LA GENERACIÓN DEL 98 A TRAVÉS DE LAS TRADUCCIONES AL ALEMÁN

MICHAEL RÖSSNER

Universidad de Múnich

Ustedes lo saben probablemente mejor que yo: la historia de una traducción no es nunca sólo historia de un trabajo en, para, sobre y con el texto. Así puede parecer al crítico que prepara la reseña, al filólogo o al aficionado puro. Pero la realidad de la producción, de la producción de un *libro* traducido, es una historia de mercados y estudios de factibilidad, de estrategias publicitarias e interés del gran público, de pretextos y de pre-textos.

La Universidad de Düsseldorf —que dispone de un ciclo de formación especial para "traductores literarios"— ha organizado en los últimos diez años una serie de congresos sobre "traducciones y *desiderata* de traducciones" de obras de las literaturas francesa, italiana, española e hispanoamericana. Recuerdo vivamente las reuniones del primero de estos simposios en el que tuve la ocasión de participar: había críticos, profesores, traductores y representantes de grandes editoriales. Los ponentes —normalmente pertenecientes a los tres primeros grupos— solían hablar de los "huecos", de los "déficits", de las obras que faltaban y que había que traducir y publicar absoluta e inmediatamente para el público alemán. Uno de ellos, el que habló de la narrativa italiana contemporánea, llegó al extremo de distribuir una lista de los libros que a su parecer merecían todos sin excepción ser traducidos, añadiendo que no podía ni siquiera leer los nombres de todos los autores y los títulos de todos los libros, porque no le bastaría el tiempo —siempre limitado en las ponencias— para esto. Después de varias relaciones, uno de los representantes de las grandes editoriales pronunció en la discusión una frase que se me ha quedado grabada en la memoria: "Los ilustres intelectuales aquí presentes parecen olvidarse del hecho de que una editorial en la mayoría de los casos es una entidad económica remunerativa que debe vender los productos que fabrica."

Yo creo que al hablar de la historia de las traducciones debemos tener presente esta frase que, *mutatis mutandis,* vale para todo nuestro siglo. Hay que analizar entonces el interés (en todos los sentidos que esta palabra puede tener en castellano) de la posible traducción —para la editorial, para el mercado, para el lector y para el traductor, para la crítica. Una traducción, además, no es igual a otra traducción; si *Niebla* de Unamuno se publica en Ullstein y llega a tres ediciones en poco tiempo, no se puede comparar con una traducción de *Abel Sánchez* del mismo autor que se publica en la editorial minúscula de Selinka que desaparece poco tiempo después de haber publicado el libro. La verdadera presencia de traducciones sólo es garantizada si una editorial de cierta envergadura se ocupa de un autor durante un prolongado período, y esto no suele suceder si esta editorial no puede contar con un interés potencial duradero y macizo por parte del público lector.

El caso de la Generación del 98 es seguramente un caso particular, ya que una de las características comunes de esta generación era precisamente su interés por España,

La traducción en torno al 98. RÖSSNER, Michael. La Generación del 98 a través de...
Centro Virtual Cervantes

por la propia cultura. Incluso en la discusión sobre la posible europeización o no, todas estas preguntas llegaban desde dentro, desde un autoanálisis nacional y una voluntad de regeneración después de la derrota del 98. En un primer momento, los textos de tal generación aparecen entonces como carentes de interés para el extranjero y, por consiguiente, para la traducción.

Esto puede ser una posibilidad para explicar el hecho de que en un primer momento no se traduce mucho. Si nos limitamos en cuanto a la definición del grupo de los noventayochistas, a los nombres Ganivet, Maeztu, Baroja, Valle-Inclán, Azorín, Unamuno y Antonio Machado, la primera traducción, sí, se encuentra en el año 1913 y es una traducción casi inmediata, ya que el original es del 1911: pero se trata de un libro que podía ser leído como libro de aventuras internacionales, *Las inquietudes de Shanti Andía* de Pío Baroja, traducido con el título *Die Abenteuer des Schanti Andía* por M. Spiro, y publicado en la ciudad de mi Universidad, Múnich. Esto, hasta finales de la Primera Guerra Mundial, es todo. No hay ni una traducción (en forma de libro) de Ganivet, de Unamuno, de Azorín o de Valle. En 1918 sigue otra novela "internacional" de Baroja (*La ciudad de la niebla*, traducida por el mismo traductor, y otra vez con un título ligeramente "internacionalizante", *London, Stadt des Nebels*).

Y sólo después, en los años 20, cuando la guerra perdida había producido un sentimiento de la vida parecido al de los españoles noventayochistas en Alemania y Austria, las traducciones se multiplican: El *Idearum español* de Ganivet se publica en Múnich en la traducción de A. Haas con el título *Spaniens Weltanschauung und Weltstellung*, y en la misma ciudad empieza la publicación, primero en la versión de varios traductores, después bajo la coordinación de Otto Buek, de las *Obras* de Miguel de Unamuno: se empieza con *Abel Sánchez* (traductor Willy von Wartburg, 1925), siguen *El sentimiento trágico de la vida*, la *Vida de Don Quijote y Sancho* y *Niebla*. En 1929, después de siete obras traducidas, la serie se interrumpe; en 1933 llega una nueva edición en 4 tomos, enteramente traducida por Otto Buek que comprendía también los cuentos.

Con esta publicación se interrumpe la carrera de toda la generación del 98 en alemán, porque Hitler había llegado al poder, y durante el período nazi, a pesar de la participación de alemanes en la Guerra Civil y la consiguiente presencia de España en la conciencia de los alemanes, no hay ni una nueva traducción de autores de la Generación del 98 —ni siquiera de aquéllos que habrían sido políticamente "aceptables". Parece como si el espíritu de crisis, de reflexión de los noventayochistas, no harmonizara con la ideología del *Kraft durch Freude* del movimiento hitleriano.

Ya antes de la guerra se había descubierto a Azorín en Suiza (*La ruta de Don Quijote - Auf den Spuren Don Quijotes*, trad. A. M. Ernst-Jeludi, Zúrich, 1923). En los años 40, los suizos (neutrales en la II Guerra Mundial) continúan con este autor y publican una traducción de las *Confesiones de un pequeño filósofo* (trad. L. Roffler y J. Romagosa, Berna, 1949). Así, Azorín en alemán ha quedado como un autor exclusivamente suizo. Pero Suiza produce en estos años también otros libros noventayochistas en traducción nueva: *La lucha por la vida* (*Spanische Trilogie*, A. Guggenheim) de Pío Baroja en Zúrich 1948, y, un decenio más tarde, la primera [!] traducción de Valle-Inclán: *Sonata de estío* (*Sommersonate* por Gerda von Uslar, Zúrich 1958).

¿Y los otros países alemanes? Hubo que esperar más de diez años después de terminada la guerra, hasta que en 1956 se publica la primera tentativa de una traducción nueva: Es el *Juan de Mairena* de Antonio Machado, traducido por quien será más tarde

La traducción en torno al 98. RÖSSNER, Michael. La Generación del 98 a través de...
Centro Virtual Cervantes

el genial traductor (y en parte, descubridor) de Fernando Pessoa: Georg Rudolf Lind (Berlín, 1956). Pero el nuevo interés macizo del público alemán no llega antes de los años 60. ¿Cómo se explica esto?

Otra vez me atrevo a dar una explicación histórica. Después de 1945, a diferencia de 1918, la idea de una "regeneración nacional" es inconcebible. Ahora, para los alemanes no se trata de la pérdida de un imperio, sino de aquella de la propia dignidad; además, la España de Franco para muchos estaba demasiado unida al recuerdo del propio pasado. Puede ser que esta explicación sea correcta, pero seguramente hubo también otros motivos de mercado. Era la época de la primera orientación hacia la cultura anglosajona, existía la nueva amistad franco-alemana que se manifestaba en programas de traducción, etc.

Sin embargo, al inicio de los años 60, la situación cambia: en 1961, nos encontramos también con una verdadera "explosión noventayochista": no sólo una nueva traducción de *Shanti Andía* (*Shanti Andia, der Ruhelose*) por [Kathar]Ina Reiss, sino también un *San Manuel Bueno* de Doris Deinhard (ambos publicados en Fráncfort, ed. Insel), y el primer Valle-Inclán "esperpéntico": la traducción de *Tirano Banderas* por Anton Rothbauer (Hamburgo). Los tres autores (Baroja, Unamuno, Valle-Inclán) quedaron en el centro del interés del público alemán: en 1963 sigue una traducción del barojiano *Árbol de la ciencia (Der Baum der Erkenntnis)* por Wolfgang Hahn (Winkler, Múnich), en 1965 se edita una versión "revisada" de la traducción de la nivola unamuniana *Niebla* de Buek (Colonia, Kiepenheuer & Witsch), y en 1969 llega *La Guerra Carlista* (*Der Karlisten-Krieg*, Klett, Stuttgart) en la traducción de Fritz Vogelgsang. Vogelgsang que anteriormente había traducido a Antonio Machado (*Gedichte - Poesías*, una antología publicada por Insel, Fráncfort, en 1964) había hallado su autor congenial, Valle su traductor. A Vogelgsang se debe, por consiguiente, la gran carrera de Valle en los años 80. En este decenio se publican no menos de 6 libros nuevos: 5 de ellos, *Martes de carnaval* (1982), *Divinas palabras. Luces de Bohemia* (1983), *Comedias bárbaras* (1984), *Sonata de invierno* (1985) y *Adega* (1986) en la traducción de Vogelgsang y en la editorial Klett de Stuttgart; uno, *Sonata de primavera* (Fráncfort, Insel) en la traducción de Anneliese Botond.

Reelaboraciones de traducciones de Unamuno se llevaron a cabo por encargo de la pequeña editorial Selinka de Ravensburg en los años 80 bajo la dirección de Wilhelm Muster, pero hasta el descubrimiento del ensayista (en cuanto al ensayo breve) había que esperar hasta nuestros días: Erna Pfeiffer presentó dos selecciones en 1996 y 1997 en la pequeña editorial Droschl de Graz, Austria (*Plädoyer des Müßiggangs* y *Selbstgespräche und Konversationen*). La misma traductora presentará en 1998 tres novelas breves (entre ellas *San Manuel Bueno* en la traducción de su maestro Wilhelm Muster) bajo el título *Drei Geschichten zur Unsterblichkeit (Tres historias acerca de la inmortalidad)* en la editorial Ullstein. En los años 90 hay además reediciones de la antología bilingüe de Antonio Machado, ampliada, en la traducción de Vogelgsang bajo el título *Soledades* (1996) y un libro de Azorín (*In spanischen Gärten - Heliopolis*, Tubinga, 1990).

El balance total, por consiguiente, no es nada negativo: tenemos la mayor parte de la obra de Unamuno y Valle-Inclán en alemán, algunas novelas de Baroja, algo de Azorín, una antología de Antonio Machado. Faltan, claro está, muchos textos de los tres últimos, especialmente los del Azorín joven, falta por completo Ramiro de Maeztu.

La traducción en torno al 98. RÖSSNER, Michael. La Generación del 98 a través de...
Centro Virtual Cervantes

Pero gracias a una especie de "moda Valle-Inclán" —sobre todo en el teatro—, a la que sigue una especie de "moda Unamuno" en los ultimísimos años, el público de lengua alemana tiene hoy en día acceso a muchas obras de la generación del 98.

Una cosa es la existencia de traducciones, otra su calidad, o su estilo. La traducción ideal no existe, esto lo sabemos todos. Una traducción inmediata o por lo menos cercana en el tiempo no sólo tratará de desarrollar un estilo personal para el autor traducido, sino que estará por fuerza marcada por el estilo de la época, que no necesariamente tiene que coincidir en diferentes culturas. Y aunque lo sea: es harto sabido que las traducciones envejecen mucho más rápidamente que los originales.

En el caso de la Generación del 98, la recepción ha dado lugar a diferencias mayores en la lengua de las traducciones por el hecho sencillo de que los textos fueron traducidos en épocas muy distintas. Los autores que como Unamuno están presentes en traducciones —aunque reelaboradas— de los años 20 tienen otro "vestido" alemán que aquéllas que fueron descubiertas sólo en los años 80. No esperarán de mí, supongo, una relación completa de la situación en todos sus aspectos. Pero me permitiré presentarles como ejemplo dos "casos" que pueden ilustrar muy bien esta situación: el caso Unamuno y el caso Vogelgsang.

1. EL CASO UNAMUNO

Como ya les expuse anteriormente, la obra de Unamuno llegó a ser traducida en parte ya en los años 20. La primera serie de *Obras escogidas* comprendía tres tomos: *El sentimiento trágico de la vida* (trad. Robert Friese), *Abel Sánchez* (trad. Willy v. Wartburg) y novelas cortas. Sólo en la segunda serie llegan *Niebla*, *La vida de Don Quijote y Sancho* y otras obras. Tomemos entonces como ejemplo del "primer" Unamuno alemán la traducción de *Abel Sánchez* por von Wartburg. Es una traducción sobria, pero no exenta de *pathos*, de este *pathos* muy particular del expresionismo alemán y austríaco como lo encontramos, por ejemplo, en Anton Wildgans y sus tragedias familiares. También allá se utiliza un lenguaje que recuerda el mundo del Antiguo Testamento representado por Unamuno, y estoy casi seguro de que este hecho contribuyó a la decisión de empezar la serie de las novelas precisamente con *Abel Sánchez* (v. interés de mercado).

Por eso el lenguaje de la traducción de von Wartburg, no sólo se parece al lenguaje bíblico, *es* lenguaje del Antiguo Testamento. Cuando Unamuno dice "mujer", en alemán se pone *Weib*, expresión anticuada, ligeramente peyorativa, además en desuso para apóstrofes directas. Cuando Unamuno hace decir a Federico (cap. XXIII, p. 125): "...no sólo vive miserable y vergonzosamente, del sable, sino que vive odiando su hermano", von Wartburg le hace decir: *"Denn er lebt nicht nur in Schmach und Elend, er lebt auch im Haß gegen seinen Bruder"*, olvidándose del sable y poniendo todo en términos duros y patéticos: vivir *in Schmach und Elend* es otra vez una expresión que podría haber sido tomada directamente del Antiguo Testamento. Si quieren un ejemplo más, podríamos tomar la descripción de las penas de Joaquín al enterarse de las bodas de Abel y Helena, su antiguo amor. Unamuno escribe: "sentí como si el alma toda se me helase. Y el hielo me apretaba el corazón. Eran como llamas de hielo. Me costaba respirar." (cap. V, p. 72). Son palabras de pasión, pero lacónicas y sin demasiados ele-

La traducción en torno al 98. RÖSSNER, Michael. La Generación del 98 a través de...
Centro Virtual Cervantes

mentos retóricos. Von Wartburg escribe: *"...war mir meine ganze Seele erstarrt zu Eis. Und das Eis preßte sich mir immer enger ums Herz. Gleichsam eisige Flammen waren es. Kaum vermeinte ich zu atmen"*. El *gleichsam*, palabra de sabor bíblico, el *kaum vermeinte ich* ("apenas pensaba ser capaz de") aumentan mucho el grado de retoricidad de la frase.

Joachim —Wartburg traduce incluso el nombre— es, además de cainita, expresionista de tipo alemán; además de repetir el gesto bíblico, repite también el gesto lingüístico del Antiguo Testamento. Yo no creo que esto haya sido un error; como he dicho antes, la prosa y el teatro expresionistas de la época empleaban un lenguaje parecido, y además la transposición de la historia de Caín y Abel parece justificar el acercamiento también lingüístico a la fuente bíblica. Pero creo que estas traducciones están muy ligadas a la época. Han envejecido mucho más rápidamente que el texto de Unamuno que, como hemos visto, no era tan radical en estas mismas tendencias, además de que las traducciones, como hemos dicho antes, suelen envejecer siempre más rápidamente que los originales.

Así, no nos debe extrañar que ni el *Abel Sánchez* ni las otras traducciones de esta primera fase hayan tenido mucho éxito en los últimos decenios. La novela bíblica se ha reeditado en la minúscula editorial Selinka de Ravensburg (que ya no existe) en 1987 y no ha encontrado mucho entusiasmo en la crítica: *"Dem deutschen Leser mögen abgelebte Probleme dieses Zuschnitts etwas schal vorkommen"* ("Al lector alemán le parecerán este tipo de problemas archiconocidas sin sabor") escribe Hanspeter Brode en *FAZ*, no sin mencionar que la editorial había omitido la mención de que la traducción era de 1925, y concluye que "así se pone la pregunta de qué sentido y qué finalidad pueden tener tales *Reprisen*". Otras obras —entre ellas la *Vida de Don Quijote y Sancho*— no se han vuelto a publicar después de 1933. El único texto de aquella época que se ha salvado —*Niebla*— ciertamente debido a su valor de innovación estética, tuvo que pasar por "revisiones" (por Doris Deinhard, 1965, en esta misma forma se reeditó en 1996; y por Roberto de Hollanda y Stefan Weidle en 1988). En esta forma "modernizada", sin embargo, tuvo un éxito impresionante documentado por la historia extraña y a su vez "nivolesca" de la reseña entusiasta de Benjamin Henrichs en *Die Zeit* (01.12.1995), donde había hablado de "uno de los libros más maravillosos que había encontrado en su larga vida de autor de reseñas. Y terminó con la promesa de reimprimir la reseña entera si la nivola de Unamuno —que ya estaba agotada— se volvía a reimprimir (en la versión "revisada" por Roberto de Hollanda y Stefan Weidle). Y así se hizo: la editorial Ullstein reimprimió el libro, y hace un año, en noviembre de 1996, *Die Zeit* publica otra vez la reseña entera. La novela/nivola, desde entonces, ha vendido más de 10.000 copias, bastante para el mercado alemán.

Un éxito duradero lo tuvo también la traducción de *San Manuel Bueno* por Doris Deinhard (y después por Wilhelm Muster) que fue incluida en la famosa Universal-Bibliothek de la editorial Reclam en versión bilingüe, y estos textos escolares o universitarios a precios bajísimos suelen vender muy bien y sobretodo quedan disponibles durante un período muy, muy largo.

Finalmente, los ultimísimos años llevaron una nueva moda Unamuno, gracias al éxito de *Niebla*. Asistimos al descubrimiento del ensayista con los dos volúmenes antológicos de Erna Pfeiffer de 1996 y 1997, publicados en Austria, y en 1998 llegará un volumen de novelas breves con *San Manuel Bueno* en la traducción de Muster, *Histo-*

La traducción en torno al 98. RÖSSNER, Michael. La Generación del 98 a través de...
Centro Virtual Cervantes

ria de amor y *Un pobre hombre rico* en la de Erna Pfeiffer. Las traducciones de Pfeiffer se encuentran en el otro extremo del expresionismo patético de los años 20. Filológicamente precisos, sobrios y sin ganas de "literarizar" demasiado el lenguaje poético, pero ligero de los ensayos, están obviamente más cerca de la sensibilidad de hoy día. Además, se prepara el descubrimiento del dramaturgo Unamuno. La editorial Merlin en el pueblo Gifkendorf cerca de Lüneburg prepara traducciones de varias obras dramáticas y una versión teatral de *Niebla*, después de haber publicado en 1997 el texto unamuniano póstumo *Nuevo Mundo*. Como ven Uds., el "caso" Unamuno está lejos de haber concluido.

En el caso del rector de Salamanca, ha habido entonces un interés del público alemán, si no continuo, sino intermitente, durante todo el lapso de tiempo desde los años 20 hasta nuestro presente. Este hecho es responsable de un "vestido" lingüístico bastante heterogéneo del Unamuno alemán; en su caso como en aquél de otros autores, los editores suelen temer los gastos de una versión completamente nueva y encargan "revisiones", pero habría que ver hasta qué punto las "revisiones" de las traducciones han llevado a una verdadera modernización; si son verdaderas "revisiones" o nuevas traducciones a su vez (yo personalmente no creo mucho en la posibilidad de "revisar" las traducciones de otros, si no se trata por un lado de traducciones ya muy buenas y por el otro de traducciones no demasiado distantes en el tiempo). En todo caso: en el porvenir habrá que tratar por un lado de acercar los varios "Unamunos" en alemán, y de descubrir los elementos todavía desconocidos de su obra (teatro, otros ensayos); finalmente, tal vez, tratar de redescubrir aquellas obras que, por haber sido traducidos en una forma demasiado ligada al período expresionista, no pueden interesar al público de hoy, a través de nuevas traducciones.

2. EL CASO VOGELGSANG

Con esto, llegamos al segundo caso que querría describirles en detalle. No es el caso de un autor, sino el de un traductor; el de uno de los traductores —lo digo ya, de antemano— con más expresividad lingüística. Fritz Vogelgsang empieza su relación con los noventayochistas con la traducción de algunas poesías de Machado en 1964. A diferencia de muchos de sus colegas se atreve a traducir en verso (no siempre, pero algunas veces) y logra no sólo reproducir la estructura métrica, sino también encontrar un lenguaje poético-antipatético que parece reproducir de manera ideal el de Machado.

Veamos un solo ejemplo:

RETRATO

Mi infancia son recuerdos de un patio de Sevilla,
y un huerto claro donde madura el limonero;
mi juventud, veinte años en tierra de Castilla;
mi historia, algunos casos que recordar no quiero.

PORTRÄT

Meine Kindheit sind Bilder eines Patios in Sevilla
und eines lichten Gartens voll reifender Zitronen;
die Jugend: zwanzig Jahre in der Landschaft Castilla;
meine Geschichte: Daten, die kein Erinnern lohnen.

La traducción en torno al 98. RÖSSNER, Michael. La Generación del 98 a través de...
Centro Virtual Cervantes

Desde el primer momento, Vogelgsang demuestra una calidad indispensable y rara en un traductor: se atreve a crear un lenguaje propio para su autor. No tiene vergüenza de dejar muchos conceptos en el original (hasta "Castilla") —recordemos que Wartburg había traducido incluso los nombres propios—, tiene el coraje de cambiar donde hay que cambiar para conservar la atmósfera general (*Bilder,* "imágenes", en vez de "recuerdos"; *Daten, die kein Erinnern lohnen,* "hechos que no vale la pena ser recordados", en vez de "casos que recordar no quiero". El laconismo poético, la fuerza de las imágenes, se conserva.

Sin embargo, —y a pesar de la fuerza lírica de Vogelgsang— Machado es para él sólo un primer paso en el acercamiento a su autor congenial, Valle-Inclán. Yo no me puedo imaginar una recepción tal como la hubo del esperpento sin el trabajo de Vogelgsang. Eso empieza ya con el nombre mismo del género. Vogelgsang inventa el término *Schauerposse*, "farsa espeluznante" que no tiene mucho que ver con las etimologías valleinclanescas del esperpento; pero transmite un concepto de tragicomedia grotesca, jugando con la ambigüedad de *Schauer* ("escalofrío") en el contexto de *Posse* que designa una farsa primitiva y popular.

Pero la calidad más importante e impresionante de los textos de Vogelgsang es la gran capacidad de crear neologismos. El estilo grotesco de Valle-Inclán, desde la *Guerra Carlista* hasta *Martes de Carnaval*, se basa en estos neologismos, en esta lengua propia, deformada, que crea Vogelgsang. Para entender esta novedad, hay que mirar un poco las traducciones anteriores. Ya hemos mencionado que la historia de Valle-Inclán en alemán empieza en 1958 con la traducción de *Sonata de estío* por Gerda von Uslar; claro está, las sonatas muestran más al esteticista que al inventor del esperpento; pero ya en aquellos textos hay —por otras razones— la voluntad de lo nuevo, de la expresión nunca oída, y Gerda von Uslar desgraciadamente no se atreve a seguirle en este camino. Veamos unas frases del párrafo final del cuento:

> ¡Rosas de Alejandría, yo las deshojaba sobre sus senos! ¡Nardos de Judea, yo las deshojaba sobre sus senos! Y la Niña Chole se estremecía en delicioso éxtasis, y sus manos adquirían la divina torpeza de las manos de una virgen.

La traducción reduce a:

> *Rote Rosen pflückte ich von ihren Lippen! Weiße Lilien pflückte ich von ihren Brüsten! Und die Niña Chole erbebte in grenzenloser Ekstase, und ihre Hände erlangte n die göttliche Unbeholfenheit jungfräulicher Hände.* (p. 119)

Las flores exóticas son reducidas a banales "rosas rojas" y "lirios blancos" (los requisitos de cualquier *Schlager* como se llaman las canciones comerciales en alemán), rosas y lirios que el narrador "coge" en vez de "deshojarlas" sobre el cuerpo de su amada. También aquí se ha cambiado algo, pero no para lograr un lenguaje propio, sino para banalizar y despoetizar el texto. El éxtasis ya no es "delicioso", sino "infinito", pero los superlativos no pueden salvar la intensidad perdida del original. Entre la sensualidad del texto de Valle-Inclán y el *voyeurismo* ligeramente *couhrts-mahleriano* de la traducción hay la misma diferencia que entre las últimas palabras de ambos textos. Donde Valle habla de la "gloriosa exaltación de la carne", el texto alemán se contenta con la banalidad de la "más alta voluptuosidad de la carne".

La traducción en torno al 98. RÖSSNER, Michael. La Generación del 98 a través de...
Centro Virtual Cervantes

Valle-Inclán es tratado mucho mejor por los traductores siguientes, Anneliese Botond con la *Sonata de primavera* y el famoso traductor cervantino Anton Rothbauer con *Tirano Banderas*. Rothbauer llega incluso a concebir un lenguaje ligeramente esperpéntico donde hay la necesidad de ello; pero no llega a la creatividad lingüística de Vogelgsang.

En el caso de este último creo que hay que pensar en algunas tendencias relativamente poco conocidas de la literatura en lengua alemana de la posguerra. Una de estas tendencias es precisamente el juego con la lengua, la fertilidad en la creación de nuevas palabras, que se encuentra con insistencia particular en la literatura austríaca. Estoy pensando en ejemplos tan alejados como Ernst Jandl y Thomas Bernhard, pero que coinciden en este aspecto —parecen emborracharse con la lengua— pensemos sólo en los monólogos hiperbólicos bernhardianos, pero también en la poesía del sonido *(Klangdichtung)* de Jandl. Sin embargo, para Valle-Inclán había la necesidad de introducir también algún sabor anticuado, el gusto de tradicionalismos unido a neologismos, a formas dialectales, a insultos. Creo que hay un autor que puede servir de punto de orientación: Hans Carl Artmann, ex-miembro del Wiener Gruppe, y —ahora que está viejo y enfermo— declarado por sus colegas el más importante de nuestro siglo en Austria. No sé si Vogelgsang lo ha conocido, pero supongo que por lo menos conocía las traducciones de Villon hechas por Artmann.

En esta unión entre lo más bajo y lo más alto de la lengua, entre la imagen poética y el insulto callejero, entre los barroquismos y el placer puro del sonido, consiste el valor de las traducciones de Vogelgsang que quiero presentarles ahora en algunos ejemplos. Empezamos con el famoso diálogo entre Don Latino y Max Estrella sobre el "esperpento" en *Luces de Bohemia:*

Desde la primera frase se ve el gusto por la palabra rara, pero no siempre "estética": *Mumpitz* en vez de *Scherze*

> DON LATINO.— Me estás asustando. Debías dejar esa broma.
>
> DON LATINO.— *Du erschreckst mich. Laß diesen Mumpitz.*

O la palabra *paradieren* el verbo de "desfile" en alemán que subraya el carácter irónico de las palabras de Max:

> MAX.— Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada.
>
> MAX.— *Wenn die klassischen Heroen vor den Hohlspiegeln paradieren, bieten sie die Schauerposse dar. Das tragische Lebensgefühl Spaniens kann nur mit Hilfe einer systematisch verzerrten Ästhetik dargeboten werden.*

Donde es necesario, Vogelgsang no recela al introducir explicaciones o repeticiones para hacer el texto más claro y más fácilmente inteligible para el lector alemán:

> DON LATINO.— Conforme. Pero a mí me divierte mirarme en los espejos de la calle del Gato.
> MAX.— Y a mí. La deformación deja de serlo cuando está sujeta a una matemática perfecta. Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas.
>
> DON LATINO.— *Zugegeben. Aber mir macht es Spaß, mich in den zwei* Hohl*spiegeln zu betrachten, die in der Katzengasse* am Eingang der Eisenwarenhandlung hängen.

La traducción en torno al 98. RÖSSNER, Michael. La Generación del 98 a través de...
Centro Virtual Cervantes

MAX.— *Mir auch. Die Deformation ist keine* bloße Entstellung, *wenn sie mit mathematischer Konsequenz erfolgt. Meine heutige Ästhetik gilt einer Verwandlung der klassischen Normen mittels einer Mathematik des konkaven Spiegels.*

Tal vez esto no es nada más que un ejemplo de buena traducción; se trata, al fin y al cabo, de una discusión estética que de por sí no está muy esperpentizada en el original. Pero donde llega Vogelgsang a sus más altos logros creativos, es justamente en los ejemplos de deformación más fuerte, es decir, los esperpentos mismos de *Martes de Carnaval*: Veamos, por ejemplo, el monólogo inicial de Don Friolera:

DON FRIOLERA.— Tu mujer, piedra de escándalo. ¡Esto es un rayo a mis pies! ¡Loreta con sentencia de muerte! ¡Friolera! ¡Si fuese verdad tendría que degollarla! ¡Irremisiblemente condenada! En el Cuerpo de Carabineros no hay cabrones. ¡Friolera! ¿Y quién será el carajuelo que le ha trastornado los cascos a esa Putifar?... Afortunadamente, no pasará de una vil calumnia. Este pueblo es un pueblo de canallas. Pero hay que andarse con pupila. A Loreta me la solivianta ese pendejo de Pachequín. Ya me tenía la mosca en la oreja. Caer, no ha caído. ¡Friolera! Si supiese qué vainípedo escribió este papel, se lo comía. Para algunos canallas no hay mujer honrada... Solicitaré el traslado por si tiene algún fundamento esta infame calumnia... Cualquier ligereza, una imprudencia, las mujeres no reflexionan. ¡Pueblo de canallas! Yo no me divorcio por una denuncia anónima. ¡La desprecio! Loreta seguirá siendo mi compañera, el ángel de mi hogar. Nos casamos enamorados, y eso nunca se olvida. Matrimonio de ilusión. Matrimonio de puro amor. ¡Friolera!

LEUTNANT FIRLEFANZ.— *Dein Weib - Stein des Anstoßes. Das ist ein Blitzschlag, mir direkt vor die Füße* gewettert! *Loreta, zum Tode verurteilt! Firlefanz! Wenn es wahr wäre, müßte ich ihr den Hals durchschneiden!* Ohne Gnad und Erbarmen! *Im Offizierskorps der Grenztruppe gibt es keine Schlappschwänze, die sowas einfach hinnehmen. Firlefanz! Und wer ist wohl der Windhund, der dieser Potiphar den Kopf verdreht hat?... Zum Glück ist's wohl nichts weiter als eine niederträchtige Verleumdung. Dieser Ort hier ist ein Rattenkaff. Aber* - trau, schau, wem! *Pachequín, dieser Trottel,* scharwenzelt um meine Loreta herum und setzt ihr Flausen in den Kopf. Nachtigall, dacht ich schon, ich hör dir trapsen. Gefallen hat's ihr, aber gefallen ist sie nicht. *Firlefanz! Wenn ich wüßte, welcher feige Dreckskerl* das da gesudelt hat, ich würd ihn zu Kleinholz machen. *Für gewisse Schurken gibt's keine ehrbare Frau... Ich werde meine Versetzung beantragen, falls es irgendeinen Grund für diese schändliche Verleumdung gibt... Irgendeinen Leichtsinn, eine Unbesonnenheit; die Frauen sind halt unbedacht. Rattenkaff! Ich trenne mich nicht von ihr, nur wegen einer anonymen Anschuldigung. Ich verachte das Geschreibsel. Loreta wird weiterhin meine Gefährtin sein, der Engel meines Heims. Als Verliebte haben wir geheiratet, und das vergißt man nie. Eine Traumehe. Eine Liebesehe. Firlefanz!*

He marcado en el texto las innovaciones de Vogelgsang, innovaciones tanto en relación al original como algunas veces al alemán corriente, en el que no se dice que un *Blitz wettert*, aunque se entienda. Se habrán dado cuenta que muchas veces Vogelgsang cambia o añade algo, pero siempre en el espíritu lingüístico del monólogo de Valle, una extraña e impresionante mezcla entre *idées reçus* en el estilo de *Bouvard et Pécuchet* y verdadero dolor, entre el laconismo machista de órdenes militares y el tono lloroso y melodramático de la novela rosa. Destaca el empleo descontextualizado de giros idiomáticos, tal como en el original, aunque a veces en lugares diferentes. Todo esto equivale a decirles que Vogelgsang crea un lenguaje alemán auténticamente valleinclanesco, precisamente por no seguir en todos los detalles al original.

La traducción en torno al 98. RÖSSNER, Michael. La Generación del 98 a través de...
Centro Virtual Cervantes

Esto vale incluso para las acotaciones escénicas que en Valle-Inclán tienen su lenguaje propio y forman un texto de gran valor estético, que desgraciadamente el espectador en el teatro se pierde. Se lo quiero mostrar en el ejemplo de la escena sexta de *Las galas del difunto.* Saltamos entonces el texto y no consideramos más que las acotaciones escénicas:

Valle-Inclán: *Las galas del difunto*

Cesan los golpes. La casa queda en silencio. Parpadea una mariposa en el globo de la luz. La Boticaria y el Dependiente, en asustada mudez, alargan la oreja. Alguien ha rozado los hierros del balcón.

Saltan con fracaso de cristales, estremecidas, rebotantes, las puertas del balcón. JUANITO VENTOLERA, *entre los quicios, algarero y farsante, hace una reverencia.*

JUANITO VENTOLERA *entra en la alcoba, haciendo piernas, mofador y chispón, los brazos en jarra.* DOÑA TERRITA *se desploma, perlática. En el círculo de luz queda abierto el ruedo de las faldas.* EL GALOPÍN, *revolante el mandilón, se acoge en la puerta.* DOÑA TERRITA *se dramatiza con un grito.*

trad. Fritz Vogelgsang (1982)

Die Schläge hören auf. Totenstille herrscht im Haus. Ein Nachtfalter umflattert das Lampenglas. Die Apothekerin und der Gehilfe, verstummt vor Schreck, spitzen die Ohren. Jemand hat die Balkongitter gestreift.

Mit dem Geklirr zerschlagener Scheiben, in schwirrendem Schwung gegen die Wand knallend, springen die Flügel der Balkontür auf. Juanito Ventolera, spektakelnd wie ein Possenreißer, steht auf der Schwelle und macht eine Verbeugung.

Juanito Ventolera tritt ins Schlafzimmer herein, spreizbeinig stolzierend, spöttisch und beschwipst, die Arme in die Seiten gestemmt. Doña Territa stürzt starrgliedrig zu Boden. Kreisförmig ausgebreitet liegen die Röcke im Lichtschein der Lampe. Der Ladenschwengel flüchtet, mit flatternder Schürze, zur Tür. Doña Territa wird dramatisch und stößt einen Schrei aus.

Creo que no es necesario citar más ejemplos para mostrar la técnica de Vogelgsang, técnica que puede comprender incluso quien no entiende el alemán, porque es una técnica del sonido, de onomatopeyas, aliteraciones y ecos, técnica muy parecida a la del mencionado Artmann, también en su obra propia.

Con eso llego a la conclusión, tan difícil de sacar, porque tan diferentes son los miembros de la llamada Generación del 98. Lo que se puede afirmar, es que faltan algunas cosas que habría que traducir: las obras del joven Azorín, Ramiro de Maeztu, el teatro de Unamuno, pero les recuerdo el inicio de esta ponencia; si se quieren traducir, hay que crear antes un interés del público lector en Alemania. Lo que se puede afirmar además, es el estado tan heterogéneo de las traducciones, creadas en diferentes épocas, en diferentes contextos, para diferentes mercados. Sería una tarea para el centenario del 1998 hacer un balance del estado actual de los noventayochistas en alemán y proponer cambios en cuanto a nuevas traducciones de textos ya traducidos, "revisiones" o re-ediciones de viejas traducciones congeniales. Me parece que he mostrado además que en el fondo los problemas de la traducción de esta generación no son tan

La traducción en torno al 98. RÖSSNER, Michael. La Generación del 98 a través de...
Centro Virtual Cervantes

diferentes de aquellas de cualquier traducción literaria: hay que hacerse co-creador, y eso tanto más, cuanto más literaria, más innovativa, más audaz es el original, y hay que buscar para esta creación un nuevo lenguaje, un lenguaje propio y personal para el autor extranjero. Esto, y no la abstracta conformidad con el original es la meta del traductor literario, ya que el trabaja para un público y un mercado diferentes. Esta idea y el concepto general de que trabajamos también nosotros los traductores literarios en un mercado y para un cliente (el lector) no debe sustituirse, pero sí añadirse con iguales derechos al servicio sagrado del original y de la literatura en general.

La traducción en torno al 98. RÖSSNER, Michael. La Generación del 98 a través de...
Centro Virtual Cervantes

Centro Virtual Cervantes