

LA TRADUCCIÓN DE VALLE-INCLÁN AL INGLÉS

Robert LIMA

The Pennsylvania State University

Preámbulo

Durante mis años de estudios graduados en las disciplinas de Teatro y Arte Dramático, empecé a leer obras del repertorio español y latinoamericano que no aparecían entre las designadas para los estudios formales. Aunque yo podía leerlas en español, no podía comentarlas en clase porque ni la facultad ni los otros estudiantes tenían acceso a ellas, sea por no manejar el español o por no tenerlas al alcance en inglés ya que no habían sido traducidas. Sentí hondamente un doble dolor: no solo desconocían una riquísima e importante manifestación creativa sino que se les haría imposible darla a conocer a los estudiantes que algún día llegarán a sus aulas.

La espiral de estas omisiones me molestó mucho durante esos años de preparación para la carrera. Por lo tanto, al entrar en ella en 1962, me impuse la tarea de dar a conocer al mundo de habla inglesa algo de lo desconocido de la literatura de España e Hispanoamérica, sea en el contexto académico, sea en otros campos, escribiendo sobre ella y traduciendo obras que para mí merecían ser conocidas por ese público tan numeroso, tan esparcido por el mundo, y dentro de cuya cultura me he educado.

Entre mis libros que cumplen esta misión personal de difusión de nuestras letras se encuentran *The Theatre of García Lorca* (1963), el primer estudio crítico en inglés sobre el teatro del gran dramaturgo granadino, en el cual he traducido muchos segmentos de los diálogos y poemas de sus obras dramáticas, tanto como comentarios sobre ellas; otro ejemplo es *Borges the Labyrinth Maker* (1965), que redacté y traduje de la obra de Ana María Barrenechea, también el primer estudio crítico en inglés sobre el autor argentino; otro libro es *The Lamp of Marvels* (1986), mi traducción del texto místico-estético de Valle-Inclán, siendo también la primera aparición en inglés; otro es *Valle-Inclán. The Theatre of His Life* (1988), la única biografía en inglés sobre el escritor y la primera en cualquier lengua desde 1966, en la cual he traducido numerosas citas de obras, cartas y

entrevistas de Valle-Inclán y comentarios sobre él y su obra por sus contemporáneos, tanto como de las obras del autor gallego; y hace pocos meses, el libro *Savage Acts. Four Plays by Ramón del Valle-Inclán* (1993), que recoge mis traducciones de cuatro de las obras de *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, que seleccioné por su carácter esperpéntico, y en que se destacan la brutalidad y la perversidad humana en muchos variantes; y el esfuerzo más reciente, *Words of Power*, manuscrito en el cual he agrupado bajo numerosas categorías los dichos, aforismos y otras “palabras poderosas” que provienen de las novelas, cuentos, obras dramáticas, anécdotas, cartas, entrevistas y otros textos de Valle-Inclán.

Igualmente, he traducido y adaptado para el teatro obras españolas de épocas muy diferentes, desde comedias de Juan del Encina, Quiñones de Benavente, los hermanos Quintero, y Valle-Inclán, hasta las de los dramaturgos contemporáneos José María Bellido, Antonio Martínez Ballesteros, y José Martín Recuerda. La mayoría han aparecido en revistas y antologías norteamericanas (*La Voz y Modern International Drama*, tanto como en los libros *The New Wave Spanish Drama* and *Drama Contemporary: Spain*). Tengo en mente tan pronto esté libre de otros compromisos traducir alguna que otra obra dramática de Domingo Miras.

Mi traducción-adaptación de *Las arrecogías del beaterio de Santa María Egipcíaca* de José Martín Recuerda fue estrenada bajo el título *The Inmates of the Convent of Saint Mary Egyptian* en 1980 en el teatro universitario de The Pennsylvania State University, Resident Theater Company, con un elenco que incluía actores profesionales en algunos de los papeles principales. Después fue publicada en 1985. Tres años más tarde fue representada en Escocia durante el Festival de Edimburgo por el Oxford Theatre Group. A pesar de su difusión en forma escénica y tras el libro, este traductor no ha disfrutado económicamente de ella ya que la primera labor fue hecha para una compañía universitaria en conjunto con una conferencia sobre teatro español, mientras que su representación en Escocia estuvo a cargo de otro grupo de escasos fondos; y todavía estoy esperando a ver si la venta del libro produce algo. “*Ars gratias artis*” parece ser el lema del traductor de literatura en muchos casos.

La traducción de poesía española e hispanoamericana al inglés es otro aspecto de mi labor de dar a conocer la riqueza de nuestras letras. He publicado obras de poetas importantes de ambos campos en revistas norteamericanas, la mayoría en sus primeras versiones en inglés, aunque en algunos casos he publicado mis versiones para corregir faltas que he visto en las de otros traductores.

Tengo como proyecto para algún futuro indefinido reunir éstas y nuevas traducciones en un libro cuyo título reflejará que recoge poemas de las luces de la literatura hispanoamericana, entre ellas Delmira Agustini (Uruguay), Homero Aridjis (México), Jorge Luis Borges (Argentina), Ernesto Cardenal (Nicaragua), Antonio Cisneros (Perú), Rubén Darío (Nicaragua), Nicolás Guillén (Cuba), Vicente Huidobro (Chile), Juana de Ibarbourou (Uruguay), Enrique Lihn (Chile), Leopoldo Lugones (Argentina), José Martí (Cuba), Amado Nervo (México), José Emilio Pacheco (México), Heberto Padilla (Cuba), Nicanor Parra (Chile), Emilia Rabuffetti (Argentina), Gonzalo Rojas (Chile), Gloria Stolk

(Venezuela), Alfonsina Storni (Argentina), Luisa del Valle Silva (Venezuela), César Vallejo (Perú), y los tres Premio Nobel: Gabriela Mistral (Chile), Pablo Neruda (Chile) y Octavio Paz (México). Tal antología todavía no existe en traducción al inglés. En una lista de poetas cuyas obras son tan variados en su tematica y forma, existen muchos problemas para el traductor; entre ellos: encontrar la forma poética en inglés que más se aproxime a la del original (a no ser que éste sea un soneto o esté en otra forma universal) y buscar la mejor manera de interpretar el vocabulario en la nueva lengua, algo así como lo que tuvo que hacer Gregory Rabassa, el traductor de *Cien años de soledad*.

Menciono esta lista de algunos de mis trabajos como traductor para indicarles que mucho depende del individuo. Si uno no se esfuerza para traducir las obras en que cree, seguro que no llegarán a otro público extranjero o, por lo menos, pasarán muchos años más antes de que otro las traduzca y lleguen a ser difundidas fuera de sus fronteras nacionales o culturales. Es, entonces, una misión personal de cada individuo que desea, como yo, ver una o varias obras traducidas a otra lengua, intentar promulgarlas tras sus propios esfuerzos como traductor.

Primicias básicas

Como en todo caso es deseable poder comunicar tras una base de entendimiento mutuo, antes que nada, me parece necesario establecer la terminología que estoy empleando. Primero, es necesario definir la palabra "Traducir". Su etimología es latina, del verbo *traducere*, vocablo que significa llevar de un sitio a otro, es decir, transportar.

Segundo, hay que definir al traductor. Este individuo es el que se propone llevar un texto de una lengua a otra lengua por medio de su conocimiento de ambas y--muy importante--tras su capacidad de re-formular íntegramente el texto original en la nueva manifestación lingüística.

Pero el proceso no es tan simple como explica la definición. Traducir una obra literaria requiere no solamente haber leído el texto en sí sino haber profundizado en él hasta llegar a sus varios niveles de sentido, hasta llegar a reconocer y entender sus alusiones y sub-textos, hasta penetrar en la psicología de sus personajes, y hasta reconocer su lugar en el esquema de la obra total, la "opera omnia" del autor.

Incluyo al autor porque en algunos sistemas de crítica literaria se suele excluir al creador de la obra y fijarse sólo en el texto, como si éste hubiera llegado al mundo por medios mágicos y no tras la labor creativa de un ser humano cuyas experiencias vitales le dan al texto que escribe su sentido y forma.

Como ejemplo doy las *Comedias bárbaras* y los esperpentos de Valle-Inclán, obras en las cuales se demuestra que la humanidad posee terribles poderes, a veces demoníacos, y que estos pueden emerger de las cavernas del subconsciente y afectar a la vida de un individuo o de un grupo. Valle-Inclán ataca a la sociedad (y sus instituciones) en estas obras, como en otras, porque la ve como inhumana, hipócrita, egoísta, y abusiva de su poder. Percibe que el orden social perpetra y condona actos salvajes que

se burlan de los códigos éticos y religiosos bajo los cuales la sociedad aparenta implementar el bienestar de sus miembros. Y estas actitudes negativas hacia la sociedad se pueden trazar a las duras experiencias vitales del autor o sus observaciones de una sociedad que él considera pervertida y, por lo tanto, grotesca.

A pesar de lo que promovía la llamada Nueva Crítica, es importante tener en cuenta al autor y su situación vital, pues ninguna obra de arte sale del aire. Creo que para comprender la obra de Valle-Inclán es necesario conocer al hombre, a la máscara, y al artista--las tres entidades que producen su unidad, como explico en mi biografía *Valle-Inclán. The Theatre of His Life*.

Todo esto, para mí, forma el núcleo del texto original, su honda cultura--lo que incluye *sitio* (de origen y de localización), *tiempo* (época en la cual fue escrito y época dentro de la obra misma), y *sicología* (de los personajes)--tres unidades que definen los varios niveles de comprensión necesarios para abarcar la entidad que es el texto literario.

Todo esto lo debe saber, entender y manejar el traductor. Sólo al poseer estas calificaciones básicas puede el traductor servir de intermediario entre la obra original y el lector que la lea en su versión traducida a la lengua de otra cultura y hasta de otra época. El traductor tiene entonces la doble responsabilidad de mantener la imagen y veracidad del texto sobre el cual trabaja y crear una nueva obra en otra lengua, obra que sea fiel al sentido, estilo y tono de la del autor. El traductor es, además, el creador de la imagen del autor entre sus nuevos lectores. Es una gran responsabilidad.

¿Traducción o Traición?

Según el notable traductor del alemán al inglés Ralph Manheim, “Casi toda la gran literatura en prosa del siglo diecinueve fue traducida con un hacha”. Si es verdad que el proceso ha sido hecho con poca delicadeza, la situación se explica en parte porque es un lugar común ver al traductor como traidor (“*traduttore traditore*”, como solía decir algún italiano de cuyo nombre no puedo acordarme).

El proceso de traducir requiere que el traductor sea redactor de sí mismo--es decir, que seleccione términos, frases e interpretaciones según su idea de lo que ve en el texto original. Es una decisión personal la del traductor frente al texto. Al hacer tal selección, comienza la traición; todo proceso similar surge del conocimiento del traductor tras el cual su mente es capaz de captar la mentalidad del autor, o surge de la ignorancia, lo cual limita la capacidad del traductor de entender las implicaciones del texto y, por lo tanto, no logra captar su verdadero sentido. Pero también es requisito que al traducir el individuo esté al tanto del público a que dirige su traducción: de como confrontará el texto ese lector de una época o cultura que puede ser muy diferente del contexto de la obra original. Hoy día tenemos encima toda una hipoteca teórica que añade todavía más problemas para el traductor, ya que su trabajo puede llegar a ser deconstruido por algún fanático/fanática de un campo u otro a base de conceptos cuyo intento puede ser hacer de la crítica un fin en sí, tras su oscurantismo verbal, en vez de proveer un servicio esclarecedor al lector.

Sí es necesario traducir de nuevo las obras maestras para que sean leídas en el idioma contemporáneo y, por lo tanto, entendidas bajo nuevas circunstancias. Pero eso no quiere decir que se deben abandonar las traducciones “clásicas”. En inglés, por ejemplo, tenemos muchas versiones de la Biblia--no sólo Católica y Protestante--sino en los dos campos traducciones de diferentes épocas--sobre todo en estos años de cambios y renovaciones eclesiásticas. Sin embargo, y a pesar de sus grandes faltas de interpretación, sigue siendo la versión otorgada al Rey Jacobo I de Inglaterra y Escocia (the King James Version) la más leída y citada--por su belleza lingüística y sensibilidad poética. En tales casos, se ha introducido un nuevo punto de vista (el del traductor) que ha superado la necesidad de comunicar primero que nada el sentido del original.

Eso nos trae a un difícil aspecto del proceso: la situación creativa del traductor frente a la obra original. Según Antoni Gaudí, “Originalidad es volver al origen”. Y me parece que esa misma máxima del gran arquitecto catalán se puede, y se debe, aplicar al arte de traducir.

¿Qué debe o no aportar el traductor a la creación de la nueva obra de que está encargado? La respuesta me parece obvia: Debe aportar su percepción y capacidad de entendimiento del texto original; debe aportar su habilidad superior en las dos lenguas para lograr una fiel y pulida versión del original; y, también, debe aportar su propio espíritu artístico . . . Sin embargo, hay casos en que ese mismo espíritu artístico posee al traductor y le convierte en traidor; un caso que se me ocurre por ser tan obvio es el de Ben Belitt, poeta cuyas “traducciones” al inglés de la poesía de Pablo Neruda acaban siendo poemas propios a base de los originales. Este traductor se ha apropiado las creaciones del gran poeta chileno para refundirlas en inglés a su manera. El lector de esas adaptaciones que no conoce o que no puede leer los poemas en español o que no tiene acceso a ellos recibe la falsa impresión de que está leyendo a Neruda; en efecto, está leyendo poemas de Belitt cuyos referentes son los originales del poeta chileno. Tal proceso se puede comprender, hasta aceptar, cuando la intención dada es crear un poema a base de otro en forma de homenaje al original; pero no es este el caso aquí por haber fingido el “traductor” ser fiel a los poemas de Neruda.

A diferencia de este caso, y como indicación de lo que puede ocurrir cuando falta todo espíritu artístico o inspiración, está la situación de Norman Thomas Di Giovanni, redactor-traductor oficial de las obras de Borges al inglés para la editorial norteamericana E. P. Dutton. Este individuo hizo traducciones literales de los poemas y se las pasó a poetas norteamericanos que no sabían español para que las pulieran y les dieran aspecto poético en inglés, práctica típica en muchos casos del pasado pero casi abandonada hoy día por sus resultados inverosímiles. El mismo individuo se jacta en la introducción de *Selected Poems* de haber procedido de tal manera, casi como si creyera haber dado en algo nuevo y beneficioso para Borges. Lo peor de este procedimiento es que son dos los que sufren: primero, el autor al no ser bien servido por sus traductores, y segundo, su lector en inglés que queda defraudado. Pero si creemos al traductor cuando nos dice que Borges aprobó el proceso, entonces parte de la culpa cae sobre los hombros de Borges mismo.

Son estos dos ejemplos de los extremos del proceso. Dicho esto, quiero ponerles otro caso, el de mi intervención como adaptador y traductor de *Las arrecogías del beaterio de Santa María Egipciaca*.

El proceso de llevar la obra de José Martín Recuerda al escenario norteamericano fue prolongado y complejo. Primero, por ser tan larga en su manifestación original, tuve que hacer una adaptación de ella. Trabajé con el director de escena y juntos llegamos a un acuerdo de lo que teníamos que suprimir para presentar la obra en un tiempo práctico en el contexto de un teatro universitario en Estados Unidos. Después, tuve que enlazar las escenas para mantener el sentido y continuidad de la obra--y sin añadir diálogo. La traducción del nuevo texto comenzó tras este proceso. Finalmente, el director vino a España y discutió los méritos de la adaptación del texto con el dramaturgo y recibió su aprobación de los cambios de formato y de extensión, lo cual me absolvió de la posible acusación de haberle traicionado a él y a su obra.

Pero, como suele siempre ocurrir en el teatro, la versión que se montó sufrió cambios en el proceso de ser ensayada, pero no a mis manos. Excluido el traductor de los ensayos, sólo supe de esos cambios en ciertos diálogos o frases o palabras la noche del estreno. Esa adaptación--dentro-de-la-adaptación me pareció una doble traición--al acuerdo con el dramaturgo y a la fe del traductor. Después, al publicar mi traducción en la antología *Drama Contemporary: Spain*, tuve la satisfacción de restaurar todo lo que se había eliminado de la obra en el proceso de su escenificación.

Es otro el caso de mis versiones en inglés de cuatro obras breves de Valle-Inclán. Siendo una nueva colección de traducciones, todavía ninguna de las obras de *Savage Acts. Four Plays by Ramón del Valle-Inclán* ha pasado por ese proceso canibalístico que vengo describiendo. Pero es casi seguro que algo semejante ocurrirá al ser trasladadas al escenario, sobre todo si ocurre fuera de mi ambiente de influencia.

La traducción de las obras de Valle-Inclán

Ser verídico implica verificar. Y eso se logra respetando al texto original. Este proceso asume gran importancia cuando se trata de una obra de Valle-Inclán. Traducir a Valle-Inclán a veces requiere un doble proceso. Como hay palabras o gallegas o usos galleguistas en gran parte de su obra, y a veces son arcaicas o de uso limitado (lo que quiere decir, poco conocido fuera del área) en muchas ocasiones hay que buscar el sentido del vocablo o frase tras el castellano primero antes de poder traducir al inglés. Ya que no hay, a mi saber, un diccionario Gallego-Inglés, hay que intentar resolver el misterio del sentido de ciertos vocablos o frases usando un diccionario Gallego-Castellano para después traducir al inglés. De ahí el doble trabajo del traductor de Valle-Inclán. Es indispensable un diccionario bueno en todo caso, pero en el caso de los galleguismos de Valle-Inclán, se necesitan por lo menos dos.

También hay que saber manejar la jerga, caló, argot u otras lenguas callejeras o de gentuzas cuando se afrontan algunas obras de nuestro dramaturgo. Un caso en particular es el de *Sacrilegio*, obra en un acto donde nos encontramos con una banda de ladrones de

Andalucía cuya cueva parece preservar en su vientre toda una anticuada lengua profesional. Otro sería el caso de las *Comedias bárbaras*, donde se mezclan los mundos de los mayorazgos y de los pordioseros gallegos que, a pesar de sus diferencias socio-económicas, se entienden tras la lengua de su tierra natal y sus variantes populares. Otro ejemplo sería el de *Luces de bohemia*, donde las voces del Madrid “absurdo, brillante y hambriento” son de todas las provincias y de todas las condiciones sociales de la península. Un pequeño pero útil diccionario que he empleado es *Caló. Gutter Spanish*, de Jay B. Rosensweig, que incluye palabras y frases del “Caló de la delincuencia”, según es denominado por la policía.

Y ¿qué decir de los problemas que afronta, no sólo el traductor sino el lector hispanoparlante de *Tirano Banderas*, novela con un vocabulario y modismos tomados de tantos países de las Américas resumidos bajo la rúbrica Tierra Caliente? Algo de esto le ocurre a Mari-Gaila en *Divinas palabras* cuando no comprende un americanismo:

COMPADRE MIAU: Luego nos apartaremos secretamente para *el cotejo*. ¿Hace?

MARI-GAILA: ¿Que representa esa palabra?

COMPADRE MIAU: Quiere decir ¿sí quedamos convenidos? (3, 63)

Lo malo es que el traductor no tiene al lado al intérprete, y sólo puede esperar la ayuda de algún diccionario íntegro. Pero en el caso de las obras de Valle-Inclán, hay palabras y frases que ni se encuentran en el diccionario de la Academia (¿Será venganza de Valle-Inclán por no haber sido elegido numerario de la Real Academia?).

Como a Gómez de la Serna y tantos otros de sus contemporáneos, a Valle-Inclán le gustaba crear neologismos cuando no encontraba una palabra o frase que captara el sentido que necesitaba comunicar. Así enriqueció la lengua y le dió muchos dolores de cabeza a sus traductores.

Pero además de arcaísmos, argot y neologismos, Valle-Inclán solía usar una técnica descriptiva muy suya que, por falta de nombre más imaginativo, se ha denominado como “triple adjetivación”, o sea el uso de tres adjetivos, cada uno de los cuales identifican al sujeto de una manera exclusiva. El uso más conocido se ve en la frase “feo, católico y sentimental” con que describe de una manera definitiva a su personaje literario más famoso, el Marqués de Bradomín de las *Sonatas* y otras obras. Es sumamente importante que el traductor de Valle-Inclán conozca esta técnica como básica en sus obras y sepa distinguir el sutil importe de cada adjetivo a la personalidad del individuo o a la identidad de sitios y cosas.

Los títulos

Al ofrecerme la editorial de New York University la oportunidad de seleccionar una obra para traducir, escogí *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*, de Ana María Barrenechea. La escogí por mi propio interés en Borges y porque

todavía no existía en inglés un trabajo crítico sobre el autor argentino; la obra de Barrenechea en mi traducción sería la primera. Y, como la editorial deseaba atraer a un público más amplio que el meramente académico, ya que Borges empezaba a ser leído en inglés, busqué ponerle un título a mi traducción que no manifestase el origen del libro en una tesis doctoral. Conociendo a fondo el trabajo de Borges, decidí darle énfasis a dos de los topos más repetidos en su obra: el laberinto y el hacedor. El resultado fue el título en inglés: *Borges the Labyrinth Maker*. Son pocas las ocasiones en que se le permite al traductor el privilegio no sólo de escoger cuál obra va a traducir sino también de titular la obra.

En el caso de mi traducción al inglés de *La lámpara maravillosa* de Valle-Inclán, el proceso fue diferente. Después de años de usar el texto místico en los cursos graduados que he enseñado, y a pesar de las dificultades que presenta su contenido heterodoxo, decidí intentar hacer una traducción de la obra. Fue lo que se suele denominar “una labor de amor”, ya que tomé la decisión sin tener contrato para su publicación. Al completar el largo trabajo, y sintiendo cierta satisfacción en el resultado, me puse en contacto con varias editoriales universitarias. Estas, creía, se interesarían en considerar un manuscrito tan insólito. Ninguna lo hizo. La carta del director editorial de Princeton University Press me comunicó que ellos no publicaban novelas. Fue mayor la desilusión de esa ignorancia que la respuesta negativa.

Seguí el proceso y le escribí a otro grupo de editoriales; todas, menos una, me enviaron atentísimas cartas rechazando mi propuesta. La una pidió el manuscrito y después de meses de espera lo aceptó con el proviso de que lo publicarían si yo estaba dispuesto a escribir una larga introducción crítica. La tentación de aceptar la oferta fue enorme y varios de mis colegas recomendaban que firmara el contrato. Sin embargo, rechacé la oferta.

¿Por qué? Mi idea siempre fue, y sigue siendo, que una obra creativa no debe llevar dentro de sus cubiertas la interpretación de alguien ajeno a ella. ¿Acaso se publican novelas, poesías, cuentos y obras de teatro con aparato crítico en sus primeras ediciones? Sólo en el caso de alguna obra desenterrada póstumamente, como ocurrió con *La cara de Dios* de Valle-Inclán, se puede entender y hasta agradecer el estudio preliminar que la coloca dentro de la vida y obra del autor. Pero, ¿por qué insistir en ello en sus traducciones, como a veces requieren las editoriales norteamericanas? Para mí una obra creativa no necesita más que lo que comunica su creador al lector, sea en la lengua que sea. Si es difícil la lectura, que el lector sea atento a las demandas del texto y que ejerce su intelecto para descubrir los varios niveles y alusiones que puede contener la obra.

Mi rechazo de la propuesta de la editorial tuvo como resultado un larguísimo hiato, hasta que, al fin dí con Lindisfarne Press, cuyos libros promueven ideas semejantes a las de Valle-Inclán en *La lámpara maravillosa*. Reconociendo la validez de mi argumento en pro de sacar la traducción sin introducción o prólogo, publicaron *The Lamp of Marvels. Aesthetic Exercises*.

El título refleja una interesante evolución en dos partes. Primero, fue mía la decisión de ponerle a la traducción el título equivalente a “la lámpara de maravillas”,

pues ser fiel al original hubiera resultado en “the marvelous lamp”, lo cual suena en inglés a cuento pueril. Segundo, el subtítulo *Aesthetic Meditations* (meditaciones estéticas) resultó de la decisión de la editorial de sustituir la frase que yo había traducido (Spiritual Exercises), por temor de que el subtítulo original, *Ejercicios espirituales*, impidiera la venta del libro al dar la impresión de ser un texto cristiano ortodoxo. Claro, la editorial no conocía el olor a hereje o, por ser más caritativo, a heterodoxo que tenía Valle-Inclán.

En un manuscrito al que le he dado el título *Words of Power* (Palabras poderosas), recojo los dichos, aforismos, ingenuidades y otras palabras ingeniosas de Valle-Inclán entresacadas de sus novelas, obras dramáticas, cuentos, entrevistas, cartas y otros textos suyos. Decidí ponerle ese título a la selección porque las palabras de Valle-Inclán siempre han tenido para mí un poder llamativo, exótico y provocativo. Son, en efecto, “palabras poderosas” que facilitan el paso por caminos oscuros y abren puertas herméticas, como el poder verbal de Virgilio frente a Caronte o Minos o Plutón durante el viaje infernal de Dante. Si logro que sea aceptado este trabajo, espero que la editorial reconozca el valor de esa alusión y que esté de acuerdo de que el título define la fuerza de las palabras de Valle-Inclán.

El caso del título de *Savage Acts: Four Plays by Valle-Inclán*, es también mío. El libro contiene *Blood Pact. A Play for Silhouettes* (siendo el original *Ligazón*), *The Paper Rose. Melodrama for Marionettes* (traducción de *La rosa de papel*), *The Head of the Baptist. Melodrama for Marionettes* (del original *La cabeza del Bautista*), and *Sacrilege. A Play for Silhouettes* (siendo el original *Sacrilegio*).

Las cuatro obras aparecieron primero en la colección *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte* y hubiera empleado ese título si hubiera hecho también la traducción de la quinta obra, *El embrujado*. Esta se eliminó en consideración a los límites de paginación de la edición en que se publicaran las traducciones, lo cual le parecerá bien a los críticos que proponen que *El embrujado* no pertenece a la estética de las obras restante.

Pues bien, libre de la necesidad de adoptar un título tradicional para mi selección, elegí captar en el título en inglés el salvajismo que distingue a las cuatro obras, y a la vez las unifica. Además, como las obras son todas de un acto, hay un juego de palabras en el uso de *Act* en el título de la colección, o sea, “actos” en el sentido teatral y “actos” en el sentido de hechos u ocurrencias.

En general, la cuestión de titular una obra al traducirla puede depender de los requisitos del contrato (con el autor, sus herederos, su agente) que exigen fidelidad exacta al título del original, o puede ser dictado por la moda del momento, o puede estar completamente en manos del traductor. Bastan algunos ejemplos: en el caso de *Las arrecogías del beaterio de Santa María Egipciaca*, hice una traducción fiel del título siguiendo los deseos del dramaturgo; en el caso de las cuatro obras de Valle-Inclán recogidas en *Savage Acts*, también traduje los títulos de cada una siguiendo a los originales, pero creé un título nuevo para la colección ya que no contenía todas las obras de la colección original; en referencias críticas que he hecho en inglés y que han requerido la

traducción de títulos de las obras de Valle-Inclán, he empleado “Barbaric Plays” o “Savage Plays” para *Comedias bárbaras*, y “Bohemian Lights” o “Lights of Bohemia” para *Luces de bohemia*, y “Silver Face” o “Silver Countenance” para *Cara de Plata*, entre otros ejemplos. Pero hay muchos títulos por ahí que otros traductores les han dado a las obras de Valle-Inclán a veces cambiando el original totalmente, como, por ejemplo “Wolves! Wolves! A Play of Savagery in Three Acts” para *Romance de lobos* o *The Tyrant. A Novel of Warm Lands* para *Tirano Banderas* o, el caso más reciente y más obvio, *The Grotesque Farce of Mr Punch the Cuckold* para *Los cuernos de don Friolera*.

He aquí una lista de títulos que les he dado a las obras de Valle-Inclán en inglés; algunos, como es obvio, tienen posibles variantes:

Adega. Historia milenaria = Adega. An Age-old/Millennial Tale

La cara de Dios = The Face of God

Aromas de leyenda. Versos en loor de un santo ermitaño = Scent/Aroma/Odor of Legend. Verses/Poems in Honor of a Holy/Saintly Hermit

Cenizas = Ashes / Embers

Comedia de ensueño = Dream Comedy / Play of Illusion/Fantasy

Comedias bárbaras = Savage Dramas/Plays

Cara de Plata = Silver Face/Countenance

Aguila de blasón = The Emblazoned Eagle / The Blason's Eagle

Romance de lobos = Wolf Song/Ballad

Cuento de abril = April Tale / A Tale of April

Divinas palabras = Divine/Sacred Words

Epitalamio. Historia de amores = Nuptial Song. A Tale of Love

Femeninas. Seis historias amorosas = Of Women. Six Amorous Tales

Flor de santidad. Historia milenaria = Flower of Sanctity. An Age-old/Millennial Tale

La guerra carlista = The Carlist War

Los cruzados de la causa = The Crusaders of the Cause

El resplandor de la hoguera = The Splendor of the Bonfire

Gerifaltes de antaño = Ancient Gerfalcons

Jardín novelesco. Historias de santos, de almas en pena, de duendes y ladrones = Novélesque Garden. Tales/Stories of Saints, Souls in Purgatory, Goblins and Thieves

Jardín umbrío / Jardín sombrío = Shadowed/Shaded/Shadowy Garden

La lámpara maravillosa = The Lamp of Marvels / The Marvelous Lamp / The Magic Lamp

Luces de bohemia = The Lights of Bohemia / Bohemian Lights

El Marqués de Bradomín. Coloquios románticos = The Marquis de/of Bradomín. Romantic Colloquies

La marquesa Rosalinda = The Marchioness Rosalinda

Martes de Carnaval = Shrove Tuesday

Esperpento de las galas del difunto = The Corpse's Regalia/Attire/Trappings/
Finery

Esperpento de los cuernos de don Friolera = Don Friolera's Horns / The Horns
of Don Friolera

Esperpento de la hija del capitán = The Captain's Daughter

La media noche. Visión estelar de un momento de guerra = Midnight. A Stellar Vision of
a Moment of War

El pasajero = The Traveler / The Passenger / The Transient One

La pipa de kif = The Pipe of Kiff

Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte = Altarpiece/Altarscreen/Reredos of Avarice,
Lust and Death

Ligazón. Auto para siluetas = Blood Pact. A Play for Silhouettes

La rosa de papel. Melodrama para marionetas = The Paper Rose. Melodrama for
Marionettes

La cabeza del Bautista. Melodrama para marionetas = The Head of the Baptist.
Melodrama for Marionettes

Sacrilegio. Auto para siluetas = Sacrilege. A Play for Silhouettes

El ruedo ibérico = The Iberian Cycle/Circle/Arena/Bullring/Go-round

La corte de los milagros = The Court of Miracles

¡Viva mi dueño! = Hurrah to the Hilt!// Long Live My Master!

Baza de espadas = The Crossing/Intervention of Swords / Sword Trick

Sonatas. Memorias del Marqués de Bradomín = Sonatas. Memoirs of the Marquis de
Bradomín

Sonata de primavera = Spring Sonata / Sonata of Spring

Sonata de estío = Summer Sonata / Sonata of Summer

Sonata de otoño = Autumn Sonata / Sonata of Autumn

Sonata de invierno = Winter Sonata / Sonata of Winter

Tablado de marionetas para la educación de príncipes = Puppet Theatre/Stage for the Education of Princes

Farsa italiana de la enamorada del rey = Italian Farse of the Girl Who Loved the King

Farsa infantil de la cabeza del dragón = Children's Farse of the Head of the Dragon

Farsa y licencia de la Reina Castiza = Farse and Licentiousness of the Noble/Chaste/Untainted Queen

Una tertulia de antaño = A Tertulia/Gathering of Yesteryear

Tirano Banderas = The Tyrant Banderas / The Tyrant

Tragedia de ensueño = Dream Tragedy

Voces de gesta = Epic Voices

El yermo de las almas = The Barrenness of Souls

Como se destaca en los títulos, frente al texto seleccionado para traducir, existen varias posibilidades. El traductor puede hacer una traducción *literal*, o sea, una versión fiel en el sentido al original pero que carece de estilo en la nueva lengua (pongo como ejemplo las traducciones línea por línea que se hacían de textos en latín); o puede hacer una traducción *sofisticada*, o sea, una en la cual se capta la esencia del original y el nuevo texto suena como si hubiera sido escrito en la nueva lengua (lo que en inglés se llama "seamless translation", una traducción sin costura); o puede hacer una versión o interpretación del original a base de alguna estética literaria (la marxista, por ejemplo); o puede adaptar la obra cortándola (como en las *Selecciones de Readers Digest*, o como tuve que hacer con la obra de Martín Recuerda, por necesidad escénica) o estilizándola tras el uso de alguna que otra convención, o traduciendo el verso en prosa, o el ejemplo más obvio, tomando una obra de un género y poniéndola en otro (el caso de lo que hizo Valle-Inclán en *La cara de Dios* a base de la obra de teatro de Arniches, aunque no fue traducción).

Además, dentro de cada una de estas posibilidades se puede optar por una palabra en vez de otra (el inglés casi siempre tiene un paralelismo en vocablos latinizantes y germánicos), lo cual hace posible dar dos traducciones de la misma palabra y, por extensión, crear dos traducciones que pueden a la vez ser muy diferentes en tono pero fieles al texto original.

También el traductor puede querer darle a su versión un tono culto o un tono popular optando por un lenguaje que capte y comunique su intención. Y además, igual que el español tiene sus diferencias según su geografía; el inglés tiene serias variantes en sus manifestaciones inglesas, norteamericanas, australianas, indias, etc. Por lo tanto, el traductor tiene que buscar una terminología, fraseología, y hasta una ortografía que no choque a sus lectores, sean del país que sean.

La obra que podemos calificar como obra de arte es siempre ambigua, como *La Gioconda* de Da Vinci, cuya sonrisa esotérica nos fascina por lo mismo que no podemos llegar a interpretarla definitivamente. Por lo tanto, la ambigüedad de la obra de arte -sea el género que sea- hace posible que cada individuo que la afronta la interprete *a su manera*, ya que cada uno aporta a esa obra toda una serie de experiencias y conocimientos personales que añaden un sentido individual a su interpretación. Por eso a mí me puede gustar un cuadro de Miró y a otro no, una obra de Valle-Inclán y a otro no. Claro que hay gustos para matarlos, sobre todo los que no están de acuerdo con el de uno, pero también hay que reconocer que el aporte individual puede traer un nuevo punto de vista a la experiencia artística.

Y ese punto de vista a base de sus experiencias, conocimiento, aptitudes e intuición es el que distingue a un traductor de otro, el que hace posible llegar a una nueva visión del original tras su traducción.

APÉNDICE

Anecdótico

Ahora, quiero seguir la máxima en inglés que sugiere “Leave them laughing”. Por eso contaré tres anécdotas que reflejan, cada una a su manera, los problemas de traducir y del traductor. Y veremos si he logrado ser fiel a la máxima.

ANECDOTA 1: Como seguro saben muchos, la ciudad de Miami hace poco adoptó el español como lengua oficial al mismo nivel que el inglés. Bueno, en otra ocasión, también en el sur de mi país adoptivo, se intentó promulgar el uso del español en las escuelas ya que había tantos emigrados del Caribe y otras partes del mundo hispano. Durante la discusión pública del asunto, tomó la palabra un ciudadano que se mostró muy patriótico al decir lo siguiente: “No sé por qué tenemos que permitir el uso de lenguas extranjeras aquí; para mí el inglés es suficiente siendo la lengua de Cristo en los Evangelios”.

ANECDOTA 2: Los consagrados traductores de la primera edición en inglés de *Three Tragedies* de Federico García Lorca, que colecciona *Bodas de sangre*, *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba*, metieron la pata en varias ocasiones mostrando su ignorancia al traducir ciertas palabras o frases erróneamente. Pero el caso que más me choca es el de haber traducido la palabra “granada”, el nombre de la fruta, como “handgrenade”, torturando a la pobre fruta dándole un sentido explosivo, sin respetar el uso en el texto del dramaturgo. ¿Ignorancia o traición?

Puede que los traductores en ese caso hayan optado por una traducción falsa para asociar la palabra en inglés con la muerte trágica de García Lorca, pero si fue ése su

propósito, no tienen redención y deben ser condenados a ese círculo infernal de Dante donde el poeta florentino encuentra a los falsificadores.

ANECDOTA 3: En la cámara de delegados del estado de Alabama se presentó hace unos años la petición de un ciudadano judío para cambiar su nombre. Parece que el señor al estar harto de su apellido alemán, Schitt (que en inglés quiere decir mierda), optó por nombrarse Sugar (que quiere decir azúcar), intentando pasar así de algo oscuro y agrio a algo blanco y dulce. Un periodista que conocía al señor y lo tenía como bien identificado por su verdadero apellido, al reportar en su periódico el resultado favorable de la petición tuvo la inspiración de comunicárselo al lector en forma poética; sus versos concisos decían:

Schitt by name,
Schitt by nature,
Changed to Sugar
by the Legislature!

La tentación de traducir estos versos ha producido lo siguiente:

¡Mierda su nombre,
Mierda su esencia,
lo cambió a Azúcar
la Presidencia!

Por lo menos, espero haber captado el espíritu picaresco del original y haberme aproximado a la forma y métrica del original.