

REVISTA PENÉLOPE EVOLUCIÓN HISTÓRICA Y LITERARIA DESDE LA ANTIGÜEDAD



PENÉLOPE

Depósito Legal: J 696-2013

Editada en Jaén (España) por **Encarnación Sánchez Arenas**

ISSN: 2341-0086

Revista Penélope

Miembros del consejo de redacción:

- YOLANDACABALLERO ACEITUNO
- MANUEL GAHETE JURADO
- JUAN RAEZ PADILLA
- CLAUDIA SÁNCHEZ PÉREZ
- AKRAM JAWAD THANOON
- GENARA PULIDO TIRADO
- RACHIDA GHARRAFI
- JOSÉ SARRIÁ CUEVAS
- AMIRA DEBBABI
- BOUCHRAIL ECHCHAOUI
- ISABEL OLIVER GONZÁLEZ
- DIRECTORA: **ENCARNACIÓN SÁNCHEZ ARENAS**

12ª Edición: diciembre del 2024

Enlace a la página Web: <http://www.revistapenelope.com>

Email: encarnacion.sanchez.arenas@gmail.com

Teléfono de contacto: 617 91 87 97

Texto crítico

de

**José Antonio Olmedo
López-Amor**

Menarini, Piero, El problema de las traducciones en el teatro romántico español, edición digital a partir de Actas del séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: celebrado en Venecia del 25 al 30 de agosto de 1980, Roma, Bulzoni, 1982, pp. 751-759.

José Antonio Olmedo López-Amor
Universidad de La Rioja
joseantonio.olmedo@unirioja.es

Piero Menarini (1943-), profesor de Lengua y Literatura Españolas en la Universidad de Bolonia (Italia), participó como ponente, en 1980, en el séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas que se celebró en Venecia. En su intervención en dicho congreso dictó una ponencia titulada “El problema de las traducciones en el teatro romántico español”, un texto en el que expone la problematización que supuso el auge de las traducciones teatrales en España entre los años 1830 y 1850. Dicha ponencia fue incluida y publicada en un volumen conjunto titulado *Actas del séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: celebrado en Venecia del 25 al 30 de agosto de 1980*¹, (Bulzoni, 1982).

Menarini estructura su artículo en dos epígrafes, titulados “Fenomenología de la traducción” (subdividido en tres enfoques: género literario, fenómeno cultural-social y económico) y “Tipología de la traducción”, en el que incluye las diferentes clases de traducción de la época, ilustradas con ejemplos, y remata con su conclusión. Comienza realizando un diagnóstico de la situación, calificando de desproporcionada (por cuantiosa) la producción de traducciones teatrales, comparada con la que hubo en el primer tercio del siglo XIX. Afirma que las producciones teatrales que provienen de traducciones y son representadas, suponen cerca de la mitad del número total que ofertaban los teatros y, no solo eso, advierte que el impacto de estas obras en el público era mayor, puesto que se mantenían mucho más tiempo en escena que las obras no traducidas.

¹ La edición consultada es digital y se encuentra en la *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcjm479> (Consulta: 19/10/2023).

Menarini define este fenómeno como algo complejo y señala que no solo se da en los escenarios, sino también en el ámbito editorial. Esta afirmación la apuntala subrayando el hecho de que «no sólo se realizaban traducciones contemporáneamente al estreno (y a menudo incluso antes), sino que frecuentemente se traducían obras no representadas y que en ocasiones nos encontramos con varias traducciones de una misma obra» (p. 751). El hispanista atribuye este fenómeno a la corriente romántica, influenciado por la desaparición de la censura y el desarrollo industrial, pero cree insuficientes estos condicionantes, por lo que apunta a tres posibles enfoques de la traducción que se entrelazan entre sí y a los que considera determinantes: el literario (como género); el cultural-social y el económico (p. 751).

Con referencia al enfoque literario, Menarini sostiene que dada la ingente demanda de textos teatrales, por parte de las empresas del gremio, la mayoría de autores se veían obligados a traducir obras, no solo para surtir a los teatros de variedad de géneros y de nuevas historias, sino para lucrarse con ello con menor esfuerzo que un autor, a la par que para ejercitarse en una novedad que creó tendencia y a la que se creía inevitable para todos aquellos que se dedicaban al teatro. El hispanista cita a Roberto Larrañaga y Mariano Pina como ejemplos de escritores que tradujeron, pero que no se dedicaron a ello con posterioridad. Como efecto de las citadas circunstancias, Menarini señala que tuvo lugar una «situación de peonaje» (p. 752) que depreció y desprestigió a buena parte de las traducciones, ya que escritores de toda estirpe con aspiraciones a dramaturgo ocuparon el lugar de los verdaderos autores. Ello provocó que algunos autores utilizaran seudónimos a la hora de publicar sus obras, sobre todo, durante la década de los años treinta.

Según Menarini, en los años posteriores este hecho cambió, y los nombres de los autores que ya eran conocidos por sus obras iniciales aparecían en las obras impresas junto al título, incluso con la ausencia del nombre del autor extranjero. Es decir, la paternidad de las obras era más atribuida al traductor que a su creador. El hispanista cita varios autores que pasaron por esta “escuela” y fueron de los más aplaudidos: García Gutiérrez, Gil y Zárate, Juan Eugenio de Hartzenbusch, Bretón de los Herreros, Ventura de la Vega y Mariano José de Larra. El talento y profesionalidad de estas figuras pronto diferenció a los traductores/autores de los traductores de profesión: taxonomía apuntada por Menarini.

De esta manera, los traductores/autores sirvieron de referencia a los demás. Las mayores diferencias entre ambos perfiles eran que los traductores/autores respetaban el texto original y conocían bien la lengua francesa, casi siempre la más traducida, mientras que los traductores profesionales no respetaban el material original e introducían cambios a merced de su gusto y

ambición literaria, sin dominar lo suficiente la lengua francesa. Para refrendar este aserto, Menarini contrasta las flagrantes diferencias que muestran las traducciones que llevaron a cabo García Gutiérrez (1839) y José María Livi (1838) sobre *Don Juan de Maraña ou La chute d'un ange*, de Alejandro Dumas. Tal como apunta Menarini, García Gutiérrez realizó una traducción fiel al original, mientras que Livi cambió el título de la obra e introdujo numerosas modificaciones.

Con referencia al enfoque cultural-social del incremento de las traducciones, Menarini únicamente señala que el afrancesamiento de la sociedad española decimonónica influyó de manera notable en las preferencias de la industria, ya que el público «no distinguía entre obras originales y traducciones, sino que no iba al teatro si no veía propagandadas como francesas las obras en cartel» (p. 754). Esto conecta con el interés económico, tercer enfoque considerado por Menarini a tener en cuenta.

Además de resultar casi igualmente remuneradas las tareas de crear una obra teatral o la de traducirla, dato que alentaba a cualquier persona a traducir debido al menor esfuerzo que había que invertir, salvo raras excepciones (laudo crítico mediante), si la obra traducida triunfaba, el mérito era atribuido al traductor, mientras que si la obra fracasaba, la responsabilidad recaía sobre el autor. Circunstancias como estas propiciaron que la traducción, a finales de los años treinta, pasase de ser considerada una actividad preliteraria a formar parte de las tareas principales de todo escritor.

Menarini concluye este apartado constatando que el auge de las traducciones teatrales, en cuanto a la cantidad de producción, no va acompañado por una mayor permanencia en sus representaciones, ya que la media entre producciones originales y traducciones es baja y casi la misma. Lo que sí aumenta, según el hispanista, es la rapidez, con respecto a la fecha de estreno, con que las obras traducidas llegan a editoriales y teatros, pues a partir de 1840 ya no transcurren años entre estreno y traducción. Esto nos lleva a abordar el segundo apartado del artículo, dedicado a la tipología de las traducciones.

Menarini encuentra cuatro clases de traducción durante el período romántico, que a su vez, pueden subdividirse en otras subcategorías: la literal en contenido y expresión, la literal en contenido pero no en expresión, las adaptaciones o arreglos que modifican el original y la más libre, que toma al original como inspiración o modelo.

Las traducciones literales respetan en todo momento el manuscrito original, salvando las diferencias lingüísticas a las que obliga toda traducción, y este era el tratamiento frecuente, sobre todo, en el drama y la tragedia. Por su parte, las traducciones literales en el contenido pero no en la expresión, según indica Menarini, incluyen modificaciones generalmente motivadas por sortear censuras, exigencias del lenguaje o por el afán de adaptar los contenidos a otra cultura. Esta tipología es más utilizada en el drama y la comedia. Las traducciones que modifican de manera evidente el contenido original lo hacen, bien por adaptar la obra de un género que no existe en el país al que se adapta, bien porque se interpreta con cánones diferentes o por la conciencia del traductor, impedido a veces de la fidelidad por adaptar poesía a prosa. Por su parte, las traducciones más libres aspiran a ser un texto independiente, ya sea con aspiración a imitar o adaptar la obra original. Todas estas tipologías describe Menarini con detalle, aportando numerosos ejemplos de cada una.

Para concluir, Menarini afirma que no es posible determinar de manera fehaciente la relación entre la sobreproducción de traducciones teatrales y su éxito en la escena, ya que la existencia de dobles y hasta triples traducciones de una misma obra que, en ocasiones, se representa poco o no se llega ni a representar, despista a los investigadores y les hace pensar en claves desconocidas. Sea como fuere, lo que evidencia es la existencia de un fuerte mercado editorial que pudo llegar a ser independiente del estado de salud de los escenarios, nutrido principalmente por las librerías, las suscripciones y las publicaciones dominicales por entregas. Su investigación viene a arrojar algo de luz a un fenómeno coyuntural complejo, sobre el que todavía queda mucho por discernir, y en el que intervienen varios actores, los cuales, junto a sus circunstancias, quedan bien dibujados y señalados.

Biografía del autor

José Antonio Olmedo López-Amor (Valencia, 1977) es escritor, docente, crítico literario y editor. Titulado en Audiovisuales. Graduado en Estudios Hispánicos: Lengua Española y sus Literaturas, por la Universidad de Valencia. Máster de Creación de Guiones Audiovisuales por la Universidad Internacional de la Rioja (UNIR), Máster en Investigación Avanzada en Humanidades (especialidad Estudios Hispánicos) por la Universidad de La Rioja (UNIRIOJA) y Máster en Formación del Profesorado de Enseñanza Secundaria, Formación Profesional y Enseñanza de idiomas, por la Universidad a Distancia de Madrid (UDIMA). Doctorando de Humanidades y Comunicación, por la Universidad de Burgos. Docente de Formación Profesional para el Empleo (formador de formadores). Publica crítica literaria, artículos y entrevistas en prensa y en revistas como *Quimera*, *Turia*, *Revista de Estudios Extremeños* y la gaceta trimestral del haiku *Hojas en la acera*. Miembro de la Academia Norteamericana de Literatura Moderna Internacional. Codirector y cofundador de la revista literaria *Crátera*, así como cofundador de su sello, Crátera Editores. Miembro de la junta directiva de la Asociación Valenciana de Escritores y Críticos Literarios. Miembro de la Asociación de Escritoras y Escritores Extremeños (AEEEX). Alumno de Vicente Haya en la Fundación Centro de Poesía José Hierro. Traductor al castellano de poetas portugueses contemporáneos. Codirector, cofundador y coeditor de *Crátera. Revista de Crítica y Poesía Contemporánea*, así como de coeditor y cofundador del sello editorial Crátera Editores, con el que también se editan poemarios. Es autor de catorce libros, dos de ellos, de haiku: *La soledad encendida* (2015) y *Nubes rojizas* (2019). Su blog, *Acrópolis de la palabra*, es leído en más de 100 países: <https://acropolisdelapalabra.wordpress.com/>