

***La Serpiente Verde* o la traducción de un cuento fantástico de Goethe**

Violeta Pérez Gil
Univ. Complutense de Madrid

En una publicación reciente del CTL dedicada a la traducción de los clásicos italianos puede leerse una cita de Umberto Eco, una definición de lo que es la traducción bastante precisa. La cita se encuentra en el prólogo de Eco a su traducción al italiano de la obra de Raymond Queneau *Exercices de Style* y se refiere concretamente a eso que tanto nos preocupa a los enseñantes de la traducción (porque tenemos que explicar en qué consiste) y a los traductores en general (porque tenemos que ponerlo en práctica): la fidelidad al texto original. Eco hace una comparación con el juego de ajedrez y dice que "fedeltà" significa entender las reglas del juego, respetarlas, y jugar una nueva partida con el mismo número de piezas"¹.

Aun en el caso de que esto fuera todo y de que estuviéramos de acuerdo, en la traducción entran en juego también otros factores que estarían, por así decirlo fuera de la partida, y cuyo estudio no obstante, intentamos nos sea de utilidad, bien para trabajar cada día en clase, para formarnos como especialistas ocasionales, bien en nuestra tarea solitaria de traducir y publicar.

1. *Traduire les classiques italiens*, en *Travaux du CTL*, 26, Lausanne 1995

Me refiero, por ejemplo, al lector, porque aunque sea un tópico recordarlo, ya lo dice Walter Benjamin en *Die Aufgabe des Übersetzers*², la traducción a diferencia de la obra de arte en general que no va dirigida a nadie, sí tiene en cuenta a un receptor, va dirigida a un tipo de lector concreto, que en principio no tiene acceso al original ("Denn kein Gedicht gilt dem Leser, kein Bild dem Beschauer, keine Symphonie der Hörerschaft. Gilt eine Übersetzung den Lesern, die das Original nicht verstehen?"... Ningún poema va dirigido a un lector, ningún cuadro a su observador, ninguna sinfonía a su público...). Por tanto, de cómo reciba ese lector el texto, dependerá la difusión de una obra, de un autor, de una corriente literaria. El traductor, además de jugar la partida, o dicho de otro modo, de poner en juego su prestigio, se juega también la fama del autor a quien traduce.

¿Qué hacer, entonces para que no se pueda diferenciar, como dice Goethe, al original y a la traducción por la copia?³ ¿Qué hacer para que pueda ocupar su lugar?⁴ ¿En qué consiste jugar con las mismas piezas otra partida?

Siempre me ha parecido muy importante al tratar de la recepción literaria el papel que desempeñan el traductor y las traducciones como vehículo de la recepción de autores o de géneros literarios de una cultura a otra, y en qué medida las traducciones propician, además de la recepción de un género literario, a veces, la re-creación de otro.

Quiero reflexionar aquí sobre la trascendencia de la formación cultural, de la preparación del traductor que se enfrenta a un texto escrito por otro. ¿Qué debe saber el traductor como transmisor de una cultura, de un universo imaginario (en formulación de Jean Pierre Richard)? El traductor como primer especialista (siempre ocasional), es quien tiene, circunstancias y azar, marketing etc. aparte, el futuro de la obra literaria en sus manos.

Si convenimos en que la traducción debe verse siempre dentro de un encuadre *temporal* mientras que el original es *atemporal* veremos también que las traducciones varían según quien las lleve a cabo, y según la intención, o la ausencia de intención del traductor. Tomemos como

2. En *Illuminationen. Ausgewählte Kritische Schriften*. Frankfurt am Main. Suhrkamp 1961.

3. Es geht mit der Übersetzung eines Buchs wie Sie von dem Kopieren eines Gemäldes sagen. man lernt beide durch die Nachbildung erst recht kennen. *An J. H. Meyer*. 3-3-1796.

4. ...wo man die Übersetzung dem Original identisch machen möchte. so daß eins nicht anstatt des andern. sondern an der Stelle des andern gelten solle. *Divan, Noten und Abhandlungen*.

ejemplo el "Märchen" de Goethe que he elegido para comentar aquí. Cómo la traducción del título de "Märchen" marca el hecho de que se siga traduciendo al francés e incluso al español (que mira siempre en la traducción de la literatura alemana a lo que se ha traducido primero al francés) como *Le serpent vert* tal y como se tradujo por primera vez en Francia en 1910, luego en 1920, y con posterioridad al español también en los años 1920 hasta que Cansinos Assens lo traduzca como *Fábula*.

El título en alemán sugiere desde un principio una mezcla de simbolismo y fantasía que intrigó a todo el círculo intelectual de Weimar (como siempre, la peculiaridad de un texto se debe también a la orquestación publicitaria). Conocemos además el detalle de que el mismo Goethe tenía la intención de profundizar en esta narración acerca de lo maravilloso y de su papel en la literatura. En nuestra traducción, mi propuesta sería la de combinar ambas cosas: *La Serpiente verde. Un cuento*, es decir, utilizar el nombre de uno de los personajes simbólicos del *Märchen*, con lo que se mantiene el simbolismo y la intención moral, y el subtítulo "Un cuento", donde se anuncia el estilo de lo maravilloso literario. Se conservan además las mayúsculas de los nombres de cada personaje simbólico, el Viejo, el Barquero, el gran Río, los Fuegos Fatuos... etc., el uso cuidadísimo de la adjetivación, y por supuesto la forma del poema incluido en el texto como rasgo inequívoco de lo fantástico—maravilloso alemán.

El atractivo de la narración fantástica, y su esencia también reside en la oscilación de dos niveles de realidad irreconciliables: cosas extraordinarias que tal vez son alucinaciones; cosas corrientes que esconden bajo una apariencia banal una segunda naturaleza, inquietante, misteriosa, terrible.

El hecho increíble ("el caso portentoso y jamás visto" de que habla Cervantes en las *Novelas Ejemplares*, traducidas al alemán entre 1753 y 1779 y que Goethe cita), el que provoca la perplejidad y luego la duda del lector, deja, o debe dejar abierta una vía, una posibilidad de explicación racional. En esto consiste precisamente la novedad de un género narrativo que nace entre los siglos XVIII y XIX y sobre el mismo terreno que la especulación filosófica. Ahora bien lo maravilloso se distingue de lo fantástico por presuponer la aceptación de lo inverosímil, de lo inexplicable como sucede en las fábulas o en *Las mil y una noches* o en este texto de Goethe, donde la lógica narrativa se vuelve imprevisible, misteriosa, como la de los sueños.

Hablamos de narración o cuento fantástico como de un tipo de género que –dejando aparte la novela gótica inglesa, que es novela– nace en Alemania a principios del XIX con el Romanticismo alemán donde Adalbert von Chamisso, de obligada cita, une a una prosa magnífica el encanto y la ligereza del XVIII francés, también de cita obligada. El cuento del Romanticismo hereda, por un lado, el componente maravilloso, "féerique", y las fantasmagorías orientales de *Las mil y una noches*, no por casualidad traducidas por Galland, y el estilo directo y cortante del cuento filosófico volteriano donde nada es gratuito y todo tiende a un fin.

El cuento filosófico del XVIII había sido la expresión paradójica de la Razón iluminista, ilustrada, y así el cuento fantástico como dice Clavino "nace en Alemania como un sueño con los ojos abiertos del idealismo filosófico"⁵. El Hoffmann de *Die Bergwerke zu Fallun*, su influencia en el Nerval autor de los "cuentos-sueño", o la sombra de Peter Schlemihl, que crea Chamisso, desarrollan símbolos de la interioridad ideal. Su progresión continúa hasta Tieck donde ya "Das wunderbare vermischte sich mit dem Gewöhnlichen, die Welt um ihn her war verzaubert"⁶.

A finales del XVIII Wieland afirmaba que la novela, la narración, no debe desarrollarse en un "idealischem oder utopischem Lande, sondern in unserer wirklichen Welt". Pero ya para F. Schlegel la concepción cambia: "Die Aufklärung ist tot. Es lebe das Märchen", y empieza a definirse con claridad una generación de escritores para los cuales lo maravilloso y lo imaginario van a constituir un elemento esencial en la creación artística. Para Novalis frente al "Vernunft", "Glaube, Phantasie und Poesie schliessen die innerste Welt auf", "ein Märchen ist eigentlich wie ein Traumbild".

El "Märchen", pues, en el Romanticismo permite la exploración de nuevos campos, ya que, bajo una forma arcaica se buscaron perspectivas populares y psicológicas, así como la evasión a tiempos pasados. El "Märchen" romántico, también llamado "Kunstmärchen" presenta características propias que contradicen la noción tradicional de "cuento", y así podría decirse que su éxito y popularidad a principios del XIX pudo deberse incluso a una moda del momento.

5. *Cuentos fantásticos del XIX*. Siruela, Madrid. 1987.

6. Ludwig Tieck (1979). *Der blonde Eckbert*. Deutsche Erzähler. Frankfurt am Main.

Este *Märchen* de Goethe fue publicado en la revista de Schiller (1795) *die Horen*, en Weimar. Perteneció a las *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* una especie de *Decamerón* donde unos aristócratas huidos de la Revolución se entretienen con narraciones y el "Märchen" que forma parte de estas "Unterhaltungen" podría constituir el origen de una serie de relatos fantásticos popularizantes al modo romántico, donde Goethe disimuló símbolos tras el juego de la fantasía.

Goethe, naturalmente, se opone a la corriente de lo fantástico, a esa confusión entre lo maravilloso y la realidad, sin embargo escribe "das Märchen" para mostrar cómo ya el Clasicismo había preparado el camino para la narración del siglo XIX, puesto que, desde lo fantástico puede trazarse una línea que une el cuento moral con el relato simbólico del Clasicismo tal y como lo entiende Goethe, y cuya serenidad de estilo puede seguirse en nuestro texto en la evolución de la Serpiente.

Los cuentos morales elevan la sensibilidad del lector, a diferencia de lo que ocurre en las historias de fantasmas, donde los fenómenos maravillosos despiertan en el lector la nostalgia del mundo extrasensorial, aquí en el dominio de die Schöne Lilie, mientras que la Serpiente vive, por el contrario, en el mundo sensible.

El *Märchen*, de fácil lectura, resulta sin embargo problemático para la traducción, quizá por la abundancia de interpretaciones posibles... el mismo Goethe disfrutaba seguramente diciendo que era una alegoría de la alquimia. De hecho, lo presenta como la obra de los alquimistas, como un proceso de transformación, a la vez material y espiritual de los personajes, que buscan alcanzar la eterna sabiduría, lo sublime, "das Höchste". Así, el Río y el Barquero son símbolos propios de la alquimia –traducimos el gran Río con mayúscula y sin artículo– El fuego y el oro son pares en alquimia, y su equilibrio está a punto de quebrarse por la actuación de los Fuegos Fatuos. La serpiente encuentra en los Fuegos Fatuos, en el oro que engulle, el elemento con el que se identifica y le procura la transformación que desea: "Find ich doch endlich meinesgleichen!" (p. 211).

Pero, desde el momento de su publicación, el cuento da que hablar en los círculos literarios, y su ambigüedad es también objeto de comentarios en la correspondencia de Goethe con sus contemporáneos.

Schiller, entre otros, piensa que las claves interpretativas están en el mismo cuento. El resto era un juego poético como sucede en los cuentos franceses de donde Goethe saca el modelo. La Serpiente es la razón

práctica, la erudición, la riqueza o las ciencias, quizá el espíritu de la literatura del XVIII. Los Fuegos Fatuos simbolizan la herejía, el ingenio, la juventud, el egoísmo, el libre pensamiento e incluso la "Aufklärung"⁷.

También a su vez A. W. Schlegel, en el *Allgemeine Literatur-Zeitung* 1796, elogia el estilo, el toque de ligereza y el humor del *Märchen*, humor burlesco al que Goethe también alude en una carta a Humboldt (en 1796) reconociendo que es una obra de carácter simbólico aunque sin explicar nada.

El positivismo desde su óptica científica orienta su interpretación en el sentido de que los personajes simbolizan fuerzas dinámicas de la naturaleza, los "Irrlichter" que traducimos por "fuegos fatuos", pero que, según el contexto también se pueden traducir por "luces" y que podrían también interpretarse como las chispas debidas a la recién descubierta electricidad.

La interpretación del siglo XX lo reducirá a simbolismo—parábola, incluso ya en 1959 H. Mayer parece querer ver una especie de "miroir des princes", al estilo del descrito por Voltaire en *Le Taureau Blanc*, donde Goethe atribuiría las virtudes de Sabiduría, Energía y Sentido artístico al príncipe ideal.

Hemos utilizado aquí un pequeño fragmento de *La Serpiente verde* para, a partir del análisis comparativo, intentar reproducir el efecto de lo maravilloso y la simbología del poema en alemán. Se trata de la canción de *die schöne Lilie*, la bella Lilia en español:

7. También resulta interesante la posible interpretación de los Fuegos fatuos que alborotan, rien, "voltigean" (en la traducción española) y hablan una lengua desconocida. Según Barriobero podrían simbolizar la vivacidad del *esprit* francés que se "complace en discutir sobre las cosas de un modo brillante, pero sin profundizar" (p. 121).

El carácter rebelde y frívolo del Fuego fatuo se observa también en el pasaje del *Fausto*. "La noche de Walpurgis" al final de la primera parte, donde Fausto y Mefistófeles recurren a uno de ellos para que les alumbré en el Brocken, en una noche mágica en la que "la montaña está locamente embrujada", uno que "allí arde alegre" y que contesta: "Por respeto a vos, confío que lograré dominar mi natural ligero. Nuestra marcha no va de ordinario sino en zigzag..." a lo que Mefistófeles contesta: "Anda derecho, en nombre del diablo, o apago de un soplo la oscilante llama de tu vida" (pp. 215-216 de la edición citada en las referencias bibliográficas).

Was helfen mir die vielen guten Zeichen?
Des Vogels Tod, der Freundin schwarze Hand?
Der Mops von Edelstein, hat er wohl seinesgleichen?
Und hat ihn nicht die Lampe mir gesandt?

Entfernt vom süßen menschlichen Genuß,
Bin ich doch mit dem Jammer nur vertraut,
Ach! warum steht der Tempel nicht am Flusse!
Ach! warum ist die Brücke nicht gebaut! (p. 225)

"Mais que me servent donc les nombreux bons présages?
La mort de l'oiseau, la main noire de l'amie?
Le Carlin de gemme, trouverait-on son semblable?
Et n'est-ce point la Lampe qui me l'a transmis?
Douce joie humaine, je ne te connais guère,
Et ne suis familière que du seul souci.
Las. Que le Temple n'est-il près de la rivière!
Las. Pourquoi le Pont n'est-il déjà construit?" (p. 25)

¿Transformaréis mi suerte, favorables presagios?
Mi parajillo muerto, negra la mano amiga,
y este carlín de onix perdido para siempre
puesto que aquí no llega la milagrosa luz.

Ignoro de la vida las alegrías dulces,
sólomente hablar puedo de la calamidad
¿No he de verte, Santuario, alzado junto al río,
ni a ti sólido Puente, aun por construir? (p. 79)

¿De qué me sirven los buenos presagios,
la muerte del pájaro, la mano negra de la amiga?
Y el dogo de gemas, ¿encontraré otro semejante?
¿Acaso no es la lámpara quien me lo envía?
Apartada de la dulce humana alegría
Sólo las penas mías son.
¡Ay de mí! ¡Y no está el Santuario al borde del río!
¡Ay de mí! ¿Por qué no está levantado el Puente?

En la traducción española de Barriobero hay un error de interpretación en los dos últimos versos de la primera estrofa:

Der Mops von Edelstein, hat er wohl seinesgleichen?
Und hat ihn nicht die Lampe mir gesandt?

El "Mops" se traduce por "Carlín", y esta palabra es en nuestro diccionario de la Academia el nombre de la moneda en tiempos de Carlos I. "Carlin" en francés significa "doguillo", dogo pequeño, y en el poema es el complemento directo del verbo "hat gesandt". En nuestra versión proponemos traducirlo por "dogo de gemas", ya que "Edelstein" y "gema" son nombres genéricos de piedras preciosas tanto en alemán como en español.

Intentamos mantener las dos estrofas, el ritmo con ayuda de los signos de interrogación y exclamación y el aire de canción en la repetición del "ach! warum..." con nuestro poético "¡ay de mí!..." etc.

Para concluir, no deja de ser curioso el hecho de que tanto el primero de los traductores franceses, O. Wirth, como el español de la edición que comentamos tuvieran relación con el esoterismo. E. Barriobero, autor sevillano y traductor de francés, dedica la traducción que hemos manejado a Mario Roso de Luna (1870-1940), teósofo y espiritista.

Nuestro traductor, en sus anotaciones, aporta numerosos datos concernientes a la versión francesa así como interpretaciones interesantes. Cita a Oswald Wirth como "el gran sabio ocultista" que en "meritimosos

trabajos de investigación logra ofrecer (en 1922) al público selecto que le sigue y le admira una completa explicación del sentido esotérico de *La Serpiente Verde*" (p. 117 de la edición citada).

Toda la información que el traductor posee o recoge, favorece su tarea y le confiere la tranquilidad de saberse en terreno seguro, conocido, para poder transmitir al lector junto con el texto, todo el trasfondo cultural, ideológico y estético de la obra, para re-crear el texto y su con-texto.

Referencias bibliográficas

Goethe, J. W. von (1981), *Das Märchen*, en *Unterhaltungen Deutscher Ausgewanderten, Werke*. Kommentare und Register. Hamburger Ausgabe in 14 Bände, München.

Goethe, J. W. von (1922), *La Serpiente verde*, primera versión española de E. Barriobero y Hernán. Alejandro Pueyo, Editor Colección. "Telémaco", Madrid.

Goethe, J. W. von (1944-45), *Obra Completa*, trad. R. Cansinos Assens, 5ª edición 1968. Madrid.

Goethe, J. W. von (1981), *La Serpiente verde*, traducción de M. Muñoz Moya. Madrid: Editorial Siete y Media.

Goethe, J. W. von (1989), *La serpiente verde*, traducción de Carmen Bravo Villasante. Palma de Mallorca: Olañeta.

Goethe, J. W. von (1964), *Le serpent vert. Conte symbolique*, traducción Oswald Wirth, 1922 reedición. Laval.

Goethe, J. W. von (1980): *Le conte (Le serpent vert)*, traducción de Chantal Nessler en *Cahiers de l'Hermetisme*. Paris: Albin Michel.

Goethe, J. W. von (1996): *Fausto*, edición M. J. González y M. A. Vega. Madrid: Cátedra.