

VALLE-INCLÁN AL ALEMÁN: ¿TRADUTTORE, TRADITORE?

DOLORS SABATÉ PLANES
Universidad de Santiago de Compostela

A diferencia de otros escritores vanguardistas europeos, Valle-Inclán es un autor poco traducido en los países de lengua alemana. Durante la década de los 70, fue descubierto por los escenarios alemanes, siendo sus primeros textos en versión alemana adaptaciones escénicas de sus obras teatrales¹. Hasta el momento han sido nueve las representaciones del esperpento en Alemania: *Divinas palabras* (*Worte Gottes*) se llevó a escena en 1971, 1974, 1992, 1995 y en 1996; *Comedias bárbaras* (*Barbarische Komödie*), en 1974; *Luces de bohemia* (*Lichter der Bohème*), también en ese mismo año; *Martes de Carnaval* (*Karneval der Krieger*), en 1988; y, por último, *Las galas del difunto* (*Der Staatsrock des Verblichenen*), en 1989. En estas adaptaciones dramáticas encontramos con mucha frecuencia errores de comprensión fundamentalmente motivados o bien por el desconocimiento del léxico o bien por la incorrecta interpretación de las numerosas alusiones históricas, geográficas y culturales que impregnan el original. El proyecto de traducción literaria de mayor envergadura fue el que emprendió la editorial Klett-Cotta durante la década de los 80 con las siguientes publicaciones: *La guerra carlista* (*Der Karlistenkrieg*, 1981), *Martes de Carnaval* (*Karneval der Krieger*, 1982), *Divinas palabras* y *Luces de bohemia* (*Wunderworte. Glanz der Bohème*, 1983), *Comedias bárbaras* (*Barbarische Komödie*, 1984), *Sonata de invierno* (*Wintersonate*,

1985) y *Flor de santidad (Adega. Einetausendjährige Geschichte, 1986)*.

Las reseñas a las traducciones ensalzan la labor del traductor Fritz Vogelgsang y la iniciativa de la editorial, bien que cuestionan dos aspectos muy concretos. Por una parte, echan en falta la inclusión de un estudio preliminar sobre el autor y su obra. Por otro lado, enjuician negativamente la ausencia de notas aclaratorias y la excesiva libertad de Vogelgsang a la hora de llevar a cabo la traducción. A simple vista, el formato de las traducciones revela la importancia que la editorial concedió a la presentación de las obras. Un detalle relevante en este sentido es la incorporación de caricaturas representando a los personajes con las que se ilustraban las distintas ediciones.

El proyecto de Klett-Cotta se suspendió en el año 1986, lo cual vendría a justificar la precaria recepción de la vanguardia española fuera de nuestras fronteras, que, en el mejor de los casos, ha tenido lugar a partir de un ajuste de sus características a las tradiciones y a las expectativas de sus receptores. En el caso de Alemania, este proceso de adaptación se encuentra estrechamente vinculado a las relaciones culturales hispano-alemanas, intermitentes e irregulares a lo largo de la historia, ya que, tradicionalmente, Alemania ha buscado sus modelos estéticos en la antigüedad clásica, Francia, Italia e Inglaterra.

En relación con la presencia de la cultura y la literatura española en Alemania, se distinguen dos momentos de intenso contacto; el primero en tiempos del Barroco, a lo largo de la época de los Austria, y el segundo durante el Romanticismo, momento de la recepción de Cervantes y Calderón. En el Barroco se reciben la novela picaresca, la poesía mística y parte de la obra de Gracián. La imagen de lo español durante el Barroco es la difundida por la reforma luterana y se corresponde a la de una nación fanática y de sentimiento antisemita, una visión negativa que asimismo viene promovida por los conflictos entre España y Flandes².

Por otra parte, la recepción de Cervantes y Calderón en el Romanticismo surgió como consecuencia del progresivo alejamiento alemán de los modelos franceses y de la razón ilustra-

da. A principios del siglo XVIII, durante los primeros años de la Ilustración, la introducción del drama racionalista francés en Alemania inauguró un largo proceso de emancipación cultural y nacional que culminará a finales del siglo XVIII con el Clasicismo y el Romanticismo. En este paulatino proceso de emancipación cultural, se pasará de venerar a la razón como único instrumento generador de conocimiento, a ensalzar, en su lugar, el sentimiento como fuente de creación primordial. El valor que se le concede al sentimiento desemboca en el Sturm und Drang, una corriente estético-filosófica genuinamente alemana que irrumpe impulsada por el espíritu revolucionario de la época, defendiendo la legitimidad del genio y del espíritu popular como germen de las naciones. Si las figuras más representativas del Sturm und Drang, los jóvenes Goethe y Schiller, auténticos entusiastas del teatro shakespeariano, no mostraron excesivo interés por España y evolucionan en su madurez hacia una estética propia inspirada en los clásicos, los jóvenes románticos, por el contrario, descubrieron en torno al 1800 el teatro español, anexionándolo a sus teorías. Esta era la particular réplica de los románticos al clasicismo de sus maestros; la reivindicación de un drama que sustituyese al drama inglés y en el cual, España, concretamente su Siglo de Oro, se convertiría en el ideal de las ideas románticas. Cervantes y el *Quijote* se presentaron como uno de los paradigmas de la literatura fantástica que habría de desterrar definitivamente el gusto por lo francés, y España se convirtió en correlato de anhelos históricos y políticos, en una tierra idealizada que se asociaba a lo exótico y en la que se hacían realidad conceptos tan románticos como *Nationalliteratur* –literatura nacional– y *Volksgeist* –espíritu popular–. El carácter nacional español, mezcla de judío y árabe que hasta hacía poco se había mirado con desconfianza, se valoraba ahora como ennoblecido por la diversidad de razas que se cruzan en él, por el contacto con oriente. España era para los románticos el país europeo donde se producía la catálisis renovadora de una nueva Europa.

El interés por el exotismo oriental se ha mantenido en la recepción de lo que es español en Alemania y hace que este interés se centre especialmente en Andalucía y su mundo.

Prueba de ello es la recepción de Lorca en Alemania, que durante mucho tiempo estuvo determinada por la visión del Romancero y del teatro trágico lorquiano de tema español.

Teniendo en cuenta por tanto la existencia de una imagen preconcebida de España, gestada a la largo de la historia y anclada en la visión exótica de nuestro país, resulta particularmente interesante observar cómo se ha llevado a cabo la traducción de Valle-Inclán al alemán, considerando además el indiscutible carácter vanguardista del autor y el aferramiento de su estética deformadora al momento histórico. Para ello, vamos a concentrarnos a continuación en algunas de las fórmulas que se emplean en la traducción *Luces de bohemia*, elaborada por Fritz Vogelgsang.

Conociendo la obra de Valle, parece efectivamente evidente, que la producción literaria del autor sitúa al traductor ante la necesidad de transgredir la simple reproducción de contenidos lingüísticos a la hora de trasponer sus textos a una lengua extranjera. Esta circunstancia implicaría una reflexión sobre la posibilidad de una estética “traductiva”, un tema apenas abordado por la teoría de la traducción y que se entendería como opción personal ante los diferentes planteamientos de carácter no lingüístico, implicados en el acto de la traducción. Cuestiones como si el traductor debe dejar hablar al autor o, por el contrario, facilitar la lectura del público si el mensaje resulta opaco, o si se debe permitir los ecos del pasado en el texto en lugar de actualizarlo, son interrogantes que suscitan debates todavía abiertos.

Si el esperpento es una actitud estética, el lenguaje esperpéntico es su consecuencia lingüística. El lenguaje esperpéntico es un microcosmos lingüístico, artificialmente deformado a través de distintos procedimientos, el cual corresponde básicamente a una actitud crítica por parte de su creador. Eugene Albert Nida y Charles Russell Taber afirman que una traducción consiste en reproducir de la manera más exacta posible en mensaje de la lengua de partida en el lenguaje del receptor, tanto a nivel semántico como estilístico, para lo cual es fundamental el concepto de equivalencia, un concepto que aparece en la mayoría de las definiciones y descripciones del proceso de traducción (14-24). Werner Koller, por su parte, apunta la

existencia de unos marcos de referencia, a partir de los cuales puede estipularse el tipo de equivalencia. Koller distingue entre la equivalencia denotativa, la connotativa, la textual, la pragmática y la estético-formal (214-15). Katharina Reiß, además, hace hincapié en las equivalencias potenciales y equivalencias óptimas, considerando estas últimas en aquellas que conservan el máximo grado de similitud con el original a todos los niveles (Reiß 50).

A continuación observaremos las fórmulas que se emplean en *Glanz der Bohème* para llevar a cabo el proceso de adaptación de las equivalencias con algunos ejemplos.

Tab. 1

La Dama de Luto	Der Sensenmann
El gato	Die Katze
Cuatro perras	vier Rote
Carrik	Paletot
Coche	Droschke

En el caso de “La Dama de Luto”, alegoría que representa a la muerte, se ha sustituido esta figura por otra del mismo valor simbólico: “der Sensenmann”. La diferencia intralingual entre ambos términos reside en el hecho de que “muerte” posee en español un signo genérico contrario al de la palabra alemana “der Tod”. La adaptación conlleva en este caso una masculinización del término español.

“Die Katze” es un ejemplo del mismo tipo que requiere sin embargo un procedimiento inverso. En español la denominación genérica para el grupo de los mamíferos felinos domésticos es masculina, mientras que en lengua alemana es femenina. La adaptación consiste aquí en una feminización obligada en lengua alemana.

“Vier Rote” demuestra un procedimiento de adaptación cultural. Una “perra” era antiguamente una moneda de cobre, cuyo valor correspondía a cinco o diez céntimos de peseta. La expresión de carácter popular “cuatro perras” es sinónimo de poco dinero. La cuestión que aquí se plantea es cómo facilitar la comprensión por parte de un lector alemán, el cual, en principio, no está familiarizado con el antiguo sis-

tema monetario español. El traductor ha optado por “vier Rote”, expresión en la que se omite el sustantivo “Heller” –antigua moneda alemana de cobre–. En relación con “vier Rote” encontramos “keinen roten Hellerhaben” –no tener ni una perra, ni un céntimo–, con lo que observamos cómo en “vier Rote”, el color de la moneda se utiliza en sentido metafórico para hacer referencia a esta. Debemos notar sin embargo que, a pesar de la adaptación, la expresión “vier Rote” es muy inusual y puede provocar una reacción de perplejidad en el lector.

Con “Paletot” se ha mantenido la fidelidad histórica al reproducirse en lengua alemana un término muy concreto. “Carric” hace referencia a una pieza de ropa, un gabán o levitón muy holgado, con varias esclavinas sobrepuestas de mayor a menor y que estuvo en uso en la primera mitad del siglo XIX. “Paletot”, préstamo del francés cuyos orígenes se remontan aproximadamente a la mitad del siglo XIX, época en la que este tipo de abrigo para caballeros se puso de moda en París, corresponde a una prenda de estas características.

Si en la traducción se desea considerar el contexto histórico de *Lucas de bohemia*, resultaría obviamente inadecuado reproducir el sustantivo “coche” tal y como ahora lo conocemos. “Droschke” –denominación de origen ruso que se expandió durante el siglo XIX por el territorio de habla alemana– es una solución con la que el traductor consigue la sincronía en el texto. De este modo, podríamos afirmar que “Sensenmann”, “Katze”, “vier Rote”, “Paletot” y “Droschke” representan equivalentes óptimos, en los que el traductor se ha valido de la adaptación para alemanizar el contenido semántico de las expresiones originales.

En la tabla nº 2 ha sido incluida una serie de ejemplos, los cuales carecen de equivalente en lengua alemana, con el objeto de observar las soluciones que el traductor ofrece a los vacíos semánticos:

Tab. 2

Cajón de sastre	Kuddelmuddelhirn
Castizo	waschechter Madrider, ein Mann von Schick und Schmiß
Pazo de Bradomín	Stammgut, Pazo de Bradomín

En el primer ejemplo debemos hacer hincapié en las dos posibles acepciones que la expresión popular “cajón de sastre” posee en sentido figurado. Por un lado, implica un conjunto de cosas diversas y desordenadas. Por otro lado, puede personificar a alguien de imaginación revuelta y caótica. En el contexto de *Luces de bohemia* el significado de “cajón de sastre” posee un sentido irónico y corresponde a esta segunda acepción puesto que hace referencia a Dorio de Gadex, bohemio de vida anárquica.

La dificultad que plantea “cajón de sastre” es fundamentalmente encontrar una expresión alemana de carácter popular con idéntico valor semántico en sentido figurado. Una solución adecuada tanto desde el punto de vista semántico como estilístico podría ser el sustantivo “Wirrkopf”. Sin embargo, el traductor se decanta por una creación personal que persigue una finalidad muy concreta. En primer lugar, busca una expresión con un significado lo más similar posible a “cajón de sastre”. En segundo lugar otorga sentido figurado a esta expresión a través de un término explicativo. “Kuddelmuddel”, expresión de nivel coloquial empleada para designar una situación confusa, presenta una reduplicación fonética. El sentido figurado de la palabra se consigue añadiendo el sustantivo “Hirn” (cerebro), con el que el traductor desea hacer referencia a la confusión mental del personaje.

Al igual que el caso anteriormente comentado –“vier Rote”–, esta expresión provoca, sin embargo, una absoluta confusión, cuando no la incomprensión del lector alemán. Por este motivo nos hemos planteado cuales podrían ser las razones que inducen al traductor a su particular elección. En nuestra opinión, ambos ejemplos han sido escogidos conscientemente a fin de impactar al lector y provocar una reacción de extrañeza. El traductor renuncia hasta cierto punto a la completa comprensión del lector en virtud de otros factores.

Si en el caso de “vier Rote” prefiere una imagen metonímica que impacte al lector, en “Kuddelmuddelhirn” está únicamente interesado en la aliteración fonética. Esta actitud del traductor se irá repitiendo a lo largo de la obra.

Más compleja que las anteriores es para el traductor la trasposición al alemán de “castizo”, palabra de indiscutible color local. En este caso se opta por una perífrasis –“Waschechter Madrider, ein Mann von Schick und Schmiß”– que incluye una aclaración en términos populares de “castizo”, –“waschechter Madrider” (auténtico madrileño)– y a la que se le añade una segunda aclaración sobre las cualidades del castizo –“Schick und Schmiß” (elegancia y viveza)–.

Finalmente, añadiremos un ejemplo en el que se combinan de manera simultánea la expresión original y su aclaración en el texto alemán. “Pazo” es el nombre que recibe una casa solariega en Galicia. En la traducción vemos cómo se ha conservado el nombre y se ha adjuntado al mismo tiempo una explicación –“Stammgut” (propiedad familiar)–.

En las expresiones “Kuddelmuddelhirn” y “waschechter Madrider, ein Mann von Schick und Schmiß” vemos que el traductor atribuye al vocabulario unas características que no posee en lengua original. Con la adopción de estas soluciones, no solo se intenta trasponer el significado del término en todos los sentidos, sino que también se otorga un valor rítmico a la lengua mediante la utilización de recursos fonéticos. Si en “Kuddelmuddelhirn” observamos una aliteración de los grupos fonémicos /udel/ /u:ddel/ en “waschechter Madrider, ein Mann von Schick und Schmiß” la fuerza rítmica se consigue con la aliteración de los fonemas /s/ y /c/. El traductor de *Glanz der Bohème* es un traductor-creador, el cual activa y conscientemente colabora en la elaboración de un lenguaje a la vez deformado. La actitud creativa del traductor se verifica nuevamente en la tabla nº 3. Los siguientes ejemplos ilustran cómo se ha elaborado un léxico nuevo siguiendo típicos procedimientos de composición o derivación en lengua alemana.

Tab. 3

Tabernáculo	Schnapskrypta
Ministerio de la Desgobernación	Hunnenministerium
Un tímido	ein spintisierender Schüchterling

La primera de las aportaciones del traductor al lenguaje es-
perpéntico de *Glanz der Bohème* se demuestra en el compuesto
“Schnapskrypta”. Si consideramos el contexto en el que apare-
ce “tabernáculo” –la taberna de Pica Lagartos–, comprobamos
que se trata de un neologismo semántico. En su estudio sobre el
léxico teatral de Valle-Inclán, Ciríaco Ruiz Fernández distingue
entre neologismos formales y neologismos semánticos (Ruiz
Fernández 265). *Tabernáculo* pertenece en este contexto al gru-
po de los neologismos semánticos dado que, aunque su signifi-
cante no se altere, sí varía en realidad su significado. Con “ta-
bernáculo”, Valle-Inclán está sustituyendo el valor sagrado de
la palabra por un valor profano. El juego semántico del original
se refleja asimismo en la traducción, esta vez sin embargo, no a
través de un neologismo semántico, sino mediante uno de tipo
formal. La palabra “Schnaps” anula el valor sagrado de
“Krypta” en una combinación compuesta por dos substanti-
vos semánticamente opuestos. Asimismo, con la palabra
“Krypta” se logra mantener el nivel estilístico del término
original. En consecuencia, “Schnapskrypta” es por su juego
semántico y por su condición de neologismo, una creación *ad
hoc* comparable con la que realiza el propio Valle-Inclán.

Seguidamente, deseamos destacar dos ejemplos más, en
los que el traductor se vale de procedimientos semejantes. En
el caso de “Hunnenministerium” (“Ministerio de la Desgober-
nación”), el prefijo “des-” invierte el significado del término
“gobernación”. Si dicha inversión semántica se logra en len-
gua española a través de la derivación mediante prefijo, en
alemán se recurrirá a la composición con la combinación de
dos sustantivos. El traductor crea un neologismo a partir de
dos sustantivos de signo semántico contrario (“Hunnen-”
“Ministerium”). “Hunnen” (“hunos”) altera el orden y la ofi-
cialidad que implica “Ministerium”, manteniendo al mismo
tiempo la ironía del discurso. No obstante, debemos conside-

rar que el sustantivo “Hunnen” no es una metáfora habitual para expresar caos o desorden. ¿Por qué motivo crea entonces el traductor “Hunnenministerium” cuando en lengua alemana podrían encontrarse otras soluciones como por ejemplo “Mißministerium” o “Unsicherheitsministerium”? Desde nuestro punto de vista, dicho neologismo tiene que considerarse dentro de un contexto más amplio, a lo largo del cual, el traductor juega con la similitud fónica que le proporciona la oposición semántica entre dos compuestos: “Innenministerium” *versus* “Hunnenministerium”. Este hecho corrobora nuestra anterior afirmación, en la que destacábamos los arriesgados malabarismos que el traductor efectúa con la lengua alemana.

Si “Hunnenministerium” ejemplifica un mecanismo de composición, “ein spintisieren der Schüchterling” ilustra un proceso de derivación. El sufijo “-ling” se utiliza a menudo para añadir un valor semántico negativo a algunas denominaciones para personas. En el contexto de la obra, “tímido” posee un valor despectivo, valor que el traductor no duda en exagerar anteponiendo a “Schüchterling” el adjetivo “spintisierender” (“fantasioso”) –probablemente una ampliación del verbo “spinnen”–. A todo esto debemos sumarle el ritmo expresivo que produce la aliteración de los fonemas /s/ y /t/. De este modo, se pone una vez más de manifiesto, como mediante una construcción que se mantiene dentro de los márgenes de creación lingüística ofrecidos por la lengua alemana, el traductor interpreta de forma totalmente personal el sustantivo original.

En relación con los procedimientos que se han seguido en *Glanz der Boheme* para solucionar la extrema localización histórico-cultural de la obra, el traductor tiende a integrar en el texto la información que considera necesaria para una correcta comprensión del lector. A continuación mostramos algunos ejemplos:

Tab. 4

Como la Pastora Imperio. Toda yo parezco una gitana	Wie Pastora Imperio, die Tänzerin. Von Kopf bis Fuß bin ich das Ebenbild einer Zigeunerin.
¿Serías tú, por un casual, el que sacó las coplas a Jose- lito?	Bist du etwa zufällig der, von dem die Verse auf Joselito sind, auf den Helden der Arena?
¡Vivan los héroes del Dos de Mayo!	Hoch leben die Helden des 2. Mai! Ein Hoch den Helden, die sich wider Napoleon erhoben!

En el caso de Pastora Imperio se añade que se trata de una bailadora de flamenco, una gitana de pies a la cabeza –“von Kopf bis Fuß das Ebenbild einer Zigeugnerin”–. Del mismo modo se emplea una fórmula explicativa en el caso de Joselito, el héroe de la arena –“der Held der Arena”–. En la referencia a los héroes del dos de mayo, se clarifican las circunstancias que rodearon dichos acontecimientos históricos, apuntando que se trató de un levantamiento popular contra las tropas napoleónicas –“Hoch den Helden, die sich wider Napoleon erhoben!”–.

El análisis de la traducción de *Glanz der Boheme* pone de manifiesto por tanto que en el lenguaje se refleja la posición geométrica del demiurgo sobre la realidad. El traductor opta por adoptar una actitud demiúrgica y, en lugar de reproducir, produce un discurso estético acorde a la realidad deforme. Si la demiurgia consiste en la habilidad para imponer un diseño propio a un material amorfo a fin de crear algo nuevo, el traductor alemán actúa a modo de co-demiurgo, bien que con frecuencia el resultado genera el rechazo del receptor nativo alemán, el cual parte además de unas expectativas muy concretas sobre lo español, muy alejadas de lo que representa Valle-Inclán. Si bien es una obviedad que la obra de traducción del artista no ha logrado en realidad darle a conocer en Alemania, también es cierto que Fritz Vogelgsang ha captado el concepto deformador de su estética. La cuestión de la tra-

ducción de Valle en este caso actualiza una antigua dicotomía inherente al propio proceso de traducción: ¿traduttore traditore?

NOTAS

1. Para una información más exhaustiva sobre la recepción de Valle en Alemania remitimos a dos trabajos de la autora de este artículo: Sabaté Planes, *Ramón del Valle-Inclán: recepción*; y "La infranqueabilidad" (167-81).
2. Véase Gerhart Hoffmeister, que estudia el intercambio cultural entre ambos países hasta principios del siglo pasado.

OBRAS CITADAS

- Hoffmeister, Gerhart. *España y Alemania: historia y documentación de sus relaciones literarias*. Madrid: Gredos, 1980.
- Koller, Werner. *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. 4ª ed. Heidelberg: Quelle und Meyer, 1992.
- Nida, Eugene Albert, y Charles Rusell Taber. *The Theory and Practice of Translation. Help for Translators*. 3ª ed. Leiden: E. J. Brill, 1982.
- Reiss, Katharina. *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik*. München: Hueber, 1971.
- Ruiz Fernández, Ciríaco. *El léxico en el teatro de Valle-Inclán*. Salamanca: U de Salamanca, 1981.
- Sabaté Planes, Dolors. "La infranqueabilidad del tópico: Ramón del Valle-Inclán en Alemania". *Valle-Inclán en el Gran Teatro del Mundo*. Ed. Margarita Santos Zas. Núm. especial de *Theatralía*. Vigo: Academia del Hispanismo, 2011. 167-80.
- _____. *Ramón del Valle-Inclán en Alemania: recepción y traducción del esperpento*. Kassel: Reichenberger, 1998.
- Valle-Inclán, Ramón María del. *Luces de bohemia*. Ed. Zamora Vicente. Madrid: Espasa-Calpe, 1996.
- _____. *Wunderworte. Glanz der Bohème. Zwei Theaterstücke*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1983.