



# VERTERE

MONOGRÁFICOS DE LA REVISTA  
HERMĒNEUS

## Resumen del libro:

A lo largo de la historia de la humanidad, la traducción ha jugado un papel importante como transmisor del pensamiento y como atalaya hacia otras culturas. La forma de verter una realidad cultural a otra y la calidad del resultado final no han estado exentos de polémica, pues, en algunos casos, unos traductores hacían hincapié en aspectos que otros ignoraban y la premura o falta de profesionalidad tornaba las obras vertidas en imágenes borrosas, sino distorsionadas, del original. Este libro representa un recorrido por el panorama de la traducción española a lo largo de la primera mitad del siglo XX. Los artículos son el resultado de una paciente pesquisa por los periódicos de la época y cubren tanto aspectos teóricos como prácticos, analizando también las traducciones resultantes de obras cumbre de la cultura universal que han sido vertidas a nuestro idioma. Esperamos no defraudarles.









**ANTONIO RAÚL DE TORO SANTOS  
PABLO CANCELO LÓPEZ**

**TEORÍA Y PRÁCTICA DE LA TRADUCCIÓN  
EN LA PRENSA PERIÓDICA ESPAÑOLA  
(1900-1965)**

**VERTERE**

**MONOGRÁFICOS DE LA REVISTA HERMĒNEUS**

**NÚMERO 10 - 2008**

© H E R M Ē N E U S. Revista de investigación de traducción  
e interpretación

VERTERE. Monográficos de la Revista Hermēneus

DISBABELIA. Colección Hermēneus de traducciones ignotas

Facultad de Traducción e Interpretación

Campus Universitario Duques de Soria, s/n

42004 Soria (España/Spain)

Tel: + 34 975 129 174

Fax: + 34 975 129 101

Correo-e: zarandon@lia.uva.es

Dirección de Internet:

<http://www.uva.es/hermeneus/>

SUSCRIPCIÓN, PEDIDOS y DISTRIBUCIÓN:

Pórtico Librerías, S.A.

P.O.Box 503

50081 Zaragoza (España)

Tel: +34-976-557039/350303/357007

Fax: +34-976-353226 (España)

E-mail: portico@zaragoza.net

EDITA: Excm. Diputación Provincial de Soria

ISBN: 84x-96695-24-7

ILUSTRACIÓN PORTADA: Imprenta Provincial

PORTADA: Imprenta Provincial

MAQUETA E IMPRIME: Imprenta Provincial de Soria

DEPÓSITO LEGAL: SO-41/08

DIRECTOR: Juan Miguel Zarandona

SECRETARIA: Cristina Adrada

COMITÉ DE REDACCIÓN:

Susana Álvarez  
Rocio Anguiano  
Verónica Arnaiz  
Larry Belcher  
Carmen Cuéllar  
Rosario de Felipe  
Susana Gómez  
José María Marbán

COMITÉ CIENTÍFICO:

Alberto ÁLVAREZ LUGRÍS (Universidade de Vigo)  
Román ÁLVAREZ (Universidad de Salamanca)  
Stefano ARDUINI (Università di Urbino)  
Toshiaki ARIMOTO (U. Chukyo de Nagoya)  
Mona BAKER (Universidad de Manchester)  
Michel BALLARD (Universidad de Artois)  
Xaverio BALLESTER (Universitat de València)  
Christian BALLIU (ISTI-Bruxelles)  
Lieve BEHIELS (Lessius Hogeschool-Antwerpen)  
Daniel BLAMPAIN (ISTI - Bruxelles)  
Denitza BOGOMILOVA ATANASSOVA (Universidad de Sofía)  
Freddy BOSWELL (Summer Institute of Linguistics-Dallas)  
Hassen BOUSSANA Universidad Mentouire-Constantine, Argelia)  
José María BRAVO GOZALO (Universidad de Valladolid)  
Antonio BUENO GARCÍA (Universidad de Valladolid)  
Teresa CABRÉ (Universitat Pompeu Fabra)  
Jordi CASTELLANOS (Universitat Autònoma de Barcelona)  
Carlos CASTILHO PAIS (Universidade Aberta-Lisboa)  
Pilar CELMA (Universidad de Valladolid)

María Àngela CERDÀ I SURROCA (Universitat de Barcelona)  
José Antonio CORDÓN (Universidad de Salamanca)  
Jean DELISLE (Université d'Ottawa)  
María del Pino DEL ROSARIO (Greensboro College - NC)  
Deborah DIETRICK (Universidad de Valladolid)  
Luis EGUREN GUTIÉRREZ (Universidad Autónoma de Madrid)  
Martín FERNÁNDEZ ANTOLÍN (U. Europea Miguel de Cervantes)  
Purificación FERNÁNDEZ NISTAL (Universidad de Valladolid)  
Yves GAMBIER (Turun Yliopisto/Universidad de Turku)  
Javier GARCÍA GIL (Universidad de Valladolid)  
Mariano GARCÍA-LANDA (Intérprete Independiente)  
Joaquín GARCÍA-MEDALL (Universidad de Valladolid)  
Valentín GARCÍA YEBRA (Real Academia Española)  
Susana GIL-ALBARELLOS (Universidad de Valladolid)  
Daniel GOUADEC (Universidad de Rennes)  
Pierre-Paul GRÉGORIO (Universidad Jean Monet de Saint Étienne)  
Theo HERMANS (University College London)  
César HERNÁNDEZ ALONSO (Universidad de Valladolid)  
Carlos HERRERO QUIRÓS (Universidad de Valladolid)  
Juliane HOUSE (Universidad de Hamburgo)  
Miguel IBÁÑEZ RODRÍGUEZ (Universidad de Valladolid)  
Alet KRUGER (University of South Africa-UNISA)  
Elke KRÜGER (Universidad de Leipzig)  
Juan José LANERO (Universidad de León)  
Daniel LEVEQUE (Université Catholique d'Angers)  
Ramón LÓPEZ ORTEGA (Universidad de Extremadura)  
Hugo MARQUANT (Institut Libre Marie Haps - Bruxelles)  
Roberto MAYORAL (Universidad de Granada)  
Carlos MORENO HERNÁNDEZ (Universidad de Valladolid)  
Jeremy MUNDAY (University of Leeds)  
Micaela MUÑOZ (Universidad de Zaragoza)  
Peter NEWMARK (University of Surrey)  
Eugene NIDA (American Bible Society)  
Christiane NORD (Universidad de Hochschule Magdeburg-Stendal)

Isabel PARAÍSO ALMANSA (Universidad de Valladolid)  
Patricia PAREJA (Universidad de La Laguna)  
Lionel POSTHUMUS (University of Johannesburg)  
Marc QUAGHEBEUR (Archives et musée de la littérature)  
Manuel RAMIRO VALDERRAMA (Universidad de Valladolid)  
Roxana RECIO (Creighton University)  
Emilio RIDRUEJO (Universidad de Valladolid)  
Roda ROBERTS (Universidad de Ottawa)  
María SÁNCHEZ PUIG (Universidad Complutense de Madrid)  
Sonia SANTOS VILA (Universidad Europea Miguel de Cervantes)  
Julio-César SANTOYO (Universidad de León)  
Rosario SCRIMIEMI MARTÍN (Universidad Complutense de Madrid)  
Lourdes TERRÓN BARBOSA (Universidad de Valladolid)  
Teresa TOMASZKIEWICZ (U. Adam Mickiewicz-Poznań)  
Esteban TORRE (Universidad de Sevilla)  
Gideon TOURY (Tel Aviv University)  
Nives TRENTINI (Universidad de Trento)  
Raymond VAN DEN BROECK (Lessius Hogeschool-Antwerpen)  
Miguel Ángel VEGA (Universidad Complutense de Madrid)  
María Carmen África VIDAL (Universidad de Salamanca)  
Marcel VOISIN (Université de Mons-Hainaut)  
Kim WALLMACH (University of South Africa-UNISA)  
WANG Bin (University of Shanghai for Science and Technology).  
Myriam WATTHEE-DELMOTTE (Université Catholique de Louvain)



# ÍNDICE

PÁGINAS

## Prólogo.

Antonio Raúl de Toro y Pablo Cancelo ..... 11

## Introducción: Traductores y traductólogos en la prensa española de la primera mitad del siglo XX.

Román Álvarez ..... 15

## Teoría de la traducción

1.–Cómo se debe traducir.  
*Heraldo de Madrid* (20-11-1908) ..... 27

2.–Sobre el casticismo vergonzante de un país traducido.  
J. Pérez Bances. *Heraldo de Madrid* (18-10-1922) ..... 29

3.–Un impuesto literario.  
Felipe Sassone. *ABC* (13-03-1925, p. 7) ..... 31

4.–La originalidad y el plagio.  
Álvaro Alcalá Galiano. *ABC* (4-02-1925, p. 8) ..... 33

5.–El arte de traducir.  
E. Gómez Carrillo. *ABC* (25-09-1926, pp. 3-5) ..... 36

6.–En torno al problema del teatro. Capítulo de soluciones.  
Ricardo Baeza. *El Sol* (18-01-27) ..... 39

7.–El eterno problema de las traducciones.  
E. Gómez Carrillo. *ABC* (23-09-1927, p. 3) ..... 42

8.–El dilema de la traducción.  
E. Gómez Carrillo. *ABC* (29-09-1927, p. 3) ..... 45

9.–Literalidad y literariedad.  
Ricardo Baeza. *El Sol* (26-10-1928) ..... 48

10.–“Traduttore, traditore”.  
Felipe Sassone. *ABC* (15-03-1930, pp. 11-14) ..... 51

11.–Alacranismo teatral. Plagios, imitaciones y préstamos.  
Felipe Sassone. *ABC* (27-03-30, p. 11) ..... 54

12.–Traducciones: Cristóbal de Castro. *ABC* (29-06-43, p. 3) ..... 56

13.–Escritores y traductores. Francisco de Cossío. <i>ABC</i> (13-01-46, p. 3) .....	58
14.–Traducciones. Luis Araujo-Costa. <i>ABC</i> (21-07-54, p. 3) .....	59
15.–La originalidad y el plagio. Felipe Sassone. <i>ABC</i> (12-12-1954, p. 3) .....	61

### **Crítica de la traducción**

1.–Traducciones. E. Gómez de Baquero. <i>El Imparcial</i> (15-07-1901) .....	65
2.–El librecambio en el teatro. Las traducciones. Manuel Bueno. <i>Heraldo de Madrid</i> (24-10-1914) .....	68
3.–Martínez Sierra, traductor de Shakespeare (I). Luis Astrana Marín. <i>Los lunes de El Imparcial</i> (21-4-1919) .....	71
4.–Martínez Sierra, traductor de Shakespeare (II). Luis Astrana Marín. <i>Los lunes de El Imparcial</i> (12-05-1919) .....	75
5.–Martínez Sierra, traductor de Shakespeare (III). Luis Astrana Marín. <i>Los lunes de El Imparcial</i> (19-05-1919) .....	79
6.–Martínez Sierra, traductor de Shakespeare (I). Luis Astrana Marín. <i>Los lunes de El Imparcial</i> , (9-6-1919) .....	83
7.–Martínez Sierra, traductor de Shakespeare (V). Luis Astrana Marín. <i>Los lunes de El Imparcial</i> (23-06-1919) .....	87
8.–Martínez Sierra, traductor de Shakespeare (VI). Luis Astrana Marín. <i>Los lunes de El Imparcial</i> (30-6-19) .....	92
9.–El traductor de Shakespeare. Alfonso Vidal. <i>Los lunes de El Imparcial</i> (28-02-1920) .....	97
10.–Autores y traductores. E. Marquina. <i>El Sol</i> (07-02-1921) .....	99
11.–Los extraños en España y nuestra literatura en el extranjero. Eduardo Marquina. <i>El Sol</i> , (25-03-1921) .....	106
12.–A propósito de una traducción. Ricardo Baeza. <i>El Sol</i> (9-09-1925, p. 1) .....	109

13.–Las versiones en verso. Luis Astrana Marín. <i>El Imparcial</i> (23-10-1927) .....	113
14.–El espíritu de internacionalidad y las traducciones. Ricardo Baeza. <i>El Sol</i> (02-10-1928) .....	117
15.–“Traduttore: traditore”. Ricardo Baeza. <i>El Sol</i> (09-10-1928) .....	120
16.–El traductor como artista. Ricardo Baeza. <i>El Sol</i> (13-10-1928) .....	122
17.–La pérfida errata y el traductor sin imaginación. Ricardo Baeza. <i>El Sol</i> (15-11-1928, p. 1) .....	126
18.–Notas críticas. A. Rodríguez de León. <i>El Sol</i> (31-05-1929, p. 2) .....	130
19.–El problema de las traducciones. José Francisco Pastor. <i>La Gaceta Literaria</i> . (nº 64, 15-08-1929, p. 422) .....	131
20.–Españoles en Albión. E. Salazar y Chapela. <i>El Sol</i> (23-07-1930, p. 2) .....	134
21.–Sobre la traducción. <i>El Sol</i> (20-06-1931, p. 3) .....	137
22.–El bochorno de las traducciones. M. <i>La Vanguardia Española</i> (02-08-1945) .....	139
23.–Meditaciones sobre las traducciones. John T. Reid. <i>Ateneo</i> (1-09-1954, nº 65, p. 21) .....	140
24.–Al margen (I). M. <i>La Vanguardia Española</i> (08-06-1955, p. 11) .....	142
25.–Al margen (II). M. <i>La Vanguardia Española</i> (13-07-1955, p. 9) .....	144
26.–Al margen (III). M. <i>La Vanguardia Española</i> (19-11-1957 p. 11) .....	146
27.–La política de importación en el teatro español. José A. Giménez-Arnau. <i>ABC</i> (10-06-1958, p. 3) .....	148



---

## PRÓLOGO

El número especial de la revista *Hermēneus* que ahora presentamos encuentra su plena justificación en el hecho de que representa la publicación de un trabajo de investigación muy novedoso sobre la problemática de la traducción en general, según trascendía a los lectores de periódicos y revistas literarias en España desde 1900 hasta 1965, y cuya gestación se ha prolongado durante varios años después de visitar bibliotecas y hemerotecas españolas.

El origen de los textos que ahora publicamos obedece, en cierto modo, a la casualidad ya que nuestra investigación primordial, en un principio, consistía en rastrear la recepción de escritores británicos e irlandeses en la prensa periódica española desde 1900 hasta 1965, investigación culminada recientemente con su publicación<sup>1</sup>. A medida que íbamos recabando material bibliográfico sobre esa temática encontrábamos, en ocasiones, artículos periodísticos de diversa índole sobre el proceso traductológico que estimábamos muy importantes y que podrían ser de interés para todo aquél interesado en estudios de traducción, pero que en ese momento dejamos a un lado para una futura publicación.

Una vez publicado el libro antes mencionado, en el que figuraba un apéndice con la relación de artículos sobre traducción que ahora se reproducen, consideramos que ese material recogido merecía que no permaneciese inédito porque su contenido aportaba información de mucho valor para la historia de la traducción y las vicisitudes y polémicas en torno al proceso traductológico. Esa razón nos movió a que esos textos vieran la luz en esta revista especializada en traducción, en la esperanza de que esta información que aportamos, desconocida hasta ahora, fuese de interés general.

Tal como ya habíamos señalado en la introducción del libro antes reseñado, quisiéramos subrayar la dificultosa tarea de búsqueda de datos a lo largo de varios años puesto que para ello hemos tenido que recurrir a hemerotecas en Galicia, Madrid, Barcelona, Bilbao, y Sevilla, la mayoría de las veces consultando publicaciones no digitalizadas, empleando muchas horas para encontrar algo valioso en el mejor de los casos.

---

<sup>1</sup> Antonio Raúl de Toro Santos y David Clark. *British and Irish Writers in the Spanish Periodical Press, 1900-1965*. A Coruña: Netbiblo, 2007.

---

Por otra parte, la recogida de datos abarca desde 1900 hasta 1965 y ello por una razón simple que también allí se explica: es en 1965 cuando comienzan los estudios de Filología Inglesa en España y era un buen pretexto para finalizar un proyecto que ya se nos antojaba casi inabarcable. Además, poco a poco van surgiendo publicaciones especializadas según se implantan las diferentes especialidades en España, siendo la de traducción una de las más recientes. Hoy nos parece un tanto extraño encontrar artículos en la prensa como los que ahora publicamos porque encontrarían eco en cualquiera de las revistas especializadas existentes. Sin embargo, no existían esos foros hasta los años setenta del pasado siglo y, consecuentemente, esa necesidad de informar –en este caso sobre traducción– encontraba una salida natural en la prensa diaria y, a veces, en primera plana, algo inconcebible en la actualidad.

El material bibliográfico encontrado es de una naturaleza variada y de difícil clasificación, pero con el fin de presentarlo de forma más asequible hemos decidido agruparlo en dos amplios bloques: uno sobre teoría de la traducción y un segundo sobre crítica de la traducción. A pesar de ello es necesario resaltar que en varios casos esas diferencias apenas existen y, con frecuencia, los artículos podrían aparecer en cualquiera de los dos apartados. Por ello, esta división que proponemos es fundamentalmente de carácter orientativo.

Antonio Raúl de Toro Santos  
Pablo Cancelo

## INTRODUCCIÓN:

### Traductores y traductólogos en la prensa española de la primera mitad del siglo XX

La traducción como acción interpretativa por excelencia ha existido siempre. No viene al caso mencionar aquí los hitos fundamentales de tan extendida actividad a lo largo de la historia, ni siquiera a lo largo de la historia de España<sup>1</sup>. Ese acto de interpretación, como es bien sabido, tiene lugar cuando un escritor busca lejos de sí mismo la manera de rellenar lo que otro escritor plasmó anteriormente. La traducción implica diálogo entre diferentes épocas y culturas: hace viajar el significado, insta a amar el lenguaje, a rastrear la arqueología de las palabras, conlleva repercusiones en el canon literario, afecta a la forma en la que la sociedad entiende los avances culturales, técnicos y científicos, entronca con otras corrientes intelectuales y se enriquece de ellas y con ellas.

Los textos recogidos en el presente volumen por Antonio Raúl de Toro y Pablo Cancelo arrancan en la primera década del siglo XX y se extienden hasta 1965. Parten, pues, de un momento en el que España aún se resentía de las heridas del 98, cuando las vanguardias europeas pugnaban por su aceptación entre una gran masa del público lector, cuando los intereses estéticos experimentaban crisis, ambigüedades e indefiniciones. Pero una cosa sí está suficientemente clara a lo largo de ese periodo: la sensación de que se traduce demasiado, de que las obras –no siempre las más representativas– de los escritores europeos inundan el mercado español a costa de las propias letras autóctonas. Por eso, no son pocas las voces que se levantan frente a ese panorama, que predicaban en contra de la mezquindad y el egoísmo de muchos editores y, por qué no decirlo, en contra de muchos traductores honorables que, según estos defensores de lo hispano, deberían dedicar el tiempo a sacar a la luz sus propias obras en vez de verter las ajenas a nuestro idioma. Habrían de pasar muchos años hasta que las modernas teorías de la traducción nos hablasen de la equivalencia, de la manipulación, de la heteroglosia, de visibilidad e invisibilidad, de las complejas negociaciones con el poder, del mecenazgo, de si el énfasis debería estar en el texto de origen o en el de llegada, o si la cultura habría de tomarse como unidad de traducción. De algún modo, en los artículos aquí recogidos todo eso está sin formular pero late de manera soterrada. De cuando en

---

1 Quienes estén interesados en los avatares de la traducción en nuestro país disponen de una obra muy esclarecedora: *Historia de la traducción en España* (Francisco Lafarga y Luis Pegenaute, eds.), Salamanca: Editorial Ambos Mundos, 2004. En este volumen colectivo de casi novecientas páginas se ofrece una panorámica ajustada y precisa de los distintos periodos históricos de la traducción en España, de la influencia que los textos traducidos han ejercido en nuestra literatura y de los autores más populares y traducidos en las distintas esferas culturales e idiomáticas.

cuando se escapan destellos de agudeza cual brillo en las aristas de cristal. Son, a menudo, simples pero certeras intuiciones. Los traductores y críticos que colaboran en estos textos –sencillas columnas de prensa unas veces, pequeños ensayos otras–son plenamente conscientes de las complejas negociaciones con el poder, de la mediación intercultural que ellos mismos ejercen, de los problemas éticos inherentes a ese trabajo intelectual, de la subjetividad y el diálogo que establecen entre textos que son a la vez iguales y diferentes.

Los años que abarcan los textos seleccionados son años de crisis en todos los sentidos, por no mencionar el enorme precipicio, la gran sima cuajada de negrura, que se abriría entre las dos Españas con la Guerra Civil, esa oprobiosa mácula que supuso un baldón indeleble en la historia de un siglo tan atormentado como fue el XX. Ya en los primeros años de la centuria se aprecia una avalancha de traducciones que amenazan con saturar el mercado editorial y hacen surgir nuevas empresas editoriales con sus respectivas colecciones de obras extranjeras traducidas al español: Biblioteca Nueva, Biblioteca Renacimiento (luego transformada en empresa editorial), Grandes Autores Contemporáneos, Colección Universal, Las Mejores Poesías de los Mejores Poetas, etc. La Editorial Oriente, por ejemplo, tradujo a partir de 1928 a multitud de escritores norteamericanos, rusos y alemanes. Bien es verdad que la narrativa rusa era ya bien conocida entre el público lector español, pero siempre había llegado a través de retraducciones francesas, de cuya calidad se quejaban los expertos. Más tarde sería vertida directamente desde el ruso sin intermediarios, sobre todo a partir de 1917. La editorial Cervantes, por su parte, crea colecciones de poesía y entre 1916 y principios de los años treinta enriquece el panorama cultural español con un buen número de poetas que van desde Homero hasta los románticos ingleses. Plumas como la de Pedro Salinas, Salvador de Madariaga (con su *Manejo de poesías inglesas*, de 1919), José Pablo Rivas (*Antología de poetas extranjeros antiguos y contemporáneos*, de 1920) o Fernando Maristany (colaborador de *Alfar*, *España y Prisma*) contribuirán notablemente a ese esplendor. Revistas como *Cruz y Raya* o *Revista de Occidente*, por mencionar sólo dos con influencia en el campo de la poesía, siguen apegadas a los autores de carácter más simbolista y dejan que otras encuentren el campo abonado para centrarse en las vanguardias. Algunos de los firmantes de estos artículos forman parte del plantel de traductores que contribuyeron a cimentar la fama de esas empresas editoriales.

De la actividad traductora desde principios de siglo dan cuenta muchos de los textos que ahora se presentan al lector. No pocos se refieren a las traducciones de figuras entonces escasamente conocidas, si bien serán puestas como ejemplo de grandes escritores españoles que dedican parte de sus esfuerzos a verter a nuestra lengua a figuras que consideran reputadas y dignas de ser difundidas. Será el caso de Eça de Queiroz, traducido en la primera década del XX por Valle Inclán (aunque no sería el primero en acercarse a las obras de este autor en lengua portuguesa). Lo mismo sucedería, de la mano de distintos traductores, con algunas de las novelas de Dickens unos años más tarde, o con los relatos del lejano Oeste de Zane Grey, o con figuras francesas del renombre de Balzac, Stendhal, Flaubert, Théophile Gautier o Eugène Sue, todas ellas en los años veinte, sin olvidar las nuevas versiones que en esos mismos años se hacen

de Gabriele d'Annunzio. Los estudiosos de la filología inglesa no podemos olvidarnos de todo un clásico que aún hoy se reedita tal cual: me refiero a la traducción que del *Retrato del artista adolescente*, de James Joyce, publica Dámaso Alonso en Biblioteca Nueva (1926) bajo el seudónimo de Alfonso Donado.

Pero centrémonos en los textos antologados, porque ellos dicen con sus propias palabras más de lo que nosotros podamos espigar en torno al panorama de la literatura traducida en España en la primera mitad del siglo XX. En el *Heraldo de Madrid* del 20 de noviembre de 1908 y con el título de “Cómo se debe traducir”, un articulista anónimo aborda la espinosa cuestión de la traductología prescriptivista mucho antes de que las teorías modernas de la traducción trataran de sistematizar una disciplina relativamente reciente en el ámbito de los estudios universitarios. En estas reflexiones, como verá el lector de este volumen, se menciona una comedia concreta y se expresa la preocupación por las versiones a nuestro idioma de las obras literarias en general y teatrales en particular. El autor aboga por una especie de manual del perfecto traductor en el que quedaran claramente reflejadas las obligaciones, responsabilidades, metodología y rigor con el que habrían de emprenderse unos trabajos que, en ese momento de los inicios del siglo XX en España, dejan bastante que desear: “Por desgracia son muy pocos, contadísimos, los que saben a conciencia lo que traen entre manos cuando ponen mano en obras extranjeras para *verterlas* al castellano: generalmente, las *vuelcan* ...” Este tipo de juicios se repetirán, como veremos, una y otra vez, en un periodo de tiempo a lo largo del cual se irán repasando esos inicios del siglo XX, cuando la traducción dista de ser un menester prestigiado para irse convirtiendo muy lentamente en actividad literaria socialmente reconocida y hasta modestamente remunerada. Tendrán que ser precisamente las publicaciones periódicas las que contribuyan a extender entre sus lectores esa idea dignificada del traductor. Pero, como es obvio, a lo largo de las cinco décadas que aproximadamente abarca esta antología de textos, los avatares han sido muchos y no pocos los altibajos, azares y contingencias en el recorrido.

Ahora que se ha desatado la polémica en torno al llamado “canon digital” con lo que el Parlamento ha consagrado una nueva modalidad recaudatoria y abundan las críticas acerca del celoso esmero con el que la SGAE pretende velar por sus afiliados, no está de más echar un vistazo a lo que sobre los derechos de autor en las adaptaciones y refundiciones de las obras de dominio público proponía en 1925 (*ABC* del 13 de marzo) la Sociedad de Autores Españoles. Esta institución, a decir del director teatral y adaptador de *La Dama de las Camelias*, Felipe Sassone, hacía bien en reducir al 50 por ciento los derechos de autor de quienes tradujeran a los clásicos, dada la ausencia de una ley de la propiedad intelectual propiamente dicha. No le parece tan bien, en cambio, la propuesta de gravar las traducciones que no sean del dominio público, algo que, en última instancia, vendría a suponer un impuesto literario, “unos derechos de Aduana”, sobre las obras extranjeras. El articulista, como se verá, denuncia la existencia de escrupulosos defensores de la literatura española que no dudarían en prohibir las traducciones de aquellas lenguas a las que, a su vez, no se vieran las obras de nuestros autores. Estas mentes tan patrióticas no se percatan de que “las obras extranjeras son necesarias para mejorar nuestro clima teatral” (el autor se centra en la dramaturgia) y de que

rechazar su incorporación a nuestra lengua nos haría parecer xenófobos ante otras naciones. Las obras de calidad, afirma, se defienden y protegen por sí mismas. Será el público el que, en última instancia, otorgue sus favores a las buenas y rechace las malas, sin importarle el que sean o no traducidas. Algunos argumentos son, efectivamente, incontestables, como cuando dice Sassone: “el lector que paga necesita hallar en la firma de quien traduce una garantía de propiedad y de integridad”. Afirmaciones parecidas volverán a encontrarse unos años más tarde en *La Gaceta Literaria*, donde José Francisco Pastor se lamenta de ese hispanocentrismo que explica la escasez de grandes escritores españoles que han dedicado siquiera una mínima parte de sus esfuerzos a la traducción. Las obras maestras de cualquier literatura no son patrimonio nacional de un país concreto, sino patrimonio común de todos los pueblos cultos, nos recuerda en plena posguerra (1943) Cristóbal de Castro en uno de los artículos seleccionados. De Castro tradujo en su día *La dama del mar*, de Ibsen. No deja de ser osado alguien que como él en esos años de nacionalismo exacerbado defiende la traducción, cuando es de calidad, como un medio de fomentar el buen gusto, y pone como ejemplo la labor de Baudelaire al traducir a Edgar Allan Poe al francés.

Los antólogos recogen, entre otras, varias colaboraciones que Enrique Gómez Carrillo envía desde París al *ABC* en 1926 y 1927. Gómez Carrillo, que ya en el año 1908 había prologado la antología de Manuel Machado de los poemas de Verlaine, publicará a principios de los años veinte sus antologías de poetas simbolistas en *El tercer libro de las crónicas*. Gómez Carrillo reflexiona con sutileza sobre “el arte de traducir” y “el eterno problema de las traducciones”. Sostiene en sus artículos que se traduce mucho y mal y echa de menos a los grandes nombres de la literatura europea que en determinados momentos vertieron obras de autores mucho menos importantes que ellos mismos. Y eso, sin duda, dignifica la actividad traductora, una actividad que él eleva al grado de “arte de abolengo”. Aborda una vez más el eterno problema de la literalidad y se decanta por el método literal, en vez de la adaptación, siempre que se observen algunos matices muy delicados. La literalidad, tal como este articulista la entiende, “no está hecha de pueriles respetos de los vocablos y de los giros, sino del sabor de cada estilo, de las peculiaridades de cada lenguaje, de la música de cada prosa”. En otras palabras, hay que saber buscar el sabor de cada estilo, hay que saber vestir el pensamiento extranjero con un ropaje castizo. El secreto del buen traductor, sostiene Gómez Carrillo, es conservar el bouquet, la esencia, el filtro mágico que el escritor a quien se traduce, si es bueno, destila a través de sus textos.

En esta colección de breves artículos periodísticos, sabia y perspicazmente seleccionados y gavillados, se abordan, como puede apreciarse, los problemas más recurrentes en el oficio de traducir. El lector actual no deja de sorprenderse cuando se entera de la existencia de un Instituto Internacional de Cooperación Intelectual, organismo que interviene en la regulación de las traducciones y alerta de los peligros de alguno de los productos que ha llegado al mercado. Estos artículos, como ya se ha apuntado, enriquecen y complementan nuestro conocimiento de unos años clave en el desarrollo de la dinámica traductora en nuestro país. En efecto, Antonio Raúl de Toro y Pablo Canelo escudriñan en la prensa española y consiguen extraer auténticas perlas. Bien es

cierto que en muchas ocasiones los ensayistas seleccionados insisten una y otra vez en cuestiones que no por obvias han sido menos polémicas en tiempos muy recientes. Así, por ejemplo, cuando se apela a las dos normas que André Levinson juzga imprescindibles, a saber: primera, que el traductor sepa comprender lo que se propone traducir; y segunda, que reemplace los giros peculiares de la lengua traducida por giros análogos en la lengua de llegada, sin olvidarse, por supuesto, de preservar la *música interior* del texto original, el perfume, la armonía, en suma, porque, como tantos sostienen hoy en día, el buen traductor atesora unos “dones espirituales análogos a los del escritor”. Ese dominio de la lingüística, y al mismo tiempo de la “estilografía”, se lo atribuye el ya mencionado Gómez Carrillo a Valle Inclán, a Eduardo Marquina y a Manuel Machado, entre otros. Porque, a fin de cuentas, el traductor no es un mero “trasladador de frases extranjeras” a quien se le confían tareas que no pocas veces rebasan sus capacidades, o por decirlo con las palabras que Ricardo Baeza le atribuye a André Gide, las traducciones se confían a “seres subalternos, cuya buena voluntad no basta para suplir la insuficiencia” (*El Sol*, 9 de octubre de 1928).

Además, en estos deliciosos artículos afloran reflexiones puramente literarias que nos dan una idea del sentir de la crítica con respecto a determinados aspectos de la obra de, pongamos por caso, Baroja y Unamuno, quienes siempre hicieron gala de una enorme fuerza expresiva, de una meridiana claridad, de una indudable transparencia, pero de escasas dotes “estilísticas”. Lo cual hace que, paradójicamente, sean de muy difícil versión a otras lenguas. Las literaturas del mundo deben estar en perpetua relación unas con otras. Todas se necesitan. Como nos recuerda certeramente Sassone, “no hay ninguna literatura en el mundo tan vigorosa y tan rica que pueda bastarse por sí sola”. Y añade todo un alegato europeísta: “El arte es universalidad, y todo intercambio intelectual debe ser favorecido, que oponerse a ello es acción tan antipática como la de algunos de nuestros viejos políticos que, cerrados los ojos a todo progreso, se empeñaban en vivir en España como si ésta formase un mundo aparte y no estuviera en Europa”. Recordemos que estamos en el año 1925. Hay, cómo no, en esta selección toda una panoplia de tópicos: tal vez uno de los más recurrentes sea el de si el traductor de poesía debe poner además del cerebro y la sabiduría, el alma, el soplo y el ardor visionario, en tanto que al traductor de prosa narrativa –modalidad “despojada de toda magia de instrumentación verbal”–, le basta con llevar a cabo una versión correcta, fría, impersonal, objetiva.

La idea de que los buenos traductores, al menos en la narrativa, fueron grandes escritores se repite mucho, si bien algún crítico, como José Francisco Pastor, por ejemplo, observa con desánimo en 1929 que éste no ha sido el caso de España. Este articulista lo achaca, entre otras cosas, a la falta de espíritu crítico, tan arraigada en nosotros. Y esa carencia viene dada, entre otras razones, por la mala calidad de los sistemas educativos, tanto en el nivel universitario como en el de los estadios anteriores de la enseñanza.

El lector podrá apreciar, pues, que son muchas las voces alzadas contra el exagerado número de traducciones al que, tal vez a riesgo de resultar reiterativos, nos hemos referido al principio. Ya en los albores del siglo XX Eduardo Gómez de Baquero (que

utilizaba el seudónimo de “Andrenio”, tradujo a Zola, ejerció como crítico literario en *La España Moderna*, *Los lunes del Imparcial*, *Cultura Española* y *La Época*, y fue miembro de la Academia) apunta en un artículo de la *Revista Literaria* que las traducciones inundan las librerías de productos deleznable, pero que la culpa no es de los traductores sino de los editores que les urgen en su tarea y además les pagan mal, circunstancia ésta que, dicho sea de paso, no ha variado mucho con el discurrir del tiempo. Ello hace que una de las ventanas abiertas a la cultura de otros países no sea todo lo aprovechable que podría ser en unos años en los que los periódicos –auténticas avanzadas del libro– contribuyen a difundir el gusto por la lectura entre el gran público, ese público que dispone al precio de una peseta de obras como *Quo Vadis* (con una tirada en su momento de 60.000 ejemplares, una cantidad nada despreciable, por cierto), o con lo mejor de Tolstoi, Balzac o Anatole France.

Ricardo Baeza conoció muy bien Inglaterra e Irlanda, sus gentes y sus costumbres. Fue escritor, traductor y adaptador teatral. Se explaya sobre traductores y traducciones en sendos artículos publicados en *El Sol* en octubre de 1928. Recordemos que Baeza, traductor, entre otros, de Joseph Conrad y John Galsworthy, fue uno de los grandes introductores de Oscar Wilde en España, pues ya en 1910 y 1911 había traducido por entregas *Una mujer sin importancia* en la revista *Prometeo*, dirigida por Ramón Gómez de la Serna. Digamos, ya de paso, que en esa revista, en la que se alternaban las traducciones con la crítica literaria, trabajaba un grupo estable de traductores, entre los que cabría citar a Díez-Canedo, Fernando Fortún y Julio Gómez de la Serna. En ella presentó igualmente Ricardo Baeza unos de los primeros fragmentos de los surrealistas franceses en 1909. Pues bien, dentro de ese complejo mundo del “sujeto” de un fenómeno tan complejo como es el de las traducciones, donde interviene desde el propio autor hasta el editor, e incluso algo tan etéreo e inasible como es el llamado gusto del público, Baeza aboga por la profesionalización del traductor, por un salario digno, siempre que sepa bien cuál es su oficio. Por contra, estamos ante un cúmulo de desaguisados y carencias que afectan a la lengua origen, a la lengua término, al estilo y al sentido común. El articulista enumera alguna de las burlas al lector más frecuentes y fáciles de apreciar: se escoran las posibles dificultades, se condensan pasajes prolijos o complicados, se suprimen páginas o capítulos enteros y otros mil dislates. El problema es que en los inicios del siglo XX no estamos ante los problemas de censura que llegarían unas décadas más tarde, sino en medio de un ambiente de permisividad, de desarrollo cultural, de optimismo y apertura generalizada. Una vez más, Baeza achaca todos los males al gremio de los editores, carentes, por lo general, de cultura y sentido crítico. Pero tampoco los propios traductores se libran de las invectivas, especialmente aquellos que, considerándose famosos, miran con desdén el mundo traducido, algo que para ellos es secundario, vicario, puramente mecánico, a lo que no hay que darle mucha importancia. Esos escritores que ocasionalmente se adentran en las traducciones lo hacen desde una perspectiva altanera cuando no insolente: cualquiera puede ser un traductor improvisado, pero no es fácil consagrarse como escritor de postín.

Curioso e interesante es el artículo de Luis Astrana Marín publicado en *El Imparcial* en octubre de 1927. Astrana Marín es un nombre inevitablemente asociado a las

traducciones de Shakespeare en España, además de haber sido también estudioso y biógrafo de Cervantes. A principios de los años cuarenta tradujo para Espasa-Calpe once de las obras teatrales de Shakespeare, además de *Adonis* y *Venus*. Más tarde publicaría en Aguilar las obras completas del insigne bardo de Stratford, las cuales aún siguen editándose hoy en día a pesar de las nuevas y meritorias traducciones que han ido surgiendo en las últimas décadas; estamos, pues, ante un buen ejemplo de pervivencia de una obra que marcó un gran hito en su tiempo. Pues bien, en el mencionado artículo reflexiona Astrana sobre la conveniencia o no de que las traducciones poéticas tengan que ser también en verso, aunque para él “traducciones poéticas” y “traducciones en verso” sean cosas diferentes. Se puede traducir a un poeta en prosa, pero es imposible traducirlo en verso si no se es, además de buen poeta, buen filólogo y un gran literato. Aquí entra de lleno en una de las eternas polémicas: la de la imposibilidad de traducir poesía. Él, decididamente, prefiere las traducciones en prosa, porque “hay una cosa eternamente intraducible, que es el ritmo”. ¿Y qué decir de la rima?

Dando un salto en el tiempo, a mediados de los cuarenta se aprecia el flujo de traducciones provenientes de Hispanoamérica, algo que, junto con el abaratamiento del papel, conlleva un incremento notable de traducciones de las más diversas lenguas, o al menos de autores cuyos originales fueron escritos en diferentes idiomas porque, a la postre, un buen número de ellos se traducían indirectamente a través del francés (recordemos el caso generalizado de los rusos a principios de siglo). Con todo, será tarea del traductor establecer los eslabones perdidos entre las generaciones anteriores y posteriores a la Guerra Civil, si bien, como lamenta Francisco de Cossío, el exceso de novelas extranjeras (como el exceso de películas extranjeras) hace que los jóvenes se fijen más en lo que hay al otro lado de nuestras fronteras que en lo autóctono, es decir, que pongan mayor atención en lo lejano que en lo inmediatamente circundante. En este sentido, unos años más tarde, en 1954, Luis Araujo-Acosta defenderá con ardor la posibilidad de que las obras traducidas estén por encima de las originales, y aporta tres ejemplos en los que los traductores incluyen apéndices, índices y ensayos complementarios, con el fin de que los lectores españoles tengan una visión no sólo precisa y acertada de la obra original, sino que además dispongan de algo específico que el traductor ha tenido a bien incorporar.

José A. Giménez-Arnáu, por su parte, defiende en un artículo de *ABC* de 1958 la dramaturgia española frente a las traducciones de foráneas. Es todo un alegato en pro de nuestros autores frente a figuras del renombre de Arthur Miller o Tennessee Williams, con sus obras más famosas en cartel en los principales escenarios norteamericanos y europeos. Traducciones, sí, pero las justas, viene a decir este diplomático dramaturgo o dramaturgo diplomático, si se prefiere. Lo que, en todo caso, demuestra Giménez-Arnáu es un buen conocimiento de las obras de teatro, tanto las del mundo anglosajón como las de quienes ya se conocían en la España de la época: Buero Vallejo y Alfonso Sastre, entre otros. Del primero dice: “¿Es que una obra de Buero no vale, en principio, más que media docena de traducciones de ésas?” [se refiere nada más y nada menos que a *Un tranvía llamado deseo*, *Panorama desde el puente*, *Las brujas de Salem*, *La gata sobre el tejado de zinc*, *El zoo de cristal* y *Muerte de un viajante*]. Al arre-

meter contra el excesivo número de traducciones que se comercializan en España, no cae en la cuenta de que muchas de ellas son nefastas a causa de la censura que ha obligado a modificar innumerables pasajes cuando no a cercenarlos por completo. Es, por tanto, lógico hasta cierto punto, que un hombre culto y de mundo que lee a los autores anglosajones en la lengua original, se muestre estupefacto ante lo que queda de sus textos en España después de haber pasado por el filtro de la censura. Eso que Giménez-Arnáu denomina “política de importación” de traducciones sin cupos ni contingentes no sólo tiene que ver con el “colonialismo literario” que él lamenta, sino con otros condicionantes específicos de la política editorial española a la que no se sustrae la censura. Puede que, además de esto, en el erial de la España de los años cincuenta abunden los “traductores que notoriamente ignoran el idioma del que traducen”. El mundo de la traducción no puede separarse de los avatares sociales por los que atraviesa un país. Pero esto sería, por así decirlo, a mayor abundamiento.

Son muchas –y a veces importantes– las voces que se alzan, como ya se ha señalado, contra el exceso de traducciones y la mala calidad de las mismas, atribuible, por un lado, a la política mercantilista de las editoriales y, por otro, al descuido, al desaliño y a la desmañada forma en que los supuestos traductores vierten los productos literarios a una lengua en la que ni siquiera son competentes desde el punto de vista literario. El que haya tantos libros traducidos debería, para algunos, convertirse en toda una cuestión de estado, pues hace que los jóvenes escritores se sientan deslumbrados –cuando no engatusados– ante la supuesta calidad de lo extraño sin pararse a valorar lo propio. Nótese la recurrente reiteración de muchos de los argumentos esgrimidos. Estos sentimientos de hostilidad a las traducciones están muy en sintonía en los años cincuenta con la “invasión” de gentes de otros países europeos que han huido de la guerra o de los procesos políticos operados en algunas naciones en esos años. Este hecho trajo consigo auténticas oleadas de refugiados “cultos” en nuestro país. El resultado salta a la vista y escandaliza a los más puritanos: exotismo en los nombres de establecimientos comerciales, rótulos extranjerizantes, tufillo a importación cultural innecesaria, cosmopolitismo de nuevo cuño y abundancia de periódicos europeos en sus lenguas originales. Estas sensibilidades acerca de las lenguas foráneas no deben sorprendernos en una época de exaltación de los valores patrios. Sirva como ejemplo la oposición que desde altos estamentos intelectuales surgió ante a la creación de los estudios de Filología Moderna en la universidad española. Varias veces he citado al desaparecido Emilio Lorenzo a este respecto, cuando colaboró estrechamente con Antonio Tovar a la hora de instaurar unas titulaciones de rango superior en un momento en el que ciertos gobernantes y profesores universitarios pensaban que “casi todos los tontos tienen una veneración supersticiosa por el conocimiento de otros idiomas ajenos al suyo”. Pues bien, en medio de ese caldo de cultivo, se alzan las voces clamando por una defensa nacional a ultranza de la lengua española frente al cúmulo de traducciones supuestamente innecesarias que hacen que la literatura española “gima bajo la tiranía del predominio extranjero”. Las empresas editoriales adquieren a bajo coste productos que se difunden en España, lo cual es una cuestión meramente económica. Pero, como resultado, la producción intelectual autóctona se ve perjudicada por tantas y tantas “traducciones del mogollón”, como las llamó Eduardo Marquina.

En resumen y sin ánimo de alargar esta presentación, lo que se le propone al lector de principios del siglo XXI no es una mirada nostálgica hacia el pasado a la luz de los textos recogidos por Antonio Raúl de Toro y Pablo Cancelo en ese espigar incansable por los fondos de diferentes hemerotecas. Es, tal vez, una visión especular en la que caben muchas lecturas. El esfuerzo no ha resultado baldío, porque tenemos la feliz oportunidad de deleitarnos con una serie de artículos que ponen ante nuestros ojos el sentir de muchas voces –a veces claramente discordantes, pero por ello mucho más enriquecedoras– que marcaron las huellas por donde muchos críticos, traductores y traductólogos habrían de transitar en el futuro.

Román Álvarez

Universidad de Salamanca



**TEORÍA Y PRÁCTICA DE LA TRADUCCIÓN  
EN LA PRENSA PERIÓDICA ESPAÑOLA  
(1900-1965)**

**ANTONIO RAÚL DE TORO SANTOS  
PABLO CANCELO LÓPEZ**



---

# TEORÍA DE LA TRADUCCIÓN

## 1. Cómo se debe traducir.

*Heraldo de Madrid* (20-11-1908)

Los autores del arreglo titulado *La tabla de salvación*, de que se habla en otros lugares de esta hoja, publican al frente de su trabajo una especie de prólogo, interesantísimo, del cual copiamos los siguientes párrafos, que deben leerse con atención, sobre todo por los que se dedican a la *fácil* tarea de traducir comedias.

Hablan los señores Coello y Herrero:

Los autores del arreglo del *Les Fourchambault* hecho con más premura de la que se permitía labor tan delicada, han procurado conservar todas las bellezas de la comedia original, y quizá el mismo deseo de no prescindir de ciertos delicadísimos matices de carácter les ha privado en más de una ocasión de dar a su trabajo el sabor local que algunos paladares delicados echarán de menos alguna vez que otra. No se arrepienten de ello, sin embargo; los defectos ligeros que se compensan con bellezas de primer orden deben ser perdonables y, en ciertos casos, hasta agradecidos. No quiere esto decir que los autores del arreglo hayan seguido frase por frase y traducido al pie de la letra lo escrito por el autor insigne de *Les Fourchambault*. En nuestro concepto, lo que aquí suele entenderse por traducción no es a menudo sino calumnia hipócrita, levantada en letras de molde, a un hombre de talento, y que no deja a la misma víctima defensa ni reparación posibles. No hay medio más seguro de desfigurar una obra extranjera, y sobre todo una obra de teatro, que traducirla palabra por palabra. En el estilo, aunque por tanto entre lo que el vulgo llama *forma*, hay más alma que cuerpo, y no la letra, sino el pensamiento del autor, es lo que conviene traducir para ser fiel al modelo que se trata de imitar. Aquí sí que puede decirse aquello de “la letra mata y el espíritu vivifica”. El procedimiento fotográfico es, no hay duda, el más cómodo y frecuente de hacer retratos; pero nadie tiene la cara del color; sin el color, por mejor decir, con que la fotografía nos la copia. Para dar brillo a los ojos y color al cabello, a los labios

y a las mejillas, son necesarios el pincel y los colores. Se dirá que nosotros ni hemos hecho esto ni aún habiéndolo hecho debiéramos decirlo. Cierto; pero conveniente será que otros lo hagan, y no del todo inoportuno que alguien lo diga. Cuando llegue el momento de entrar en acción, un pobre cornetilla es quien congrega, con el sencillísimo esfuerzo de soplar un poco, a generales, capitanes y soldados; un pobre cornetilla es quien los lanza contra el enemigo.

Frases hay en esta obra que no están en el original y que han merecido, –han alcanzado, para hablar propiamente– simpatía y hasta aplauso del bondadoso público. Esas frases son hijas legítimas del original; han nacido de él, y son, en cierto modo, tuyas. Se han puesto en sustitución de otras que en castellano podrían no tener efecto o chocar demasiado abiertamente, no tanto contra la sentimental delicadeza de una parte de nuestros espectadores, como contra el afán de espantarse que experimentan los que allá en el fondo de su ser están ya hace mucho tiempo curados de espantos.

Nos referimos en primer lugar al carácter de Doña Teresa (Mad. Fourchamboult), carácter que ha parecido necesario modificar alguna cosa en el arreglo y que es verdad en Francia, y verdad también en España. ¡Ojalá no lo fuera!

Otra libertad mayor nos hemos tomado, y aunque el éxito, que nuestra tierra, sobre todo, justifica lo menos justificable, nos haya absuelto libremente, queremos dejarla explicada aquí, por si estas humildes páginas alcanzan la honra de que pase por ellas sus ojos el célebre autor de la comedia, a quien deben, por cierto, los autores del arreglo atenciones cariñosísimas y frases que no admiten contestación por su amabilísima injusticia. El verdadero talento es siempre bondadoso, y M. Augier es, sin duda, un hombre merecedor del excepcional talento que debe al cielo.

Ya bastante adelantados los ensayos de *La tabla de salvación*, acomodada a nuestra escena en cinco actos, para seguir en lo posible la marcha de la pieza original, los actores y nosotros mismos encontramos que la obra podría, sin serlo un solo instante, parecer lánguida y larga a un público cuya facilidad para oír en el teatro no guarda proporción con su facilidad para hablar mientras se representa aquello que ha ido a *nooir* mediante el desembolso de algunos reales. Y teniendo en cuenta que en los actos tercero y cuarto de *Les Fourchamboult* había algunos detalles fuera de lugar en España; que la acción de los dos podía, sin la menor violencia, suponerse en la casa veraniega de Arriaga (Fourchamboult), nos decidimos a última hora a hacer una modificación que nunca nos hubiéramos perdonado si los aplausos que el público concede todas las noches al ilustre autor de *Gabrielle* hermosamente arreglado el tea-

tro español por Hartzzenbusch, Rosel y Valladares, con el título de *Jugar por tabla*, de Paul Forestier, de Mad. Caverley, y tantas y tantas joyas del moderno repertorio francés no nos diesen la absolución y nos dejaran tranquila la conciencia con los párrafos anteriores, y pocos más que seguir añadieran, podría componerse el *Manual del perfecto traductor*. Por desgracia, son muy pocos, contadísimos, los que saben a conciencia lo que traen entre manos cuando ponen mano en obras extranjeras para *verterlas* al castellano: generalmente, las *vuelcan*...

Y menos mal cuando dicen que es traducción e indican la procedencia del original; que muchas veces, con épico desahogo, nos dan como propias las obras ajenas, o a lo sumo se limitó a decir *inspirada en... o sobre el pensamiento de...etc., etc.*

Lo más grave, después de todo, no es la ocultación del *delito*, sino la *forma* en que éste se realiza.

Lean, lean los tutores al uso las atinadas consideraciones de los señores Coello y Herrero, y hagan propósito de enmienda... si para ello cuentan con los necesarios medios intelectuales.

## 2. Sobre el casticismo vergonzante de un país traducido

J. Pérez Bances. *Heraldo de Madrid* (18-10-1922)

Basta con pasar la vista por las carteleras de los teatros de Madrid para darse cuenta de que nuestra escena está invadida por la producción extranjera. Cuando no son traducciones, son arreglos, y cuando no, adaptaciones. Esto sin contar con fórmulas más vagas, como lo de “inspirada en”, o “sobre el pensamiento de”. Y prescindiendo, naturalmente, de las traducciones de matute, de los plagios, las influencias, etcétera, porque entonces sería cosa de no acabar nunca.

Bien que el mal –si lo es– no se limita al teatro. Puede decirse que somos un país traducido. Se ha secado la fuente de nuestra originalidad, y para fingir una apariencia de vida tenemos que recurrir a las traducciones.

Nuestra política, nuestra ciencia, nuestra literatura, nuestras costumbres, toda la vida española contemporánea es traducción, arreglo, adaptación. Por eso principalmente soy yo aficionado a los toros. ¿Pero es un mal? No lo creo. Sería absurdo que tradujésemos nuestra vida si la tuviéramos propia e intensa; pero entre morir de un empacho de casticismo momificado, o vivir, aunque sea un poco de prestado, la vida jugosa e intensa del mundo, creo que no habrá duda. Lo malo es la traducción embozada. Puestos a traducir, vale más hacerlo a sabiendas y de un modo paladino.

Que en esto ocurre algo de lo que pasa con las modas. En cierta ciudad de cierto país, una porción de damas pudibundas constituyeron una asociación contra los abusos de las modas deshonestas. ¡Menos escote y más falda!, era su grito de guerra. ¿Pero qué ocurría? Sencillamente que las Sras. pudibundas y sus hijas iban con un año de retraso y se ponían este año las faldas que el año pasado habían declarado inmorales, por excesivamente cortas. No somos nosotros quienes hemos empezado a traducir. El cuento es ajeno. Traducían nuestros padres, nuestros abuelos y nuestros bisabuelos y los castizos corren el riesgo de dar como castizo de su generación, lo que no es sino traducción de la generación anterior. Esto sin contar con que ahora se traduce mejor que antes y con que el contacto con psicologías de pueblos distintos es el mejor camino para encontrar lo que en nosotros hay de verdadera e íntimamente racial. Tachaban sus contemporáneos a *Figaro* de afrancesado, por su comercio con la literatura francesa, y, sin embargo, ¿hay en el siglo XIX una obra tan netamente y tan selectamente española como la de *Figaro*? Lo más deseable es, sin duda, la producción original. Pero para aprender a leer hay que ir a la escuela, y en este caso la escuela son los pueblos que hoy tengan una producción fuerte e intensa que a nosotros nos falta. En contacto y en choque con culturas extrañas, en la angustia de sentirse despersonalizado y pugnar por construirse una personalidad que no sea adaptada y arreglada, sino que sea una síntesis nueva y fecunda, es cómo podrá recobrar el espíritu español la originalidad perdida.

Pero, a todo esto, ¿y las carteleras? Veo que me he apartado un tanto de ellas, aunque acaso no tanto como parece: pero ya llegará ocasión de considerarlas.

### 3. Un impuesto literario

Felipe Sassone. *ABC* (13-03-1925, p. 7)

La Sociedad de Autores Españoles, que es una entidad administrativa, pero también una agrupación de literatos –debiera ser, por lo menos, algo como la Societé de Gens de Lettres, de París–, ha decidido que los adaptadores y refundidores de obras del dominio público sólo perciban por ellas el 50 por 100 de los derechos de autor, y que las obras traducidas paguen a la Sociedad por derechos de administración algo más, no importa cuánto. que las obras originales, las cuales ya dejan el 10 por 100 en las provincias de España y el 20, y aún el 25, en América.

A mí me parece de perlas la primera medida; tan de perlas, que fui yo quien la propuso en una Junta general, ofreciéndome a pagar la mitad de lo que ya hubiere cobrado y de lo que pudiera cobrar en lo futuro de *La Dama de las Camelias*, que la compañía que dirijo representa, traducida por mí. Bien hace la Sociedad en cobrar derechos por las obras del dominio público, porque no cobrarlos redundaría en perjuicio de las obras que no lo son, y es lógico considerar que quien traduce o arregla una obra extranjera o refunde las clásicas de Lope, de Tirso, de Calderón, de Mira de Mescua o de Moreto, colabora en cierto modo con Moreto, Mira de Mescua, Tirso, Calderón y Lope, y como trabaja sobre un pensamiento ajeno, no ha de ganar lo mismo que quien trabaja sobre su propio pensamiento. Pero el gravar con aumento en los derechos de administración las traducciones que no son del dominio público significa establecer un impuesto literario, algo así como unos derechos de Aduana, sobre las obras extranjeras, y, la verdad, no se me alcanza ni su necesidad, ni su moralidad, ni su lógica.

Ante todo, las dos medidas no se compadecen entre sí, porque si la primera fue tomada, con estricta justicia por lo que se refiere al trabajo de cada autor, para que ese 50 por 100 que se quedaba la Sociedad aumentase los fondos de la misma y permitiese administrar de balde a los autores, que es el ideal, la segunda realiza todo lo contrario, y viene a aumentar unos derechos de administración que tendemos a hacer desaparecer. De ahí que las dos medidas se rechacen.

¿Es que la segunda medida va encaminada a proteger la producción nacional y a defenderla contra la producción extranjera? ¿No se nos acusará por ello de xenofobia inconcebible e inadmisibles en hombres de letras? En el

ramo de farmacia, por proteger la industria nacional, se han gravado atrocemente los productos ovoterápicos extranjeros, la tiroidina, por ejemplo, siguiendo las enseñanzas de la República Argentina, sin pensar que allí cuentan con el ganado vacuno necesario para la fabricación de dichos productos, mientras que nosotros no contamos con él. Claro está que no se puede decir lo mismo de la producción dramática, la mía descartada, muy numerosa y muy buena entre nosotros. Pero por lo mismo que es numerosa y buena, se protege a sí misma sola, como han de protegerse solos los autores noveles, si en sus propios merecimientos tienen fuerza para ello, y sobre todo ello le toca únicamente decidir al público, que es quien habrá de rechazar, y rechazará al fin, las obras malas, sin parar mientes en si son originales o traducidas.

Fundar esta xenofobia en celos artísticos y ejercitarla como represalia porque al autor A o B, célebre entre nosotros, no le quisieron traducir en Francia o en Italia, es de una pequeñez, de una ilógica y de una puerilidad que asustan. Hubiera tenido gracia, por no decir otra cosa, que por el hecho de no haber traducido a idiomas extranjeros las obras de Santiago Ramón y Cajal —que sí las tradujeron, porque Ramón y Cajal se protege solo— no quisiéramos admitir en España la traducción de cualquier sabio extranjero que hubiera, como el nuestro, cambiado con sus descubrimientos los rumbos de la ciencia. ¿Que los franceses, los italianos o los ingleses no quieren conocer al autor A o B, español, que cuenta con el sufragio de su público y el aplauso de sus críticos? Pues peor para franceses, italianos e ingleses; pero, ¿por qué hemos de imitar nosotros tan vituperable actitud, y por qué hemos de hacer pagar a la cultura española una culpa que no tiene? No hay ninguna literatura en el mundo tan vigorosa y tan rica que pueda bastarse por sí sola, ni es suficiente que sólo conozcan el movimiento del teatro contemporáneo aquellos de nuestros autores que son políglotas y más sabios que Pico de la Mirandola; que quien debe conocerlo es el público, por cuyo nivel de cultura estamos obligados a velar los hombres de letras. El arte es universalidad, y todo intercambio intelectual debe ser favorecido, que oponerse a ello es acción tan antipatriótica como la de algunos de nuestros viejos políticos que, cerrados los ojos a todo progreso, se empeñaban en vivir en España como si ésta formase un mundo aparte y no estuviera en Europa.

¿Que los literatos europeos se oponen —y no se oponen, no; es una suposición— a que su público conozca a Galdós, a Benavente, a los Quintero, a Martínez Sierra, a Muñoz Seca y a Arniches, pongo por autores célebres entre tantos como contamos? ¡Pues peor para ellos, repito! A nosotros nos interesa, en cambio, conocer a Andreieff, a Cromerlinck, a Molnar, a Romain, a Shaw, a Serment, a Pirandello y a Rosso di San Secondo, y conociéndolos sabremos

más que otros públicos, porque de antemano conocíamos a nuestro Galdós, a nuestro Benavente, a nuestros Quintero, a nuestro Martínez Sierra, a nuestro Marquina, a nuestro Arniches, y a nuestro Muñoz Seca, que ellos ignoran. Y no hay que temer ni a la postergación de los autores noveles, que la obra buena se escapa del cajón al teatro, como los seis personajes de la famosa farsa pirandelliana; ni a la invasión de malas obras extranjeras, que a las malas Dios las castigará, y Dios en este caso, es el público, contra cuyo interés y cuya curiosidad no podemos ir nosotros ni echando cuentas, ni teniendo celos, ni ejercitando venganzas.

Las obras extranjeras nos son necesarias para mejorar nuestro clima teatral, para que sus novedades, sus extravagancias y sus bizarrías den lugar a que el público nos perdone a nosotros las bizarrías, las extravagancias y las novedades que también a nosotros se nos ocurren, y que no nos deja pasar. Porque, por ahora, no nos dejan hacer nada, y, por lo visto, ni siquiera traducir.

#### 4. La originalidad y el plagio

Álvaro Alcalá Galiano. *ABC* (4-02-1925, p. 8)

“Hay cierta crítica menuda que hace mucha gracia al público envidioso, que es muy fácil de ejercer, y por cuya virtud, o, mejor diré, por cuyo vicio puede probarse, al menos en apariencia, que Garcilaso y Fray Luis de León fueron unos plagiarios y además unos ignorantes, que no sabían sintaxis, ni prosodia, ni nada, y que tenía orejas de asno, como el rey Midas”. Conste, antes de que ningún pedante o erudito avinagrado se abalance sobre mi prosa exclamando, ¡plagio!, que la frase es de D. Juan Valera al hablar del escritor americano Juan Montalvo. La he releído con deleite pensando en su oportuna aplicación a ciertos sesudos varones que, a falta de inventiva se entretienen, meticulosamente, en copiar lo que han copiado los demás. Sí: lo que dice D. Juan Valera es de palpitante actualidad, y bien debieran meditarlo esos devoradores de libros, cuyo apodo es en francés *rat de bibliothèque*, y en inglés, *book-worm*. Siempre me han divertido los cazadores de plagios, sudando tinta cuando no vinagre, en laboriosa busca de sus investigaciones acusadoras, como me divierte la paciencia del pescador de caña que se pasa horas y horas en espera

del codiciado pez. A mí al menos se me antoja que aunque el pez sea grande, no vale la pena de perder tanto tiempo en pescarlo. Y remontándome a la esfera de las letras, lo mismo diré de los buscadores y de los descubridores de plagios; que pierden también el tiempo si, por señalar entre varias joyas literarias una piedra falsa o de dudosa procedencia, creen restarle todo brillo a los demás tesoros que ha legado un autor a la posteridad. No creo que las fundadas acusaciones de plagio caídas, en tiempos recientes, sobre Stendhal a causa de lo mucho que saqueó a otros en su *Historia de la pintura en Italia* y demás obras, haya restado un solo admirador al inmortal autor de *El rojo y el negro*, cuyos prosélitos, al contrario, van aumentando cada día. Ni que *El retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, inspirado, como quieren sus censores, en *La Peau de Chagrin*, de Balzac, haya impedido que esa obra no sólo fuera traducida a casi todos los idiomas, sino clasificada entre las obras maestras. Y, en fin, añadiré que la absoluta semejanza de una *Sonata*, de Valle Inclán, con una parte de las *Memorias de Casanova*, (semejanza comprobada a dos columnas), disminuye en nada la justa admiración a que es acreedor este poeta de la prosa castellana. Aunque el vulgo crea otra cosa y se figure, respecto a un escritor, que la acusación comprobada o no de plagio basta para convertir el oro de ley en moneda falsa, puede afirmarse que no cambia por eso el fallo de la posteridad. No sabemos de ningún gran escritor que, a causa de los hallazgos posteriores de plagios en su obra, haya sido sacado del panteón de inmortales y arrojado a la fosa común del olvido. Pero por si acaso no bastara mi escasa autoridad personal para afirmarlo (cada día me siento más modesto y menos inclinado hacia el dogmatismo pontifical de nuestros genios, sabios y superhombres), me ampararé bajo la prestigiosa autoridad de D. Juan Valera. En el tomo XXIV de sus “obras completas”, el erudito escritor (erudito sin acritud, ni énfasis, ni pedantería) diserta con aguda observación y loable imparcialidad sobre “La originalidad y el plagio”. Valera toma como punto de partida unos artículos publicados en *El Globo*, acusando de plagiarlo a Campoamor. Según los terribles reveladores, Campoamor ha plagiado unas cien frases, sentencias o pensamientos, al propio Víctor Hugo. El hecho es indudable. Las citas son exactas. Acosado, al fin, Campoamor confiesa su culpa. Inútil decir el regocijo de los envidiosos y el rumor de asombro y desencanto que parte de la inmensa legión de sus admiradores. ¿No es esto el descrédito, tras de la gloria? Mas apenas se despeja el ambiente de pasión, sale a la palestra D. Juan Valera con su suave sonrisa de hombre comprensivo. Ante todo, declara que si tercia en el debate, ni pretende confundir a los acusadores de Campoamor, ni lavar a éste del delito de plagio. Valera, sin embargo, afirma que si bien Campoamor ha plagiado a Víctor Hugo cosas que no valían la pena de plagiarse, no disminuye en su concepto ni un ápice, por eso, la admiración que profesa a Campoamor.

Y adelantándose a las protestas y censuras que pueden atraerle semejante afirmación, añade además lo siguiente:

“Primero. Que no hay autor notable de quien con un poco de trabajo y diligencia no se puedan sacar más centenares de frases o sentencias copiadas de otros autores que de los que de las obras de Campoamor han sacado Vázquez y Nakens; y

Segundo. Que lo difícil, lo casi imposible, es sacar de un autor, por original que sea, por raro y peregrino que se muestre en pensamientos, estilo y lenguaje, cien pensamientos o cien frases que tengan una verdadera y completa originalidad.”

Claro está que Valera, al decir esto no se propone demostrar que el plagio sea loable, ni que deba extenderse el ejemplo en la república de las letras. Lo que sí dice y apoya con mil razones es que si la acusación de plagio bastara para descalificar a un escritor, mal parados iban a salir los más grandes genios de la literatura universal. Y para probarlo cita ejemplos, de los cuales resulta que también nuestro Góngora copió a Virgilio, que a su vez copió a Teócrito. Que Garcilaso ha copiado sin reparos a Virgilio, y que Fray Luis de León imitó a Platón, a San Agustín, a Horacio y a Cicerón, aunque Valera le excusa humorísticamente, diciendo: “Eso sí, él tenía muy buen gusto y no imitaba o copiaba sino lo muy bueno.” Sigue en la lista Herrera. Después, viene Espronceda, verdadero expoliador de lord Byron, y también André Chénier. Podía haber añadido Valera a la lista de ilustres plagiarios a Corneille, a La Fontaine, a la Rochefoucauld, a Chateaubriand y qué sé yo a cuantos autores más, acusados de lo mismo; pero sin duda no lo hizo por no convertir su ensayo en un catálogo. Bastaría el nombre de Shakespeare (citado por Valera) para recordar que se puede ser el menos escrupuloso de los plagiarios, refundidores y adaptadores, y al propio tiempo el más grande de los poetas y dramaturgos universales. Recuerda a este propósito Valera el caso típico de Chaucer: “Chaucer –dice– tomó también de todas partes: saqueó a Guido de Colonna, a Dares, a Ovidio, a Estacio, a Bocaccio, a Petrarca y a los poetas provenzales. Su influencia, en cambio, fue grandísima en la posterior literatura inglesa, etc.” Tampoco sale mejor librado el Dante, de quien Valera reproduce los juicios de Ozanam, sin que esto disminuya el genio que resplandece en la *Divina Comedia*. De Ariosto dice que “copió, tomó de todas partes para escribir *Orlando*”. Y sale a la defensa de Milton, asegurando que “la acusación de Lauder contra Milton, tildándole de plagiario, no menoscaba a mi ver, la gloria del Homero británico”. D. Juan Valera, con estos y otros ejemplos, en su admirable ensayo demuestra, una vez más, que todas las acusaciones de plagios de que está llena

la historia literaria, si bien han logrado desahogar el rencor de ciertos detractores, en nada disminuyeron la gloria de los grandes literatos. Así es, en efecto. ¿Qué más nos da que un autor ilustre haya copiado o se haya inspirado en otro, si aún queda en su bagaje literario mucho de original? Nada, pero de los plagios seguirán alimentándose los buitres que acuden ahí donde hay muertos consagrados, y toda acusación de plagio servirá siempre a reanimar el maldiciente coro de las ranas.

## 5. El arte de traducir

E. Gómez Carrillo. *ABC* (25-09-1926, pp. 3-5)

Nunca se ha traducido tanto como en nuestros días. Ya no sólo se traduce del francés, sino también del italiano, del inglés, del alemán. Y nunca se ha traducido tan mal como ahora. Se ve que ese género, que antaño formaba parte de la literatura, hoy se ha convertido en un oficio. ¿Dónde están, en efecto, entre los nuevos traductores, los que pueden llamarse sucesores de Valle Inclán, de Ismael Arciniegas, de Pedro González Blanco, de Eduardo Marquina, de Alberto Insua, de Manuel Machado, de Martínez Sierra, de Blasco Ibáñez...? Los escritores jóvenes consideran, sin duda, denigrante la labor de las adaptaciones. Y eso no sólo entre nosotros, puesto que en Alemania misma Sigmund Munz ha creído llegado el momento de proclamar en alta voz que traducir es un arte de abolengo. “Que esa tarea es noble –dice– lo prueba el hecho de haber practicado tal arte los más altos ingenios”. Y no siempre lo traducido era poesía extranjera, sino que solía ser aún prosa. Goethe tradujo una de las obras en prosa de Diderot: *Le newew de Romeau*. Así uno de los grandes escritores de Francia tuvo la honra de ser traducido al alemán por otro escritor aún más grande. Y no fue esa la única traducción que Goethe hizo. También tradujo del italiano la autobiografía de Benvenuto Cellini. Y es seguro que Benvenuto Cellini, como escritor, con ser atractivo y aun encantador, está muy por debajo de Goethe. En estos últimos tiempos la ópera póstuma de Puccini, *Turandot*, ha dado mucho que hablar de sí, desde que se estrenó en la Scala, de Milán. El libretista de Puccini no se valió sólo del drama *Turandot*, del veneciano Carlo Gozzi, sino que, además, recurrió, y principalmente, a la readapta-

ción teatral de Schiller. Ya se ve, pues, que también éste fue en cierto modo traductor; y ¿quién va a pretender comparar a Gozzi con Schiller? Ciertamente la diferencia es enorme; por lo menos tanta como la que va de Diderot a Goethe. Así que también en este caso el traductor o adaptador tiene mucha más talla de autor que el traducido. Y no quiero detenerme a hablar de aquellos poetas cuyos méritos han culminado justamente en el arte de traducir. El italiano Andrea Haffei, por ejemplo, tenía muchas dotes; pero alcanzó su mayor fama gracias a la traducción que hizo de los dramas de Goethe y de Schiller. Una de las mejores obras del poeta boloñés Lorenzo Stechetti fue su traducción de las poesías de Heine.

Esto no es todo. En su exaltación de humanista, Sigmund Munz llega hasta jurarnos por Homero y por Virgilio que un hombre sensato de nuestros días debe preferir, por muy bien que conozca las lenguas clásicas, las buenas versiones del latín y del griego a las obras originales. Y lo curioso es que casi acaba por convencernos de que tiene razón, al citarnos los nombres de los poetas que mejor se han asimilado el espíritu de los antiguos, y que en su inmensa mayoría, no conocieron más idioma, según él nos lo asegura, que el del país en el cual nacieron. Leopardi, Carduci, Alfieri y Foscolo, por ejemplo, sólo conocían bien el italiano y el francés. Leyendo traducciones de los grandes poetas del Hélade y del Lacio, llegaron, sin embargo, a asimilarse el espíritu grecolatino, mucho mejor que los literatos que en la misma época leían en Berlín a Platón y a Cicerón en el texto. Claro que a esto, que en apariencia encarna una gran verdad, podríamos objetar al docto crítico tudesco que un toscano lleva siempre en la sangre el germen de lo clásico... Pero siguiéndolo por tal camino, acabaríamos por alejarnos de nuestro objeto, que es únicamente tratar de contestar a la pregunta que hace una revista parisiense en los términos siguientes:

“¿Debe un traductor atenerse a la letra de la obra que traduce y tratar de verterla a su lengua de una manera literal? ¿O debe seguir el ejemplo de los maestros del siglo XVII, que, en el fondo, no nos dieron sino adaptaciones de libros como *El Quijote*, *La Divina Comedia*, *La Eneida*, *El Decamerón*, *El asno de oro*?”

Por mi parte, sin vacilar, voto por el método literal, al que le debemos monumentos como *La Biblia*, de Zadok Khan; *Las mil noches y una noche*, del doctor Mardrus; el *Machbeth* (sic), de Maeterlink, y el *Satiricón*, de Laurenti Thail-Thailade. Pero debemos darnos cuenta de que hasta la palabra *literalidad* hay que verterla en nuestra mente con muy delicados matices. Lo literal, en efecto, es como aquella sencillez clásica que Anatole France comparaba con la luz blanca, haciendo notar que en su nitidez entran los siete colores del Iris.

Abrid un libro cualquiera escrito en francés y tratad de traducirlo literalmente sin matices. Al cabo de veinte líneas, os convenceréis de lo absurdo de vuestra labor. Escuchad esta frase de Michelet, vertida según el método justilineario: “La Grecia en su religión, la más fervorosa y la más verdadera, guarda tanta razón, un tal alejamiento de lo absurdo, de lo incomprensible, que en lugar de dar el terror de lo desconocido, ella marca la vía por donde se hizo el Dios, el progreso que la ha puesto tan alto, por cuál serie de esfuerzos, de trabajos, de beneficios, él ganó su divinidad.” ¿Se entiende siquiera lo que el gran historiador quiere decir? Sin embargo, en el original la frase es tan cristalina y tan sencilla, que cualquier literato puede traducirla literalmente sin quitarle su transparencia y su ritmo. Sólo que tal cual yo la entiendo, la literalidad no está hecha de pueriles respetos de los vocablos y de los giros, sino del sabor de cada estilo, de las peculiaridades de cada lenguaje, de la música de cada prosa. Hay entre nosotros algunos traductores que, creyendo hacer un prodigio, nivelan a los autores que traducen, de tal manera, que no dejan ver la diferencia que existe entre una página de Flaubert y un página de Stendhal.

“Eso consiste –decíame uno de ellos– en que el arte de la versión pura está en vestir el pensamiento extranjero con un ropaje castizo.” Pero, por fortuna, el ejemplo admirable del doctor Mardrus ha demostrado que no sólo se puede y se debe traducir la idea, la acción, el fondo, sino también la forma. Se necesita ser ciego y sordo para no sentir la belleza de las palabras en sí mismas, fuera de las imágenes que encarnan, por su sola música y su propio color. Cuando Remy de Gourmont pedía que, en vez de la Academia Francesa, se crease una Academia de la Hermosura Verbal, no emitía una simple paradoja. Quitémosle a *La tentación de San Antonio* sus palabras suntuosas para reemplazarlas con otras de igual sentido, pero de menor lujo, y habremos convertido el más sublime poema escrito en prosa, en un tratado de pedantería histórica. Lo que embriaga en cada gran escritor es el *bouquet* especial de sus frases. Conservar ese *bouquet*, esa esencia, ese filtro mágico, he allí el secreto del buen traductor. Y para conservarlo, lo primero es la literalidad dentro de la sutileza, la disciplina sin automatismo, el arte unido a la ortodoxia.

## 6. En torno al problema del teatro. Capítulo de soluciones

Ricardo Baeza. *El Sol* (18-01-27)

Hemos por fin tras pesquisa tan larga, llegados al final de ella y en el momento de indicar las soluciones posibles a tantos males.

Claro está que el tema no ha sido agotado, ni mucho menos, y aún quedaría amplio campo al examen. Pero todas las cosas tienen su término, y su término también la paciencia del lector, que acaso hayamos esforzado un poco más de la cuenta.

No obstante, ello era preciso para poner bien de relieve la importancia del tema teatral, justificando así la minucia de nuestra indagatoria. Si el lector ha acabado por percatarse de esta importancia, tan primaria a nuestro entender en el orden social, eso habremos ido ganando todos.

La cuestión, por otra parte, aunque demasiado caída en olvido, no constituye una novedad. Como habrá podido observarse, con frecuencia hemos recurrido al testimonio ajeno en apoyo de nuestra opinión. Los más altos espíritus han venido, tradicionalmente, ocupándose de la trascendencia de la escena. Esta modesta campaña intentada por nosotros no ha sido sino la renovación de campañas emprendidas antes, con una periodicidad que la fácil decadencia del factor hacía necesaria por hombres excelentes, algunos de ellos entre los mejores que han honrado el planeta. Aquí hemos citado, como antecedentes, palabras de Cervantes, Schiller, Goethe, Sainte-Beuve, De la Revilla, Zeda, Bernard Shaw, etcétera. Y con la misma razón habríamos podido añadir otros nombres preclaros, de entre los que han combatido por la regeneración y vigilancia del teatro, desde la antigüedad clásica hasta nuestros días, al punto de hacer la lista interminable. Sin embargo, cumple citar particularmente de los nuestros modernos, a D. Francisco Giner de los Ríos, con su estudio “Sobre el Teatro” (publicado en 1879 y recogido en el tomo XXV de sus *Obras Completas*); a D. Miguel de Unamuno, con un ensayo que data de 1895, y, más recientes, los agudos capítulos de “Las máscaras”, en que D. Ramón Pérez de Ayala se ha ocupado del asunto. En todos ellos se encontrarían, más o menos, las mismas ideas que hemos venido exponiendo en estos artículos. La verdad sobre el problema es tan clara, que forzosamente todos habíamos de coincidir. Así, sin la menor pretensión a la originalidad, nuestro propósito ha sido de simple vulgarización y reminiscencia.

\*\*\*

Para el mejor examen de las soluciones que puede tener la actual decadencia de nuestra escena, convendrá recordar los diferentes factores que hemos venido examinando como integrantes del complejo teatral; a saber: el público, la crítica, la farándula (en su doble aspecto de actores y empresarios) y la producción dramática. Procedamos, pues, a pasar revista a las soluciones respectivas.

Se recordará que, en nuestra tesis, hemos sostenido que el público, al que trataban los demás factores teatrales de hacer el principal responsable de nuestra presente decadencia, era, en realidad, el menos culpable. Ya que a los demás factores corresponde el cometido de moldear al público, en lugar de moldearse con arreglo a él. El público no es, ni puede ser, sino lo que le hacen esos demás factores. Elévense, pues, de nivel estos factores, y el público quedará automáticamente elevado de nivel. Es lógico que, si por temor a contrariar con la propia pérdida consiguiente, los gustos establecidos del público, se resignan esos otros factores a no introducir ninguna innovación en el teatro, éste no podrá salir jamás de una situación estacionaria. Resultante de la acción de esos otros factores, no le toca al público la función de innovar ni de crear. Su papel es puramente gregario. Valdrá lo que valgan sus guías y hacedores. A lo sumo, podrá manifestar su cansancio de la pitanza habitual y retraerse progresivamente del teatro. Que es, precisamente, lo que está ocurriendo entre nosotros, en que, pese a la dificultad de revelar su criterio, está demostrando el público ser muy superior a sus actuales proveedores.

De todas maneras, habría otros medios suplementarios a la actuación de aquellos otros factores para la educación paulatina de nuestro público, aunque desde luego aquéllos han de resultar siempre los más eficientes. Así, como aneja a la función de la crítica, podría emprenderse por los escritores capacitados para ello una especie de obra de predicación, encaminada a reformar la sensibilidad del público, orientándola hacia formas superiores. Dicha obra podría llevarse a cabo ampliando la sección teatral de nuestra Prensa, reducida hoy a la reseña de los estrenos, con ensayos doctrinales, y una información detallada de la actividad dramática en el extranjero; con conferencias y reuniones públicas, en que se expusiera la importancia del teatro y la necesidad para la cultura nacional de que la masa prefiera el buen teatro al malo, etc.

Nuestro público es en esto como todos los públicos: sumamente influenciable. No hace falta sino querer influir sobre él. Sin ir más lejos, bien recientemente hemos tenido pruebas de hasta qué punto es fácil de conducir. Una de

ellas, con el estreno y representaciones consecutivas de *Nuestra Diosa* la quisicosa más o menos futurista de Bontempelli, indigna de importación y cuyo merecido fracaso ante nuestro público no era menester ser muy lince para predecir. Pues bien, unas simples cuartillas, tres o cuatro, encomendándose a la benevolencia del público y dándole a imaginar que la obra contenía acaso algo más que lo que a primera vista pudiera parecer, leídas antes de levantarse el telón, fueron suficientes para lo que lógicamente, de acuerdo con nuestras costumbres teatrales, debió ser rechifla y pateo imponentes no pasara de una cortés repulsa, con ambigüedad casi de aceptación. Y a tal punto era cierta la causa, que un día que descuidaron la lectura de las cuartillas la protesta siguió su orden natural. ¡Dígase, pues, si un público que se deja coercer con unas simples palabras preventivas, no es fácil de influenciar y manejar!

Más evidente todavía ha sido el caso de *La mariposa que voló sobre el mar*, en que la unanimidad de la crítica en el elogio y en proclamar lo rotundo del éxito, no obstante lo equívoco de éste en la realidad –homenaje al autor, más que a la obra en sí misma– y lo mediocre de la comedia, y pese al poco respeto que muy sensatamente ha llegado a tener por la crítica nuestro escarmentado público, permitió se llenara el teatro una porción de noches y hasta es posible haga centenaria en carteles una obra lógicamente destinada a una suerte mucho más módica.

Este caso demuestra, bien perentoriamente, cómo nuestra crítica, a pesar de su escaso prestigio actual, es capaz todavía de influir en el público y la fuerza de opinión que, por tanto, supone en esta esfera dramática. También podría aprovecharse la ocasión para apoyar cuanto dijéramos en contra de nuestra crítica en general –aunque siempre con las naturales excepciones: puntualizado quede una vez por todas– si en este caso algunos de los críticos que, acallando sus restricciones interiores, prefirieron sumarse al coro de laudes, no lo hicieran así creyendo de buena fe –y la reacción contra el Sr. “Azorín” ayudando como ya observara un cronista– servir la causa de la literatura y del buen teatro. Cosa que sin duda hace más honor a la buena fe susodicha que a la discreción de los loadores; pues, en realidad, nada más contraproducente para el buen teatro literario que las alabanzas prodigadas a las obras mediocres del género. Dígasele al público que *La mariposa que voló sobre el mar* es una magnífica obra literaria o que *Nuestra Diosa* es un ejemplar cabal del nuevo teatro europeo; créalo así el público; vaya a ver *La mariposa* y *Nuestra Diosa*; abúrrase, como es procedente, con ambas; la resultante fatal será que saldrá convencido de la superioridad de *El verdugo de Sevilla* sobre el teatro literario y el nuevo teatro europeo. Sin contar el desconcierto igualmente producido en el criterio de aquellas farándulas y Empresas que si antes del estre-

no podían tener sus dudas sobre la maravilla literaria que se disponían a interpretar, después de él y del unánime entusiasmo de la crítica no podrán ya sino quedar convencidos de que *La mariposa* es una obra maestra; con las ulteriores consecuencias que en su futura actuación ha de tener fatalmente este nuevo desconcierto de criterio.

Pero en fin, aunque nada quiera, en último término, decir el caso contra nuestra crítica, si demuestra, con la eficacia de su actuación, la importancia que debe conceder a ella nuestra Prensa. Tanto más cuanto que es el único factor de los apuntados como integrantes del complejo teatral que tiene fácil e inmediato remedio.

Pues en manos de todas nuestras Empresas periodísticas está el reconocer esa importancia y el colocar frente a la sección dramática a personas competentes y fidedignas. De paso, no estaría de más, como salvaguardia contra posibles abusos, que se afirmara la costumbre periodística de que los críticos teatrales no estrenasen, ni obras originales ni traducciones. Pues si es cierto que, en puridad, nada se opone a que un gran escritor sea a un tiempo crítico y autor, por desgracia asistimos con demasiada frecuencia al lamentable orden de “chantage” que permite a cualquier escritorcillo sacar a luz sobre el tablado sus engendros, originales o traducidos simplemente, por el hecho de ejercer la crítica teatral en un periódico de importancia.

Y quédese para el próximo artículo final ya de la serie, el examen de aquellas soluciones más arduas en que se precisa de la colaboración colectiva tanto gubernamental como privada.

## 7. El eterno problema de las traducciones

E. Gómez Carrillo. *ABC* (23-09-1927, p.3)

Una vez más el problema de las traducciones literarias preocupa a los escritores de toda Europa. Y, afortunadamente, de lo que ahora se trata no es de discutir académicamente si la Biblia de San Jerónimo es menos fiel que la del Gran Rabinato, o si el *Homero* de Lecomte de l'Isle es más auténtico que el de madame Dacier, sino de establecer un servicio casi oficial de vigilancia editorial. Es nada menos que el Instituto Internacional de Cooperación Inte-

lectual el que ha tomado la iniciativa de esta reforma, lo que demuestra que el peligro comienza a parecer verdaderamente serio. Los casos alarmantes, en efecto, se han multiplicado en estos últimos años de una manera inaudita. Hojeando las Venecias de Maurice Barrés, un crítico toscano se ha dado cuenta de que las distracciones del gran artista francés, al apropiarse las frases de un modesto signore Molmenti, llegan, a veces a lo inverosímil. Así, hallándose ante una muchacha del pueblo, que se come un limón, el autor de *Amori et dolori sacrum* la hace devorar un poco de cieno. En francés, *limón* es *limo*, *lodo*, *barro*. “*Le limon avec lequel Dieu nos a crée*”, dice Bossuet. En la recentísima versión del *Canto de amor y de muerte del corneta Cristóbal*, del malogrado y glorioso Rainer Maria Rilke, que Suzanne Kra ofrece a sus compatriotas cual un modelo de literalidad, André Levinson descubre errores como el de confundir una copa con un casco. Pero lo más grave, según parece, es el caso del *Alma de la danza*, de Paul Valery, que ha sido traducida al polaco por un hombre que no conoce ni su lengua ni la de Valery. ¿Cómo se llama este traductor simbólico? Los periódicos no nos lo dicen. En cambio, nos hablan de un alemán, llamado Petters que ha dado a la estampa una traducción tan grotesca de las obras de Proust, que los Tribunales han tenido que intervenir para poner coto a tamaño sacrilegio. Y nos hablan también de la dolorosa sorpresa de los admiradores de Unrich, al leer las versiones de sus obras, “hechas por un incapaz tardíamente desenmascarado”.

Para André Levinson, este asunto es “del dominio de la lingüística y de la estilografía”. Sin duda. Literariamente, puede decirse que una traducción no es buena sino cuando, además del sentido exacto de la obra original, nos conserva sus bellezas artísticas. Pero en la práctica, ¿dónde se encuentran las versiones de esta clase? En castellano, yo no conozco más que algunas de Valle-Inclán, de Eduardo Marquina y de Manuel Machado, que pueden figurar entre las que no tienen nada que temer del análisis estilográfico. En cuanto a las producciones ordinarias, destinadas a tenernos al corriente de lo que se escribe en el extranjero, nadie les pide tanto. Con que no entren en el género de las *traiciones* y nos den una idea exacta del fondo de la obra original, nos basta para mostrarnos satisfechos. Pero esto mismo va resultando cada día más raro, a juzgar por lo que pasa en París. El ejemplo recentísimo de Pío Baroja nos lo demuestra. Baroja no ha sido nunca un estilista. No ha querido serlo, no se ha dignado intentarlo. El arte de escribir, para él, como para Unamuno, no consiste más que en hacerse comprender. La transparencia, he allí su único ideal. Que se vea bien claro lo que son sus personajes, lo que sienten sus personajes, lo que dicen sus personajes, y eso es todo. En cuanto a los exquisitos delirios de la embriaguez verbal, ni los conoce, ni los estima, ni siquiera se los explica.

Su musa es la de la fuerza, y no la de la gracia. Así, nada, en principio, parece menos difícil que trasladar sus cuentos, sus artículos o sus novelas a otra lengua. Pero no debe ser así, si meditamos en lo que acaba de pasarle a M. Henry de Montherlant, el ídolo de Pérez de Ayala, quien, después de prometer que haría un prólogo para la traducción de una obra de Baroja, “de quien nada había leído en español”, encontrarse con una cosa tan vacía, tan nula, tan insignificante, que no pudo cumplir su compromiso. El mismo Henri de Montherlant ha contado su terrible decepción barojiana en una crónica del *Intransigent*. Y yo me pregunto: ¿Es posible que se pueda calificar de tan cruel manera un libro del gran novelista vascongado? No. Se puede gustar o no gustar de su talento. Se puede tener simpatía o antipatía por su modo de ser literario. Pero negar la realidad evidentísima de su talento poderoso y original, eso nunca. Nunca, digo cuando se leen sus libros en castellano, que es como yo los he leído. Pero no debe ser lo mismo si se lee traducido, puesto que el autor de los *Bestiarios* no ha podido encontrar en sus escritos ni la más leve sombra del más insignificante mérito. Y es que, en verdad, hay traductores que son más que traidores, que son asesinos, que son deformadores, que son mutiladores.

Las reglas para hacer buenas traducciones no resultan, sin embargo, ni muy arduas ni muy complicadas. André Levinson, en su deseo de simplificarlo todo, las reduce a dos, que son, a saber:

“Primera regla: Es necesario, ante todo, que el traductor sepa comprender lo que se propone traducir.

Segunda regla: Es indispensable suprimir los giros peculiares de la lengua que se traduce y reemplazarlos por giros análogos de la lengua a la cual se traduce.

Regla adicional: Es preciso también que el traductor se esfuerce por conservar a su versión la *música interior* de la obra original.”

Si no me equivoco, todo el secreto del “arte” de traducir se halla en este artículo adicional. Con las dos primeras reglas, en efecto, puede un hombre de buen gusto realizar un trabajo claro y honrado, sin traicionar *mentalmente* y sin preocuparse tampoco de la parte estética del asunto. Las versiones que hacen los catedráticos, aun los más ilustres, aún los que trabajan para las ediciones Budé, son, por lo común, de esta índole. Su mérito está en la fidelidad material. Pero yo creo que hay en el arte de traducir algo más hondo y más sutil que esa especie de trabajo didáctico.

Ese algo es el secreto de conservar, no sólo el *ritmo interior*, sino también el sabor especial, el matiz local, lo que constituye, en una palabra, sobre el

fondo inalterable de una obra, su armonía, y su perfume, y su reflejo de producto de belleza. Sólo que, claro está, para esto ni las reglas de André Levinson ni ningunas otras reglas bastan. Y así llegamos a la conclusión, desagradable, sin duda, para los editores, aunque halagüeña para los literatos, de que traducir, más que un oficio que puede ejercer cualquier profesor de retórica, es un arte verdadero, para el cual se requieren, ante todo y sobre todo, dones espirituales análogos a los del escritor. Pero, naturalmente, si el Instituto Internacional de Cooperación Intelectual se decide a establecer la vigilancia de que hemos hablado, no será para imponer a los traductores virtudes de artistas, sino para mantenerlos dentro de las dos primeras reglas de Levinson.

## 8. El dilema de la traducción

E. Gómez Carrillo. *ABC* (29-09-1927, p. 3)

Pues, señor, ahora resulta que el famoso problema de las traducciones literarias de que todos hemos hablado no existe. Nos lo asegura André Levinson, gran especialista en la materia. Y nos lo confirma Paul Claudel, gran pontífice en toda clase de asuntos literarios... Lo único que existe es un dilema: ser o no ser... Y, desde luego, tenemos que convenir en que los que más de cerca han estudiado en estos últimos tiempos las lecciones de la experiencia, se muestran, hasta cierto punto, partidarios de la solución pesimista. El buen traductor, el traductor fidedigno, no literal, sino espiritualmente, el traductor perfecto, en suma, no en todas partes existe. Hay, según nos lo aseguran los que conocen la poesía del Norte, dos versiones que pasan por impecables en el mundo entero y que los catedráticos de Berlín, de Moscú, de Copenhague, de Riga, del Haya, de Amberes, de Estrasburgo, citan siempre como dechados del género. La primera es la que el poeta ruso Gumileff hizo de los *Esmaltes y camafeos* de Teófilo Gautier. La segunda, son las obras escogidas de Paul Valery, puestas en alemán por el delicioso y doloroso Rilke. Comparado con estas maravillas, el mismísimo *Cuervo*, de Pérez Bonalde, que es lo más fiel y lo más bello que poseemos en castellano, resulta una impura aproximación. Y nada digo del *Longo*, de D. Juan Valera; ni del *Shakespeare*, de Marcelino

Menéndez Pelayo. Nada tampoco del *Baudelaire*, de Eduardo Marquina; ni del *Verlaine*, de Manolo Machado. Pero para consolar a los que no saben, ni el moscovita ni el tudesco, me apresuro a agregar que, después de analizar los trabajos de Rilke y de Gumileff, uno de los críticos más serios y más sabios de nuestro siglo, da el consejo, a los que desean conocer bien a Gautier y a Valery, de aprender el francés. Y es que, en realidad, si se quieren considerar las cosas de una manera absoluta, no cabe duda de que la tarea del traductor es poco menos que imposible.

—Por lo menos paradójica— murmura Paul Claudel.

Y sin elevar nunca la voz, agrega:

—Una terrible paradoja, sí. No tenéis más que meditar un segundo para comprenderlo. El acto sólo de que un escritor quiera obligar a su lengua materna a ajustarse a sus pensamientos, a sus sensaciones, a sus visiones, y a expresarlas de una manera íntegra, sin sacrificar nada del matiz de sus ensueños, del vigor de sus ideas, de la nitidez de sus espectáculos interiores, constituye una ambición que debemos considerar como algo fantástica. Ahora bien, si eso es así, ¿qué podemos esperar del que no busca en su idioma un molde para sus propias imágenes, sino para las imágenes que otro hombre ha expresado ya en otro idioma, con otro ritmo, con otras peculiaridades, con otros reflejos de espíritu?

A estas palabras, por demás severas, lo único que se puede oponer es una teoría que en más de una ocasión he tenido oportunidad de exponer en mis artículos sobre este tema, y que, a decir verdad, no ha parecido nunca convencer a nadie. Me refiero a la teoría de las traducciones inspiradas. El traductor perfecto, según mi humilde criterio, no es, ni ha sido, ni puede ser el que, sintiéndose dueño de su lengua y conociendo a fondo un idioma extranjero, sólo considera su trabajo desde el punto de vista de la estilografía y de la fidelidad. No. Versiones conocemos todos muy exactas, muy puras, muy elegantes, y que, sin embargo, para nada nos dan una idea del original. Una de ellas es la del soneto de los *Conquistadores*, de Heredia, hecho por el poeta colombiano Sr. Caro. ¿Qué falta aquí?, nos preguntamos todos después de leerlo. Retóricamente, gramaticalmente, nada falta en los 14 versos españoles para ser iguales a los 14 versos franceses. No obstante, el soplo, el ardor, el regocijo visionario no están allí. Y es que el traductor ha trabajado con su cerebro, con su sabiduría, pero no con su alma. Y las versiones poéticas sólo con el alma se hacen. El mecanismo es el de todas las labores subconscientes que existen dentro del terreno del arte. Se lee un poema extranjero. Se admira. Se saborea. Y, poco a

poco, aún sin voluntad de llevar a cabo semejante trabajo, se digiere, se asimila, se convierte en substancia propia la materia ajena. Y un día, un día entre los días, la versión comienza a cantar en la cabeza. Entonces, es decir, cuando la parte íntima, la parte psicológica, la parte misteriosa, está realizada, es el momento de comenzar a pensar en las exigencias del estilo y del lenguaje. Pero entonces la verdadera obra está ya hecha.

Claro que semejante método no sirve ni para traducir a Plutarco, ni para traducir a Shakespeare, ni para traducir a Balzac. No es lo que se llama un sistema de largo aliento. No es más que un sistema adaptable a los poetas. Mas, como todo es relativo en este mundo, también los que se consagran a labores enormes, como la de San Jerónimo, pueden, si viven obsesionados por la obra que realizan, poner algo más que sabiduría e inteligencia en sus traducciones. En una traducción tan larga cual la de Poe, Baudelaire supo poner mucho de su alma.

No es en este terreno, sin embargo, en donde André Levinson quiere buscar los elementos necesarios para resolver el dilema de que nos habla. El mismo, comentando a Paul Claudel, dice: “Hay que limitar las observaciones técnicas a las obras del género narrativo, que, despojadas de toda magia de instrumentación verbal, se prestan siempre a una traducción objetiva”. Y bien sabéis lo que objetivo quiere decir en literatura. Lo frío, lo que carece de carácter, lo que no le pide a la vida interior ninguno de sus misterios, lo que es impersonal, eso es lo objetivo.

Por eso, lo que en el fondo quieren decir los que en estos momentos se ocupan del asunto de las versiones, es que, para ejercer su oficio honradamente, el *traductor profesional*, el que surte a los editores de novedades cosmopolitas, el que lo mismo nos ofrece tres tomos de Jack London que cinco volúmenes de Pirandello, el que, en una palabra, se consagra en cuerpo, pero no en el alma, a poner en su lengua las novelas de los autores extranjeros famosos o populares, tiene la obligación de conocer muy bien, no sólo el idioma en el cual escribe, sino también del cual traduce. Y claro que la cosa tiene que parecernos importante. Después de lo que se nos ha dicho de ciertas versiones recentísimas, sobre todo. Pero verdaderamente, así considerado, el dilema se reduce a términos muy estrechos. ¿O ser o no ser? Muy bien. Pero ¿ser qué? Yo hubiera dicho: un hombre capaz de darnos la sensación de una literatura exótica sin sacarnos de nuestra habla. Sólo que esto parece demasiado a los Levinson, a los Bremont, a los Claudel. Y así lo que ellos dicen es: “ser un correcto, un fiel y, si se puede, hasta un elegante trasladador de frases extranjeras”. Eso es todo. Y eso, en mi conciencia, es poca cosa.

## 9. Literalidad y literariedad

Ricardo Baeza. *El Sol* (26-10-1928)

El ideal de una traducción por lo que a la forma atañe, es, sin duda, que el estilo de ella equivalga exactamente al del original; esto es, que la obra nos dé la impresión de haber sido escrita directamente en el idioma de la versión; tal, en suma, como la habría escrito el autor si en vez de escribir en su lengua original lo hubiese hecho en la del traductor.

Este concepto entraña desde luego la necesidad –que desde un principio hemos venido manteniendo– del traductor escritor y de una cierta afinidad entre traductor y traducido, hallándose la bondad de la versión en proporción directa del grado de esta afinidad y de las capacidades expresivas de aquél. Pero aún coincidentes estas dos condiciones esenciales, todavía le quedará por resolver al traductor un punto importantísimo: la manera de llevar a cabo la traducción, o sea: la opción entre las dos modalidades o escuelas traductivas: la literalidad y la literariedad.

André Gide, en su ya citada carta, se lamenta de que en estos últimos tiempos la preocupación de la literalidad tienda a prevalecer entre los traductores sobre todo el resto. A su juicio, es absurdo atenerse demasiado estrictamente al texto, ya que no se trata de traducir palabras, sino frases, trasladando no solamente el sentido, sino la emoción y el pensamiento, como si el autor estuviera expresándose directamente, cosa que sólo podrá lograrse mediante continuos rodeos y perifrasis y teniendo con frecuencia que apartarse largo trecho de la simple literalidad.

“Así –continúa diciendo monsieur Gide–, cada vez que he tenido que traducir me he puesto por norma el olvido completo de mí mismo, traduciendo tal como el autor podía desear ser traducido, o como yo, en su caso, hubiera deseado serlo; esto es: no literalmente. Por lo que a mí hace, si en un comienzo exigía que las traducciones de mis obras me fuesen sometidas, pareciéndome la mejor aquella que más exactamente se ajustaba al texto, no tardé en reconocer mi error, y hoy día recomiendo a mis traductores que en ningún caso se crean esclavos de mis palabras ni de mi frase.” En una palabra: que tengan más en cuenta la belleza del resultado que la absoluta exactitud de la equivalencia verbal. Pero claro está, como el mismo monsieur Gide se apresura a añadir, que “este consejo no es válido sino cuando el traductor conoce perfectamente los

recursos de su propia lengua y es capaz de penetrar en el espíritu y la sensibilidad del autor que tiene entre manos hasta identificarse con él”.

Y esta restricción es de tal pertinencia, que su observancia bastaría a resolver de plano este dilema de literalidad o literariedad. Así, tratándose de un traductor que sea a la vez un buen escritor, avezado al manejo de su idioma, y un buen crítico, ducho en el análisis y contemplación de la obra ajena, no cabe duda que el método de la literariedad será el procedente. Y aquí, por cierto, cabe advertir que ese olvidarse de sí mismo, ese desprenderse de la propia personalidad para endosar la personalidad del artista traducido, reproduciendo exactamente su sensibilidad y su pensamiento, con todas sus virtudes y defectos sólo será posible mediante un temperamento agudamente crítico y del más singular proteísmo, indispensable para ejercicio de estos avatares. Especialmente para la reproducción de los defectos y vicios, a los que es mucho más difícil encontrar equivalencia precisa que a las cualidades y virtudes; del mismo modo que, como saben todos los traductores medianamente habituados, son las frases peor escritas las más arduas de traducir, y los estilos más pedregosos los que más trabajo cuesta recrear. Así, ante el peligro de exagerar las culpas ajenas, o de atribuirle las que acaso no existen sino en nuestro criterio cuando no es un Gide el que traduce, lo más prudente será, lejos de olvidarse de sí mismo e inhibir la propia personalidad, fortificar y exaltar esta personalidad cuanto se puede, escribiendo en todo momento lo mejor que nos sea posible, no vacilando en embellecer lo susceptible de embellecimiento, y con la bastante generosidad para ceder en beneficio del autor nuestras propias perfecciones de estilo. Y desde luego también será discreto, ante la posibilidad de que aquel embellecimiento y estas perfecciones llegasen a resultar excesivas, que, aunque optando por el método de la literariedad, lo acompañe el traductor de una dosis prudencial de literalidad, rebasada la cual conviértese la versión en paráfrasis y el traductor en colaborador, mixtura rara vez apetecible.

En cuanto al traductor que no sea escritor ni tenga la menor capacidad crítica, realmente el único consejo que debería dársele es el de que no tradujera. O, por lo menos, que no tradujera hasta después de adquirida en ejercicios privados cierta soltura de pluma y algún discernimiento del paisaje literario. El estudio particular, sobre todo, del autor que se traduce será indispensable. A todo trabajo de traducción debe forzosamente preceder cierto trabajo crítico, el examen de la personalidad del autor y su obra, las características de ésta, sus diferencias en relación con las demás, etcétera. Decidir, tratándose de escritores novicios, si deben adoptar el método literal o el método literario, es difícil y depende en cada caso de las circunstancias particulares

que le acompañen; esto es: de las condiciones del autor y del temperamento y preparación del traductor.

Ambos métodos tienen sus ventajas y sus peligros. El disparatario de la literalidad en las traducciones castellanas sería interminable; más aún que el de la literariedad, ya que, hasta ahora, es el que ha venido prevaleciendo entre nosotros, al contrario de lo que, según M. Gide, empieza a acontecer en Francia. Por otra parte, es perfectamente natural que el exceso de literalidad predominara en un medio donde las traducciones, por regla general, son llevadas a cabo por neófitos en la literatura y aún, en la mayoría de los casos, por absolutamente profanos. La literariedad, aún practicada a tuertas, requiere mayores pertrechos y más seguridad en sí mismo. Por cierto que la mayoría de los errores de literalidad nos muestra bien a las claras las condiciones de precariedad en que se desenvuelve nuestra labor de traducción: industria a destajo, realmente; trabajo mal retribuido y, como tal hecho con toda premura. Así, la mayor parte de esos errores podrían haberse evitado con sólo mirar el Diccionario; es decir, con haberlo mirado bien. Pues casi todos ellos provienen: o de no haberlo consultado, cayendo en la celada de las palabras similares (esto es, de aquellas que con forma idéntica o análoga –tal, como ejemplo más tópico, el *burro*, que en italiano es cosa bien distinta de *fratello asino*–tienen sentido diferente), contra las que siempre debe particularmente prevenirse el traductor, o de haberlo consultado insuficientemente, escogiendo la primera palabra que salta a los ojos, o viene por orden, en lugar de estudiar entre los varios equivalentes que se nos ofrecen el más adecuado; operación tanto más necesaria cuanto más apartado del nuestro y más rico en significaciones dispares el idioma de que se traduce.

Es más; muchas veces bastaría un poco de reflexión o la relectura de la traducción para que el error por exceso de literalidad fuera enmendado. ¿Cómo, si no, por ejemplo –tomado al azar–, suponer que el distinguido traductor de “Clara d’Ellébeuse” nos pudiera hablar de su “traje de batista blanca con *guisantes* rosados”? Pues ¿qué, sino la sobra de premura o de pereza, podría explicar que dicho traductor –esta vez no un traductor al uso, sino un escritor realmente distinguido– olvidase momentáneamente que si *pois* en sentido estricto es *guisante*, aplicado a tela es *lunar*?

Pero, en general, los disparates por literalidad aunque más numerosos, suelen ser más leves que los originados por el exceso de literariedad. Véase, por ejemplo, un caso flagrante de los resultados de este método de interpretación que es en parte el método literario: “Il se leva, pâle comme in bordure desa chlamyde”, dice Flaubert en su *Hérodias*, para que el traductor castellano

(uno de los varios que la han traducido) escriba: “Se levantó, pálido como la pechera de su camisa.” (Manera, sin duda, pensaría el traductor, de hacernos más sensible e inmediata la sensación acercándola a nuestro vivir cotidiano y despojando la imagen de su tufillo arqueológico; propósito seguramente plausible, pero que tiene por efecto el cambiar súbitamente la clámide del judío romanizante por un magnífico frac de rutilante pechera almidonada.

Ejemplo este, como el anterior, como algún otro que todavía pondremos, y los infinitos que podríamos poner, demostrativos de que lo primero que debe hacer el traductor es pensar y pesar lo que escribe, y lo primero que debe tener es sentido común. Un autor original puede prescindir de él, como demuestra victoriosamente todos los días nuestra vanguardia literaria, y hasta muchas veces esa ausencia será la prenda más segura de su éxito y su originalidad más evidente; pero un traductor no puede permitirse ese lujo y necesita en todo momento una cierta dosis de sentido común...

## 10. “Traduttore, traditore”

Felipe Sassone. *ABC* (15-03-1930, pp. 11-14)

Un poeta español, franco, cubano

La antigua y conocidísima sentenzuela italiana, muy pocas veces temeraria, *traduttore, traditore*, puede aplicarse justamente, con desesperada frecuencia, cuando se refiere a versiones castellanas. Aquel D. Segismundo Caín de la Muela, ente de razón de los saladísimos hermanos Álvarez Quintero, es, aparte los donaires que con graciosa propiedad le cuelgan de los labios sus autores, un tipo arrancado de la vida verdadera, cuando al dictar en castellano a su hija lo que él lee en francés, saltase lindamente a la torera, muy española hasta en eso, páginas y páginas descriptivas, que su juicio y su manga ancha, *pro domo sua*, no juzgan pertinentes para el episodio novelesco, ni obligatorias de su esfuerzo. Atajando por aquí, adobando por allá, más o menos, el sentido, no

muy literario, de lo que lee a trompicones, el mal traductor, *mon traditore*, sólo trata de salir del paso, para cobrar cuanto antes la mísera atijara de su nada escrupuloso trabajo. Y cuenta que ese don Segismundo, para quien no es sueño la vida, conoce muy bien su castellano, como hijo de tales padres; mientras la mayor parte de los traductores que en nuestro mundillo son, a más de mal saber el idioma que mal traducen, por arte del socorrido tarareo, con el más barato empirismo, para el chapurreo de una conversación familiar y el entendimiento a medias de una lectura, ignoran de tal suerte el nuestro, que o le escriben, cortos de aliento en brevísimas oraciones con punto seguido, por donde pierde forma, ritmo y espíritu, o en el trabajoso camino, laberinto para ellos, del período amplio y sonoro, pierden sujeto, verbo y atributo, que se les caen en el recorrido, como el porteador torpe los objetos que no puede abarcar con los brazos.

Para una vez que Jacinto Benavente pone en buen castellano el buen inglés de *El Rey Lear*, y Gregorio Martínez Sierra el francés de Maeterlinck, y Eduardo Marquina versifica de nuevo *Les fleurs du mal*, de Baudelaire, y Ricardo Baeza cuida con exactitud a su D'Annunzio, su Wilde (sic) o su Bernard Shaw, ¿cuántas caen las buenas obras, para convertirse en malas, confiadas por el poco amor de los autores del original y por la codicia de los editores, a manos de políglotas superficiales que traducen como los intérpretes de hotel? ¡Qué verdad es que quien sabe muchos idiomas, no sabe ninguno a ciencia cierta! El lector curioso de nivel medio –y su número aumenta cada día– sabe muy pocos, y los traductores actuales le sacian muy mal su noble avidez. Y es que los traductores no precisan que no importa más conocer el idioma que traducen, sino aquel al cual traducen, porque este es el verbo que ha de quedar como escrito; es que los traductores ignoran que de nada sirve entender las palabras extranjeras si no se entiende también el sentido de su urdimbre, y que no vale manejar el vocabulario restringido y fácil, de cómodo uso, de dos idiomas, cuando no se sabe escudriñar en el diccionario completo de uno solo, y que no es lo mismo saber hablar para entenderse que saber escribir para deleitar.

Del aluvión de obras antiguerreras –¿belicosas en el fondo?–, si quitamos la traducción de Remarque a cargo de un literato solvente, Benjamín Jarnés, y a la descrita de *Los que teníamos doce años*, las otras son, casi todas, antiliterarias, cuando no antigramaticales, y la de *El sargento Grischa*, absolutamente ininteligible, un verdadero adoquín por el espesor y por el contenido.

Bueno será que los señores editores españoles piensen en ello; que el lector que paga necesita hallar en la firma de quien traduce una garantía de pro-

piedad y de integridad, y no es el de traducir bajo menester, alivio de necesitados, para confiarse a cualquier iletrado que no demostró nunca en obras originales su capacidad.

Y a propósito de traducciones, me llegan de París –lección y ejemplo– unas versiones francesas que Armando Godoy, el poeta cubano que como su maestro y compatriota, el gran Heredia, halló en palabras galas la lírica expresión de su pensamiento hispano, ha hecho primorosamente de cuatro nocturnos: *El cuero* (sic) [*Cuervo*], de Poe; *Una canción*, de Della Porta; el conocidísimo y célebre de José Asunción Silva, y *Flores del cielo*, de José Martí; más unos poemas escogidos de este último. He aquí el milagro de un políglota que elevó a perfección literaria su conocimiento de otros idiomas. En buen francés, digno del español original, queda el “diminuto verso de diamante” del libertador cubano, mártir de su Patria y de su idea. Al hombre de ciencia ha de traducirle otro hombre de ciencia; al autor dramático, otro autor dramático; al literato, otro literato. A José Martí, precursor en América con Rubén Darío, Gutiérrez Nájera, Julián del Casal, José Asunción Silva, Díaz Mirrón, el de *Las cas*, Guillermo Valencia y otros, del movimiento simbolista y decadente francés, que en cierto modo ponía de nuevo en auge la poesía exotérica y supersensible de Góngora el cordobés, le han traducido al francés el amor y la admiración de otro poeta, Armando Godoy. Como garantía del traductor y como fidelidad a su español nativo, vienen también dedicados a Martí cinco clásicos sonetos castellanos, donde sólo una vez, por gracia y libertad dantesca, rompe el anapesto los acentos fijos del endecasílabo puro. En el último, en el envío a la mujer cubana, madre del libertador, dice:

El mar dio sus arrullos a tu acento  
y la caña sus mieles a tu boca,  
y tú diste mucho más, pues  
... para abrir maniguas y montañas,  
el machete adornado por tus manos,  
y Martí concebido en tus entrañas,  
...

y los cinco sonetos tienen limpios, exactos, sonoros, en mi castellano, no ya la perfección del parnasiano Heredia, sino la marmórea serenidad del pontífice Lecomte de Lisle.

## 11. Alacranismo teatral. Plagios, imitaciones y préstamos

Felipe Sassone. *ABC* (27-03-30, p. 11)

Una vez más, con motivo del estreno feliz de *La rosa del azafrán*, andan revueltos los corrillos de *alacranes*, que así motejan en Buenos Aires, dándoles el nombre del venenoso arácnido, a los reventadores hipócritas que a la vez aplauden y patean, y borran con los pies lo que hacen con las manos, como los toreros bailarines, y discurren luego por pasillos, plazuelas y cafés murmurando pestes del autor afortunado; una vez más surgen ahora, cobardemente, a la chita callando, por obra y desgracia del afeminado *cotilleo*, los cazadores de parecidos, descubriendo la falta de originalidad, cuando no hablan francamente de plagio, y poniendo como no digan dueñas a los aplaudidos autores Romero y Fernández Shaw porque para su última zarzuela –según hicieron en *Doña Francisquita* y *La villana*– tomaron la idea matriz de unas comedias de *El Fénix de los Ingenios* y lo declararon además, por sobra de honradez y sin ninguna necesidad. Y digo que la confesión holgaba porque el préstamo de la idea es francamente lícito, y los libros de *La villana*, *Doña Francisquita* y *La rosa del azafrán*, absolutamente originales, porque de sus autores son arquitectura, escenificación, conducción del enredo, palabras y todo, en fin, lo que constituye la originalidad de una obra dramática. ¿De cuándo a acá no se puede hacer en la zarzuela lo que se hizo con la ópera? ¿Es que cabe afirmar, ni pensar siquiera, que Sterbini, Piave, Cammarano y Boito, al componer *El barbero de Sevilla*, *La fuerza del destino*, *Lucía de Lamermoor*, *El trovador*, *Rigoletto*, *La traviata*. *Otelo*, *Falstaff* y *Mefistófeles*, robaron a Beaumarchais, el duque de Rivas, Walter Scott, Víctor Hugo, García Gutiérrez, Alejandro Dumas, Shakespeare y Goethe, cuyos eran los primeros originales? Y conste, por añadidura de razones, que no pidieron tanto a otras obras, sino sólo un germen de idea, Romero y Fernández Shaw, que con tan inteligente y limpio cuidado, y tanto amor y españolismo, miran por la prosperidad de nuestra zarzuela.

Yo asgo por los pelos la coyuntura para insistir en que esta manía de los parecidos y el plagio no es una forma de crítica admisible. Ha pocos meses, cuando la triple aparición castellana de *Volpone*, levantóse un coro de murmuraciones todavía más grave, y el parecido de *aire*, de *estilo*, que había entre la obra de Ben Jonson y una de las comedias más célebres de nuestro teatro contemporáneo, tomáronlo a imitación y *fusilamiento* los que, ayunos de historia del teatro, no cayeron en que *Volpone* se parece a muchas comedias de Shakespeare, y muchas comedias de Shakespeare, a la *Mandrágora*, de Nicco-

lo Machiavelli, verdadera madre de un género al que no podían aspirar, por cortas de vuelo, las gallinas seudoliterarias que cacareaban el pretendido plagio. La envidia y la codicia, que tanto leen, no por curiosidad, sino para nutrir sus malas pasiones, pudieran leer también *La apología del plagio*, de Anatole France, que corre impresa en francés, desde la página 155 a la 176 de *La Vie Littéraire*, y allí verían cómo está de vieja y resuelta la cuestión que ellos pretenden volver actual y batallona a cada estreno aplaudido. La misma acusación, mil veces injusta, ha caído sobre todos los grandes autores del mundo, desde Shakespeare, que, por haber tomado sus asuntos dramáticos de antiguas sagas y leyendas, tampoco se libró de ella. Nadie más acusado que Molière. Primero le dijeron que su *Tartufo* era una narración de Scarron; después se averiguó que el cuentista francés había copiado, a su vez, de *La hija de Celestina* novela de nuestro Salas Barbadillo. Que yo sepa, nadie ha dicho todavía dónde espigó el último; pero no por esto puede afirmarse su absoluta originalidad. De Molière se sabe que buscó argumentos para sus obras en Plauto y Terencio, y en Boccaccio; que su *Avaro* tiene muchas analogías con *El Hipócrita*, de Pedro Aretino; que copió no poco al célebre *Scaramouche*, y que sirvió de los cañamazos de la *Commedia dell'Arte* italiana; tanto, que sus *Sganarelle, cocú imaginaire* se parece muchísimo a *Arlechino cornuto per opinione*. El mismo dijo, con suprema razón y máximo desenfado: “Je prends mon bien où je le trouve”, con lo cual no hizo más que adelantarse dos siglos a Anatole France, cuando afirma en la obra ya citada, que: “una idea no vale sino por su forma, y que dar forma nueva a una idea vieja es todo el arte, y la única creación posible para la Humanidad”. El genio enorme del enorme Molière no se manchó por eso.

Tengan todo esto en cuenta los intrépidos cazadores de plagios, y también que, aplicando su criterio, todo se parece a todo, así el drama *Tierra baja* a la ópera *Favorita*, pues que el conflicto es idéntico, y Marta es Eleonora, y Fernando el novicio, el pastor Manelick, y el Rey concupiscente, el amo Sebastián, y, sin embargo, a nadie se le ocurrió nunca sospechar que D. Ángel Guimerá copió a Roger y Vaez, ni que éstos imitaron a Scribe, ni que Scribe robara a Baculard d'Arnaud, autor de la tragedia primitiva.

Donde no hay copia exacta no hay plagio, y conste que no lo digo por arrimar el ascua a mi sardina, que las ideas de mis pobres comedias a ningún escritor se las pedí prestadas, y aún así, no digo que son mías, que allí estaban, en el aire, en el mundo, muriéndose de viejas, a merced mía y de cualquiera que pudiese y quisiese, con sus palabras propias y su nueva forma, avivar y remozar su vetustez.

## 12. Traducciones

Cristóbal de Castro. *ABC* (29-06-43, p. 3)

Los libros, las comedias, las películas de mayor circulación en España son traducciones. Y da la casualidad de que este alud coincide con que las películas, las comedias y los libros de traza española no están en circunstancias de competencia. Basta con echar una ojeada a las librerías, a las carteleras, a los catálogos, para comprobar el peligro. Sobra con enumerar los Congresos, Ferias, Concursos, Premios y Subvenciones que el Estado dedica a los problemas culturales para anotar que está advertido de la gravedad y urgencia de ellos. Otro tanto cabe decir de los autores y editores, percatados de que la Traducción es como el quicio patronímico idiomático, factor ineludible, no como quiere el vulgo letrado, usurpación de soberanía, intrusión de los extranjeros, sino principio cultural, universal, signo de civilización.

Cuando decimos que el Arte “no tiene fronteras”, no expresamos un tópico literario, sino un axioma filosófico. Las obras maestras de cualquier país no son de exclusividad nacional, sino patrimonio común de todos los pueblos cultos.

Este *consensio gentium* determina que en todas las naciones civilizadas figuren, traducidas al idioma indígena, las grandes obras extranjeras.

Así vemos que en Alemania, la casa Bernard Tauninitz de Leipzig, acogió en su inmenso catálogo todas las obras maestras de todos los países, sin excepción. Otro tanto hizo en Francia la casa Garnier, de París. Y en Italia, Sonsogno. Y en Londres, al par que en Nueva York, Appleton y más tarde Albatros.

En España, primero con la Biblioteca Universal del siglo XIX, y luego con la Biblioteca Clásica, dirigida por un español tan español como Menéndez y Pelayo, se vertieron a nuestro idioma, sin el menor recelo xenófobo, los grandes libros extranjeros, modernos y antiguos, forjadores de la cultura universal. Pero esas traducciones tienen la garantía máxima. Las casas editoras no fueron improvisaciones, horras de todo sentido artístico, sino organizaciones industriales, regidas por autoridades literarias. No hay sino repasar los nombres de los traductores, todos de linaje y prosapia, y comprobar versiones reconocidas, muchas de ellas como superiores a las de todos los idiomas europeos.

Ahora el caso es distinto. Ahora, el torrente editorial, sin cauce ni dique, se precipita sobre el país, inundándolo de libros extranjeros. Ante la demanda

creciente y los precios exorbitantes, surgen fabricantes de libros entre las piedras, y traductores hasta en los charcos, como los poetas ebenes, de Quevedo.

El negocio está planteado, al margen de toda ética, de toda estética, en plena y cínica aritmética. Se editan libros extranjeros, de dominio público o con parvos derechos de traducción, ofrecida ya en rival competir. Se escogen traductores oscuros, de corto salario, en mayor competir aún. Y se venden las traducciones heréticas como pan bendito, cual si los libros fuesen obras maestras y los traductores, polígrafos políglotas.

Para una firma autorizada, ¡cuánto “soldado desconocido” o demasiado conocido, que es peor! La facundia del editor circunstancial, unida a la supersición del nombre extranjero, hacen pasar por “divos” deslumbrantes a torpes y modestos coristas. El ladino truco de anunciar cualquiera obra como acontecimiento sensacional, de mundial fama y tiradas estupendas, opera en el lector ingenuo como una droga. Lo aturde, lo embriaga, lo entrega de manos y pies al estupefaciente editorial. De esta suerte, las traducciones, en vez de frenar el mal gusto, lo avivan y alientan, y en vez de elevar al lector a la región serena, lo abaten y hundén en el abismo de lo inane.

Aquí, pues, quiebra el *consensu gentium*, principio civilizado. Aquí lo de que el Arte no tiene fronteras deja de ser axioma filosófico para convertirse en un truco picaresco. ¿Qué Arte, como no sea artilugio, encierran traducciones de este jaez? ¿Dónde está su ética, dónde su estética, cautivas en la cueva aritmética?

Cuanto a los traductores, salvo excepciones tan honrosas como escasas, ¿en dónde su preparación idiomática, filológica, siquiera de cultura general, cuando surgen de oficios y profesiones al margen de la literatura sin otras armas de combate que el apremio y el diccionario?

¿Dónde, en fin, está el escritor de firma y obra que renuncia a continuar la suya para difundir la ajena? ¿El Baudelaire, que rinde, más que su vida, su alma, en las traducciones de Edgar Poe?

### 13. Escritores y traductores

Francisco de Cossío. *ABC* (13-01-46, p. 3)

Hace algún tiempo, en estas mismas páginas, se preguntaba a un grupo de jóvenes literatos sobre las influencias que los viejos maestros hubiesen podido ejercer sobre ellos. Y las respuestas, verdaderamente, eran desoladoras, porque indicaban que en el proceso literario español se había roto la continuidad, y los presentes debían muy poco o nada a los pasados. Cuando a una generación de jóvenes la coge por medio una guerra, suele producirse este fenómeno: que la continuidad se interrumpe. Y, cuando surge la paz, estos jóvenes encuentran en torno suyo un vacío, muy difícil de llenar, pues hasta ellos apenas vienen los ecos de los que les precedieron. Cuando una escuela literaria se halla dentro de la continuidad, importan poco la rebeldía, la protesta innovadora, la lucha abierta contra el pasado... Pasa el tiempo, y cuando juzgamos con perspectiva a los supuestos iconoclastas, advertimos en los que, verdaderamente, tienen talento, que están en su lugar, y que sus excesos, al limarse en lo accidental, cumplen en lo formal el papel de ser un eslabón más de la cadena. Lo grave es cuando, rota esta línea de continuidad, nos hallamos ante unos escritores que están totalmente al margen del proceso literario español. Este fenómeno es independiente a su mérito y a su genio, pues yo no puedo negar que, en la joven literatura, descuellan escritores de verdadero talento. Mas su formación, un poco precipitada, y con el ánimo de llegar, apenas sin lucha, advertimos dos influencias peligrosas. La de las novelas extranjeras, mal traducidas, por lo general, al castellano, la de la pantalla cinematográfica, en la que las imágenes, que tienen la fotografía como medio de expresión, propenden a un juego de representaciones en blanco y negro, a las que faltan el color y el aire de la realidad. Digamos que es ésta una literatura enrarecida por un lenguaje de segunda mano, y unas imágenes de segunda mano, también.

Con esto me refiero, especialmente, a los novelistas, americanizados por lo que se refiere a la aptitud visual, y muy del Norte de Europa, incluyendo a Rusia, por lo que respecta a pasiones, sentimientos, ideas y reacciones humanas. Esto, de tener algunos de estos escritores estilo de traductores, es muy importante, porque indica que, mientras escriben, están, en realidad, traduciendo cuando ellos piensan, sin duda, que están creando. Por ello, por tener estilo propio, ha sido posible, entre nosotros, un romanticismo español y un naturalismo español. Lo grave es que, cuando las ideas no corresponden a nuestra realidad circundante, es muy difícil, si no imposible, dar vida a estas

ideas con un lenguaje propio. Y es que en las influencias exteriores, ineludibles en la literatura de cualquier país, hay que distinguir la moda del modo. Nuestro modo de ser, decimos, y únicamente los que tienen un modo de ser muy definido pueden adoptar una moda sin perder su personalidad. En la literatura la personalidad la da el lenguaje, el idioma, el estilo, y esto advertimos no sólo en los que escriben bien, sino en los que escriben mal. Veamos a Pío Baroja, con un estilo descuidado y una personalidad esencialmente española; veamos a *Azorín*, igualmente español, con un estilo depurado y estricto; y, por no citar más que a los que viven, veamos a nuestros dos mejores retóricos, Ortega y D'Ors, que, pese a su contacto constante con lo exterior, y aun asimilando lo exterior a veces con exceso, son fundamentalmente dos grandes escritores españoles. Y es que en estos cuatro escritores la línea de continuidad española, por lo que respecta al giro de las ideas y al lenguaje para expresarlas, no se interrumpe. Es decir, que tienen estilo de escritores y no de traductores.

Los escaparates de nuestras librerías están plagados, con cubiertas llamativas, de obras extranjeras; las portadas de los cinematógrafos aparecen rebosantes de barbarismos y de imágenes extranjeras... y, en torno de estas llamadas a la curiosidad: una juventud que ya no sabe mirar a lo circundante de tanto mirar a lo lejano.

Esta divagación no se tome como un ataque de xenofobia. Ni tampoco como una exaltación tradicionalista. Es que cuando rompemos la línea de continuidad en la expresión, es que sentimos, en torno, un gran vacío de ideas. Y entonces no es el escritor audaz el que impone un estilo nuevo, es el traductor.

## 14. Traducciones

Luis Araujo-Costa. *ABC* (21-07-54, p. 3)

Cervantes ha dicho que las traducciones podrían compararse con un tapiz visto del revés, y nadie duda de la verdad que encierra una conocida frase italiana: "traduttore traditore". Si es posible, leamos las obras cumbres de la humanidad en la lengua en que fueron escritas. Una buena educación de la juventud consiste en el estudio del griego y el latín y de los idiomas modernos

de la cultura: español, francés, inglés, alemán, italiano y portugués. No digo yo que todos se hallen capacitados para escribir en un habla extraña como en su propia lengua manejada por unas cuantas generaciones anteriores a nosotros, pero la función de leer y comprender, ¿por qué no ha de conseguirse?

Sin embargo, las traducciones muchas veces se justifican y hasta se prefieren al texto original. El buen Borgoña, para ser perfectamente gustado, ha de beberse en Bélgica, y los “Tizzianos”, donde mejor se aprecian es en nuestro Museo del Prado, aquí en Madrid. Las *Historias extraordinarias*, de Edgar Poe, parecen encontrar encanto en el francés de Baudelaire, y uno de los libros de Ramón Gómez de la Serna, *Senos*, gana muchos quilates para los espíritus refinados en la versión francesa de Valery-Larbaud. En cambio, los límites entre la pintura y las letras –estudiados en el *Laocoonte*, de Lessing– necesitan del francés admirable e intraducible de Fromentin para mostrar los enclaves, las mutuas dependencias, la armonía, síntesis y unidad entre uno y otro medio de expresión. *Les Maitres d'autrefois* significan la exquisitez de una lengua en los menesteres usuales de la pintura.

Otros motivos pueden poner una traducción determinada por cima del original en la lengua vernácula: las mejoras, aditamentos, apéndices y correcciones del traductor. Señalaré tres libros como prueba. El primero, la *Historia de la Revolución francesa*, de Thiers. Fue traducida en doce tomos al español por don Sebastián Miñano, “El Pobrecito Holgazán”, protegido del segundo cardenal infante don Luis de Borbón y del banquero Aguado, marqués de las Marismas del Guadalquivir. Miñano es autor de un *Diccionario geográfico* anterior al de don Pascual Madoz. El traductor pone al final de cada capítulo algo que no tiene la edición gala, una biografía sucinta de cada personaje que sale a luz en el relato.

El segundo libro es el *Apolo*, de Salomón Reinach. Se trata de un compendio muy valioso de historia del arte, veinticinco lecciones dadas por el autor en la Escuela del Louvre de diciembre de 1902 a junio de 1903. El autor francés, como ha sido costumbre entre los extranjeros, se olvida de que los españoles tenemos también una historia del arte, y no es posible omitirla en un libro de esta naturaleza. El traductor del *Apolo*, el ya desde hace muchos años difunto don Rafael Doménech Gallisá, se creyó obligado a poner a la obra unos apéndices con todo lo relativo a nuestra Patria en materia arquitectónica, y también de escultura y pintura, sin excluir las llamada artes menores. Los apéndices del traductor español están a la altura del cuerpo principal del escrito. Es el *Apolo* un libro que condensa en poco espacio todas las bellas artes de la vista desde los tiempos prehistóricos hasta los finales del XIX. Debería con-

tinuarse a los cincuenta y cuatro años transcurridos desde las lecciones de Salomón Reinach en el Louvre.

El tercer volumen es la *Historia de la Iglesia*, de Boulenger. Nos hallamos muy lejos de 1840, en que eran necesarios doce tomos para dar la *Historia de la Revolución Francesa*, de Adolfo Thiers. Ahora, como en el caso del *Apolo*, existe una sola unidad bibliográfica. En 911 páginas, incluidos los índices, se contiene lo que ha sido la vida de la Iglesia Católica desde su fundación por Jesucristo hasta la fecha de 1926, bajo el pontificado de Pío XI. Pero Boulenger anda también un poco descuidado en lo relativo a España. Su traductor español, el agustino de El Escorial padre Arturo García de la Fuente -asesinado por los rojos-, mejora el claro y preciso relato con muchos capítulos acerca de la Iglesia española.

Muchos dirán que ellos dominan el francés suficiente para no necesitar traducciones. Sí, pero en obras como las tres mencionadas y otras parecidas se quedan sin lo principal y saben de la casa ajena sin advertir lo que ha sucedido en la propia.

## 15. La originalidad y el plagio

Felipe Sassone. *ABC* (12-12-1954, p. 3)

“Yo no soy más que un crítico”, dijo, entre el disimulo de una sonrisa, aquel humano y pérfido Yago que Shakespeare captó en la realidad de la vida, para ponerlo, piedra de desdicha, en el camino de *Otelo*. Lo cual no significa que todos los críticos sean Yagos, ni pérfidos, aunque a veces no sean humanos. Y al buen entendedor, Dios le ayude. Desde luego yo no soy un crítico, y si abordo un tema de crítica literaria, todo será hablar por hablar; según soy un pobre vendedor de palabras que de ellas vivo y muero. El tema es el plagio, “acusación que sigue en España los éxitos literarios”, y con estas palabras que entrecomillo, un crítico de verdad, ni inhumano ni pérfido, don Adolfo Prego, salió pocos días ha en defensa de la pretendida imputación y se refirió con títulos e injustas y antojadizas denuncias, y por eso a mí se me antoja ahora acudir con mi media espada en ayuda de su nobilísima lanza.

Busco más armas y me acuerdo de dos curiosos artículos, bajo un solo título, “Apologie pour le plagiat”, que Anatole France publicó en un periódico y recogió después en el cuarto volumen de *La Vie Littéraire*, allá por los últimos años del pasado siglo o los primeros del actual. Nos decía aquél, a quien alguien llamó “le benédicte narquois”, cómo debía considerarse afortunado el escritor célebre de aquellos días que no hubiese sido acusado, por lo menos, una vez al año de ladrón de ideas. Porque tal desventura la habían sufrido muchísimos, y citaba el caso de la obra de un joven poeta, Maurice Montégut, en la cual se encontraba una situación idéntica a la de cinco obras anteriores. Pero el maestro aprovechaba para opinar que, en verdad, las situaciones dramáticas o novelescas son de todos, y se entretenía en narrar la anécdota curiosa de un joven paisajista que habiendo encontrado en el mismo lugar en que él iba a pintar a otro pintor célebre, Harpignies, a quien llamaban el Miguel Ángel de los árboles, le dijo entre tímido y autoritario: -Hágase usted cargo, maestro, de que yo me he reservado para mi uso este lugar.

El buen Harpignies se limitó a sonreír desdeñoso ante la pretensión del joven artista que consideraba un trozo de paisaje como un coto de caza de su propiedad.

Abundan anécdotas con la misma intención en los dos artículos de France, que debieran ser releídos por los cazadores de plagios, pues que de todo ello se deduce que una situación dramática o novelesca no pertenece a quien la encontró, sino a quien logró fijarla con intensidad indeleble en la memoria de los hombres. Al final de sus dos ensayos surge Molière, del cual dice: “Ce grand homme a pris à tout le monde”; a los modernos como a los antiguos, a los latinos, a los españoles, a los italianos y hasta a los propios franceses. Rebuscó con toda paciencia y comodidad en *Cyrano*, en *Bois-Robert*, en *Scarron*, en *Arlequín*, y nadie le hizo jamás ningún reproche, porque todo aquello de que se apoderó Molière le pertenece de toda propiedad, como le puso su sello.

Cualquiera de nosotros, lector queridísimo, podríamos denunciar numerosas obras que por parecerse a otras pudieran dar idea de plagios flagrantes. Por ejemplo, uno de los más grandes novelistas peninsulares, el que compartió con don Benito Pérez Galdós la supremacía desde fines del siglo XIX hasta nuestros días, Eça de Queiroz, ¿no se acordó acaso demasiado en *El crimen del padre Amaro* de *La Faute de l'abbé Mouret*, de Zola, y en *Os Mayas*, del Zohar, De Catulle Mendès, y en *El primo Basilio*, de *Madame Bovary*?

Y, sin embargo, la fama de Eça de Queiroz quedó incólume en la historia de la literatura, y aún por mí quiero decir, a la vez atrevida y modestamente, que por la trama y la intensidad de la acción prefiero la novela del lusitano a

la de Flaubert. Ya en el camino del atrevimiento osaré afirmar que no sólo las situaciones son de todos, sino también las ideas, pues que están en el aire, y son del ambiente, y tienen su órbita de desarrollo y su época de duración y son la voz de una tierra y de un siglo. Ni Molière cuando pintó a Harpagón entendió que ya nadie podría escribir la comedia del avaro, ni Shakespeare al componer el *Otelo* se reservó para sí la propiedad exclusiva del drama del celoso.

Y ahora volvamos al artículo “Plagio”, del buen crítico don Adolfo Prego, para insistir después en otra reflexión de Anatole France. El crítico español dice generosamente: “Vamos a dejar a un lado la parte de envidia que haya en estos rumores.” Pero antes había dicho que “la acusación de plagio sigue en España a los éxitos literarios”. Como así es la verdad y de las obras que nada traen nadie piensa en plagios, habrá que convenir en que lo de la envidia no puede dejarse a un lado. Por el contrario, el gran escritor francés manifestaba sus fuertes dudas en cuanto a que la severidad de los acusadores pudiera fundarse en un conocimiento exacto del arte de escribir, y afirmaba que tal rigor debía atribuirse a razones de otro orden de las cuales la primera era una “raison d’argent”. Pero no he de ser yo menos generoso que el crítico español, y así me limitaré a fijarme tan sólo en el perjuicio que puede hacer a muchos buenos ingenios, tímidos y sencillos, el afán de la originalidad. Porque nada puede alejar tanto de la belleza a un joven artista ni condenarlo más fácilmente a la esterilidad, como el huir, temeroso de parecidos, las normas clásicas y buscar a todo trance una imposible novedad absoluta. Recuerdo un pasaje de la gran obra del crítico uruguayo José Enrique Rodó, *Motivos de Proteo*, en que refería el caso de un pintor, que, puesto ante el lienzo en trance de componer una obra fiel a normas y cánones magistrales, exclamó de pronto, con alegre rebeldía desdeñosa: “¡Bah, esto ya lo han hecho los antiguos!” Y decidido luego a pintar lo que, según él, no había pintado nadie, exclamó otra vez con profunda tristeza temerosa, a medio camino en su labor: “¡Ay, esto no lo hubieran querido pintar nunca los maestros!” Y tiró los pinceles.

No. Digamos de una vez que el plagio literario sólo consiste en las palabras; que se puede ser mucho más original removiendo palabras, que son las nuestras, porque cada uno tiene su léxico particular, que removiendo ideas que son de todos; que la idea es nueva siempre por la forma, y sólo por la forma, y que cuando se dice con otras palabras, de otra manera y con otros matices lo que muchos dijeron antes, se dice de nuevo por primera vez. Pocos días ha, en un pobre artículo mío insinué que en arte lo que no se parece a algo no es nada. Por otra parte la acusación de plagio puede llevar demasiado lejos, hasta la calumnia, hasta el traspies, y no fue chico el que dio Enrique Gómez Carrillo hace unos años cuando, con lamentable ligereza, basándose en una antojadiza

similitud de títulos, acusó a nuestro inolvidable Benavente, autor de *La comi-da de las fieras*, de haber plagiado *Le repas du lyon*, de François de Curel. Y las dos obras se parecían entre sí como un huevo a una castaña. De mí quiero decir que he acabado ahora mismo otra vez *La dama de las Camelias*, que no se estrenará nunca, seguramente; pero que a mí me parece nueva y preciosa. Claro está que Alejandro Dumas, hijo, ya lo había escrito; pero yo todavía no, y estoy en mi derecho.

# CRÍTICA DE LA TRADUCCIÓN

## 1. Traducciones

E. Gómez de Baquero. *El Imparcial* (15-07-1901)

Los escaparates de las librerías están inundados de traducciones de obras literarias, filológicas o históricas extranjeras. Cada día se traduce más, aunque no pueda añadirse “y mejor”, pues generalmente las traducciones industriales que se publican dejan mucho que desear y no pueden bajo ningún concepto compararse con aquellas acabadas versiones, escasas en número, pero muy concienciadas y limadas, que de libros extranjeros, más o menos justamente famosos, hicieron algunos de nuestros literatos del siglo XVIII y principios del XIX.

No todo es culpa de los traductores. Examinando con algún cuidado los libros de esta clase que diariamente se publican, si en algunos se advierte absoluta impericia y falta de los conocimientos filológicos necesarios, en otros se descubren más bien señales de precipitación, huellas de un trabajo mal pagado y hecho a la carrera. Así, junto a indudables aciertos, se observan en estas variaciones descuidos y errores que habría sido fácil corregir de haberlas hecho con mayor reposo. Dicen que en el fondo de toda cuestión social hay una cuestión económica. En el fondo de la mayor parte de los fenómenos literarios hay también un sedimento económico.

Pero con todos sus defectos, que en algunas de ellas son enormes, estas traducciones son ventanas abiertas para nuestro público a la cultura y al movimiento literario de otros países. Esa multitud de libros baratos, de tomos de a peseta que difunden las obras de Tolstoi, de Sienkiewicz, de Balzac, de Renan, de Anatolio France, presentando un poco desordenadamente a los ojos del gran público, autores modernos y autores que van haciéndose ya antiguos, novelistas, sociólogos y filósofos, esa marea creciente de papel impreso, indica que aumenta el número de lectores, que va difundiendo la cultura y con ella la afición a leer. Justo es reconocer que a los periódicos se debe en gran parte este milagro. Ellos enseñan a leer a mucha gente. El folletín más desatinado y espe-

luznante representa una iniciación literaria y un progreso notable en el gusto respecto de las producciones espontáneas y genuinas de la musa popular, como los romances de crímenes y guapezas. El periódico es la avanzada del libro en todas partes, y los que al hablar del Krach achacan la culpa al extraordinario desarrollo de la prensa y se lamentan de que el periódico monopolice los lectores, no saben lo que dicen. Verdad es que estas quejas son antiquísimas. Las hallamos ya casi en los orígenes de la imprenta. En el siglo XVI los libreros de Breslau se quejaban de estos sujetos que en las ferias anuales y hasta cuando no es tiempo de feria, no solamente venden, sino que tienen la osadía de pregonar por las calles, estampas, canciones y noticias, que sólo Dios sabe si son verdaderas o mentirosas, es decir, de la prensa de entonces. Pero, ¿cuántos libros se habrían leído si no les hubiesen servido de introductores estas hojas o pliegos sueltos que indignaban a los libreros de Breslau?

Como son tan numerosos estos libros a que me refiero, sólo muy pocas líneas puedo dedicar en este artículo, a manera de índice, a algunos de los que han aparecido recientemente.

La casa Maucci, de Barcelona, sigue publicando las obras de Sienkiewicz, a quien el éxito extraordinario de *Quo Vadis* (sólo Maucci ha tirado 60.000 ejemplares de la versión castellana de esta obra), ha popularizado en todo el mundo. Pau Miguel Volodyouski (Pau en polaco quiere decir “señor”), última de las obras del gran novelista traducida a nuestro idioma, es la tercera de una serie histórica, cuyas dos partes anteriores *A sangre y fuego* y *El diluvio* han sido editadas también por la misma casa. Para mi gusto, la más interesante es la primera, cuyo asunto es una insurrección de los cosacos de Ucrania. Estas obras, muy celebradas en Polonia, son una especie de Episodios Nacionales polacos. Sólo que en vez de referirse, como la obra de Galdós, a tiempos modernos, se refieren a época relativamente remota. Su acción se desarrolla en el siglo XVII y reflejan vivamente el espíritu caballeresco de la nación polaca, que “prolongó”, por decirlo así, la Edad Media en los tiempos modernos. “Pau Miguel Volodyouski” se parece bastante a las dos anteriores; su asunto es un episodio de la guerra con los turcos, y lo más nuevo en esta novela es la figura de una heroína, de la intrépida Basia, esposa de Volodyouski. Muchos de los personajes que figuran en estas obras de Sienkiewicz son personajes históricos, como el célebre Sobieski, vencedor de los turcos en Viena y rey de Polonia con el nombre de Juan III.

La traducción castellana consta de dos tomos, y es en realidad muy económica, pues por dos pesetas ofrece al lector cerca de 600 páginas de lectura muy interesante y dramática, y aun le da algún barniz de instrucción histórica.

Otro libro publicado por la casa Maucci es *La Esclavitud Moderna* de Tolstoi. En la evolución de la personalidad del gran escritor ruso, el sociólogo y el moralista, han eclipsado al novelador de los primeros tiempos, aunque en ésto se contenía ya en germen el pensamiento filosófico que luego ha desarrollado de una manera tan potente el autor de *La Guerra y la Paz*.

*La Esclavitud Moderna* es una de las obras que mejor le retratan. Su doctrina es un anarquismo pacífico: la supresión de la violencia o de la coacción entre los hombres, y con ella la de las leyes y las magistraturas. Pero Tolstoi, más que a los anarquistas militantes modernos, se parece a ciertos herejes antiguos. Su doctrina tiene un punto de partida religioso y moral, pero no es un místico; no se refugia en los alcázares de la vida interior, sino que quiere suprimir el dolor en el mundo, reformar la vida exterior, borrar la esclavitud moderna, la necesidad de trabajar, por virtud de la cual millones de hombres viven en condición infeliz para el regalo de unos pocos. Nada le importa a Tolstoi que desaparezca la civilización; a la divisa “fiat cultura perant justitia”, que atribuye a los entusiastas del progreso, quiere sustituir la contradictoria: “fiat justitia, perant cultura”. Como Ruskin, que aborrecía por motivos estéticos los ferrocarriles y las chimeneas de las fábricas, y la aglomeración urbana, quisiera Tolstoi que los hombres volvieran a la libre vida de los campos, a la Arcadia feliz de que hablaba D. Quijote a los cabreros.

También ha publicado Maucci una traducción en dos tomos de *Los Apóstoles*, de Renán, el segundo libro de la Historia de los orígenes del cristianismo. Se habían traducido ya hace años al castellano, pero la anterior versión anda escasa. El libro de Renán es harto conocido para que haya necesidad de decir algo de él. La versión está hecha por un doctor en filosofía y letras, lo cual, en principio o en hipótesis, es una garantía de que estará más cuidada de lo que generalmente se gasta y de que las citas y referencias históricas que hace el autor de los *Diálogos filosóficos* no serán para el traductor excursiones por un país desconocido.

Otro editor barcelonés, Luis Tasso, viene publicando (también a peseta del tomo como los libros anteriores) las obras de Balzac. Entre ellas ha dado a la estampa recientemente *Eugenia Grandet* y *Disgustillos de la vida conyugal* (*Petites miseres*, los llamó en francés el autor de la *Comedia humana*). La sociedad que pinta Balzac está ya un poco lejos de nosotros, pero el gran novelista es siempre de actualidad. A todos los psicólogos modernistas de la novela contemporánea, a los Bourget, a los Provost, a los Barros, a los Mirabeau les da quince y raya en sutil penetración de las almas y conocimiento profundo del corazón humano. En Francia se están ahora publicando dos o tres colecciones

completas de las obras de Balzac; no es inoportuno que en España se publique una. Las nuevas generaciones, que se orientan en literatura, como en todo por los autores contemporáneos suyos, tienen un poco olvidado a este maestro de la novela. Para muchos la lectura o la “relectura” de las obras de Balzac será un descubrimiento.

Por último, y digo “por último”, porque este artículo, a pesar de ser tan breves sus referencias, va haciéndose largo, otro editor, valenciano este, Samper, acaba de publicar una traducción de la novela de Anatole France *Thais*, bautizada ahora con el nombre más expresivo para el vulgo de *La Cortesana de Alejandría*. La versión está hecha por un hijo de Roberto Robert, y el libro está bien elegido. Sin ser de las mejores obras de France, uno de los príncipes de la prosa francesa (para mí el mejor prosador de la nación vecina, muerto Renan), es en extremo interesante esta novela que resucita ante los ojos del lector moderno la Alejandría helenizada de los primeros tiempos del cristianismo. Su asunto es la conversión de la cortesana Thais por un monje de la Tebaida, y ahora ha venido a darle actualidad una circunstancia de que han hablado mucho los periódicos franceses. En el museo Gunnet, de París, están expuestos estos días varios objetos arqueológicos descubiertos en excavaciones realizadas en Egipto, y entre ellas figuran varias momias, una de ellas de una mártir cristiana que se llamó en el mundo Thais. Ni cortos ni perezosos, algunos cronistas parisienses la identificaron con la *Thais* de Anatole France, hasta que al cabo arqueólogos más escrupulosos han salido a romper lanzas por el honor de la calumniada momia, mostrando que no hay motivo alguno para suponer que antes de mártir fuese cortesana.

## 2. El librecambio en el teatro. Las traducciones

Manuel Bueno. *Heraldo de Madrid* (24-10-1914)

Ricardo Catarineu, en *La Correspondencia de España*, y Tomás Borrás, en *La Tribuna*, se duelen, el primero templadamente y el segundo con acritud, de la privanza de las firmas extranjeras en los carteles de algunos de nuestros teatros. Absuélvanme el ilustre poeta y el cultísimo crítico de no compartir su severo criterio en este caso, considerando, sobre todo, que ha de serme dolo-

roso el llevarles la contraria. No se me oculta que adopto en este pleito la peor posición. Ellos tienen como espaldar en que apoyarse, aparte su entendimiento y su clarividencia, a toda la juventud que espera asomarse a la escena. Yo no tengo por aliado a nadie, fuera de mi convicción, opuesto al proteccionismo exclusivista en materia de arte. Sentiría, sin embargo, que los jóvenes dramaturgos “non natos” me atribuyeran el propósito de crear derechos prohibitivos para su producción en la aduana del teatro. No es eso. Podría yo atestiguar, por el contrario, que me he esforzado en franquear las puertas de nuestra escena a cuantos escritores se han acercado a mí creyendo, casi siempre erradamente, que mi escaso valimiento podría allanarles obstáculos. Los desengaños en este punto no me han movido a enmienda. Todo escritor que acuda a mí con la ilusión de que pueda serle útil, me tendrá a su lado, para abonar con mi modesta autoridad sus obras, si me pareciesen buenas, o para alentarle a luchar, si le viere extraviado o indefenso. En mi ya dilatada vida de escritor no he tenido que arrepentirme de haber dificultado el acceso de nadie al teatro ni de haber empequeñecido con deliberada mala fe ninguna reputación. Quien privada o públicamente diga lo contrario miente. Ni para los que crean ni para lo que hacen visible con su habilidad personal lo creado, es decir, ni para los autores ni para los artistas, he tenido jamás malevolencias de esas que hacen flaquear una vocación o inspiran dudas sobre la piedad del prójimo. Hasta en mis reparos ha habido en todo instante aquella cortesía y aquel comedimiento de quien aspira a corregir sin lastimar. He sido respetuosísimo con el talento y tolerante con la vanidad: lo cual no me ha librado, ni mucho menos, de calumnias atroces y de venganzas insidiosas y brutales, que han despertado en mí, por lo inmerecidas, más repugnancia que indignación. Ello había de ser inevitable en un país en el que los valores literarios, artísticos y políticos dan, por su misma confusión, una idea de caos. España está pidiendo a gritos una revolución con un metro de sangre en las calles, para que aquí empiece la justicia a hacer valer su señorío y esa revolución se retrasa...

Pero, en fin, no divaguemos. Ricardo Cantarineu se queja del incremento abusivo que va adquiriendo lo exótico en el teatro, y Tomasito Borrás, más vehemente y más radical, lo que vale tanto como decir más joven, pide la total proscripción de las traducciones de nuestros carteles. Yo disiento de este criterio, por las razones que expondré. En primer lugar, ¿qué se pretende? ¿qué las Empresas renuncien a una posibilidad económica que consideran asequible a expensas del Extranjero? ¿Y con qué derecho? Aun en el supuesto, enteramente fantástico, de que hubiese en España una sobreproducción dramática menospreciada, sería injusto imponérsela a las Empresas. Olvidamos que un empresario es un hombre de negocios que compromete su dinero en la orga-

nización de un espectáculo sin recurrir al auxilio de nadie. ¿Qué presión, con visos siquiera de legítima, cabe hacer sobre ese hombre? Todavía si el Estado contribuyera de algún modo a hacer más llevadero el peso de esa industria, estaría parcialmente excusado nuestro veto a las obras extranjeras. Podríamos fundarlo en el hecho de que el Erario público no puede malversarse favoreciendo el incremento del teatro exótico, con menosprecio del nuestro. Nuestra actitud entonces sería despejada. Pero si no ocurre eso. El Estado, por el contrario, no hace sino poner trabas a los espectáculos, gravándolos más de día en día, sin duda para que las Empresas se arruinen.

Con independencia de las razones expuestas, la teoría del proteccionismo en el arte tampoco es admisible. Los pueblos civilizados no pueden ser, en ese respecto, más que librecambistas. El arte no está condicionado por fronteras, ni puede vivir sujeto a un régimen aduanero. No ignoro los reparos que pudiera oponer cualquiera a esta teoría. El primero y más considerable es que no se nos reconoce derecho de reciprocidad. Importamos sin exportar. La literatura exótica nos invade, sin que la nuestra pase los Pirineos. Cierto que algunos novelistas españoles han sido traducidos al francés y que en la escena italiana han logrado hospitalidad dos o tres de nuestros dramaturgos. La desproporción, de todos modos, entre lo que entra y lo que sale es enorme. Hay que convenir en que los mercados literarios extranjeros nos dan un trato injusto. Sobre eso no hay desacuerdo. Nuestra literatura dramática merece más consideración. Es inexplicable, pongo por caso, el que Jacinto Benavente no esté en circulación en la escena francesa y el que ciertas obras de Galdós, como *La loca de la casa* y *El abuelo*, no corran traducidas por el mundo. ¿Por qué esa pretensión y ese olvido? Sin duda porque con los productos indígenas de la literatura dramática se dan por satisfechos los públicos de Francia e Italia. Son aquellos pueblos proteccionistas porque el exceso de producción les dicta esa regla de conducta. Aquí sucede precisamente lo contrario. Diversos teatros, como la Comedia, Lara, y Cervantes, que cuentan con excelentes compañías, no disponen de obras españolas para la totalidad de la temporada. Se me dirá que eso no es enteramente exacto, puesto que si en alguna rama literaria se manifiesta la fecundia de la raza es en el teatro; pero no es menos cierto que las Empresas no pueden arriesgar sus intereses poniendo en escena todo lo que se le presente. ¿Van a convertirse los empresarios en tutores de los dramaturgos? Eso sería absurdo. Es probable, sin embargo, que las Empresas incurran alguna vez en la injusticia de desdeñar a un autor, comunicándole arbitrariamente con el público. Se han dado varios casos, y yo sé de algunos; pero esa consideración no merma el derecho de la Empresa a admitir o rechazar lo que la venga en gana.

Los autores españoles no tienen, ante esta ruda realidad, más que un asidero: el público. Supongamos que nuestro público, súbitamente contagiado de un nacionalismo exclusivista, da en repudiar el repertorio exótico. ¿Qué sucederá? Una de estas dos cosas: que las Empresas se acogerán a la producción española o que cerrarán los teatros. Ahora bien; ¿quién hay tan cándido que ponga su esperanza en aquel movimiento sentimental? ¿Va el público a sacrificar, de la noche a la mañana, su placer a consideraciones patrióticas? ¿Dónde se ha visto eso? Si estuviésemos en guerra con Francia e Italia, aquella intransigencia, no solamente sería disculpable, sino humana. Viviendo en paz, sería una insensatez, en la que es difícil que caiga todo un pueblo...

Aún no he agotado todos los razonamientos que militan a favor del libre cambio en el teatro; me queda por exponer uno, que no quiero omitir, dada su importancia: el derecho del tránsito de las ideas y de las costumbres por encima de todas las fronteras. La literatura, y singularmente el teatro, es para el espectador una fuente de cultura, que le enseña, cómo viven, cómo piensan, cómo aman y cómo odian seres de otros países y de otras razas. Y el contacto con esas realidades espirituales tiene un valor pedagógico indudable.

### 3. Martínez Sierra, traductor de Shakespeare (I)

Luis Astrana Marín. *Los lunes de El Imparcial* (21-4-1919)

Nos vamos a ocupar de D. Gregorio Martínez Sierra como traductor.

De propia minerva, el autor de *Canción de cuna* puede escribir cuanto se le antoje, azucarado o sin azucarar; pero verter y comentar a Ibsen, sin catar palabra del creador de *Hedda Gabler*, a Maeterlinck, ocurriéndole lo propio, y, sobre todo, atreverse con Shakespeare es tocar a empresas mayores, para que no fue llamado.

De Martínez Sierra, como traductor de Shakespeare, vamos a tratar, pues. Acaba de publicar dos versiones del gran trágico, *Hamlet* y *Romeo y Julieta*, y tales, que si debieran o no recogerse, como atentados contra la cultura, es cosa que examinaremos con todo cuidado y hasta con respeto –aunque él no lo guarda para con quien traduce– que no excluye lo uno para lo otro, y la crítica no perderá nada por ser cortés.

El suave lector recordará que, no ha mucho, y del propio Shakespeare, Martínez Sierra puso en escena *The Taming of the Shrew* (La doma de la fierecilla), traducida con el incorrecto título de *Domando la tarasca*, como si la pobre Catalina –protagonista– fuera un aborto del infierno; y hará memoria, asimismo, de que la obra no gustó ni podía gustar; pero, poco o nada afortunada, aquella era una refundición, realizada, a lo que parece, sin pretensiones. Estas dos obras son algo muy distinto, ediciones a todo lujo y a bombo y platillos anunciadas.

¿Y tan mal –se preguntará– ha traducido a Shakespeare el melifluo autor de *Primavera en otoño*, *Sol de la tarde* y *El palacio triste*? Tan mal, aseguramos nosotros, que no ha vertido bien un solo verso. Pero hay más, y doblemente grave, que no se hizo hasta ahora: y es que el traductor ha suprimido del original personajes, escenas enteras y párrafos completos, y añadido lo que le ha venido en gana. Una profanación como jamás se llevó a cabo.

¿Supondrá alguno que eso no puede ser, que Martínez Sierra no se habrá atrevido a cosa semejante, o que, en todo caso, sus libros serán un estudio, una visión, una interpretación personal de la obra del divino William? Nada de ello. A la vista tenemos el volumen de *Romeo y Julieta*, editado por la Biblioteca Estrella en 1918. Véase lo que dice en el prólogo, página 7, para que quien quiera pueda consultarlo:

“No vais a leer una adaptación, ni una interpretación, sino una traducción, y traducción literal. He puesto con el mayor cuidado, con la más fervorosa admiración y la más escrupulosa reverencia –nótese esto bien– el prodigioso verso inglés en prosa castellana, precisamente por conservar lo más exactamente posible la forma y el ritmo peculiares a la obra original”.

Y lo peor es que añade que ha suprimido “*algunas líneas, pocas*”, por ser “*meros, aunque prodigiosos, alardes de versificación*”, y “*algunos chistes*” porque “*hubiesen alargado el texto inútilmente (¡), restándole interés*”. ¿Se dio nada parecido? ¿Hubo tal irreverencia y semejante falta de respeto al público? Y ¿en virtud de qué don sobrenatural Martínez Sierra le enmienda la plana a Shakespeare? ¿En qué mesa comieron juntos *Margot* y *El mercader de Venecia*? Repetimos que no ha traducido bien un solo verso, por lo que puede darse como seguro que no sabe inglés, a lo menos en aquella gran medida que se requiere para entender a Shakespeare: que no ha suprimido *unas pocas líneas*, como ficticiamente dice, sino hasta personajes, escenas íntegras y párrafos completos –aquí se los transcribiremos– y adicionado lo que luego se verá.

Aun escribe en el expresado prólogo: que Shakespeare es “*el más irresponsable lírico*”, y que la obra del autor inglés “*tampoco ha menester notas ni comentarios*”.

Para Martínez Sierra son letra muerta aquellas palabras de Menéndez y Pelayo –que, por cierto, vertió también el *Romeo y Julieta*–: “*Luz, más luz es lo que necesitan esos libros inmortales*”.

Habida cuenta de que Shakespeare es tal vez el genio mayor que produjo la Humanidad y que en sus manuscritos originales, o en los que por tales se tienen, escasean tanto las acotaciones que apenas puede decirse que existen (pues en infinitas escenas hasta el lugar de acción se omite), júzguese lo absolutamente imprescindible de las notas. Sin ellas, ¿cómo nos daríamos una idea de la disposición del escenario, verbigracia, en la escena final de *Othello*? Las ediciones primitivas no llevan sino esta advertencia: *Enter Othello and Desdemona in her bed* (Entra Otelo y Desdémona en su lecho). Para representar dicha escena de un modo exacto y adecuado –considerando lo que en ella sucede– necesitaremos saber la construcción del teatro en Inglaterra en tiempos de la Reina Isabel y de Jacobo I. Igualmente ocurre cuando, en este mismo *Romeo y Julieta*, llega la inmortal escena quinta del acto tercero. El texto de los tres primeros *in-quarto* no ofrece más indicación escénica que estas simples palabras: *Enter Romeo and Juliet, aloft*, y la lección del in-folio de 1923 no es más explícita pues solo dice: *Enter Romeo and Juliet, above, at the window*. (Entra Romeo y Julieta, arriba, en la ventana). Por ello, los anotadores y comentaristas creen necesario esclarecer el texto, pues no se concibe que sin variar el lugar de escena, terminado el célebre diálogo de los amantes, continúe la acción en la ventana, toda vez que entran nuevos personajes. He aquí, pues, cómo describe Malone la disposición del escenario en sus comentarios a esta escena del balcón: “Hacia el foro –dice– debía de haber un balcón, o ventana superior, cuya plataforma se elevaba de ocho a nueve pies del suelo, la cual era sostenida por pilares a propósito. Aquí es donde, en muchos dramas antiguos, pasaba una parte de la acción. Una cortina suspendida delante de este segundo escenario ocultaba, cuando era menester, los personajes que se hallaban a la vista de los espectadores”. (*The plays of William Shakespeare, from the text of Steevens and Malone*). Sobre esta disposición escénica, el más eminente de los críticos alemanes, Hermann Ulrici, ha dado los detalles siguientes. “A cierta distancia del proscenio había una especie de balcón o plataforma que conducía a otro teatro interior, de menores dimensiones, que servía frecuentemente para los más variados usos” (*Shakespeare’s dramatische kunst. Geschichte und Charakteristik des Shakespeareschen Dramas*).

En fin, las notas son tan imprescindibles cuando del teatro de este gran poeta se trata, que Tieck, en sus comentarios a *The King Lear*, ha demostrado que la horrible escena en que le sacan los ojos a Gloster no pasaba en el escenario propiamente dicho; y cita a este respecto –probando que Shakespeare se servía de dos escenarios a la vez–, un caso del *Enrique VIII*, en que la escena del foro figura la cámara del rey, al tiempo que la corte permanece en el proscenio haciendo antesala (*Shakespeare's Dramatische Werke, übersetzt von August Wilhelm Schlegel und Ludwig Tieck*).

Sabida, pues, esta duplicación de escenarios merced a los estudios y notas de eminentes investigadores, nos podemos explicar la anteriormente citada escena final de *Othello*, que en España no se representa tal como debiera.

Vea el Sr. Martínez Sierra si no son menester notas ni comentarios para entender a Shakespeare. Pero quizás para quien escribió *Lirio entre espinas* todo esto sea música celestial y ganas de perder el tiempo. ¿Qué importa que los más esclarecidos ingenios de la crítica, los Johnson, los Steevens, los Drake, Chalmers, Coleridge, Lamb, Schlegel, Hazlitt, Knight, Dyce, Victor Hugo, Guizot, Taine, M'cieres, Stapfer, Lista, Gervinus Elze, Delius, Ulrici y otros cien que no cito, hayan ejercitado su claro talento en descifrar la maravillosa obra del sublime dramático, tan pródiga en profundidades, sutilezas e intrincados arcanos como quien descendió a los más insondables rincones del corazón y se elevó a las más altas regiones del espíritu?...

Sin embargo, posible es que todo esto no sea, como digo, sino vana pretensión de nosotros y deseos de atosigar al lector con explicaciones de nombres y citas, que no significaran nada para el Sr. Martínez Sierra, que halla las cosas claras y no ha menester de comentarlas y demás enfadosos procedimientos que han inventado los eruditos para amargarnos la vida.

¿Qué habrá impulsado al Sr. Martínez Sierra a juntar su nombre con el de tantos beneméritos varones como en España han traducido a Shakespeare, el más conocido de los cuales, Guillermo Macpherson, ha vertido el *To be, or not to be: that is the question* (ser, o no ser: he aquí el enigma) así: “Ser o no ser: la alternativa es esta?” ¿Afán de lucro? ¿Sed de inmortalidad? Porque es lo cierto que de cuantas versiones se han hecho en castellano ninguna merece el calificativo de tal, y sus autores pecan o de ignorar el inglés o de no dominar nuestro idioma.

Cierto es que Shakespeare ha tenido poca suerte en España. Ahora, nadie cometió desaguisado semejante al de Martínez Sierra. Y por ello mismo que dice que la obra shakesperiana no ha menester notas, vendremos en conoci-

miento de que no ha traducido del inglés, sino del francés o del italiano; o bien –y esto es lo más probable– no ha traducido de parte alguna, sino que ha buscado una versión castellana –la de Roviralta, por ejemplo–, la ha copiado, variando el estilo, y la ha dado a la imprenta, después de algún arreglo para el teatro. Sea lo que quiera, que ya dilucidaremos, a Shakespeare no se puede verter sin tener a la vista comentarios, glosarios y notas. En *Romeo and Juliet*, sobre todo, son tan frecuentes los retruécanos, frases elípticas, equívocos, anfibologías, *calembours* y otros mil juegos de vocablos, que se hace absolutamente necesaria la constante consulta de los diccionarios de Johnson, Webster, Funk y Wagnalls; las anotaciones de Deighton, D'Huges y Verity; los glosarios de Nares, Mackay y Dyce; el admirable *Shakespeare-Lexicon*, de Schmidt; el *Dictionary of the language of Shakespeare*, de S. Jervis; el *Thesaurus of English words and phrases*, de Roget; el *Dictionary of Phrase and Fable*, de Preaver; y, en fin, el *Index to the remarkable Passages and words made use of by Shakespeare, calculated to point out the different meaning to which the words are applied*, by Samuel Ayscough.

Hemos cargado un poco la mano y se hace preciso que finalicemos por hoy. Perdone el lector, si hay aridez en el preámbulo. Sostenemos que la profanación del Sr. Martínez Sierra es de un orden de que no existe ejemplo.

Y para probar cuanto decimos, desde el próximo lunes cotejaremos las dos versiones del referido autor con los originales ingleses. Daremos principio con el *Romeo and Juliet*, texto de la edición *in-folio* de 1623, publicada por los amigos de Shakespeare los actores John Heming y Henry Condell, comparado con el de la *in-quarto* de 1597. Después examinaremos *Hamlet*.

Veremos cómo con lo suprimido por Martínez Sierra hay para un acto de drama, y con lo mal traducido, materia para un sainete.

#### 4. Martínez Sierra, traductor de Shakespeare (II)

Luis Astrana Marín. *Los lunes de El Imparcial* (12-05-1919)

Henos ya ante los textos inglés y castellano: *The tragedy of Romeo and Juliet*, de William Shakespeare, y *Romeo y Julieta*, traducción de G. Martínez Sierra.

Demos principio con el *Dramatis personae*. A simple vista se advierte que el Sr. Martínez Sierra no ha vertido del inglés. Escribe el autor de *Primavera en Otoño*: “Montesco, padre de Romeo-Capuleto, padre de Julieta”. El texto de Shakespeare dice:

Capulet,           *heads of two houses at variance with each other.*  
Montague

(Capuleto,        jefes de dos familias enemistadas entre sí)  
(Montague

A continuación figura un personaje que en las ediciones inglesas señala-se de este modo: *An old man, of the Capulet family* (un anciano amigo de la familia Capuleto). En la traducción de Martínez Sierra no aparece tal personaje. Lo ha asesinado. Y esto es meterse en el terreno de Shakespeare, que mata a Romeo, a Julieta, a lady Montague, a Paris, a Mercurio y a Teobaldo, que ya son bastantes muertes, pero que deja con vida a este pobre anciano, que es de natural pacífico.

Tomémosle en cuenta esa muerte a Sierra, y prosigamos. En la lista de personajes descubrimos otro, así catalogado: *Peter, servant to Juliet's nurse*. (Pedro, criado de la nodriza de Julieta) ¿El suave lector supondrá que no le ha matado? Pues también debe de haberle matado; a lo menos le ha hecho desaparecer, que no le hallamos en el *Dramatis personae*.

Leemos más adelante: *Three musicians* (Tres músicos). ¿Imaginará, asimismo, el lector que a éstos no los habrá matado, que son gente levantisca y tomaría venganza?

En efecto, no los ha matado; constan en la versión los “tres músicos”. Ahora, dichos músicos representan una escena con el aludido Pedro, la cual arrancó de raíz Martínez Sierra.

Es de notar que esta escena que se atreve a suprimir el autor de *Lirio entre espinas* es interesantísima; tanto que, según Lamartine, Shakespeare la compuso, mezclando lo trágico con lo cómico, al objeto de mostrar la insensibilidad e indiferencia de los extraños a los dolores propios de la familia. Pero todo esto es “vacuo lirismo” —que dijo el otro— para el Sr. Martínez Sierra, y el creador de *Macbeth*, un pobrete de quien es lícito cortar escenas enteras y zafarse el traductor engañando al público bajo su palabra de que solo ha suprimido “*unas líneas, pocas*”, siendo así que la referida escena, como luego se verá, ocupa más de tres páginas.

Continuemos el *Dramatis personae*. Al final vemos un nuevo personaje así clasificado: *Another page* (otro paje), que igualmente debe de haberlo matado Sierra, porque en la traducción no consta. En ella no figura sino “*Un muchacho*”, que, por cierto, jamás aparece en escena con este nombre, y “*Un oficial*”, con el que ocurre lo mismo. En el texto inglés no consta tal muchacho, y si ese otro paje es el muchacho, debiera advertirse.

Examinemos dónde coloca la escena el traductor. “Acción –escribe– durante la mayor parte de la *comedia* (!) en Verona; una escena del último acto en Mantua”. En el texto shakesperiano no hay tal cosa, sino simplemente estas palabras: *Scene: Verona, Mantua*; ni podía haberlas, pues el autor jamás hubiera llamado comedia a esta terrible tragedia, como así la denomina en todas las ediciones. En el tercer *in-quarto*, publicado en 1609 por John Smethwick, se lee: *The most excellent and lamentable Tragedie of Romeo and Juliet*.

De esta ojeada por el *Dramatis personae* se deduce que el ilustre dramaturgo D. Gregorio Martínez Sierra hace una feroz mortandad en la obra de Shakespeare.

Pasemos adelante. En la relación que dice el coro vemos traducir *Two household, both alike in dignity* (Dos familias, ambas iguales en nobleza) de esta suerte: “*Dos casas, iguales en dignidad*”. Como se verá a partir de aquí, la versión es un espantavillanos, y si a cada palabra nos detuviéramos, no acabaríamos nunca, porque las impropiedades, incorrecciones y caprichos abundan que es un primor.

Comienza el acto primero y hay una acotación que reza: *Enter Sampson and Gregory, of the house of Capulet, with swords and bucklers* (Entran Sansón y Gregorio, de la casa de Capuleto, con espadas y broqueles). Martínez Sierra suprime que entran de la casa de Capuleto.

Todo el diálogo de estos dos criados está de modo que apenas hay palabra en la traducción que corresponda al original. En éste se preguntan y contestan, hasta la intervención de Abraham y Baltasar, veinticinco veces; en Martínez Sierra sólo diecinueve. Párrafos suprimidos:

SAMPSON.–*I will take the wall of any man or maid of Montague's* (Le tomaré la acera a todo criado o doncella de las Montagues).

GREGORY.–*That shows thee a weak slave; for the weakest goes to the wall* (Eso indica que eres un mandria infeliz, pues el más débil es el que se arri-ma a la pared).

SAMPSON.—*‘Tis true; and therefore women, being the weaker vessels, are ever thrust to the wall: therefore I will push Montague’s men from the wall and thrust his maids to the wall.* (Verdaderamente, y por ello las mujeres, como las vasijas débiles se arrinconan siempre a la pared. Por lo tanto, echaré de la pared a los criados de Montague y arrimaré a ella a las doncellas).

Y no sólo verifica estas supresiones, sino que hace decir a los criados cosas absolutamente contrarias al texto. Así: arguye ahora Gregorio, en contestación a Sansón, que quiere mostrarse cruel con las sirvientas de la casa de Montague o Montesco: *The quarrel is between our masters and us their men* (La contienda es sólo entre nuestros amos y entre nosotros sus criados). Martínez Sierra traduce: “La querella es entre nuestros amos y nosotros somos sus criados”; frase que, como mal vertida, indica que los criados no deben intervenir, cuando lo que desea expresar Gregorio es todo lo contrario: que las doncellas criadas (maids) son las ajenas a la refriega, porque la enemistad es únicamente de amo a amo y de criado a criado. Siguen las mutilaciones.

SAMPSON.—*‘Tis all one, I will show myself a tyrant: when I have fought with the men, I will be cruel, with the maids; I will cut off their heads.* (Igual me da, me mostraré tirano: después de batirme con los hombres, seré cruel con las doncellas; les voy a cortar las cabezas.)

GREGORY.—*The heads of the maids?* (¿Las cabezas de las doncellas?)

SAMPSON.—*Ay, the heads of the maids, or their maidenheads (take it in what sense thou will.* (Sí, las cabezas de las doncellas, o su doncellez, tómallo en el sentido que quieras.)

GREGORY.—*They must take it in sense that feel it.* (Quienes lo tomarán en algún sentido serán las que lo sientan.)

SAMPSON.—*Me, they shall feel while I am able to stand; and ‘tis known I am a pretty piece of flesh.* (Pues me sentirán mientras pueda tenerme firme, y es sabido que soy un bonito pedazo de carne.)

Véase cómo Martínez Sierra ha suprimido ocho parlamentos a los criados.

Con esto y lo arriba transcrito, el suave lector juzgará de las aseveraciones de Martínez Sierra: “He puesto con el mayor cuidado, con la más fervorosa admiración y la más escrupulosa reverencia...” etc.

Pero continuaremos. Lo verdaderamente grave está aún por venir.

## 5. Martínez Sierra, traductor de Shakespeare (III)

Luis Astrana Marín. *Los lunes de El Imparcial* (19-05-1919)

Las más hermosas frases de Shakespeare, sus incomparables imágenes, sus maravillosos pensamientos quedan unas veces suprimidos y otras desbaratados en la traducción de Martínez Sierra. Cuando Teobaldo toma parte en la reyerta entre Capuletos y Montagues exclama, provocando a Benvolio:

*What, drawn, and talk of peace!* (¡Cómo; espada en mano y hablar de paz!) Frase de admirable sentido, que vierte así Martínez Sierra: “¡Cómo! ¿Separar? ¿Poner paz?”

Avancemos al diálogo entre el referido Teobaldo y Romeo. ¡Qué cosas traduce el autor de *El palacio triste!*

Entrar a escena Romeo, hablar, y verter Sierra un tejido de incongruencias y absurdos no se puede hacer más pronto. En efecto, dice Benvolio al verle llegar: *Good morrow, cousin.* (Buena madrugada, pariente.) Y responde Romeo: *Is the day so young?* (¿Tan temprano es?) Martínez Sierra vierte así... vierte así su desconocimiento del inglés: “Feliz mañana, primo”: lo cual no es exacto, porque *morrow* se emplea al saludar para significar, diminutivamente, la primera hora de la mañana, *tempranito*, como si dijéramos, en castellano. En el inglés de hoy, y si el texto trajera *Good morning*, habría acertado Sierra; pero usándose *morrow*, tal como traduce es echar a perder el original. En realidad, la frase *Good morrow* no tiene entre nosotros una traducción que pueda denominarse corriente y usual. En Shakespeare *morrow* ofrece dos significados, primera hora de la mañana (madrugada) y mañana (día siguiente), a semejanza del *demain* y *matin* francés y con el mismo sentido que *morgen* en alemán. Las fórmulas de saludo han sido muy vagas en sus principios. En el mismo Shakespeare se lee con frecuencia *Good time of day*, especie de nuestro “Buenos días”. Cuando comenzaron a usarse los relojes, dichas fórmulas fueron precisándose, y aparecieron *Good morning, good afternoon, good evening*, saludo este último que tampoco tiene equivalencia ordinaria en castellano, toda vez que habría que traducir *Buen anochecer*, o cosa por el estilo.

De la propia manera, la palabra *cousin*, que Sierra traduce por “primo”, en tiempos de Shakespeare empleábase generalmente para indicar cualquier parentesco distinto del inmediato de padres a hijos o de hijos a padres y así significaba “primo” como “sobrino”, haciendo las veces de *nephews*, y en algunas

ocasiones era sinónimo de *grand child*. Por ello, su traducción más adecuada es “pariente”.

Si tan difícil vemos que es verter a Shakespeare como fácil que se equivoque Martínez Sierra, no nos extrañará que éste traduzca el *Is the day so young?* Por “¿Tan joven es el día?” Sólo que esto es ya intolerable.

Pero prosigamos, que aun están por venir los atrevimientos. He aquí cómo traduce la sublime definición del amor, que sale de labios de Romeo. Dice Shakespeare:

*Love is a smoke raised with the fume of sighs;  
Being purged, a fire sparkling in lovers' eyes;  
Being vex'd, a sea nourished, with lovers' tears;  
What is it else? A madness most discreet,  
A choking gall and a preserving sweet.*

(El amor es humo engendrado por el hálito de los suspiros: si lo alientan, es chispeante fuego en los ojos de los enamorados: si lo contrarían, un mar nutrido con lágrimas de amantes; ¿Qué más diré?, discretísima locura, hiel que endulza, almíbar que amarga). Sierra traduce así ¡qué diferencia!.” El amor es nube formada con humo de suspiros; si con ventura, hoguera que centellea en los ojos de los amantes; si con desdicha un mar alimentado con lágrimas de amantes. ¿Qué más? Discretísima locura, acibar que ahoga, miel que conserva”.

El aficionado a chistes baratos tendría ocasión de zaherir a Martínez Sierra por lo que dice del amor, que es miel en conserva o miel que conserva.

Más adelante exclama Romeo, hablando del objeto de sus desvelos:

*O, she is rich in beauty, only poor  
That, when she dies, with beauty dies her store.*

(Oh, es rica en belleza, y solo pobre, porque cuando muera, con su hermosura tendrá fin su tesoro”) ¿Qué traduce Martínez Sierra? – se preguntará.

No traduce nada. Se come el párrafo. Sin duda, así se acaba más presto; pero esas líneas que se manduca son enormemente interesantes, y de su interés ha hablado extensamente Lamartine, como definidoras del carácter de Romeo.

Continúa el diálogo y pregunta Benvolio:

*Then she hath sworn that she will still live chaste?* (Entonces, ¿habrá hecho ella voto de perpetua castidad?)

Romeo contesta lo siguiente en la versión de Martínez Sierra: “Sin duda; es demasiado hermosa, demasiado prudente. ¡Para ganar el cielo me desprecia a mí!”.

Aquí la irreverencia cometida no cuenta precedente, pues además de no ajustarse las anteriores palabras al texto inglés, el traductor se ha comido bastantes párrafos, la tirada de versos que va a continuación, una de las mejores estrofas de la tragedia:

*She hath, and in that sparing makes huge waste.  
For beauty, starved with her severity,  
Cuts beauty off from all posterity.  
She is too fair, too wise, wisely too fair,  
To merit bliss by making me despair.  
She hath forsworn to love; and in that vow  
Do I live dead, that live to tell it now.*

(Así es, y tan avara se quiere mostrar de su hermosura, que, al marchitarla con tales rigores, priva de ella a toda la posteridad. Es sobrado hermosa, sobrado discreta, sobrado discretamente hermosa para ganar el cielo y causa de mi desesperación. Ha jurado no vivir para el amor; y con tal juramento vivo yo muerto, que sólo vivo para contártelo ahora.)

Estas divinas frases, completamente mutiladas, son todavía los prolegómenos, como quien dice. A las palabras de Romeo, replica Benvolio, pretendiendo hacerle desistir de su amor:

*Be ruled by me, forget to think of her.* (Sigue mi consejo, no pienses más en ella.)

Y responde Romeo: *O, teach me how I should forget to think!* (¡Oh, enséñame entonces cómo pueda yo dejar de pensar!) Esta admirable respuesta es traducida por Martínez Sierra: “Enséñame a olvidar.”

Expusimos en anteriores artículos que, no contento el Sr. Martínez Sierra con mutilar despiadadamente la obra shakespeariana, añadía párrafos de su propia cosecha, haciendo incurrir al gran dramático en incongruencias y anacronismos que no había cometido en modo alguno. Ha llegado la hora de demostrarlo. En la escena III del acto I pregunta la Nodriz cuánto falta para el primero de agosto.

*How long is it now*

*To Lammas-tide?*<sup>1</sup>

Y contesta Lady Capuleto:

*A fortnight and odd days.* (Poco más de dos semanas.)

Día arriba, día abajo, la tragedia se desarrolla, pues, a últimos de julio, ya casi en agosto, toda vez que en tiempos de la Reina Isabel aun no había computado Inglaterra con la Corrección gregoriana. Sentado este precedente, véase si no es estupendamente gracioso lo que *traduce* Martínez Sierra en la escena IV del acto I haciendo decir a Benvolio: “Estamos en Carnaval y no son menester ceremonias”. Palabras son estas que, claro es, no podía, en modo alguno, como antes decimos, escribir Shakespeare, tras lo que hace decir a lady Capuleto y a la Nodriz de Julieta. Sus términos rezan fielmente: *The date is out of such prolixity*, que se pueden traducir: “La cosa no requiere tantos prolegómenos”: O “Esas arengas pasaron ya de moda”. O “Todo eso resulta ya anticuado”. Pero, ¿de dónde diablos, por mucho que se estire la frase, puede resultar “Estamos en Carnaval y no son menester ceremonias”? Téngase presente que el anterior párrafo es contestación a estos versos de Romeo:

*What, shall this speech be spoke for our excuse?*

*Or shall we on without apology?*

que se prestan a la versión, imitando la elasticidad y frescura del diálogo shakespeareano: “Bueno, ¿recitamos este discurso, en disculpa de nuestra intrusión, o nos colamos adentro, sin más apologías?”

No se puede seguir palabra por palabra traducción tan caprichosa; y empleamos este dulce adjetivo, en lugar de un fuerte dicitario, porque tantas irreverencias, más que otra cosa, revelan inconsciencia pura, inmoderado afán de publicar, salga lo que saliere.

Continuaremos examinando la funesta labor del Sr. Martínez Sierra. Sepa quien leyere sus versiones, que a él lee: pero de ninguna manera al divino Guillermo.

1 Jaime Clark y Martínez Lafuente traducen *Lammas-Tide* por “fiesta de San Pedro”. Macpherson y otros por “fiesta de los ángeles”. Ambas hipótesis son equivocadas. *Lammas-Tide* en opinión de los más autorizados comentaristas debe traducirse por “primero de agosto”, día en que se celebraba en los pueblos anglosajones la “misa o fiesta del pan” –*hlammoesse* o *hlaf-moesse*–, en la que se ofrecía un pan como primicia de la cosecha del trigo. Martínez Sierra calla todos estos pormenores como si *Lammas-Tide* fuera facilísimo de traducir.

## 6. Martínez Sierra, traductor de Shakespeare (IV)

Luis Astrana Marín. *Los lunes de El Imparcial*, (9-6-1919)

Si Shakespeare fuese lo que le hace ser don Gregorio Martínez Sierra, el genio inglés no hubiera pasado, a buen seguro, a la posteridad. En la primera escena entre Capuleto y Paris, el padre de Julieta invita al conde a la fiesta que se ha de celebrar en su palacio y añade:

*Such comfort as do lusty jounge men feel  
When well-apparell'd april on the heel  
Of limping winter treads, even such delight  
And these who, often drown'd, could never die,  
Transparent heretics, be burnt liars!*

(El deleite que experimenta el robusto mancebo, cuando el engalanado abril pisa los talones del perezoso invierno, lo sentiréis esta noche en mi casa, rodeado de frescos capullos femeniles.) Martínez Sierra *traduce* únicamente: “El placer del baile, grato a la juventud, te aguarda.” ¡Echen ustedes ese par de pareados al autor de *Mamá!* Su versión es una no interrumpida serie de cortes y falsas interpretaciones de original. Hay, verbigracia, un trozo de diálogo entre Romeo y Benvolio que, por cierto, ofrece notable semejanza con varios pasajes del *Quijote*—aquellos en que el Caballero de la Triste Figura hace entender a todo el mundo que Dulcinea es “la más hermosa señora” de la tierra—, que, por los aludidos cortes, pierde una gran parte de su hermosura. Dice Benvolio que, cuando Romeo contemple algunos rostros que él ha de mostrarle en el festín de los Capuletos, se desvanecerá el amor que le profesa a Rosalina, y acabará por creer que si cisne es un cuervo. Así sucede, en efecto, apenas el galán conoce a Julieta, que no es Romeo tan constante como Don Quijote; pero, de primera intención, el hijo de Montague se vuelve airado contra su pariente, y exclama:

*When the devout religion of mine eye  
Maintains such falsehood, then turn tears to fires;  
And these, who, often drown'd, could never die,  
Transparents heretics, be burnt for liars!*

(¡Cuando la sacrosanta religión de mis ojos mantenga tal falsedad, truequense mis lágrimas en llamas, y estos diáfanos herejes (los ojos), tantas veces anegados, sin poder morir jamás, sean quemados como impostores!) El Sr. Martínez Sierra suprime la segunda parte de la oración y deja cojo el texto.

Pero nada es comparable a lo que vierte el autor de *La casa de la primera* –¿cuál será esta casa?– cuando llegan pasajes dificultosos, precisamente por ignorar a los grandes comentaristas. Si en vez de escribir que la obra shakespeariana no necesita de comentarios, hubiera examinado los de Steevens, no haría decir a Mercucio que la Reina Mab “es la comadrona de las hadas”. El texto inglés reza: *She is the fairies’ midwife*. (Ella es la partera de las ilusiones) He aquí traducida la nota del dicho Steevens, de su famosa edición de 1793: No significa (fairies’ midwife) que Mab sea la comadrona o partera de las hadas, sino que entre ellas, “a Mab le estaba reservado el particular oficio de extraer de la cabeza de los hombres los sueños y fantasías que conciben durante el sueño, ‘hijos de uno cerebro ocioso’, como el propio Mercucio asevera”. En igual sentido se expresan los más calificados comentaristas; así lo vierten Schlegel, Delius, Deighton, Clark, Clarke, Roviralta, Lermína, Chiarini, etc., y así se registra la voz *fairly*, en uno de sus significados, en el diccionario de Webster. Sólo lo traducen mal Martínez Sierra y Guillermo Macpherson.

Todo el expresado relato de Mercucio, célebre en las antologías literarias, esta desfigurado y lleno de lagunas en la versión que nos ocupa. Por ejemplo, al hablar Shakespeare del “pequeño cínife de librea gris” –*small grey-coated gnat*– que conduce la carroza de la antes citada Reina Mab, Martínez Sierra hace punto, siendo así que el texto continúa diciendo que este mosquito *not half so big as a round little worm prick’d from the lazy finger of a maid*: “no es ni la mitad de grande que el redondo gusanillo que se extrae con la punta de un alfiler del perezoso dedo de una doncella”, aludiendo a la antigua conseja según la cual en la carne de los dedos de las muchachas perezosas solían criarse determinados gusanillos– *idle worms*.

Otro corte de importancia. Reprocha Romeo a Mercucio la pasada narración de la Reina Mab, arguyendo que no habla de nada. Y contesta su amigo:

*True, I talk of dreams;  
Which are the children of an idle brain,  
Begot of nothing but vain fantasy,  
Which is as thin of substance as the air,  
And more inconstant than the wind, who woos  
Even now the frozen bosom of the north,*

*And being anger'd, puffs away from thence,  
Turning his face to the dew-dropping south.*

(Cierto, hablo de sueños, que son los hijos de un cerebro ocioso, engendrados únicamente por la vana fantasía, tan vaporosa como el aire y más mudable que el viento que ahora acaricia el seno helado del Norte, y que, después de irritado, brama desde allí, volviendo la cara al Sur destilador de rocío.) Estos ocho versos no tienen para Martínez Sierra más traducción que las seis siguientes palabras: “Es verdad, estoy hablando de sueños.” Sin embargo, Sierra dijo que sólo suprimía *unas líneas, pocas*, y hasta ahora se ha comido centenares de versos.

Mas todas estas mutilaciones, con ser mucho, no son nada ante la eliminación de personajes. En la escena del baile, tan modificada que el propio autor la desconocería, es donde se verifica la primer muerte a manos de Martínez Sierra –que le lleva la delantera a Teobaldo–, la de aquel *an old man of the Capulet family* (un anciano de la familia de Capuleto), de quien hicimos mención en anteriores artículos. Lo suprimido es tanto, que no se puede insertar aquí.

Saltemos ahora con Romeo las tapias del jardín de Capuleto. En seguida advertiremos los cortes del traductor. Murmura Julieta:

“¡Ay de mí!”, y exclama Romeo:

*She speaks:  
O, speak again, bright angel! For thou art  
As glorius to this night, being o'er my head,  
As is a winged messenger of heaven  
Unto the white-upturned wondering eyes  
Of mortals, that fall back to gaze on him,  
When he bestrides the lazy-pacing clouds  
And sails upon the bosom of the air.*

(Ella habla. ¡Oh, habla, otra vez, ángel resplandeciente! He aquí que esta noche apareces tan esplendorosa sobre mi cabeza como un alado mensajero celeste ante los ojos estáticos y maravillados de los mortales, que inclinan hacia atrás para contemplarle, cuando él, cabalgando sobre las perezosas nubes, navega en el seno del aire.)

Ocho magníficos versos, que sólo tienen para Martínez Sierra otras tantas palabras, pues traduce: “Habla... ¡Oh, habla de nuevo, ángel de luz.” A palabra por verso no se traduce mal... Pero Sierra ha dicho la tan repetida frase de que no ha suprimido sino *unas cuantas líneas, pocas...* ¡Oh, el “seno helado del Polo Norte” de que habla Mercucio!

Continúa la escena del jardín, y pregunta Julieta a Romeo cómo pudo llegar hasta allí, pues las tapias son difíciles de escalar. Este contesta:

*With love's light wings did I o'erperch these walls,  
For stony limits cannot hold love out:  
And what love can do, that dares love attempt.*

(Con ligeras alas de amor salvé estos muros, pues no hay cerca de piedra capaz de atajar el amor, y aquello que el amor puede hacer, aquello el amor se atreve a realizar.) Sierra vierte en este estilo: “Las tapias del huerto las he saltado con las alas de amor. No hay límite de piedra para quien ama, que a todo se arroja el que bien quiere”. Otro modelo de versión: las palabras que dirige a Julieta Fray Lorenzo, cuando la enamorada llega a la celda del franciscano. Véanse:

*Here comes the lady. O, so light a foot  
Will ne'er wear out the everlasting flint!  
A lover may bestride the gossamer (sic)  
That idles in the wanton summer air,  
And yet not fall, so light is vanity.*

(Aquí viene la dama. ¡Oh, jamás rozará un pie tan leve estas losas perdurables! Un enamorado podría cabalgar, sin caerse, en los tenuísimos filamentos que flotan en el aire juguetón del verano; tan ligera es la ilusión.) Martínez Sierra traduce la siguiente barbaridad, y perdone el suave lector: “Aquí viene la dama... ¡Oh, un paso tan ligero no desgastará mucho las piedras de la calle (!!). Un enamorado puede saltar (!) sobre el hilo de araña que flota perezoso en el aire del verano y no caer: ¡tan ligera es la vanidad!”

¿Qué “vanidad”? ¡Traduce *vanity* por vanidad! Es cuanto faltaba.

Para acabar, por hoy, diremos que Sierra se ha comido también la escena IV del acto segundo, o sea veinticuatro parlamentos, desde la entrada de Romeo hasta la llegada de la nodriza de Julieta. La gran extensión de dicha

escena nos impide, como antes, verterla e insertarla íntegra. Nuestro objeto es mostrar la profanación sin precedentes.

Hasta el próximo lunes, en que daremos fin a nuestra labor sobre *Romeo y Julieta*, no sin examinar más muertes de personajes, más cortes, más irreverencias y peores modos de traducir.

En el artículo que seguirá nos ocuparemos de “Hamlet”, cerrando la serie de profanaciones llevada a cabo por Martínez Sierra.

## 7. Martínez Sierra, traductor de Shakespeare (V)

Luis Astrana Marín. *Los lunes de El Imparcial* (23-06-1919)

Como el Sr. Martínez Sierra desconoce a los comentaristas, no se halla versado en inglés y su castellano, feble y relamido –cual si lo elaboraran manos femeninas–, es la antítesis del lenguaje de Shakespeare, todo virilidad y fortaleza, su traducción viene a parar en algo amadonado, inclasificable, en completo divorcio con el original. Ya en el prólogo escribe: “Lector de buena fe; lectora de buen gusto y corazón sencillo; pobres, humildes, niños e ignorantes: abrid sin miedo el libro”. Hasta ahora no sabíamos que las tragedias shakespearianas fueran accesibles a los niños y a los ignorantes –de cómo pueden serlo a estos últimos tenemos la prueba en el propio autor de *El palacio triste*–, e igualmente que para aquilatarlas se necesitaran lectores de buena fe y lectoras de corazón sencillo, como codornices. Por el contrario, no se queda Shakespeare para cuantos cree Sierra; ni para él mismo como traductor; quédase para los inteligentes; *et intelligentibus, pauca*. Quédase para los Webster, autor de un excelentísimo diccionario inglés, y para los Schmidt, compilador del *Shakespeare-Lexicon*, obras que, de haberlas leído Sierra, no tradujera *morning’s eye* por “luz gris de la mañana”, sino por “semblante de la aurora”, que es el verdadero significado; ni *death’s the end of all* por “¡peor fuera no verlo!”, sino por “la muerte es el fin de todo”, que vertiera hasta el más holgazán alumno de inglés. “¡Peor fuera no verlo!” No, señor; mejor fuera no verlo...

Pero veamos otras frases vertidas. Dice la Nodriza de Julieta: *Where’s my man? Give me come aqua vitae* (¿Dónde está mi escudero? Dadme un sorbo

de *agua vitae*) Sierra traduce: “¡Ay, si me viviera mi pobre marido!... Dame un poco de aguardiente...” ¿Qué les parece a ustedes? Pues más gracioso todavía es verle traducir el ingenioso calificativo que Mercucio aplica a Teobaldo, llamándole *Good King of cats* (buen rey de los gatos), por “espadachín de mi alma”, cosa se saca de su cabeza Martínez Sierra, destruyendo el tajante sarcasmo con que Mercurio zahiere constantemente a Teobaldo, *Tybalt* en inglés, y que por ser en francés *Thibaut* el nombre dado al príncipe de los gatos en la famosa leyenda *Renard*—que en tiempos de Shakespeare era popularísima y se había vertido en Inglaterra con el título de *Reynard the Fox*— y pronunciarse análogamente, el *calembour* resultaba término en extremo mortificante.

Si tan caprichosamente quedan traducidas por Sierra frases tan sencillas como el anterior *Good King of cats*, imagínese el lector qué sucederá cuando vengán versos cuya versión cuesta trasudores; tal la invocación de Julieta a la noche:

*Spread thy close curtain, love-performing night,  
That runaways' eyes may wink...*

El primer verso: “Extiende tu velo tupido, noche consumadora del amor”, falta en la versión. El segundo lo traduce así Sierra: “¡Ciérrense los ojos que pudieran ver!”

No es por ahí, como dicen, ni mucho menos. *Runaway's* o *runaways' eyes* —“errantes ojos”, literalmente— hace referencia a los astros por sus movimientos de revolución en el espacio. *Eyes*, en efecto, suele significar en lenguaje figurado el sol, la luna o las estrellas. Webster, Drake y otros comentaristas aducen ejemplos convincentes, tales como “Los mil ojos de la noche” (*The thousand eyes of night*), en significación de estrellas y “El sol es el ojo del día” (*The sun is the eye of day*), en sentido de astro en general. Por ello, el aludido verso quiere decir, sin duda: “Apáguese los astros errantes, que ruedan en el espacio o, en todo caso, “apáguese o ciérrense los ojos errantes del día”, los astros diurnos, el Sol, en una palabra, pues según se colige de la acción, la tarde está declinando, y el texto añade:

*...And Romeo  
Leap to these arms, untalk'd of and unseen,  
Lovers can see to do their amorous rites  
By their own beauties; or, if love be blind,  
It best agrees with night.*

Esto es, “Y vuela Romeo a mis brazos, sin que nadie le descubra ni repare en él. Para celebrar sus ritos amorosos les basta a los amantes con la luz de sus propios atractivos, y como el amor es ciego, aviénesse mejor con la noche”. Siendo ello así, el sentido de la frase aparece claro. Julieta desea que se oculte el sol para que, llegada la noche, Romeo pueda sustraerse a toda mirada indiscreta, interpretación que no admite dudas, habida cuenta de que al principio de la escena exclama ya la enamorada:

*Gallop apace, you fiery-footed steeds,  
Towards Phoebus, lodging: such a wagoner.  
As Phaeton would whip you to the west,  
And bring in cloudy night immediately.*

Que significa: “Galopad apresuradamente corceles de flamígeros pies, hacia el lecho de Febo: un cochero como Faetón os fustigaría precipitándoos al ocaso, y al punto traería la tenebrosa noche”.

Excusado es decir que, de lo versos transcritos, el Sr. Martínez Sierra no traduce palabra.

En los consejos que da Fray Lorenzo a Romeo señala el franciscano el mejor remedio contra los pesares de la proscripción: *adversity's sweet milk, philosophy*, (La filosofía, dulce bálsamo de la adversidad). Martínez Sierra traduce: “La dulce miel de la filosofía”. De pasada anotaremos que *milk* no significa en modo alguno *miel*, como cree el melifluo y azucaradísimo Sierra, sino *leche*, y *bálsamo*, según el *Lexicon*, arriba aludido, de Schmidt.

Pero, para ver desafueros, no hay como examinar la versión que nos ocupa la celeberrima escena quinta del acto tercero, aquella en que se habla del ruiseñor y la alondra, tan citada en las antologías. La más elemental prudencia, el más ínfimo decoro literario, el más ordinario respeto hubieran obligado a cualquier escritor, que no fuera Martínez Sierra, si no a traducir fielmente, que no sabe, a lo menos a no conducirse con punible irreverencia, suprimiendo frases y más frases del original. Un enemigo personal de Shakespeare se habría portado con mayor corrección.

He aquí uno de los trozos del texto inglés. Exclama Romeo el reparar el llanto de Julieta: *How is 't, my soul? let's talk; it is not day.* (¿Qué te pasa, alma mía? Charlemos: aun no ha llegado el día) Y contestaba Julieta:

*It is, It is: hie hence, be gone, away!  
 'It is the lark that sings so out of tune,  
 Straining harsh discords and unpleasing sharps.  
 Some say the lark makes sweet division;  
 This doth not so, for she divideth us:  
 Some say the lark and loathed toad chang'd eyes;  
 O, now I would they had changed voices too!  
 Since arm from arm that voice doth us affray,  
 Hunting thee hence with hunts-up to the day!  
 O, now be gone; more light and light it grows.*

(¡Sí, sí! ¡Huye en seguida, vete, vete de aquí! ¡Es la alondra, que canta de un modo tan desentonado, lanzando ásperas disonancias y terribles chirridos! ¡Y dicen que la alondra cuando emite sus notas, produce una dulce armonía! ¡Cómo, si ella nos separa! ¡Y dicen que la alondra y el sapo inmundo cambian los ojos! ¡Ay! ¡Ojalá ellos hubiesen trocado ahora también la voz! Porque esa voz nos llena de temor y te arranca de mis brazos ahuyentándote de aquí con su canto de alborada. ¡Oh, parte ahora mismo! ¡Cada vez clarea más!)

Y responde Romeo:

*More light and light: more dark and dark our woes!*

(¡Cada vez clarea más! ¡Cada vez se ennegrecen más nuestros infortunios!).

Estos once maravillosos versos no tienen para Martínez Sierra otra traducción que las siguientes palabras:

Julietta.— ¡Sí lo es, sí lo es! ¡Huye a toda prisa...vete...márchate! Es la alondra que canta desentonada... ¡Vete, vete ya! Cada vez hay más luz.

Romeo.— Más y más luz... ¡Más y más negras nuestras penas!

Ahora, Martínez Sierra aseguró en el prólogo: “No vais a leer una adaptación ni una interpretación, sino una traducción, y traducción literal. He puesto con el mayor cuidado, con la más fervorosa admiración y la más escrupulosa reverencia el prodigioso verso inglés en prosa castellana.” Sin comentarios.

Otra prueba más de las tropelías del traductor son las palabras de Julieta a Fray Lorenzo, cuando le dice que, antes que casarse con Paris, le ordene arro-

jarse desde lo alto de las almenas de un torreón; y añade: “Enciérrame de noche en un osario, todo cubierto de crujientes huesos de difuntos, de ennegrecidas tibias y amarillentas calaveras descarnadas”. (*Shut me nightly in a charnel-house, o'er-cover'd quite with dead men's rattling bones, with reeky shanks and yellow chapless skulls*). Martínez Sierra traduce: “Enciérrame de noche en un osario, *rodeada* de huesos y amarillas calaveras”, echando a perder el texto, pues *o'er covered* (lleno, cubierto, sembrado, henchido) se refiere, no a Julieta, sino al osario.

Por si todo esto fuera poco para poner en guardia a los lectores de la *Biblioteca Estrella* y autorizar la recogida de semejantes ediciones, aun hay mucho más; por ejemplo, ver cómo Baltasar, criado de Romeo, tutea a su señor, cosa, naturalmente, en pugna con el texto inglés; como lo está, asimismo, que diga Romeo que desafía a las estrellas. El original de la edición *in-folio* de 1623 reza así: *Is it e'en so? Then I DENY you, stars!* (¿Será cierto? ¡Entonces, astros, NO CREO en vosotros!) Martínez Sierra vierte: “¿Eso es verdad? ¡Entonces, OS DESAFÍO, estrellas!” La versión es a todas luces equivocada, y por ella venimos en conocimiento de que Sierra ha traducido de un mal traductor francés. Algunas ediciones inglesas, en vez del *DENY YOU, stars*, escriben *DEFY YOU, stars*, quizás por errata o bien porque antiguamente *deny* y *defy* significaron lo mismo. Ello no tiene importancia, siendo igual el sentido. A lo que no hay derecho es a dar a este verbo (*to defy*) su significado moderno de *desafiar*. Y como todas las ediciones francesas que conocemos lo traducen de este modo deducimos que Sierra tradujo del francés y no del inglés. El pensamiento, pues, de Shakespeare está claro: Romeo no desafía ni tiene por qué desafiar a las estrellas: ni desafiarlas es otra cosa que mera ridiculez, sino que niega el influjo de los astros en la suerte del hombre, cosa que –dejando a salvo cuanto puedan opinar los astrólogos, que en estos menesteres no nos introducimos– es perfectamente sustentable.

En la escena del cementerio abundan también las interpretaciones equivocadas y aun disparatadas. *Yew-trees* (tejos) es traducido por “cipreses”; y a *ring that I must use in dead employment* (una sortija que necesito para un uso de importancia” o “para una grato empleo) de esta manera: “Una sortija que necesito usar en un grave empeño”. De aquí a que hubiera vertido Sierra “Una sortija que necesito empeñar” sólo va un paso. Igualmente, *in despite* (a despecho) es vertido por “desesperado”, y *nest of death* (antro de muerte) por “nido de muerte”. Cuando Julieta descubre la copa de veneno en la mano inerte de Romeo exclama: *O, churl! drunk all, and left no friendly drop to help me after?* (¡Ah, ingrato! ¿Todo lo apuraste, sin dejar para mí una sola gota benéfica que

me ayudara a seguirte?) Sierra vierte: “¡Oh, mal criado! (!! ) ¿Lo bebiste todo, sin dejar una gota para mí?”

Finalmente, las últimas palabras de Capuleto a Montague, corolario a la muerte de los dos amantes de Verona: *Poor sacrifices of our enmity!* (¡Pobres víctimas sacrificadas a nuestra enemidad!), están traducidas así: “¡Pobre sacrificio de nuestra enemidad!”

Por no hacer esto interminable, prescindimos de hablar de las acotaciones, todas ellas mal vertidas y peor interpretadas; de otras infinitas frases en que el pensamiento del autor brilla por su ausencia, y muchas más mutilaciones. Lo suprimido es casi tanto como lo conservado.

*Romeo and Juliet*, que es el poema de amor en que rayó a más alto el lirismo del más alto poeta, en la traducción de este Martínez queda reducido a una insignificante historieta cursi, plagada de frases vulgares.

¡Y pensar que dicho “traductor” está anunciando su versión de la primera parte del *Fausto*, de Goethe!...

¡Sálvese el que pueda!

## 8. Martínez Sierra, traductor de Shakespeare (VI)

Luis Astrana Marín. *Los lunes de El Imparcial* (30-6-19)

En que, para final, descubrimos un tremendo plagio.

No podía esto acabar de otro modo. Martínez Sierra, que como autor dramático nos hizo recordar con todo lujo de detalles *La casas de muñecas*, de Ibsen, en *Mamá*: que en diferentes ocasiones –no disponemos aquí de espacio para anotárselas– fue acusado de plagiarlo, era natural que plagiarlo se mostrara también como traductor. Y un plagio tremendo del primer volumen de las *Obras completas de Shakespeare*. –Prólogo de Victor Hugo.– Traducción de R. Martínez Lafuente. –Director literario, V. Blasco Ibáñez.– (*Prometeo*, Sociedad editorial. Valencia, 1916-17), es su versión de *Hamlet* (Biblioteca Estrella. Madrid, 1918), en absolutamente todos los versos que recitan los cómicos ante

la Corte, en la escena o cuadro segundo del acto tercero, que en esta edición ocupa las páginas 108, 109, 110, 111, 112 y 114 y en la anterior o plagiada las 139, 140, 141 y 142. En total, son la friolera de setenta endecasílabos.

¿Hemos dicho plagio? Rectifiquemos. Es más. Es una verdadera usurpación de la propiedad literaria. Los textos no nos dejarán mentir. En la imposibilidad de insertar aquí los setenta versos de uno y otro lado, que harían 140, ocupando casi una columna, unos cuantos de ellos harán las veces. Traduce el Sr. Martínez Lafuente en la página 139:

Ya treinta vueltas dió de Febo el carro  
 a las ondas saladas de Nereo  
 y al globo de la tierra, y treinta veces  
 con luz prestada han alumbrado el suelo  
 doce lunas, en giros repetidos,  
 después que el dios Amor y el Himeneo  
 nos enlazaron para dicha nuestra  
 en nudo santo el corazón y el cuello.

Y traduce Martínez Sierra en las páginas 108-09

Ya treinta vueltas dió de Febo el carro  
 a las ondas saladas de Nereo  
 y al globo de la tierra, y treinta veces  
 con luz prestada han alumbrado el suelo  
 doce lunas, en giros repetidos,  
 después que el dios amor y el himeneo  
 nos enlazaron para dicha nuestra  
 en nudo santo el corazón y el cuello.

Como verán ustedes, la única diferencia entre ambas estrofas es que en la primera *Amor e Himeneo* se escriben con mayúsculas, y en la segunda, no.

Igual continúan las restantes páginas.

Quedamos, pues, en que esto es una copia descarada, que deben dilucidar las Empresas de *Prometeo* y *Estrella*. Quien haya copiado a quien, allá lo esclarezca el Juzgado. Nosotros sólo podemos asegurar que la fecha de la *Bibliote-*

ca *Estrella* es posterior a la de *Prometeo*, por lo que a todas luces aparece Sierra como el usurpador.

¡Buena anda la literatura, señores! No falta sino que ahora esos setenta versos no fueran ni de Sierra ni de Martínez Lafuente. Tras lo que descubrimos a Rodríguez Marín y a Cejador, en cosas de letras nos hallamos curados de espanto.

Vengamos ya a otros puntos de la “traducción” famosa.

Lo primero, Martínez Sierra mata el eje de la obra. Todos sabemos que Hamlet representa la duda, y que sobre esta materia White, Hazlitt, Schlegel, Coleridge, Goethe, Victor Hugo y otros célebres escritores han trazado páginas inmortales. Pero Hamlet es la duda... hasta que sacudiéndose de ella se dispone a obrar, o sea hasta la escena cuarta del cuarto acto. A partir de este momento, todo es en él pujanza, energía y decisión. Ha llegado a una llanura en las fronteras de Dinamarca, ha visto el ejército de Fortinbrás, ha conversado con un capitán de las fuerzas y, al quedarse solo, se lamenta de no haber obrado antes, viniendo como vienen todos los acontecimientos a acusarle y aguijonear su perezosa venganza.

–“¿Qué papel estoy haciendo, pues –dice–, yo, que tengo un padre asesinado y una madre envilecida, poderosos estímulos para mi razón y mi sangre, y permito que todo duerma en paz? Y mientras tanto, estoy viendo la muerte inmediata de esos veinte mil hombres, que por un capricho y una ilusión de gloria corren al sepulcro como a un mullido lecho, y combaten por un trozo de tierra tan exiguo que en él no pueden decidir la cuestión, y que ni siquiera es un osario con capacidad bastante para enterrar a los muertos. ¡Oh! ¡Desde este mismo instante sean de sangre mis pensamientos o no merezcan más que desprecio!”

Toda esta escena falta en Martínez Sierra, como falta en otros arreglos teatrales. Naturalmente, quien lea o vea representar la tragedia con tan absurdos cortes, no se explicará cómo de repente, y por arte de birlibirloque, el carácter del príncipe sufre desde el acto quinto tan radical transformación.

Hablar de otros extremos de la versión que nos ocupa sería volver a repetir cuanto dijimos acerca de *Romeo y Julieta*. Apenas hay palabra que corresponda al original. Sin embargo, haremos merced al lector de algunas desaprensiones, llamémoslas así.

Igual que en *Romeo*, y por si no hubiera bastantes muertes en la obra, Sierra asesina a dos embajadores, Cornelius y Voltimand. En la primer escena,

entre Horacio, Marcelo y Bernardo, falta un interesantísimo diálogo, en el que se habla de la rigurosa vigilancia que se lleva a cabo todas las noches, de los preparativos bélicos, compra diaria de cañones en el extranjero, leva de calafates y acopio de pertrechos de guerra; de la pasada contienda entre los reyes de Dinamarca y Noruega, Hamlet y Fortinbrás; de la muerte de éste a manos del primero, consecuencia de cuya derrota fue adquirir el danés extensos territorios enemigos que ahora intenta recobrar el hijo del difunto monarca, el valeroso príncipe Fortinbrás que ha ido reclutando en las fronteras de Noruega pandillas de gente miserable y resuelta a todo, según ha comprobado el gobierno. Sin el anterior relato, que suprime Sierra, se entra en la obra y no sabemos el estado en que se halla el país completamente desastroso, que justifica las palabras de Hamlet: “Dinamarca es una cárcel ...una de las peores “ (*Denmark's a prison... one of the worst*), ni tampoco por qué al fin de la tragedia entra triunfante el aludido Fortinbrás. En total, Sierra se ha comido cuarenta y dos endecasílabos. Más adelante, y sobre el mismo asunto, como faltan en la traducción los referidos Voltimand y Cornelius, el lector de la Biblioteca Estrella se queda buenas noches del encargo que les transmite el rey Claudio de que entreguen un mensaje al soberano de Noruega, con objeto de que éste impida que su sobrino Fortinbrás lleve a cabo sus proyectos de invadir Dinamarca. Aquí los versos eliminados son veinticuatro. También se manduca Sierra el retrato que hace Hamlet de su padre: *So excellent a King; that was, to this, Hyperion to a satyr* (Un rey tan excelente que comparado con éste era lo que Hiperión –Apolo– al lado de un sátiro).

Otra muestra de la versión es la escena entre Ofelia y Polonio. Hablan de Hamlet. El padre reprocha a su hija sus devaneos con el príncipe, diciendo que, si estima su honradez, no dé crédito a sus ofertas. Ofelia exclama: *My lord, he hath importuned me with love in honourable fashion* (Señor, me ha requerido de amores con intención honesta). Y responde Polonio: *Ay, fashion you may call it; go to, go to.* (¡Ya lo creo! Bien puedes llamar a eso intención; ¡quita allá, quita allá!)

Como se advertirá, el primer *fashion*, forma equívoco con el segundo, razón que obliga, para que resulte el juego de palabras, a traducirlo por “intención”. También podría verterse *honourable fashion* por “aire respetuoso”, en significación de “amor honrado”, y así resultar la respuesta de Polonio “Bien puedes llamar aire a eso” (al requerimiento del príncipe). Todo menos traducir, como sierra, que Hamlet ha hablado a su amada “por modo honroso”, y en lugar de verter el equívoco, hace decir a Polonio: “¡Ay, desdichada!”, frase que no existe en el texto inglés.

En ornitología y caza tampoco está muy fuerte Sierra, pues confunde el coger chochas (*to catch woodcocks*) con el cazar codornices.

De pasada notamos nuevos cortes en la escena cuarta del acto primero entre Hamlet, Horacio y Marcelo. En la segunda del acto segundo se suprime, asimismo, la llegada de Cornelius y Voltimand, que regresan de Noruega a comunicar al rey Claudio que, en efecto, los preparativos bélicos de Fortinbrás se dirigían contra Dinamarca; pero que aquel monarca, una vez que hubo recibido el mensaje danés, mandó suspenderlos, reduciendo a prisión a su sobrino, que ahora promete formalmente desistir de su empeño y enderezar, en cambio, su acción guerrera contra Polonia, para cuya empresa solicita del rey de Dinamarca la concesión de paso franco por sus dominios, bajo las condiciones de garantía y seguridad consignadas en un pliego de que son portadores. Los versos excluidos son veintinueve. Del mismo modo, no se halla en dicha escena, aparte los infinitos pensamientos de que está matizado el extenso trozo, hasta la llegada de Polonio, en que Hamlet, Rosencrantz y Guildenstern tratan de los cómicos que luego han de representar en palacio.

Pero lo más grave del caso es que —como de costumbre en Sierra— se le hace decir a Shakespeare lo que Shakespeare no escribió. Tal absolutamente todo el recitado primero de Hamlet y los cómicos ante Polonio, Rosencrantz y Guildenstern, que son sesenta versos en que se describe la muerte de Príamo a manos de Pirro. Todo ello está arrancado de la tragedia inmortal y sustituido con el antiguo romance de Ecuba, en que se narra el desconsuelo de ésta por la pérdida de su hija Policena: un romance castellano que, naturalmente, ni escribió Shakespeare ni es original de Sierra. ¿Qué le parece al lector? Lo mismo se podría haber encajado aquí la relación que hace Don Juan Tenorio de su estancia en Italia.

Cuando Hamlet tira estocadas al tapiz y mata a Polonio, Sierra traduce: “Tu suerte te ha valido”, contrariamente al original, que reza: “Sufre tu destino”. (*Take thy fortune*). Decir a uno en buen castellano: “Tu suerte te ha valido”, ¿quién negará que es decirle que su suerte le ha salvado? Ahora, si la suerte para Polonio estriba en que le hayan dado una estocada y convertido en cadáver...

En fin, con indicar que el príncipe danés se dirige al espectro de su padre como si hablara a una cupletista, está dicho todo.

En efecto, aparece la sombra del difunto rey, llena de gravedad, y cayendo de rodillas, exclama Hamlet: “¡Salvadme y guarecedme con vuestras alas, guardianes celestes!” Inmediatamente después de estas palabras que traduci-

mos nosotros, dice Hamlet a la aparición, por boca de Sierra: “¿Qué quieres, graciosa figura?” (!!)

El texto original es: *What would your gracious figure?* (¿Qué deseáis, sombra venerada?) Traducir *gracious figure* por “graciosa figura”, dirigiéndose a un enviado del otro mundo, vale tanto como verter el vulgar *all right* por “todo recto”, y es cuanto puede disparatar un traductor de inglés.

## 9. El traductor de Shakespeare

Alfonso Vidal. *Los lunes de El Imparcial* (28-02-1920)

Don Luis Astrana Marín, el infatigable, se propone traducirnos al castellano la obra general, inmortal y multitudinosa de Shakespeare.

Para un hombre millonario de bríos espirituales e intelectuales que sepa acuchillar bonitamente los obstáculos con el arma de una intrépida decisión tajante –y al ilustre D. Luis Astrana Marín aludimos– proponerse es hacer; propósito, principio...

Quedamos, si hay lógica, en que D. Luis Astrana Marín ha empezado a traducir la obra completa del más universal de los genios. Muy pronto, acaso el mes que viene, conoceremos *Macbet* (sic); luego, las otras famosas tragedias: *El Rey Lear*, *Otelo*, *Julio César*, *Romeo y Julieta*, *Hamlet*, *Ricardo III*; y después, las comedias, todas las comedias: *El mercader de Venecia*, *Cuento de invierno*, *La tempestad*, *Cómo os gusta*, *El sueño de una noche de San Juan*, *La doma de la fierecilla*...

¡Shakespeare! Si pretendemos lograr la unánime admiración española, tacaña, por indocta, para llevársela en homenaje fervoroso al hombre que más tuvo de excelso y divino, así como le llevaríamos una brazada de flores que fuesen a secarse –¿no se han de secar nuestros corazones?– ante una figura inmortal; si pretendemos lograr esa unánime admiración española, tan difícil, desde las hojas rotativas populares, habremos de ser didácticos hábil y gráficamente y recurrir a un sistema pedagógico originalísimo y eficaz. Ejemplo, y perdón: “¿Qué gran dramaturgo español contemporáneo preferís vosotros?” Todos nombráis a Benavente. Es el más popular. Innegable. Pues bien; la gloria del Sr.

Benavente brilla como una lentejuela de traje de luces. El traje de luces es Shakespeare... Y tengo la seguridad de que el gran dramaturgo español, D. Jacinto Benavente, nos agradece con todo su talento esta comparación, para él muy ventajosa... ¡Shakespeare! Víctor Hugo se le queda mirando y no sabe qué decirle; después, para no hacer el ridículo, se pone a gritar admiraciones y las reúne en uno de sus libros más geniales.

Pero, ¿es que no conocemos todavía a Shakespeare? ¡Todavía no!... Si le conociéramos, podríamos aconsejar a nuestro ilustre amigo Astrana Marín que se guardase el arma de su intrépida decisión tajante –a que aludíamos al principio– para ganar victorias que valiesen la pena. Es lo cierto que William Shakespeare cuenta la edad de tres centurias de gloria. Ya tiene canas luengas su venerable figura histórica, que morirá con la muerte de la tierra. Sus propios nietos literarios, los que supieron sentarse a la diestra del Tiempo, nos muestran ya madura la estrella de su genio... Pero nosotros aun no conocemos a Shakespeare. ¡Triste verdad que no queremos creer!

Y para no creer esa verdad dolorosa nos engañamos a nosotros mismos, haciéndonos el falso juramento de que leímos esas tragedias y esas comedias, anteriormente citadas, en traducciones que nos sirvieron Menéndez y Pelayo, Jaime Clark, Guillermo Macpherson, Roviralta y hasta el Sr. Martínez Sierra. Sin embargo, es desgraciadamente indiscutible que al través de las referidas traducciones, vertidas muchas del francés, la figura de William Shakespeare se nos aparece así como enmascarada y aparentando poca formalidad. No seamos como los Salomones, los Homeros, los Dantes, los Cervantes, que no es su grave camarada amigo de embromar a gentes aficionadas a la lectura selecta, poniéndose a por su capricho disfraces que le desfiguren y empequeñezcan. Lo disfraza la irrespetuosidad de sus malos traductores. Y Menéndez y Pelayo lo viste de apocado y tímido, contando el alajo real a sus desplegadas audacias preciosas; y Jaime Clark y Guillermo Macpherson le cuelgan de los hombros un zurrón de ripios; y el buen Roviralta le trajea con una mala expresión de paño catalán; y el Sr. Martínez Sierra le encasqueta hasta las orejas el pobre sombrero hongo de su fea y deplorable mediocridad literaria...

Es el caso que Shakespeare se nos aparece, como decíamos, enmascarado, y que nosotros, a nada que le prestemos un poco de atención seria, le oiremos interrogarnos con una débil vocecita que nos desconcierte:

–¿Me conoces? ¿Me conoces?

Nos da vergüenza decirle que no: ¡¡¡No se puede decorosamente no conocer a Shakespeare!!! Y le contestamos que sí.

Pero deberíamos responderle en castellano castizo:

–Sí, pero no...

Shakespeare nos lo agradecería, porque, según ha descubierto Astrana Marín, amaba nuestro idioma hasta el punto de se dignó introducir en su léxico inglés no pocas palabras del castellano.

Quedamos, pues, también, en el caso de que haya lógica, en que no y a secas. En España no se conoce la obra de Shakespeare a los tres siglos de su gloria. Esto, francamente, y perdón por el tópico de sabor intrínseco, es una vergüenza nacional. Y de esa vergüenza nacional nos libraré con dos o tres años de gigantesca labor el ilustre español don Luis Astrana Marín.

Nosotros nos apresuramos a tirarle un puñado de estímulos cordiales. Estas líneas le aplauden.

## 10. Autores y traductores

E. Marquina. *El Sol* (07-02-1921)

### ANTECEDENTES

La guerra y los trastornos revolucionarios de algunas naciones de Europa, después de la guerra, han llenado las capitales española de extranjeros. Yanquis, ingleses, alemanes, suecos, daneses, austriacos, rusos, y los franceses y los italianos, que en todo tiempo, han sido, para nosotros, habituales huéspedes. Un rincón de nuestras tiendas de libros, gracia a este nuevo público está ostensiblemente adscrito a novedades de fuera de casa: colecciones inglesas, tratados alemanes, versos italianos, novelas francesas, revistas y cuadernos de arte o de modas húngaros, polacos, norteamericanos: un poco de abigarramiento cosmopolita que, en definitiva sacude nuestro ánimo y le ayuda a explayarse.

Aparte de eso, en una que otra tienda el fondo lo constituyen obras extranjeras. Y el rincón, apenas apreciable, se destina al leve peso de algunas primicias nacionales.

En los puestos de los grandes hoteles y en las delanteras de varios kioscos pueden leerse, como en los puestos del *boulevard* —y a veces, con ventaja—, los títulos de casi todos los grandes periódicos europeos, de todas las procedencias.

La calle, los cafés-bar, los patios de los hoteles, los grandes comercios —firmas extranjeras, muchos de ellos—, rezuman y fluyen exotismo por todos sus poros y salientes.

En la escena de algunos de nuestros teatros, un cuerpo estable de artistas cosmopolitas mantiene encendido el fuego sagrado del arte o los intereses sagrados de la empresa, recurriendo, en caso necesario, a todas las profanidades de la coreografía y de la carne.

Este conjunto de hechos innegables ha abierto ligeramente los ojos de los españoles, y ha despertado a la curiosidad el *alma dormida* de Iberia. Parte de nuestra sociedad, por deajo fecundo de las filias y fobias del tiempo de la guerra o porque este diario irrumpir de lo cospolita la estimula, propende a manifestar por la vida mundial un interés que hasta hoy no sintió. Y esta propensión de cierta parte de nuestra sociedad, favorece, a su vez, el punto y tufillo de exotismo amable que, como resultado de los hechos anteriormente citados, comunica nuevo sabor y calidad a la vida, en Madrid y en otras pocas ciudades españolas.

## CONSECUENCIAS

Las curvas de pulsación de la vida de un pueblo, en un momento dado, quedan inscritas, como en un *gráfico* indeleble, en el movimiento literario de aquel pueblo en aquel momento.

El movimiento literario actual de España deriva, en efecto, hacia un cosmopolitismo acogedor y benévolo que no fue nunca característico de nuestras letras.

Numerosas casas editoriales, reformadas o surgidas desde el segundo año de la guerra, nutren sus almacenes casi exclusivamente de traducciones de obras extranjeras, no sólo científicas, que era hábito antiguo, sino literarias, ligeras, artísticas y de puro pasatiempo. La producción intensiva y el concurso de tanta firma editorial obliga a singularizarse en la presentación, y la rebusca de formas, tamaños, telas o papeles para las cubiertas, portadas, viñetas y requi-

lorios ornamentales ha hecho del libro de amena literatura un pequeño y delicioso objeto de arte.

Nuestros dibujantes, relegados ayer a la caricatura, apenas política, de algunos periódicos y revistas, y al cartel del tipo industrial, han conquistado así un nuevo campo para el noble ejercicio de su profesión.

Está, además, el teatro. Con cierto retraso, que fue siempre peculiar de la escena, con respecto al libro, las mismas tendencias que acusa la producción puramente literaria se marcan y manifiestan en la actual producción teatral.

Apenas desviados de la influencia exclusivamente francesa, y cuando ya se desvanecían en el aire, un poco monótonos, los últimos acordes de vals de la pauta vienesa, surgieron, casi al mismo tiempo, para nosotros, los “Bailes rusos” y la guerra: fueron la brocha, chorreante de color, abierta en nuestra escena, y el torrente de lo universal cosmopolita, entrando por ella.

A tono con los apremios y preferencias del público, nuestras empresas de teatro amplían y diversifican sus listas de obras, como los negociantes en libros su fondo editorial, y sucesivamente vemos privar, en el repertorio de las compañías más avisadas y sensibles a la influencia del tiempo, lo norteamericano, lo inglés, intermitentes balbucesos rusos, y hoy, por lo menos en la escena lírica, lo alemán. Italianos y franceses menguan así en su influencia, casi única, de antes de la guerra, y ello, en definitiva, es bienhechor.

La prensa coadyuva a este impulso. No sólo sería difícil citar un crítico de teatros que, desde que se inició la oleada, se haya singularizado en la defensa terca de lo nacional, sino que, de acuerdo con la tónica dominante de que estoy hablando, la tendencia en nuestros más juiciosos mentores y monitores es favorable, en cierta medida, a la invasión de lo exótico. La razón, seguramente, será que, en este pujar y bullir de varios y muchas tendencias, la sensibilidad pública se afina, se adiestra, y ofrece a la inventiva nacional, pasado el tumulto, posibilidades, perspectivas y campos de acción insospechados antes.

Pero, además, como insensiblemente la Prensa coadyuva a esta influencia en la vida, y, por consiguiente, en las letras españolas, por medio de mil detalles sueltos, mínimos, al parecer; pero que, en definitiva, están abriendo el matorral de sus rúbricas y columnas al soplo del oreo universal. Cada día es más amplio el espacio y más viva la atención que nuestros periódicos consagran a los sucesos, episodios y anécdotas de la política y la vida fuera de España. Ya esta actitud no se limita al telégrafo. Son varios los periódicos que mantienen corresponsales propios en diversas capitales de Europa y de América. Por entre las mismas filas de sus colaboradores se han filtrado nombres de

ingleses, franceses, rusos, austriacos, conocedores de nuestra lengua, y que hasta la manejan con cierta cruda familiaridad, no exenta de imprevisto. Claro que ya no es la crónica diaria del corresponsal de guerra, fechada sucesivamente en todos los puntos salientes del frente europeo. Pero hoy es la Asamblea de la Liga de Naciones, que reclama el comentario inmediato del enviado especial, y mañana, la Conferencia interaliada que ha de extractarse al terminar la sesión, y otro día, la cuestión de Irlanda, que pone a vibrar, de consuno con el alma irlandesa, nuestras almas, y otro, el hecho, poco frecuente en los fastos periodísticos, de un escritor como Wells, que, regresando de la Rusia roja, publica simultáneamente sus impresiones en la Prensa española y en la de su país de origen.

El libro, la escena, el periódico, reflejan, pues, fidelísimamente esta prianza de lo exótico en la literatura, consecuencia lógica de las mil concausas citadas al principio de este artículo, que determinó la guerra europea, y que han alterado y matizado sensiblemente el aspecto y el modo de ser de la vida española.

## LA LITERATURA Y LOS LITERATOS

Ahora bien; como ocurre en todos los casos de competencia de marcas extranjeras, esta brusca y general invasión de productos extraños está siendo fatal para los productores españoles. (Seamos nosotros menos hipócritas que los industriales y los comerciantes; personalicemos el problema, como es justo, y no hablemos de la *producción española* que a la larga, ha de beneficiarse en este trasiego de savias; limitémosnos a lo individual, a los *productores*, a nosotros; al caso concreto de nuestra vida y nuestras casas.)

No es, pues, un problema de defensa literaria nacional. Todo lo contrario: en el aporte de estas corrientes simultáneas y diversas, el caudal español ha de crecer; resurgirá flotante, enriquecida, nutrida y compleja, a consecuencia de estos intercambios, intercambios, transfusiones y riegos, la vena nativa. Se trata, pura y sencillamente, de un caso de competencia comercial; de un puro problema económico.

Engolarse, ahuecar la voz, declamar patriotismos, oponerse al invasor y hablar de defensa nacional, siquiera se diga en un sentido exclusivamente literario, equivale a trastornar los hechos, y es plantear el problema en un terreno falso, que no le corresponde, y donde, además, no tiene defensa posible.

“Si la literatura española gime bajo la tiranía del predominio extranjero –nos dirán, como me decía ayer uno de los editores que más han contribuido con sus iniciativas a que el problema exista–, valga por los siglos en que España imponía a la literatura universal su ley y su coyunda.” No es una razón, y además no es exacto; porque no se trata de un *problema de influencia*, sino de *competencia (concurrence)*: pero es desagradable de oír y raspa un poco.

Desplacemos, pues, el problema, antes con antes, de toda posición doctrinal, literaria y abstracta.

Concretémoslo, como es de justicia, a su aspecto preferentemente individual y económico. Esta privanza de lo exótico merma las posibilidades de ingreso y los medios de defensa de los productores nacionales. La competencia entraña ventajas indudables para el editor o la empresa que adquieren, a poco precio, el producto extranjero, prescindiendo frecuentemente del profesional o del técnico, en deplorables traducciones de mogollón. El público las acepta a falta de otras, o por el reducido precio que hace posible el poco coste del producto, o por artimañas y cuquerías de presentación –lícitas, sin duda–; pero, a la postre, traidoras para la producción nacional más cara y que no da margen para tantos lujos. El editor y la empresa proceden, para el caso, sin el contraste revelador de posibles competencias. No sólo siguen a gusto la demanda el público, sino que, a voluntad y en caso necesario, pueden forzarla y pueden influirla. Inundando el mercado de productos extranjeros, mal vertidos en traducciones baratas, provocan y prolongan una corriente de opinión que, acaso, se alteraría o se interrumpiría al contraste de la producción nacional, si ésta pudiera darse en condiciones análogas de abundancia y baratura.

Despojado el problema de todo aparato doctrinal y reducido a una simple cuestión económica entre editores o empresas y literatos o autores, resultará siempre a través de todos los argumentos, que es incontrastable, firme y casi inmovible la posición de editores y empresas, porque se apoyan en estas dos bases: la ausencia de competidores y la baratura excepcional de la materia traducida.

Los escritores y autores acosados a un tiempo por la carestía de la vida y la merma iniciada o posible en sus ingresos, han creído llegado el momento de estrechar filas, tocar a rebato y defenderse.

En junta general, la Sociedad de Autores Españoles, refiriéndose al caso especial de las traducciones escénicas, dio, hace pocos días la voz de alarma, que recogió la Prensa, y se manifestó decidida a intervenir en la contienda, tomando iniciativas.

## ASPECTO VERDADERO DEL PROBLEMA

Cuidado. No vayamos a provocar otro cisma como el que se originó a propósito del cobro de derechos en las obras de dominio público y paguen otra vez justos por pecadores en la lluvia de palos de ciego, consecuencia inevitable de toda contienda apasionada.

La Sociedad de Autores Españoles es una agrupación puramente administrativa y económica. En cuanto rebasa los límites precisos del objeto para el que fue creada y entre en campaña, limitando o coartando la libertad de trabajo de sus socios o administrados, a quienes basta el hecho de firmar una traducción escénica y hacerla representar en público para pertenecer a ella, la Sociedad se ha salido de sus estatutos y, legalmente, claudica.

En cuanto pretenda torcer la corriente de los gustos públicos y oponerle un dique, en actitud más o menos dictatorial, la Sociedad, que no es un sindicato de operarios, sino, desgraciadamente, una pacífica agrupación de obreros mentales, se ha hecho impopular, antipática y, en la pública opinión, está perdida.

Afortunadamente, como antes he dicho, los términos verdaderos del problema son administrativos, económicos. Caen por completo dentro de la órbita prescrita a la llamada Sociedad de Autores Españoles, *si ella sabe ampliarse y evolucionar a tono con el sentido y las normas del tiempo*.

En mi concepto, no se trata de contrariar una corriente, que a la larga puede ser beneficiosa para la densidad de la literatura nacional, que es un derecho incuestionable del público y que, en definitiva, constituye un *hecho*: se trata de poner a los autores y escritores nacionales en condiciones de subsistir durante la invasión; de aceptar y mantener la noble batalla entablada y de obviar, en igualdad de posición, a la fecunda y gloriosa competencia de los autores extranjeros.

Como el peligro doctrinal no existe y como el problema no afecta ni al presente ni al porvenir de la reducción española genuina imperecedera, resulta que, adoptando, dentro de su órbita, aquellas medidas administrativas y económicas que pongan a sus administrados en condiciones de afrontar serenamente la batalla, la Sociedad, sin oponerse al riesgo oportuno de la influencia extranjera, habrá prestado a la civilización universal y la literatura española un noble servicio.

## “RENOVARSE O MORIR”

La extensión que ya he dado a este artículo no me consiente extenderme en la enunciación de la que en mi concepto debe ser labor provechosa de la Sociedad de Autores, si por *tomar iniciativas en la contienda*, no entiende referirse a polacadas ridículas o a remedos de dictaduras insoportables.

Mi programa mínimo se reduciría a estos dos puntos:

Primero. Ampliación de la persona, transformándose la Sociedad de Autores Españoles en Sociedad de Escritores Españoles, que asumiría todos los aspectos de la actividad literaria.

Segundo. Ampliación del objetivo, transformándose en una “cooperativa de producción” con una, dos, tres, cien imprentas reguladoras, donde el escritor pudiera zafarse de la omnipotencia editorial.

Se ha dicho que los estatutos limitan férreamente los objetivos de la Sociedad de Autores y que *nadie* puede alterar los estatutos. Lo que *nadie* puede impedir es que todos los socios, previamente de acuerdo, sean baja en la Sociedad un día dado y, a las dos horas, se agrupen de nuevo en una sociedad distinta, con distinta apelación y fines distintos. Renovarse o morir.

Administrar no es sólo atenerse a pautas viejas, echando mano de recursos gastados, cuando la vida evoluciona de una manera radical a nuestro lado. Administrar es arbitrar nuevos recursos, según van siendo nuevas, y a veces, novísimas las necesidades y formas de la vida.

Si no bastaran la ampliación de la persona y de los fines de la Sociedad, y si todavía siguiera la desproporción entre los ingresos razonables del escritor y la carestía de la vida, cabría pensar en “cooperativas de consumo” adscritas a la Sociedad de Escritores, siguiendo en esto el ejemplo de asociaciones análogas; la de la Prensa, entre otras. Así, después de librarnos del editor, nos libraríamos de la tiranía del “tendero”, que empieza a no ser menos mortal.

Y si no, a casa; a callar; a aguantarnos; a seguir vegetando miserablemente; sin derecho a la comodidad ni casi a la decencia; cobrando quinientas pesetas por una traducción de trescientas páginas, que supone un mes de labor intensiva, si ha de hacerse a conciencia, y no pudiendo pagar trescientas pesetas por un gabán modesto que durará escasamente un invierno. Si no, a seguir aceptando, transigiendo, aparentando y regateando; a no salir de las garras del simpático editor, ni del tendero obtuso y voraz. (Observarán ustedes que cali-

fico al editor con suavidad...; ¡fío tan poco en la capacidad de iniciativas y defensas de nuestra Sociedad!)

Todo, antes que envilecer la pluma contribuyendo, por egoísmo o por necesidad, a una campaña de veto y obstrucción a las corrientes extranjeras, al impulso de la literatura universal, que no es culpable, ni, por lo tanto, pasible, de las malas condiciones del vehículo en que la acarrean, ni de la forma en que nos la imponen los que se lucran importándola.

## 11. Los extraños en España y nuestra literatura en el extranjero

Eduardo Marquina. *El Sol*, (25-03-1921)

No hace muchos días, en estas mismas columnas, comentaba una decisión de los autores españoles que, recelosos y acorralados por la creciente oleada de producción extranjera traducida, trataba de contrarrestarla, organizándose para imponerle vetos y gravámenes que mermaran su ventaja de precio.

Se me ocurre preguntar: ¿No sería más eficaz que todo el ejercicio de una crítica encarnizada y severa que cebándose en las traducciones malas o mediocres dificultara su avance, y que, flagelando las insípidas innecesarias, insignificantes o anticuadas, sólo abriera camino a las realmente interesantes y nuevas, capaces de suscitar corrientes de renovación?

La crítica española no se ejerce para España únicamente. Repercute en veinte naciones de habla española que esperan de ella el primer aviso, la determinante de nuestra circulación literaria en sus mercados. Las omisiones de la Crítica son mermas en la eficacia espiritual de España en América. Es posible, dadas las indicaciones y avisos de la crítica, seguir, con mayor o menor tino acierto, la producción literaria de una nación en los salientes y relieves que la caracterizan. Lo que no es posible, materialmente ni moralmente, cuando faltan estas indicaciones críticas, es consumir toda la producción literaria de un país, a ciegas y según se produce, para no exponerse a perder sus obras capitales, características y representativas. En este caso, lo que hacen los públicos es prescindir en globo de una producción para ellos amorfa, y buscar en la de

otros países, tamizada, valorada, catalogada y clasificada por sus propios órganos críticos, el pasto indispensable al espíritu, según sus aficiones, su estado de alma, la profesión o los gritos .

El tono general de las preferencias americanas es hoy español. Sin embargo, la cultura de aquellas naciones y la lengua de su cultura son francesas. Seguramente que ello podría explicarse por una razón de calidad. A pesar de ello, yo creo –y en muchos casos he podido comprobarlo– que se trata de un algo muchísimo más relativo. La crítica francesa no deja nunca de la mano a los productores nacionales: los estudia, los pesa, los mide; atiende a todas las condiciones del espíritu francés para clasificarlos; a todas las posibles curiosidades de la demanda extranjera para recomendarlos y darles, además de una etiqueta especificada y clara, una manera de “guía de tránsito”. El que adquiere un libro francés puede saber siempre lo que adquiere. Periódicos, catálogos, revistas, conferencias, hasta el telégrafo, en ocasiones, se lo han dicho. El comprador de un libro español casi nunca podrá saber lo que compra. Los españoles producimos en el silencio, publicamos en el vacío, nos formamos entre el desdén o la indiferencia. El comprador de obras españolas es necesario que proceda a ciegas en sus adquisiciones y que haga su biblioteca a “posteriori”, seleccionando y tirando lo inútil, en una especie de revisión crítica que nadie le da hecha, o, por lo menos, indicada “a priori”. Como para eso no siempre hay tiempo suficiente, ni habría jamás dinero bastante, lo que ocurre es que no hay comprador para las obras españolas.

La crítica es el principal estímulo de la labor literaria francesa (ya que de ella hemos empezado a hablar); pero es, además, su portavoz, la promotora inteligente y aguda de su predicamento y boga mundiales. De la labor francesa trasciende así lo de mayor calidad, lo que lógicamente debe trascender. Se hunde, o queda circunscrito a su radio de acción natural, lo mediocre; lo que halaga instintos de la multitud, o coincide con la baja línea cultural de la extensa opinión media.

La falta de labor crítica rectificadora abandona, en cambio, la suerte futura de la producción española a la extensión mayor o menor del sector de opinión en quien directa y primeramente influye. Así me explico que en Puerto Rico, por ejemplo, la literatura española se tacha de pornográfica y aquel Gobierno la intervenga en su aduana. La extensión del sector de opinión a quien interesa la pornografía es basta y blanda como la molicie que halaga, y nuestras obras pornográficas –ya que nosotros no damos a la opinión mundial “tabla de valores críticos”– son allí, como empiezan a ser aquí, las más famosas y tal vez las más leídas.

## LOS NUEVOS – EL “AHORRO” DE LA CRÍTICA

Una última consecuencia podría derivarse aún de la falta de actividad crítica en España. Es, posiblemente, la más grave, porque no se refiere a la labor actual; tiende a herir y dañar desde el comienzo la obra de las generaciones nuevas.

La eficacia mayor, y desde luego más noble, de la Crítica consiste en ahorrar tiempo y esfuerzo a las generaciones novísimas, que se presentan hirvientes de iniciativas y atisbos. De la Crítica depende, en gran parte, que estas generaciones avancen en lo iniciado o den uno y mil pasos atrás en tanteos inútiles. Porque sin una mano crítica que catalogue esfuerzos no hay ciclo posible. Cada autor aislado revive en sí el camino de sus anteriores y multiplica, en daño de la orientación resultante, las tentativas ya hecha.

A la crítica ordenadora y propulsora de las diversas tendencias, correspondería de hecho fijar el punto de partida de las generaciones nuevas.

No olvidemos que si esto abrevia el desarrollo del ciclo literario en todo tiempo, ello es particularmente interesante en épocas como la actual, llamadas de transición, en que la tradición de las formas se ha interrumpido, la invasión de hechos nuevos, curiosos por sí mismos, rompe todos los moldes, y el peligro de las aberraciones parece doblarse y multiplicarse en el violento irrumpir de toda una vida en subversión.

Las épocas de apogeo y decadencia suelen ser ricas en plenitud de formas artísticas, o, por lo menos, en el preciosismo y alambicamiento, característico de la última, y que se ha llamado “estilo de las decadencias”.

Pero las épocas de transición carecen de estilo. Como están activamente empleadas en la elaboración de materiales nuevos, o atentas a la descomposición de los pretéritos, que engendran centenares de posibilidades imprevistas, estas épocas satisfacen en la vida misma el afán de novedad del espíritu y se desinteresan de toda forma de arte. Aparte eso, en estas épocas las formas de arte resisten difícilmente por sí solas a la multiplicidad y verdor de nuevos hechos que tejen la trama de los días. Y, además, la novedad del dato hace superflua la forma. (No hay modo nuevo de expresar “lo nuevo”; ello es ya su forma). De hecho estas épocas de transición suelen coincidir en la herejía común de suprimir las formas literarias y artísticas. Y esta herejía tiene su parte de verdad: la necesidad de variarlas, de rehacerlas.

Pero como nada se hace de la nada, tampoco las formas literarias podrían surgir por generación espontánea. Hay algo que no ha de perderse en la

total subversión literaria, como hay algo que no ha de perderse en la total subversión social.

El legislador atenderá a esto último. El crítico debería atender a lo primero. Y él representaría, para la actividad y la producción literarias, el papel de la conciencia: el ahorro de las generaciones pasadas, que revalorizaría, impulsándolas, las tentativas de la generación actual hacia futuros cada vez más nobles.

## 12. A propósito de una traducción

Ricardo Baeza. *El Sol* (9-09-1925, p. 1)

La señora Nelken se ha creído en el caso de contestar a mi crítica de su traducción de *In carcere et vinculis* de Wilde (*La Tragedia de mi Vida*, en la traducción), aunque ya nos indica desde el comienzo, que “tiene demasiado que hacer” y no es su propósito entablar una polémica. Mi tiempo, desde luego, no es tan precioso como el de la señora Nelken; pero mis deseos de polémica son, por lo menos, tan escasos como los de ella.

Por otra parte, he de declarar que no veo la posibilidad de tal polémica, no habiendo, como no hay materia para ella. Yo me limitaba a hacer la crítica de la traducción de la señora Nelken, poniendo varios ejemplos de su inexactitud (pocos, pero espero que convincentes, y escogidos al azar, repito, entre los muchos que hubiera podido traer a cuento), censurando estuviera hecha del alemán, y no del original, como toda traducción deber serlo lamentando la deformación del estilo de Wilde y rectificando algunos errores que se habían deslizado en el prólogo de la señora Nelken.

Si la señora Nelken pudiese rebatir en detalle todos estos extremos de mi crítica podría haber polémica; pero la señora Nelken sabe sobradamente que no son rebatibles, y buena prueba es que en su “respuesta”, aparte de una delicada ironía contra mi persona y contra los traductores que toman demasiado en serio esto de traducir y aparte de su insistencia en algunos de los errores referidos, no se hace sino combatiéndome con mis propias armas, cogermme en lo que vulgarmente se llama un “gazapo”. Hasta imagino que, sin esto, se

habría ahorrado la señora Nelken la molestia de una respuesta, y que ello es la única razón eficaz de la suya.

Yo bien quisiera que este “gazapo” fuera cierto, y dejar a la señora Nelken la satisfacción, un tanto precaria, de esta baza; aunque claro está que este “gazapo” mío no bastaría a desvirtuar los otros varios (entre otros muchos no transcritos, repitamos por última vez) que yo había cazado en su texto. Pero la verdad no me permite ocultar el hecho de que la señora Nelken, al rectificar mi pretengo “gazapo”, no hace sino incurrir en lo que nuestros inquisidores llamaban pecado de “contumacia”.

Veamos, pues, este “error” que la señora Nelken afirma “tan patente, por lo menos”, como los suyos. Y por cierto que esto de “error” lo pone en plural, escribiendo: “mis errores”, y añadiendo a continuación: “baste un ejemplo”. No, no, señora Nelken; para justificar un plural hay que poner siempre más de un ejemplo.

Y permítaseme aquí, para mayor claridad, que transcriba el párrafo en que la señora Nelken expone mi “error”: “¿Cómo hemos de llamar a la ‘equivocación’ del Sr. Baeza, que me reprocha también él ‘convertir un leproso de la Edad Media en un libertino medieval’, cuando no sólo ‘wütling’ quiere, en efecto, decir ‘libertino’, sino que ‘viene a cuento’ en un párrafo en que se habla nada menos que de Gilles De Retz, el famoso ‘Barba Azul’, de quien nunca se ha sabido que tuviere lepra. (En el mismo párrafo, además, se habla, a propósito de libertinaje, no de lepra. ¡Santo Dios!, del ‘autor de Justine’, y por muchos denuestos que se hayan dirigido al ‘divino marqués’, nunca, al menos que yo sepa, se le ha llamado leproso.)”

Califique la señora Nelken como guste mi “equivocación” pero no saque las cosas de quicio, que el que Wilde hable de “lepra” no quiere decir, ni mucho menos, que se tilde de leproso al marqués de Sade ni Gilles De Retz. Y véase, sino, la transcripción textual del párrafo en el original inglés (edición de 1908 del *De profundis, Obras Completas*, página 29)

“My place would be between Gilles de Retz and the marquis de Sade. I daresay it is best so. I have no desire to complain. One of the many lessons that one learns in prison is, that things are what they are and will be what they will be. Nor have I any doubt that the leper of medioevalism and the author of *Justine* will prove better company than *Sandford and Merton*”. Que, textualmente traducido quiere decir: “Mi puesto estaría entre Gilles de Retz y el marqués de Sade. Y me atrevo a decir que es mejor así. No siento el menor deseo de quejarme. Una de las muchas lecciones que se aprenden en presidio es que las

cosas son lo que son y serán lo que serán. (Esta frase la señora Nelken la traduce: “las cosas son lo que son, y así han de permanecer por siempre”, cuando el original no deja lugar a otra interpretación.) Ni tengo la menor duda de que el leproso (“libertino” según la señora Nelken) de la Edad Media y el autor de “Justine” resultarán de mejor compañía que “Sandford y Merton”.

Como se ve, no hay el menor dislate en que se hable aquí de “leproso”. Bien claro está que con ello quiere decir Wilde que su lugar no estará con el vulgo decente, sino con los proscritos, con los parias de la sociedad, con el leproso y el libertino, que seguramente resultarán de trato más agradable que aquél. Por otra parte –y aquí de ese sentido común cuyo uso yo aconsejaba a los traductores–, no cabe duda que el “leproso” es más distintivo de la Edad Media que el “libertino”. Aunque, desde luego, haya habido libertinos en la Edad Media, como en todas las edades, no ha quedado aquella como época por excelencia del libertinaje, y cualquiera que quisiese hablar del libertino por antonomasia citaría más bien al del siglo XVIII; por más que sus contemporáneos le den ejemplo suficiente para no necesitar ir más lejos.

Pero, sobre todo, y como argumento decisivo, ahí está la palabra escrita por el autor: “leper”, que quiere decir, exclusivamente, “leproso, lazario”. La palabra alemana “wüstling” quiere decir, en efecto, “libertino”, aunque puede que también signifique algo más o menos equivalente a leproso (no tengo ningún diccionario alemán a mano y no me es posible esclarecer ahora este punto), pero, aun en el mejor caso para la señora Nelken ello quería decir que el traductor alemán era el del “gazapo”, y vendría a acabar de demostrar el peligro de traducir de un texto traducido y no del original.

En lo que sí estoy muy conforme con la señora Nelken es en que una traducción no debe ser “textual”, o mejor dicho, literal, sino literaria; esto es, tan fiel al espíritu como al estilo, cualidad esencial en todo escritor, y máxime en aquellos que hemos dado en designar con el nombre “estilistas”. Y de ahí que reprochara a la traducción de la señora Nelken, más aún que aquellos errores o inexactitudes, la deformación sustancial del estilo de Wilde. Pero, aunque, de acuerdo con esta pauta, un traductor tenga cierta libertad de expresión, nunca podrá ser tan lata esta libertad que le permita alterar fundamentalmente la expresión del original, máxime si nada va ganando en belleza. Así la señora Nelken podrá preferir “te halagaba enormemente” a “te sentías orgulloso de”, donde el autor escribe “you were proud of”; pero ello exagera sin necesidad la frase. Si Wilde la hubiese querido así, habría añadido el aumentativo de “enormously” u otro semejante. Y aún menos razón tiene la traductora al preferir “ligereza” a “superficialidad” como equivalente de “shallowness”. Cualquier

diccionario le demostraría que “ligereza” y “superficialidad” son cosa bien distinta, y es seguro que si el autor hubiese querido expresar lo primero habría escrito “levity”, “fickleness”, o algo por el estilo en lugar de “shallowness”. La misma oración siguiente, aún admitiéndola como la traduce la señora Nelken, prueba que no es posible preferir aquí “ligereza” a “superficialidad”. El original dice, en una frase que es como un “leit motiv” de la carta: “The supreme vice is shallowness. Whatever is realism is right”. Esto es: “el vicio supremo es la superficialidad. Todo lo que se ha comprendido está bien.” La señora Nelken traduce, o más bien parafrasea (y esta vez con acierto, dentro de los límites tolerables a un traductor) aquello de “todo lo que se ha comprendido” por “todo lo que llega hasta la conciencia” y esto mismo debiera bastar a indicarla la conveniencia de preferir “superficialidad”, esto es, el vicio de no dejar que las cosas pasen de la superficie y se adentren en la conciencia. ¿Que la señora Nelken prefiere, a pesar de todo, “ligereza”? Muy bien; pero Wilde prefirió “superficialidad” y, al fin y al cabo, de él es la obra y a él hay que atenerse. Y si dice “pronunciar un panegírico” (“to speak a panegyric”), ¿por qué traducir: “entonar un himno”? Realmente, para capricho quizás sea un tanto excesivo y completamente inmotivado.

Esto, para no salirnos de las “ligerezas” de traducción que la señora Nelken ha creído poder justificar, ligerezas que, desde luego, eran las de menos monta entre las imputadas; que si fuéramos otra vez al texto... Pero todo ello y mucho más queda explicado por el concepto que tiene la señora Nelken de lo que es traducir. Para la señora Nelken “la labor de traducción es puramente mecánica, y disculpa muchos errores. Que disculpa muchos errores, no cabe duda; todo disculpa el error, “errare humanu est”; pero ¿qué es puramente mecánica?... Sí, sí; muchas traducciones, desgraciadamente, lo son: las malas. Pero una traducción justa, nada más que justa, requiere algo más que un trabajo mecánico.

La culpa de la señora Nelken no es, como dice, con una finísima ironía, el haber aceptado la traducción, en lugar de indicar al editor encomendase el trabajo a mi insignificante persona. La culpa primera es la de haber aceptado traducir a Wilde del alemán y la segunda el no haberlo hecho constar así en su nota preliminar. Pero, como decíamos antes, todo tiene disculpa, y la de la señora Nelken es que, “al fin y a la postre, una traducción no es sino una traducción”. Algo realmente indigno de consagrarle mayor atención ni cuidados. Quédese esto para los desgraciados “que sacrifican toda labor personal a traducir y comentar obras ajenas”, triste caso en el que, sin duda se encuentra el que escribe estas líneas. Aunque, al fin y a la postre, la obra de crítica no es sino

obra de comentario, y críticos ha habido que no merecen el suave menosprecio de la señora Nelken.

La señora Nelken, siempre con su sutil ironía, me reprocha que anuncie a los lectores que la casa “Atenea” se dispone a publicar la versión de la carta de Wilde, esta vez hecha directamente del inglés, y que se me olvidara decirles los “puntos de contacto” que tengo con la citada casa. Pero mi artículo no versaba sobre mis “puntos de contacto” con la casa “Atenea”, sino sobre la traducción de la señora Nelken; y el tener esos “puntos de contacto” y el que dichas versiones sean de mi pluma, no alcanzo deba ser óbice para que haga constar cuando viene al caso, que las versiones de Wilde publicadas por “Atenea” son directas del inglés, en contraposición a las editadas por Biblioteca Nueva, que lo son de la traducción francesa. Con ello, al fin y al cabo, no hago sino servir los intereses del público. Y “honni soit qui mal y pense!”

Creo que con esta respuesta a la de la señora Nelken queda cerrado ya todo debate posible sobre la cuestión; pero aunque así no fuese, son tan pocos mis deseos de polémica, que desde luego declaro, en caso de que la señora Nelken se crea en la obligación de nueva réplica, que a ella ha de corresponderle el honor de decir la última palabra; como, después de todo, debe ser privilegio de su sexo.

### 13. Las versiones en verso

Luis Astrana Marín. *El Imparcial* (23-10-1927)

El tema de las traducciones en verso, que no es lo mismo que poéticas, tiene siempre actualidad. Hemos ante un volumen de poetas vertidos en verso, intitulado *Goethe, Shakespeare, Shelley*, etc. El traductor, D. Anselmo Gómez, a juzgar por su dedicatoria sencilla –lo que más apreciamos–, no confiaba mucho en que nos íbamos a ocupar de él. Sin embargo, era infundado el temor. No conocemos, a decir verdad, al Sr. Gómez, mas no debe sigilarse un libro que revela notable esfuerzo.

Verter cien poesías de distintos idiomas y verterlas en verso castellano, no parecerá empresa despreciable, antes merecerá alabanzas, si contiene siquiera

algunos metros dignos de estimación. Traducir bien a un poeta en prosa es trabajo de ciencia idiomática, a pesar de que el literato y el artista requieran el mejor consorcio. Traducir bien a un poeta en verso es imposible –con toda la Filología de un Scaligero (¡a quien no le gustaba Homero!), de un Lipsio o de un Casaubón–, sin ser, además un poeta.

Dígolo porque, si el poeta –como suele suceder–, no es, al tiempo, filólogo, o, a lo menos, no domina el habla de que vierte, su labor apenas ofrecerá el mísero mérito de una amplificación exornada de excrecencias inútiles, o de una paráfrasis ajena al pensamiento original.

De donde, por lo mismo que resulta sumamente difícil hallar un poeta a la vez gran literato y filólogo, es casi imposible descubrir una buena versión en verso. Chapman mismo no nos emociona en este orden. Cervantes acertó (como siempre) al hablar de los “tapices del revés”. Y, en el mejor de los casos, no es que parezcan del revés, sino que parezcan tapices. Cuando el divino fray Luis de León –la mejor lira después de David– traduce al Bembo, queda por debajo del mediocre Bembo.

Leo, pues, las versiones de poetas con desconfianza. No me satisfacen. En la más de las ocasiones los tornan enfadosos. Hay una cosa eternamente intraducible, que es el ritmo. Prefiero las versiones en prosa que conserven el movimiento del original y empleen el mismo color, las mismas palabras, iguales adjetivos, la metáfora pura trasladada sin violencia.

Empero divídense la opiniones sobre el modo de traducir la obras poéticas. Para madame de Staël (y es juiciosísimo el reparo), la poesía traducida en prosa *est un canevas dont on a ôté la broderie*. Por el contrario, Barbey d’Arenville recomienda las versiones en prosa. *A notre sens, escribe, il n’y a que le mot à mot de la traduction interlinéaire, que donne l’idu juste de l’oeuvre poétique qu’on veut faire juguer. Ceut-là qui ne savent pas la langue dan (sic) laquelle cette oeuvre a été pensée. Procédé grossier et barbare, disent les academies, mail loyal et le seul que rechercheron (sic) toutjourns les artistes profonds, les vrais connoisseries, que savant reconstituer unc ???? avec les mots qui long exprimée, comme on imagine l’effect d’ensemble du collier dont on tient les perles defléés dans la main.*

A esto se podrá argüir con Philarète Chasles: *Las traduction littéraire est plus trompeuse que l’infidélité: elle pretend être vrai, et elle ment. Elle pretend conserver vivance l’oeuvre même et elle opuse á vos pieds une ossification miserable, un debris.*

Como se ve, hay para todos los gustos (el mío va con Barbey), y yo he dejado esas citas en su francés natal, porque todos lo entienden y para que mejor se entienda. Aquella frase de: “en latín, para mayor claridad” ¿Quién duda que lo es... para los que saben latín?

Por ello, el que quiera leer a un poeta, léalo en su idioma, o agradezca el trabajo y angustias del traductor, mal pagado y menos apreciado. Corre entre sedicentes literatos la desvergonzada ignorancia de creer fácil dominar un idioma extranjero, cuando muchos desconocen el propio.

Otro día insistiremos sobre la tragedia del traductor. Supongamos que vierte un soneto del inglés, en que cada endecasílabo viene casi a duplicar el número de sílabas en castellano. ¿Habría posibilidad de ajuste? Porque si, para ser fiel en las palabras, transforma los endecasílabos en alejandrinos, queda completamente desbaratado el ritmo original. Luego, ¿cómo conservar la rima? Alrededor de la rima flota un secreto hábito, difícilísimo y aun diré imposible de reproducir.

Por ello, la mejor versión del libro objeto de las presentes líneas es un soneto del portugués Rodríguez Lobo, a causa de la afinidad entre el portugués y el español. Naturalmente, la afinidad pasa a todas las lenguas romanas; y así el Sr. Gómez ha podido presentar buenas reproducciones e interpretaciones de Pedro de A. Caminha, André Chenier, Nicolo Tommaseo y el Poliziano. Otra cosa son los poetas ingleses y alemanes, en particular los primeros. Con todo, hallo bien sentidas y expresadas una canción de Shelley “La golondrina viajera”, y “La hija del molinero” del tierno Tennyson, y “El viento en los juncos” de Yeats, aunque en el último verso de ésta el autor ha introducido un arcaísmo reprochable. Asimismo se lee con placer “La princesa”, de J. Elroy Flecker, pudo suprimirse la composición de Roberto Browning, y ya que figuran Beaumont y Fletcher, haber recogido algo de Marlowe y Ben Jonson desconocidos en castellano. También debieron salir del libro las *Máximas* de Marco Aurelio, entre otras razones, porque aparecen en rima, que no se conocía cuando se redactaron. Más nos compensa bastante de estos lunares la versión del “Anheló”, de Esmooz Lang, trabajada a conciencia y con un aire clásico muy a propósito.

El Sr. Gómez hace preceder su versión de un proemio enderezado a mostrar que es verdadera poesía y como se la conoce. Lo constituyen unas páginas bellamente escritas, saturadas de doctrina buena, en que defiende la sensibilidad y el sentimiento como características del poeta, sin las cuales no hay poesía que valga el nombre. Respecto de los poemas escribe: “Sólo una ignorancia supina o una ineptitud para sentirlos, puede tenerlos en menosprecio y justifi-

car la tesis de que la poesía es una realidad inaccesible para el rebaño”. “Quien la desprecia, no puede tener mucho respeto a si mismo ni a ninguna otra cosa”, dice Hazlitt en sus disertaciones sobre los poetas ingleses. Ese desprecio es la actitud de la animalidad contra la sensibilidad. Y luego añade: “Todo lo que en la vida es digno de recuerdo, es su poesía”.

Confiesa el autor sus preferencias por la poesía concentrada y su poco entusiasmo por la fogosa. Y aún se manifiesta un tanto duro con la generalidad de la obra de Espronceda y de Byron.

Es cuestión de temperamento. La poesía morbosa tiene, en efecto, pocos partidarios; empero Espronceda y Byron fueron indudablemente excelentísimos poetas, quiera o no el Sr. Gómez; quien, por su parte, reconoce que existe un vigor sano “tan alejado de la violencia como del sentimentalismo blandengue”

Pues, a nada que medite en esa sugestión, verá claro que precisamente el “furor” bien entendido es el alma de la poesía y su verdadera “inspiración”. Por eso Virgilio es poeta superior a Ovidio y el Dante a Petrarca. Unos son líricos y los otros, además de líricos, épicos y dramáticos. Y filósofos a la vez que historiadores.

Fuera de alguna aseveración suelta que debió eludirse; de alguna referencia desdeñosa, como cuando alude a “cierto sucesor de D. Rodrigo el de las *Ruinas*” (el famoso poeta, arqueólogo y juez de testamentos no tuvo “don”); En fin, aparte algún dejo de egolatría, que inducen al Sr. Gómez a citarse a sí propio, su introducción es acertada, pulcra, rebosante de sensibilidad y espíritu poético.

En la colección consagra el mayor espacio a los poetas ingleses; siguen los alemanes, los franceses, italianos y portugueses, las máximas de Hafiz y de Omar y un par de anónimos. Una breve reseña biográfica de cada autor échase de menos. Y también convendrá advertir que, en general, la forma no es todo lo moderna que –por las últimas conquistas métricas– hay que exigir hoy.

Mayor estudio habría requerido señalar las distintas escuelas y las influencias ejercidas. En el volumen figura, por ejemplo, un soneto de Matteo Maria Bofardo:

He visto el sol salir una mañana...

Pintiparado a aquel famoso de Shakespeare:

Full many a glorious have I seen...

## 14. El espíritu de internacionalidad y las traducciones

Ricardo Baeza. *El Sol* (02-10-1928)

Uno de los rasgos distintivos del actual movimiento literario en Occidente es sin duda, la abundancia de traducciones. Antes de la gran guerra, puede decirse que las únicas literaturas europeas que importaban en gran escala eran la alemana y la italiana. La inglesa y la francesa, con su intenso nacionalismo, oponían tácitamente un dique a la producción extranjera; en parte, explicado, y hasta casi justificado, por la riqueza de la producción propia. En cuanto a la española, que durante todo el siglo XIX presentó un fenómeno de xenofobia literaria semejante, no pudiendo aducir la misma razón, convendrá quizás buscar ésta en la carestía cultural, el apartamiento de la vida europea, la desapeñencia de civilización espiritual, la desgana de toda lectura por parte de la masa iletrada que, en realidad, venían a integrar casi todas las clases sociales del país... El caso es que, fuera cual fuese el motivo, si España era el país que menos leía del continente, también era el que menos traducía de las literaturas ajenas.

Ahora bien: de quince años a la fecha este estado de cosas ha cambiado radicalmente. Pese a todas las exacerbaciones nacionalistas y a todos los pruritos de “révanche”, es indudable que el espíritu de internacionalidad va cada día ganando terreno y rebajando fronteras. Entre tantos males como nos trajo la guerra, hay que reconocer este bien efectivo y trascendente. Y hay que reconocer, y que celebrar, con todo el optimismo que permite el caso, que en esto siquiera la literatura española no se ha quedado a remolque de las otras literaturas europeas y ha tomado parte oportunamente en el movimiento.

En estos últimos diez o doce años, seguramente se ha traducido más al castellano que en los sesenta u ochenta anteriores. Desde luego, el movimiento ha adolecido de cierta precipitación y desorden, sin un criterio todavía seguro de selección. En la prisa de recuperar el tiempo perdido, se ha traducido un poco a tuertas y a derechas, al azar, atendiendo más a la sensación y a la actualidad que al mérito intrínseco de las obras, y así se han importado ya una porción de libros secundarios, y aún de ineptias patentes, mientras permanecen todavía sin nacionalizar obras de primordial importancia. Igualmente, adviértese un marcado desequilibrio en la proporción de las literaturas importadas con un marcado predominio de la francesa sobre todas las demás, al punto que por cada libro inglés o alemán que se traduce pueden contarse, cuando menos,

diez o doce franceses. La razón de esta desproporción es bien obvia: la abundancia de traductores del francés, en relación con la carestía de traductores del inglés y el alemán. Aunque no por ello deje de ser menos lastimoso para el público medianamente letrado aquel prevalecer de las traducciones francesas, ya que, por regla general, la mayoría de ese público se halla precisamente, en condiciones de leer directamente lo francés.

Pero estos defectos eran punto menos que inevitables en la irrupción primera, y sin duda se irán corrigiendo paulatinamente. Por lo pronto, lo importante era que ese movimiento se produjese, y, por fortuna, repito, las letras españolas han seguido, en este respecto, el compás europeo. Pues si el nacionalismo es ya una dolencia funesta en el orden práctico de la vida, aún lo es mucho más en el orden espiritual, y una literatura, sea cual sea —y aún la que en líneas generales, pudiera considerarse superior y más normativa—, no puede sino ganar en el contacto y confrontación con las demás literaturas.

El espíritu del tiempo tiende, cada día más, a crear una mentalidad internacional, común a toda la colectividad humana, donde se fundan las diferentes características nacionales y se concilien todas sus contradicciones y antagonismos.

Ahora bien: el conocimiento de las obras maestras de las literaturas ajenas puede ser esencial para la consecución de ese fin, y, desde este punto de vista, la traducción se nos presenta como un factor trascendental de la futura internacionalidad humana. Pues ¿acaso no es una obra maestra, literaria o artística, la expresión suprema, la cifra y el símbolo del espíritu de una raza, el producto más entrañable de su alma más recóndita?

Así, en nuestra comprensión y amor de la humanidad rusa, en la esperanza que en ella tenemos puesta y que el actual caos político que la deforma no basta a vencer, y en la apasionada curiosidad con que el Mundo sigue el desenvolvimiento del fenómeno ruso, ¿quién podría, equitativamente, hacer la parte de Tolstoy y Dostoiewsky, y de la música rusa y de los bailables de Diaghilew? Y entre todas las obras del espíritu, ¿quién le disputaría la primacía a la obra literaria, como la representación más cabal y perfecta de las actividades humanas?

Se dirá que para que una obra literaria influya en una literatura extranjera no hace falta precisa que sea traducida a esa literatura, ya que los mejores de sus representantes suelen ser gente instruida y capaz de leerla en su idioma original, y así la mayoría de los escritores españoles hemos sufrido la influencia de las grandes obras francesas, y hasta algún sector de ellos la de sus seme-

jantes inglesas y alemanas, sin necesidad de que esas obras estuviesen vertidas al castellano; pero a esto conviene objetar que no se trata sólo del ámbito literario, sino del general y común, y, por mi parte, siempre he pensado que una obra extranjera no ejerce su plenitud de influencia en un país hasta que se haya incorporada a su idioma. Esto es: traducida... y debidamente traducida en su espíritu y en su letra, inseparables en una obra literaria y en fusión o unión como hipostática; con lo que tenemos que una traducción viene, realmente, a ser como una especie de transustanciación. Concepto que, sin duda, dista mucho de la acepción de tarea puramente mecánica y de labor suplementaria y desdeñable en que ordinariamente se la tiene, aún por aquellos que la llevan a cabo. Y claro está que el trabajo así realizado es desdeñable y de ínfimo jaez; pero sólo por culpa de los traductores que así piensan y así trabajan.

La traducción, considerada en su ser genuino, es cosa muy distinta: una verdadera obra de arte; tan artística, desde el punto de vista de la forma, como la obra de creación, y participando de la naturaleza de ésta y de la obra de crítica. Y tal es su importancia en el paisaje literario, que, sin duda, no será exagerado elevar la cuestión a la categoría de “problema”. En estos últimos meses, la crítica francesa se ha ocupado repetidamente del tema, y la *Nouvelle Review Française* de este mes publica una carta sagacísima de M. André Gide (no enviada, al fin, a su destinatario, M. André Thérive, que se ocupara del asunto en *l'Opinion*), en que el incomparable crítico de *Prétextes* trata de “la espino-sa cuestión de las traducciones”, confesando que es una de las que más le han detenido y preocupado.

Punto en el que la casualidad quiere coincida exactamente con M. Gide, al par que también con sus ideas sobre el particular; por lo cual, y teniendo en cuenta la apuntada importancia del tema, espero no parecerá ocioso que ponga una apostilla a la carta de monsieur Gide y eche también mi cuarto a espadas...

## 15. “Traduttore: traditore”

Ricardo Baeza. *El Sol* (09-10-1928)

Monsieur Gide se queja en su carta a M. Thérive de que las traducciones se confían habitualmente a “seres subalternos, cuya buena voluntad no basta a suplir la insuficiencia”, y encuentra la culpa eficiente de ello en la modicidad de la retribución ofrecida por las editoriales al traductor, lo que hace sean muy pocos los escritores dignos de tal nombre que puedan hacerse cargo de una traducción. Ahora bien: para M. Gide es obvio que la obra de traducción *sólo* puede ser llevada a cabo cabalmente por un escritor (y entiéndase, como es natural, un buen escritor), puesto que “un buen traductor debe conocer perfectamente el idioma del autor que traduce, pero mejor todavía el suyo propio y con esto quiero decir no solamente ser capaz de escribirlo correctamente, sino también conocer su sutilezas, sus flexibilidades, sus recursos latentes; cosa que sólo un escritor profesional podrá hacer”. Y resume: “no se improvisa un traductor.”

Monsieur Gide pone el dedo en la llaga y explica así la calidad tan precaria de la gran mayoría de las traducciones que en todas partes se padecen, confiadas a gentes por entero ajenas al oficio literario y que no presentan para la obra de traducción otro título que el conocimiento académico del idioma extranjero en cuestión. ¡Y menos mala aun cuando este conocimiento es genuino y no es reemplazado, como ocurre usualmente, por lo osadía y la falta de todo escrúpulo! Esa osadía que entra en la obra ajena como en terreno conquistado, talando y asolando a mansalva, en la confianza de un editor, un público y una crítica que no han de exigirle responsabilidades, sean cuales fueran sus desmanes. Y así tenemos el ejemplo constante (y hasta por escritores profesionales) de dificultades suprimidas, prolijidades (o lo que tal se le antoja al traductor) abreviadas, páginas enteras y aún capítulos echados abajo o caprichosamente condensados; sin contar los mil dislates en que se incurre por ahorro de tiempo y que con un poco de esfuerzo habrían podido ser evitados, y dejando a un lado ese fraude de traducir de una traducción, tan frecuente entre aquellos traductores que gustan precisamente de figurar como traductores “directos” del inglés, el alemán o el ruso. No es de extrañar, pues, que los que así vierten, más aún que verter, derramen y sea tan escaso lo trasvasado. En este sentido, nuestro actual movimiento de traducción (con las naturales excepciones) se nos muestra especialmente desafortunado, al punto que no creo que en sector literario alguno pudiera espigarse un tan gracioso dispa-

tario como en éste. Y algunos tengo yo apuntados (y aún de entre traductores de renombre) que costaría trabajo creer al lector y que habrían hecho feliz al Flaubert de Bouvard y Pécuchet; registro que podría ser inacabable y en el que no se sabría qué admirar más: si las faltas de castellano, las faltas del idioma traducido, la faltas de estilo o la faltas de sentido común.

La causa inmediata de estas malas traducciones puede atribuirse a los editores, que, indiferentes a la calidad de la mercancía que ofrecen, y creyendo (no saben ellos qué equivocadamente en la mayoría de los casos) que esta calidad no influye para nada en el éxito, propenden a acudir, guiados por una falsa economía, al iletrado. Y hasta en aquellos casos en que recurren a escritores suelen hacerlo sin tener en cuenta la índole de ambos factores: el escritor traducido y el traductor, y la conveniencia, para una perfecta traducción, de cierta afinidad entre ambos, lo que hace que, aun suponiendo una igualdad de conocimientos y de méritos entre varios escritores, siempre será más adecuado alguno de ellos, por semejanza de estilo y de temperamento, para la versión (la versión sin derramamiento) de tal o cual escritor extranjero. Pero claro está que ello exigiría una cultura y un sentido crítico por parte el editor que sin duda sería prematuro exigir en los nuestros, aunque de algunos sabemos que, suficientemente equipados para el cometido, no necesitan más que advertir su conveniencia y proponérselo.

No obstante, la razón radical de la habitual mediocridad de nuestras traducciones hay que buscarla en el concepto que casi todos nuestros traductores se hacen de la labor de traducción, y no ya los traductores mercenarios, sino hasta la generalidad de los que podríamos llamar traductores literarios. Hace pocos años, en un conato de polémica que a propósito de una traducción suya sostuve con un distinguido escritor nuestro, éste no vaciló en aducir, como disculpa suprema y sintética de sus descuidos de versión, que “después de todo, una traducción no era sino una traducción; esto es, una obra secundaria y un trabajo puramente mecánico”. Las consecuencias de una acepción semejante bien palpables estaban, y la traducción en cuestión presentaba una muestra bien fehaciente. Pero lo malo es que, más o menos, tal es la idea que de la traducción deben formarse la casi totalidad de nuestros traductores, al punto de que seguramente ni el más novicio de ellos y más ajeno hasta entonces a toda labor literaria se le ocurrirá poner en duda ni un momento sus capacidades para llevar a buen término la tarea encomendada. Por otra parte, la cosa es perfectamente lógica: en un medio donde se cree generalmente que el escribir no requiere disciplina ni preparación alguna (la única de las artes, según la opinión vulgar, que no exige un aprendizaje propio) y que todo el mundo puede

improvisarse escritor, ¡cómo no se iba a creer también que es posible improvisarse traductor!

¿Qué se diría del individuo que sin haber cogido nunca los pinceles se dispusiera a copiar un cuadro? ¿O del que sin haber tenido nunca entre sus manos un violín pretendiera tañer en él una melodía cualquiera? Se pensaría que si no estaba loco estaba idiota, ¿no es cierto? Pues algo así (salvando las falsedades de todo símil) debería pensarse del que, ajeno hasta entonces a la literatura, pretende súbitamente traducir una obra literaria. Sin duda no hace falta meditar mucho en el tema para comprender que lo que ha creado un artista sólo otro artista de la misma disciplina podrá trasladarlo a otro material equivalente. Y mientras más parejo en condición sea este artista es evidente que la transposición será más perfecta. Aunque claro está que no se precisa que le equivalga exactamente en categoría, del mismo modo que no se precisa otro Velázquez para llevar a cabo una buena copia de Velázquez, aunque sí es cierto que se requerirá para ello un mínimo de técnica y de sensibilidad.

No; una traducción no es una labor secundaria ni un trabajo puramente mecánico. O mejor dicho, si lo es, en la mayoría de los casos no lo debe ser. Una traducción es cosa muy distinta, y su importancia, lo mismo en el paisaje literario de un idioma que en la disciplina interna de un escritor, es muy otra que la que suele concedérsele... Como trataremos de ver en el próximo artículo.

## 16. El traductor como artista

Ricardo Baeza. *El Sol* (13-10-1928)

Hubo un momento en que la traducción tuvo una máxima importancia y señoreó el paisaje literario a igual título casi que la obra original. En el Renacimiento, cuando comenzaron a trasladarse a las lenguas vernáculas las obras maestras griegas y latinas, la labor del traductor alcanzó su ápice de influencia literaria y de estimación artística. Para los escritores de la época, el estudio de las Humanidades constituía la disciplina obligada, la preparación lógica, *sine qua non*, del oficio literario, y su secuela natural, la labor de traducción, venía a ser el ejercicio preliminar, el taller en que se aderezaban las armas para la

obra de conquista personal. Así, apenas se encontrará un escritor culto de aquella edad de oro de la traducción que no fuera a la vez traductor y en la traducción hubiera llevado a cabo su aprendizaje, aunque en muchos casos esos ejercicios no vieran la luz pública ni llegaran hasta nosotros. Por otra parte, todavía en los albores del romance, la influencia de las traducciones en la formación de la lengua erudita fue cuando menos tan amplia como la de las obras originales, y aún en ciertos casos mayor, ya que si el autor podía en ocasiones ser un iletrado, el traductor era siempre hombre docto y, como tal, mejor conocedor de los moldes filológicos y vigía más experto de las futuras rutas del idioma. Una muestra bien patente de esta trascendencia lingüística de los primitivos traductores y de hasta qué punto conviene hacer sobrada su parte en este respecto nos la ofrece Jacques Amyot, en el siglo XVI, con sus exquisitas versiones de Longo y de Plutarco, con las que acaso tiene el idioma francés una deuda más larga que la que nunca tuvo con una obra original. Sin contar que a ellas y a la innovación del estilo que suponían debemos el que Montaigne se decidiera a escribir en francés sus *Ensayos* y el poder saborear en lengua tan delectable este libro “de buena fe” por excelencia; y recordemos que su autor no vacilaba en conceder “la palma” de entre todos los autores franceses, al dulce obispo de Auxerre.

Claro está que una vez enriquecida como se halla en la actualidad la literatura de todos los países con tantas obras originales sutiles y admirables, y a tal punto multiplicada la producción nacional, la importancia presente de la traducción no sabría compararse con la de aquellos siglos de menor facundia. Pero si en total, por lo que a su posición en el paisaje literario atañe, ha pasado la traducción a un lugar más secundario, su función sigue siendo esencialísima y de primer orden en la disciplina interior y formativa del hombre de letras. En ese sentido su significación no ha cambiado, ni hay motivo para que lo hubiere hecho. Lo que fue para el escritor del Renacimiento no hay razón para que no continúe siéndolo por el escritor de hoy día. En el trabajo de traducción todo escritor tiene mucho que ganar, y si algunos pueden prescindir de él sin detrimento visible, ninguno que no hubiese encontrado en él un beneficio seguro; pues el esfuerzo para adaptar un pensamiento ajeno a una nueva expresión, de trasfundir una forma en un material equivalente, pero distinto, es un ejercicio incomparable de flexibilidad, y no solamente nos revelará las sutilezas y recursos, la más recóndita entraña del idioma extranjero en cuestión, sino también, y ante todo, del propio. Esto, desde el punto de vista exterior, que desde el interno aún puede darnos más: el conocimiento profundo y minucioso del autor traducido, tal como ninguna lectura, por atenta que fuese, sería bastante a darnos (con lo que viene la obra de traducción a quedar equipara-

da a la obra crítica); y más íntimamente aún, por lo que al mecanismo mental se refiere, un maravilloso ejercicio y adiestramiento de nuestras facultades intelectuales, la experiencia que supone la absorción del pensamiento ajeno y su elaboración por el organismo propio hasta convertirlo en un producto que a medias nos es personal y de cuyo resultado último somos en parte responsables.

Pero claro está que para que el trabajo de traducción rinda esta utilidad (diríamos en términos industriales) y sea capaz de beneficiar así al traductor, a la par que al público, no tendrá que ser considerado como “una obra secundaria y un trabajo puramente mecánico”, según nos aseguraba el ya citado escritor. Llévase a cabo en esta acepción, y desde luego que, lejos de ser todo esto, la traducción será un verdadero maleficio para el traductor y para el público, y sí un hastío para el primero (capaz además de acabar de enmohecerle el estilo), una falta de honradez con respecto al segundo, que seguramente tiene derecho a esperar algo mejor.

Pero enfréntese la obra de traducción en el genuino espíritu, con la misma devoción que la obra propia, con la diferencia de que las potencias del alma que aquí aplicamos a la comprensión e interpretación del propio pensamiento allí las aplicamos a las del pensamiento ajeno; entiéndase la obra de traducción como una obra de entusiasmo y fervor afín de la crítica, de cuya naturaleza participa, por lo que exige de examen y entendimiento de la obra traducida; póngase en la traducción todo el amor y el apasionado interés que pueda inspirarnos la obra ajena y la belleza objetiva del mundo, y ¡qué diferente serán los resultados y qué semejantes a lo que debe ser una verdadera traducción! André Suárez decía en su admirable *Remarque*, sobre la “Admiración”, que ésta, en ocasiones, nos eleva a la altura del objeto admirado, por alto que éste sea, y cómo nos funde a él, integrándonos al acto de su creación. Pues bien: algo parejo podría decirse de la traducción de aquel modo concebida. Incorporación de la obra ajena a la propia sustancia, para luego prestarle carne propia, toda traducción es una obra genuina de recreación, o, más exactamente aún, como ya en un principio indiqué, de transustanciación.

Por lo que hace a la función en una literatura de las buenas traducciones –instrumento supremo, como ya vimos, de espíritu de internacionalidad, y medio el más eficaz para la comprensión por el alma nacional de las otras almas forasteras–, a monsieur Gide se le antoja de tal trascendencia, que escribe: “Si yo fuese Napoleón, instituiría una especie de prestaciones para literatos; cada uno de ellos, o por lo menos los que merecieran tal honor, se vería obligado a enriquecer la literatura de su país con el reflejo de alguna obra

extranjera con la cual su talento o su genio presentasen cierta afinidad”. Idea excelente y con respecto a la cual, lo mismo que monsieur Gide, siento en paz mi conciencia.

Por otra parte, no olvidemos que pese a la frondosidad de la producción original en los días que corren, aunque estos no puedan equipararse, por lo que a la traducción atañe, con aquella dorada aurora del Renacimiento, todavía le es posible a un traductor hacer figura lúcida en el cortejo literario. Y véase, sino, cómo se yergue, sobre el horizonte de la poesía moderna, con una arrogancia póstuma que compensa la delicada timidez y el fino recato de su vida, la silueta inolvidable de Edward Fitzgerald, el introductor de Omar Khayyam. Aunque los pensamientos que aquel canto de inmortal dulzura desgranara en ritmos ingleses no fueran propios y vinieran de un pasado tan remoto y exótico, ¿qué otra música del momento resonó más hondamente y dejó huella más indeleble en la melodía nacional que hubo de seguirla? Lord Tennyson pudo ser a la sazón el poeta laureado de obra tan abundante como gloriosa; pero las cien cuartetas en que este poeta, el menos tronitruante que hubo nunca, cantara tan suavemente sobre palabras ajenas, hubieron de influir más en la lírica inglesa posterior, en el sortilegio renovador de Dante Gabriel Rossetti y de Swinburne, que los millares de versos propios de aquél.

Pero que este singularísimo triunfo del argonauta del *Rubayyát* no envaleantone demasiado a los partidarios de la traducción poética, más abundantes entre nosotros de lo que correspondería al más somero examen de la cuestión. Fitzgerald precisamente demostró que las traducciones en verso no existen, y que en poesía, fuera de la versión en prosa, sólo es posible la paráfrasis. Extremo éste que ya supo –o, si no supo, por lo menos llevó a cabo– nuestra inefable musicante del *cantar de los canteros*.

Más esto, a la par que ante el problema de la versión poética, nos coloca ante la cuestión de las dos escuelas de traducción a que, *grosso modo*, podemos reducir toda su técnica: la escuela de la literalidad y la escuela de la literariedad. Punto que sin duda no admite comprensión en un final de artículo.

## 17. La pérvida errata y el traductor sin imaginación

Ricardo Baeza. *El Sol* (15-11-1928, p. 1)

Realmente, son muchos los traductores que parecen propender a la suposición de que los autores que traducen carecen, en general, de sentido común, cualquiera que sea su genialidad o su talento. ¿Cómo explicar si no, los numerosos dislates que suelen esmaltar las traducciones aún de los autores más célebres, que se nos vienen sirviendo? Véase, por ejemplo, en una traducción de Oscar Wilde “Piensa que la locura que aparece en los ojos de los dioses es completamente distinta de la que se ve en las de los hombres” (Cuando, realmente, lo que dice Wilde es: “Recueda que el insensato a los ojos de los dioses y el insensato a los ojos de los hombres son cosa muy distinta.”) o bien: “Yo te había permito sepultar la energía de mi carácter, y la adopción de una costumbre habíase manifestado en mí no sólo en forma de muerte sino como de aniquilamiento.”

Aquí se ve bien palpable la falta de sentido común que se supone en el autor; falta que el traductor, abandonado a sus propias luces, y aún imaginando éstas no tan brillantes como las de Wilde, seguramente no habría cometido. Pues ni al más zote, sin duda, se le ocurriría poner por cuenta propia el *aniquilamiento* en el terreno moral como un grado superior al de la “muerte”, último término, indudablemente, de la disolución del alma humana. Y en efecto, el texto, textualmente traducido, reza: “Yo te había dejado minar la fortaleza de mi carácter, y para mí la formación de una costumbre no sólo había venido a significar el fracaso, sino la ruina.”

En este mismo orden de disparates, otro traductor español de Wilde, repitiendo los del traductor francés, le hace decir en *El retrato de Dorian Grey*: “Lo que el descubriendo de la pintura fue para los venecianos y la faz de Antinoos para el arte griego antiguo”; atribuyéndole aquí más que una falta de sentido común, una falta absoluta de cultura, pues muy pocas letras se precisa tener para ignorar que el descubrimiento pictórico que se ha venido atribuyendo a los venecianos fue el de la pintura al *óleo*, y que las representaciones escultóricas de Antinoos pertenecen a la decadencia del arte griego y no a su época primitiva, que es realmente lo que dijo Wilde al escribir: “The oil-painting and the late Greek sculpture.”

Pero si se quiere un ejemplo cabal de falta de sentido común pura y simple, o de falta de pensar en lo que se está traduciendo, que para el caso viene

a ser lo mismo, léase en la traducción castellana de la *Vida de Beethoven*, de Romain Rolland: “ya lo tenemos abandonado por el amor. En 1810 torna a sentirse solo: pero le ha llegado la gloria y la confianza en sí mismo. Plenamente maduro, se abandona a su carácter iracundo e indómito, sin importarle ya nadie ni hacer caso de los convencionalismos ni de los juicios de los demás. ¿A quién hay que temer o que halagar? Más amor y más ambición. Les resta únicamente su fuerza, la alegría de ser fuerte, la necesidad de usar y aun de abusar de esa fuerza”, etcétera. (página 57). Aparte de los varios defectos secundarios de traducción que se advierten en el párrafo, ¿a quién, por poca atención con que leyere, no ha de sorprender ese “más amor y más ambición”, cuyo sentido contradicen inmediatamente las palabras que lo anteceden y la antítesis que lo sigue? Y si en su origen este error de traducción proviene de un conocimiento defectuoso del francés más elemental que le lleva a interpretar *plus d’amour et plus d’ambition* por “más amor y más ambición” en vez de su contrario “ni amor ya, ni ambición”, en el fondo no cabe duda que constituye una falta de sentido común o de reflexión, si se prefiere, que más ligera atención al texto traducido habría bastado a evitar.

Tan corrientes son en nuestras actuales traducciones, hechas en su mayoría a destajo y a vuelapluma los párrafos oscuros, inconexos o crípticos, cuando no francamente absurdos, que el primer consejo que se impondría a los traductores sería el de la suficiente magnanimidad para conceder a los autores que traducen una sensatez pareja a la que puedan suponerse a sí propios. Es seguro que, puesto ante la necesidad de firmar por su cuenta en calidad de autor, aquellos dislates, aun el más desaprensivo de los traductores vacilaría y trataría de desenredar la maraña, y es seguro que como simple lector todos ellos se percatarían inmediatamente de los tales dislates. ¿Por qué, pues, esta falta de percepción y esta ausencia de escrúpulos en cuanto se maneja la pluma simplemente como traductor?

En todo caso, y para suplir a aquel primer consejo cuando resultare demasiado arduo atenerse a él, valga un segundo: que ningún traductor escriba nunca nada cuyo sentido elemental no entienda, prefiriendo antes suprimir la dificultad (si es que no se ha logrado resolverla) que imprimir el disparate o el acertijo (si es que no se trata de un autor de vanguardia, claro está). Pues siempre será pecado más venial el de omisión. Aunque justo es confesar que el consejo, en realidad, huelga, ya que el tal método de suprimir las dificultades ha venido siendo practicado desde hace tiempo por la gran mayoría de nuestros traductores, y sin duda en cada caso por iniciativa espontánea, con éxito indiscutible.

En cambio, quizá tenga cierta novedad la recomendación que me voy a permitir hacer a aquellos traductores que ante las dificultades de interpretación de una frase prefieran resolverlas a suprimirlas, a saber: que piensen en la posibilidad de la errata de imprenta. Por desgracia, en la producción excesiva y, por tanto, apresurada del libro actual, y con el uso cada vez más frecuente de la linotipia, las erratas de imprenta —que son el potro de tortura del buen escritor y el constante cilicio del periodista concienzudo— han llegado a constituir una verdadera plaga y parecen multiplicarse por días. Y mi experiencia de lector y de traductor me ha enseñado que en muchas ocasiones son sin duda la causa de lo que resulta un disparate de traducción.

Recuerdo a este propósito que una vez vino a mí un amigo mío rogándome le explicase el sentido del siguiente párrafo del *De Profundis*, de Wilde, tal como aparecía en la versión castellana a que, no siéndole asequible el texto original, acudiera: “El hecho de que Dios ama al hombre prueba que en el orden divino de las cosas ideales está escrito que el amor eterno será dado a lo que es eternamente indigno de él; o si esta afirmación os parece hartamente amarga, digamos que todos los hombres son dignos de amor, excepto aquellos que pueden serlo.” A mi amigo le resultaba absolutamente incomprensible esta última frase, por más vueltas que para ello le daba. ¿Que sólo los que pueden ser dignos de amor no son dignos de él? Indudablemente, la cosa tenía cierto aspecto de charada... En vista de ello, acudí al texto inglés, y, efectivamente, el concepto tenía allí la misma claridad y precisión que suelen tener todos los de Wilde. La frase rezaba: *Everyone is worthy of love, except who thinks that he is*. Que literalmente traducido significa: “todos los hombres son dignos de amor, excepto aquellos que creen serlo.” Y el sentido de los verbos *to think* (*pensar o creer*) y *to can* (*poder*) es tan exacto e inequívoco que no se advertía realmente la posibilidad del error. Cuando de pronto se me ocurrió pensar que dicha versión castellana pudiera estar hecha sobre otra traducción, al igual de casi todas las versiones de Wilde corrientes en nuestro idioma (con excepción, huelga decirlo, de la edición de *Obras completas* que viene publicando Ateña). Recurrimos, pues, a la traducción francesa y, en efecto, allí estaba la explicación. *Tous les hommes sont dignes d'amour, exceptés ceux qui peuvent l'être*, pudimos leer en el lugar correspondiente a la frase inculpada. Ahora bien: ¿cómo suponer que Davray, tan reconocidamente experto en lengua y literatura inglesas, podía haber caído en semejante error, traduciendo, como seguramente traducía sobre el original? Un momento de examen, sin embargo, me dio la clave del enigma. Se trataba de una errata de imprenta: el cajista había compuesto *peuvent* por *pensent*, equivocación perfectamente excusable en una lectura rápida de letra manuscrita. Y, ¡coincidencia singular! tres años después

tenía la confirmación de mi hipótesis del modo más inesperado. Hablando de la obra de Wilde, un amigo argentino, tan sagaz como culto, me escribía, incidentalmente, que la traducción de Davray del *De Profundis* que había podido cotejar con el original era en extremo deficiente. Y como yo le preguntara las razones en que se basaba para ese juicio me contestaba citándome precisamente, en inglés y en su traducción francesa, la frase referida. ¡Y he aquí que, aportándome la mejor de las pruebas, sobre el fundamento de mi suposición en la letra elegante y nerviosa de mi amigo la palabra objeto del equívoco podía leerse indistintamente *peuvent* o *pensent!* Por otra parte, unos cuantos años después, al publicarse la primera edición francesa del texto íntegro del *De Profundis*, completada y revisada la traducción por el mismo Davray, ya aparecía, hecha la enmienda y el *pensent* ortodoxo reemplazando al *peuvent* falacísimo.

Podría fácilmente multiplicar los ejemplos demostrativos de la atención que conviene conceder a la posibilidad de la errata como fuente de un mal; pero sobre no constituir un anecdotario demasiado palpitante, ello no haría sino corroborar con una insistencia sin duda innecesaria lo que en términos generales han tratado de demostrar todas las observaciones que sobre el tema hemos venido acumulando en este y los precedentes artículos –sin contar los que por falta de espacio se nos han quedado en el tintero–, o sea: que la traducción, lejos de “ser un trabajo puramente mecánico, impersonal y secundario”, como me objetara el citado polemista, es obra de amor y de entusiasmo, en la que tienen que colaborar íntimamente el sentido crítico y el instinto creador, obra de singular importancia en el panorama literario y que requiere un variado repertorio de aptitudes y aplicaciones. Y quien no sienta así y no se dé cuenta de la severa responsabilidad que al traducir contrae con el público de su idioma, con el autor que traduce y con la literatura en general, tenga la certidumbre de que se ganará más honestamente y con menos daño ajeno la vida dedicándose a cualquier otro menester que sea realmente mecánico, impersonal y secundario...

## 18. Notas críticas

A. Rodríguez de León. *El Sol* (31-05-1929, p. 2)

Wilde, Oscar: *Epistolario inédito*. Obras completas. Tomo XII. Traducción de Carmen Gallardo de Mesa y Ricardo Baeza. Biblioteca Nueva. Madrid, 1929. 232 páginas.

Quienes conozcan la obra de Oscar Wilde *Epístola: In carcere et vinculis*, de que ha poco habló el elogio desde estas columnas, habrán de acudir azuzados por el interés dramático de la vida protagonista, en busca de este *Epistolario inédito*, donde esa vida, en continua indecisión, a prueba de tempestades, se afirma y completa con perfiles térmicos.

Pocos escritos tan sinceros consigo mismos como Oscar Wilde. En su vida en vida y en su obra. Esta es el reflejo de aquella, como si al espejo stendhaliano hubiera ido a proyectarse la basta inquietud del autor de *De Profundis*. Todos los matices de que es capaz un alma enferma de sensibilidad vibran en esta obra, donde los sentimientos, por insólitos que parezcan a la comprensión metódica y burguesa, adquieren ritmos y encarnaciones dentro de los mismos planos y con las mismas categorías que en la tragedia griega.

No es ocasión –por tantas veces referida– de insistir sobre las causas que anularon el rumbo social y artístico de Oscar Wilde. Inteligencia desusada no podía caber en los límites de lo normal y consuetudinario. Lo insólito, lo innatural, había de ser, por fuerza, el ambiente donde la vida poderosa del gran escritor tenía que hallar sus mejores modos expresivos. Basta conocer la *Epístola* y el *Epistolario*. En ambas obras, sin ir a otras, está el enigma de una existencia que, a golpe de hostilidades, trocó el prestigio de una aureola rotunda y halagadora por todas las dolencias desoladoras del espíritu.

El ilustre traductor del *Epistolario inédito*, Ricardo Baeza –con Carmen Gallardo, viuda del poeta Enrique de Mesa, maestro y camarada inolvidable, cuyo inmaturo tránsito lloraremos siempre– dice –y ello aclara el alcance del libro mejor que cualquier intento nuestro– que el referido *Epistolario* contiene “todas las cartas de Oscar Wilde hasta ahora publicadas por su testamentario Mr. Robert Ross o su hijo Mr. Vyvyan Holland, que aquél escribiera durante su cautiverio en la cárcel de Reading y a la salida de ella hasta su muerte, acaecida en París; de manera que cubren los cinco últimos años de su vida, tan trágicos y dolorosos por tantos conceptos”.

Las cartas se auxilian de notas marginales explicativas de hechos y personas, y de un claro hilo narrativo para que el lector no pierda el menor detalle de la vida que las fraguó. “Para completar el panorama –agrega Ricardo Baeza– de estos años postreros de Wilde, hemos añadido también en apéndice la carta de Robert Ross a More Adey, dándole cuenta de la enfermedad, la muerte y la inhumación de Oscar, con las cartas de Reggie Turner a Robert Ross, dándole cuenta de la marcha de la enfermedad de Wilde durante los días que aquél empleara para llevar a su madre a Mentone; Cartas de Turner que Ross incluyera en su carta a More Adey para mayor detalle.”

Se trata, pues, para la biografía wildeana, de una obra capital en la que los traductores han sabido no sólo reflejar el espíritu del original, sino encaminarlo solícitamente entre alusiones y referencias de docto estudio y compleja investigación. Por este *Epistolario inédito* llega el lector a sentir, con su peso inexorable una verdad inconcusa proclamada por Wilde en su carta del 25 de noviembre de 1897: “Lo que en mi situación actual –escribe– me interesa y asombra es ver cómo, en cuanto comienzan a perseguir a un hombre los poderes terrenales, no se detienen ya jamás. Esto me parece un hecho histórico, a la par que un interesante problema psicológico. Y es que detener la persecución supondría confesar que ha habido error, y eso no lo hace el mundo”.

Jamás en una conciencia lectora percutirá una más rica gama de sensaciones como ante esta literatura wildeana, donde el dolor moral entona nuevas y magníficas letanías.

## 19. El problema de las traducciones

José Francisco Pastor. *La Gaceta Literaria*. (nº 64, 15-08-1929, p. 422)

Et j'adopte volontiers sa formule finale:  
 “Le but auquel nous aspirons c'est une  
 large intégration.”

A. Gide.

Recientemente la revista que aparece en París intitulada *La Cooperation intellectuelle* ha publicado las respuestas enviadas por escritores españoles –Diez-Canedo–, franceses –A. Gide–, alemanes –Stefan Zweig, Max Richner–, italianos, ingleses, etc., a su encuesta sobre la significación y valor de las traducciones. La encuesta, inspirada en el espíritu internacional de Ginebra, tiende a relacionar las diversas culturas para formar una unidad cultural: Paneuropa.

Al mismo tiempo, Marcel Brion ha escrito para la revista de Zurich *Die NeueSchwizer Rundschau* un ensayo sobre Francia y las literaturas extranjeras, en el que estudia y analiza la ética y la estética de las traducciones.

¿Qué puede aportar España como planteamiento y solución a dicho problema? ¿A dicho tema?

\*\*\*

En España –que desde hace unos siglos expresa el deseo de dejar extraviarse sus esencias: esencias ecuménicas, humanas– la voluntad de traducción es insignificante, como lo ha sido también, durante los siglos XVIII y XIX.

España es una de las culturas más aptas a una integración de los distintos valores humanos.

Viceversamente a Francia, que orgullosa de sí misma –como dice Brion– coloca en un plano externo las obras extranjeras, España tiene la magna facultad de una rápida y profunda asimilación. No mera copia. Ejemplos actuales: el fenómeno literario ruso, el fenómeno filosófico alemán, el fenómeno moral italiano.

La lengua española –al contrario de la francesa– es una lengua viva con la facultad neologizadora y renovadora de formas sintácticas: de formas gramaticales. Es decir: de una parte, la lengua española es apta para lo que simplistamente se ha llamado una *traducción fiel*; de otra parte, esa aptitud le permite, al traducir, la creación y formación de nuevos estros estilísticos.

Y se puede afirmar que la lengua española del quinientos y del seiscientos se originó en una voluntad de traducción. Pero en siglos posteriores dicha voluntad se agotó. No se integró a Pascal; la traducción de Shakespeare fue superficial; Schiller y Goethe fueron vanos nombres.

Gundolf ha captado en toda su profundidad y extensión el problema de las traducciones. A ese problema ha dedicado uno de sus mejores libros: *Sha-*

*kespeare und der deutsche Geist*, en el que la traducción de los libros del dramaturgo inglés es una extensión e integración totalizadoras de la materia y la forma artísticas alemanas. Gundolf ha podido, pleno de claridades, contemplar los valores éticos, estéticos e intelectuales encerrados en una traducción, porque pertenece a un círculo cuyo vate comenzó su vocación artística traduciendo a Beaudelaire y Dante. Y Gundolf también ha dedicado una parte de su vida a la traducción completa de las obras de Shakespeare.

Para traducir no basta sólo conocer la lengua que se traduce. Es necesario también dominar la propia. Los buenos traductores han sido los grandes escritores. Gundolf, el crítico más profundo de la época actual, tiene un intenso conocimiento de las posibilidades de la lengua alemana; Gide, cuya maestría idiomática es indudable; G. Papini; Rainer María-Rilke...

Gide ha integrado a Francia Shakespeare, Conrad, R. M. Rilke, Tagore... Papini ha italianizado a Unamuno, y en España, ¿qué escritor, gran escritor, se ha dedicado a la traducción? Unamuno no nos ha dado ninguna. Kierkegaard, Shakespeare, Goethe, Dante, son en sus libros alusiones, altas; pero sus traducciones hubiesen tenido para nosotros una profunda significación.

En España, para poder formar un espíritu de integración es necesario un espíritu crítico –horizonte, ventana– de las literaturas modernas. Las literaturas francesa, italiana, inglesa, alemana, son arcanos y misterios. Gide, Driux, La Rochelle, Reverdi, Breton, Soupault, son sólo vacías palabras. Lo novísimo italiano nos es desconocido. Las literaturas inglesa – Bennet, Chesterton, Conrad, Joice (sic.)– y alemana –Klaus Mann, Klabund, Glaesser, Kaiser– son paisajes extraños (1).

Sus causas son muy complejas: ausencia de la Universidad, superficial enseñanza, la falta de interés en el público por la vida moral. Y, sobre todo, la ignorancia de los editores españoles, que deseando convertir la traducción en un negocio rápido, entregan los libros más superficiales, los menos alusivos a una literatura, a manos inexpertas (2).

\*\*\*

Es innegable que en toda traducción existe una arista internacional, un problema europeo. Pero el perfil nacional es más interesante y perentorio para España, que sufre de una mutilación de su esencialidad. El cauce de la Historia no ha pasado últimamente por ella. Es necesario tornar a abrir el cauce y que mane el agua profunda de universalidad.

Sólo la nacionalización, el adentramiento, puede influenciar Europa. Y sólo una vida europea, o universal puede adensar los rasgos de los perfiles nacionales.

Gide ha definido bien. Es un profundo error creer que se labora con obras desnacionalizadas en la estructuración de la cultura europea. Antes al contrario. Cuanto más particular sea la obra tanto más útil será a la Humanidad. Es necesario repetirlo sin cesar, pues se tiende a establecer una confusión entre la cultura europea y desnacionalización. Así como el escritor más individualizado también presenta el interés humano más general, la obra más digna de formar la cultura europea será la que represente más específicamente su país de origen.

Ejemplo: Miguel de Unamuno, cuya afirmación española ha sido una respuesta de salvación para Europa.

Y viceversa. Cuanto más los perfiles de una nación están en contacto con los perfiles extranjeros, tanto más la nación intima con su ser y con su historia. Ortega y Gasset ha aludido a la desvertebración de España, iniciada con la pérdida de la posibilidad de captación del espíritu universal.

(1) Debido a la ausencia de críticos es posible que pase por una obra simbólica de la literatura alemana la novela *Sin novedad en el frente*, de E.M Remarque, obra de escaso valor literario y que no representa el moderno espíritu de la juventud alemana. Su éxito ha sido causado por el simiesco espíritu internacional.

(2) Excepciones han sido las traducciones de Proust, por Pedro Salinas, y las de Oscar Wilde, por Ricardo Baeza.

## 20. Españoles en Albión

E. Salazar y Chapela. *El Sol* (23-07-1930, p. 2)

Ricardo Baeza corresponde al grupo, en verdad pequeño, de escritores españoles pasados por la literatura, la vida y el ambiente británico. Es aquel grupo el constituido por escritores tan alejados unos de otros como son el propio Baeza, Maeztu, Madariaga y Falcón. Acaso nada tan definitorio de una per-

sonalidad como verla nutrirse de ciertos particulares elementos al contacto con una determinada cultura. Porque los cuatro hombres mencionados han “vivido Inglaterra”, han cronicado la vida política, intelectual o cotidiana de Inglaterra; han reseñado originalidades británicas, costumbres, acontecimientos de importancia o no, actualidades. Pero los cuatro hombres, escritores distintos, han hecho todo eso desde puntos diversos, el propio o personal, dando cada uno de ellos una nota distinguida: característica, por tanto.

Maeztu es el más antiguo: el primer escritor español que nos informó periódicamente de los motivos, por lo común rectilíneos, del espíritu del archipiélago.

Maeztu fué a Londres y halló en Londres inmediatamente su forma. Lo que todo escritor necesita para imponer su voz –un tono constante para la voz de las ideas, un diapason siempre más bueno cuanto menos radical, cuanto más flexible– lo halló Maeztu a su medida en Inglaterra. Era la levita, el cuello duro y el ademán santificable del pastor. Todos los vaivenes de Maeztu, todas sus campañas, todos sus arrebatos (incluso sus arrebatos últimos: bachillerato clásico, sentido reverencial del dinero, defensa a ultranza de la Dictadura), los llevó a cabo Maeztu con aquella levita, aquel cuello y aquel ademán alquilados en no sabemos qué capilla anglicana. Por donde se ve que Ramiro de Maeztu sólo recogió de Inglaterra un terno negro, duro y patético, capaz de esconder cualquier cosa, incluso un santo, en oposición al mejor terno inglés, por lo general claro y alegre, preferencia de los más finos ingenios de las islas: Sterne, Dickens, Wilde, Shaw, por ejemplo.

Salvador de Madariaga, después de Maeztu, no es el importador. Es el exportador de los frutos intelectuales de España. El propagador, sin aspavientos propagandistas, sereno, de nuestra literatura en Londres. Madariaga ha ido ascendiendo poco a poco a ese tipo de profesor difícil, complicado, enseñando la más complicada y difícil asignatura: un pueblo. Madariaga explica España, disciplina imposible, en Inglaterra. Día tras día fué cortando las amarras que lo unían a nuestros malecones literarios, y un año (1930) Madariaga quiebra en apariencia su amistad con el castellano publicando un libro sobre España en inglés: *Spain*. Ha sido ello como su máxima ascensión y como su máximo sacrificio. En obsequio a un tipo de magisterio internacional, Salvador de Madariaga ha dejado en un rincón de la Península su primera delicada flor literaria: *Romances de ciego*.

Después, Ricardo Baeza. Pero Ricardo Baeza es sobre todo, aquí como en Londres, el escritor. Su enfoque es siempre literario o de estilo: intelectual. Por ello en Inglaterra no recoge Baeza un sayal seudorreligioso, como Maeztu, ni hace votos perpetuos de magisterio internacional, como Madariaga; pasa

por las islas como el rayo de luz por los cristales: idéntico a sí mismo. Sus andanzas se suponen a veces a través de la literatura inglesa más que a través del campo sensible inglés, por alguna obra que regala, traducida, a nuestro público. Pero tampoco es ello un dato significativo, porque idénticos obsequios nos hace Baeza, con frecuencia, de obras francesas, italianas, alemanas o yanquis. Lo importante de la habitación de Ricardo Baeza en las islas es, como la de todo escritor que se estime, su visión propia literaria del mundo británico; su modo de reflejar paisajes, hombres, acontecimientos; su manera particular de informar; su prosa. Por eso es Ricardo Baeza quien trae de su estancia en Inglaterra concretas conquistas del espíritu, libros que ofrecer a nuestro público, trofeos literarios. Ejemplo, *La isla de los santos (Itinerario en Irlanda)*, que acaba de aparecer, cuyas páginas son un recorrido por la historia, el paisaje, los hombres y las costumbres irlandeses, a la par que una información exacta de la revolución de aquella isla: la guerra “sinn-fein”. Los caminos y las posadas pueden ser interesantes; pero no hay posadas ni caminos interesantes, al menos en literatura, si el viajero no lo es verdaderamente. En el caso ejemplar de este libro de Ricardo Baeza, *La isla de los santos*, confluyen dichosamente ambos intereses y dan lugar a una obra literaria feliz, grave, por el peso de su rigor histórico.

Falcón, de habla española, pero no español, ha sido hasta ahora nuestro último cronista de la vida inglesa. Llegó a Inglaterra con un preciso instrumental literario –un estilo sobrio, como matemático, escueto– y su fina sensibilidad social y política. Falcón vio toda Inglaterra y nos la sirvió en porciones periódicas variadas, en crónicas.

No se redujo a esta o la otra dimensión: recorrió con idéntica fruición literaria, espiritual, las naciones que incluyen en sí una nación misma. Pero creemos adivinar las preferencias de este escritor si aseguramos su gusto –esto es, su disgusto– por las glorias y los problemas de las islas, particularmente por su problema oriental. Falcón, desde Londres, oteaba mejor que de ningún otro sitio el imperialismo británico, y de esta visión recibía el escritor un refuerzo en su liberalismo nativo. Falcón llega a Inglaterra, imaginamos, para chocar, vigorizándose, con el imperialismo, con lo tradicional, con lo burgués.

\*\*\*

Tales son, corregidos algunos errores deslizados, probablemente disculpables, los cuatro escritores de habla española que han residido hasta ahora en Londres: Maeztu, Madariaga, Baeza, Falcón.

## 21. Sobre la traducción

*El Sol* (20-06-1931, p. 3)

Dos libros se han publicado recientemente en inglés, que estudian en aspectos distintos el arte de la traducción.

Uno de ellos es el volumen copioso de F. O. Mathiessen titulado *La traducción, arte isabelina* (*Translation. An Elizabethan art*) publicado por Harvard University Press.

Tomando pie en la obra de varios traductores, y singularmente en Hoby, traductor, como nuestro Boscán, del *Cortesano*, de Castiglione; en Florio, intérprete de Montaigne; en North, que tradujo a Plutarco, y en Holland, que hizo ingleses a Tito Livio y Suetonio, el autor señala una enorme influencia, no sólo en cuanto a las ideas que pusieron en circulación, sino en cuanto al estilo de estos trabajadores, en el avance de las letras inglesas. Compara su eficacia con la de los dramáticos isabelinos, que los leyeron y aprovecharon, sin excluir, como es sabido, a Shakespeare, del cual dice que se impresionó, más que por las ideas de Montaigne, por las palabras de Florio.

Tendían en general estos traductores a dar carácter y sonido inglés a las obras que interpretaban. “No escribían sólo para los doctos, sino para todo el país y poseían un estilo admirablemente apropiado al intento. Popular en el mejor sentido, aprovechábase de todas las nuevas riquezas del lenguaje. Su dicción era castiza y vivaz, mezclada con frases proverbiales, jerga callejera, atrevidas composiciones de palabras, robustos epítetos sajones y metáforas tomadas de los puertos y de los campos ingleses... Tenían extraordinaria agudeza de vista para los detalles específicos. Cuando era posible sustituían a una abstracción una imagen concreta; a una palabra genérica, un verbo de los que implican la pintura de una acción”.

No faltan los errores, por cierto. De Florio se marcan algunos muy importantes. Pero, al lado de esto, el estudio de los textos que consultó para llevar a cabo su obra y el aprovechamiento que hizo de las variantes para dar claridad al sentido son dignos de tenerse en cuenta.

El otro libro es una conferencia de Mr. Hilaire Belloc, la “Taylorian lecture” de 1931. Belloc indica la importancia de la traducción recordando que toda la prosa inglesa arranca de la versión autorizada de la Biblia, y pide para ese arte una consideración que hoy no tiene, tanto en estimación literaria como

en producto material. Ambas cuestiones van íntimamente unidas, y la traducción caía en una etapa mercantil y mecánica, viene, como es natural, a convertirse en un trabajo ínfimo y subalterno. Belloc quiere que se enaltezca, se exija mucho y se pague bien. Cree que, para Inglaterra, la abundancia de traducciones ha de ser en extremo beneficiosa, y le asigna un papel interesante: el de combatir la “insularidad” creciente. En cuanto a la técnica, se inclina a la práctica libre de los isabelinos, siempre que se aplique con discreción y teniendo presente una máxima: “No embellecer”.

### POR LA SERIEDAD DE LAS TRADUCCIONES

En Francia, el Congreso Internacional de Escritores, celebrado a fines de mayo último adoptó las conclusiones siguientes, después de discutir las bases presentadas por los Sres. Alberio Calmet y André Lamondré:

1. Los grupos representados en el Congreso organizarán entre sí un contacto permanente que les permita cambiar informes de naturaleza objetiva y estadística acerca de la producción literaria de sus países respectivos.
2. Toda obra, artículo o conferencia traducido y reproducido en publicaciones extranjeras habrá de ser objeto de remuneración razonable para que en lo por venir cesen las competencias lamentables por abandono de los derechos de autor.
3. Acerca del plan de realizaciones inmediatas, y por sugestión de M. Edmond Jaloux, el Congreso manifestó su acuerdo en lo tocante a los puntos que siguen:
  - a. Indicación del nombre del traductor por el editor de la traducción al editor de la obra original o a su autor en el momento de la firma del contrato.
  - b. Supresión del anonimato en las traducciones, con indicación en todas las que se publiquen del nombre o seudónimo del traductor.
  - c. En el caso de que una obra no se haya traducido del texto original, sino de una versión publicada en otra lengua, indicación del texto utilizado.
  - d. Indicación en la cubierta o en la portada interior del nombre de la obra en su lengua original, así como del nombre del editor de la obra original.

- e. En el caso de que la obra no se haya traducido íntegramente, adopción de la fórmula “traducido de”, indicando de un modo u otro, ya en prefacio, apéndice o nota, el espíritu con que se hayan llevado a cabo los cortes y la importancia de éstos.

Subsidiariamente: El Congreso Internacional de Asociaciones Profesionales de Escritores considera como deseable: que un grupo, sea cual fuere, y si quiere tomar la iniciativa, el Instituto Internacional de Cooperación Intelectual, elabore un proyecto de bibliografía internacional de las traducciones, provoque la creación de una organización internacional susceptible de editar esta bibliografía o asegure eventualmente, por sí mismo, la publicación de ella.

4. Que las organizaciones editoras de bibliografías tomen desde luego ciertas medidas para preparar la compilación de las referencias destinadas a ser publicadas en la bibliografía internacional; y señaladamente:
5. Que en las bibliografías nacionales se consagre capítulo especial a las traducciones, o que en los casos en que tal clasificación no pueda adoptarse, las traducciones aparezcan separadas, de una u otra manera, de las demás publicaciones.

## 22. El bochorno de las traducciones

### M. *La Vanguardia Española* (02-08-1945)

Acabo de leer el quinto o sexto libro que se publica en España de un joven novelista inglés, y que –si no me equivoco– es una traducción directa, ya que no perfecta, del italiano. El nombre del traductor, un apellido compuesto, huele a seudónimo y no coincide –como sería lógico esperar– con el de las demás novelas publicadas por la misma casa editorial. Parece que el introductor de Shaw debiera ser uno, y siempre el mismo quien tradujera a Pirandello, pero no hay tal; la explotación intensiva y a corto plazo de las firmas de éxito obliga a los editores a repartir a destajo las obras de un mismo autor entre varios traductores, con el galimatías consiguiente. Y aún si los traductores fueran tales... En tiempos las novelas rusas se vertían del francés (y los franceses,

tan cucos como sus colegas de este lado del Pirineo, las habían traducido, a su vez, del alemán), las inglesas y alemanas del francés también: todo del francés. Los nombres de Tatiana Enco de Valero, Revész, Tasin y alguno más eran nobles excepciones a esta regla general, para prestigio de las editoriales que utilizaban sus servicios. De la guerra acá se prefirió el italiano como intermediario. ¡Los destrozos que se han hecho sobre una conocida colección de Mondadori! Y ahora prospera un sistema mixto: un húngaro, ruso, polaco o rumano traduce malamente de su lengua a un francés de aficionado, y un español que “chamela” algo aquellos idiomas y un poco más el francés, trae el todo al castellano. Y que luego venga el lector español a discutir acerca del estilo de los pobres autores traicionados.

Por una vez que Dámaso Alonso, Salinas o Marichalar se han impuesto tareas de traducción, ¿cuántos son los buenos escritores españoles cuyos nombres estén ligados a esos menesteres? Porque traductores, en sus respectivos países, han sido Claudel y Gide, Valery Larbard, Cassou, Miomandre y Supervielle; Marinetti y Cecchi y Montale, Baldini, Longanesi y Cuasimodo; Stefan George, Gundolf y Curtius; y los grandes poetas ingleses, de Browning a T.S. Eliot. Sería injusto decir que no haya aquí traducciones firmadas por escritores pulcros, como un Astrana, un Cansinos, un Vázquez-Zamora, por citar alguno. Pero convengamos en que, mientras las traducciones se paguen como trabajos humildes de la literatura, el ejemplo de esos escritores no cundirá. Y esto, a la hora de la invasión de nuestro mercado por el libro hispanoamericano (con traducciones buenas o malas, pero directas), es por lo menos tan importante como el abaratamiento del papel, la cuestión batallona de los editores españoles.

## 23. Meditaciones sobre las traducciones

John T. Reid. *Ateneo* (1-09-1954, nº 65, p. 21)

El otro día llegó a mis manos un folleto publicado por el Instituto de Cultura Hispánica, y titulado *Traducciones publicadas durante el quinquenio 1948-52*. Los datos fundamentales de este estudio han sido tomados de los cinco volúmenes del *Index Translationum*, publicado por La U.N.E.S.C.O. Este análisis estadístico, debido a la paciente labor de Carlos Lacalle y de sus colabo-

radores, no me pareció, a primera vista, particularmente interesante. Las estadísticas son pesadas, a veces desalentadoras y casi siempre engañosas. Pero a medida que las hojeaba fui encontrando ciertos datos culturalmente interesantes que me voy a permitir comentar:

Al principio me sorprendió observar que más de la cuarta parte de las sesenta y seis mil ciento sesenta y cinco traducciones incluidas en el estudio habían sido hechas en la Unión Soviética y sus satélites (las llamadas “democracias populares”) y que la lista de los cien libros más traducidos iba encabezada por las obras del Lenin y Stalin, después de la Biblia. ¿Significaba esto que el bloque comunista presta particular atención a la producción cultural de los demás países o que los dos dirigentes comunistas figuran realmente entre los autores más apreciados en la esfera internacional?

Ni una ni otra conclusión encuentran justificación en los hechos. El enorme número de traducciones hechas en el bloque soviético se clasifican, en gran medida (67,3%), en las categorías denominadas “Ciencias sociales” y “Literatura”, epígrafes que en la práctica comunista significa sencillamente propaganda. En otras palabras, tenemos el triste espectáculo de las casas editoriales estatales de Hungría, Polonia, Bulgaria y demás países del bloque lanzando al público millones de ejemplares de traducciones del ruso, a fin de adoctrinar a los pobres obreros de dichos países. La sorprendente ascensión a la fama literaria de Lenin y Stalin se basa, en parte, en ese mismo hecho y en el de que las traducciones de sus obras son publicadas directamente o subvencionadas por los partidos comunistas del mundo entero.

En realidad, es un espectáculo horripilante ver cómo los libros, esos elementos sacrosantos de nuestro instrumental cultural, son prostituidos y destinados a fines no culturales o anticulturales.

También me interesó observar que cerca de la cuarta parte de los cien autores más traducidos eran norteamericanos, y que estos autores figuran en segundo lugar entre las nacionalidades. Con la excepción de Poe, todo son novelistas, y los que en sus obras hacen determinadas inferencias sociales, —John Steinbec (sic.), Sinclair Lewis, Upton Sinclair, por ejemplo—, no son, ciertamente, portavoces de ningún sector partidista oficial del gobierno de los Estados Unidos.

Sin embargo, muchas de sus novelas ofrecen una descripción bastante exacta de la democracia americana en acción con su desenfadada crítica social y su humanitarismo omnipresente.

En manera alguna son maestros en el arte literario todos los norteamericanos que componen en grupo. En realidad, muchos de ellos ocupan, eviden-

temente, su favorecida posición debido a su destreza en el arte de distraer: Earle Stanley Gardner, Zane Grey, Ellery Queen, James Oliver Curwood, por ejemplo, difícilmente pretenderían ser incluidos en la categoría de grandes novelistas humanos de la tradición cervantina, pero son artífices consumados que saben escribir buenas novelas cortas detectivescas y de aventuras. Por otra parte, es alentador contemplar que alrededor de la mitad de los veintinueve autores americanos mencionados son figuras de reconocido mérito literario, escritores como Louis Bromfield, Pearl Buck, Ernest Hemingway y Mark Twain.

También es motivo de satisfacción pensar que estos novelistas, educados todos ellos en la tradición del pueblo, y en su mayor parte apartados de los cenáculos literarios e invernaderos, son leídos en traducción por las gentes sencillas del mundo entero.

Un tercer hecho notable, puesto de relieve en el estudio del Sr. Lacalle, es el referente a las traducciones de obras escritas en español y portugués. Desgraciadamente, no figuran en lugar muy prominente desde un punto de vista estadístico; pero la calidad de las traducciones del español es extraordinariamente alta: Santa Teresa, San Juan de la Cruz, Cervantes, Ortega y Gasset y García Lorca figuran entre los más traducidos. Si se tiene en cuenta la impresión corriente en España de que en los Estados Unidos se conoce poco de la cultura literaria española, adquiere significación observar que Norteamérica figura en tercer lugar entre los países que publican traducciones del español. Francia, tan frecuentemente criticada por falta de comprensión del mundo de habla española figura la primera y Alemania la segunda.

## 24. Al margen (I)

M. *La Vanguardia Española* (08-06-1955, p. 11)

El hecho no tiene en sí mismo excesiva importancia pero es de los que, en obsequio al poder reverencial de la publicidad, se revuelve contra quien lo lanza y tórnase en factor de contrapropaganda; perjudicando cabalmente a aquel a quien se quería favorecer. Y al devoto lector, que es lo más sensible.

Se trata de las obras completas de Shakespeare, en nueva versión castellana. Nada hasta aquí –y menos, siendo buena– hay que objetar. Ni tampoco extrañaremos que el traductor revise la que realizó y publicara en otro tiempo, pues de sabios es reconocer los propios yerros y de discretos aprovechar la buena lección ajena. Pero no parece tan admisible que ese tal haga tabla rasa de todo su trabajo de entonces y manifieste que sólo la obra de hoy es satisfactoria. Que refiriéndose a su primera traducción llegue a decir que aquellas versiones fueron obras de juventud que no podían satisfacerle del todo en la edad madura. La traducción que ahora presenta –insiste– es nueva en absoluto, “para aprovechar el fruto de muchos años de constante consorcio con la obra shakesperiana y el resultado de las últimas conquistas de la investigación”.

Ésta no pasa. En primer lugar, dista mucho de ser demostrable que las “últimas conquistas de la investigación” en torno al Cisne del Avon y a su obra, sean tales y tantas que obliguen a traducir de nuevo, *Macbeth*, y demás obras. Pero allá cada cual con sus pruritos. Lo sorprendente es que a diez o doce años de distancia, poca cosa para la edad más que madura del traductor, éste liquide como ligerezas juveniles unas traducciones suyas que –decantadas, también entonces, a bombo y platillos– formaron el Shakespeare completo y en castellano de una prestigiosa editorial. Y si en esas calendas el puntilloso traductor revisó, por ventura, su obra de juventud, ¿qué necesidad existía ahora de trabajar “ex novo”? O no hay tales carneros, y no se alcanza a saber quien pretende y quien consigue engañar a quien si no es al lector incauto. La más elemental norma de convivencia veda a cualquier escritor concertar con una editorial la reimpresión de un libro suyo publicado por otra casa, mientras en determinado plazo subsistan en mercado ejemplares de esa edición anterior. Y si así se observa con las obras originales, con mayor motivo cabrá predicarlo de las traducciones y adaptaciones de otra lengua y otro autor, máxime si sobre el respeto debido a la obra ajena se añade que el prójimo adaptado es un clásico del porte de William Shakespeare. ¿Se imaginan ustedes que en dos teatros de la misma ciudad se representaran contemporáneamente dos adaptaciones distintas de *Hamlet*, pero debidas a la misma mano adaptadora?

Pues bien; no otra cosa está sucediendo con las obras completas de Shakespeare, por obra del escrupuloso traductor. Pueden ustedes adquirirlas en la más purgada y barata, versión actual; o que se las coloquen con encuadernación en piel, y es la versión juvenil tan desdeñada por su autor. Tan apreciada en cambio, por el público si, al cabo del tiempo, se continúan imprimiendo con éxito. Y aquí está el busilis. Uno, que quiso tener completo a Shakespeare en castellano, compró hace algún lustro la edición que se ofrecía como la mejor, y no única. La ha manejado con frecuencia, pero los tomos siguen en buen uso.

Mas, extremando la cosa, ¿podrá hacerlo de aquí en adelante? Porque bien pudiera suceder que su Shakespeare no sea Shakespeare, que se trate de un Sakespeare (sic) cualquiera. En la duda, ¿repudiará al traductor en gracia a la segunda traducción del mismo? ¿O perderá su confianza en quien, a tan contados años vista es capaz de inventar una segunda traducción de las mismas obras?

No somos tan ingenuos como para no entender que traductor y editores, lo que persiguen con las frases arriba transcritas es que carguemos otra vez con el Shakespeare en equis tomos. Pero han elegido mal la propaganda. Dispuestos estaríamos a hacerlo, dos y cien veces a pacto que el traductor no fuese hamlético escritor que tan dispuesto se muestra a templar los primeros fríos de la senectud con los testimonios escritos de su dedicación juvenil. A menos, también, y por salir de dudas, que de hoy en adelante nos atengamos sólo al texto inglés, el único no sujeto a las últimas conquistas de la investigación.

## 25. Al margen (II)

M. *La Vanguardia Española* (13-07-1955, p. 9)

Francamente adverso a determinada guía traducida al inglés era el comentario inserto en estas mismas páginas que, de parte del editor, nos vale hoy, sin llegar a protesta, un educado reproche. Algo así como lamentar que, en vez de atenernos a los aciertos (que en aquella guía no escasean) subrayemos los fallos. Peor aún; que no hayamos tenido en cuenta el esfuerzo editorial que supone lanzar una obra de esa índole, de tan lento mercado, sí que también oportuna y aún necesaria cuando es flor rara en nuestra bibliografía. Estamos de acuerdo sobre este punto, pero muy otra es la auténtica cuestión que se debate.

La verdadera intención de nuestra crítica era saber si, no ya el tema, mas la manera de tratarlo, se adecuaba a nuestra mentalidad: que no es la de Illinois ni en tema católico, suele coincidir con la de un protestante de cuño menos o más nuevo. Si hemos de dar en el papanatismo de que lo de fuera se nos antoje bueno por el mero hecho de venir en otra lengua o porque miles de ciuda-

danos –vaya usted a saber de qué catadura– hayan multiplicado la edición original. Un problema, por tanto, que apunta a la capacidad del editor, a su orientación y buen gusto, la idoneidad de sus asesores, la comprobación personal de lo que ha comprado. Y aquí entramos en el delicado de los agentes literarios, o corredores de libros para traducir, que igual colocan para un barrido que para un fregado y no brindan más piedra de toque que el éxito de público alcanzado por la edición original. Tocamos, con otras palabras, ese desgraciado aspecto en que el editor es un mero fabricante de libros dotado de un perfecto sistema de distribución para colocar su mercancía. La mala calidad de un paño o el dibujo charro en un corte de camisa son cosas que el ama de casa y aun el comprador más distraído echan de ver al instante y consiguen que uno y otro tomen el irremediable camino de las partidas insalvables. Pero no sucede así con el libro, donde lo único que importa, de entrada, es el tema y basta un buen lanzamiento propagandístico para imponerlo a la atención, a menos que una crítica justa y razonada no ponga en su punto las cosas. Por eso la crítica en letra impresa se aplica a la literatura y a las artes y –siquiera por ahora– no suele ejercerse en tema de tejidos o neveras.

Pero otro aspecto, no menos considerable, deplorábamos en aquel comentario, y es algo que daña directamente la formación de nuevas categorías de lectores y afecta por modo decisiva la unidad idiomática. Estamos hablando de la baja calidad de ciertas traducciones, del añoso problema de los traductores. De una parte advertimos el escaso criterio del editor a la hora de elegir traductores, si utilizan el mismo en una obra de química o en un libro de poemas, de religión o de finanzas. Pues no se alcanza que, si a la menor dolencia requerimos los auxilios del médico o se recurre al arquitecto para construir una casa, se eche mano de una señorita o de un caballero por el hecho fortuito de que su padre naciera en Hannover o que el propio interesado haya vendido naranjas, durante unos años, en Liverpool. Como si hablar correctamente una lengua ajena (en el mejor de los casos) fuese garantía de que se domina la propia, se posee cultura literaria en ambos idiomas, se entiende el tema específico del libro y uno es profesionalmente escritor. No en vano tiene la iglesia doctores, y el Estado, al cabo de unos años de estudio y exámenes y otras pruebas concede unos títulos de capacitación que por lo visto sólo sirven para colgarlos con marco y cristal en nuestras casas.

Diréis que el de Liverpool a quien no le fueron bien los negocios y la señorita de origen alemán, y buena hija de familia, cobrarán menos por su trabajo que un profesional idóneo. Cierto. Pero no lo es menos que, para cuando han perpetrado de oído y a destajo su obra, para que ésta llegue a las cajas precisa esa curiosa figura que se llama el corrector de estilo y que en la práctica,

más de cuatro veces no es sino tan pedante gramático que ignora por igual la lengua de origen y el tema tratado: con la agravante de no tener la menor idea del oficio del escritor. Y así, de mal traductor en confuso corrector y apresurado revisor, sale al cabo un producto que no es ni lejano pariente del original. ¡Cuántos que creen conocer a Faulkner se refieren a un autor que no existe en la novelística norteamericana!

Dígase lo anterior para mostrar que, no por dirigirse a traductores sin preparación, los editores gasten poco en las traducciones. Que la del traductor es tarea mal pagada no constituye ningún descubrimiento, aunque la suma de lo percibido por cuantos intervienen en traducir una obra (“negros” incluidos) quizá no sea tan menguada como se supone. Y así las cosas, ¿por qué no reunirlo todo en una e idónea mano? La de un traductor experto, y escritor de veras, que conserve las características del original y salve, con la oportuna acotación, los puntos en choque con nuestra idiosincrasia o convicciones. La de un traductor que –así los de teatro, que para el caso se apellidan adaptadores– tuviera en su obra beneficios semejantes a los del autor cuyo libro introduce. La asociación profesional propugnada por la admirable traductora Marcela de Juan –escritora de aquí, china de nacimiento– cobraría, de este paso, toda la vigencia apetecible. La profesión de traductor –libre de aficionados e intrusismos– dejaría de ser oscura. Y todos, escritores y público e idioma, saldríamos ganando.

## 26. Al margen (III)

M. *La Vanguardia Española* (19-11-1957 p. 11)

Hemos procurado, hasta aquí, ir dejando constancia de los libros de autor español –y por modo especial, las novelas– que aparecen vertidos en otras lenguas; y hacernos eco de los comentarios que sobre las referidas obras se publican de fronteras allá. Porque entendemos que la traducción, como auténtico acto de crítica afirmativa, es modo insustituible merced al cual unos valores se introducen en otras culturas y adquieren carta de ciudadanía en la literatura universal. Y no se diga que tal consideración sea válida para los libros escritos en noruego o en húngaro y no para aquellos que nacieron en una de las len-

guas llamadas universales, como la nuestra. Pues una cosa es que determinado idioma sea accesible a muchos y aún de habitual comercio; y otra, y muy distinta, que la posesión de un lenguaje traiga aparejado el conocimiento de las obras literarias escritas en el mismo: Las clásicas (únicas conocidas en el mejor caso) como las modernas. Por algo, y desde siempre, los mejores ingenios en cada país se aplicaron a la noble tarea de cobrar para su propia lengua las grandes obras, de la antigüedad y de otras literaturas, sin que excluyeran que otros como ellos pudieran gozarse en los textos originales. Ni tampoco es casual que, en tiempos en que el castellano era la lengua hablada en todas las cortes, la inmortal novela de Cervantes fuera ampliamente traducida –al inglés, al francés, al italiano–, traducida e imitada en vida del propio autor. Sentada así la importancia que –para la vigencia del literatura– entrañan sus traducciones a otras lenguas; y el interés primordial que a nuestros efectos cobran las versiones en lengua francesa, porque el libro francés suele ser nuestra palanca en el mundo, calculase la sorpresa desagradable que nos ha deparado una minuciosa encuesta realizada por *Les Nouvelles Littéraires* sobre este tema de las traducciones en francés. Una encuesta que reúne las obras extranjeras incorporadas en los diez años últimos por los veinte editores más importantes del país vecino; y consiga los doscientos títulos de mayor venta en el mismo periodo. Sorpresa desagradable, porque entre tanto título favorecido no figura una sola obra español.

Es cierto que, en el cuadro general, comparte España con la Gran Bretaña el primer lugar por el número de libros de poesía traducidos en diez años: cuatro cada uno; y que en orden a las novelas –con 24– ostentamos un discreto séptimo puesto (diez veces menos que Inglaterra o los Estados Unidos, la tercera parte de Italia, algo más que la mitad de Dinamarca y más, en todo caso, que todo Hispanoamérica en bloque). Pero estas cifras se tornan negativas cuando consideramos la difusión de las obras. Está claro que entre las 200 de poesía –pese a que del *Asesinato en la catedral*, de T.S. Eliot, se hayan vendido veinticinco mil ejemplares. Pero no se alcanza cómo ni un solo novelista español, aquellos que en nuestro país conocieron tiradas de cuatro, seis y más decenas de millares, hayan rebasado el cabo de los veinte mil establecido como mínimo en la encuesta de *Les Nouvelles Littéraires*. Veinte mil ejemplares de un país de largas ediciones como es Francia, con el abono de los mejores críticos literarios del país vecino.

Porque uno no pretende que nuestros autores obtuviesen el éxito de *Don Camilo* de Guareschi, con sus ochocientos mil ejemplares (millón y medio, sumando los de otras seis obras suyas puestas en francés); ni el de otros libros del oportunismo político, así el de Kravchenko (503.000), *El cero y el infinito*

de Koestler (450.000), *La hora 25* de Gheorghiu (257.000). Tampoco contábamos igualar la difusión de obras como *El viejo y el mar* (284.000), *Las uvas de la ira* (220.000), *El poder y la gloria* (200.000), Las memorias de Rommel y Cristo, otra vez crucificado (61.000); o con mayor motivo *Mi prima Rachel* o *Cómo ganar amigos* (más de 125.000 cada uno), *El cardenal* (180.000) o *El filo de la navaja* (88.000). Pero es que, de tales cifras a los veinte mil del mínimo, van muchos ejemplares, muchos autores y títulos. Y ninguno español. Con otras palabras: que ni la innegable difusión del libro francés, ni el decisivo peso de la crítica gala parecen favorecer todavía a nuestros valores. Once libros de Mazzo de la Roche, nueve de Graham Greene, de Daphne du Maurier y Pearl Buck, ocho de Steinbeck, siete de Knittel, seis de Cronin, cinco de H.H. Liesenhoff, cuatro de Bromfield y Kirst, y George y Gilbert y Thomas Merton, tres de monseñor Sheen, de Henry Miller, de Morgan y Vicky Brown... Hay para todos los gustos. Pero ni un libro español, en diez años, con veinte mil de venta. Y luego nos extraña que, muy de vez en cuando, se acuerde de nosotros el premio Nobel.

## 27. La política de importación en el teatro español

José A. Giménez-Arnau. *ABC* (10-06-1958, p. 3)

Lo de menos es el peligro eterno de traicionar la intención y la voz del autor traducido –“traduttore”, “traditore”– más agudo que en parte alguna en nuestro ruedo, donde se ve todas las semanas el milagro de traductores que notoriamente ignoran el idioma del que traducen; lo de menos es el peligro de traicionar la intención y la voz del autor traducido que, en España, aún se acrecienta, o se acrecentaba por lo menos hasta bien reciente fecha, hasta límites en muchos casos lindando con lo grotesco. Lo de menos sería eso, siendo, más que mucho, demasiado. Y al afirmar cuanto antecedente ya puede adivinarse que voy a ser pródigamente generoso en mis apreciaciones.

Imaginemos –convertimos en verdadero lo que sabemos frecuentísimamente falso, puramente a efectos polémicos– que lo traducido fuera perfecto, que la comedia, el drama o la tragedia viniesen al idioma castellano con un estilo y una fidelidad y una integridad que no restasen un ápice a sus origina-

les méritos. Imaginémoslo así porque me propongo comentar no las dificultades y peligros que la traducción encierra, sino esa “política de importación” que, harto más libremente que en el mundo de la economía, permite sin cupos, sin permiso ni contingentes, sin fondo de retorno o pago de derechos de aduana, sin trámite alguno, en una palabra, la entrada en la escena española, como Pedro por su casa, del bueno y del mal teatro extranjero, lo mismo de la comedia ejemplar que del título que, si no mérito literario, trae esa pimienta que, “chez nous”, a ningún autor se le ocurriría echar en sus producciones, pero que, de hacerlo, le sería rotundamente prohibida por el viejo y papanatesco sistema de “colonialismo literario” que al de fuera todo permite mientras niega todo al nacido en nuestra dura tierra.

Porque no sólo aceptable, sino muy recomendable, parece que lo bueno que el mundo produce llegue a la escena española para enseñanza de masas y autores. Cuanto se haga por mantener abierta la corriente vivificadora y estimulante que permite la toma de contacto con el teatro de calidad que en el mundo nace, no merecerá más que plácemes de cuantos respetan a Talía. Pero de eso a lo que uno ve, asomándose a las carteleras teatrales españolas, hay un abismo que ni Alvarado intentaría saltar. ¿Qué proporción, dentro del volumen anual de traducciones, ocupan las aspirantes a ese “4” vergonzoso y vergonzante (algún día también habría que hablar de ese discutibilísimo modo de “marcar” comedias como se “marca” ganado y de “marcarlas” no siempre por quienes tienen capacidad para ello), a ese “4” que si “cierra” automáticamente algunas plazas, consigue pingües ganancias en otras por la morbosa propaganda, casi siempre falsa propaganda, que la clasificación presupone?

Y aun dentro del teatro que, por el rango del autor y por la calidad de la obra, tiene una indiscutible categoría, ¿no convendría evitar o reducir la reiteración de ciertos temas que si es perfectamente lícito tratar – que no es lícito tratar – no hay, en cambio, por qué acumular en las carteleras como si la dramaturgia del día hubiese reducido el temario del teatro a un monótono asunto que se da en todas las latitudes, pero, por fortuna, se da en menor proporción de la que, a juzgar por los programas neoyorquinos, habría a veces que suponer?

Estoy pensando en ese problema que –como fenómeno literario– parece estar muy de moda en Norteamérica y que, en consecuencia, me temo tengamos que tragarnos también nosotros. ¿Cuántos adolescentes anormales han surgido últimamente en la escena americana trayendo siempre el peligro de que la atracción de su caso tenga más que ver con su deformidad moral que no con la abstracta calidad de la comedia? No se crea que exagero. El anormal

adolescente existe –entre telones, pero con valor capital– en *El tranvía llamado deseo* –nada menos que la locura de Blanche du Bois radica, según se recordará, en la deformidad de su marido que acabó suicidándose–; existe en *El gato sobre el techo de zinc caliente* (o en *El gato sobre ascuas* como se podría traducir menos libremente), existe en *Té y simpatía* y existe en *Panorama desde el puente*. ¿Que Williams y Miller son excelentes autores teatrales? ¿Quién lo duda? *El zoo de cristal*, *Verano y humo*, *La muerte de un viajante* y *El crisol* (o *Las brujas de Salem*, como es conocido en Europa) son buenos botones de muestra. ¿Pero no son demasiados anormales y demasiado deformes como muestra del teatro de un país que es sano, bueno e ingenuo? Don Jacinto, cuando no se afeitaban aún los autores aludidos, ya había escrito *De muy buena familia*. Pero no insistió, entre otras razones, porque no había –dentro de la proporcionalidad entre la inspiración y la realidad– por qué insistir más.

“Todo eso está muy bien, mas ante la crisis que amenaza el teatro hay que hacer lo imposible por llevar gente a la taquilla, y cuando el autor español no lo consigue –¿es que se intenta?, habría que preguntar– hay que apoyarse en la obra que en el extranjero ya se probó con éxito”, oímos decir a gentes que tienen que ver con la gestión de nuestros teatros. Se pasa así del aspecto estético al aspecto financiero. Pero, cuidado, porque también aquí nos quieren –en algunas ocasiones– dar gato por liebre. Cuidado con esas obras “que llevan dos años” en Nueva York o Londres. Piénsese que allí –en teatros normalmente no superiores en aforo a los nuestros– se hacen ocho funciones por semana y que las ciudades citadas exceden los ocho millones de habitantes y reciben cada día una ola turística que supera los doscientos mil viajeros. Habidas en cuenta esas cifras y traduciendo –esta vez del español al inglés–, resulta que –Madrid es la cuarta parte de las dos mencionadas urbes– un modesto éxito de cien representaciones en España se convierte en un éxito de todo un año allí. Y si se quieren ejemplos de más entidad, piénsese que *La muralla* pongo por caso de comedia taquillera de tener en Norteamérica acogida análoga a la que logró en España, se estaría representando ininterrumpidamente más de diez años para la lógica satisfacción de Joaquín Calvo-Sotelo.

No se venga, pues con que la empresa tiene que echar mano de esas traducciones (tipo amarillo o tipo “4”) para defender su dinero. ¿Es que una obra de Buero no vale, en principio, más que media docena de traducciones de ésas? ¿Es que un país que tiene los nombres popularizados por miles de representaciones, que son Pemán, Llopis, Calvo-Sotelo, Mihura, Luca de Tena, López Rubio, Neville, Ardavín, Paso, Tono, Torrado, Ruíz Iriarte... (y perdón por esta necesariamente incompleta enumeración), tiene que aceptar la traducción como remedio? Que pregunten a Conrado Blanco si le dio más dinero Juan

Ignacio Luca de Tena como autor o como traductor. Que repitan la pregunta a la Sociedad de Autores respecto a Pemán, López Rubio y otros muchos. ¿Es que no hay obras sin estrenar de Alfonso Sastre, quien, entre paréntesis, tiene ahora *La mordaza* en la cartelera de Buenos Aires? ¿Y de Delgado Benavente? ¿O de Armiñán o Ruiz de la Fuente?

Pero me detengo. Me estaba calentando y, por fortuna, me di cuenta a tiempo de la inutilidad de mi alegato. No estará, sin embargo, de sobra que quede por escrito la opinión de un aficionado. De un aficionado al que, por culpa de Edgar Neville y de Agustín de Foxá, no puede calificarse como el mejor diplomático de los dramaturgos o el mejor dramaturgo de los diplomáticos.

¿Traducciones? Sí; todas las que culturalmente sean deseables para masas o minorías. Las demás, ¿para qué?







## NORMAS DE RECEPCIÓN Y PUBLICACIÓN

**Hermēneus** es una publicación de periodicidad anual de la Facultad de Traducción e Interpretación de Soria (Universidad de Valladolid) de carácter científico, y encaminada a la edición de artículos originales, reseñas de libros y otras actividades complementarias, todo ellas dentro de los campos de actividad e investigación de la traducción, la interpretación y otras áreas lingüísticas, documentales, literarias y humanísticas afines. Los artículos se ajustarán a la estructura lógico-formal y metodología científicas propias de la materia.

Los artículos tendrán una extensión máxima de 30 caras impresas en tamaño DIN-A4, incluidos cuadros, gráficos, notas y bibliografía. Las reseñas se guiarán por las mismas indicaciones pero con una extensión máxima de entre tres y seis caras.

Todos los originales se enviarán por duplicado y acompañados del correspondiente soporte informático, con la correspondiente pegatina en la que figuren el nombre del autor, el título de la colaboración y la denominación del procesador empleado, en alguno de los programas de texto de uso común reconocido, entorno a Windows, a la siguiente dirección: Dirección de la Revista **Hermēneus**. Facultad de Traducción e Interpretación. Campus Universitario Duques de Soria, s/n, 42004 Soria (España). Cualquier cuestión o duda que requiera algún tipo de aclaración directa se atenderá en los siguientes números de teléfono (+34 975 129174 / +34 975 129100), de fax (+34 975 129101) o dirección electrónica: zarandon@lia.uva.es. También podrán admitirse textos enviados de forma electrónica.

Las lenguas principales de trabajo a las que deberán atenerse los interesados en publicar en **Hermēneus** serán: español, francés, inglés, alemán e italiano. Cualquier otra lengua podrá ser considerada, siempre que esté escrita en caracteres latinos. La única limitación que podrá aducirse a los autores es la imposibilidad de encontrar una persona con la competencia lingüística y conocimientos en la materia adecuados para valorar un artículo en una lengua determinada.

Los artículos deberán ser inéditos y no podrán ser presentados simultáneamente en otras publicaciones. En la primera página de los mismos figurará el título y su traducción al inglés, el nombre del autor o de los autores, la afiliación profesional del mismo o de los mismos, es decir, la institución universitaria o de otra índole a la que se está o se ha estado vinculado, y un resumen de un máximo de ciento cincuenta palabras, con los correspondientes descriptores (palabras-clave), en español y en inglés, que contenga la organización fundamental y principales aportaciones del trabajo. Se recomienda que el cuerpo del texto esté estructurado en epígrafes, numerados en arábico (1., 1.1, 1.2, 2., 2.1 ...). Por razones obvias, las reseñas no incluirán ni resumen ni palabras clave.

La Secretaría de **Hermēneus** acusará recibo de los originales en el plazo de treinta días hábiles desde la recepción y el Comité de Redacción resolverá sobre su publicación en un plazo máximo de seis meses.

Todos los investigadores que deseen publicar en **Hermēneus** deberán aceptar atenerse a las líneas de investigación y normas de publicación de esta revista, así como al dictamen del Comité de Redacción o de personas de reconocido prestigio en una materia o campo de investigación dado a las que haya sido necesario consultar. La no aceptación o falta de adecuación hacia los mismos podría derivar en el rechazo directo a la publicación de un original. Una vez establecidas estas premisas, se mantendrá correspondencia con los autores con el fin de informar a los mismos acerca de la aprobación completa (carta de aceptación) o parcial de un original (informe o informes). En este segundo caso, se aportarán razones de forma detallada acerca de los motivos formales o de contenido que impidan, de momento, su publicación, por si a la persona o personas interesadas les pareciera conveniente abordar su mejora según las indicaciones dadas. Todo este proceso de selección y edición se

llevará a cabo con la máxima confidencialidad con el fin de asegurar la objetividad y rigor de los dictámenes. El Comité de Redacción finalmente, respetuoso con la libertad intelectual de los autores, no modificará las opiniones vertidas por ellos, si bien tampoco se solidarizará con las mismas.

Se evitará un número excesivo de citas textuales que, en todo caso, si exceden de dos líneas irán sangradas. Por otra parte, los intercalados del autor en las citas textuales deberán ir entre corchetes para distinguirlos claramente del texto citado. Las citas textuales o parafraseadas irán acompañadas de su correspondiente referencia bibliográfica entre paréntesis. Estos paréntesis incluirán el número de la página o páginas donde pueda localizarse la cita y, si fuera necesario, el primer apellido del autor y el año de publicación de la obra. Si se citasen dos o más obras de un mismo autor publicadas en el mismo año, éstas se distinguirán mediante letras minúsculas junto a las fechas: 1991a, 1991b, etc. Al final de los trabajos se aportará un listado de referencias bibliográficas incluyendo los datos completos y ordenadas alfabéticamente según el primer apellido de los autores citados. En cuanto a estas referencias, se optará por las normas UNE (Una Norma Española) 50-104-94, ISO (International Standard Organization) 690:1987, o Harvard (*MLA Handbook for Writers of Research Papers*). Es decir, se seguirá un modelo semejante al de los siguientes ejemplos:

Hanks, Paul (1999). *The Future of Translation*. New York: Albert Doolittle Books.

Donlo Sánchez, María Eugenia (1999). “La traducción personalizada hoy”, en *Traduki*. Vol. VII. Golmayo: Ediciones Futuristas, pp. 37-49.

El texto podrá, asimismo, ir acompañado de notas a pie de página que irán numeradas correlativamente en caracteres árabes y voladas sobre el texto. Estas notas no tendrán como finalidad incluir referencias bibliográficas, sino comentarios o explicaciones complementarias al texto principal.

Los cuadros, gráficos y mapas incluidos en el trabajo deberán ir numerados correlativamente con caracteres árabes. Cada cuadro, gráfico o mapa deberá tener un breve título que lo identifique y se deberá indicar la fuente. En caso de ser necesario o parecer conveniente la publicación de láminas, fotografías u otro tipo de ilustraciones, los autores deberán ponerse en contacto con la Secretaría de la Revista con el objeto de analizar la posibilidad y mejor manera de abordar su inclusión.

**Hermēneus** se compromete al envío de pruebas de los originales a los colaboradores para que éstos procedan, también de forma obligatoria, a su corrección pormenorizada en un plazo de quince días, contados desde la entrega de las mismas. Los autores recibirán una sola prueba de imprenta. El Comité Organizador ruega que durante la corrección de pruebas no se introduzcan variaciones importantes al texto original, pues ello puede repercutir en los costes de edición. Por otra parte, cada artículo publicado se entregará de forma gratuita dos ejemplares de la revista a cada uno de los autores y la posibilidad de descuentos en la adquisición de otros ejemplares de la misma. Es también obligación de los mismos la entrega en la Secretaría de la revista **Hermēneus** de una dirección completa a la cual enviar toda la correspondencia, siendo aconsejable aportar la dirección y el número de teléfono particulares.

**Hermēneus** no da derecho a la percepción de haberes. Los derechos de edición corresponden a la Revista, y es necesario el permiso del Comité Organizador para su reproducción parcial o total. En todo caso será necesario indicar la procedencia.

**Hermēneus** podrá publicar en algunos de sus números traducciones literarias de extensión breve que hayan sido enviadas a la Secretaría de su Comité de Organización de forma voluntaria por aquellos colaboradores interesados y que acepten atenerse a requisitos equivalentes a los establecidos para la recepción de artículos y reseñas. Por otra parte, **Hermēneus** publicará los premios y los premios accésit de traducción literaria y traducción científico-técnica organizados y patrocinados por la Facultad de Traducción e Interpretación de Soria y la Excelentísima Diputación Provincial de Soria.

Podrá consultarse información completa sobre la revista en la siguiente página web de Internet: <http://www.uva.es/hermeneus>. Además de la edición impresa, **Hermēneus** se difundirá en una edición electrónica (sumarios).

## NORMAS DE RECEPCIÓN Y PUBLICACIÓN

**Hermēneus**, revista de investigación en traducción e interpretación, publicará, como actividad complementaria a su labor de edición periódica de artículos, reseñas y traducciones breves, un volumen anejo, de carácter anual, bajo la denominación genérica de «Vertere. Monográficos de la Revista Hermēneus».

La entidad bajo cuyo patrocinio recaerá este proyecto será la Excelentísima Diputación Provincial de Soria, en colaboración con la Facultad de Traducción e Interpretación de la Universidad de Valladolid (Campus de Soria).

Las áreas de investigación serán las mismas que figuran detalladas en las normas de publicación de la revista Hermēneus, es decir, todas aquellas enmarcadas dentro de los campos de actividad de la traducción, la interpretación y otras áreas lingüísticas, documentales, literarias y humanísticas afines.

Para que un trabajo pueda ser considerado publicable en esta colección, será necesario hacer llegar a la dirección de la revista Hermēneus la siguiente documentación:

Carta de solicitud con fecha de envío

Un currículum breve que incluya los datos completos del autor o autores

Descripción somera del trabajo propuesto ya realizado para su publicación o proyecto del mismo

El trabajo completo si se trata ya de la versión definitiva (en papel y soporte informático).

La extensión de los textos no será menor de cien páginas presentadas a doble espacio ni mayor de doscientas. En caso de no poderse cumplimentar estos requisitos, los autores deberán ponerse en contacto previamente con la dirección de Hermēneus, donde se analizará el caso y se intentará alcanzar, si fuera posible, una solución acordada que satisfaga a ambas partes.

Toda la correspondencia deberá dirigirse a la siguiente dirección:

Juan Miguel Zarandona Fernández (Director de la Revista Hermēneus)

Facultad de Traducción e Interpretación

Campus Universitario Duques de Soria, s/n

42004 Soria (España)

Tel: + 34 975 129174 / +34 975 129100 Fax: + 34 975 129101

E-mail: [zarandon@lia.uva.es](mailto:zarandon@lia.uva.es)

El anonimato está garantizado en todo momento y transcurrido un tiempo prudencial, los posibles colaboradores recibirán una respuesta que podrá ser de aceptación plena, aceptación con reservas o rechazo definitivo.

Las lenguas prioritarias en que deberán estar escritas las colaboraciones serán el español, el inglés, el francés, el alemán y el italiano (lenguas fundamentales de trabajo de nuestra Facultad), si bien se aceptarán otros trabajos escritos en otros idiomas, siempre que tengan como objetivo de investigación la traducción e interpretación al y del español u otras lenguas peninsulares.

Los trabajos deberán ser inéditos y no podrán ser presentados, de forma simultánea, para su publicación en cualquier otra institución, organismo o editorial.

Para mantener la coherencia necesaria de las actividades de este proyecto de publicaciones, cualquier otro requisito de la revista Hermēneus se aplicará a estos monográficos como añadidura complementaria.



## NORMAS DE RECEPCIÓN Y PUBLICACIÓN

**Hermĕneus**, revista de investigación en traducción e interpretación, publicará, como actividad complementaria a su labor de edición periódica de artículos, reseñas y traducciones breves, una colección de traducciones, bajo la denominación genérica de «Disabelia. Colección Hermĕneus de Traducciones Ignotas»

En principio, las traducciones de esta serie tendrán un carácter literario en cualquier género en el que las obras originales estén escritas. Tratados u obras de otros temas de carácter humanístico o cultural podrán también ser tenidos en cuenta para su publicación.

Las lenguas de partida podrán ser todas las lenguas del mundo, del presente o del pasado. La lengua prioritaria de llegada será el español. Las otras lenguas de enseñanza de la Facultad de Traducción e Interpretación de Soria, es decir, francés, inglés, alemán e italiano, podrán también ser lenguas de llegada, si se considerara interesante que ello fuera así.

Por ignotas debe entenderse que este proyecto se plantea ante todo la traducción desde lenguas minoritarias, exóticas, muertas o artificiales que resulten desconocidas o muy poco conocidas, que no hayan sido traducidas o lo hayan sido en muy escasa medida. También se buscará la traducción de autores que no hayan sido tampoco traducidos o apenas lo hayan sido, aunque hayan escrito en una lengua mayoritaria o de cultura dominante.

El propósito confeso de esta colección es complementar o suplir un amplio terreno de autores, obras y lenguas de gran interés cultural y lingüístico, pero no comercial para una editorial con exigencias de mercado puramente empresariales. Correr un cierto riesgo, llegar a donde otros no pueden, tal vez, hacerlo, no olvidarnos de la elevada misión de la traducción, y poner en contacto y dar a conocer culturas y grupos humanos muy separados entre sí por la división de las lenguas. Para nosotros, cuanto más alejados o desconocidos sean éstos, mayor será su interés.

*Disabelia* apela al mito de la torre de Babel, tan asociado al surgimiento práctico de la necesidad de la traducción y la interpretación, pero en un sentido contrario. No creemos que la división de las lenguas sea una maldición, sino un patrimonio irrenunciable de la humanidad que debe ser cuidado con esmero.

La entidad bajo cuyo patrocinio recaerá este proyecto será el Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, en colaboración con la Facultad de Traducción e Interpretación de Soria de esta misma Universidad.

La periodicidad de esta serie será semestral, o lo que es lo mismo, dos volúmenes anuales, con independencia de que se pueda considerar la posibilidad de publicar algún número extraordinario en caso de que unas determinadas circunstancias así lo aconsejen o animen a ello.

Las personas interesadas en publicar una traducción en esta colección deberán presentar la siguiente documentación:

- Un proyecto inicial resumen en el que se incluya una descripción del trabajo final, incluyendo puntos como su extensión, género, etc. y se expresen claramente los motivos de interés para su publicación en una colección de las características y fines de *Disabelia*. Igualmente, si fuera necesario, una cierta información sobre el autor, la lengua y la cultura de partida.
- Un currículum breve en el que se enfatice, en su caso, la experiencia personal en el campo de la traducción o el estudio filológico, lingüístico o literario.

Toda la correspondencia deberá dirigirse a la siguiente dirección:

Juan Miguel Zarandona Fernández

Director de la Revista Hermēneus

Campus Universitario Duques de Soria, s/n

42004 Soria (España)

Tel: +34 975 129174 / +34 975 129100

Fax: +34 975 129101

E-mail: [zarandon@lia.uva.es](mailto:zarandon@lia.uva.es)

Las traducciones deberán presentar una muy alta calidad literaria. La revisión por parte de uno o varios correctores será imprescindible.

El anonimato quedará absolutamente garantizado durante todo el proceso de recepción del proyecto, estudio y corrección de la traducción, hasta el momento en el que se confirme la admisión definitiva de un trabajo para su publicación en *Disbabelia*. Este hecho se comunicará por escrito a los interesados.

Ante la muy probable presencia de diferencias culturales que pueden dificultar en gran medida la comprensión de los textos traducidos, se anima a los traductores a añadir cuantas notas explicativas consideren necesarias, así como introducciones generales a la obra en su conjunto, al autor y su trayectoria artística, y a la cultura de partida.

Disbabelia se plantea desde su nacimiento una colaboración muy estrecha con todos los departamentos de Filología de la Universidad de Valladolid.

Asimismo, se recabará la colaboración y se buscará la coedición con organismos que puedan estar interesados en este proyecto tales como Embajadas, Ministerios, Consejerías, Fundaciones, Institutos Culturales, Empresas, etc.

HERMĒNEUS Revista de traducción e interpretación

**Núm. 1**

Año 1999  
20 €

**Núm. 5**

Año 2003  
20 €

**Núm. 9**

Año 2007  
20 €

**Núm. 2**

Año 2000  
20 €

**Núm. 6**

Año 2004  
20 €

**Núm. 10**

Año 2008  
20 €

**Núm. 3**

Año 2001  
20 €

**Núm. 7**

Año 2005  
20 €

**Núm. 4**

Año 2002  
20 €

**Núm. 8**

Año 2006  
20 €

VERTERE

Monográficos de la revista Hermēneus

**Núm. 1**

Año 1999  
22 €

Roberto Mayoral.

*La traducción de la variación lingüística.*

**Núm. 2**

Año 2000  
22 €

Antonio Bueno.

*Publicidad y traducción.*

**Núm. 3**

Año 2001  
26 €

Mariano García-Landa.

*Teoría de la traducción.*

**Núm. 4**

Año 2002  
22 €

Liborio Hernández y Beatriz Antón.

*Disertación sobre las monedas y medallas antiguas.*

**Núm. 5**

Año 2003

22 €

Miguel Ibáñez Rodríguez.

*“Los versos de la muerte” de Hélinand de Froidmont. La traducción de textos literarios medievales franceses al español.***Núm. 6**

Año 2004

22 €

Ingrid Cáceres Würsig.

*Historia de la traducción en la Administración y en las relaciones internacionales en España (s. XVI-XIX).***Núm. 7**

Año 2005

22 €

Carlos Castilho Pais

*Apuntes de historia de la traducción portuguesa***Núm. 8**

Año 2006

22 €

Kris Buyse

*¿Cómo traducir clíticos? Modelo general y estrategias específicas a partir del caso de la traducción española de los clíticos franceses EN e Y.***Núm. 9**

Año 2007

22 €

Roxana Recio (ed)

*Traducción y Humanismo: Panorama de un desarrollo cultural.***Núm. 10**

Año 2008

22 €

Antonio Raúl de Toro Santos y Pablo Cancelo López

*Teoría y práctica de la traducción en la prensa periódica española (1900-1965)*

**Núm. 1**

Año 2000

10,40 €

Anónimo (siglo XIII).

*Daurel y Betón.*

Traducción, introducción y notas:

Jesús D. Rodríguez Velasco.

**Núm. 2**

Año 2000

10,82 €

Suleiman Cassamo. *El regreso del muerto*. Autor mozambiqueño. Cuentos. Traducción, introducción y notas de Joaquín García-Medall.**Núm. 3**

Año 2001

18,03 €

*Canciones populares neogriegas*. Antología de Nikolaos Politis. Poesía en griego moderno. Traducción, introducción y notas de Román Bermejo López-Muñiz.**Núm. 4**

Año 2002

10,58 €

*Cuentos populares búlgaros*. Anónimo. Traducción, introducción y notas de Denitza Bogomílova.**Núm. 5**

Año 2002

10,58 €

*Escritos desconocidos*. Ambrose G. Bierce. Traducción, introducción y notas de Sonia Santos Vila.**Núm. 6**

Año 2002

11,06 €

*Verano*. C. M. van den Heever. Clásico sudafricano en la lengua afrikáans. Traducción, introducción y notas de Santiago Martín y Juan Miguel Zarandona.**Núm. 7**

Año 2003

12,02 €

*La leyenda de los tres Reyes Magos y Gregorio el de la Roca*. Johannes de Hildesheim y anónimo. Recuperados por Karl Simrock. Traducción, introducción y notas de María Teresa Sánchez.

**Núm. 8**

Año 2004

15,86 €

*Es más fácil poner una pica en Flandes.* Barbara Noack. Traducción, introducción y notas de Carmen Gierden y Dirk Hofmann.

**Núm. 9**

Año 2004

12,99 €

*De silfos y humanos. El conde de Gabalis* de Montfaucon de Villars y *El Silfo* de Claude Crébillon. Traducción, introducción y notas de M<sup>a</sup> Teresa Ramos Gómez.

**Núm. 10**

Año 2004

12,24 €

*Erec*, de Hartmann von Aue. Introducción de Marta E. Montero. Traducción y notas de Eva Parra Membrives.

**Núm. 11**

Año 2007

11,87 €

*Libro del Rey Arturo.* Según la parte artúrica del *Roman de Brut* de Wace. Traducción, introducción y notas de Mario Botero García.

**Núm. 12**

Año 2007

20,67 €

*Lírica medieval alemana con voz femenina (siglos XII-XIII).* Varios autores. Traducción, introducción y notas de María Paz Muñoz-Saavedra y Juan Carlos Búa Carballo.

**Núm. 13**

Año 2007

11,87 €

*Los adioses de Arras.* Varios autores. Traducción, introducción y notas de Antonia Martínez Pérez.

**Núm. 14**

Año 2007

11,88 €

*Sonetos de Crimea/Farys.* Adam Mickiewicz. Estudio preliminar, notas y traducción de Antonio Benítez Barranco.











**Las publicaciones del Proyecto Hermeneus (Revista Hermeneus. Monográficos Vertere. Traducciones Ignotas Disbabelaia) figuran en las siguientes bases de datos:**

ISOC del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) (España).

LATINDEX. Directorio de Publicaciones Científicas Seriadadas de España, Iberoamérica y Latinoamérica.

«MLA International Bibliography / Directory of Periodicals» (Estados Unidos).

Linguistics and Language Behavior Abstracts database de Cambridge Scientific Abstracts (CSA) (Estados Unidos).

Bibliographie Linguistique / Linguistic Bibliography de la National Library of the Netherlands / Koninklijke Bibliotheek (Países Bajos).

FRANCIS del Institut de L'Information Scientifique (INIST) del Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS) (Francia).

Asimismo, los resúmenes (*abstracts*) se publican en la revista especializada *Translation Studies Abstracts* de la editorial St. Jerome (Mánchester, Reino Unido), y en la página digital relacionada *Translation Studies Abstracts. Bibliography of Translation Studies*.  
<[www.stjerome.co.uk/tsaonline](http://www.stjerome.co.uk/tsaonline)>

Igualmente, la base de datos BITRA (*Bibliografía de Interpretación y Traducción*) de la Universidad de Alicante / Alacant (España):

<[http://www.ua.es/dfing/tra\\_int/bitra.htm](http://www.ua.es/dfing/tra_int/bitra.htm)>, incluye las publicaciones del Proyecto Hermeneus.



**ANTONIO RAÚL DE TORO SANTOS** es Catedrático de Filología Inglesa y Director del Instituto Universitario de Estudios Irlandeses 'Amergin'. Sus últimas publicaciones incluyen "La literatura irlandesa en España" (2007) y "British and Irish Writers in the Spanish Periodical Press" (2007).



**PABLO CANCELO LÓPEZ** es profesor Titular de Universidad. Como resultado de su interés por las nuevas tecnologías, ha publicado varios artículos relaciona-

dos con la enseñanza a distancia y también con la traducción automática. Su último libro titulado "La tercera revolución. Comunicación, tecnología y su nomenclatura en inglés", en conjunto con Alonso Giráldez ha sido publicado por la editorial Netbiblo. (2007).