

CEBRIÀ DE MONTOLIU, TRADUCTOR DE SHAKESPEARE¹

Si, como afirma Alfonso Par en su ensayo *Shakespeare en la Literatura Española*, los primeros años del siglo estuvieron presididos por “el afán de incorporarse tanto las obras maestras extranjeras como las de pasajera notoriedad”,² dicho afán tenía forzosamente que cuajar asimismo en la necesidad de asimilar estos valores de una manera científica, o, para decirlo en palabras de Ramón Esquerra, “con las necesarias garantías de ortodoxia erudita.”³

Así, en el año 1907, tiene lugar la publicación, en el número 74 de la colección “Biblioteca Popular de l’Avenç”, la primera edición de *Macbeth*,⁴ que significa el primer ensayo de traducción crítica de Shakespeare en catalán. De las ciento ochenta y cuatro páginas de texto de la edición de 1908, las notas ocupan ya setenta y nueve (“... he salvado con las notas correspondientes las diferencias entre el original y la traducción ...”), y el prólogo, que consta de cuatro partes (“Shakspere [*sic*] catalá”, “Shakspere modern”, “Macbeth” y “La present traducció”), treinta y dos. Aunque reconoce que, en sus notas, el traductor ha entendido perfectamente a Shakespeare, el juicio que Par emite de esta edición es acaso demasiado severo:

Mi malogrado amigo Cipriano de Montoliu publicó el mismo año [Par se refiere aquí a su traducción de *Lo rey Lear*] su *Macbeth*, debidamente anotado. Era dicho literato antes pensador que estilista, de lo que resulta que, demostrando en las notas entender correctamente a Shakespeare, no tiene el don de acertar en el texto con una forma literaria que sea agradable, y cuenta que, para lograrlo, a menudo cae en la falta de separarse indebidamente del original.⁵

y no hace del todo justicia a Montoliu, quien, como más adelante observaremos al comentar su posición respecto a la traducción, dice: “he procurado en primer lugar traducir literalmente cuando he podido ...”⁶

¹ Las citas extraídas del prólogo de Cebrià de Montoliu a su traducción de *Macbeth* han sido vertidas al castellano por el autor de la presente comunicación.

² Par, A., *Shakespeare en la Literatura Española*, p. 211.

³ Esquerra, R., *Shakespeare a Catalunya*, p. 139.

⁴ En su ensayo *Notes introductòries a les versions catalanes de Shakespeare*, dice Xavier Fàbregas: “[...] la fecha que consta en la edición [se refiere, por supuesto, al *Macbeth* de Montoliu] no es exacta, y sabemos que ésta circulaba ya en diciembre de 1907: cuando menos el traductor disponía de unos pocos ejemplares en esa fecha, puesto que firmó algunas dedicatorias. La misma traducción, aunque sin notas ni aparato crítico, había aparecido poco antes, o casi simultáneamente, en la “Biblioteca Popular de l’Avenç” (vol. 74). C. f. op. cit., p. 182.

⁵ Par, A., *op. cit.*, pp. 213-214.

⁶ Montoliu, C. de, prólogo a *La tragèdia de Macbeth*, p. xxxii.

En su prólogo a la segunda edición de su traducción de *Macbeth* de 1908, pues, Montoliu empieza por expresar su profunda convicción de que en Shakespeare se encuentra “la expresión más alta de nuestro pensamiento actual y el fundamento espiritual de nuestra época revolucionaria, con su corolario de los principios substanciales de la moderna renovación estética ...”¹ Hay que aclarar, con respecto al adjetivo “revolucionaria”, que los años de la recuperación renacentista de fines del XIX son básicamente años de catalanismo histórico que intenta, en principio, revivir un glorioso pasado. Ello explicaría la predilección del público lector por la figura y la obra de Walter Scott, símbolo del despertar de la Cataluña medieval. Así, al culto a Walter Scott y al descubrimiento del pasado como tema literario sigue, a su vez, un notable entusiasmo shakespeariano, puesto que Shakespeare se convierte en símbolo revolucionario frente al neoclasicismo francés. A ojos de los románticos europeos, Shakespeare es la personificación y el símbolo de la revolución, como lo es Walter Scott de los valores poéticos de tiempos pasados.

Para Montoliu, fruto tardío de aquellos años turbulentos, Shakespeare es un “gran educador” que, en su obra dramática, ha sabido transmitir al lector “un trasunto tan perfecto del mundo, que enseñanza alguna es capaz de substituir la experiencia que da la simple lectura de esa nueva biblia de humanismo actual.”² Coincidiendo con Par en todo cuanto atañe a la necesidad de llenar el vacío que para la tradición literaria autóctona significaron los siglos de decadencia, a la necesidad de enriquecer “nuestro exhausto tesoro espiritual con los grandes presentes de todas las generaciones y de todas las razas”, Montoliu afirma —y ahí reside uno de los rasgos más interesantes de su prólogo— que “toda literatura que aspire al dictado de nacional necesita para su propia independencia refundir en su propia lengua las manifestaciones culminantes del género humano en las forasteras”. La intuición de Montoliu de que su traducción pueda substituir a unos clásicos que por razones obvias Catalunya no ha tenido es ciertamente fantástica y alcanzaría a compartir las palabras de André Lefevere:

The literary translator's primary obligation is now towards those readers who are monolingual and will read and study his work as a work of literature to be compared with works of literature extant in their own language [...]³

Montoliu expone, acto seguido, la curiosa teoría de que si en Cataluña no se hubiera interrumpido la tradición cultural y literaria, si Cataluña hubiera tenido un teatro renacentista, dicho teatro habría sido parecido al teatro inglés isabelino. El fragmento que sigue es curioso:

Qué teatro habría engendrado Cataluña si hubiera vivido políticamente en aquella época y no hubiese llegado como un cadáver a ese espléndido florecimiento conocido por el nombre de *Renaixença* [Renacimiento] es algo imposible de elucidar; mas las singulares y profundas analogías tan a menudo observadas en el carácter y constitu-

¹ *Ibidem*, p. viii.

² *Ibidem*, p. viii.

³ Lefevere, A., *The Study of Literary Translation and the Study of Comparative Literature*, p. 14.

ción nacionales de ambos pueblos, difícilmente permitirán contradecir la suposición de que en tal caso nuestro teatro clásico habría sido muy parecido al inglés isabelino y nuestro genio dramático muy parecido al de Shakspeare; hipótesis que de otro modo, con palpable elocuencia, a través de los siglos las vicisitudes de nuestro incipiente teatro contemporáneo han venido a confirmar.¹

La modernidad de Shakespeare, otra de las intuiciones del traductor, es comentada por Montoliu, que insiste asimismo en la imagen revolucionaria del dramaturgo inglés:

[...] yo entiendo que Shakspeare encarna la Edad Moderna o el positivismo, esta doctrina filosófica, base del dogma religioso moderno, que hasta nuestros días no tenía que hallar su fórmula definitiva [...] Shakspeare se adelantó doscientos años a la gran Revolución literaria que acabamos de presenciar. Aquello fué el “Sueño de una noche de verano”, un alba portentosa en las tinieblas boreales [...] Fué obra de un momento, y parecía ya como si los Derechos del Hombre y Napoleón, la Enciclopedia y el terror, Goethe, Darwin y Laplace, a impulsos de la ola triunfante de la Reforma, tuviesen que surgir a la luz del sol, dos centurias antes de tiempo [...] Shakspeare, como Cristo, ha vivido dos veces y es hijo de dos épocas: primero, hijo material del Renacimiento inglés [...], luego, resucitado y transfigurado de dos siglos de tinieblas, hijo espiritual de la Revolución [...] acaso con más justicia que Goethe, Carlyle, Hugo, Zola, Ibsen o Mæterlinck, nuestro contemporáneo [...]²

A propósito de *Macbeth*, ese “sublime monumento a la desolación absoluta”,³ y de la presencia de los hados de la fatalidad en la tragedia, establece Montoliu un paralelismo entre Shakespeare y Mæterlinck, circunstancia, por otra parte (cabe no olvidar que nos encontramos en los albores del modernismo literario catalán), muy lógica en la Barcelona de 1908. Para Montoliu, *Macbeth*

[...] forma otro punto de enlace del teatro shakespeareano con el mæterlinckiano [...] *Macbeth* ha sido, con razón, señalado como el único entre los dramas de Shakespeare donde el factor destino, fatalidad, tiene una preponderancia absoluta sobre otro factor, la voluntad, en el gobierno de la acción; lo cual, en realidad, dentro de la progresión que representa el concepto voluntarista del drama shakespeareano, constituye una regresión al concepto fatalista del drama griego.⁴

En la tercera parte del prólogo a su *Macbeth*, analiza Montoliu la introducción de lo maravilloso en la obra, los avatares del texto primitivo y su corrupción, la división en actos y la fecha aproximada de composición. Pero es la última parte de dicho prólogo, que lleva por título “La

¹ Montoliu, C. de, *op. cit.*, p. ix.

² *Ibidem*, pp. xi, xv, xvii.

³ *Ibidem*, p. xx.

⁴ *Ibidem*, p. xxii.

presente traducción”, una interesantísima justificación de los principios del Montoliu traductor, principios que podríamos resumir en:

- a) dificultades generales de traducción.
- b) principios y método.
- c) exposición de los puntos oscuros que presenta el texto original.
- d) observaciones acerca de las acotaciones escénicas.
- e) justificación de la traducción en prosa opuesta a la traducción en verso.
- f) curiosa “contra-protesta” en la cual el traductor advierte:

En pocas palabras, la única preocupación que en mi labor me ha guiado es poner al lector lo más cerca posible del pensamiento auténtico de Shakespeare, y poca consideración me merece, ante mi elevado propósito, la sorpresa que va a causar a los ojos del vulgo, acostumbrados a las traducciones chapuceras que comúnmente se les da, este Shakspere [...] arrancado vivo, sin trampa ni cartón, de su palpitante natural [...] Si el público tiene el gusto adocenado, razón de más para purgarlo [...]¹

Así, pues, el propósito general de la presente comunicación nos llevará a comentar someramente los puntos a), b) y e), es decir, las dificultades generales de traducción, los principios y el método seguidos por el traductor y la justificación de la traducción en prosa opuesta a la traducción en verso.

En líneas generales, si un catalán del XVIII o del XIX quería obtener una visión de conjunto de la literatura universal, tenía que recurrir a otros idiomas, y, más concretamente, desaparecido ya el latín como lengua de cultura, a idiomas ya consolidados por una larga y fecunda tradición de novela. Esa callada labor de asentamiento, de filtro, que el tiempo ejerce sobre las palabras es destacada precisamente por Ezra Pound en su ensayo *On Technique*, al hablar de las mismas en términos de “electrified cones”, palabras cargadas con “the power of tradition, of centuries of race consciousness, of agreement, of association [...]” como las más adecuadas al discurso poético.² Al hilo, pues, de lo que decía hace un instante, estos idiomas consolidados eran, por supuesto, el castellano y el francés. Pero llega un momento, entrado ya el último cuarto del pasado siglo, en que, sin distinción de ideología o de tendencia estética, los intelectuales catalanes de la época sienten de un modo cada vez más acuciante la necesidad de deshacerse de esa esclavitud y trabajan para potenciar la capacidad expresiva del idioma. El esfuerzo, pues, de Cebrià de Montoliu se inscribe en el común esfuerzo de su generación por construir una cultura nacional, en la cual, según Gentzler, “translations [would] play a more central role”.³ Precisamente, en su ensayo *The Position of Translated Literature Within the Literary Polysystem*, afirma Itamar Even-Zohar que la relación entre las obras traducidas

¹ *Ibidem*, p. xxxvi.

² Gentzler, E., *Contemporary Translation Theories*, p. 20.

³ *Ibidem*, p. 63.

y el polisistema literario no puede ser establecida en términos de “obras primarias” u “obras secundarias”, sino como variables dependientes de la circunstancia específica que se da en el interior de cada sistema literario. En un país como Cataluña, parecido en extensión a los Países Bajos o Israel, tenían que cumplirse pues, casi necesariamente, las tres circunstancias que, en opinión de Even-Zohar, hacen posible una situación en la cual la traducción ocupe posiciones de privilegio:

when a literature is ‘young’, or in the process of being established; when a literature is ‘peripheral’ or ‘weak’ or both; and when a literature is experiencing a ‘crisis’ or turning point [...]¹

Más adelante ampliaremos cada una de estas tres circunstancias, que se ajustan plenamente a la realidad catalana de la época. Así, pues, Montoliu comienza diciendo que Shakespeare es intraducible, y apunta, como una de las causas principales de dicha intraducibilidad, la dificultad de conciliar expresión dramática y dicción poética. Ésta sería, lógicamente, una dificultad inherente a todo traductor. Hay otras, no obstante, más propias de un idioma aún en vías de formación, como el catalán de principios de siglo anterior a la publicación de las *Normes Ortogràfiques* de Pompeu Fabra (1913). ¿Cuáles son? Obviamente, las que se derivan del conflicto de verter el inmenso vocabulario (más de quince mil palabras) de una lengua adulta y rica en recursos, como el inglés isabelino, a otra lengua —cuya progresión y desarrollo se habían visto traumáticamente interrumpidos, por la pérdida de la personalidad política, desde principios del XVI a finales del XVIII—, a otra lengua, decía, caótica y en pleno estado de recuperación y formación.

Pero vayamos al segundo punto de nuestra exposición, aquel que afecta a los principios y método seguidos por el traductor, el cual define su trabajo como “un ensayo de traducción crítica, literal y literaria, de la gran tragedia shakespeariana.”² Montoliu entiende por “crítica” una depuración inteligente de un texto que tiene por toda referencia original la descuidada edición del primer folio, y, en segundo lugar, el esclarecimiento de los numerosos puntos oscuros existentes en el texto por medio —procedimiento que algunos traductores contemporáneos han puesto en cuestión— de notas explicativas como apéndice (setenta y nueve páginas de la edición de “L’Avenç”, como decíamos al principio). Más interesante al propósito global de esta comunicación son los conceptos esgrimidos por Montoliu de traducción “literal” y / o “literaria”, conceptos que constituyen una parte importante en la historia de la discusión acerca de la naturaleza de la traducción, y que Ronald Knox reduce a dos preguntas:

[...] which should come first, the literary version or the literal; and is the translator free to express the sense of the original in any style and idiom he chooses?³

¹ *Ibidem*, p. 117.

² Montoliu, C. de, *op. cit.*, p. xxx.

³ Knox, R. A. 1957: *On English Translation*, Oxford, p. 4 (Citado por Steiner en *After Babel*, p. 251).

Montoliu sabe que esa antítesis, traducción literal / traducción literaria, es “el nudo mismo del problema que todo traductor consciente se compromete de un modo u otro a solventar”,¹ e introduce, al ensayar una definición del término “literal”, el concepto de “equivalencia”, un concepto de dilatada trayectoria —desde Catford o Neubert hasta Van den Broeck— en la teoría de la traducción: “Literal, es decir, al pie de la palabra, más que de la letra: que cada concepto del original tenga su equivalente en la traducción”.² Según parece, lo único importante en materia de traducción es el grado de “fidelidad” que debe fijarse en cada caso. Ahora bien, ¿cómo se puede, o se debe, llegar a esa fidelidad? ¿Cuál es la relación óptima entre el texto A en la lengua de partida y el texto B en la lengua de llegada? La oposición que, una vez más, delata Montoliu es siempre la misma: la que existe entre la “letra” y el “espíritu”, entre la “palabra” y el “significado”. Por las palabras contenidas en su extenso prólogo, Montoliu es consciente de los peligros que entraña dejarse llevar por una u otra opción, ya que:

menospreciar las palabras para caer en brazos del sentido, como tan a la ligera suele hacerse, constituye, pensándolo bien, un despropósito tan grande como hacer añicos un vaso para quedarse sólo con el agua [...]³

Montoliu sabe, además, que las palabras tienen, por así decirlo, “vida propia”, que cada palabra encierra en sí misma un cosmos de evocaciones y analogías tal que el traductor que rechace la versión palabra por palabra obtendrá forzosamente un resultado desprovisto del “dulce aroma nativo que constituye la atracción principal de las grandes composiciones.”⁴ Del mismo modo que si el traductor “se ciñe a una literalidad extrema olvidando las exigencias orgánicas de su lengua materna, su fidelidad meramente formal no le salvará de producir un monstruoso galimatías.”⁵ En efecto, siendo el literalismo una causa perdida, el camino a la traducción menos accesible (ya Hilaire Belloc, en su ensayo *On Translation*, se encarga de confirmarlo: “a desperate effort at translating one line by one line or one page by one page will ruin the result [...]”),⁶ un eco ya lejano en el tiempo de esa “literalidad” extrema sería, como ustedes saben, aquella “metaphrase” con la que Dryden condenaba la traducción palabra por palabra que exigían los clérigos más puristas. De hecho, Dryden considera que el camino del traductor no pasa ni por la “metaphrase” ni tampoco por su extremo opuesto, el de la “imitatio” —aquí el traductor reproduce de cerca el original, pero compone también un texto que resulta natural en su propia lengua—, sino por el de la “paraphrase or translation with latitude, where the author is kept in view by the translator, so as never to be lost, but his words are not so strictly followed as his sense, and that too is admitted to be amplified, but

¹ Montoliu, C. de, *op. cit.*, p. xxx.

² Montoliu, C. de, *op. cit.*, p. xxx.

³ *Ibidem*, p. xxxi.

⁴ *Ibidem*, p. xxxi.

⁵ *Ibidem*, p. xxxi.

⁶ Belloc, H. 1931: *On Translation*, Oxford, Clarendon, p. 24.

not altered.”¹ De hecho, y a tenor de sus palabras anteriormente citadas, Montoliu se inscribe en la línea del pensamiento literario de Dryden, empeñado —por lo que a la traducción atañe— en buscar un término medio entre el literalismo estricto y los excesos de su contrario. Esta disposición a situar el debate “in medias res” se percibe claramente en Montoliu, cuando dice:

Solución para este conflicto? Aquí, como en todas partes, no puede haber otra que buscar un término medio entre aquellos dos extremos igualmente peligrosos [...]²

y en el prefacio de Dryden a sus traducciones de Virgilio, que, publicadas en 1697, condensa la labor de toda una vida dedicada al arte de la traducción:

On the whole matter, I thought fit to steer betwixt the two extremes of paraphrase and literal translation; to keep as near my author as I could. Without losing all his graces, the most eminent of which are in the beauty of his words [...]³

Aun cuando su adscripción al término medio sea clara, Montoliu precisa los términos en que ésta se formaliza al afirmar que “he tratado en primer lugar de traducir literalmente siempre que he podido [...]”,⁴ si bien reconoce que allí donde esa opción le hubiere apartado de la otra, traduce libremente, no sin puntualizar, sin embargo, “ajustándome lo más fielmente posible al pensamiento del autor [...]”.⁵ Como ya se ha dicho, Montoliu es partidario además de suplir con un nutrido apartado de notas las diferencias existentes entre el original y la traducción, al tiempo que advierte que el punto de vista adoptado parecerá en ocasiones a algunos excesivamente libre; por el contrario, y a modo de aviso a navegantes, se cura en salud al afirmar que “las fuertes crudezas de la expresión”, que su literalidad le obliga a respetar herirán sin duda los oídos mojigatos de aquellos a los que un exceso de “civicultura” ha hecho incapaces para escuchar “los profundos acentos de viril integridad de una época más robusta.”⁶

Por lo demás, consecuente con su principio de literalidad, que él considera más bien de “fidelidad y respeto”, Montoliu renuncia a ofrecer una interpretación arbitraria de los mismos, o, lo que es igual, a explicar lo que el autor no explica, y opta por dejar en las mismas tinieblas la multitud de puntos oscuros que todavía encierra el texto original.

Si bien Steiner deja ya claro que “fidelidad” no es “literalismo”, que la distinción entre literalismo, paráfrasis e imitación libre se revela como mera contingencia por carecer de fundamento filosófico y de precisión, debo señalar que Montoliu es el primer traductor que, en

1 Steiner, G., *op. cit.*, p. 269.

2 Montoliu, C. de, *op. cit.*, p. xxxi.

3 Steiner, G., *op. cit.*, p. 269.

4 Montoliu, C. de, *op. cit.*, p. xxxii.

5 Montoliu, C. de, *op. cit.*, p. xxxii.

6 Montoliu, C. de, *op. cit.*, p. xxxii.

Cataluña, trabaja con conciencia de serlo. En este sentido, el paso que da al considerar como traducción “literaria” toda traducción que posea una “forma artística, un valor estético independiente de su condición de copia”,¹ se me antoja cuando menos importante, puesto que significa que trabajaba desde la perspectiva de (re)crear la obra literaria para integrarla en el sistema que constituía su propia tradición. En palabras de Theo Hermans,

[...] a (literary) translation is that which is regarded as a (literary) translation by a certain cultural community at a certain time.²

Si ello no significa abusar de nuevo de la paciencia de todos ustedes, intentaré concluir con un breve comentario acerca de la justificación esgrimida por Montoliu de su traducción en prosa.

Así, aun cuando la versión en prosa de Montoliu contradice aquella afirmación de Savory según la cual “a translation of verse should be in verse” (o, por decirlo con palabras de R. T. Bell, “to retain or abandon the SL text-form: for exemple, to translate a poem as a poem or prose”), el traductor declara sin ambages en su prólogo que “la traducción es toda en prosa”. Pero, consciente acaso de estar cometiendo una felonía irreparable, se apresura a matizar que existen, en su opinión, dos clases de prosa: “la prosa rimada o poética y la prosaica”, con lo cual da por sentado que su traducción en prosa pertenece a la primera de estas dos categorías. Pero introduce una consideración, a fuer de arriesgada, interesante: la de considerar que el reino del teatro es un reino perdido para el verso y ganado, por consiguiente, para la prosa. Si bien sería prolijo enumerar ahora las voces a favor del uso del verso en el teatro —desde Carner y Sagarra hasta Salvador Oliva— en la literatura catalana contemporánea, Montoliu justifica así su decisión, que no es otra que la de ajustarse, según dice, “por todos los recovecos de la exaltada fantasía del poeta.”

Josep Maria Fulquet
Universitat Pompeu Fabra de Barcelona

BIBLIOGRAFÍA

- Belloc, Hilaire 1929: *On Translation. > A Conversation with an Angel and other Essays*. London.
- Belloc, Hilaire 1931: *On Translation*. Oxford, Clarendon.
- Esquerra, Ramon 1937: *Shakespeare a Catalunya*. Generalitat de Catalunya, Publicacions de l’Institut del Teatre, nº 16, Barcelona.

¹ Montoliu, C. de, *op. cit.*, p. xxxii.

² Hermans, T. (ed.), *The Manipulation of Literature*, p. 13.

- Fàbregas, Xavier 1979: Notes introductòries a les traduccions catalanes de Shakespeare. *Estudis Universitaris Catalans*, vol. XXIII, pp. 181-204.
- Gentzler, Edwin 1993: *Contemporary Translation Theories*. Routledge, London.
- Hermans, Theo (ed.) 1985: *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*. Croom Helm, London & Sidney.
- Lefevere, André 1972: The Study of Literary Translation and the Study of Comparative Literature. *Babel* 3: 14.
- Montoliu, Cebrià de 1908: *La tragèdia de Macbeth*. Tip. L'Avenç, Barcelona.
- Par, Alfonso 1935: *Shakespeare en la Literatura Española*. vols. I-II, Barcelona.
- Steiner, George 1975: *After Babel. Aspects of Language and Translation*. OUP.

* * *