

## Larra, crítico de traducciones

Lieve Behiels  
Univ. Católica de Lovaina

En este trabajo nos proponemos analizar las ideas de Mariano José de Larra, traductor y crítico teatral en la época romántica, a la luz de algunos conceptos de la traductología actual. Creemos, en efecto, que la confrontación de los textos de Larra con la teoría del polisistema (Even-Zohar 1978) y con algunos estudios recientes sobre la traducción teatral (Bassnett-McGuire 1985, Van den Broeck 1986) nos permitiría comprender mejor el enfoque sobre la traducción presente en la obra de "Fígaro".

La abundancia de traducciones que llenaban el repertorio de los teatros madrileños en la época romántica ya fue ampliamente señalada por los críticos de la época y ha sido recientemente materia de investigación (Menarini 1982, Dengler-Gassin 1986 y 1989). Se ha calculado que el 60% de las obras representadas en los escenarios de la capital eran traducciones (Dengler-Gassin 1989: 307). Todos los géneros teatrales se presentaban al público juntos y revueltos, y Larra se propone, precisamente, enseñar a sus lectores cuáles son las diferencias jerárquicas que conviene establecer entre ellos.

Desde el primer número del *Duende satírico del día* en 1828, su primera incursión en el mundo del periodismo, pasando por su etapa de crítico teatral en *La Revista Española* entre 1832 y 1835, hasta unas semanas antes de su muerte en 1837, Larra comentó las traducciones que se presentaban al público madrileño. Como ocurre con su crítica literaria en general, nuestro autor no partió de una teoría preconcebida, sino que sus concepciones se desarrollaron a partir de su labor

de comentarista y de su propia práctica de la traducción y de la adaptación teatral (Hespelt 1932, Durnerin 1983).

Como su crítica literaria en general, la visión de Larra sobre las traducciones se inserta en lo que Leonardo Romero (1991: 35) llama su "tesis histórico-sociológica", que podemos relacionar tanto con la exigencia ilustrada de la literatura útil como con la reivindicación plenamente romántica que expresa Victor Hugo en su prefacio de *Cromwell*: además de su función estética, la literatura tiene una función ética, la de favorecer y reflejar el progreso de la sociedad (1). Para poder cumplir esta función, las obras literarias –teatrales en este caso– deben ser adaptadas a la sociedad a la que van destinadas.

Tanto el compromiso político y social que informa la crítica teatral de Larra como su conciencia de que la literatura española es un sistema abierto y receptivo de corrientes venidas del extranjero, hacen interesante la aplicación a su caso de la teoría del polisistema, según la cual toda comunicación lingüística y literaria está determinada por un conjunto de co-sistemas semióticos que la rodean. Para Even-Zohar (1978: 118),

la literatura traducida no solo constituye un sistema en sí, sino un sistema que participa plenamente en la historia del polisistema, como una parte integral, relacionada con todos los demás co-sistemas (2).

La posición de la literatura traducida dentro del polisistema es variable: si participa en la modelación del centro del polisistema, ocupa una posición primaria; si se produce en la periferia, se contenta con una posición secundaria (Id.: 120-121). Pero hay que tener en cuenta que la literatura traducida constituye ella misma un sistema estratificado, lo que implica que parte de ella puede asumir una posición primaria, mientras que otra puede permanecer secundaria (Id.: 123).

Apliquemos ahora este esquema a la literatura española de los años 1830. Se trata de un polisistema en crisis que está buscando un centro. En el panorama irónico que Larra esboza de la cartelera madrileña en un artículo de costumbres, "Una primera representación," enumera los géneros siguientes:

(...) la comedia antigua; (...) el drama, dicho melo-drama que fecha de nuestro interregno literario, traducción de la Porte Saint-Martin (...); hay el

drama sentimental y terrorífico, hermano mayor del anterior, igualmente traducción (...); hay después la comedia dicha clásica de Molière y Moratín (...); hay la tragedia clásica, ora traducción, ora original (...) hay la piececita de costumbres, sin costumbres, traducción de Scribe; (...) hay el drama histórico (...); hay, por fin (...) el drama romántico (3.4.1835; II, 69)(3).

Lo que se representa en los teatros madrileños era un conjunto caótico de obras rescatadas del pasado cercano –Moratín– y lejano –las refundiciones de las comedias del Siglo de Oro–, de traducciones de vodeviles, melodramas y dramas románticos franceses, de comedias originales de tipo costumbrista y, a partir de 1834, de dramas románticos españoles.

La crisis teatral es discutida explícitamente por Larra, y un título como "Reflexiones acerca del modo de hacer resucitar el teatro español" (20.12.1832; I, 123) ya es de por sí revelador. Los autores teatrales españoles no eran capaces de producir obras suficientes –no solo cuantitativa sino sobre todo cualitativamente– como para llenar las carteleras, de modo que hay que echar mano de traducciones. No analizaremos aquí, por falta de espacio, las causas sociales y materiales aducidas por nuestro autor: inexistencia del derecho de autor, falta de remuneraciones suficientes para los autores, gestión deficiente de los teatros, etc. (4).

Larra distingue, fundamentalmente, dos géneros, el cómico y el serio, que ocupan el centro del polisistema tal como él lo entiende (5). Según Larra, es la comedia neoclásica la que ha preparado el camino a la comedia de costumbres actual, lo que justifica su permanencia en los escenarios (6). Las comedias del Siglo de Oro serán un elemento clave del patrimonio cultural español, pero tampoco constituyen una fuerza viva (7). La posición central la ocupan las comedias escritas en español por autores como Bretón de los Herreros, Ventura de la Vega, Gorostiza, etc. Los vodeviles de Scribe han venido a sustituir a los sainetes; esta evolución se considera positiva ya que los vodeviles son algo más "decentes" que los populares sainetes. Como no suelen ajustarse a las normas que rigen la recepción teatral en España, ocupan una posición secundaria (8).

En cuanto al género serio vemos cómo la tragedia está en decadencia, ya que no se ponen en escena tragedias nuevas. Los

melodramas traducidos de Ducange y Pixérécourt eran obras de segundo rango representados en París en los teatros de los bulevares, también de segundo orden, aunque la propaganda intentara presentarlos como lo más innovador que hay en la escena francesa (9). En el centro del género serio estaba el drama romántico, y allí Larra no distingue entre obras originales y traducidas, porque son precisamente las obras de Victor Hugo y Alexandre Dumas, a pesar de ser minoritarias en los escenarios españoles (Dengler Gassin 1989: 307), las que han hecho posible la eclosión del drama romántico español.

Utilizando la terminología de Even-Zohar, podríamos decir que el teatro francés traducido constituye un sistema dentro del polisistema de la literatura española. Los subsistemas correspondientes al vodevil y al melodrama son secundarios, puesto que no influyen en el centro del sistema. El subsistema que se corresponde con el teatro romántico traducido sí que es central, ya que es el que permite la evolución del drama en España. *Mutatis mutandis*, podríamos decir del teatro en España en la tercera década del siglo XIX lo que dice Lambert (1985: 153) del teatro francés de una década anterior: las traducciones de dramas extranjeros se convierten en las obras más atrevidas que los teatros españoles podían ofrecer al público (10).

Larra no deja de relacionar la dominación ejercida por la literatura francesa traducida sobre la literatura española con el co-sistema de las circunstancias histórico-sociales. En la reseña de *Horas de invierno* considera lógico que un joven talento se lance

cuerpo y alma en la traducción. Esto es un efecto natural de nuestra decadencia, del poco premio, del ningún estímulo, del peligro, del escalón que ocupa, en fin, en las jerarquías europeas, la sociedad española (25.12.1836; II, 289).

Ahora que han quedado claras las relaciones que Larra establece entre el teatro traducido y el teatro español de su tiempo, veamos cuáles son las normas a las que tiene que satisfacer, según él, una buena traducción y cuál es la estrategia que recomienda. Nos preguntaremos también si Larra adopta una actitud diferente según que el teatro traducido sea secundario –como el vodevil– o primario –como el drama romántico– en su concepto del polisistema.

En su artículo "Ways Through the Labyrinth. Strategies and Methods for Translating Theatre Texts", Susan Bassnett-McGuire (1985: 92) pone de relieve la existencia, en el mismo texto teatral, de una serie

de convenciones relacionadas con la representación escénica y las expectativas del público; constituyen códigos culturales que pueden llegar a ser problemáticos para el traductor en el caso de que no tengan significación funcional en la cultura meta (11). Larra era muy sensible a los problemas que provocaba el contacto entre dos culturas tan vecinas y tan diferentes como la francesa y la española. Su artículo más importante dedicado a nuestro tema, "De las traducciones", empieza así:

Varias cosas se necesitan para traducir del francés al castellano una comedia. Primera, saber lo que son comedias; segunda, conocer el teatro y el público francés; tercera, conocer el teatro y el público español; cuarta, saber leer el francés, y quinta, saber escribir el castellano. (11.3.1836; II, 180)

El que Larra mencionara en último lugar la cuestión idiomática es significativo, porque con ello subraya que ser traductor de teatro exige mucho más que la traducción de un texto autónomo: se trata de comprender primero cuál es la función que cumple determinada obra en determinado género en la cultura fuente y cuál es la que podría cumplir en la cultura meta. Y así, en palabras de Larra:

(...) no se ignora en fin que el traducir en materias de teatro casi nunca es interpretar: es buscar el equivalente, no de las palabras, sino de las situaciones. Traducir bien una comedia es adoptar una idea y un plan ajenos que estén en relación con las costumbres del país a que se traduce, y expresarlos y dialogarlos como si se escribiera originalmente (...) (Ib.)

Se podría decir, pues, que Larra defiende la traducción *acceptable* más que la *adecuada* (12).

El público teatral francés era más libre, más tolerante, más atrevido, más refinado y el teatro francés disponía de más medios que el teatro español. El público español, por su parte, mucho más heterogéneo –recuérdese el artículo "Quién es el público y dónde se le encuentra" (17.8.1832. I, 73 ss)– se escandaliza fácilmente y exige obras decentes. Al traductor de *Le mariage de Figaro* de Beaumarchais, Bretón de los Herreros, Larra le reprocha el "no haber conocido

suficientemente en esta ocasión el gusto y la irritabilidad delicadísima de nuestro público" (16.5.1834; I, 397) (13).

Teniendo en cuenta esta situación, lo primero que tiene que hacer el traductor es seleccionar bien las obras. Larra le reprocha, por ejemplo, a Andrés Prieto, traductor de *Tom Jones à Londres* de Desforges (adaptación francesa a su vez de la novela *Tom Jones* de Fielding), con el título *Tomás Yon en Londres o el expósito*, "que no ha probado en la elección de su original el más fino discernimiento" (4.6.1833; I, 232).

Cuando se trata de los vodeviles, que en su concepto del género cómico ocupan un lugar secundario, Larra favorece todas las operaciones que acercan las obras a la cultura meta. No quiere percibir ninguna huella del francés. Dice que al público de *La extranjera* del vizconde d'Arincourt "el lenguaje, a veces altisonante, a veces humilde y bajo y casi siempre denunciador del original francés, le grita: muy mala traducción de un mal original" (15.2.1833; I, 182). Elogia la traducción de *El diplomático* de Scribe hecha por Ventura de la Vega porque "nunca se trasluce en ella la huella del original" (2.11.1834; II, 31).

Aplaude también si el traductor adapta la intriga, las relaciones entre los personajes y los diálogos a la situación española, como ocurre en la traducción hecha por Ventura de la Vega de *La grande aventure* de Scribe, bajo el título *Retascón, barbero y comadrón*. Dice Larra:

Arreglada a nuestra escena de mano maestra, comenzaremos por hacer justicia al traductor, quien no sólo la ha adoptado bien, sino que la ha salpimentado con gracias propias y picantes, entre las cuales no es la menor ni la menos oportuna la coplita alusiva al estatuto, que dice en las primeras escenas Retascón. Alabar en esta parte al señor Vega no es más que dar a Dios lo que es de Dios y al César lo que es del César. (30.10.1834; II, 23).

Exige también la adaptación de las obras a las posibilidades escénicas de los teatros madrileños. Los vodeviles franceses alternaban el diálogo y el canto. Pero como en Madrid no había canto y no se necesitaba coro, sobraban personajes, como ocurre en la representación de *Las fronteras de Saboya o el marido de tres mujeres*. Larra les reprocha a los traductores que

ni siquiera han caído en la cuenta de que esas comparsas numerosas del original son una exigencia forzada del canto; lo cual no existiendo en la traducción y siendo casi siempre de mal efecto aquella aglomeración de personajes mudos y ridículamente ataviados, puede y debe las más veces suprimirse. (10.3.1836; II, 179)

Tratándose de obritas ligeras, Larra favorece la adaptación, porque se trata de insertarlas lo mejor posible dentro del contexto de la cultura española. Es, finalmente, lo que él mismo hace a la hora de traducir obras de Scribe (cf. Romero 1991: 21-22). El texto es casi lo de menos, aunque protesta contra los fallos evidentes de traductores cuya ignorancia del francés y/o del español es a veces patente.

En cambio, si se trata de los dramas románticos, a los que Larra coloca en el centro del polisistema, vemos cómo las prioridades cambian. La traducción de *Hernani* de Victor Hugo por Eugenio de Ochoa (cf. Dengler-Gassin 1991) es elogiada, en primer lugar, por la pureza de la lengua:

un lenguaje purísimo, un sabor castellano, una versificación cuidada, armoniosa, rica, poética, la colocan en el número de las obras literarias de más dificultad y de más mérito. (26.8.1836; II, 268)

Este elogio, más el de que "escenas hay escritas de tal modo que no las desdeñaría Calderón mismo" (ib.) nos muestran que aquí también Larra aprecia el acercamiento a las normas de la cultura meta en cuanto a la expresión literaria. Aunque considera que el teatro del Siglo de Oro y los valores que representa pertenecen definitivamente al pasado, el lenguaje de la comedia sigue siendo para él una cumbre artística. Nuestro crítico lamenta que Ochoa no haya hecho un esfuerzo de síntesis, "sin alterar el sentido" (II, 269), pero confiesa que es difícil "traduciendo a Víctor Hugo, tomarse libertades". Tratándose de un gran poeta se impone el repeto a la letra del texto.

Por otro lado, en el último acto, donde el viejo Ruy Gómez consigue que *Hernani* se suicide en nombre del honor castellano, no convence al público madrileño. La explicación es clara: "Ideas son éstas y costumbres que contrastan demasiado con las nuestras" (II, 269).

A los traductores de *La tour de Nesle*, de Alexandre Dumas, les reprocha el haber modificado el título de la obra –práctica totalmente

corriente en la época– y haberlo convertido en *Margarita de Borgoña* porque así hacen recaer todo el peso del drama en un solo personaje (5.10.1836; II, 277). Observa que los demás cambios obedecen a concesiones a las costumbres y "a la delicadeza de nuestro público" (ib.).

Gracias a la aplicación de la teoría del polisistema a la literatura traducida hemos podido comprobar que las normas según las que Larra juzga las traducciones para el teatro sólo son contradictorias en apariencia: la "fidelidad al texto original" interviene sólo cuando se trata de textos "primarios", de alta calidad literaria, como ocurre con los dramas de Victor Hugo, que Larra aprecia más como poeta que como dramaturgo (14). La adaptación a la mentalidad del público español es el criterio básico que Larra aplica a todos los géneros teatrales durante toda su trayectoria crítica. En el *continuum* que va desde la "traducción fiel" a "la adaptación libre", el traductor se situará más bien cerca del primer polo en textos primarios, pero si se trata de textos secundarios, el traductor puede introducir más elementos de su cosecha.

Para utilizar los términos de Raymond Van den Broeck (1986: 102), podríamos decir que las traducciones según las pide Larra son "prospectivas" ya que tienen que integrarse dentro de la cultura teatral española. En el caso de los vodeviles se trata de traducciones prospectivas convencionales, puesto que tienen que subordinarse a las normas vigentes en el género cómico. El drama romántico traducido es innovador y favorece el cambio, tanto de las convenciones teatrales como de los contenidos morales. Si Larra acepta y reivindica el primer tipo de innovación, es bastante más prudente frente al segundo.

## Notas

1. La mejor expresión de esta idea básica se encuentra en el artículo "Literatura. Rápida ojeada sobre la historia e índole de la nuestra. Su estado actual. Su porvenir. Profesión de fe" (18.1.1836; II, p. 132 y ss).
2. "In other words, I conceive of translated literature not only as a system in its own right, but as a system fully participating in the history of the polysystem, as an integral part of it, related with all the other co-systems."



3. Las citas de los artículos de Larra provienen de la edición de sus *Obras completas*, preparada por Carlos Seco Serrano (1960). Mencionamos entre paréntesis la fecha del artículo, el tomo y la página en la edición de Seco.
4. La posición social del autor es un problema que a Larra le preocupa profundamente a principios de su carrera y lo trata en diferentes artículos: la "Carta a Andrés escrita desde las Batuecas por el Pobrecito Hablador" (11.9.1832; I, p. 81), "¿Qué cosa es por acá el autor de una comedia?" (26.11.1832; I, p. 92 y ss), "¿Quién es por acá el autor de una comedia? Artículo segundo. El derecho de propiedad" (10.10.1832; I, p. 98 y ss), las ya mencionadas "Reflexiones acerca del modo de hacer resucitar el teatro español" (20.12.1832; I, p. 122 y ss) y "Don Cándido Buenafé o el camino de la gloria" (2.4.1833; I, p. 205).
5. Cf. La reseña de *Aben-Humeya* de Martínez de la Rosa: "Dos géneros de composición pondríamos al frente de la literatura dramática: 1) los hechos gloriosos o los funestos extravíos de las pasiones, fundados en la verdad, que los hace irrecusables, presentados a los hombres o para su imitación o para su escarmiento; éste es el drama histórico, o la tragedia antigua, no variando en las formas por caprichos de escuelas, sino por la variación que la diferencia de creencias y preocupaciones de costumbres y de leyes hace imperiosa en la literatura; 2) Los vicios o ridiculeces personificados y fundados en la verosimilitud que les sirve de verdad, presentados para lección o deleite; esta es la comedia dicha clásica, y caída en desuso por las formas estrechas y lánguidas en que la han querido encerrar los preceptistas, pero susceptible en nuestro entender de nuevo interés, y de ninguna manera agotada, como se dice vulgaramente." (12.6.1836; II, p. 225)
6. Cf. Las reseñas elogiosas de *La mojígata* (2.2.1834; I, p. 341) y *El sí de las niñas* (2.1834; I, p. 345) y la de *La niña en casa y la madre en la máscara* de Martínez de la Rosa, donde Larra pone de relieve el carácter renovador del teatro de Moratín y clasifica a Martínez de la Rosa entre sus sucesores (14.4.1834; I, p. 371).
7. Véase la reseña que Larra dedica al *Discurso* de Durán (I, pp. 207-208) y Escobar (1990).
8. Cf. "Una jornada teatral memorable. Cenerentola. García de Castilla. Casada, viuda y soltera": "(...) estas piecitas (...) que con tan buen éxito suplen algunas veces a los sainetes (...) tienen la ventaja de ser más decentes que aquellos, son de origen francés, y casi siempre se resienten de exóticas costumbres." (8.2.1836; II, p. 152).
9. En su reseña de *Teresa*, de Alexandre Dumas, (5.2.1836; II, pp. 147-150) pone en primer lugar a Dumas y Hugo; Ducange es descrito como "el abastecedor de las provisiones dramáticas del populacho."
10. "In fact, the translations of foreign drama became the most daring plays that the French stage could offer to the public."

11. "Acting conventions and audience expectations are components in the making of performances that are as significant as conventions of the written text. The theatre of a given society will inevitably comprise a set of culturally determined codes that are performance conventions, but are also present in the written text (...). The problem for the translator arises when these codes cease to have functional significance in the TL theatre."
12. Para la definición de estos términos, véase Toury (1978).
13. No hay que olvidar, sin embargo, que el criterio de la *bienséance* es susceptible de evolución, como podemos ver en la reseña de *Retascón, barbero y comadrón*, donde Larra dice: "Escribir ahora, por otra parte, una larga disertación moral sobre la incongruencia de ciertas situaciones cómicas ofrecidas a un público tan morigerado como el nuestro sería también una impertinencia; tanto más, cuanto que si bien no somos partidarios del escándalo y menos en el teatro, que se supone benévola-mente ser la escuela de las costumbres, tampoco hicimos nunca profesión de padres del yermo." (30.10.1834; II, p. 24).
14. Cf. La reseña de *Teresa de Dumas*: "En una palabra, hay más verdad y más pasión en Dumas, hay más drama. Más novedad y más imaginación en Víctor Hugo, más poesía" (II, p. 147).

## Bibliografía

- Bassnett-McGuire, Susan (1985), "Ways Through the Labyrinth. Strategies and Methods for Translating Theatre Texts" en Hermans, Theo (ed.), *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*. New York: St. Martin's Press, pp. 87-102.
- Dengler Gassin, Roberto (1986), "El melodrama francés, su proceso de penetración en España, su proyección y acogida en las tablas madrileñas en la época romántica". *Recifs*, 8, pp. 139-159.
- Dengler Gassin, Roberto (1989), "El drama romántico francés en Madrid (1830-1850)" en Lafarga, Francisco (ed.), *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, pp. 307-315.
- Dengler Gassin, Roberto (1991), "Algunas consideraciones a propósito de *Hernani*, drama de Víctor Hugo (1830), versión castellana de Eugenio de Ochoa (1836)" en Donaire, María Luisa y Francisco Lafarga (eds.), *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*, Oviedo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, pp. 337-345.

- Durnerin, James (1983), "Larra, traducteur de Scribe et de Ducange". *Annales littéraires de l'Université de Besançon*, 280, pp. 111-152. (*Ecritures des marges et imitations historiques*)
- Escobar, José (1990), "El teatro del Siglo de Oro en la controversia ideológica entre españoles castizos y críticos. Larra frente a Durán". *Cuadernos de Teatro Clásico*, 5, pp. 111-124.
- Even-Zohar, Itamar (1978), "The position of translated literature within the literary polysystem" en Holmes, James S., José Lambert y Raymond Van Den Broeck (eds.), *Literature and Translation. New perspectives in Literary Studies*. Leuven: Acco, pp. 117-127.
- Hespelt, E.H., "The Translated Dramas of Mariano José de Larra and their French Originals". *Hispania*, 15, pp. 117-134.
- Lambert, José, Lieven D'Hulst y Karin Van Bragt (1985), "Translated Literature in France, 1800-1850" en Hermans, Theo (ed.), *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*. New York: St. Martin's Press, pp. 153-166.
- Larra, Mariano José de (1960), *Obras completas. Edición y estudio preliminar de Carlos SECO SERRANO*. Madrid: Atlas (Biblioteca de Autores Españoles t. pp. 127-130).
- Larra, Mariano José de (1991), *Textos teatrales inéditos. Edición y estudio preliminar de Leonardo ROMERO*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, CSIC.
- Menarini, Piero (1982), "El problema de las traducciones en el teatro romántico español" en *Actas del VII Congreso Internacional de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Roma: Bulzoni, II, pp. 751-759.
- Toury, Gideon (1978), "The Nature and Role of Norms in Literary Translation". en Holmes, James S., José Lambert y Raymond Van Den Broeck (eds.), *Literature and Translation. New perspectives in Literary Studies*. Leuven: Acco, pp. 83-100.
- Van Den Broeck, Raymond (1986), "Translating for the Theatre". *Linguistica Antverpiensia*, 20, pp. 96-110.