnador de un idealismo de base realista,

\**La filosofía de Platón*

Del mencionado filósofo danés Harald Høffding, quien en su edad propecta se atrevería a variar la teoría de la relatividad de Einstein,

\**Psicología experimental*. Madrid, 1904.

Del hispanista Martin Hume,

\**Historia de la España contemporánea*. Madrid, 1905.

De Renan, desmitificador del cristianismo,

\**Averroes y el averroísmo*. Valencia, 1907.

-A. González Blanco vertió

de E. T.A Hoffmann,

\**El magnetizador* Madrid (s.f.), y

de Stendhal,

\**Paseos por Roma*, Madrid, 1919.

-P. González Blanco, quien en su andadura americana, trabaría relaciones con el revolucionario mejicano Pancho Villa, vertería

de Harald Høffding

\**Historia de la filosofía Moderna*. Madrid, 1907.

De Carlyle

*Folletos de última hora. El tiempo presente. Cárcel modelo*. Madrid, 1909.

-Gómez de Baquero, admirador de Giner, de quien hace una semblanza bajo el pseudónimo Andrenio en "Nuevo Mundo" en 1915, ha sido traductor de Hoffding

\**Historia de la filosofía*, 1894, que se reedita en 1908.

-D. Vaca, uno de los primeros alumnos en la escuela de Ciencias Morales de la Institución junto con Besteiro en el año 1878, traduciría de Höffding

\**Filosofía de la religión*, Madrid, 1909. en la que reduce la religión a un sentimiento de difícil expresión lógica, y

\**Bosquejo de una filosofía fundada en la experiencia*, Madrid, 1904.

-A. Zozaya, director de la colección en la que apareció *El Ideal de humanidad para la vida* (Biblioteca Económica Filosófica) y que firmaba sus propias producciones bajo el pseudónimo de Schüler, destacaría por su traducción

de Kant

\**Crítica de la razón práctica*. Madrid, 1886.

-E. Reus y Bahamonde, seguidor de Canalejas, ha publicado de Spinoza

\**Tratado teológico-político*, Madrid, 1878.

-E. de Mier traduciría del arabista, hispanista coleccionista y diplomático alemán

Fr. von Schach

\**La historia de la literatura y el arte dramático en España*. Madrid, 1862.

-J. Uña Gómez,

de Poelitz, a través de la versión al francés realizada por Tissot,

*Metafísica de Kant*, Madrid, 1877.

-Manuel de la Revilla, amigo de Sanz del Río, formado en el krausismo, que después abandonará, traduce

de Descartes sus

*Obras filosóficas*. Madrid, 1878.

-J. Uña Sarthou, hijo de Juan Uña, alumno de primaria y de secundaria en la Institución, traduciría

de Stuart Mill su

\**Autobiografía*, Madrid, 1921.

-Julian Besteiro, el célebre político socialista de la segunda República española, traduciría

de Kant los

\**Prolegómenos a toda metafísica del porvenir que haya de presentarse como ciencia*. 1912.

-El madrileño J. Caso y Blanco, discípulo de Sanz del Río, profesor en la Institución ya en 1876 y director de su Boletín, catedrático de *Sistema de filosofía* en la Universidad Central de Madrid, ejemplo de intelectual y académico que siente la vocación y la necesidad de la traducción, vierte

de Spencer

\**La moral de los diversos pueblos y la moral personal*, Madrid, 1901.

De J. Lubbock,

\**Los orígenes de la civilización y la condición primitiva del hombre*, Madrid, 1888 (reed. 1912).

De Tiberghien

\**Elementos de ética precedidos de nociones de biología*, Madrid, 1872.

De Daudet,

\**Jack*, París.<sup>8</sup>

De Carducci, a quien conoció en Bolonia, donde estuvo en el Colegio de San Clemente,

\**Poesías, Nuevas rimas y odas bárbaras*. Barcelona, 1915.

De Dickens

\**El almacén de antigüedades*. Madrid, 1886.

Del historiador italiano F. Bertolini

*Historia de Roma*, Madrid, 1888.<sup>9</sup>

-A. Posada González, historiador del krausismo, Catedrático de Derecho en Madrid, tradujo de James Bryce, en colaboración con Adolfo Builla,

\**La república norteamericana*, 1912.

Del filósofo y gran pedagogo francés Alfred Fouillée (1838-1912), propugnador de un idealismo de base realista, vertió

\**La ciencia social contemporánea*, Madrid, 1909.

De Spencer

\**La justicia*. Madrid, 1904

-A. Machado Álvarez, padre de Manuel y Antonio, traduciría del hispanista y orientalista holandés Dozy

\**Las Investigaciones acerca de la historia de la literatura de España*, Sevilla, 1878.

-F. de Castro, también

de Dozy y a través del francés,

\**La historia de los musulmanes españoles hasta la conquista de Andalucía por los Almorávides*. Madrid, 1878.

---

<sup>8</sup> El Palau atribuye esta traducción a Hermenegildo Giner de los Ríos.

<sup>9</sup> El Palau la atribuye a Salvador López Guijarro.

-J. Sánchez Rojas, traduciría  
de Carducci  
\**Don Quijote y otros ensayos*. Madrid, 1918.

Muchos de estas traducciones datan, como se puede comprobar, de los años de la Primera República de la que llega a ser uno de sus presidentes Nicolás Salmerón, krausista y amigo de krausistas y traductor del alemán. Con este elenco de obras y traductores no hemos agotado la investigación de la huella traductográfica que el krausismo dejó en nuestra cultura. A partir de estas fuentes del krausismo hispanizadas, como causa y efecto del nuevo ambiente creado surgiría una pasión traductiva de obras que ponían el contraste a la cultura oficial con las versiones, por ejemplo, de obras laicas como son muchas de las que aquí hemos reseñado. Si en las generaciones anteriores (Javier de Burgos, Mor de Fuentes, etc., es decir, las que actúan entre 1800 y 1850) proliferan las traducciones de los clásicos (Horacio, Ovidio, etc.), la focalización de las nuevas generaciones de traductores se orientan a las letras contemporáneas. De hecho, los planes de estudio de la Institución Libre de la Enseñanza resultan un tanto chocante por la leve presencia de los clásicos tanto en su etapa para-universitaria como en su periodo escolar. Quizás no se hayan dedicado a la literatura clásica de la que han podido pensar que no sería motor de *aggiornamento*.

También la segunda y tercera generación de krausistas, la de los alumnos de la Institución, desarrollarían una frenética actividad traductiva. Todavía en la época presente sigue activo este impulso traductor. En 1986 apareció en español la traducción de la obra de Krause "Ciencia universal pura de la razón" (*Reine Allgemeine Vernunftswissenschaft*) y, más recientemente, Enrique Menéndez Ureña junto con José Luis Fernández y Johannes Seidel han publicado una edición de la traducción de Sanz del Río (*Ideal de la Humanidad de Sanz del Río y su original alemán*. 1997)

## 6.- Un ejemplo de krausista traductor: Hermengildo Giner de los Ríos

Hermenegildo Giner de los Ríos, el hermano menor de la numerosa familia malagueña, fue un miembro del movimiento krausista que fundó su permanencia en la historia cultural de nuestro país en su labor traductora. Es igualmente un caso que demuestra que no fueron las traducciones de tipo ideológico las únicas que los krausistas pusieron en circulación por España. También la literatura ha sido una de las labores con las que se pretendía actualizar la cultura literaria de España. Además de traductor de Tiberghien y Hegel, cuya estética vertió al español utilizando la versión francesa de Ch.

Bernard de 1874, fue, sobre todo, el traductor de *De Amicis*, a quien cabe que haya conocido en el viaje que el joven reportero italiano realiza por España al final del reinado de Amadeo de Saboya, si bien el turinés no da pistas al respecto en su relato *Spagna*.<sup>10</sup> El uno liberal, el otro a mitad de camino hacia el socialismo, lo cierto es que Giner parece haber tenido una predilección por este autor que se hizo célebre su *Cuore*. Ya en 1880 Giner de los Ríos traduce el segundo relato viajero de De Amicis *Holanda* en colaboración de J. Muñiz Carro; en el 83 *Constantinopla*, ese mismo año *La vida militar*; las *Novelas, Páginas sueltas*, los *Retratos literarios*, *El vino* y *Los amigos* en el 84; *Italia* en el 85, *Corazón* en el 87 e *Impresiones de América* en el 89. Más tarde, *Ideas sobre el rostro y el lenguaje*. En *Infortunios de amor* ya parece haber dado el relevo a otro traductor del italiano, Antonio Sánchez Pérez, si bien en 1897 re-aparece de nuevo en la traductografía deamiciana con un panfleto escrito por De Amicis para el 1 de Mayo *Socialismo y educación*. Finalmente cerrará su bibliografía del italiano con *Londres, Paris*, en el 98.

## 7.- Tesis y conclusiones

\*El krausismo español, más que a través de la creación de obras propias, se ha señalado por la traducción de obras del pensamiento y la literatura europeos.

\*La presencia que el krausismo propiamente dicho tiene en el panorama intelectual español a través de la traducción abarca una amplísima horquilla que va desde 1837 hasta los 90 del XIX.

\*La entrada directa de las obras krausistas en España es relativamente tardía. Hasta 1860, es decir, 16 años después de la estancia de Sanz del Río en Heidelberg, no se produce la primera traducción del krausismo propiamente dicho.

\*La gran época de la difusión del pensamiento krausista a través de la traducción se centra en los años que median entre la revolución del 68 y la Restauración aunque una vez producida esta, continúa de manera intermitente la aparición de obras de cuño krausista. Más que las obras de Krause, se tradujeron las de su discípulo belga Tiberghien

\*La heterodoxia (júzguese ésta como le plazca y parezca a cada uno) ha tenido en España en el contacto con el pensamiento extranjero que los textos traducidos favorecen, uno de sus más importantes impulsos.

---

<sup>10</sup> Traducido de nuevo por Irene Romera en Cátedra, 2000.

\*La actividad traductora ha sido uno de los principios fundamentales de actuación del movimiento originado en *El ideal de Humanidad* y a través de ella se pretendía insuflar en la vida intelectual española nueva vida.

\*Dentro de la amplísima gama de temas que contemplarían las traducciones del krausismo (desde Filosofía de la Historia hasta la metafísica pasando por el Derecho o la Estética), los krausistas españoles han tenido especial interés en divulgar el pensamiento jurídico como medio de influir de manera directa en la configuración política del propio país.

\*La restauración alfonsina no ha supuesto una ruptura en esa presencia de las actividades krausistas (entre ellas, la traducción), a pesar del compromiso que el krausismo había tenido con la República y con las corrientes antimonárquicas.

\*Los grandes traductores krausistas han sido los miembros de la familia Giner de los Ríos, Francisco y Hermegildo y los de la González Blanco.

\*No han faltado ocasionales equipos de traducción a cuatro o seis manos. El formado por Francisco Giner, Gumersindo Azcárate y González Linares es un ejemplo.

\*Hay indicios para pensar que las traducciones krausistas han tenido un efecto de rebote. Posiblemente para emular a los krausistas y para dar autoridad a sus argumentos con las expresiones extranjeras del propio pensamiento se han traducido obras alemanas sobre todo. Así, en colaboración con Eberardo Vogel, Ortí y Lara, acérrimo enemigo de Krause y de Sanz del Río, ha traducido del alemán Pesch Tilman *Los grandes arcanos del Universo, filosofía de la naturaleza*, Madrid, 1891.

\*Gran parte de esas traducciones tuvieron como protagonista una editorial que llevaba el sintomático título de *La España Moderna*.

\*Las lenguas contempladas por estos traductores han sido preferentemente el alemán, el francés, el inglés y el italiano. Los originales alemanes han gozado de cierta predilección, si bien en ocasiones llegaban al español a través del francés.

\*Posiblemente el impulso traductor provenga de imperativos materiales, es decir, de la necesidad de ganarse el pan en una época en la que el intelectual pasaba más hambre que un maestrescuela, si bien la mayoría procedía de familias burguesas. Es cierto que en ocasiones han sufrido persecuciones como la separación del servicio durante la primera y segunda cuestión universitaria. Si además a esto consideramos que el carácter independiente de su movimiento les mantenía al margen de ayudas oficiales, podemos considerar probable este origen de la traductografía krausista.

Si se resumen los rendimientos traductográficos del krausismo, es obligado decir que a los krausistas les debemos la naturalización en nuestro panorama editorial de una gran parte de nombres decisivos de la cultura europea del XIX: Descartes, Kant, Hegel, Krause, Ahrens, Tiberghien, Spencer, Dozy, Renan, Höffding, von Schach, G. Weber, Spinoza, Darwin, Carducci, De Amicis, Dickens, Heine, Voltaire y un largo etcétera. Quien, historiador del krausismo, prescindiera, como normalmente se hace, del papel de la traducción en el mismo está contando de la misa la media, al igual que lo hará quien, historiador de la cultura y del pensamiento españoles, prescindiera del krausismo. El estudio y análisis de las traducciones de los krausistas y simpatizantes son una clave importantísima para desvelar algunos aspectos de nuestra reciente historia intelectual. Sin el krausismo español “nada es inteligible de la última mitad del siglo XIX y de gran parte del XX en lo filosófico, en lo político, en lo jurídico y en lo educacional. Y en lo religioso, por lo que tuvo de polémico y anticipador”<sup>11</sup>

Como conclusión final a esta mi glosa sobre el krausismo traductor, realizada exclusivamente con la pretensión de llamar la atención sobre un capítulo de nuestra cultura ignorado por la crítica y la historiografía, lanzaría una cuestión que merecería un mayor espacio: ¿se podría hablar de una escuela krausista de la traducción?

---

<sup>11</sup> Martín Buezas, op. cit., pag. 12