ENTRE TRADUCCIÓN Y ADAPTACIÓN. LA RECEPCIÓN DE LUDWIG TIECK

VIOLETA PÉREZ GIL

Universidad Complutense de Madrid

Lo que entendemos por recepción literaria es el compendio de estudios que tienen por objeto la investigación de la acogida por parte de un público determinado o la crítica especializada de un autor o de una obra en un país distinto del suyo. Incluye no sólo el conocimiento, la acogida, la adopción, incorporación, apropiación o crítica del hecho literario —como operaciones realizadas por el lector—, sino también la adaptación, asimilación o incorporación de una obra en el panorama literario del país extranjero.

La recepción se ocupa también de las influencias de determinadas obras de autores que escriben más tarde o en corrientes literarias posteriores.

El lector desempeña un papel fundamental en la recepción, que acepta unas obras y rechaza otras, así como la prensa, o la crítica literaria en la prensa que determina la difusión de una obra. Si citamos a W. Benjamin, mientras la obra de arte puede no ir dirigida a nadie, la traducción sí busca un receptor, necesita de un receptor.

La recepción literaria nos interesa en cuanto que lectores, porque somos los que, en definitiva apreciamos-juzgamos, nos divertimos con la literatura; pero también en cuanto que traductores (lectores atentos, o cuando menos, distintos), pues somos, en cierto modo, parte integrante, cuando no vehículo de la recepción.

Si convenimos en que la traducción consiste en re-crear el proceso de creación artística del autor, la traducción será a su vez otro tipo de creación artística, una obra literaria, una re-creación a partir del texto original.

La traducción es, pues, un trabajo de autor, y es, en cierto modo responsable de la recepción de un autor en el país a cuya lengua se traduce la obra del mismo. Si la obra tiene una buena aceptación puede influir en autores que deseen imitar un tipo de corriente, moda, o género literario. (En el Renacimiento se vuelve a polemizar sobre traducción libre o literal, los sonetos se escriben al itálico modo, en el s. XVIII se ponen de moda los relatos de viajes, la novela histórica en el s. XIX, etc.

También es un hecho —aunque puede no parecernos bien—, el que los traductores, en la elaboración de su trabajo, y desde siempre, han adaptado, a la vez que traducido, los textos (poner el ejemplo de la traducción de H. Broch, *Der Tod des Virgil*, versión sobre la traducción de..., o los cuentos de Hoffmann adaptados, o versión libre de...).

Esto puede hacerse de modo involuntario —entraríamos en cuestiones de estilo, incluso, en la Antigüedad se traduce recreando, por ejemplo, o *ex profeso*, para su

V ENCUENTROS COMPLUTENSES. Violeta PÉREZ GIL. Entre traducción y adaptación. La recepción de Ludwig Tieck

Centro Virtual Cervantes

mejor divulgación (*La Vulgata*, la traducción de la Biblia de Lutero, p. ej.)— o por intereses editoriales, traducciones inexactas de los títulos, para la mejor comercialización de un libro.

A veces, la traducción no del todo exacta de un texto ha abierto una nueva vía en la literatura, dando lugar a la creación de un género nuevo.

Esto ha sucedido con el relato fantástico, tal y como lo conocemos ahora, género inventado por los franceses en el primer tercio del s. XIX, gracias al modelo alemán de narración nueva, creado por E.T.A. Hoffmann y adaptado a través de las traducciones realizadas hacia 1830 a la prosa y al gusto francés.

Pero Ludwig Tieck (1773-1853) había preparado previamente el terreno, aunque sin tanto éxito.

Aquí intentaremos explicar por qué una determinada traducción y un determinado estilo de traducción pueden afectar —para bien o para mal— la difusión o la popularidad o la recepción de un autor en un país determinado.

La influencia ejercida por un género literario nacido con el Romanticismo alemán en la literatura francesa, a través de la traducción —o adaptación en muchos casos—, nos permitirá poner de relieve la recepción y posterior imitación de un género, el relato fantástico, que impulsa a los imitadores del país vecino a re-crear el mismo durante el primer tercio del siglo XIX.

Los lectores franceses, a diferencia de lo que ocurrió con Hoffmann, no entendieron ni aceptaron la obra de Tieck, en parte quizá, debido a las traducciones que se hicieron de su obra, dando lugar a críticas como ésta, aparecida en un diario de París, que demuestra cómo la obra de Tieck no es valorada, salvo en el círculo de Coppet (donde le da a conocer su gran admiradora Mme de Staël):

> *...Comment una nation qui a produit Lessing et Sulzer... se laisse-t-elle entrainer aux rêveries des Schlegel, de Tiecke* [sic] *et de leurs pareils?...*[1]

Antes de que aparezca el libro de Mme de Staël *De l'Allemagne*, la *Frühromantik* no será conocida por los franceses, salvo por los intelectuales, reunidos en el círculo literario de Coppet. (Mme de Staël debió conocer a Tieck en Berlín, en 1804, gracias a su relación con los Schlegel, amigos a su vez de Tieck (juntos traducen a Shakespeare). Sus libros *Cours de littérature dramatique*[2] y *De l'Allemagne*, 1813 y 1814 respectivamente, introducen las ideas de la *Frühromantik*).

Tieck y Hoffmann son dos autores clave para la creación-evolución y configuración del género fantástico en Francia. A Tieck se le conoce en parte a través de la crítica de Heine (curiosamente considerado como romántico en el París de 1830) para quien Tieck —debido a sus relatos fantásticos— es el representante más característico del Romanticismo alemán.

La crítica alemana considera al *Naturmärchen* una *Stimmung* plenamente romántica, y ve como expresión poética la huida al paraje idílico romántico. Sin embargo, Tieck se había adentrado ya en el camino de lo fantástico antes de iniciarse en el

---

[1] *Le Mercure de France*, julio de 1809.

[2] Traducción de *Über dramatische Kunst und Literatur* (1809-11).

V ENCUENTROS COMPLUTENSES. Violeta PÉREZ GIL. Entre traducción y adaptación. La recepción de Ludwig Tieck

Centro Virtual Cervantes

Romanticismo, pues, como heredero del s. XVIII se forma en un ambiente racionalista aunque fascinado por las *Mil y Una Noches*, por Cazotte, Gozzi, Shakespeare y atraído por lo fantástico, ya que éste reconoce y se consagra a la dualidad del mundo, dejando de lado la vertiente romántica que se propone poetizar la vida y revolucionar la realidad. Así, la narración en Novalis, por ejemplo, no plantea problemas en cuanto a la credibilidad del mismo, mientras Tieck, por el contrario, crea un universo dualista donde «maravilloso» se opone a «realidad».

La modernidad de Hoffmann radica en que, yendo más allá, en su obra, es la razón precisamente la que lucha contra la poesía y el misterio en la narración, la que lleva a la ambivalencia y propicia la angustia. En *Kater Murr* aparece por un lado la serenidad pequeño burguesa de los *Aufklärer* y la exaltación romántica por otro, alternando de forma burlesca.

Desde 1793 Tieck se interesa por la *Tempestad, Hamlet* y *Macbeth*, y estudia su técnica en *Über Shakespeares Behandlung des Wunderbaren*, que publica en 1796 a propósito de su traducción de *La tempestad*.

El estudio de lo maravilloso condiciona, pues, la obra de Tieck a partir de esta fecha. Consideraba que había que preparar al espectador dejándole la posibilidad de explicar lo maravilloso de forma racional. Lo maravilloso trágico o lo fantástico podían también subrayar el estado de ánimo de un personaje, describir su subconsciente, como sucede con Macbeth, quien, obsesionado por su crimen, es el único capaz de ver el espectro de Banquo (se pude ver ya el personaje del héroe fantástico, el visionario).

Después de los *Volksmärchen*, donde se incluía *Der blonde Eckbert* y los relatos del *Straussfedern*, escribe, en 1796 un relato verdaderamente fantástico *Der Fremde*, si bien, todavía no distingue entre la óptica del narrador y la del héroe.

Der blonde Eckbert (1796) es el primer *Märchen* romántico, (según W. Freund, con este relato empieza la novela fantástica en Alemania)[3] donde Tieck acerca la historia a la realidad en el transcurso mismo de la narración: *In einer Gegend des Harzs...* alejándose de la concepción de Novalis de la ensoñación para situarse en el mundo real, utilizando, entre otros, el recurso de la localización geográfica, por ejemplo.

La importancia de este texto nos obliga a citar una de sus frases, que Tzvetan Todorov, teórico de lo fantástico, utiliza para explicar lo que para él constituye el ambiente de la narración fantástica: *Er konnte sich nicht aus dem Rätsel heraus finden, ob er jetz träume oder ehmals von eiem Weibe Bertha geträumt habe...*, puesto que es esta duda, esta inseguridad la que sumerge al lector en la acción del relato fantástico. En *Der blonde Eckbert* se mezclan por primera vez elementos extraordinarios, fantásticos, y maravillosos (*Unheimlich, Phantastisch, Wunderbar*), pues, tal y como Tieck afirma *Selbst die schönste Gegend hat Gespenster...*,[4] *Gespenster* que Hoffmann introducirá en nuestro entorno cotidiano siguiendo esta

[3] Cf. Referencias bibliográficas.

[4] *Phantasus*, en *Werke*, vol. 2, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1973.

V ENCUENTROS COMPLUTENSES. Violeta PÉREZ GIL. Entre traducción y adaptación. La recepción de Ludwig Tieck

Centro Virtual Cervantes

misma idea, tal y como pone de manifiesto en el prólogo de *Die Serapionsbrüder,* es decir, el modelo de Tieck, que él mismo ha seguido: *Eben diese Form wird -muß an L. Tiecks Phantasus erinnern...*[5]

Sólo con la lectura del comienzo tenemos la impresión de encontrarnos ante una obra realista y psicológica. El narrador se centra, desde el título, en el héroe, se precisan todos los detalles de su persona, como si se tratara de un ser real, luego se le pone en relación con su entorno —su soledad—, problema esencial en la relación de Eckbert y Bertha, y de la que sólo Walter es partícipe en ocasiones.

Al confiarse a Walter, Eckbert confronta apariencia y realidad, y la narración depende del secreto, o del enigma, que va a desvelarse. Eckbert mata a Walter temiendo que utilice su secreto y se condena a su soledad y a su crimen.

El crimen de Walter y la huida de Hugo son tentativas de olvido, pero el pasado persigue al héroe, lo hechiza.

La abolición del tiempo, la canción del pájaro, anuncian de manera simbólica que todas las mañanas se parecerán eternamente en un presente eterno: *So morgen wie heut' / in ewiger Zeit.*[6]

Así vemos cómo lo maravilloso desempeña un papel esencialmente simbólico. Las fronteras entre lo real y lo maravilloso se desvanecen para dejar paso a la realidad, que a su vez se vuelve misteriosa y extraña, porque parece invadida por la fatalidad: *das Wunderbare vermischte sich mit dem Gewöhnlichsten, die Welt um ihm her war verzaubert* (p. 90).

Todos estos detalles son esenciales en la configuración de la obra literaria, por tanto, si la traducción no los mantiene o suprime elementos relativos a la simbología o a la ambigüedad del enunciado, lo fantástico queda reducido a lo meramente anecdótico, la dimensión psicológica, el elemento sobrenatural, lo inexplicable desaparecen.

En 1823 se publica en Francia la traducción de *Franz Sternbalds Wanderungen* (escrita en 1798) de la que Xavier Marmier, germanista y traductor, se lamentará diciendo:

> *La plupart des idées ont été défigurées ou tronquées, des passages entièrement omis, et les délicieuses poésies que ce livre renferme, oubliées, ou, ce qui est pis encore, rendues en détestable prose. Est-ce là ce que peut donner à nos compatriotes une idée juste de Sternbald?*[7]

No hay que olvidar que los traductores franceses llegan a conocer a Ludwig Tieck personalmente, por ejemplo, Jean Jacques Ampère va incluso a visitarle a Dresde.

Esta traducción a la que se alude de forma tan crítica, parece debida a una tal baronesa Isabelle de Montolieu, conocida de Schlegel y también de Mme de Staël, si bien, nadie se responsabiliza de ella en el *Diccionnaire des romans du 30 septem-*

---

[5] *Sämtliche Werke,* 6 vols., Múnich, Winkler, 1966, 7.

[6] *Phantasus,* Aubier Flammarion biling, 1969, 64.

[7] *Nouvelle revue germanique*, marzo de 1833.

V ENCUENTROS COMPLUTENSES. Violeta PÉREZ GIL. Entre traducción y adaptación. La recepción de Ludwig Tieck

Centro Virtual Cervantes

bre 1819 au 1er janvier 1824. Esta versión del *Sternbald, ou le peintre voyageur*[8] convierte al *Bildungsroman* en un relato típico de aventuras, suprime la división en libros y capítulos y agrupa de forma diferente los párrafos, lleva a cabo descripciones que no existen en el original. Algunas escenas, como la despedida del pintor y su discípulo, que en el original consta de dos páginas, se condensan en dos líneas.

Veamos un par de ejemplos más cortos. Cuando Sternbald se da cuenta de que sus propósitos desagradan al hombre de negocios del que es huésped y se retira a su habitación lleno de pena:

> *...er nahm kurz Abschied und ging mit weinenden Augen nach seinem Wirtshause. Hier hatte er auf seinem Fenster das Bildnis Albrecht Dürers aufgestellt, und als er in die Stube trat, fiel er laut weinend und klagend davor nieder und schloß es in seine Arme, drückte es an die Brust und bedeckte es mit Küssen* (p. 720).

La traducción, además de reducir el patetismo, intenta mantener la verosimilitud precisando el entorno e indicando un recorrido que no aparece en el original:

> *...il sortit brusquement du jardin; à peine pouvait-il retenir ses larmes en traversant la ville. Arrivé dans sa chambre, il prit le portrait d'Albert qu'il arrosa de ses larmes* (p. 52).

En este otro ejemplo, no respeta el tiempo narrativo:

> *Es war gegen Mittag, als Franz Sternbald auf dem freien Felde unter einem Baume saß und die große Stadt Leyden betrachtete, die vor ihm lag* (p. 754).
>
> *Le lendemain matin, notre jeune voyageur partit de grand matin pour Leyde. A midi, il découvrit les tours de la ville* (p. 107).

En un momento del texto especialmente profundo y poético en el que Sternbald, el joven pintor que busca apoyo moral y artístico y que encuentra huellas de su destino dondequiera que va, tropieza con gentes que le cuentan historias que reflejan sus propias experiencias y contribuyen a orientarle en su peregrinar y en su viaje espiritual. La traducción lo convierte en una simple superstición, además de añadir otras cosas:

> *Franz war sehr nachdenkend geworden. Fast alles, was er hörte und sah, bezog er auf sich, und so traf er in dieser Erzählung auch seine eigene Geschichte an* (p. 924).
>
> *Franzt... en fut vivement touché; les rapports qu'il y avait entre sa situation et celle du héros de l'histoire firent une forte impression sur lui, et le dénoûment de cette aventure lui fournit une source de consolations dont on ne sera pas étonné, si l'on a quelquefois eu lieu de remarquer qu'une profonde sensibilité et des passions vives sont rarement examptes de quelque disposition à la superstition* (p. 175).

[8] L. Tieck: *Sternbald ou le peintre voyageur*, trad. Mme de Montolieu, París, Librairie nationale et étrangère 1823, 2 vols.

V ENCUENTROS COMPLUTENSES. Violeta PÉREZ GIL. Entre traducción y adaptación. La recepción de Ludwig Tiec
Centro Virtual Cervantes

Está claro que es imposible pensar en un sentido positivo para la palabra «superstición», al contrario, en la época romántica su significado es todavía más peyorativo que en el siglo XVIII, según el *Französisches etymologisches Wörterbuch* de W. von Wartburg.

La traducción del *Gestiefelte Kater, Der blonde Eckbert* y *Liebeszauber* fueron realizadas por Fulgence Fresnel, que suprime en su versión los fragmentos que le parecen extravagantes y menosprecia, en general, los detalles. Un poco al estilo de Loève-Veimars con Hoffmann, se esfuerza en condensar el texto alemán.

Cuando Eckbert cree reconocer en un rostro encontrado al azar a su amigo Walter, que atormenta su pensamiento dice: *Ich konnte mir wieder einbilden, daß dies niemand anders als Walter sei*. Un pensamiento tan cargado de reserva y que encierra cierto presagio se transforma en francés en una expresión tan seca y prosaica como: *Il me semble que c'est encore Walter*.

Los pasajes largos, tanto en el *Kater* como en *Eckbert* fueron cortados en diversos párrafos, tal y como hará Loève-Veimars con Hoffmann. Así, también la obra de Tieck resulta más ligera, más asimilable (recordar que Hoffmann gana mucho en traducción). Los fragmentos más oscuros se explican y otros directamente se corrigen. La actitud del traductor frente a lo maravilloso y lo fantástico es muy particular, pues parece al mismo tiempo atraído e incómodo.

La versión francesa de estos tres textos de Tieck (*Le chat botté, Egbert le blond, Amour et magie*[9]) elaborada en 1828 y publicada antes que los cuentos de Hoffmann, merece citarse en la historia de la literatura francesa. En *Le chat botté*, las alusiones a una secta mística, destinada en el original a ridiculizar a un personaje se ponen de relieve con el uso de mayúsculas, convirtiéndolo en algo más serio y trascendente de lo que lo es en el original; esta tendencia a explicar el misterio se da también en las traducciones de Hoffmann.

Fresnel, desde la primera frase de *Der Blonde Eckbert*, parece clasificar ya el texto con una fórmula que recuerda más bien a Charles Perrault:

In einer Gegend des Harzes wohnte ein Ritter, den man gewöhnlich nur den blonden Eckbert nannte.	*Il y avait autrefois dans le Harz...,*

que traiciona claramente su desconfianza frente a lo fantástico.

Tomemos como último ejemplo el fragmento siguiente, que contiene además el poema incluido en el texto y cuyo contenido es de gran importancia para el elemento fantástico y la continuidad narrativa:

> *Er stieg träumend einen Hügel hinan; es war, als wenn er ein nahes, munteres Bellen vernahm, Birken säuselten dazwischen, un er hörte mit wunderlichen Tönen ein Lied singen:*
>
> *Waldeinsamkeit*
> *Mich wieder freut,*
> *Mir geschieht kein Leid,*

[9] También traducido como *Enchantement d'amour*.

V ENCUENTROS COMPLUTENSES. Violeta PÉREZ GIL. Entre traducción y adaptación. La recepción de Ludwig Tieck
Centro Virtual Cervantes

Hier wohnt kein Neid,
Von neuem mich freut
Waldeinsamkeit.

Jetz war es um das Bewußtsein, um die Sinne Eckberts geschehen; er konnte sich nicht aus dem Rätsel herausfinden, ob er jetz träume oder ehemals von einem Weibe Bertha geträumt habe; das Wunderbarste vermischte sich mit dem Gewöhnlichsten, die Welt um ihn her war verzaubert und er keines Gedankes, keiner Erinnerung mächtig (p. 90).

Veamos una traducción francesa del mismo fragmento:

Il gravit, pensif, le flanc d'une colline; il crut entendre, tout proche, un jappement joyeux, le vent murmurant dans les feuillages des bouleaux, et une chanson aux accents singuliers:

Retraite des bois,
Renaît mon amour.
Plus d'envieuses voix.
Ma joie, mes amours,
retraite des bois.

Eckbert perdit aussitôt toute conscience claire, toute sensation précise; il ne pouvait resoudre l'énigme, savoir s'il rêvait maintenant ou bien si jadis il avait rêvé d'une femme nommée Bertha: les choses les plus merveilleuses se mêlaient aux plus quotidiennes, le monde environnant était ensorcelé, toute pensée, tout souvenir lui échapaient.[10]

Podemos contrastar la traducción de este pasaje con una versión algo más moderna:

Il gravissait une colline en rêvant; il eut l'impression de percevoir tout près de joyeux aboiements auxquels se mêlait un murmure de bouleaux, et il entendit une chanson que l'on chantait sur des notes étranges:

La solitude au milieu des forêts
Me remplit à nouveau de joie,
On ne me fait pas de mal,
Ici, pas de jalousie,
Elle me remplit à nouveau de joie,
La solitude au milieu des forêts.

Désormais, c'en était fait de la conscience, des sens d'Eckbert; il ne pouvait pas trouver le mot de cette enigme: rêvait-il en ce moment ou bien avait-il rêvé autrefois d'une femme nommée Berthe? Les prodiges les plus extraordinnaires se mêlaient à la plus grande banalité, le monde autour de lui était ensorcelé, et lui, il n'était maître d'aucune pensée, d'aucun souvenir.[11]

Ambos textos parecen querer precisar, sobre todo, la ambigüedad que gira entorno al enigma, personalizándolo en Eckbert más que en el entorno encantado, inexplicable.

---

[10] A. Béguin: *Eckbert le blond*, en *La coupe d'or et autres contes*, 1933, 66-67.

[11] Aubier Flammarion, 1969, 91.

V ENCUENTROS COMPLUTENSES. Violeta PÉREZ GIL. Entre traducción y adaptación. La recepción de Ludwig Tieck

Centro Virtual Cervantes

En cualquier caso, las traducciones son decisivas para la recepción de la obra, ya que, según José Lambert, estudioso de la obra de Tieck, en Francia sigue siendo un autor poco traducido y poco conocido aún.

En los años 1829-30 habían aparecido en París nuevos periódicos que mostraban cómo la literatura explora nuevos campos, así, la *Revue de Paris*, fundada en 1829 y dirigida a un amplio público, ofrece a sus lectores el universo de Tieck, poniéndole en contacto con los textos mismos. (Publica también a Hoffmann, Kleist, Jean Paul y Heine.) El artículo consagrado a Tieck por Amédée Prévost en 1832 favorece incluso la leyenda, presentándolo como contrapartida de Hoffmann.

Pero, será sobre todo Xavier Marmier, germanista entusiasta de Tieck, el gran defensor de su obra, aunque permanercerá anclado en ella ignorando al resto de los escritores de moda. Cuando se ve forzado a escribir sobre Heine, le reprocha su actitud hacia el romanticismo alemán:

> *Pour moi, je l'avouerai franchement, je lui en veux d'avoir parlé avec si peu de respect d'Auguste Schlegel, le philologue, de Tieck, le poète, et de nous avoir souvent montré que sous leur face ridicule, plusieurs idées tout allemandes et admirables à voir du bon côté.* (Artículo publicado en *Le monde dramatique*, «Théâtre allemand. Les tragédies d'Henri Heine», haciendo alusión al *Buch der Lieder*).

El hecho de que luego pase a reprocharle su alejamiento de la poesía no hace sino corroborar la idea de que los franceses conocen el romanticismo alemán gracias a los posrrománticos y Heine, que critica a los románticos y a Tieck, que será considerado el romántico por excelencia.

Conviene recordar que la presencia de Heine, corresponsal del *Augsburger Allgemeine Zeitung* desde 1831 en París es un acontecimiento para el público parisino, y sus opiniones naturalmente se tienen en cuenta. Loève-Veimars le traduce para la *Revue des deux mondes* (1832) y Edgard Quinet en esta misma revista, en febrero de 1834 en «Poètes allemands. Henri Heine», donde también habla de Tieck. Parece pues, bastante probable el que Heine influyera en la opinión pública, ridiculiza a Tieck en *Deutschland ein Wintermärchen*, y pasa revista a todos los románticos en sus artículos *Zur Geschichte der neueren schönen Literatur in Deutschland*, (1836) recopilados más tarde con el título *Die Romantische Schule*.[12]

A partir de 1835 la crítica pierde interés por Tieck, se multiplican las traducciones de Hoffmann y Heine parece favorecer además el cambio del gusto del público con su reacción frente al Romanticismo. A partir de 1836, tanto Xavier Marmier como la *Revue germanique* y la *Revue du Nord* dejan de escribir sobre Tieck y la obra de este autor, que poco antes había hecho correr tinta, se sume en el olvido. Los franceses no llegaron a asimilar su obra, quizá porque se tradujo demasiado pronto considerándole además como un autor fantástico desde el punto de vista tradicional, y, aunque también por esta razón se polemizó, como sucedió con Hoffmann, los resultados no fueron los mismos. Loève-Veimars aprovechó incluso los ataques de Walter Scott para poner de moda a un autor, sin dudar a la hora de cambiar títulos,

[12] *Sämtliche Werke*, ed. Hans Kauffmann, texto revisado por G. Erber, Múnich, 1964.

V ENCUENTROS COMPLUTENSES. Violeta PÉREZ GIL. Entre traducción y adaptación. La recepción de Ludwig Tieck
Centro Virtual Cervantes

suprimir párrafos, adaptar, en fin, la prosa al estilo y al gusto francés por el que tanto le alabaron sus contemporáneos.

Los franceses encuentran ridículo a Tieck, pero se entusiasmarán con Hoffmann, aunque, como hemos podido ver, los caminos que pudieron conducirles a la popularidad gracias a la traducción fueron más o menos los mismos. En ambos, al evitarse la ruptura de la ficción narrativa, de suavizar lo bufón, lo grotesco, la ambigüedad o la ironía, probablemente por el respeto que el traductor siente ante la obra, se consiguió un estilo más asimilable cara al lector francés de la época. Théophile Gautier lo lamentaba ya en 1836,[13] brindándonos además toda una teoría de la traducción: *Un traducteur doit être une contre-épreuve de son auteur; il doit en reproduire jusqu'au moindre petit signe particulier, et comme l'acteur à qui l'on a confié un rôle, abdiquer complètement sa personalité pour revêtir celle d'un autre.* Lo que nos llevaría a hablar también de la traducción/adaptación teatral... pero en otra ocasión.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CASTEX, P. G.: *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, París, José Corti, 1987.

FERNÁNDEZ MONTESINOS, J.: *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX*, Madrid, Castalia, 1955.

FINK, G. L.: «Le conte fantastique de Tieck», en *Recherches germaniques*, 1974, 71-94.

FREUND, W.: «Von der Agression zur Angst. Zur Entstehung der Phantastischen Novellistik in Deutschland», en *Phaïcon 3 (Almanach der Phantastischen Literatur)*, ed. R. A. Zondergeld, Fráncfort del Meno, 1978.

LAMBERT, J.: *Ludwig Tieck dans les lettres françaises: aspects d'une résistence au Romantisme allemand*, Lovaina, Presses Univ., 1976.

THALMANN, M.: *Das Märchen und die Moderne. Zum Begriff der Surrealität im Märchen der Romantik*, Stuttgart, 1966.

TIECK, L.: *La coupe d'or et autres contes*, trad. A. Béguin, París, Denoël, 1933.

— *Phantasus*, ed. bilingüe, Aubier Flammarion, 1969.

— *Phantasus*, en *Werke*, 4 vols., Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1973.

— *Franz Sternbald Wanderungen*, en *Werke. Frühe Erzählungen und Romane*,

TODOROV, T.: *Introduction à la litérature fantastique*, París, Seuil, 1970.

[13] *Chronique de Paris*, 14 de agosto, a propósito, de la traducción de Egmont de los *Cuentos de Hoffmann*.

V ENCUENTROS COMPLUTENSES. Violeta PÉREZ GIL. Entre traducción y adaptación. La recepción de Ludwig Tiec

Centro Virtual Cervantes

Centro Virtual Cervantes