

ANATOL y A LA CACATÚA VERDE **de ARTHUR SCHNITZLER** **Traducción de Luis Araquistáin, 1921**

Eran años de cierto europeísmo en nuestra cultura aquéllos en los que Luis Araquistáin (1886-1959), periodista, escritor y nombre insigne de nuestro socialismo (entonces) honrado, introducía en la cultura literaria española el nombre de un autor que en el espacio lingüístico alemán había dado ya mucho que hablar. En los restantes espacios se le conocía fundamentalmente de oídas e incluso se le llegaba a llamar el «Proust austriaco», sin apreciar que debería haber sido al revés: Proust, el Schnitzler parisino. Pero faltaba todavía mucho para que se asistiera dentro y fuera de Austria a un renacimiento schnitzleriano que, habiendo comenzado en Francia en la década de 1950-60 –con la *Imagerie viennoise* de Françoise Derré, 1960, y posiblemente, con la versión filmica que, con S. Signoret en el papel de prostituta, haría de *Reigen* (*La ronde*, 1950) de M. Ophüls, que ya había trabajado para la pantalla otro drama schnitzleriano, *Liebelei*–, tendría en los EE UU, en la Universidad de Carolina del Norte y en su órgano de expresión, el *Jasras*, su centro de irradiación. Ha sido en parte ese renacimiento schnitzleriano el que motivó aquel otro de la cultura finisecular austriaca, cultura que en ocasiones –en 1980, p. ej., el Museo Histórico de la Ciudad de Viena presentaba una exposición en la Hermes Villa de Lainz acerca de la Viena de fin de siglo bajo el título de «Anatols Jahre», (Los años de Anatol)– ha tenido como epónimos la obra y la personalidad de Schnitzler.

Ese ocasional europeísmo de los años veinte venía motivado por la reflexión que el ser de

Europa había impuesto en y tras la Gran Guerra. El schnitzlerianismo de Araquistáin ha podido venir motivado por el conocimiento que de él haya podido tener en su estancia en Alemania –donde posteriormente, en los años agónicos de la República de Weimar, sería embajador– y por el hecho de que, incluso en nuestra prensa, el nombre del autor producía grandes titulares con ocasión del juicio que en Berlín, el Berlín culturalmente vanguardista de los años veinte, se seguía contra una de sus obras dramáticas y sus representantes: *Reigen*, la obra que a través del cine, haría del autor un clásico del escándalo. A la versión escénica no se le dio ocasión de escandalizar, ya que a partir del juicio por esa primera representación íntegra de la obra –se había escrito en 1900 y hasta entonces había estado más o menos prohibida–, juicio del que tanto la obra como los actores salieron absueltos –J. Roth calificaría la sentencia como «el triunfo de la razón»–, la representación teatral sería prohibida por el autor hasta que caducaran sus derechos. ¿Qué carga de dinamita crítica llevaba para que, desde su composición, estuviera prohibida? La clarividencia freudiana del autor, que descubría la sublimada naturaleza instintiva de la cultura y la sociedad: a partir de la relación entre una prostituta y un soldado, el sexo iba hilando relaciones de parejas hasta que, de nuevo y finalmente, un representante de la cúspide social, un conde, se despojaba, en la buhardilla de la prostituta inicial, de su personalidad social e, *in puris naturalibus* psíquicos,

reconocía: «el sueño nos hace a todos iguales... como su señora hermana, la muerte».

Sea como fuere, lo cierto es que esas dos versiones de Araquistáin son una aparición tempranera en la historia de las traducciones schnitzlerianas, no sólo en España, sino en Europa. En Francia fueron los años treinta, tras la muerte del autor, los que presentaron lo más significativo de su producción al público: *L'Appel de ténèbres* (*Flucht in die Finsternis*), *Mademoiselle Else*, *La ronde*, etc. Si nuestra documentación no falla, la primera traducción al francés había sido *Mourir* (*Sterben*), en 1925. En nuestro país tuvieron que pasar unos veinte años desde la fecha de las traducciones que reseñamos para que de nuevo apareciera Schnitzler en nuestra escena editorial, esta vez con una par de relatos (*Morir* y *La mujer del sabio*), mientras nuestros exilados hacían por las Américas intentos de aclimatar al autor. En los años setenta aparecieron varias colecciones de relatos –Caralt y Noguer– y hoy en día asistimos a un nuevo schnitzlerianismo editorial en las entregas de Sirmio –dosificadas– y de Cátedra (*El padrino*, *El Teniente Gustl*, *Frau Beate y su hijo*). Siguen todavía inéditas, exceptuadas las que aquí recensamos, todas sus obras dramáticas.

Esto por lo que se refiere al horizonte traductivo. Pero dejando aparte el valor pionero de esas versiones, podemos planteamos el valor inmanente de las mismas, no sin antes advertir que los hábitos traductivos cambian, como la moda, con el tiempo. Y esto es lo que pone de manifiesto el título español de la segunda de estas obras. Hoy a nadie se le ocurriría traducir el «Zum» del posible *Zum grünen Kakadu* (el título propiamente dicho es *Der grüne Kakadu*) como *A la cacatúa verde*, pues, además, de la semántica direccional de la «a» en castellano, lo que despista al lector, es que esta «a» no lleva ni remotamente implícito que se trate de un

albergue o una hostería de otros tiempos, aunque lo haga en francés, donde podríamos decir, p. ej., *Aux trois arches*. ¿Es que la del sevillano de *El huésped del sevillano* luciría en su colgante la inscripción *Al sevillano*? La opereta *Zum/Im weissen Rössl* de Benatzky se ha traducido como (*En*) *el albergue del caballo blanco*, (al francés como *L' auberge du cheval blanc*). Por otra parte, el *zum* alemán puede indicar tanto dirección como situación («al» o «en»): *zu deutsch* (en alemán), *zu Worms* (en Worms), etc. Personalmente estoy en contra de acondicionar formas de expresión específicas – los tratamientos, p. ej.– que hacen alusión a la matización lingüística de los referentes o *realia* del texto. Por eso prefiero *Frau Beate y su hijo*, título de otra obra de Schnitzler de reciente aparición, a *La Señora Beate y su hijo*, al igual que me gusta que *Don Gil*, el de las verdes calzas, en alemán siga siendo *Don Gil* y no *Herr Gil*, o que cualquier *Milady* inglesa lo siga siendo en versión española. A pesar de ello, creo que ese «a la», que puede conservar un matiz de extranjería y diacronía interesante, en el título, así formulado, despista. En todo caso es ésta una cuestión de estética traductiva y cada traductor puede tener la suya, aunque ésta no debería capacitar para que, p. ej., traicionando al autor y al texto, el traductor francés de *Der Weg ins Freie*, la única novela de Schnitzler, se permita la licencia de traducir su título como *Vienne au crépuscule* o el de *Exzentrik* como *Music-hall*. Pero esto son modos nacionales de traducir y los franceses, ya se sabe, tienden a la *liaisson dangereuse*, es decir, a la belleza infiel.

Muy contrario es el caso de nuestro traductor, propenso a una suave literalidad que, al no molestar a la textualidad, es perfectamente permisible, cuando no aconsejable. Algunas calas en el texto comprobarán esta literalidad con sordina. En el primero de los *Einakter* de la serie *Anatol* encontramos el siguiente pasaje:

–MAX: Noch immer also... im Zweifel?

–ANATOL: Nein...nicht im Zweifel

que Araquistáin traduce:

–MAX: ¿Todavía... en la duda?

–ANATOL: No... no en la duda.

Una traducción más situacional y comunicativa que atendiera elementos paralingüísticos como la posibilidad de entonación y gesticulación interpretativa, etc., haría preguntar a Max «¿Así, pues... todavía (estás) dudando?», a lo que Anatol podría contestar «...en la duda, no», o «no dudo lo más mínimo...».

Un poco más adelante:

–MAX: Wahn!

–ANATOL: Nein!

–MAX: Und deine Beweise?

El texto español de la réplica de Anatol resulta literal si se traduce «¿Y tus pruebas?». Una equivalencia más situacional utilizaría «¿Tienes pruebas?».

En ocasiones esa literalidad parece timidez o incluso servidumbre:

–ANATOL: Die alte dumme Phrase.

Araquistáin parece no haberse percatado de que, si bien en alemán cualquier adjetivo debe preceder al sustantivo, en español el valor posicional del adjetivo es significativo, tanto desde el punto de vista estilístico como del estrictamente gramatical y semántico, y de que, por consiguiente, podría haberse decidido, en vez de por «¡Esa vieja, estúpida frase!», por «¡Esa vieja frase estúpida!». Lo mismo podríamos decir con referencia a la puntuación, que sigue tan al pie de la letra como para separar las especificativas de relativo por coma, procedimiento obligatorio en alemán, no así en espa-

ñol, en el que el uso de la coma en las oraciones de relativo es significativo

–ANATOL: ...vielleicht mit einem Poeten aus einem Vorstadthause, der ihr von Fenster aus zuge-lächelt hat...

–ANATOL: ...quizás con un poeta del suburbio, que la ha sonreído desde la ventana

y a los idiomatismos preposicionales. Si en alemán se sigue a «alguien en la calle» (*ein Fürst, der ihr auf der Straße nachgegangen*), en español se sigue «por la calle» (un príncipe que la ha seguido por la calle). El calco léxico no es un caso infrecuente, como cuando, traduciendo una fórmula de cariño (*Mein Schatz, mein Kind*) que Anatol dirige a Cora, su amante de turno, dice «Tesoro mío, hija mía». Por supuesto que hoy en día la conciencia feminista no permitiría esa dimensión paternal de la relación amorosa en sentido hombre-mujer, pero tampoco en los años veinte sería de recibo en el lenguaje coloquial de la temura esa transposición de lo paterno a lo matrimonial.

También en ocasiones parece como si nuestro traductor, no conociendo el sentido exacto del término, hubiera traducido motivando la composición –a la que tan inclinado es el alemán– sin consultar el diccionario –por aquel entonces creo que ya se disponía del *Tollhause*– que le habría servido como motivo de reflexión para enfocar estilísticamente la expresión en la lengua meta: en cierto pasaje de *La cacatúa verde* parece desconocer el significado comunicativo y contextual del término *geistreich*:

–GRASSET: Ich mache dich aufmerksam, daß das, was ich eben sagte, sehr geistreich war.

Ese *geistreich* traducido como «espiritual» no da en la diana del sentido ni de la coherencia contextual: «te llamo la atención sobre lo espiritual que es lo que acabo de decir». «Ingenioso»,

en «advierte qué ingenioso es lo que acabo de decir» habría quedado semánticamente más exacto y estilísticamente más correcto.

Tratándose de textos teatrales, debería haber considerado el nivel de lengua coloquial y haber intentado para su re-expresión el mismo que en el texto original tenía. Ese registro o nivel de coloquialidad de la expresión que domina en ambos textos de Schnitzler, le habría llevado, por ejemplo, a no admitir ese «ahora se hará fuego» para

—GRASSET: Wieso... Reden! Bist du taub... Jetzt wird geschossen

y a ensayar algo así como «¿Qué dices? ¿hablar? ¿es que estás sordo? Ya es hora de disparar...» Tampoco me parece respetuoso con la modulación española ese «ha llegado la hora de obrar» para

—GRASSET: Wir brauchen keine mehr. Die Zeit zu Taten ist gekommen

que pediría más que «obrar» (que entre otras cosas puede tener el sentido de «cocer pasteles» o cosas peores), «actuar»: «ha llegado la hora de pasar a la acción/actuar».

Tampoco respetuosos con el registro diacrónico del lenguaje me parece unos «folletos» en «¿Dónde tienes los folletos?» para «*Wo hast du die Schriften?*» Tratándose de una acción que tiene lugar en el siglo XVIII —la acción de la obra se desarrolla el 14 de julio de 1789—, la palabra española «folleto» no tiene el sentido de escrito panfletario, como demuestran los diccionarios consultados (*Corominas* y *Covarrubias*).

El lápiz del crítico se podría afilar todavía mucho más, pero sería, en parte, gratuito, pues no lograríamos reducir esencialmente el mérito del traductor. Si antes he dicho que esa literalidad no molesta, que es aceptable con la acep-

tabilidad, esto se debe a que, a pesar de ello, se han salvado la poeticidad del texto y la eticidad del mismo, si se me permiten utilizar estos conceptos claves de la crítica traductológica acuñados por A. Berman, historiador francés de la traducción recientemente fallecido, en su *Pour une critique des traductions...* Efectivamente, Araquistáin, prescindiendo del modo, de la intención y de ciertas zonas textuales de su traducción, ha hecho unos textos, unas obras que valen perfectamente como subrogado en nuestra lengua de las de Schnitzler, cuya autoría respeta.

Por desgracia, esta traducción se perdió para la recepción española en el fárrago sociológico de aquellos locos años que más tarde, más que locos, se hicieron trágicos. En todo caso, son dos obras que tienen un enorme valor epistemológico para la época, la de nuestros veinte, y cuyas traducciones al español, con algunos pulidos y adaptaciones en el sentido propuesto, podrían seguir valiendo.

MIGUEL ÁNGEL VEGA