

A PROPÓSITO DE *MARIE TUDOR* DE VÍCTOR HUGO: LOS PROBLEMAS DE TRADUCCIÓN DEL TEXTO TEATRAL¹

GEORGES ZARAGOZA
UNIVERSITÉ DE BOURGOGNE

La producción teatral de Victor Hugo fue muy rápidamente conocida en España y muy pronto reconocida como perfectamente representativa del drama romántico francés. Su nombre, con frecuencia acompañado del de Alexandre Dumas, aparece a menudo en los escritos de los periodistas en torno a los años 1835-37, en los que, de entrada, se subraya insistentemente el delicado problema de la traducción. Así Larra, en el artículo que dedica a "*Hernani o el honor castellano*", tras indicar que los efectos de este drama le han parecido menos fuertes que los de *Lucrecia Borgia* y de *Catalina Howard*, añade que "también se ocurría la nueva dificultad de ser más necesaria a *Hernani* que a ningún otro drama una buena traducción" (Larra 1960: 121).

Suscribimos, desde luego, esta declaración de Fíguro, pero nos queda plantearnos ¿qué es una buena traducción cuando se trata de una obra de teatro? Larra, también dramaturgo, como sabemos, indica algunos criterios que permitirían identificar la "buena traducción": "un lenguaje purísimo, un sabor castellano, una versificación cuidada, armoniosa, poética". Pero nos tentará plantearnos cuál es entonces la diferencia entre la traducción de un texto poético y la de un texto teatral. Larra no parece hacer distinción alguna. Parece, en cambio, admitir que el traductor pueda cortar o condensar el texto que le parezca demasiado extenso, lo cual es una incitación, discutible evidentemente, pero propia del

¹Traducción de Yolanda Millán, Université de Bourgogne (Dijon).

lenguaje dramático: “[b]ien hubiéramos querido que el traductor, en vez de explayar más y de desleír algunas escenas, hubiera tratado de reducirlas a los menos límites posibles, sin alterar el sentido”. Sin entrar detalladamente en este debate, podemos considerar como presupuesto que la especificidad de la traducción de un texto teatral no se percibe claramente, de hecho no más en España que en Francia². En nuestro difunto siglo XX, la cuestión de la especificidad de la traducción del texto teatral ha adquirido una actualidad paralela a la cuestión relativa al estatus del propio texto teatral: ¿sigue siendo un texto literario? Antoine Vitez, traductor y director teatral, ha podido afirmar que “traducción o puesta en escena es el mismo trabajo, es el arte de la elección en la jerarquía de los signos” (p. 9). Esta observación implicaría una inversión de la tendencia observada en el texto de Larra: para el crítico español, no hay especificidad de la traducción teatral; para el hombre de teatro francés, toda traducción, sea o no de un texto teatral, tiene que ver con la esencia de la representación. Este último punto de vista no carece de interés: en efecto, el director de teatro se ve enfrentado a un problema de elección. El espectáculo que propone al público es una respuesta, y una sola, que él ha elaborado a partir de las cuestiones surgidas del análisis de la partitura teatral: asimismo, el traductor debe interrogarse sobre el sentido del espectáculo que lee en lengua original y encontrar el equivalente en la lengua segunda, aquella en la que traduce. Además, notaremos que se puede emplear un vocabulario común a ambas actividades: se dirá que un director comete un contrasentido, tanto como se dirá esto mismo de un traductor. Por muy seductora que sea, esta asimilación de ambos procesos no puede ser aceptada sin reservas. En efecto, toda traducción de un texto teatral será llevada a escena, es decir, traducida a imágenes; y es de desear que la traducción en cuestión pueda suscitar diversos montajes tan pertinentes los unos como los otros. La traducción debe seguir, como el texto de origen, un texto *troué* según la expresión de Anne Ubersfeld. Bien es cierto que la práctica moderna pide que un director encargue la traducción a un especialista y que ésta se haga casi en virtud de su puesta en escena. Podemos lamentar este tipo de práctica más parecida a la adaptación que a

² El propio Victor Hugo reflexiona acerca de la acción de traducir en el prefacio que redacta para el teatro de Shakespeare traducido por su hijo. Sus observaciones y sus análisis plantean el problema de la traducción en términos de sociología, incluso en términos metafísicos, pero nunca en términos de dramaturgia: “Le traducteur vrai, le traducteur prépondérant et définitif, étant intelligence, se subordonne à l’original, et se subordonne avec autorité” (Hugo 1980: 376).

la traducción; no obstante, es verdad que no existe traducción definitiva, como no existe tampoco puesta en escena definitiva, y citaré de nuevo a Antoine Vitez al decir: “se puede llevar a escena infinitamente, como se puede traducir infinitamente”.

Siendo consciente de las particularidades del texto teatral y de su traducción, y asimismo con la ayuda de mi doble experiencia como traductor y director teatral, me gustaría volcar mi atención en el drama de Hugo, *Marie Tudor*, traducido en 1837 por José González de Velasco y representado en el teatro de Valencia el 26 de enero de este mismo año³. No voy a lanzarme aquí a una comparación línea por línea, ni siquiera escena por escena, de ambos textos, francés y español; lo cual sería fastidioso y a menudo repetitivo. Querría agrupar bajo varias rúbricas las observaciones a las que este ejercicio de comparación me ha conducido y extraer algunas conclusiones sobre la actitud del traductor y su sentido de la dramaturgia de Hugo.

El primer ámbito de observaciones que se nos ofrece se refiere a la traducción del discurso didascálico. El problema es importante, ya que este tipo de discurso es nuevo en el texto teatral; en efecto, fueron los románticos quienes en Francia le otorgaron una importancia a la altura de la que acordaban al espectáculo. Ello muestra que la conciencia del dramaturgo trata de integrar en su escritura una parte de representación, incluso una puesta en escena, necesarias para que su texto viva. La actitud del traductor en relación a esas didascalías será en consecuencia la prueba de su propia atención a la dimensión como espectáculo.

Globalmente, González de Velasco traduce con aplicación las indicaciones escénicas de Hugo y manifiesta cierta fidelidad a lo escrito. En un ejemplo en extremo preciso, llega a traducir escrupulosamente aquello que en Hugo puede incluso resultar sorprendente, sin permitir suprimir la ambigüedad del texto francés. En el prelude didascálico de la tercera jornada, el dramaturgo francés indica: “Salle de l’intérieur de la Tour de Londres. [...] A droite une lucarne qui est censée donner sur la Tamise; à gauche, une lucarne qui est censée donner sur les rues [...] Au fond, une galerie avec une sorte de grand balcon fermé par des vitraux et donnant sur les cours extérieures de la tour”. Comprendemos mal esta diferencia de tratamiento entre los elementos del espacio invisible: los

³ Existe asimismo una adaptación de la obra de V. Hugo *Amor de reina* escrita por Augusto Martínez de Olmedilla, publicada en Madrid en 1920

patios interiores no son más reales que el Támesis o las calles⁴. Y sin embargo el traductor respeta este distanciamiento en la presentación de los elementos: “A la derecha una claraboya que figura dar al Támesis; otra a la izquierda que figura dar a la calle [...] una galeria en el fondo con una especie de mirador ó balcon grande con vidrianas, y que da a los patios de la torre” (Hugo 1837: 103). He aquí un ejemplo de fidelidad perfecta y miope al mismo tiempo.

Por el contrario, en otros momentos, González de Velasco, se permite eliminar elementos de la didascalia de Hugo. En la escena VIII de la primera jornada, Gilbert se expresa solo en escena para lamentar su impotencia de hombre del pueblo frente a Lord Fabiani, quien le roba el amor de Jane, que resulta ser la heredera de Lord Talbot; en medio de este lamento, Hugo inserta esta didascalia: “(Simon Renard paraît dans les ténèbres au fond du théâtre)”, lo cual se traduce por “(Simon en el fondo)”. La pérdida al nivel del texto español está plagada de informaciones: el traductor considera la didascalia como un texto puramente técnico. Señala la entrada de un personaje y su localización; en cambio, desdeña el elemento subjetivo “paraît dans les ténèbres” que marca la sensación que debe ser la del espectador ante esta entrada; el personaje no es simplemente el representante de Felipe II, es una forma que se asemeja al destino. En efecto, va a dar a Gilbert los medios para vengarse de Fabiani, lo cual era imposible sin su intervención. Desde un plano poético, la palabra “ténèbres” es una palabra clave de la lengua de Hugo que remite a la profundidad, al misterio. En su dramaturgia existe una categoría de personajes de los que podemos decir que están asociados a las tinieblas: Salluste en *Ruy Blas*, Homodei en *Angelo, tyran de Padoue*, Gubetta en *Lucrece Borgia*, etc. Así pues, nada hay de neutro en esta indicación “paraît dans les ténèbres”, sino al contrario, sitúa a Simon Renard en una familia de personajes muy particulares y define la calidad de su intervención, que no es algo anecdótico.

Pero el traductor desdeña esta dimensión poética del discurso didascálico porque no la percibe. Podríamos dar otros ejemplos que ilustrarían nuestra reflexión y que irían sensiblemente en el mismo sentido⁵.

⁴ Es cierto que durante el desarrollo de esta jornada, el balcón estará abierto y se desarrollará en él un juego de escena: ¿bastaría con ello para justificar esta diferencia de tratamiento?

⁵ En el decorado de la última parte, Hugo menciona “Pas de prêtres”, el traductor se ahorra esta indicación: le parece superfluo, quizás absurdo, mencionar lo que no hay en escena. El discurso didascálico no es más que técnico. En la escena final, Jane suplica a la

Antes de abandonar el ámbito de la didascalia, me gustaría señalar un fenómeno que no descansa solamente sobre ella, sino que pone en peligro la coherencia del espectáculo. La última jornada del drama funciona sobre una extraordinaria tensión alimentada por la pregunta ‘¿Qual de los dos?’, subtítulo de la jornada. Gilbert y Fabiani están prisioneros en la torre de Londres; Jane acude para liberar a uno; la reina para liberar al otro. El pueblo reclama la muerte de Fabiani y la reina decide ejecutar a Gilbert en su lugar, lo cual es a priori fácil, ya que el condenado debe acudir al patíbulo con el cuerpo recubierto por entero de un velo negro. Pero, ¿ha tenido lugar la sustitución? Ambas mujeres siguen de lejos la ejecución sin saber cuál de los dos será ejecutado. El golpe maestro de Hugo es lograr que el espectador comparta la angustia de ambas mujeres simplemente mediante la sucesión de ruidos que jalonan las diferentes etapas de la fúnebre ceremonia. El cortejo llega desde la Torre de Londres al lugar de la ejecución, la plaza del Mercado viejo, acompañado del tintineo de la campana de la Torre; un primer cañonazo debe marcar su llegada a la plaza, el segundo la subida al patíbulo, el tercero el momento en el que el hacha caerá sobre el cuello del condenado. Esta organización de espacio invisible ha sido anunciada por Simon Renard a la multitud durante una escena que precede a ésta; de este modo, el espectador es capaz de seguir paso a paso lo que no ve: toda la calidad del desenlace se encuentra en este procedimiento. Ahora bien, el traductor modifica peligrosamente la réplica de Simon Renard, quien anuncia: “durante el tránsito desde la torre del Mercado viejo, la campana de la torre anuncie este procedimiento. La primera campanada será cuando salga de la torre; la segunda cuando suba al cadalso, y la tercera cuando caiga su cabeza” (Hugo 1837: 139). En el momento de la escena final las didascalias mencionan los tres cañonazos que, en el texto español, no han sido anunciados por Simon Renard: desde este momento, la legibilidad del espectáculo es confusa, la eficacia dramática del procedimiento limitada. Parece que el traductor haya traducido el anuncio del personaje sin darse cuenta de la importancia que tenía en el dispositivo que conduce al desenlace; aquí percibimos muy bien que su conciencia de traducir un texto teatral no es completa. No presenta el

reina; la didascalia “brisée, aux pieds de la Reine, sanglotant, se traînant sur les genoux, les mains jointes” indica un modo de actuar pero igualmente su calidad casi frenética gracias al ritmo de la frase. El texto español señala “Echándose a sus pies y sollozando”: todo el efecto mimético se ha perdido.

efecto escénico, y por ello no presta atención a la diferencia entre un sonido de campana y un cañonazo.

Podemos llevar a cabo un segundo conjunto de observaciones en relación a la desvirtuación que la traducción obliga a sufrir a la lengua de Hugo; ello resulta inevitable en este tipo de ejercicio pero es interesante en la medida que permite reconstruir o adivinar las razones de la elección del traductor. Me contentaré aquí igualmente con citar algunos ejemplos significativos que ilustran situaciones diferentes.

Podríamos apoyarnos sobre un primer ejemplo, en una primera lectura casi imperceptible y que, sin embargo, se manifiesta en el análisis con más consecuencia de lo que podríamos creer. En la primera escena, Simon Renard confía soterradamente su proyecto, esto es, eliminar al favorito, y dice lo siguiente: “Si je rencontre, cette nuit un homme comme j’en cherche un etc.” (Hugo 1996: 164), lo cual da en español el resultado siguiente “Si yo puedo encontrar esta noche el hombre que busco, etc.”. La sola modificación de los determinantes reorienta el valor de la frase del personaje; en efecto, la formulación que Hugo presta al diplomático hace referencia a la fórmula de Diógenes al buscar a un hombre en pleno día entre la multitud, con una linterna en la mano. Ahora bien, Diógenes es el emblema de la escuela filosófica de los cínicos: ¿qué mejor modelo podríamos encontrar a este personaje de quien no sabremos nunca cuál es la verdadera meta que persigue?

Siguiendo con Simon Renard, que anteriormente clasifiqué entre los personajes de las tinieblas de Hugo, he aquí cómo Joshua lo presenta ante Gilbert: “Un homme subtil et très malicieux, qui voit tout ce qui se passe, et qui creuse toujours deux ou trois étages d’intrigues souterraines sous tous les événements” (Hugo 1996: 169). Lo cual resulta en el texto de González de Velasco: “es un hombre muy sagaz, que sabe todo cuanto pasa, y está metido en todas las intrigas” (Hugo 1837: 16). La debilidad es patente: allí donde Hugo emplea una metáfora que hace de Simon Renard un arquitecto de la sombra, un minero de la intriga, el traductor indica simplemente una situación bastante banal. Esto no podría ser sino una alteración entre otras muchas, pero me parece importante. En efecto, la imagen del subterráneo cavado por quien intriga, la imagen del edificio de varias plantas bajo tierra es recurrente en el imaginario de Hugo; tan sólo daré un ejemplo tomado de *Ruy Blas*. Salluste, otro personaje de tinieblas, proyecta vengarse y dice “Oh! mais je vais construire, et sans avoir l’air,/Une sape profonde obscure et souterraine!” (Hugo 1996: 414). Resultaría fácil encontrar otros ejemplos de este tipo y no solamente en el teatro de Hugo sino también en sus novelas. Concluimos así que, para

traducir la obra de un autor, sería necesario conocer, si no la totalidad, al menos una gran parte de su obra, con el fin de ser sensible a algunos de estos rasgos lingüísticos que le son particulares. Todo traductor debe conocer bien la lengua original, pero igualmente la que es propia del escritor, anhelo legítimo pero harto difícil de satisfacer en la realidad.

En otros momentos sentimos al traductor turbado por las audacias lingüísticas que caracterizan a Hugo y que alimentaron las críticas durante la representación de sus dramas en las escenas parisinas. Cuando, en su primera escena, los cortesanos rencorosos presentan al favorito de la Reina, Fabiani, lo hacen en estos términos: “C’est une chose affreuse et insupportable de penser qu’un favori napolitain peut tirer autant de billots qu’il en veut de dessous le lit de la reine” (Hugo 1996: 163), lo que aparece en el texto español como: “Es horroroso, insufrible, el pensar que un favorito napolitano pueda tirar tantos tajos como quiera desde la cámara de esa Reina” (Hugo 1837: 4). Resulta sintomático que la cama se haya convertido en cámara; existe en Hugo una crueldad terrible de la imagen. Esta cama en la que se consumen los amores de la reina y del favorito da tajos: la relación entre Eros y Thánatos se da con una brutalidad que debió chocar a nuestro traductor.

En otras ocasiones, el traductor se ve embarazado por otro tipo de audacias; las que no surgen ya del pudor sino más bien de la sintaxis. Allí donde Hugo pone en boca de la reina: “Mais est-ce que ce n’est pas là un crime suffisant pour lui faire trancher la tête à cet homme, monsieur?” (Hugo 1996: 199), González de Velasco traduce: “Pero es que el crimen de ese hombre no es bastante para hacerle cortar la cabeza” (Hugo 1837: 62). No se ha eliminado solamente el giro interrogativo redundante “est-ce que n’est pas”, sino que el doble referente del complemento de objeto indirecto pronominal “lui” y nominal “à cet homme” también se reduce a un único término, el pronombre “le” absorbido fonéticamente por el verbo “hacer”. Las razones de la elección son bastante evidentes: el traductor conoce bien la lengua francesa y percibe la pesantez sintáctica de la réplica de Hugo, que roza la incorrección. Reacciona como censor y corrige a Hugo. Al hacer esto, hace que desaparezca una intención de una gran justeza psicológica: Hugo lograba hacer que oyésemos la voz de la mujer bajo la voz de la reina; el traductor no nos deja escuchar más que a la soberana.

Más escasas son las supresiones puras y simples de una réplica o de una parte de réplica. Podemos señalar que se eliminan formas como “vois-tu” que son un simple apoyo vocal para el cómico y que constituyen uno de los síntomas más frecuentes del lenguaje dramático

del teatro romántico francés. No obstante, en una sola ocasión el traductor suprime toda una réplica: Marie pregunta a Gilbert si está dispuesto a hacer cualquier cosa por ella y el joven responde: “Tout -même un crime, si c’est un crime qu’il vous faut; même une trahison, ce qui est plus qu’un crime; même une lâcheté, ce qui est plus qu’une Trahison”. Esta supresión supone un juicio bastante explícito: la réplica no sirve de nada; es cierto que no aporta nada más en el plano estricto del sentido, pero priva a Gilbert de un aspecto importante de su personaje: él es el hombre del pueblo con cierta moral, es un primer boceto de Ruy Blas.

Otra particularidad, y no de las menores, del texto teatral, es su capacidad de organizarse según los ritmos expresivos. Jacques Lassalle, al plantearse como Antoine Vitez el problema de la traducción teatral, subraya que la traducción literal “se parle mal” e indica por el contrario el cuidado que el traductor debe poner para conservar los ritmos propios del texto: “No hay texto dramático -dice- sin ritmo, sin movimiento interior” (p. 12). Ilustraré mediante dos ejemplos cómo aparece este problema del ritmo de la réplica en *María Tudor*. En la primera jornada, Gilbert se encuentra con Fabiani cerca de su humilde morada: el joven lord que acaba de matar a un hombre hace de Gilbert su cómplice y le revela por añadidura que Jane es su amante: “Je dis l’ami, puisque vous voulez le savoir, [habla Fabiani] que cette maison est celle d’une belle fille nommée Jane, qui est ma maîtresse” y ésta es la respuesta de Gilbert, momento en el que estalla su cólera: “Et moi, je dis mylord, que tu mens! Je dis que tu es un faussaire et un assassin! je dis que tu es un fourbe imprudent! Je dis que tu viens de prononcer là des paroles fatales dont nous mourrons tous les deux, vois-tu, toi pour les avoir dites, moi, pour les avoir entendues!” (Hugo 1996: 190). González de Velasco traduce la réplica de Gilbert en estos términos: “Y yo, milord, digo que mientes; que eres un impostor, un asesino, que tu madre fue azotada en la plaza pública por el verdugo, y que yo cojeré tu cabeza entre mis dos manos, y te cortaré esa lengua y esa boca infame” (Hugo 1837: 49). Podremos notar en principio en qué medida la traducción se aleja en este caso del texto original. El traductor inventa completamente la referencia a la madre de Fabiani y hace hincapié en la amenaza de muerte al aportar precisiones más en relación a un exceso de lenguaje propio del melodrama que del drama de Hugo. Pero éste no es el punto en el que quisiera fijarme; se trata esta vez de un problema de ritmo. La réplica de Gilbert funciona esencialmente sobre las cadencias que emplea: se compone de cuatro segmentos cada uno articulado sobre la expresión “je dis que” repetida cuatro veces. Esta corta proposición es además un enlace en forma de eco

de la de Fabiani que la precede; de ahí el ataque muy fuerte y mordaz con anteposición del pronombre sujeto en su forma tónica: “Et moi, je dis mylord que”; desde este momento, cada segmento introducido de esta manera tiene una expansión casi siempre mayor que la precedente: 2 sílabas, 10, 7 y finalmente 32. El último segmento es particularmente destacable ya que procede de una suerte de hipébaton oratorio: en efecto, la frase “Je dis que tu viens de prononcer là des paroles fatales dont nous mourrons tous les deux” forma un todo que parece conclusivo. Pero Hugo deja en suspense la tensión mediante una fórmula de valor fático “vois-tu” para terminar con la doble cláusula: “toi pour les avoir dites, moi, pour les avoir entendues!” que concluye esta gran cadencia cuatripartita bajo una forma doble perfectamente equilibrada. ¿Qué queda entonces de esa sabia alquimia rítmica en la traducción? Nada. La consecuencia en el plano dramático es que allí donde Hugo hace que escuchemos a un hombre del pueblo capaz de manejar una retórica de cierta nobleza que contrasta, de manera paradójica, con el tono familiar del supuesto noble, Fabiani, el traductor nos deja oír la cólera de un hombre que no desea otra cosa que vengarse.

El otro ejemplo que trataré de modo más alusivo se refiere a una tirada de Jane⁶: se sitúa en la última jornada, en el momento en el que Jane intenta persuadir a Gilbert de que le ama, a pesar de la infidelidad de la que ella se ha declarado culpable. Aquí igualmente el ritmo se crea en primer lugar mediante repeticiones; la del nombre del joven, que Jane retoma cinco veces en el texto francés, solamente cuatro veces en el texto español, y después con una frase final que se desarrolla mediante la expansión de los infinitivos, todos complementos de la fórmula “si j’osais” repetida cuatro veces. En esta ocasión, el traductor escoge jugar en primer lugar con la sinonimia: “Si yo me atreviese [...] si osára” para así coordinar los infinitivos sin repetir el verbo rector. En el plano

⁶ “Oh! Gilbert, est-ce bien en effet cela que vous me demandez? Gilbert, est-ce vous daignez encore vous occupez de ce qui se passe dans le cœur de la pauvre fille? Gilbert, est-ce que l’amour que je puis avoir pour quelqu’un vous intéresse encore et vous paraît valoir la peine que vous vous en informiez? Oh je croyais que cela vous était bien égal, et que vous me méprisiez trop pour vous inquiéter de ce que je fais de mon cœur. Gilbert, si vous saviez quel effet me font les paroles que vous venez de me dire! C’est un rayon de soleil bien inattendu dans ma nuit, allez! Oh! écoutez-moi donc alors! Si j’osais encore m’approcher de vous, si j’osais encore lever les yeux vers vous et vers le ciel, comme autrefois, savez-vous ce que je vous dirais, à genoux, prosternée, pleurant sur vos pieds, avec des sanglots dans la bouche et la joie des anges dans le cœur? Je vous dirais: Gilbert, je t’aime!” (Hugo 1996: 237).

estrictamente sintáctico, el texto español es más ligero, pero el aspecto acuciante del ritmo de la joven que busca persuadir al ser amado está fuertemente difuminado.

Parece que, en los dos casos que acabamos de citar, el traductor estuviese incómodo por las repeticiones de una misma palabra o expresión. Veía en ello una pesantez que ha tratado de remediar. Si la repetición escrita puede ser percibida como algo pesado, la repetición oral es un útil del ritmo, un soporte de la carga emotiva del discurso. El traductor olvidaba aquí que el texto estaba destinado a ser dicho, a ser proferido. “En el teatro el cuerpo habla tanto como la boca” subraya Lily Denis y probablemente la expresión del cuerpo se percibe mejor a nivel del ritmo.

El último problema que me gustaría evocar es el que se refiere al idiolecto (“parlure”) de un personaje. Un traductor debe conocer perfectamente la lengua que traduce, la del escritor, pero debe ser igualmente sensible al habla singular de un personaje concreto. En esta ocasión, nos limitaremos a un aspecto propio de la lengua de la Reina.

En el prefacio a su obra, Hugo define su proyecto en estos términos: “Une reine qui soit une femme. Grande comme reine. Vraie comme femme”⁷ (Hugo 1996: 156). En efecto, al escoger aquella que los ingleses llaman Bloody Mary, Hugo no acentúa sin embargo las crueldades, sino más bien el conflicto poco histórico que tiene lugar en ella entre la mujer enamorada y la reina celosa de su trono codiciado por su hermana Elisabeth. Para ser más preciso, la aclaración principal versa más bien sobre la mujer víctima de las angustias del amor y de los celos, que se venga gracias a los medios que le concede su condición de reina.

Este proyecto de Hugo se aprecia claramente en las declaraciones de la propia heroína: “Il n’y a eu jusqu’à cette heure que la femme, il faut laisser entrer la reine” (Hugo 1996: 196), “C’est une femme qui a été outragée, mais c’est une reine qui se venge” (Hugo 1996: 218), “Il y a donc des cas où une reine, ce n’est qu’une femme!” (Hugo 1996: 247)⁸, etc. En otra ocasión, Hugo presta a su personaje otro razonamiento que reorienta netamente el proyecto del dramaturgo: “D’ailleurs, je suis une femme, moi, je veux et je ne veux plus, je ne suis pas tout d’une pièce”

⁷ El crítico del *Diario mercantil* escribe lo siguiente el 30 de enero de 1837: “La ruina de Fabiani es un episodio del drama; el amor de María es la historia, es el alma de él”.

⁸ El traductor no sólo se hace eco de estas fórmulas sino que además las aumenta ya que en la página 92 pone en boca de la reina: “nada me importa, en este momento no soy la Reina, tan solo soy mujer, y tengo celos” mientras que el personaje en lengua francesa se contentaba con decir; “que m’importe?” (Hugo 1996: 218).

(Hugo 1996: 232). Estamos pues ante un elemento arquetípico de la naturaleza femenina, la inconstancia; como reza la famosa cita de Francisco I: “Bien souvent femme varie, bien fol qui s’y fie” o el no menos célebre estribillo “La donna é mobile”⁹ de Verdi. Pero en el caso de Marie Tudor, el encantador defecto se convierte en una falta grave y peligrosa: el capricho se proclama como decreto real.

Desde este momento, Hugo como dramaturgo va a componer un idiolecto propio de Marie a partir de este eje constitutivo del personaje. Es de rigor señalar que en las situaciones en las que ella debe definirse como reina, algunas expresiones vuelven de manera recurrente a su boca; he destacado “à ma fantasie” (1 caso) “Qu’est-ce que cela me fait?” (4 casos) “Cela m’est bien égal” (1 caso), “Que m’importe” (4 casos); y estas fórmulas no son empleadas por otros personajes, no son tics del lenguaje del dramaturgo, sino un elemento determinante del idiolecto de Marie. Ahora bien, esta elección dista mucho de ser insignificante. Estas formas de lenguaje recurrentes se encuentran en el mismo epicentro de la problemática que Hugo ha optado por situar como eje de su drama: los antojos de una reina que sustituyen a la ley. Retirar al personaje esta especificidad lingüística equivale a desvirtuar el proyecto global. ¿Qué ocurre en la traducción? Aquí, debo reconocer que el traductor ha sido sensible a este aspecto tan particular del discurso de la reina; encontramos “á mi antojo” (1 caso); “que mé importa” (6 casos), “nada me importa” (1 caso) y “me es indiferente” (1 caso). Contamos pues una sola diferencia: cuando el traductor sustituye el “Que m’importe” francés por un “Y que” que no entra en la misma serie oracional.

Antes de concluir, permítaseme realizar una última aproximación más jovial para terminar este análisis comparado con una nota menos austera. Cuando el hombre que guarda el secreto del nacimiento de Jane se lo revela a Gilbert, cuenta las circunstancias de la muerte del padre de la joven, Lord Talbot, y dice lo siguiente: “Il pouvait être deux heures du matin. On se battait par là” (Hugo 1996: 176), lo que es traducido por González de Velasco por “Podrían ser las tres de la mañana: peleaban por la otra parte”. ¿Por qué esta variación horaria? ¿Acaso los relojes del teatro español no funcionan como los del teatro francés? ¿O quizás haya que pensar que el traductor, consciente de que el ritmo de vida de sus compatriotas no corresponde al de sus vecinos del otro lado de los Pirineos, ha adelantado voluntariamente en una unidad el reloj dramático para hacer comprender que la acción se sitúa en plena noche? En

⁹ Cf. Virgilio, *Eneida*, 4, 569: “Varium et mutabile semper femina”.

cualquier caso, sería oportuno recordar que los personajes no son ni franceses ni españoles, sino ingleses.

Jacques Lassalle dice a propósito del traductor de teatro: "Es necesario que se preocupe, si no por una consciencia profunda, al menos por una verdadera curiosidad del proceso teatral". ¿Podemos aplicarlo a González de Velasco? Él mismo reconoce con mucha honradez en su dedicatoria a doña Concepción Samaniego que es "la primera obra de género que ensayaba". Ello no permite concluir que no tuviese una "verdadera curiosidad del teatro", pero en efecto hemos podido notar que su traducción es con más frecuencia la de un buen conocedor de la lengua francesa que la de un conocedor del lenguaje dramático; en particular su actitud ante las repeticiones, las fórmulas redundantes, muestra que traduce como lector, no como auditor o espectador. Sentimos cómo un juicio estético se trasluce en diversos lugares del texto; tiende a mitigar los excesos y quizás fuera de aquellos que, educados en el espíritu clásico, aprobaban tan sólo con reservas los supuestos excesos románticos. Comprendemos a la luz del informe del *Diario mercantil* que estas disputas manifestaban un conflicto de generación: "Esa exageración (si así se les puede llamar) de sentimientos y afectos, ese alto nivel de las pasiones, que es el fluido nervioso y elemental del romanticismo, sólo es comprendida de aquella edad, de aquella fantasía que habita el mundo ideal y poético, cual es la juventud". Los críticos que habían acogido la obra en Francia habían reaccionado sobre todo en plano político: "À travers tous ces noms empruntés aux siècles passés, il y a de la pique et du bonnet rouge au fond des drames de Victor Hugo. C'est une terreur littéraire, c'est un 93 théâtral succédant au 93 politique"¹⁰ (*L'Echo de la Jeune France*).

Finalmente, podemos pensar que la destinataria de la dedicatoria de la traducción, doña Concepción Samaniego -que asimismo fue quien representó el papel en España- debía tener las mismas cualidades cómicas que la actriz encargada de representarlo en el teatro de la Porte-Saint-Martin el 6 de noviembre de 1833; se trataba de mademoiselle Georges, cuyo aire majestuoso le destinaba a encarnar papeles de esta amplitud dramática y social¹¹. A modo de conclusión citaré a T. Gautier:

¹⁰ Citado por Anne Ubersfeld (1974: 228). La cita hace referencia a los acontecimientos sucedidos en 1793, momento especialmente turbulento de la Revolución francesa, denominado "la Terreur".

¹¹ Fue quien encarnó, entre otros papeles, el de Lucrece Borgia de Hugo, Christine de A. Dumas, y la Maréchale d'Ancre de Vigny.

C'est toujours avec éblouissement que nous nous rappelons le sourire par lequel elle ouvrait le second acte de Marie Tudor à demi couchée sur une pile de [coussins], [...] Son profil nacré se découpait sur un fond d'une richesse sombre; elle étincelait, elle nageait dans la lumière; elle avait des fulgurations de beauté, des élancements d'éclats et représentait comme dans un rêve la puissance éivrée par l'amour.

Referencias bibliográficas

- BOLETÍN (teatro), *Diario mercantil*, Valencia, 30 de enero de 1837.
- GAUTIER, Théophile. 1993. "Mademoiselle Georges", en *Histoire du romantisme*, París, Les Introuvables.
- HUGO, Victor. 1837. *María Tudor, drama en tres jornadas traducida por D. José Gonzalez de Velasco*, Valencia, Imprenta de D. Ildefonso Mompí de Montagudo.
- HUGO, Victor. 1980. "Les Traducteurs", Les Marges de William Shakespeare, en *Œuvres complètes*, édition chronologique, París, Club Français du Livre, tomo XII.
- HUGO, Victor. 1996. *Ruy Blas, Lucrece Borgia, Marie Tudor, Angelo, tyran de Padoue*, París, G-F Flammarion.
- LARRA, Mariano José de. 1960. *Artículos*, México, Editorial Porrúa.
- Traduire, Théâtre public*, n° 44, Gennevilliers, marzo-abril 1982 (artículos de Antoine Vitez "Le devoir de traduire", 6-10, de Jacques Lassalle, "Du bon usage de la perte", 11-19, de Lily Denis "Parler la vie", 31-32).
- UBERSFELD, Anne. 1974. *Le Roi et le bouffon*, París, José Corti.
- ZARAGOZA, Georges. 1999. *Faire jouer l'espace dans le drame romantique européen*, París, Champion.