

Panoramas

coord. Marco Presotto

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, Italia

Este apartado tiene el objetivo de ofrecer una perspectiva de conjunto de la actividad traductora a partir de las principales lenguas europeas. Aparece constantemente, en las distintas contribuciones, la importancia de poner en relación la producción editorial con el mundo de la representación, que en algunas épocas y contextos resulta muy estrecha. A veces, la definición de 'traducción' debe matizarse con otros términos, como el de 'versión' o 'adaptación', así como debe ponerse especial atención en los distintos medios (el cinema, la radio, la televisión) que recogieron y remodelaron este legado artístico pensado inicialmente para la *performance*. El nivel de fidelidad hacia el hipotexto, con la necesaria distinción entre el uso del verso o de la prosa, es otro de los temas relevantes, así como el contexto editorial en el que se insertó cada proyecto concreto, necesariamente conectado con las circunstancias políticas, culturales y económicas de cada momento determinado. La finalidad de las contribuciones aquí reunidas es la de presentar una base de trabajo sólida para abrir ca-

mino a las posteriores líneas de investigación, de carácter histórico, sociológico y traductológico en una perspectiva interdisciplinaria.

La cultura italiana ha tenido desde muy pronto una relación significativa con el teatro clásico español, cuyos orígenes han sido objeto de varios estudios recientes. Gracias a la cantidad de datos que ofrece Fausta Antonucci en su ensayo, podemos comprobar cómo, en la época contemporánea, la actividad de traducción al italiano sigue en su primera etapa la perspectiva positivista de definición del corpus teatral del Siglo de Oro a través de la publicación de proyectos de conjunto. Tales productos editoriales, a veces constituidos por varios tomos, preveían un método de trabajo más bien cuantitativo y recolectivo; en el siglo XIX hay una notable consonancia, en este aspecto, entre lo que ocurre en Francia, Italia, Alemania y en la misma España. El panorama ofrecido por Antonucci pone de relieve el gran interés que tiene el estudio de los criterios de selección, los modos, las formas de las traducciones y, finalmente, la modalidad de recepción de este corpus editorial en la creación de un primer canon literario. La muy amplia y compleja evolución de la práctica traductora en el siglo XX representa, también, la historia del nacimiento y desarrollo del hispanismo italiano contemporáneo, con sus protagonistas y piedras miliare constituidas por importantes proyectos de amplio alcance, aunque desde una perspectiva muy distinta y menos inclusiva con respecto a las aportaciones decimonónicas. Antonucci constata cómo el siglo XX hereda una imagen de Calderón muy estable pero sustancialmente grave y trágica, mientras que la obra de Lope, y en menor medida de Tirso, conoce una notable ampliación del canon en sus distintas facetas. Sin embargo, el conjunto de obras que actualmente están a disposición del lector no especializado sigue siendo reducido.

Con una perspectiva análoga y complementaria, Christophe Couderc reconstruye la importante bibliografía de las traducciones al francés que se realizaron en volúmenes de comedias en el siglo XVIII y mayoritariamente en el siglo XIX. Este interés hacia el teatro clásico español en Francia tuvo que ser inicialmente de tipo erudito, como en Italia. Las traducciones solían ser en prosa y prestaban atención especial a las obras de Calderón tanto trágico como, en menor medida, cómico, seguido por Lope y otros autores significativos: un corpus dramático realmente amplio y representativo disponible para el lector de la época, para un fenómeno artístico considerado, en esa etapa cultural, como un legado literario. Curiosamente, en el siglo XX se conoce un aumento de puestas en escena de teatro clásico español al que no corresponde, sin embargo, una actividad sistemática de nuevas traducciones, lo cual es, por otra parte, una constante de la recepción reciente de este fenómeno en toda Europa. Los eventos culturales y políticos de la primera mitad del siglo, tanto franceses como españoles, influyeron mucho en la perspectiva divulgativa

y en la interpretación del canon; a partir de la segunda mitad del siglo XX, la relación entre práctica traductora y puesta en escena se estrecha notablemente, aunque al mismo tiempo se reduce el canon realmente presente en el imaginario del público a pocas piezas trágicas, especialmente calderonianas.

Simon Kroll dedica su contribución a la presencia del teatro clásico en la cultura en lengua alemana, que es constante desde el siglo XVII, aunque con importantes matices. A una primera difusión de obras dramáticas derivadas de traducciones – más bien adaptaciones – holandesas, muy alejadas del modelo español y relacionadas con el mercado teatral, sigue una penetración de modelos literarios gracias a los contactos con la cultura francesa e italiana, que preparan el terreno para la construcción del mito calderoniano gracias a los románticos alemanes. Las obras de Calderón, eclipsando los demás autores, están presentes de forma amplia y sistemática tanto en los teatros como en las reflexiones críticas y en la práctica traductora desde el siglo XIX, época que muestra una particular atención al uso de la polimetría. Este protagonismo se refleja en los distintos usos ideológicos de los dramas más famosos y en los éxitos de las muchas representaciones realizadas, que hay que poner en relación con las apropiaciones ideológicas de la primera parte del siglo XX. La presencia en las tablas de textos teatrales clásicos, principalmente calderonianos, es constante también después, en la segunda mitad del siglo, aunque el canon se reduce notablemente. En este contexto, la actividad de traducción, limitada a menudo al ámbito académico, no corre pareja a una significativa producción teatral, que ha seguido utilizando en muchos casos los textos de los traductores de la primera mitad del siglo XX.

En Rusia, gracias al estudio de Veronika Ryjik, sabemos que las primeras traducciones dieciochescas del teatro clásico español se produjeron en un contexto muy cercano al de la representación teatral. A partir del siglo XIX, la influencia alemana se reflejará en proyectos editoriales relacionados con un interés de tipo literario, gracias a traducciones a menudo procedentes a su vez de versiones francesas o alemanas, aunque el contacto con el mundo del teatro representado será siempre muy estrecho. A partir de la gran distancia entre las dos lenguas, el problema de la traducción en verso es objeto, desde muy pronto, de debate y de experimentaciones. Al dominio de las obras de Calderón, común al resto de Europa, sucede un verdadero descubrimiento de la producción de Lope que tendrá un espacio dominante en las traducciones y representaciones desde finales del siglo XIX hasta todo el siglo XX; una verdadera *lopemania* debida también a los cánones ideológicos del régimen soviético que excluyeron la obra calderoniana, tachada de fanatismo religioso, y que ensalzaron el carácter popular de Lope. No son los dramas rurales los que más se representaron en la Rusia soviética, sino las

comedias amorosas, que las compañías ponían en escena según los gustos del público, contribuyendo a construir la imagen de un teatro español 'lúdico y festivo' que solamente a partir de los últimos decenios del siglo XX será objeto de remodelación, pero a expensas de una drástica reducción de la presencia de este teatro en las tablas en una nueva perspectiva estética relacionada con la Rusia surgida de la *perestroika*.

La cultura anglófona, según refiere Jonathan Thacker, no conoció hasta el siglo XX una aproximación real al teatro clásico español en su conjunto fuera de un ámbito académico, por motivos históricos, ideológicos, pero también por los importantes problemas de traducción a un idioma muy distinto y acostumbrado al ritmo del *blank verse* shakesperiano. Paradójicamente, es más bien la prosa narrativa, especialmente la cervantina, que sirve de modelo para algunas piezas del teatro isabelino y jacobeo. Solamente a partir del siglo pasado se puede hablar de una presencia de piezas españolas en las carteleras inglesas, a cargo de artistas a veces importantes pero con resultados irregulares. Es cierto, en todo caso, que también aquí la labor traductora más reciente tiene a menudo una estrecha relación con el mundo del teatro, al que se supedita hasta llegar a nuevos textos que salen de una definición estricta de traducción. Se trata de productos autónomos que siguen las necesidades concretas del proyecto del *dramaturg*, aunque en estos textos predomina la atención al uso del verso. También sigue la actividad de tipo académico finalizada, en su conjunto, al intento de construir un canon literario al alcance del estudioso, especialmente al otro lado del Atlántico. A pesar de estas dos vertientes, las piezas del Siglo de Oro realmente presentes en el campo literario y artístico anglosajón siguen siendo limitadas a los dramas calderonianos, con pocas excepciones.

Urszula Aszyk se dedica a reconstruir la presencia del teatro de Lope en Polonia; este ensayo es complementario al de Beata Baczyńska dedicado a *La vida es sueño* que aparece en el apartado «Las traducciones». El aumento del interés hacia Lope a partir de finales del siglo XIX al principio se limitó al ámbito de la actividad traductora, ya que hasta los años treinta del siglo XX no se conocían representaciones de sus obras. A partir de estas fechas, la presencia de Lope se enlaza de manera inextricable con la dolorosa historia del pueblo polaco. La representación en yiddish de *Fuenteovejuna* en los tremendos años 1938-39 es prueba de ello; todo el recorrido de esta y otras piezas trágicas sobre el tema de la honra villana en las distintas lenguas europeas resulta realmente significativo para la reconstrucción del complejo tejido cultural y teatral en el siglo XX. Después de la Guerra, Polonia sufre una clara influencia de la 'lopemanía' que llega desde la Rusia soviética y que convierte a Lope en un autor no comprometido, mientras que las nuevas dinámicas democráticas rechazan por muchos años, como en Rusia, este teatro clásico, que se

está recuperando recientemente gracias a las propuestas dramáticas del último decenio, también surgidas de la profunda reescritura del canon en la misma España gracias a la intensa labor crítica y teatral surgida de la Transición.

En cuanto a otros contextos lingüísticos, Oana Andreia Sambrian ofrece un recorrido de las distintas etapas de la difusión del teatro del Siglo de Oro en Rumanía, que debe relacionarse con toda la actividad interpretativa de la literatura clásica española por parte de los grandes intelectuales de su país. De allí surgen las primeras traducciones fragmentarias, a menudo en verso, aunque una difusión real y cultural del fenómeno se realiza concretamente en el siglo XX gracias a una actividad de traducción enlazada con la representación teatral y otros medios. Menos organizada, y decididamente más reciente, parece ser la presencia del teatro clásico español en Lituania, según estudia Marta Plaza Velasco, que señala cómo la actividad traductora está directamente vinculada a un proyecto de producción teatral, a menudo impulsada por el mismo dramaturgo o una compañía concreta. Obviamente, la compleja historia de la independencia de este país en el siglo XX incidió en la influencia del canon estético soviético en los años de mayor represión.

En las pesquisas preliminares de este volumen, ha sido extremadamente complicado recuperar referencias a traducciones en lengua árabe. Para dar fe de ello, se publica aquí una breve entrevista al hispanista egipcio Abdel-Halim Zidan en la que se realizan unas consideraciones sobre la cuestión. Por lo visto, a pesar de algunas representaciones aisladas de las que hemos tenido una noticia sumaria, la actividad de traducción se ha limitado casi exclusivamente al ámbito académico, como se extrae de las breves biografías de los traductores de las obras que se han podido recoger, que en todo caso representan la existencia de una tradición difundida entre los distintos países árabes del Mediterráneo.

Marco Presotto

