
Transferència cultural
i traducció literària

La expresión del Absoluto en las diferentes culturas budistas: ¿literatura o experiencia?

Oriol Aguilar

Estudiante de doctorado de la Universitat Autònoma de Barcelona

Aparecieron, como divididas, lenguas de fuego, que se posaron sobre cada uno de ellos, quedando todos llenos del Espíritu Santo; y empezaron a hablar en lenguas extrañas, según que el Espíritu les daba. Residían en Jerusalén judíos, varones piadosos, de cuantas naciones hay bajo el cielo, y habiéndose corrido la voz, se juntó una muchedumbre que se quedó confusa al oírlos hablar cada uno en su propia lengua. Estupefactos de admiración decían: todos estos que hablan ¿no son galileos? Pues ¿cómo nosotros los oímos cada uno en nuestra propia lengua, en la que hemos nacido? Partos, medos, elamitas, los que habitan en Mesopotamia, Judea, Capadocia, el Ponto y Asia, Frigia y Panfilia, Egipto y las partes de Libia que están en Cirene, y los forasteros romanos, judíos y prosélitos, cretenses y árabes, los oímos hablar en nuestras propias lenguas las grandezas de Dios.

Hechos de los apóstoles, 2 (3-28)

1. INTRODUCCIÓN

Generalmente, desde un punto de vista “folk”, se ha atribuido a Oriente una homogeneidad cultural que no se corresponde con la ingente variedad asiática. Esta visión simplista tiene profundas raíces en el pensamiento europeo, y se sustenta en tópicos que han sido ya convenientemente estudiados.¹ Es innecesario también describir la profunda diferencia cultural, social o económica entre sociedades tan dispares como la india, la china, la japonesa o la de los pueblos siberianos. En todo caso, podríamos establecer, no sin ciertos riesgos, una profunda diferencia entre la sociedad o cultura occidental y el resto de sociedades humanas que tarde o temprano sucumbieron a la expansión de ésta.

Sin embargo, ha habido a lo largo de estos últimos dos mil años una corriente de pensamiento que ha enlazado a numerosas culturas bajo su influencia, y ha aparecido de este modo un rasgo común a muchas sociedades

asiáticas. Esta forma de pensamiento es el budismo. El título de este trabajo especifica “culturas budistas” porque contrariamente a lo que a veces se ha afirmado, y de acuerdo con la intención de lo que aquí se dice, hubo en esa expansión una continuidad de ciertas valoraciones y aproximaciones a la idea de absoluto y realidad, que no fueron distorsionadas por la diversidad cultural con la que entraban en contacto. Esta variedad daba formas diversas a la expresión de las ideas, y mientras el contexto socio-cultural hizo florecer en más de un país corrientes y escuelas que se amoldaban al “ethos” local, la experiencia básica que otorga al budismo su unicidad era expresada bajo formas similares en las doctrinas más reservadas e iniciáticas, a pesar de la lejanía cultural.

Si hay un aspecto constante en la historia de esta religión es, aparte de su praxis de conocimiento, una extraordinaria versatilidad en la transculturalidad. La expansión del budismo fuera de la sociedad indostánica se remonta al reinado de Ashoka, primer unificador de la India bajo la dinastía de los Maurya, en el siglo III a.C. Monarca convertido a esta religión, mandó grabar edictos en rocas y estelas que estaban repartidos por toda la geografía del imperio. En los límites noroccidentales, encontramos inscripciones en griego y arameo (estas últimas en escritura karoshti).² En los siglos siguientes el budismo se benefició del sincretismo existente en los reinos griegos del norte, y se estableció de manera definitiva en la zona de Gandhara con el advenimiento del imperio de los Kushanas a principios de nuestra era. De allí, y siguiendo la Ruta de la Seda controlada por estos últimos, se expandió por todo el Asia Central, hasta China. El budismo llegaría a “La Tierra de en Medio” también por vía marítima, siguiendo su crecimiento por el sudeste asiático, Ceilán e Indonesia. Más tarde alcanzaría el Japón, Corea, el Tíbet y a partir de ahí, Mongolia y algunas sociedades siberianas.

De un modo general, podemos afirmar que allí donde el budismo arraigó desarrollando instituciones complejas y estructuradas, poseía un cierto grado de apoyo por parte de los poderes o aristocracias locales; lo cual no quiere decir que no llegara a otros lugares de los que no tenemos constancia, incluso que tuviera un cierto éxito de predicación, pero al no haber un compromiso de apoyo por parte del poder, no nos han quedado evidencias de ello. De todos modos, el ámbito geográfico por el que se expandió es muy grande, abarca sociedades complejas muy diferentes unas de otras.

En general, se ha destacado ampliamente la habilidad de los maestros budistas en integrar la doctrina (el *Dharma*) en diversos contextos culturales. Algunas de estas estrategias aculturativas eran la integración de los cultos y panteones locales en la amplia categoría de protectores de la doctrina, en otros se identificaban o asimilaban divinidades locales a bodhisattvas universales (como Avalokiteshvara), o por último se consideraba a estas divinidades locales como divinidades-bodhisattva, fieles seguidores de la doctrina.³

Este aspecto integrativo aparece ya en el mismo lugar de origen del budismo, la India. Aunque no dependiente del panteón hinduista en su doctrina ni en su ontología, el budismo asimiló en sus leyendas varias divinidades del panteón brahmánico. Esta asimilación sería poco funcional en los otros ámbitos geográficos, pero aún así encontramos huellas del panteón hindú en el Tíbet y en China, llevados por algunos de los ciclos tántricos (el caso de Ganapati o de Shiva, por ejemplo). Hay sin embargo algunos rasgos de la doctrina budista, rasgos aparentemente esenciales para la doctrina, que sí pertenecen al sistema de pensamiento índico general. Los conceptos de reencarnación, karma o renuncia son tópicos de esta cultura. Pero tal como se verá más adelante, no son estos conceptos escatológicos los que vertebran verdaderamente el Budismo como tradición ininterrumpida. Su posición es coyuntural. No nos estamos refiriendo al Budismo en su forma de práctica popular o devocional, sino a los protagonistas de la transferencia cultural, que provenientes de diferentes culturas, pasaron a detentar la transmisión de los linajes de las diferentes vías de conocimiento. Ellos fueron los traductores que se movían entre los “paisajes culturales” de cada sociedad, desde o a la cual traducían. No se intenta aquí establecer la relación entre estos “paisajes culturales” y la lengua, pero la relación es estrecha. Esto queda evidenciado en los problemas que supuso la traducción de los textos budistas al chino o en el caso del tibetano, una lengua nueva, artificial y técnica, creada expresamente para traducir el canon.

Pero, ¿qué es lo que se estaba intentando traducir?, ¿se trataba de algo perteneciente al “ethos” de una cultura y por tanto propio, o era algo que podía ser común a una experiencia humana?

2. LAS IDEAS PRECONCEBIDAS

En torno al budismo, hay una serie de ideas preconcebidas que es necesario tratar aquí, pues inciden directamente en la comprensión de su naturaleza. El primer tópico es la aseveración, mantenida a menudo desde diferentes ámbitos (“folk”, periodístico, académico), de que no se trata de una religión. El origen de esta idea tiene dos fuentes:

- la propia doctrina budista, que con su negación de un Dios creador y de un alma ligada a una individualidad psíquica permanente, resulta difícil de encasillar para la mentalidad occidental.
- una visión surgida del positivismo y del secularismo decimonónico, según la cual el budismo original era una conducta ético-filosófica, corrompida por las evoluciones posteriores que le habrían dado su forma actual, de carácter religioso.

Acerca de este último prejuicio, Snellgrove, en su *Indo-tibetan Buddhism*, comenta:

It is important to emphasize that the idea of an agnostic teacher of ethics of entirely human proportions who was later divinized by the enthusiasm of his followers, remains a liberal nineteenth-century European creation, corresponding to the similar efforts that were made to find a purely human ethical teacher behind the Jesus Christ of the Gospel accounts. In both cases the “mythological” are primary, and since they dictate, as it were spontaneously, the form in which the story is told, not only the story become trite when deprived by critical scholarship of its religious significance, but also a gap begins to yawn between the “founder” himself and his believing followers.⁴

Este punto es importante, pues aunque la conducta ética era uno de los pilares del budismo primitivo, constituía una de sus características sin ser su fundamento. A menudo se ha afirmado que el fruto de la vía budista (la budeidad o iluminación) dependía enteramente de la conducta ética, en una relación causa-efecto. Sin embargo, ya en el budismo primitivo encontramos que la experiencia básica que otorga la intuición de la iluminación, no depende ni está condicionada por una actitud, disciplina o conducta previa. De hecho, los factores que configuran el Noble Octuple Sendero que debe seguir un aspirante a la budeidad —la “conducta ética correcta”, la “resolución correcta”, el “esfuerzo meditativo correcto”, etc.— son considerados como síntomas y emanaciones de la “visión correcta” (el primero de estos factores), tal como se desprende de los estudios realizados por Peter Masefield sobre los Nikaya del canon Pali de Ceilán; este canon es considerado el más próximo a la tradición del budismo primitivo. La “visión correcta” es el *Dhammacakku* (el ojo del *Dhamma*), la experiencia mística que revelaba a los discípulos afortunados el sentido profundo del *Dhamma* (*Dharma* en skr.); estaba ligada a la transmisión oral del Buda, siendo éste su único requisito formal. La posibilidad de obtener la experiencia dependía de las capacidades del discípulo. Incluso la verdadera división espiritual del budismo primitivo no era entre monjes y laicos, sino entre *savaka* (skt. *śravaka*) —aquel que ha experimentado *Dhammacakku*—, y *puthujjana* —aquel que no lo ha experimentado. Entre los *savaka* había tanto monjes como laicos, y muchos *puthujjana* eran monjes. El Noble Octuple Sendero, la vía a la budeidad, era pues para quien había vivido la experiencia supramundana del *Dhammacakku*, y no era operativo sin este requisito. Esta característica no está revelada explícitamente en los Nikaya, por lo cual Masefield afirma:

It must surely have been this silence of the Nikayas that has misled so many, including Nyanatiloka, into the error of assuming that anyone could, whenever he so chose, begin to follow the ariyan (noble) eightfold path. Rather, one’s ability to follow this path depends upon one’s ability to acquire the first factor of that path, namely the right view that is its entrance and that arises on hearing the thunder of the Beyond when mediated

by a Buddha. To have sought to universalise what were originally private teachings by ignoring the fact that the path is supermundane and the sole province of the Savaka... has done nothing but render Buddhist studies a considerable misservice.⁵

Enfatizar que la experiencia trascendente que busca el budismo no radica en una práctica ética, ritual o devocional, nos lleva al campo de la fenomenología de las prácticas del éxtasis y de la alteración de conciencia, siendo en este dominio donde encontramos una unidad en las diferentes corrientes. Allí donde la importancia recae en las valoraciones, especulaciones filosóficas o preferencias rituales, encontramos a menudo conflictos originados por los diferentes contextos culturales o ideológicos, pues las preferencias filosóficas o especulativas dependen en gran parte del contexto de una cultura.

La experiencia intuitiva, que es sobre todo alentada en las escuelas más esotéricas del budismo, no depende del contexto cultural-social como elemento constitutivo (aunque sí explicativo, es decir, para expresar esa experiencia), mientras las otras vías están condicionadas por su propio medio, pues los valores, conceptos e imágenes son heredados y compartidos

Examinando las diferentes tradiciones búdicas, encontramos en las doctrinas consideradas más profundas, una serie de expresiones e imágenes que se repiten. Hallamos esto en algunos sutra del Mahayana del “Tercer giro de la Rueda del Dharma”, en el tantrismo, en el Ch’an, en el Hua-yen y en el rDzogs-chen.

Son estas tradiciones, y en especial el tantrismo, las que han recibido un trato peyorativo por parte de los orientalistas, siendo consideradas distorsiones del budismo. Sin embargo es en ellas donde encontramos una unidad en la expresión de la experiencia del absoluto y de la “talidad” (posible traducción de *sahaja*, ing. “suchness”).

La aprensión hacia el tantrismo radica en su contenido aparentemente alejado de la imagen ética y de renuncia que posee el budismo primitivo. También su barroca simbología y ritualismo han parecido a los que se han aproximado superficialmente, una degeneración hacia cultos divinos, cuando inicialmente era una altísima ideología ética. Afortunadamente hoy en día han sido más profundizados los estudios acerca de esta corriente, y han revelado una sorprendente coherencia con la evolución del pensamiento budista.

Acerca del Ch’an se ha afirmado que era en realidad taoísmo revestido de budismo, que su aproximación a la naturaleza y ciertos conceptos acerca del absoluto surgieron del pensamiento chino y se interpolaron en el budismo.⁶ Sin duda, el taoísmo fue una fuerza influyente e inspiradora para el Ch’an (también un rival), pero los conceptos que describen la experiencia mística del Ch’an se hallan en otras tradiciones budistas que jamás estuvieron en contacto ni con el taoísmo ni con China.

3. LA EXPERIENCIA

3.1. *Las dos fuerzas pendulares*

El budismo, como toda religión, posee diferentes realidades asociadas a su estatus de vía soteriológica institucionalizada. Posee un nivel asociativo-económico ligado a las instituciones y al poder. Otro aspecto es su organización interna, sus jerarquías propias. El de su práctica popular, mayoritariamente devocional, y de las relaciones del resto de la sociedad con el estamento religioso es otra de sus naturalezas. Pero lo que aquí nos interesa es la dinámica interna protagonizada por los especialistas religiosos, pues fueron (y son) ellos quienes dieron forma a la doctrina, a partir de sus experiencias y especulaciones.

Aunque en todas las escuelas budistas está enfatizada la práctica meditativa como superior a la especulación filosófica o doctrinal, en todas ellas encontramos un corpus explicativo que a veces contiene una gran complejidad epistémica y conceptual. Lo encontramos sobre todo en las evoluciones mahayanistas, donde la explicación de la vacuidad subyacente a todo fenómeno es explicada a través de un sofisticado sistema lógico. Pero ya en el budismo primitivo (llamado Hinayana, “Pequeño Vehículo”, por el Mahayana, “Gran Vehículo”), encontramos especulaciones complejas en el *Abhidharma*.⁷ Con el tiempo, el peso de la especulación lógica, la formalización de los diferentes sistemas epistémicos y la creación de escuelas especializadas en ello, contribuyó a que se creara en el seno del budismo una corriente que, sin descartar la vía meditativa, consideraba los estudios filosóficos como absolutamente necesarios. Dentro de esta ortodoxia, la vía tenía que ser dividida en audición de enseñanzas (skt. *sruta*), reflexión (*cinta*) y práctica espiritual (*bhavana*).

Sin embargo, para las vías más esotéricas la especulación filosófica era únicamente necesaria para descartar las visiones incorrectas, pero inadecuada para la experiencia de la iluminación. Esta experiencia, por trascender las limitaciones conceptuales humanas, por no corresponderse con valoraciones o conceptos, ni siquiera con los más sutiles, no podía ser aproximada por el razonamiento o el lenguaje. Hay en esto una correspondencia con las enseñanzas del Buda histórico, que se negó siempre a cualificar, describir o especular afirmativamente acerca de la iluminación, empleando un sistema apofágico, es decir de negación de lo que no es.⁸

Otro fenómeno ideológico vino a sumarse a estas dos corrientes dentro del pensamiento budista. De un modo difícil de explicar, otra consideración acerca de la iluminación, o mejor dicho, del modo en que ésta se presenta, vino a juxtaponerse a las preferencias anteriores. Esta consideración se refiere a la gradualidad o subitismo del momento de la experiencia reveladora. Encontramos esta dualidad ideológica tanto en el budismo tibetano como en

el Ch'an, y en los dos marcos geográficos (el Tíbet y China), se dieron en la misma época (s.VIII) debates y concilios para decantar el apoyo de la aristocracia en un sentido o en otro.⁹ En el Tíbet, esta polémica acerca de la simultaneidad (tib. *gcig-char 'jug-pa*) o gradualismo (tib. *rim-gyis 'jug-pa*) ha durado hasta nuestros días. De hecho, una de las acusaciones que los gradualistas tibetanos hacen a los subitistas es que se han dejado influir por el Ch'an proveniente de China, mientras el gradualismo es la verdadera vía proveniente de la India. Esta alegación es incorrecta, pues encontramos la idea de simultaneidad o inmediatez de la experiencia en la tradición del Mahamudra tántrico y del rDzogs-chen, ambas tradiciones provenientes de la India.¹⁰

Ligado a este debate está la consideración del absoluto, que en su estado relacionado con la iluminación es llamado *Dharmakaya*. *Dharmakaya* (cuerpo o dimensión absoluta) define la esencia de la dimensión primordial del individuo en su estado realizado. Esta dimensión ha sido descrita, a partir de las evoluciones filosóficas del Mahayana, como el conocimiento vivido de la vacuidad inherente a todo fenómeno. Una potente escuela epistemológica se desarrolló a partir de Nagarjuna y sus seguidores, la escuela Madhyamika, y se desarrolló una ortodoxia que postulaba una fuerte especulación acerca de la vacuidad, preliminar a la experiencia concreta. Esta corriente fue llamada el “segundo giro de la rueda del Dharma” (el “primer giro...” fueron las enseñanzas del Buda histórico). Posteriormente apareció, también en la India y dentro de la corriente Mahayana, el “tercer giro de la rueda del Dharma”, dentro del cual aparecieron escuelas como la Yogacara. En esta última evolución, la vacuidad es asumida como inseparable del potencial individual para experimentar la iluminación, al mismo tiempo que se exalta de manera más evidente la vía del método meditativo como indispensable. Es en esta escuela que aparece la noción de *Tatagathagarbha*, el “embrión de la budeidad” presente en cada ser vivo, provisto de todo su potencial; este concepto facilitaría las bases filosóficas a las diferentes corrientes esotéricas que con el tiempo, necesitarían estas bases explicativas para estar a la altura académica de las otras corrientes más escolásticas.

Es precisamente al “tercer giro de la rueda del Dharma” que pertenece el *Lankavatara Sutra*, la fuente textual más importante del Ch'an primitivo. No en vano, esta escuela era llamada en sus inicios “escuela del Lankavatara”.

El desarrollo en el tantrismo, en el rDzogs-chen y en el Ch'an, de la idea de un principio individual, puro e iluminado desde el origen y contenedor de la potencialidad de toda la experiencia, contrastaba con la visión ortodoxa de la escuela Madhyamika, poseedora de una fuerte carga de renuncia y que no otorgaba concesiones a cualquier atributo del absoluto que no fuera una vacuidad radical. El acercamiento epistemológico a la verdadera realidad sólo podía realizarse, en la escuela Madhyamika, a través de una demolición de cualquier concepto, demolición que paradójicamente se sustentaba en un

elaborado proceso filosófico. Sin embargo, las escuelas esotéricas se atrevían a hablar de un principio que iba más allá de la vacuidad, al mismo tiempo que propugnaban un acercamiento experiencial a la Iluminación que no forzosamente había de pasar por el estudio, las reglas éticas o la acumulación de méritos.

Respecto a este último punto, la acumulación de méritos, vemos que se produce en las escuelas esotéricas, una inversión de la tendencia general del budismo. Habitualmente, se consideraba la acumulación de méritos procedentes de acciones pías, junto a la acumulación de sabiduría, como los dos expedientes necesarios para acceder a la iluminación. En las vías más esotéricas vemos que este método queda en entredicho, al ser considerado fruto de la visión dualista y del esfuerzo por conseguir algo que es construible, compuesto, dependiente de una acción o fruto de ella. Los místicos budistas dejaban muy claro, a partir de su experiencia, que la aprehensión del estado natural del individuo no podía experimentarse con el esfuerzo o bajo la búsqueda de lo externo.

3.2. Continuidad en la expresión del Absoluto

Estas escuelas iniciáticas desarrollaron una visión de la praxis meditativa basada en la espontaneidad, la vivencia pura de lo inmediato y la no elaboración. Así, encontramos en el *Kiue-kuan luen*, atribuido a Nieu-t'eu, el siguiente diálogo:

- La vacuité est le fondement de la Voie, les phénomènes sont l'activité de la réalité.
 - Au sein de cela, qui agit?
 - Au sein de cela, il n'y a en réalité personne qui agisse.
- La nature du Domaine Absolu (Dharmadhatu) est la spontanéité.¹¹

La espontaneidad como acción que no es acción condicionada por la mente discursiva, es también uno de los máximos valores del tantrismo y del rDzogs-chen. Esta última es la doctrina considerada más profunda por muchos místicos tibetanos, especialmente de la escuela rÑing-ma-pa. En ella encontramos muy elaborada la noción de una base primordialmente pura en el individuo, sea éste un ser ordinario o un buda. Esta noción de “pureza primordial” (tib. *Ka-dag*) está ya asumida en los niveles del tantrismo “interno” (skt. *anuttaratantra*), en donde la realización espiritual revela la naturaleza idéntica de *samsara* y *nirvana*, es decir, los fenómenos se revelan en su verdadera dimensión, que es pura espontaneidad —en la barroca simbología del tantrismo se denomina mandala a la percepción pura de los fenómenos. Un antiguo manuscrito perteneciente al rDzogs-chen, y que lleva el título de *Rig-pa'i khu-byug* (El cuco del discernimiento), presenta la esencia de la vía en forma de verso:

sNa tsogs rang bzhin mi gnyis kyang/
 cha shas nyid du spros dang bral/
 ji bzhin pa zhes mi rtogs kyang/
 rnam par snang mdzad kun tu bzang/
 zin pas rtsol ba'i nad spangs te/
 lhun gyis gnas pas bzhag pa yin//

Aunque la naturaleza de la existencia fenoménica no es dual,
 las partes están ellas mismas desprovistas de elaboración conceptual.
 Aunque ni siquiera el pensamiento “son como son” es necesario,
 todas las apariencias son en esencia buenas.
 Habiendo comprendido la perfección de todo, abandonando la
 enfermedad del esfuerzo,
 uno permanece en la espontaneidad, en el estado de Contemplación.¹²

Este texto es reconocido por la tradición tibetana como uno de los primeros textos de rDzogs-chen traducidos por Vairocana, en el s.VIII. Su antigüedad es indiscutible, pues un ejemplar fue encontrado por Sir A. Stein en las cuevas de Tun-huang, y se remonta por tanto la antigüedad del manuscrito en cuestión a una fecha anterior al s.X. En él encontramos el concepto de la espontaneidad, del no-esfuerzo ligado a la no acción, y al reconocimiento de que los fenómenos “son como son”, expresado por el término *ji bzhin pa*, término emparentado, en su significado, con el sánscrito *sahaja* —este último describe la experiencia personal de la unión entre el plano absoluto y el fenoménico—; *sahaja* es la experiencia individual de la talidad fruto de las prácticas tántricas. La no-acción que es pura espontaneidad la encontramos en el Ch’an en el término *wu-wei*, que no ha de ser confundido con un quietismo, pues una búsqueda de la quietud sería una acción. Este término, que ya existía en el taoísmo, denota un estado en el que ya no existe un condicionamiento compulsivo que lance al individuo a actuar, capacitando al mismo tiempo a vivir cualquier acción en libertad total, pues otorga el conocimiento de la verdadera naturaleza de la realidad.

La experiencia se funde con lo experimentado y con el que está experimentando, no hay diferencia entre agente, acción y objeto. No es una experiencia dualista, fundada en la polaridad sujeto-objeto. El fruto de la realización es, para estas vías, un estado no construido, no evocado o encontrado, se trata de un estado ligado a la naturaleza fundamental del individuo. No es algo que se observa externamente, que se mide o se domina; más bien es el fundamento sutil de toda la experiencia vital, en su globalidad. Son los condicionamientos kármicos, las tendencias, prejuicios y valoraciones dualistas lo que constantemente propulsan a la mente a una dinámica binaria, basada en la percepción errónea de la realidad como un escenario dividido entre sujeto y objeto, en el cual los diferentes fenómenos son valorados en términos de

aceptación y rechazo; las vías esotéricas del budismo propugnan una praxis que de hecho es una no-praxis, una vía más allá del esfuerzo y del artificio. Sólo así, el practicante encuentra su naturaleza fundamental, el llamado “estado primordial” (tib. *dgongs*) en el rDzogs-chen, o el *wu-nien* del Ch’an; este último término, traducido como no-pensamiento, está basado no en el rechazo al pensamiento, sino que se trata de estar en su mismo centro, sin estar condicionado por su flujo constante.¹³ De hecho, la Mente (ch. *sin*), o mejor dicho, su naturaleza fundamental, es considerada idéntica al Buda, pero es la diferencia entre esta naturaleza y el flujo del pensamiento discursivo —fruto de la ignorancia— lo que hizo desarrollar en el Ch’an el concepto de *wu-in* y *wu-nien*, denotando la partícula *wu* una resolución de los opuestos más que una negación antitética. Vemos en estas dos corrientes del budismo, una insistencia en puntualizar que la búsqueda de lo no-condicionado no supone un aferramiento a la experiencia del vacío de pensamientos. Este apego al vacío parece ser que se daba entre algunos practicantes, y es criticado como una vía errónea que lo único que produce es un renacimiento en la dimensión de la no-forma (una de las tres maneras de experimentar la realidad en la tri-partición del universo, estando desvinculada de los aspectos de materia y sensación, pero sometida igualmente a las leyes del *karma*).

Por tanto, las vías que basan su práctica en el esfuerzo por la especulación filosófica, la acumulación de méritos o la búsqueda de un estado de vacío mental, son considerados como métodos que alejan del verdadero sentido. En general, desde la perspectiva de las corrientes esotéricas, estos métodos son vistos como vías adecuadas para discípulos con capacidades inferiores, y las sutilezas de las enseñanzas más esotéricas son consideradas como provechosas para unos pocos, aquellos que poseen las capacidades superiores para entenderlas. Si a ello añadimos la necesidad absoluta de que el discípulo reciba la transmisión de un maestro plenamente cualificado, y que esta transmisión le capacita para la experiencia primordial —pues por si solo, y mediante textos, por muy profundos que sean, es insuficiente, pues quedaría dentro de la mera comprensión intelectual— vemos que hay una similitud con el budismo primitivo, en el cual sin la experiencia supramundana del *Dhammacaku* el discípulo no podía entrar en el “Noble Octuple Sendero”, y esta experiencia sólo podía obtenerse con la audición de la palabra de un buda. Hay pues una insistencia en que el discípulo debe situarse en una corriente de transmisión, sin la cual los métodos, sean éticos, especulativos, ascéticos o esotéricos, no tienen funcionalidad.

La importancia de la transmisión está sistematizada en el tantrismo con las cuatro iniciaciones, a través de las cuales el discípulo es identificado con una divinidad que es la forma simbólica de su propia naturaleza, desvelando así la identidad total del plano absoluto y relativo. En el rDzogs-chen, el discípulo es introducido al estado primordial mediante el “potenciamiento

de la energía creativa del discernimiento” (tib. *rig-pa'i rtsal dbang*). En el Ch'an, la transmisión de “mente a mente” transfería de maestro a discípulo la experiencia del sentido profundo. Todas estas formas de transmisión de la experiencia supramundana tienen en común que han de ser impartidas por un individuo que previamente haya realizado el sentido profundo en su propia existencia, sino carecen de funcionalidad y eficacia.

Además, la forma en que esta transmisión se presenta puede estar ritualizada en algunos casos —como en el tantrismo—, pero prescinde de la especulación filosófica y de la tradición textual ordinaria que forma la educación habitual en los monasterios.

En ocasiones, encontramos actitudes cercanas a la misología (rechazo a la razón lógica) y reacias hacia las tradiciones textuales tradicionales, habiendo buenas muestras de ello en la tradición Ch'an-Zen.

4. LA EXPRESIÓN DE LA EXPERIENCIA Y EL CONTEXTO CULTURAL

La vehiculación de los diferentes niveles de cultura que englobaba el budismo, pasaba por el progresivo establecimiento de centros de saber —generalmente monasterios—, en los que se perpetuaba un sistema de vida y de visión del mundo que a veces contrastaba con el contexto cultural-social en el que estaba establecido. De hecho, la reacción inicial al establecimiento de centros monásticos en el Tíbet, o la repugnancia que en China despertó el sistema de valores budista, siendo considerada una religión extravagante —especialmente por los confucianistas—, son muestras de ello.

No es de extrañar que el Ch'an utilizara metáforas, términos e imágenes taoístas, pues la substancia del budismo, en sus niveles más vivenciales, y la de algunas escuelas del taoísmo, era muy similar. M. Fukunaga dice, refiriéndose a las similitudes entre Chuang-tzu y el Ch'an:

What strikes the eye is the existence of common expressions of the way in which both philosophies account for basic reality —i.e., substance. For Chuang-tzu, basic reality was “the Way”, having neither beginning nor end, birth nor death, waxing nor waning, shape nor form, “he” nor “I”, right nor wrong, great nor small, long nor short, fair nor ugly, good nor evil, etc., in short, including all oppositions within itself: the very flux of change itself, never at rest for a moment. In Ch'an, fundamental reality was the “self mind”, identical with the Buddha, with all dharmas: “This mind, ever since a beginning that is no beginning, has never been born, has never perished, is neither green nor yellow, has neither shape nor form, belongs neither to existence nor to nonexistence, is not measured for oldness or newness, is nor long nor short, great or small...”¹⁴

Es en el nivel de la expresión donde encontramos préstamos entre el taoísmo y el Ch'an —especialmente el de Chuang-tzu. Si estos préstamos de conceptos e imágenes se dieron, es porque había una identidad en lo que se quería decir, y esa identidad reside en la experiencia de indisolubilidad entre la realidad absoluta o fundamental y el mundo fenoménico de la experiencia “mundana”. Sin embargo, es en la concepción de la realidad absoluta o fundamental donde encontramos las diferencias: en el taoísmo, se trata de una fusión con la verdadera naturaleza que, aunque siempre en transformación, es percibida como substancialmente existente. El ser se fusiona con el cielo y la tierra, con su ley, con el Tao. En cambio el Ch'an experimenta esta realidad fundamental como vacuidad, en la que la riqueza fenoménica es la manifestación de su potencialidad. Por tanto el Ch'an nunca se desmarcó de lo que es: una escuela budista.

En el Tíbet, las dos vías más esotéricas son el Tantra Superior y el rDzogs-chen. La primera, considera la praxis meditativa como un proceso de transformación en el que el practicante, mediante la introducción iniciática, las explicaciones y la práctica yóguica, transforma su percepción ordinaria en una percepción pura, revelando la sabiduría inmanente en toda la existencia. Es una vía en la que no está prescrita la renuncia, pues todas las configuraciones psico-físicas del individuo son utilizadas, y tanto en la India como en el Tíbet una gran parte de los maestros que transmitían estas enseñanzas no eran monjes, sino yoguis laicos. Es llamada la vía de transformación (tib. *sgyur lam*), pues la percepción ordinaria es transformada en un *mandala*, y las pasiones ordinarias se mutan en vías de sabiduría.¹⁵ El método del rDzogs-chen, considerado por sus practicantes como superior, es llamado la vía de autoliberación (tib. *rang-grol lam*), y en ella nada es rechazado ni transformado, sino que es liberado en su propia naturaleza. El énfasis de este método está puesto no en la vacuidad —propio de las corrientes más exotéricas del budismo—, ni en la claridad —propio del tantrismo—, sino en el discernimiento (tib. *rig-pa*), entendiéndolo por discernimiento no la conciencia discursiva, sino la conciencia intrínseca que es pura presencia.

Vemos que en el budismo esotérico tibetano, algunos conceptos del budismo tradicional y de la filosofía mahayana son interpretados de una manera diferente. Es el caso de *thugs-rje*, que en un nivel ordinario de budismo es la compasión que motiva al bodhissatva a obrar por el bien de los otros seres. En el rDzogs-chen significa la energía del estado primordial, su capacidad de manifestar toda la existencia fenoménica. La palabra *rig-pa* denota, fuera de los ámbitos del rDzogs-chen, el conocimiento intelectual ordinario, mientras que para esta escuela describe el aspecto del discernimiento del estado primordial. Tanto en esta doctrina como en el tantrismo, *sems* suele ser una abreviación de *sems-nyid*, y se diferencia del significado habitual —que describe la mente ordinaria, dualista— para referirse a la naturaleza de la mente,

sinónimo del estado primordial. Hemos visto que en el Ch'an sucedía algo similar con *sin*, donde su significado habitual de mente —en su sentido ordinario—, es trascendentalizado pasando a significar la naturaleza de la budeidad.

En el budismo tántrico que se desarrolló en el Tíbet, encontramos una percepción del medio natural fuertemente influenciada por la cultura animista de la cosmovisión tibetana. Este aspecto, que no estaba originalmente vinculado a los ciclos tántricos, responde a la integración de la cosmovisión tibetana en un sistema que poseía la capacidad de absorber este tipo de percepción del mundo, demostrando los maestros de la primera época de expansión del budismo en el Tíbet una gran habilidad para efectuar esta asimilación. Del mismo modo, en China, el Ch'an continuó con la percepción del medio natural como espejo de la realidad esencial, que impregnaba el pensamiento chino a partir del taoísmo.

En el Ch'an, las referencias al ciclo de reencarnaciones o al *karma* son mínimas, de hecho son conceptos extraños a la cultura china. De todos modos, es difícil asegurar que la ausencia de estos conceptos en el Ch'an tenga por motivo único su origen extranjero, pues en las otras escuelas del budismo chino sí encontramos este tipo de especulación. Podría aducirse que el Ch'an evita hacer referencia a ello por considerarlas nociones que apartan del sentido profundo de las enseñanzas, pues invitan a la especulación y al cálculo acerca de la acumulación de méritos, de los efectos del *karma*, etc. De hecho, encontramos la idea de que la realidad fundamental de la existencia está más allá de la ley de la causa y del efecto (*karma*), y que no existe, en esencia, tal causa y efecto. Esta aseveración se halla también en el rDzogs-chen, uno de cuyos atributos es el de ser una vía que “va más allá de la causa y del afecto”, al situar al practicante, mediante la introducción esotérica, directamente en su estado primordial. La teoría de que la ley del *karma* no tiene en realidad ningún fundamento, de que es un espejismo y de que no hay una continuidad o un verdadero efecto de dependencia entre los actos pasados y sus resultados, la encontramos ya en algunos sutra del Mahayana, y es una elaboración de la teoría de la vacuidad.¹⁶ La inexistencia de una causa-efecto es también pregonada por Chuang-tzu, así como la autogeneración y automutación de todas las cosas.¹⁷ Es por tanto difícil de establecer si esta idea proviene del taoísmo o del budismo, pero el Ch'an no produce ninguna ruptura con el pensamiento budista tradicional con este tipo de aseveraciones.

CONCLUSIÓN

En antropología cultural, y en el marco de las relaciones interétnicas, el concepto de aculturación define el proceso de asimilación por parte de una cultura

de elementos procedentes de otra sociedad, que en un inicio le eran ajenos. En la larga historia de propagación del budismo en Asia, sin duda gran parte de las doctrinas, filosofías y rituales que contenía pudieron insertarse en los diferentes contextos culturales gracias a este proceso llamado aculturativo.

Sin embargo, hay un aspecto vivencial, que abarca la capacidad individual y estrictamente humana de la experiencia, que en los niveles más esotéricos de esta religión lleva al practicante a expresar su vivencia bajo unas formas a menudo opuestas al modo en que se presenta el budismo ortodoxo. Incluso esta forma heterodoxa en que se presenta el budismo esotérico podría ser una forma de aculturación, pues es evidente que los maestros que introducían en las diferentes culturas las doctrinas iniciáticas eran portadores de esta línea no formal de pensamiento. No obstante, este tipo de expresión mística no podía depender, para ser transmitida, únicamente de bases literarias o filosóficas, sino que debía ser experimentada, debía ser convertida en experiencia, y como tal, era descrita en términos que muchas veces no dependían de la corriente general budista, y utilizaban metáforas o expresiones propias de la cultura a la que pertenecían los adeptos. Pero estas expresiones e imágenes mantenían un hilo conductor con el pensamiento esencial del budismo, por muy heterodoxas que pudieran parecer.

Es precisamente en estas escuelas esotéricas donde la experiencia es enfatizada, en contraposición con la tradición textual, y es en ellas donde encontramos una unicidad en la expresión del absoluto, aún siendo vehiculada por variantes locales. Esta variación es una de sus señas de originalidad, pues las separa de la tradición puramente textual, y nos sitúa en lo que realmente se transmitió en doctrinas iniciáticas: no una tradición de pensamiento, sino una experiencia que radica en la propia naturaleza humana y su capacidad de situarse fuera de sus moldes conceptuales.

NOTAS

1. Para un buen estudio de estos tópicos, véase *Orientalismo*, de Edward V. Said, 1990.
2. Sobre las inscripciones de Ashoka, véase *Ashoka. Edictos de la ley sagrada*, de F. Rodríguez Adrados, 1987, p. 33-6.
3. En la India, por ejemplo, se llegó a considerar a Shiva como una emanación del bodhisattva Avalokiteshvara.
4. En *Indo-tibetan Buddhism. Indian buddhists and their tibetan successors*, de David Snellgrove, 1987, p. 8.
5. Ver *Divine revelation in Pali Buddhism*, de Peter Masefield, 1986, p. 53-4.
6. Acerca de las interrelaciones entre taoísmo y budismo, véase los trabajos de E. Zürcher (1980), M. Fukunaga (1969) y I. Robinet (1984).

7. El *Abhidharma* (“*Dharma amplificado*”) es una de las tres partes en que está dividido el canon del budismo primitivo. Las otras dos son *Sutra* (los hechos y los sermones del Buda, así como de algunos de sus discípulos) y *Vinaya* (la disciplina monástica).
8. Este recurso lo encontramos en otras tradiciones místicas, como algunas corrientes del taoísmo (Chuang-tzu).
9. En los dos casos, las corrientes que predominaron alteraron *a posteriori* la realidad de los hechos. En el Tíbet, donde la visión gradualista india se impuso, con el paso del tiempo, sobre la subitista (defendida ésta última por un maestro Ch’an de la “Escuela del Norte”), encontramos que las historiografías posteriores a esta época (s.viii d.C.) hacen aparecer a la monarquía tibetana totalmente inclinada hacia la escuela india, lo cual no es cierto según los textos más antiguos. En el caso chino, la “Escuela del Sur” (subitista) que triunfó con el paso del tiempo, elaboró una imagen de Shen-hsiu (representativo de la “Escuela del Norte”) en la que se exageraba su gradualismo. Los dos casos son interesantes para comprender cómo se elaboran las ortodoxias. Véase *La volonté d’orthodoxie dans le Bouddhisme chinois* de B. Faure, 1988, p. 169-78.
10. Esta idea también la encontramos en algunos autores occidentales, como por ejemplo en Tucci. Véase G. Tucci *The religions of Tibet*, 1980, p. 14
11. En *Tchan-Zen, racines et floraisons*, p.141. Traducción de Catherine Despeux del texto “Kiue-kuan luen” atribuido a Nieu T’eu (p. 136-56).
12. Sobre el *Rig-pa’* y *khu-byug*, véase Namkhai Norbu 1990, y Samten G. Karmay, 1985.
13. Para los términos tibetanos, véase *Primordial experience* de Mañjusrimitra, traducción de Namkhai Norbu y Kennard Lipman, 1987 (glosario), así como *Self-liberation through seeing with naked awareness* de John M.Reynolds, 1989 (glosario). Para los términos chinos, véase *Tchan-Zen, racines et floraisons*, L. Silburn, 1985 (en casi todos los artículos de esta miscelánea hay reflexiones acerca de la terminología).
14. En el artículo de M. Fukunaga «No-mind in Chuang-tzu and in Ch’an Buddhism» en *Zinbun*, 1969, p. 32.
15. La vía monástica, representante del nivel sútrico del budismo, es la “vía de la renuncia” (tib. *spongs-lam*).
16. Véase *The crystal and the way of light*, Namkhay Norbu 1986, p. 22.
17. En M. Fukunaga, *op. cit.*, p. 20.

BIBLIOGRAFÍA

- ASANGA (1980): *Le compendium de la superdoctrine (Abhidarmasamuccaya) d’Asanga*. Traducción de Walpola Rahula. Paris: Publications de l’École Française d’Extrême Orient.
- AZIZ, B. (ed.) (1985): *Soundings in tibetan civilisation*. New Delhi
- BARNET, S.; BURTO, W. (1982): *Zen ink paintings*. Londres: Robert G. Sawers Publishing.
- BAROETTO, G. (1990): *La collana delle visioni*.(tr.). Accidosso: Zhang Zhung Edizioni.
- DARGYAY, E. M. (1977): *The rise of esoteric Buddhism in Tibet*. Delhi: Motilal Banarsidas.

- DESPEUX, C. (1985): «Kiue-kouan louen (Extinction de la contemplation)» (tr.). En *Silburn, L.*
- FAURE, B. (1988): *La volonté d'orthodoxie dans le Bouddhisme chinois*. Paris: Éditions du CNRS.
- FUKUNAGA, M. (1969): «No-mind in Chuang-tzu and in Ch'an Buddhism». En: *Zinbun*, 12, 1969, p. 9-45.
- GUENTHER, H. V. (1963): *The life & teachings of Naropa* (tr.). Oxford & New York: Oxford University Press.
- KAPSTEIN, M. (1992): «Samanthabhadra & Rudra: Innate Enlightenment and Radical Evil in tibetan rNyang-ma-pa Buddhism». En : REYNOLDS, Frank & TRACY, David (ed.) *Discourse and Practice*. New York: State University of New York Press.
- KARMAY, S. G. (1985): «The rDzogs-chen in his earliest text: a manuscript from Tun-huang». En: AZIZ, B.(ed.) (1985).
- KVAERNE, P. (1983): «The Great Perfection in the tradition of the Bonpos». En: LAI, Walen; LANCASTER, Lewis R. (ed.): *Early Ch'an in China and Tibet*. Berkeley: Berkeley Buddhist Series.
- LALOU, M. (1974): *Las religiones del Tibet*. Barcelona: Barral.
- LAUF, D. I. (1973): *L'Héritage du Tibet*. Berna: Kümmerly & Frey.
- MKHAS-GRUB-JE (1968): *Mkhas-grub-rje's fundamentals of the Buddhist Tantras*. Traducción de D. Lessing y A. Wayman. The Hague: Indo-Iranian Monographs, v. VIII.
- MAÑJUSHRIMITRA (1987): *Primordial Experience. An introduction to rDzogs-chen Meditation*. Traducción de Namkhai Norbu y Kennard Lipman. Boston: Shambhala.
- MASEFIELD, P. (1986): *Divine Revelation in Pali Buddhism*. London: Allen & Unwin.
- NORBU, N. (1989): *Dzogchen e Zen*. Arcidosso: Zhang Zhung Edizioni.
- NORBU, N. (1990): *Rigpai kujyug. The six vajra verses*. Editado por Che-ngee Goh. Singapore: Rinchen Editions.
- NORBU, N. (1986): *The crystal and the way of light. Sutra, Tantra and Dzogchen*. New York & London: Routledge & Kegan, Paul.
- OROFINO, G. (1985): *Insegnamenti tibetani su morte e liberazione*. Roma: Edizioni Mediterranee.
- PAL, P. (1983): *Art of Tibet*. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art and University of California Press.
- RAHULA, W. (1978): *Lo que el Buda enseñó*. Buenos Aires: Kier.
- REYNOLDS, J. M. (1989): *Self-liberation through seeing with naked awareness*. Traducción del *Rig-pa ngo-sprod gcer-mthong rang-grol* de Padmasambhava. New York: Station Hill Press.
- RICHARDSON, H.; SNELGROVE, D. (1986): *A cultural History of Tibet*. Boston: Shambhala.
- ROBINET, I. (1984): «Notes préliminaires sur quelques antinomies fondamentales entre le Bouddhisme et le Taoïsme». En: LANCIOTTI, Lionello (ed.): *Incontro di religioni in Asia tra il III e il X secolo d.c.* (1984). Firenze: Leo S. Olscha Editore.
- RODRIGUEZ ADRADOS, F. (1987): *Asoka. Edictos de la Ley Sagrada* (tr.). Barcelona: Edhasa.
- ROERICH, G. N. (1949): *The Blue Annals. Traducción del Deb-ther sngon-po de gZhon-nu dpal*. Calcutta: Motilal Banarsidas.
- SAID, E. W. (1990): *Orientalismo*. Madrid: Libertarias.

- SILBURN, L. (1985): *Le Tch'an (Zen). Racines et floraisons*. Paris: Editions des deux Océans.
- SMITH, G.: Prefacio a *The ngagyur Nyingmay Sungrab*. v. I. Delhi: Jayyed Press.
- STEIN, R. A. (1962): *La civilisatiion tibétaine*. Paris: L'Asiathèque.
- STEIN, R. A. (1972): *Vie et chants de 'Brug-pa Kun-legs le yoguin* (tr.). Paris: Maisonneuve et Larose.
- THONDUP, T. (1989): *Buddha Mind*. New York: Snow Lion Publications.
- TUCCI, G. (1986): *Minor buddhist texts*. Delhi: Motilal Banarsidas.
- TUCCI, G. (1980): *The religions of Tibet*. London: Routledge & Kegan, Paul.
- TUCCI, G. (1949): *Tibetan painted scrolls*. Roma: La libreria dello stato.
- WAIMAN, A. (1977): *Yoga of the Guhyasamajatantra. The arcane lore of forty verses* (tr.). Delhi: Motilal Banarsidas.
- YAMASAKI, T. (1988): *Shingon. Japanese esoteric Buddhism*. Boston & London: Shambhala.
- ZÜRCHER, E. (1959): *The Buddhist Conquest of China: The spread and Adaptation of Buddhism in Early Medieval China (Sinica Leidensia 11)*. Leiden: E. J. Brill.

Les traduccions al castellà de la poesia de Carles Riba

Montserrat Bacardí

Universitat Autònoma de Barcelona

La comunicació que tinc el gust de llegir-vos no pretén altra cosa que oferir un llistat complet de les traduccions castellanques, publicades com a llibres, de la poesia de Carles Riba, amb una breu descripció del caràcter i l'estil i de l'ambient cultural en què van ser gestades.

Abans del 1939, Riba ja era un poeta reconegut no solament a Catalunya sinó a tota la península, però d'obra escassa: *Primer llibre d'estances* (1919), *Estances. Llibre segon* (1930) i *Tres suites* (1937). Potser per això, i també per raons d'ordre històric —la II República, recordem-ho, tan sols va durar cinc anys, molt turbulents—, no hi ha cap traducció de la seva obra en aquest període. A més, els intel·lectuals espanyols de l'època encara no gaudien tal vegada d'un mínim de perspectiva per valorar el fenomen d'una literatura catalana que, havent deixat enrera els tempteigs decimonònics, se'ls oferia, ja aleshores, com un fruit madur, ric i divers. D'altra banda, aquells que van interessar-s'hi, immersos en el cosmopolitisme cultural i psicològic de l'Europa de les entreguerres, acostumaven a fer-ho d'una manera directa —sense doblatge, si se'm permet el manlleu. Cal recordar, a tall d'exemple, les paraules d'elogi que Jorge Guillén va trametre a Riba després de llegir el segon llibre d'*Estances*.¹

Les primeres traduccions, en canvi, van arribar en un context polític i cultural ben diferent, el d'una Espanya que, als anys cinquanta, després de trabucar la mà ferma del sentinella d'Occident per una solidesa plàcida a l'ampara d'Eisenhower i del reconeixement de l'ONU, es permetia alguna condescendència vers aquella literatura catalana que, finida la guerra, era tinguda literalment per "anti-Española".² Hi havia, a més, una nova generació d'escriptors que volia apropar-se a aquelles lletres perseguides i ignorades, sovint demonitzades, amb més o menys rigor, durant una dècada llarga. Amb tot, l'escenari psicològic ja no era el de dues dècades enrera. La literatura

catalana s'havia convertit en una “cosa altra”, força llunyana. I si Jorge Guillén (o Lorca, Alberti i tants d'altres) llegia Riba en català, ara, en canvi, la traducció esdevenia necessària, una traducció que, alhora, comportava en molts casos una forma de reconeixement i fins i tot d'homenatge.

Obre el joc, l'any 1952, l'*Antología de poetas catalanes contemporáneos* de Paulina Crusat. A petició de l'antòloga, Riba va participar en la confecció del recull de diverses maneres, sobretot en la tria dels poetes. A més de Guerau de Liost, Carner, López-Picó, Riba, Sagarra, Manent, Garcés, Esclasans, Folguera, Salvat-Papasseit, Sánchez-Juan, Leveroni, Teixidor i Espriu (la “llista provisional” de Crusat), Riba li va recomanar d'incorporar-hi Foix, Arderiu, Vinyoli, Rosselló-Pòrcel, Pons, Perucho, Palau i Fabre, Cots, Sarsanedas, Albert Manent, Llacuna, Permanyer i Valeri. Així mateix, li desaconsellà d'incloure-hi Eugeni d'Ors.³ D'altra banda, Riba va corregir les versions castellanes dels seus poemes i les va comentar, per carta, amb la traductora. En canvi, a penes va intervenir en la selecció dels seus poemes: dues composicions del primer llibre d'*Estances* (12 i 22), tres del llibre segon (10, 24 i 25), dues de *Tres suites* (“Dos sillons de quan jo era petit” i “Ilicet”), sis de *Del joc i del foc* (les tannkas 5, 6, 10 i 66 i “Balada” i “Reconciliació”) i un fragment de l'elegia setena de les *Elegies de Bierville*. Potser el més sorprenent de la selecció és l'exigua representativitat d'aquesta obra. No resulta difícil d'escatir que obeeix a una pruija de coherència. Les traduccions no van acompanyades del text original, i, potser per això, l'antologia prova de traslladar la mesura i la rima —la consonant, però, es converteix en assonant— dels versos de Riba. En el cas de les *Elegies*, aquest esforç és gairebé impossible. Honestament, ho admet al pròleg: “Habiendo elegido traducir en verso, hemos tomado lo que podía ser traducido”.⁴ A pesar del constrenyiment formal, la traducció de Paulina Crusat és escropulosa i, sobretot, té un notable valor informatiu.

Després de nombroses dilacions, l'abril del 1953 apareix una traducció de les *Elegies de Bierville* a cura d'Alfonso Costafreda. El projecte inicial consistia en una selecció de l'obra poètica de Riba:

La primera idea fue hacer una antología de toda la obra lírica de Riba, pero yo, como director de la colección, preferí un libro completo, las *Elegías de Bierville*, y Vicente [Aleixandre] ha sido de la misma opinión y ha convencido a Riba y a Costafreda de que el tomo de Adonais contenga sólo las *Elegías*.⁵

Costafreda va esmerçar tres anys en la traducció. Molt temps, si ens atenim a la impaciència de l'editor que, abans de l'*Antología de poetas catalanes contemporáneos*, volia publicar les *Elegies*, i a la del mateix Carles Riba: en una carta a Xavier Benguerel del juliol del 1951 ja anunciava que “la traducció castellana de les E. de B. s'està fent. Deurà sortir cap a fi d'any”;⁶ un any i mig més tard, el gener del 1953, Riba es mostrava recelós —indulgentment

recelós— quant a l'eficiència de Costafreda: “Miraré de donar l'empenta definitiva a aquest dolç bohemí de Costafreda”.⁷ No obstant això, poeta i traductor van examinar amb rigor la versió definitiva: “En Costafreda va passar per casa (...) dues vegades; vam examinar curiosament la traducció de les *Elegies*. M'ha d'enviar des de París (...) el text definitiu i el prefaci”.⁸ En el pròleg, exposa que la seva versió de les *Elegies* no pretén ser una feina de creació, sinó tan sols un trasllat fidedigne de l'original, una “posible ayuda para aquel lector no familiarizado con la lengua catalana”.⁹ En efecte, la traducció va acompanyada de l'original i Costafreda s'hi subordina, sense caure, però, en el calc. S'hi subordina, ja s'entén, temàticament, perquè el ritme dels díctics de Riba en la versió castellana queda difús. Tanmateix, en paraules de J. M. Castellet, “la de Costafreda es una traducción vocacional: cuidada, precisa, regular”.¹⁰

Només un any després de la primera edició original, el 1953, surt a la llum la traducció castellana de *Salvatge cor* a càrrec de Rafael Santos Torroella, amb un pròleg d'Antonio Tovar. El llibre conté el text en català i dues versions castellanes, l'una molt literal i l'altra ajustada a les exigències mètriques. Ambdues, pel que diuen els títols, semblen obra de Santos Torroella: “Nota y traducciones de Rafael Santos Torroella”. Les cartes de Riba ens informen, en canvi, que la traducció textual és d'ell mateix. Primer li ho confessa a Benguerel, el maig del 1953: “...per a *Salvatge cor*, on la dicció és més concentrada, potser us serà útil, fent-vos més curt el camí, aquesta traducció gairebé interlineal que en realitat és meua”.¹¹ I un any després en parla a Paulina Crusat com d'una cosa sabuda —sabuda pels dos interlocutors, és clar: “No em veig gaire fent jo una proposta de versió; ho vaig intentar per l'edició salmantina de *Salvatge cor* i tinc la sensació de fracàs...”.¹² Les cartes permeten advertir que Riba devia preparar aquesta versió abans de sortir de la impremta la primera edició de *Salvatge cor*, l'any 1952, perquè de seguida l'ofereix a Ricardo Gullón i a Leopoldo de Luis,¹³ a fi i efecte que el puguin llegir els intel·lectuals amb qui acabava de fer amistat al Congrés de Poesia de Segòvia. Una destinació, per tant, molt restringida, d'àmbit privat: “No se trata de una versión publicable, sino de una humilde ayuda a los que, como V., desean acercarse al texto con simpatía”.¹⁴ El cas és que al final es va publicar, sense “ésser poc o gens intervinguda”,¹⁵ i el suposat traductor, és a dir, Santos Torroella va rebre algun comentari sever: “...el traductor hubiera podido esforzarse en desmadejar muchas veces el sentido recóndito de esa poesía, o por lo menos trasladar su intrincada y laberíntica expresión a una auténtica sintaxis castellana”.¹⁶ Aquest no era el propòsit de Carles Riba. Ell havia dut a terme una feina quasi de glossador, un trasllat interlineal a fi que l'original resultés intel·ligible. En canvi, la de Santos Torroella és el que s'anomena una traducció literària. Pretén trasladar, a més de la significació dels poemes, els ritmes i les rimes, atès que, en l'obra de

Riba, “viene a ser como el alma misma del poema”.¹⁷ I, en termes generals, ho aconsegueix amb encert i precisió, llevat d’alguns casos en què s’observa que el traductor s’ha estimat més romandre fidel al contingut que no pas desdibuixar-ne el sentit per trobar una rima o una determinada disposició d’accents. Té el mèrit d’oferir una idea bastant aproximada del que és *Salvatge cor*, de les complexes tensions que conformen l’obra.

L’admiració i el respecte que Riba desperta en aquests anys culmina en la publicació d’una vasta antologia de la seva obra poètica, el 1956, amb el text original i les versions castellanes. Un parell d’anys abans es va donar a conèixer un manifest signat per cent tretze intel·lectuals, la majoria d’expressió castellana, en el qual s’anunciava el projecte de l’antologia a tall d’edició-homenatge:

Un grupo de amigos del gran poeta y humanista Carles Riba quieren hacerle llegar, en forma de homenaje y con motivo de sus sesenta años, el testimonio de su admiración y estima.

A la expresión personal del afecto y a la gratitud que les inspira una obra como la suya, en todos conceptos ejemplar, quieren añadir algo que dé cuerpo material a dicho homenaje, para que de este modo pueda quedar constancia del modo más eficaz y permanente. En este sentido han considerado que nada sería tan oportuno como patrocinar la publicación de una completa antología de la obra poética de Carles Riba, con traducciones literales castellanas, en edición lo más cuidada posible y de tirada lo suficientemente copiosa para que pueda llegar a un público más amplio que el que suelen tener las ediciones, por lo general minoritarias, de los libros de poesía.¹⁸

L’epistolari ribià dóna compte minuciosament del procés d’elaboració, en el qual l’homenatjat va jugar un paper rellevant: tant en qüestions menors i de vegades feixugues (la correcció de proves o l’arranjament d’afers tipogràfics amb l’impressor) com en l’estructuració del volum, la selecció de textos o la tria dels traductors. El llibre s’obre amb una carta-pròleg de Riba, “De una carta a Paulina Crusat”, que esdevé, per meitat, regreïament i professió de fe poètica. Tot i que l’original va ser escrit en català,¹⁹ a l’antologia compareix en castellà, sense indicar-ne el traductor. Les primeres *Estances* és el llibre que surt més espargat: 28 poemes de 42. Els tradueix Santos Torroella. Per contra, el “Llibre segon” es publica gairebé complet: 37 de 40. Només hi falta el 7, el 9 i el 10. Signen les versions castellanes Paulina Crusat i Rafael Santos Torroella. Per una carta de Riba coneixem el procés que va dur a la doble signatura:

La intervenció de S[antos] T[orroella] en l’organització de l’empresa ha estat activa, abnegada, preciosa, això és indiscutible. D’aquí ve la resta. Vam creure que li havíem de sotmetre les versions (...). Així que S. T. es va posar a llegir les versions de les Est[ances], va dir que hi trobava solucions que al seu entendre podien ésser millorades. El resultat... fou una mena de nova versió.²⁰

Tres suites, a càrrec de Santos Torroella, es presenten íntegres. A l'igual que les *Elegies de Bierville*, en la versió de Costafreda. Riba va demanar a Costafreda que traduís el “Prefaci a la segona edició”²¹ però no va poder localitzar-lo i, a l'últim, va encarregar-se'n Santos Torroella, que també devia traduir algunes frases —poques— de les “Notes” que no figuraven en l'edició de les *Elegies* del 1953. La versió castellana de *Del joc i del foc* és obra de Paulina Crusat: s'edita completa la segona part, “Per una sola veu”; de la primera, “Tannkas de les quatre estacions”, en surten 24 de 40 més les “Notes” que les acompanyen; i 34, de 41, de les “Tannkas del retorn”. Es reimprimeix íntegrament la versió literal de Carles Riba, signada per Santos Torroella, de *Salvatge cor*. I del darrer llibre de Riba, *Esbós de tres oratoris*, aleshores encara inèdit, Paulina Crusat en tradueix el primer poema, “Els tres reis d'Orient”. Tot plegat, una mostra extensa de l'obra de Riba i només de la mà de tres traductors. En aquest sentit, Riba manté una actitud enèrgica:

El que definitivament no vull, és que en aquest volum m'acompanyi cap altre nom que el dels tres generosos amics (...) que en temps de “Not und Trübsal” han fet sonar la meua veu més enllà del petit i humiliat triangle pairal.²²

El manifest a què he fet referència anunciava “una completa antologia de la obra poètica de Carles Riba, con traducciones literales castellanas”. Del caràcter que havien de tenir les traduccions, Riba en parla sovint per carta amb Paulina Crusat. De primer, expressa una certa cautela, tot i que adverteix que es tracta d'un criteri ferm dels organitzadors:

Quant a les traduccions, estic perplex. El manifest (passez le mot) parla de traduccions literals, o sigui en prosa. És la idea que em van expressar, d'una manera bastant decidida, els qui formen el petit comitè. Les raons són... molt raonables: el criteri adoptat pertot arreu quan es tracta de donar un vehicle còmode per a atènyer el text original; la dificultat de trobar diversos traductors idonis, quan es tracta d'una antologia una mica ampla, o la improcedència de carregar tanta feina damunt d'una sola persona.²³

Accepta la conveniència d'una traducció literal, “però no extremant la literalitat com jo vaig fer”²⁴ atesa l'índole privada d'aquella versió. Així mateix, ja amb algunes traduccions a les mans, Riba es mostra partidari d'adoptar un cànon flexible pel que fa a la distinció entre el vers i la prosa: “Flotem entre la prosa i el vers (...) i en cada cas ho arranjàrem tipogràficament com convindrà”²⁵. En últim terme, cada poema —i cada traductor— exigeix una solució diferent. I per bé que els tres traductors parteixen d'un mateix criteri, no resulta difícil percebre en els textos castellans la petja de cada un: l'extrema precisió i sobrietat de Costafreda contrasten amb el caràcter una mica més lliure, desimbolt i àgil de les versions de Santos Torroella i, alhora, les translacions de tots dos són notòriament diferents de les de

Paulina Crusat, regides per l'afany d'harmonia entre un to didàctic i un estil de gran alè poètic.

Després de l'efervescència dels anys cinquanta, època de reflexió i de "penitència", de "descargo", per a molts intel·lectuals castellans que han agafat a Riba com a símbol d'un desgreuge, en passa quasi deu fins que no torna a aparèixer una traducció castellana de la seva obra poètica. A la segona meitat de la dècada dels seixanta, en un període distint, d'incipient i modesta normalització, es publica quatre antologies de poesia catalana. La primera és la de Félix Ros, *Antología poética de la lengua catalana (puesta en versos castellanos)*, del 1965; una antologia que abraça des de Ramon Llull fins a Blai Bonet. Amb la de Paulina Crusat, és l'única que no va acompanyada del text original. A més, totes dues miren de traslladar les formes mètriques dels poemes de Riba. Això implica, en la selecció de Félix Ros, una gran llibertat respecte als motius temàtics. D'altra banda, el traductor no amaga que, més que els mots i el seu significat estricte, ha procurat reflectir l'atmosfera dels poemes, el gest, la captivença:

Cada poesía no contiene tan sólo el "argumento" aludido, o tema, y las palabras que lo desarrollan. Sino que, de modo muy principal, encierra la intención de su autor de PRODUCIR CIERTO EFECTO, LLEVARNOS A CIERTO ESTADO DE ÁNIMO. Y, según acabo de escribir "de modo muy principal", a dicho propósito subordiné aquellos dos elementos.²⁶

La llibertat amb què el traductor s'acara al text es posa en relleu ara i adés. No tan sols s'altera sovint l'ordenació de les imatges, de les oracions o se'n modifica lleugerament el sentit, sinó que, algun cop, s'introdueixen conceptes inexistents a l'original. També sorprèn la tria dels poemes: d'un total d'onze, vuit pertanyen a *Estances*: quatre al "Llibre primer" (11, 22, 25 i 35) i quatre al "Llibre segon" (6, 27, 28 i 36); "Peix dins la peixera", a *Tres suites*; la tanca tercera, a *Del joc i del foc*; i clou la selecció la novena elegia. En general, l'antòleg opta per la poesia que, amb un grau elevat d'abstracció, desprèn un vague aire èpic.

El 1968 José Agustín Goytisolo dona a conèixer *Poetas catalanes contemporáneos*:²⁷ Carner, Riba, Foix, Salvat-Papasseit, Manent, Pere Quart, Rosselló-Pòrcel, Espriu, Vinyoli i Ferrater. La mostra de l'obra de Riba és molt equilibrada: Goytisolo tradueix les estances 5, 7 i 42 del "Llibre primer" i la 4, 5 i 8 del "Llibre segon"; la setena composició d'"Un nu i uns ulls", "Mirall" i "Dos sillons de quan jo era infant" de *Tres suites*; de les *Elegies de Bierville*, la 1, 2, 4, 5 i 12; "Escolta..." i "Cap enllà" de *Del joc i del foc*; i de *Salvatge cor*; els sonets 1, 3, 4 i 10. Podríem qualificar les traduccions de Goytisolo de modèlicament literals. És a dir, si bé es tracta de translacions molt fidels a l'original —s'hi supediten tant com ho permet la sintaxi i el lèxic del castellà—, la versió que en resulta és molt llegidora i reproduceix nombrosos

efectes del text ribià. En qualsevol cas, allò que resulta més discutible és la clara preferència per les solucions més acostades al seu gust particular de poeta: les solucions —diguem-ne— més naturals, més comunes, cosa que pot xocar amb la voluntat de Riba de “llevar el idioma a sus extremas posibilidades”.²⁸

L'any següent, el 1969, José Batlló tradueix al castellà una altra selecció, encara més restringida, de poesia catalana contemporània: *Seis poetas catalanes*. Els poetes antologats són Carner, Riba, Salvat-Papasseit, Foix, Pere Quart i Espriu. Riba és qui hi té una representació més completa: de les primeres *Estances*, la 10, 15 i 22; de les segones, la 6, 8 i 18; “Mirall” i “Cante hondo” de *Tres suites*; les tannkas 9, 14, 39, 41 i 45 i “Do del poema” de *Del joc i del foc*; de les *Elegies de Bierville*, la 2, 7, 9, 10 i 11; i les composicions 7, 10 i 23 de *Salvatge cor*. A l'igual que Goytisolo, Batlló no inclou cap fragment del darrer llibre de Riba, *Esbós de tres oratoris*. En ambdós casos les traduccions van acompanyades del text original, i ambdós traductors basculen entre la versió-guia, per tal que el lector pugui seguir el poema català, i la versió literària, si bé ni l'un ni l'altre no traslladen els esquemes mètrics. En aquest sentit, la breu declaració de principis de Batlló peca de modesta: “Inútil, por lo demás, señalar el carácter de las traducciones, todo lo literales que la fidelidad al texto original permite”.²⁹ La fidelitat en aquests casos va acompanyada d'un anhel de “lirisme”, de bellesa. Potser Batlló procura de seguir amb més regularitat els meandres de la sintaxi ribiana que no pas Goytisolo.

Del mateix any data l'antologia *Ocho siglos de poesía catalana*. La selecció i el pròleg són obra de J.M. Castellet i de Joaquim Molas. Les traduccions de poesia antiga i moderna són de José Batlló i, les de poesia contemporània, de José Corredor Matheos. Compta amb cinc poemes de Riba: la primera estança, la vuitena i la tretzena del “Llibre segon”, l'elegia segona i el sonet XIV, 2 de *Salvatge cor*. Castellet i Molas fan constar que les versions castellanes només aspiren a tenir un valor funcional: “el esfuerzo de los traductores ha tendido especialmente a ofrecer versiones literales que facilitaran la lectura de los poemas en catalán a los lectores poco habituados a esta lengua”.³⁰ Tanmateix, mogut tal vegada per un afany didàctic, Corredor Matheos manifesta una certa delectança a disposar les oracions ribianes en funció d'un ordre més tradicional.

Fins els anys vuitanta no es torna a donar una nova tongada de traduccions de poesia catalana al castellà. El 1982 s'edita una nova versió íntegra de les *Elegies de Bierville*, a càrrec de Ramón Gallart, amb el “Prefaci a la segona edició”, les “Notes” i el text original dels poemes. De totes les traduccions castellanes de Riba, aquesta probablement és la més literal. Gallart no oculta que tot just ha pretès traslladar el sentit de les elegies, no la versificació: “Podemos traducir su ética pero no su estilo”. Es tracta d'una correspondència gairebé interlineal, fins al punt que algunes construccions, sense transgredir

els límits de la sintaxi castellana, revelen un calc molt explícit del text català. Resulta significatiu que cinquanta anys després de l'acostament entusiasta de Guillén a les *Estances*, en català, es recuperi en part —i un altre cop en un règim democràtic— un esperit obert pel que fa a la lectura de les diverses llengües peninsulars: Gallart simplement vol oferir una mena de guia de lectura de l'original: “no en vano catalán y castellano son ambas lenguas románicas”.³¹

El 1983 Corredor-Matheos publica *Poesía catalana contemporánea*, una antologia bilingüe que arrenca de la Renaixença i arriba fins els poetes nascuts els anys vint: Perucho, Sarsanedas, Martí i Pol... La selecció de l'obra de Riba resulta curiosa: la vuitena estança del “Llibre segon”, l'elegia novena i cinc poemes de *Del joc i del foc* —“una poesia conscientment menor”.³² “Escolta...”, “Do del poema” i les tannkas 45, 48 i 71. Per bé que al pròleg Corredor-Matheos es declara partidari fervorós de la traducció literària (“la traducción de poesía no puede hacerse sino es con la voluntad de ‘hacer’ poesía”³³), les versions de Riba no reflecteixen l'esquema rítmic i mètric de l'original. Fins i tot, els exigus canvis que s'observen en la traducció de l'estança vuitena de *Ocho siglos de poesía catalana* i aquesta revelen un esforç de major literalitat.

No és fins el mateix any 1983 que torna a aparèixer una antologia individual de la poesia de Riba, ara de la mà d'un únic traductor: Rafael Santos Torroella. La mostra inclou, amb el text català, poemes de tots els llibres a excepció de *Salvatge cor* —del qual Santos Torroella havia publicat una versió castellana trenta anys enrere—, tot i que a la introducció afirma que s'editen íntegres les *Elegies de Bierville* i *Salvatge cor*, per tal d'evitar “lo que de fragmentación entrañan los habituales florilegios o selecciones de trozos escogidos”.³⁴ Del primer llibre d'*Estances* Santos Torroella tradueix la 1, 7, 12, 19, 22, 26, 31 i 42; del segon, la 1, 4, 9, 15, 17, 19, 25, 30 i 38; de *Tres suites*, els poemes 4 i 10 d'“Un nu i uns ulls” i “Palmera darrera el balcó; en despertar”, “Mirall”, “Dos sillons de quan jo era infant”; de *Del joc i del foc*, les tannkas 2, 5, 6, 8, 14, 15, 17, 18, 21, 23, 30, 35, 38, 39, 41, 44, 45, 48, 52, 58, 63, 71, 75, 76 i 81 i “Un amant crida el nom”, “Escolta...”, “Per tres esclats...”, “Per amunt la brancada...”, “Cap enllà” i “Do del poema”; les *Elegies de Bierville*, en efecte, es publiquen completes, amb les “Notes”; i d'*Esbós de tres oratoris*, “Llàtzer el ressucitat”. Llevat d'aquest poema darrer, tots els altres ja figuraven en l'*Obra poética* del 1956 —algunes traduccions signades pel mateix Santos Torroella. Entre aquelles i aquestes, per bé que totes dues versions són molt literals, s'observa una tendència cap a la concentració i la mesura, a fi de traslladar amb més propietat l'estil dens i contundent de molts dels poemes de Riba.

El 1985 la publicació de les *Elegies de Bierville* enceta la col·lecció “Marca Hispánica”, dirigida per José Agustín Goytisolo, destinada a la traducció al castellà d'obres literàries catalanes, en edicions bilingües. El llibre

anuncia: “Traducción de Alfonso Costafreda. Edición y prólogo de José Agustín Goytisolo”. Tanmateix, aquesta traducció presenta moltíssimes divergències respecte de la que es va publicar el 1953. De fet, és una altra traducció, ben diferent (i també diferent, és clar, de la de Gallart o Santos Torroella). D’entrada, sense especificar qui n’ha estat el traductor, s’hi afegeix material nou: el “Prefaci a la segona edició”, la “Nota a la tercera edició” i les “Notes” finals, ampliades. El pròleg de Costafreda és substituït per una introducció de Goytisolo, on de passada trobem una referència al traductor: “el lector (...) puede o no gustar del magistral y pulido trabajo del poeta y de la versión castellana de Alfonso Costafreda...”.³⁵ Pels cinc poemes de les *Elegies* que Goytisolo va traslladar a *Poetas catalanes contemporáneos*, aquesta versió sembla més a prop d’aquella traducció que no pas de la de Costafreda. La confrontació de les cinc elegies palesa l’ús d’un mateix canemàs que ha sofert algunes correccions, bàsicament lèxiques. D’altra banda, es tracta d’una traducció quasi textual i àgil que revela una certa reticència envers la prolixitat i la imprecisió.

A la mateixa col·lecció, un parell d’anys més tard Goytisolo dona a conèixer una versió íntegra de *Del joc i del foc*, amb un pròleg de Jaume Pont.³⁶ El traductor mira de traslladar tant el sentit com la rigorosa estructura mètrica de les tannkas que configuren dues de les tres seccions del llibre. Així doncs, no cal dir que Goytisolo ha de realitzar un notori esforç de condensació i de geni musical, del qual ben poques vegades es ressent la significació del poema i els diversos conceptes o imatges que el conformen. El mateix criteri aplica a la traducció de les composicions de “Per una sola veu”: reflecteix el metre i la rima, quan n’hi ha, sense deixar de mostrar-se zelós amb la lletra.

La reedició, el 1988, de la versió de Santos Torroella de *Salvatge cor*³⁷ constitueix, fins ara, l’última fita de les traduccions castellanes de la poesia de Riba. Que sigui una reedició, però, no es fa explícit enlloc, per bé que reproduceix, idèntics, el pròleg d’Antonio Tovar, la “Nota del traductor”, el “Pròleg de l’autor” —ara, però, sense la versió original— i les dues traduccions de cada poema: la literal, de Carles Riba (naturalment, tampoc no consta com a traductor), i la versió poètica de Santos Torroella. L’única diferència respecte de l’edició del 1953 és el títol: allà era traduït per “Salvaje corazón”, mentre que aquí, si bé a l’interior del llibre figura “Salvaje corazón”, a la portada llegim “Corazón salvaje”. El nom de Riba també fluctua: tant és Carles com Carlos.

Al capdavant, “en tota traducció hi ha servitud i grandesa”.³⁸ Ho va deixar escrit Carles Riba, “el traductor màxim i el mestre dels traductors”.³⁹

NOTES

1. “He leído y releído algunos poemas. No he hecho, pues, hasta ahora si no entrever su poesía. Poesía de tal emoción y de tanta perfección —y siempre de tal calidad espiritual— que afirma su rango en un solo verso, al primer contacto...” GUARDIOLA, C. J. (1993) *Carles Clementina*. Barcelona: La Magrana, p. 81.
2. Vegeu l’informe policíac sobre Carles Riba datat a Barcelona el 27 de novembre de 1942: “...su literatura es casi exclusivamente catalana (anti-Española)”. *Ibidem*, p. 149.
3. *Cartes de Carles Riba II: 1939-1952* (1991) Barcelona: La Magrana, p. 484-486 i 530-531.
4. CRUSAT, P. (1952) *Antología de poetas catalanes contemporáneos*. Madrid: Rialp, p. 15.
5. CANO, J.L. (1986) *Los cuadernos de Velintonia*. Barcelona: Seix Barral, p. 12.
6. *Cartes de Carles Riba II: 1939-1952, op. cit.*, p. 507.
7. *Cartes de Carles Riba III: 1953-1959* (1993) Barcelona: La Magrana, p. 19.
8. *Cartes de Carles Riba II: 1939-1952, op. cit.*, p. 550.
9. RIBA, C. (1953) *Elegías de Bierville*. Madrid: Rialp, p. 13.
10. CASTELLET, J.M. (1953) “Carlos Riba: *Elegías de Bierville*”. A: *Insula*, 93, p. 7.
11. *Cartes de Carles Riba III: 1953-1959, op. cit.*, p. 47.
12. *Ibidem*, p. 128.
13. *Cartes de Carles Riba II: 1939-1959, op. cit.*, p. 589 i 593.
14. *Ibidem*, p. 594.
15. *Cartes de Carles Riba III: 1953-1959, op. cit.*, p. 128.
16. MONTOLIU, M. (1953) «Una traducción fácil, pero difícil». A: *Diario de Barcelona*, 20 de setembre de 1953, p. 23.
17. RIBA, C. (1953) *Salvaje corazón*. Salamanca: Universidad de Salamanca, p. 11.
18. RIBA, C. (1956) *Obra poética*. Madrid: Insula, p. 233.
19. RIBA, C. (1986) (2a. edició) «D’una carta a Paulina Crusat». A: *Obres completes*. Barcelona: Edicions 62, v. III, p. 366-370.
20. *Cartes de Carles Riba III: 1953-1959, op. cit.*, p. 208-209.
21. *Ibidem*, p. 155-156.
22. *Ibidem*, p. 147.
23. *Ibidem*, p. 114.
24. *Ibidem*, p. 128.
25. *Ibidem*, p. 158.
26. ROS, F. (1965) *Antología poética de la lengua catalana (puesta en versos castellanos)*. Madrid: Editora Nacional, p. 12.
27. GOYTISOLO, J.A. (1968) *Poetas catalanes contemporáneos*. Barcelona: Seix Barral.
28. *Cartes de Carles Riba II: 1939-1952, op. cit.*, p. 594.
29. BATLLÓ, J. (1969) *Seis poetas catalanes*. Madrid: Taurus, p. 20.
30. *Ocho siglos de poesía catalana* (1969) Madrid: Alianza Editorial, p. 31.
31. RIBA, C. (1982) *Elegías de Bierville*. Madrid: Visor, p. 13.
32. TERRY, A. (1988) (3a. edició) «La poesia de Carles Riba». A: RIBA, C., *Obres completes*. Barcelona: Edicions 62, v. I, p. 24.

33. CORREDOR-MATHEOS, J. (1983) *Poesía catalana contemporánea*. Madrid: Espasa-Calpe, p. 31.
34. RIBA, C. (1983) *Antología*. Barcelona: Plaza-Janés, p. 9.
35. RIBA, C. (1985) *Elegías de Bierville*. Barcelona: Edicions del Mall, p. 21.
36. RIBA, C. (1987) *Del juego y del fuego*. Barcelona: Edicions del Mall.
37. RIBA, C. (1988) *Corazón salvaje*. Madrid: Visor.
38. RIBA, C. (1986) «Nota preliminar a una traducció en vers de les tragèdies de Sòfocles». A: *Obres completes, op. cit.*, v. III, p. 232.
39. PLA, J. (1980) (2a. edició) “Carles Riba (1893-1959)”. A: *Homenots. Obra completa*. Barcelona: Destino, v. XI, p. 380.

«A Subject in the Third Person» Lecturas alternativas de “A Painful Case” de James Joyce

John Beattie

Universitat Pompeu Fabra

George Steiner nos advierte que vivimos en una época en que la crítica deconstructivista y lo que él califica de “erudición narcisista” desechan los textos literarios como meros “pre-textos” para luego mejor hurgar en ellos.¹ Sin embargo, el estudio de un texto literario, basado exclusivamente en la forma idiosincrática en que un autor emplea un lenguaje propio, con fines artísticos, no siempre declarados, por lo menos a nivel de una lectura superficial, proporciona un enriquecimiento de perspectivas y lecturas alternativas que hace que las tesis de Steiner pierdan algo de su resonancia.

A lo largo de este trabajo, sometemos a un estudio lingüístico de esta clase una de las mejores páginas de James Joyce, “A Painful Case” de *Dubliners*, el último de los tres relatos (los otros son “Counterparts” y “Clay”), que Joyce mismo calificaba de “historias de la vida madura”. El dolor, la frustración y la duda experimentados por el protagonista del relato, James Duffy, ante la repentina noticia de la muerte accidental, en circunstancias trágicas y a la vez sórdidas, de una mujer casi anónima con la que hacía unos cuatro años había mantenido una relación de amistad basada en mutuas aficiones artísticas, no conducen en principio a otra lectura que no sea la de un simple caso de remordimiento agudo experimentado por un “agonista” incapaz de vivir en otras dimensiones de la experiencia que no sean las impuestas por su propio celibato emocional y espiritual.

Creemos, sin embargo, que en “A Painful Case” nos hallamos ante algo mucho más profundo: una minuciosa descripción, con brillantes efectos lingüísticos, de la crisis existencial y principio de la desintegración de la personalidad experimentados, no solamente por este meticuloso cajero de un banco privado de Baggot Street, Dublín, sino por otros muchos “agonistas” de la narrativa existencialista de este siglo.

Que James Duffy sea algo más complejo que un mero retrato de ficción del hermano de Joyce, Stanislaus, está fuera de toda duda, aunque hay abundantes detalles biográficos que apoyan la idea. Cuando Stanislaus Joyce tenía dieciocho años, asistió a un concierto en el que conoció a una atractiva mujer de unos cuarenta años quien le habló, durante el intervalo, de la música y los artistas. Más adelante, Stanislaus encontró de nuevo a la mujer cuando ésta le paró en la calle y le preguntó por sus estudios. Nunca la volvió a ver. Sin embargo, anotó en su diario los detalles de estos encuentros² y James Joyce los leyó, aprovechando la ocasión para expresar su opinión acerca de las “confesiones” de su hermano al sugerir que el diario fuera titulado con el nombre de un laxante “curalotodo” que por la época hacía furor entre las mujeres de Dublín, “Bile Beans”.

De materiales tan “poco prometedores”³ Joyce sacó la inspiración que dio vida a “A Painful Case” y a su trágico protagonista.⁴ Se nos presentan las claves del carácter y de la personalidad de James Duffy mediante una detallada descripción del cuarto que ocupa en el barrio donde reside, Chapelizod. La descripción es la de una celda monástica. Se nos dice que las altas paredes de la habitación sin alfombras carecen de cuadros o decoración. El mobiliario es austero: “a black iron bedstead, an iron washstand, four cane chairs, a clothes-rack, a coal-scuttle, a fender and irons and a square table on which lay a double desk.” Los colores que dominan la habitación también son litúrgicos —blanco y negro. Sin embargo, el decorado monástico del cuarto se rompe con un rasgo de color —escarlata en la doble manta al pie de la cama. En un cuarto así, este color llama poderosamente la atención. El color de la pasión es el antecedente simbólico de la atracción que James Duffy siente hacia Mrs. Sinico, lo mismo que el blanco y negro litúrgicos lo son del rechazo a su oferta de amor. El suburbio en que vive Duffy ofrece una resonancia de esta personalidad dividida. El nombre “Chapelizod” es un derivado de la forma más antigua “Chapel Isod” o “Yseulyt’s Chapel”. Este nombre refuerza la combinación del tema religioso y el de la pasión. Al comienzo de esta historia de amor frustrado, Joyce subraya con maestría el tema del amor arquetipo de Tristán e Isolda. A lo largo del relato, los dos temas van mezclados y la tensión entre ellos desemboca en la tragedia final de la frustración y el desgarramiento de la personalidad de un hombre incapaz de sobreponerse a las exigencias de un celibato autoimpuesto.

La cantidad de imágenes en esta historia relacionadas con la religión o las realidades religiosas es muy numerosa.⁵ Primero, se nos dice que Duffy “had neither companions nor friends, church nor creed”. A continuación, leemos que “he lived his spiritual life without any communion with others”. A medida que crece su amistad con Mrs. Sinico: “she became his confessor” y, en su encuentro final, él piensa en su anterior lugar de encuentro como “a ruined confessional”. Con anterioridad, antes de que su gesto afectivo hiciera que

Duffy destruyera su relación “he thought that in her eyes he would ascend to an angelical stature”. Y por último, en la seguridad de su cuarto-celda, al retomar la lectura del relato de la muerte de Mrs. Sinico, lo lee: “not aloud, but moving his lips as a priest does when he reads the prayers *secreto*”. La insistencia de Joyce en subrayar las imágenes de tipo religioso prepara al lector para la posterior bifurcación de la personalidad de Duffy.

A continuación, Joyce desvía nuestra atención hacia los libros en la biblioteca de Duffy, una estrategia literaria que emplea con poderoso efecto en otros relatos de la colección (recordamos, por ejemplo, las lecturas juveniles de los protagonistas de “An Encounter” y los libros del cura muerto en “Araby”).

The books on the white wooden shelves were arranged from below upwards according to bulk. A complete Wordsworth stood at one end of the lowest shelf and a copy of the *Maynooth Catechism*, sewn into the cloth cover of a notebook, stood at one end of the top shelf.

Una vez más, es importante fijarnos en los detalles que Joyce introduce. Las obras de Wordsworth, que evocan la vida de la percepción y del sentimiento, contrastan con un catecismo forrado de papel. Aunque se trata de un pequeño librito, el *Maynooth Catechism* incorpora todo lo necesario en materia de doctrina cristiana, oraciones y lecciones para entrenar al católico desde su primera comunión hasta la confirmación. Este es un detalle que no debemos pasar por alto. Aquí tenemos a un hombre que se cree libre de iglesia y creencias pero que no puede resignarse a deshacerse del catecismo de su juventud. No sólo no puede deshacerse de él, sino que lo conserva cosido dentro de la tapa de un cuaderno. Esta descripción de la biblioteca de Duffy (más adelante diremos algo más acerca de las nuevas adquisiciones hechas por Duffy después de romper con Mrs. Sinico) apoya las otras sugerencias de una personalidad bifurcada, que Joyce coloca sutilmente en los párrafos introductorios de la historia.

Por último, antes del comienzo del relato propiamente dicho, Joyce presenta dos párrafos en los que describe primero el aspecto físico de Duffy y luego sus hábitos diarios de trabajo y comidas. (Conviene notar en esta historia las múltiples referencias a detalles de la comida, sobre todo antes del desenlace final). La descripción de la cara de Duffy destaca la imagen de un hombre reñido consigo mismo. El pelo negro contrasta con el bigote y las cejas leonadas. Su boca es “unamiable”, y los pómulos, “give his face a harsh character”. Sin embargo, los ojos contradicen la impresión dada por boca y pómulos. Dan la impresión de un hombre “ever alert to greet a redeeming instinct in others but often disappointed”, o sea, contradictorio hasta en los detalles de su propia fisonomía.

Mediante estos tres recursos —el simbolismo de colores, los detalles de los libros en las estanterías, y la descripción física— Joyce prepara el terreno

para la historia de un hombre que vive a merced de sus propias contradicciones. Trágicamente, su incapacidad para cambiar de vida destruye a una de sus semejantes, pero todavía más trágico es el hecho de que destruya al hombre mismo, que permanece como testigo mudo ante ambos actos de destrucción.

La textura del relato, que Joyce calificó en una ocasión de “uno de los dos peores relatos en *Dublineses*”, es sumamente rica, probablemente porque se trata de uno de los relatos más trabajados de la colección desde el punto de vista lingüístico. Precisamente esta preocupación por el lenguaje del relato refuerza nuestra tesis de que la intención artística de Joyce, que subyace al texto superficial, no es otra que la de cuestionar una posible reacción de simpatía y compasión hacia Duffy por parte del lector y sustituirla por una reacción crítica hacia un ser agónico, cuyos impulsos vitales se hallan fatalmente atrofiados y cuya ambivalencia ante los grandes retos de la existencia le convierte en algo más que en un pobre marginado: “No one wanted him: he was an outcast from life’s feast”, y le eleva al rango de “agonista” de la soledad existencialista de nuestro tiempo, algo subrayado por el hecho de que “A Painful Case” es el único relato de la colección que contiene el sustantivo “loneliness” y el adjetivo “lonely” y que Joyce, en sus revisiones del manuscrito, multiplicó el uso de estas palabras.

Marvin Magalaner ha trazado el paralelismo entre este relato y las teorías del superhombre de Nietzsche, lo mismo que la similitud entre “A Painful Case” y la obra de Gerhart Hauptmann *Michael Kramer*.⁶ Al lector atento no se le escapa el hecho de que Duffy adquiere los libros de Nietzsche después de haber rechazado el amor de Mrs. Sinico. Las causas de tal rechazo se encontraban ya en Duffy mucho antes de poderlas justificar mediante la lectura de Nietzsche. De que Duffy se considera un superhombre no nos cabe la menor duda. Cuando Mrs. Sinico le pregunta por qué no escribe sobre sus ideas socialistas, contesta con desprecio: “For what, he asked her, with careful scorn. To compete with phrasemongers, incapable of thinking consecutively for sixty seconds?”. Su respuesta ante su muerte no es menos nietzscheana: “Evidently she had been unfit to live, without any strength of purpose, an easy prey to habits, one of the wrecks on which civilisation has been reared”.

Dejando al margen la dimensión nietzscheana de Duffy, podemos considerarle tal y como lo haría un freudiano, una tarea ya emprendida por Stephen Reid.⁷ Este analiza a Duffy desde dos perspectivas freudianas. Primero, mediante una afirmación general: “In psychoanalytic terminology, James Duffy is clearly a compulsive neurotic”. A continuación, expone los aspectos tanto homosexuales como heterosexuales de la personalidad de Duffy:

...there is no overt homosexual concern apart from Duffy’s single sentence in his notebook. But then we realize that this, too, is part of the picture. Duffy’s homosexual impulses are at least as dangerous to him as his heterosexual tendencies. And, with this understanding, we recall Joyce’s brief notations of Duffy’s avoidance of male company.

Obviamente, Reid hace hincapié en la entrada significativa en el diario de Duffy (tomada del diario de su hermano Stanislaus): “Love between man and man is impossible because there must not be sexual intercourse and friendship between man and woman is impossible because there must be sexual intercourse”. Notamos aquí las características asociadas con la neurosis compulsiva —según Freud, el sujeto ano-erótico es una persona sumamente ordenada, parsimoniosa y obstinada—, rasgos todos característicos de nuestro protagonista.

Por último, la evidencia lingüística puede conducirnos a una clasificación más de este personaje multidimensional que es James Duffy. Hacia el comienzo del relato, Joyce invita a este nuevo enfoque, bien analizado por Charles D. Wright.⁸ En su descripción de Duffy, Joyce incluye la frase “A mediaeval doctor would have called him saturnine”. Wright basa su estudio en esta insinuación y analiza a Duffy y a Mrs. Sinico como “humours characters”. Según él, tanto Duffy como Mrs. Sinico son personajes sujetos a humores, melancólicos y optimistas, y el relato narra detalladamente un “caso doloroso” de *melancolía*. El melancólico nace bajo el signo de Saturno. En otro nivel más, por lo tanto, el anuncio de Bile Beans cobra relevancia, ya que el melancólico padece un exceso de bilis y, encabezando la lista de enfermedades que *Bile Beans* garantiza curar, ¡encontramos precisamente la bilis! Wright traza las correspondencias entre la descripción de Duffy hecha por Joyce y las descripciones medievales del hombre melancólico. Según éstas, el otoño es la estación por excelencia de la melancolía y es ésta precisamente la estación del año en que Duffy rompe con Mrs. Sinico y en que lee la noticia de su muerte. Se recomienda universalmente la música como remedio para la melancolía, y Duffy no solamente es aficionado a la música de Mozart y a los conciertos, sino que también lee partituras y toca el piano. Pero la correspondencia más llamativa entre Duffy y el melancólico medieval la tenemos en *Anatomy of Melancholy* de Burton. Encontramos en esta fuente documental que la cecina de vaca (el mismo plato que Duffy está probando en el momento de tropezar con la noticia de la muerte de Mrs. Sinico) es condenada expresamente por Galeno como ¡la peor comida que pueda probar un melancólico!

De entre semejante riqueza de opciones —Nietzsche, Freud, la melancolía— le queda al lector la fascinante tarea de buscar una lectura válida de “A Painful Case”. Al traductor le queda la tarea, no menos fascinante, de buscar la correspondiente riqueza de efectos, cuidando tanto la pragmática formal del relato como la de su posible sentido, en busca de esta “transacción” existente entre el autor y el público lector destinatario.

No obstante las interpretaciones para el lector/traductor no se agotan aquí. Sean cuales sean las causas que hacen que James Duffy rechace la oferta de amor de Mrs. Sinico, la acción principal del relato gira en torno a las reacciones ante su muerte y, a continuación, lo que aún es más significativo,

ante la forma y causas de esta muerte. Inicialmente tiene una respuesta física, la repentina noticia “first attacked his stomach”. Aunque está tan asqueado por el hecho de que Mrs. Sinico se hubiera dado a la bebida, que se siente degradado y la compara mentalmente con “the hobbling wretches whom he had seen carrying cans and bottles to be filled by the barman”, su propio impulso inicial es el de entrar en una taberna y pedir un ponche caliente. El *shock* provocado por la muerte de Mrs. Sinico: “was now attacking his nerves” y “he called for another punch”. Resulta curioso y sutilmente irónico que Duffy responda de esta forma, máxime cuando Joyce ya le ha descrito como un hombre que odiaba “anything which betokened physical or mental disorder”, precisamente los dos terrenos en los que él padece las consecuencias de la fatal noticia. Después del ataque de nervios, que procura calmar precisamente con aquello que llevó a Mrs. Sinico a caer bajo las ruedas del tren, la conciencia de Duffy se despierta y, mientras repasa su vida con ella, comienza a sentir el peso de su culpabilidad, lo que resulta doblemente irónico ante su insistente pregunta “How was he to blame?”, y la lacónica conclusión del relato periodístico de la encuesta judicial: “No blame attached to anyone!” Ante la falsa esperanza de que ella se encuentre cerca en la oscuridad, se condena a sí mismo: “Why had he withheld life from her? Why had he sentenced her to death? He felt his moral nature falling to pieces”. Él, que había despreciado “an obtuse middle class which entrusted its morality to policemen”, era psicológica y emocionalmente incapaz de librarse de esos mismos códigos de la clase media y el resultado era catastrófico. El ver a los amantes cerca de la tapia del parque le hace consciente de este hecho y le llena de desesperación. Con una mezcla de imágenes gastronómicas, Joyce describe esa conciencia así:

He gnawed the rectitude of his life; he felt that he had been outcast from life's feast. One human being had seemed to love him and he had denied her life and happiness: he had sentenced her to ignominy, a death of shame... No one wanted him; he was outcast from life's feast.

Tras esta evaluación moral, Duffy ve el tren de mercancías “like a worm with a fiery head winding through the darkness” (imágenes de varón y hembra, paralelas pero separadas) y pierde toda sensación de comunicación con Mrs. Sinico: “He felt that he was alone”.

Esta honda sensación de enajenación mental, que domina los últimos compases del relato, viene magistralmente fortalecida por el lenguaje de Joyce. La sensación que tenemos de un personaje que vive “alejado” de sí mismo ya está latente desde el comienzo del relato y adquiere renovada relevancia en la angustiada meditación final del protagonista. Notamos al comienzo que Duffy “wished to live as far as possible from the city of which he was a citizen” y, sin embargo, la imposibilidad de romper con la monotonía

espiritual de su ciudad queda reflejada cuando Joyce cierra toda posibilidad de huida de uno mismo al añadir “His face, which carried the entire tale of his years, was of the brown tint of Dublin streets”.

No solamente anhela vivir lejos de sus conciudadanos, sino de sí mismo: “He lived at a little distance from his body, regarding his own acts with doubtful side-glances”. Esta sensación de alejamiento existencial es uno de los mayores logros de Joyce, sobre todo teniendo en cuenta las necesarias limitaciones del género del relato corto y las reducidas dimensiones del lienzo. Duffy parece desintegrarse “verbalmente” ante nuestros ojos a medida que el relato avanza. Sólo una vez (en la primera línea del relato) se presenta con su identidad como persona “intacta” (“Mr. James Duffy lived...”). Esta “identidad” no vuelve a repetirse en toda la historia y queda “reducida” a una escasa media docena de referencias como simple “Mr. Duffy”. La transformación tal vez no tendría nada de particular si no fuera por una referencia intencionada de Joyce hacia su personaje que, a mi modo de ver, proporciona la clave de todo el relato. Nos dice:

He had an odd biographical habit which led him to compose in his mind from time to time a short sentence about himself containing a subject in the third person and a predicate in the past tense.

Si retomamos la lectura a partir del momento en que Duffy lee la crónica de la encuesta judicial: “Mr. Duffy raised his eyes from the paper...”, veremos sorprendidos con qué maestría Joyce trabaja esta idea de “a subject in the third person” y la convierte en el *leitmotif* de toda la historia. De repente, Duffy se descompone moralmente ante el lector para convertirse literalmente en un personaje en tercera persona. Hemos contabilizado en sólo unas noventa líneas de texto la asombrosa cifra de noventa y una referencias a Duffy en tercera persona (“he”, “his”, “him”, “himself”) mostrando hasta qué extremo se ha cumplido su bifurcación como persona, ya no real, sino como sujeto que se encuentra distanciado de sí mismo. (Una “deshumanización” parecida ocurre con Farrington en el relato “Counterpartss”, cuya conclusión utiliza los términos “A man ...”, “The man ...”, para mostrar hasta qué extremo el protagonista ha perdido su realidad como persona y como padre).

Los dos últimos párrafos de “A Painful Case” servirán de ilustración. En el penúltimo notamos con qué ironía Joyce describe al personaje enajenado, procurando mantener vivas sus percepciones sensoriales del entorno: “He looked down... He saw... He gnawed... He felt... He knew... He turned his eyes... He saw... He heard...”, pero su tragedia es la de no haber respondido a tiempo a Mrs. Sinico cuando “She urged him to let his nature open to the full”. En el último párrafo llega la confirmación de su autodestrucción. En total, ocho frases cortas, escuetas, insistentes, encadenadas y resonantes con el repetido pronombre inicial: “He turned back... He began to doubt...

He halted... He could not feel... He waited... He could hear nothing... He listened... He felt that he was alone". Esta desgarradora soledad, subrayada insistentemente en el uso de elementos lingüísticos de tercera persona (hay veintinueve referencias similares a Mrs. Sinico en el mismo extracto), se convierte en el principal tema del relato, evocando una reveladora referencia anterior: "he heard the strange impersonal voice which he recognized as his own, insisting on the soul's incurable loneliness". Un total de ciento veinte referencias a los dos personajes, por separado, en tercera persona, pero una sola a los dos juntos: "the bleak alleys where they had walked four years before". Una sola referencia a la promesa de una posible vida en común, pero únicamente para enfatizar su tristeza.

"A Painful Case" es el último relato que trata de la vida pública en *Dubliners* y cierra un ciclo dentro de la colección. Con sus temores homosexuales y heterosexuales, James Duffy parece ser una versión adulta de aquel adolescente de los tres primeros relatos —del adolescente asustado en la presencia del viejo pederasta en "An Encounter", del muchacho que siente una fuerte atracción hacia el padre Flynn en "The Sisters" y del muchacho que sufre el desengaño amoroso en "Araby".

Entre estos tres relatos introductorios y los tres finales (exceptuando "The Dead", añadido después), los relatos de *Dubliners* se presentan armoniosamente de dos en dos. Si María es la hembra adulta célibe en "Clay", James Duffy es el varón adulto célibe de "A Painful Case". Todos los relatos, no obstante, tratan de la frustración que acompaña la búsqueda de algún tipo de amor, sea materno, paterno, religioso, espiritual o sexual. Desde el principio hasta el final existe una tensión creciente que culmina, en el más amargo de los relatos, "A Painful Case", en una frustración amorosa que acaba en la muerte. Esperamos haber demostrado, sin embargo, que este relato funciona a niveles más profundos que el del simple desengaño amoroso, del relato que raya en lo meramente melodramático ("the most commonplace of sentimental tragedies"⁹), o como mero vehículo para ilustrar uno de los siete pecados capitales, en este caso, la pereza.¹⁰ Un texto sin su contexto se convierte en simple pretexto. Esperamos haber demostrado que Joyce, mediante el contexto de la preocupación existencialista, convierte su texto en un sutil y consciente pre-texto, susceptible de otras y más enriquecedoras lecturas.

Quiero expresar mi agradecimiento a mis colegas Olivia de Miguel y Felisa Manero por las sugerencias aportadas tras la lectura del original de esta comunicación.

NOTAS

1. STEINER, G., *After Babel*, Oxford University Press, 1992. Preface to the Second Edition, p. XVII.
2. *The Dublin Diary of Stanislaus Joyce*, ed. George Harris Healy, London and Ithaca, 1962.
3. JOYCE, S. *My Brother's Keeper*, ed. Richard Ellmann, London and New York, 1958, p. 164-5.
4. Ampliamente estudiado en "A Painful Case" por THOMAS E. CONNOLLY en *James Joyce's 'Dubliners'*, ed. CLIVE HART, Faber and Faber, 1969, p. 107-114.
5. CONNOLLY, *op. cit.*
6. MAGALANER, M., «Joyce, Nietzsche, and Hauptmann in James Joyce's "A Painful Case"», *PMLA*, 68. March 1953.
7. REID, S., «The Beast in the Jungle and "A Painful Case": Two Different Sufferings», *American Imago*, XX, 3, Fall 1963
8. WRIGHT, C. D., «Melancholy Duffy and Sanguine Sinico: Humours in "A Painful Case"», *James Joyce Quarterly*, III, 3, Spring 1966.
9. PARRINDER, P., *James Joyce*, Cambridge University Press, 1984, p. 60.
10. HODGART, M., *James Joyce. A Student's Guide*, Routledge and Kegan Paul, 1978, p. 45.

La traducció de la literatura catalana contemporània a l'alemany

Elisabeth Brilke

Traductora

Senyores i senyors, col·legues, he de donar les gràcies a aquesta facultat i a l'Institut Goethe per la seva generositat. M'alegra molt de poder participar en aquest congrés sobre traducció; de ser aquí i de retrobar Barcelona. La traducció és un treball solitari i l'intercanvi professional i amical, la pràctica de la llengua, massa sovint sols objecte d'estudi, em sembla molt important.

Fins ara he traduït dues novel·les de Maria Mercè Roca: *Temporada baixa* i *Cames de seda*. Intentaré de presentar aquí alguns aspectes exemplars lligats al tema respectiu de cada una d'aquestes novel·les. Constatarem que l'autora presenta el seu punt de vista psicològic amb unes imatges característiques i uns fenòmens estilístics molt marcats, que cal tenir en compte a l'hora de la traducció.

Les novel·les de Carme Riera *Joc de miralls* i *Una primavera per a Domenico Guarini* seran presentades de manera bastant diferent. *Joc de miralls* serà considerada des del punt de vista pròpiament alemany —la qual cosa em va resultar sorprenent. Respecte a *Una primavera per a Domenico Guarini* em dedicaré a presentar-ne sobretot alguns aspectes estilístics que, en combinació amb el context, han de ser respectats en la traducció.

MARIA MERCÈ ROCA

Temporada baixa

La traducció de *Temporada baixa* havia de reflectir sobretot el to alhora resignat i convençut del protagonista, un individu d'uns cinquanta anys. Per això havia d'observar l'estil del resum que fa aquest home de la seva vida isolant-se en un hotel de la costa a l'època de "temporada baixa". Hi escriu

un diari en què explica en un to confidencial, molt íntim, tot el que no havia volgut dir al psiquiatre: el seu fracàs en el terreny professional, els records de la infància, les experiències sentimentals i sexuals de jove, i sobretot, les dificultats de la vida matrimonial. La seva imaginació gira entorn de les dones que va conèixer, que l'atreuen i el rebutgen. De mica en mica, i acompanyat de l'alcohol, es capbussa en els seus records, somnis i al·lucinacions fins al deliri. Al final es creu en perill de mort i actua com malauradament passa molt sovint. Maria Mercè Roca diu que va agafar la idea d'aquesta novel·la de les pàgines de successos d'un diari qualsevol...

Són els diferents graus d'urgència, el fet que l'home es capfica cada vegada més, lligat a l'exactitud de l'observació i el grau d'intimitat molt elevat i sempre present, allò que la traducció havia d'assolir.

Això sí que pot resultar difícil a vegades, però no tant com les dificultats que té el protagonista quan comença a escriure el seu diari:

1) Però no és tan fàcil. Ara, amb el paper al davant fa estona que intento començar i no puc. Fumo sense parar... Em falta concentració, el cor em va de pressa i les mans em suen tant que el paper queda tou i arrugat. No és tan fàcil... voler escriure, dir coses i no poder (p. 11).

L'home reflexiona aquí aparentment entorn de la dificultat d'escriure, però alhora s'entreveu que el problema primordial és ell mateix. Nota meticulosament els símptomes de la seva inquietud i incapacitat. Però el que es fa sentir sobretot és la urgència quasi vital que té d'expressar-se. I això precisament ho diu de la manera més vaga possible: "voler escriure, dir coses i no poder...". El fet que en alemany els membres del cos com les mans i el cor els posem amb l'adjectiu possessiu accentua potser encara més la concentració d'aquest home en ell mateix.

De fet, el narrador explica moltes coses que sentim i que fem sense parlar-ne. Recordo molt bé que em demanava si la traducció d'una escena tan casolana com aquella en què la senyora Elvira estén la roba rentada al pati tindria el mateix efecte: "tenia el cossi a terra, ple de roba, i les agulles d'estendre a les butxaques del davantal i a la boca. Sempre, a la boca, hi tenia un parell d'agulles ensalivades" (p. 23). Trobar un adjectiu corresponent a "ensalivades" em semblava una mica difícil (no volia dir *eingespeichelt*, és a dir, embolcat de saliva, usat més aviat en context mèdic), però era important, perquè el to és altament erotitzat i malaltís alhora, i al llarg del llibre es fa encara més intensiu i concret. A vegades dubtava fins i tot si el vocabulari eròtic alemany seria capaç d'assolir el mateix grau d'expressivitat.

Al mateix temps, el desenvolupament malaltís d'aquest home s'insinua no tan sols en els fets i en la tria del vocabulari. Es pot observar també en la microestructura de les frases. Per exemple, quan l'home recorda que havia preguntat a la seva dona, l'Helena, pels seus amants:

2) No van ser tants tampoc –va recalcar, i va somriure, i va estar-se un moment callada i de cop va dir un nom, va pronunciar un nom a poc a poc, tota la seva boca es va omplir d'aquell nom d'home (p. 97).

La gradació alhora estructural i emocional s'anuncia ja en les paraules de la dona. Quan ella diu que no van ser “tants tampoc”, això hauria de calmar el seu home; però, de fet, ell ho entén com una amenaça mortal. El “tants tampoc” li sona com la tronada esmorteïda d'una tempesta que en realitat s'aixeca en el seu interior. El somriure de la seva dona li ofereix només un moment de quietud angoixosa, una pausa. Ella calla, abans que de cop es desenvolupi el nom que ella pronuncia i que li apareix com una cosa que pren possessió d'ella. A ell ja no li queda ni un racó: “tota la seva boca es va omplir d'aquell nom d'home”; aquesta idea seva es presenta aquí com una observació objectiva.

Es pot tenir la impressió que és ell qui s'ofega a força de vocals com la “a” i sobretot la “o”. D'una manera quasi onomatopeica es fa notar el grau assolit de demència, que fa que a poc a poc l'home se senti amenaçat pel seu entorn. La seva incapacitat d'aturar aquest procés i la impotència que en resulta es transmeten també per la utilització diferenciada —és a dir repetida o omesa— de la conjunció “i”: “i va somriure, i va estar... i de cop” —mentre que a la segona part no hi ha cap conjunció: “va pronunciar un nom..., tota la seva boca es va omplir...”

En alemany “tants tampoc” no té el mateix caràcter que en català: la traducció de les paraules de la dona —*so viele waren es auch wieder nicht*— fa sortir sobretot el to frívol. D'altra banda, s'ha de tenir en compte que malgrat el tarannà antipàtic del protagonista nosaltres ja ens trobem em en un punt d'identificació amb ell i notem el matís irònic gairebé com el protagonista mateix. Pel que fa a la gradació, això sí que es pot imitar. Tanmateix, l'ús repetit de la conjunció “i” en alemany no té la justificació que té en català. En alemany la repetició inusitada de la conjunció resultaria feixuga i monòtona.

Vaig intentar, doncs, “traduir” l'efecte servint-me de la pausa enlloc de la conjunció:

2) So viele waren es auch wieder nicht, betonte sie und lächelte. Sie schwieg einen Augenblick, aber plötzlich sagte sie enen Namen. Sie sprach ihn langsam aus, ihr ganzer Mund füllte sich mit diesem Männernamen.

La repartició en tres frases distintes a la traducció alemanya no ha de ser considerada com l'esmicolament de l'estil original, perquè l'arranjament de les idees originals es conserva: la sorpresa desagradable i la innocuïtat aparent de les seves paraules —subratllada pel somriure— constitueixen la primera frase; el moment de calma que s'acaba amb el nom que diu la dona, la segona, i la pronunciació lenta i ofegant del nom, la tercera.

M'he allargat en aquest detall del text de *Temporada baixa* perquè fa veure un aspecte típic del seu estil. Les sensacions s'insinuen tot sovint d'aquesta manera, que jo qualificaria d'imaginària, i alhora de molt concreta.

Sobretot l'obsessió sexual —la de la unió impossible amb la mare— es concreta en una imatge veïna a la boca de la dona que al final determina el seu fracàs: és el passatge del peix. En parla quan va a veure el psiquiatre:

3) Però la porta es va obrir —a vegades em semblava la boca enorme d'un peix que s'obria i que m'engolia, se'm menjava, jo desapareixia a dintre d'aquella boca per sempre més... Quan sortia, en canvi, em sentia com si el peix, aquell peix que m'havia mantingut una estona, m'escopís, em fes fora, em rebutgés— (p. 159).

Per la traducció considerava important sobretot trobar els verbs contraris adients: d'una banda, “mantenir”, “engolir”, “menjar-se”, “desaparèixer”, i, de l'altra, “escopir”, “fer fora”, “rebutjar”, que descriuen de manera molt patent la capacitat creixent de l'home d'expressar-se, d'anomenar la seva obsessió de psicòpata.

Finalment, voldria parlar d'un aspecte psicològic que també pot influir en la traducció d'una novel·la d'aquest tipus. Malgrat que el protagonista de *Temporada baixa* sigui un home, l'obra resulta gairebé feminista. Això s'explica sobretot pel capteniment del protagonista mateix. Intenta servir-se de les dones en tots els sentits imaginables i si elles no s'hi presten es considera maltractat. Em sembla que, malgrat que l'autora li permeti sempre expressar el seu punt de vista, hi va inserir dues formes de crítica feminista: quan l'home mateix s'autocompadeix o quan es posa en ridícul mirant-se al mirall i es diu: “... el meu cabell i la panxa són els meus punts més flacs”; i el personatge del porter de l'hotel que una nit d'insomni li conta la seva experiència, i al final el nostre home li diu: “– Vostè i jo som víctimes de les dones, no li sembla?” I el porter li contesta: “– No pas de les dones; jo només sóc víctima del meu caràcter, de la meua manera de ser” (p. 68).

El títol alemany de *Temporada baixa* té en compte tot això: *Schattenfrauen* vol dir dones a l'ombra o dones que projecten la seva ombra. A mi em sembla més encertada la darrera d'aquestes significacions perquè a la llarga fa molt fred sota aquesta ombra.

Cames de seda

La traducció de la novel·la *Cames de seda* va ser una experiència bastant diferent: el protagonista és una dona i el llibre està escrit en tercera persona. Això implica un punt de vista des de fora, el de la narradora omniscient que explica la història de l'Adriana.

L'Adriana passa un moment difícil de la seva vida privilegiada. El seu home, un metge, marxa a Suïssa per anar a buscar amb la seva exdona el

seu fill, que ha mort en un accident. L'Adriana durant una setmana roman sola amb la Consol (Consol, un nom molt evocatiu que en alemany malauradament no fa el mateix efecte). La Consol, doncs, és una dona que abans ja es va ocupar de la casa dels pares de l'Adriana. Malgrat la seva companyia i malgrat la seva filla i l'amiga Roser, l'Adriana no pot evitar enfrontar-se a si mateixa, fer el repàs de la seva vida —igual que l'home de *Temporada baixa*. I, com ell, el seu pensament es mou entorn de l'altre sexe, els homes de la seva vida. Els sotmet a una última prova i tots fracassen. A més a més, l'Adriana té un sentiment de culpa molt marcat respecte al seu fillastre, i consumeix quantitats de vi considerables per calmar-se. Però al final sap que tot depèn només d'ella mateixa.

És potser també a causa de l'alcohol que al llarg dels cinc dies que es queda sola les imatges del subconscient surten a la superfície. És el passat que es fa present i això comporta a vegades un lèxic especial. Les “sabates goril·la i mitjons al garró”, per exemple, que l'Adriana descobreix en un fotografia antiga. La marca “goril·la”, en si evocativa, i els mitjons “al garró” per a la generació de l'Adriana i de la Roser ja garanteixen l'evocació dels temps passats. En aquest context dels records antics em va saber greu de no disposar d'una expressió tan poètica com “un àngel es trenca”, que surt quan l'Adriana recorda la intervenció de la mare en un joc innocent de la nena amb el pare.

Per contra, això era viable, en molts casos, per a la infinitat d'expressions de “cor” que hi ha: “amb el cor desbocat”, “el cor se li encongeix”, “amb el cor a la boca”, “el cor li fa mal”, “el cor li fa un salt”, “el cor li cau a terra”, “el cor se li desfà”, “el cor se li arruga”, “...que formen un contrast molt atractiu amb la seva actitud sovint insensible i dura, quan l'Adriana “té els dimonis desperts” (p. 55) o “els dimonis fins i tot se l'enduen” (p. 70).

És clar que els homes d'aquesta història no tenen cap paper envejable. Això no vol dir que les dones siguin d'un ajut incontestable. Però la seva amiga Roser almenys la treu de casa i li ofereix la possibilitat de trobar una resposta fora del seu context. Van a veure una endevinadora i l'autora aconsegueix aquí d'una manera molt expressiva, al meu parer, fer veure la multitud de possibilitats que la vida pot oferir. Diu que l'Adriana no volia fer cap pregunta a l'endevinadora:

4) ...però la dona ja ha agafat la mà de l'Adriana, de sorpresa, mà que ella havia deixat descansar a sobre la taula mentre mirava fascinada com les cartes queien dels dits de la dona com ocells amb les ales esteses (p. 39).

La traducció d'aquesta frase pot demostrar que no és sols la tria del vocabulari en la majoria dels casos, sinó l'arranjament de la frase el que més importa per a obtenir l'efecte volgut.

Era sobretot el moviment de les cartes que volia copsar i per això evitava imitar l'arranjament de la frase, on la comparació amb els ocells està posposada.

4) Die Frau hat inzwischen —völlig uberraschend— Adrianas Hand ergriffen, die sie vor sich auf den Tisch gelegt hatte, während sie fasziniert beobachtete, wie die Karten, Vögeln mit ausgebreiteten Flügeln gleich, aus den Fingern der Frau auf den Tisch fielen.

En alemany no hauria pogut descriure el vol de les cartes de la mateixa manera. Un afegit com “ocells amb les ales esteses” o fins i tot una subordinada relativa els hauria fet deixar de volar.

Que el moviment és un element molt important d'aquesta novel·la es fa més evident encara quan l'Adriana, de sobte, pren consciència de la seva semblança amb la seva mare. La idea de tenir una vida com ella, sempre esperant-ho tot dels altres, de la família, sempre malcontenta, li sembla tan repugnant que tanca la porta de la nevera d'una revolada:

5) dins les ampolles dringuen estrepitosament; a fora la maduixa surt disparada; es trenca en bocins i el paper que aguantava els últims noms rellisca suaument, com si volés, fins a sota el rentaplats (p. 189).

Per contra, l'Adriana prefereix la seva presó daurada, la tranquil·litat de “la casa petita i blanca plena d'infidelitat”, on enganya el seu marit amb l'Enric. Però no és l'home sinó la casa i fins i tot l'entorn de la casa el que representa el seu ideal d'autonomia. L'Adriana es troba a la finestra d'aquesta casa i el que veu és això:

6) ...al darrere s'endevina la casa i els xiprers que separen el jardí del costat. Com una serp, abandonada a terra, damunt del sauló blanc, una mànega vermella. A sobre el mur, quan s'acaba la filera de boix, un gat aprofita la mica de sol. L'Adriana el crida, però ell, immutable, continua amb els ulls tancats i la cua cargolada tapant-li les potes (p. 104).

Per traduir aquesta part vaig tenir la sort que el ritme de les frases i l'ordre de les paraules es podien conservar. Ho considerava important, perquè l'arranjament de les frases i la imatge que transmeten descriuen aquí unes línies que limiten de sota i de dalt —però sense engabiar-lo— el gat, des de sempre i en particular per a l'Adriana un símbol d'independència i llibertat.

Però per a ella, igual que per a l'home de *Temporada baixa*, la imatge del peix encarna tot el que s'hi oposa.

Després de tots els esforços que l'Adriana va fer per tenir un infant de l'Albert, i més encara per obtenir almenys un gat, el seu marit un dia, de sobte, li regala un aquari magnífic amb un peix. A l'Adriana, és clar, el cor li cau a terra... però sent també (7) “com si avortés aquell gat calent a dintre del seu cap, tot ple de sang, perdut per sempre” (p. 144).

Una imatge molt forta i agosarada; tanmateix, una prova també del fet que l'Adriana sent que de veritat es tracta d'un problema vital, abans de ser-ne conscient.

Vaig dubtar molt a l'hora de traduir l'expressió “ple de sang” —si volia observar l'ordre de les paraules això s'hauria referit al cap de l'Adriana, cosa que no podia ser. Per això vaig subratllar “sang” amb l'adjectiu “mort”, que podia referir-se sols al gat.

El peix, però, l'Adriana sap que és del seu marit, que el peix és ell, la vida amb ell dins una presó daurada, un aquari magnífic. La seva última acció ho diu tot:

8) Al davant de l'aquari no dubta gens: posa el colador dins i agafa el peix. Quan la bèstia se sent fora de l'aigua, comença a moure's amb violència, desesperada com si li passés el corrent. L'Adriana sap que busca aire per viure (p. 189).

Em vaig demanar primer si de veritat havia d'afegir al “busca aire” aquest “per viure”; en alemany, això s'entén en el context del peix, i si ho dic expressament, ha de ser “sobreviure”. Vaig optar per aquest afegit per la seva qualitat de símbol.

La nova vida de l'Adriana, però, roman a l'ombra i el llibre s'acaba amb la fosca total de la son, sense saber res del futur: (9) “No sap perquè ha fet això del peix. No sap perquè ha fet les coses aquests dies. Tampoc no sap, demà, què haurà de fer...”

El que salta a la vista en aquest seguit de frases és la repetició del verb “fer”, poc concret, tan fluix com l'estat d'ànim de l'Adriana, que s'ha pres un somnifer... i tot això subratllat per aquest “no sap perquè...”. Per la traducció envejava als francesos el seu verb *faire*. El verb alemany *machen* tot sovint s'hi avé. En aquest cas, però, pren massa pes, sona massa vulgar, massa decidit per a expressar la incertesa, la indiferència, potser. Per això vaig triar els verbs que en alemany passen més aviat desapercebuts.

CARME RIERA

Joc de miralls

Si bé la novel·la *Joc de miralls* deu ser molt coneguda, n'assenyalaré, en cas que sigui necessari, els trets fonamentals. Això només per situar les poques remarques que vull fer sobre els aspectes intertextuals alemanys que tenen a veure amb la traducció. Malgrat la importància incontestable de l'Argentina i d'autors argentins com Cortázar, Ernesto Sábato i molts d'altres esmentats, són sobretot autors alemanys que hi surten en citacions o intertextos. Al meu parer fins i tot hi tenen un paper molt important, la qual cosa intentaré de demostrar. Ja la lliçó de Nietzsche: “No creiem que la veritat segueixi essent veritat quan hom li treu el vel” a la primera part del llibre podria servir-ne de lema, així com el títol de les memòries de Goethe, *Poesia i Veritat*.

La primera part del llibre conté uns fragments del diari de la jove Teresa Mascaró que per la seva tesi busca i troba Corbalán, un escriptor sud-americà de molta fama. Al diari parla de la seva admiració vers ell, tot comparant-se amb la Bettina Brentano, admiradora de Goethe. Aquesta primera part inclou igualment la transcripció de dues entrevistes amb Corbalán, que al final resulta que és mort, sense que se sàpiga si va ser assassinat. De part de l'editorial, la Teresa obté la missió de presentar la nova novel·la de Corbalán a Itàlica.

És l'autora mateixa del diari, doncs, qui ens confessa que se serveix de Bettina (*Goethes Briefwechsel mit einem Kinde*) per entendre la seva relació amb Corbalán. L'entusiasme tant per la Bettina com per Corbalán es tradueix en la variació del text que la Bettina va escriure molts anys després del seu encontre amb Goethe.

Per a assolir la mateixa barreja d'exageració romàntica i d'inseguretat que la Teresa posa en la seva versió, servint-se tant de la literatura com de les sensacions pròpies, calia, doncs, recórrer a l'original, retrobar el text mateix. I per la citació següent, amb un exemple molt femení i a més reflex d'un mirall, vaig descobrir el text i fins i tot els retrats de la Bettina, que la Teresa té al davant seu, interpretant-los d'aquesta manera tan romàntica:

10) ...Ha canviat de pentinat per estar més afavorida. Els rínxols bruns no li emmarquen el rostre, els recull en un petit moixell amb un passador ornat per una aiguamarina, que, com si de veritat ho fos, sembla assecar-se en el racó rocós d'un penya-segat, sota el qual es rompen les ones...

Amb el text del llibre famós de la Bettina em va ser més fàcil intentar d'encertar les paraules i el to d'aquestes intercalacions molt més llargues al diari de la Teresa. Així, doncs, *Joc de miralls* es perpetua fins i tot en el procés de la traducció —que es va mirar també a vegades al mirall de la traducció castellana, versió que va fer l'autora mateixa.

L'adaptació del text de la Bettina és molt present en la part del diari de la Teresa. L'aparició de Goethe, per exemple, és quasi una citació d'una de les cartes de la Bettina, i per la traducció del passatge següent, sobretot al començament, vaig poder recórrer a la seva manera d'expressar-se:

11) De sobte s'obrí la porta. Goethe va aparèixer seriós, impassible. Em mirà intensament. Els meus ulls no gosaven buscar els seus... Ell em va estrènyer entre els seus braços. El meu cap es repenjava sobre el seu pit a l'alçada del cor. Sentia com bategava. Les parpelles se'm tancaven aleshores; i en obrir-les altre cop vaig notar que començava una nova vida (p. 31).

Al final del llibre ens adonem que el tal Corbalán, que la Teresa va entrevistar a la primera part, no és Corbalán, sinó el seu col·lega i rival de poca fortuna Antonio Gallego. El règim militar el va forçar a suplantar-lo perquè

s'hi prestava per la seva semblança i la coneixença profunda de l'obra del famós escriptor, assassinat per ells ja feia temps.

Per tant, tot el que diu Corbalán pren un doble sentit. I quan a la primera part del llibre l'escriptor llueix la seva cultura citant una carta que Beethoven va escriure a la Bettina, això és alhora un record d'Antonio Gallego. Beethoven no va poder conquerir el cor de la Bettina perquè Goethe hi tenia una preferència total. Es podia pensar que Antonio Gallego al·ludeix aquí a la pèrdua de la Blanca, una dona que va estimar i que Corbalán li havia robat quan era a la presó. Més aviat, però, pel to sincer i pel contingut de la carta de Beethoven, això em fa pensar en la relació amb la seva cosina Gabriela, que, de fet, li va “infondre nova vida”.

12) Em varen sorprendre, amiga meva, en un moment trist. El descoratjament s'havia apoderat de mi. Però féreu el miracle: bastà la vostra presència per reconfortar-me, per infondre'm nova vida. Des que vàreu marxar he passat hores fosques sense poder fer res. He vagat per l'albereda de Schoenbrunn sense que cap àngel em reconfortés i consolés com vós, àngel meu (p. 35).

Em semblava indispensable trobar la carta per a comparar-la amb el text. El problema va ser que la carta de Beethoven en el text català és treta de la versió castellana de la biografia d'Andrei Hevesy. Van ser sobretot les diferències en el text català (*desesperanza* – “descoratjament”; *unas horas atroces* – “unes hores fosques”), a més del fet que el text alemany té un encís particular, el que em van decidir a inserir en la meua traducció el text original: “Ich ward von Ihne überrascht, liebe Freundin, in einem Augenblick, wo der Mißmuth ganz meiner Meister war, aber wahrlich er verschwand bei Ihrem Anblick...” (p. 12).

De segur que una traducció del text citat en català segons una traducció castellana no hauria donat el mateix resultat i hauria estat per força massa moderna.

La història de Gallego a la tercera part del llibre esdevé una veritable davallada als inferns. En els moments de pau, Antonio Gallego continua la línia goethiana començada per la Teresa dedicant-se en cos i ànima a la traducció de *Poesia i Veritat* de Goethe. Antonio Gallego envejava i admirava el seu col·lega Corbalán des de sempre. Per tant, més tard gaudeix d'alguna manera de l'oportunitat de substituir-lo que se li ofereix...

El fet que s'interessi sobretot pels textos de Goethe on es parla precisament del joc de les màscares, doncs, no és cap casualitat:

13) El meravellava el seu enginy per trobar per a cada situació la disfressa més adient. Els déus sempre havien davallat a la terra disfressats, recordava Goethe a les Memòries quan escrivia que amb vestits grollers, quasi esdernegats, d'estudiant pobre acompanyà el seu amic Weyland a veure el pastor de Sesenheim i com després torna a canviar aquelles robes per les de diumenge d'un pagès (p. 114),

Es veu aquí que tot el que dirà Corbalán més tard a les entrevistes amb la Teresa s'hi refereix d'alguna manera: aquest resum d'un episodi que relata Goethe en les seves memòries ja parla de la capacitat seductora a la qual es refereix la Teresa i a la resposta de Corbalán que fa referència a les "mistificacions que sedueixen fins i tot els déus". Corbalán hi acumula els testimonis: recorda Thomas Mann i Aschenbach, el protagonista de *Mort a Venècia*, Baudelaire i *L'Elogi del maquillatge*, però l'origen de tot això és el seu comentari a la traducció de *Poesia i Veritat* de Goethe.

El seu desig de ser tan important i famós com el seu rival Corbalán, que menysprea pel seu caràcter, es pot desplegar sense reserves respecte a Goethe. La importància que confereix al passatge següent n'és un testimoni evident. Goethe hi parla de la visió que té després d'haver-se acomiadat de Frederica Brion:

14) ...cavalca cap a Drusenheim per un senderol i de sobte, no amb els ulls de la carn, sinó amb els de l'esperit, contempla un cavall igual que el seu i que ell mateix munta. En creuar-se amb la seva pròpia figura s'adona que és més vell i estrena un vestit gris galonejat d'or... (p. 113).

Després de la lectura de l'original em vaig decidir a emprar les referències, que són gairebé citacions, per a la traducció d'aquest passatge: així el "senderol" esdevé especialment *Fusspfad*, l'expressió "no amb els ulls de la carn, sinó amb els ulls de l'esperit", la vaig traduir literalment com es troba al text de Goethe també. El "vestit" esdevé *kleid*: quelcom avui en dia inusitat per a parlar del vestit d'un home.

Veiem, doncs, que les referències alemanyes en aquesta novel·la tenen un paper molt important. Reflecteixen tots tres protagonistes: Corbalán és mirat a través del mirall de Goethe, i ell mateix es compara amb Humboldt, conferint així a Antonio Gallego el paper de l'etern segon, el del seu amic Bonpland; Antonio Gallego es mira ell mateix amb enyorança al mirall de la seva traducció de *Poesia i Veritat*, molt lloada, però atribuïda al seu pseudònim, un *alter ego*, que ni tan sols existeix, mentre la seva traducció de les *Converses* amb Goethe d'Eckermann passa desapercibuda: una ironia tràgica; i la Teresa, per descomptat, i de la manera més evident, s'identifica amb la Bettina i la seva novel·la de cartes...

Resumint, es pot dir que *Joc de miralls* es manifesta com un mirall màgic que reflecteix el món literari i destrueix els individus que, pel seu reflex, com diu el poema de Cortázar esmentat a la novel·la, "pifian las esquinas"...

Una primavera per a Domenico Guarini

M'atreveixo ara a parlar de la traducció de la novel·la *Una primavera per a Domenico Guarini*, però hauré d'anar amb molt de compte perquè encara

estic fent-la. Aquesta novel·la explica dues històries alhora. La de Domenico Guarini, un home de trenta-vuit anys, artista, que va fer un atemptat contra el quadre *La Primavera* de Botticelli; i la història d'Isabel Clara, una jove periodista catalana que va amb tren a Florència. Ha de seguir el procés contra Guarini i escriure'n un reportatge per al seu diari. Això ja fa esperar estils diferents, però la novel·la n'ofereix un ventall ampli, perquè s'hi afegeixen els problemes personals de la protagonista i la història de la seva vida.

El començament i el final de la novel·la —la imatge terrorífica del tren d'Isabel Clara, travessant el túnel— em recorden moltíssim alguns passatges de *Joc de miralls*. És l'estil associatiu de la Teresa en el seu diari a propòsit de la figura de Corbalán i la manera com el pobre Antonio Gallego mira el camp de concentració on els botxins militars el torturen. El lligam amb *Joc de miralls* és evident: la imatge al·ludeix a la importància de la locomotora com a impuls de la revolució, és a dir, de la vida que neix de la destrucció:

15) Criatura esguerrada, papallona rèptil, precipitant-se vers la tenebra, magnetitzada per les ombres, endevinant on la fosca guarda runes de tarda, esquelets de capvespre, caps buides d'insomni.

En aquest paràgraf es manifesta una diferència fonamental entre les llengües romàniques i l'alemany. Vull referir-me als gerundis, que en alemany són d'un ús molt més restrictiu. Aquí em decidiré per una subordinada relativa per traduir-los, perquè així tinc el verb al final que, per la seva significació i per l'afegit de l'enumeració (“runes de tarda”, “esquelets de capvespre”, “caps buides d'insomni”), encapçala els vagons que segueixen la locomotora. El final queda obert: el tren continua entrant al túnel, el final del tren no es veu. Aquest efecte es pot assolir en alemany si un element de l'enumeració precedeix la subordinada “on la fosca guarda”... A més tinc la impressió que les paraules començades amb el so alemany *Sch* contribueixen molt a la concreció de la idea i l'evocació del soroll típic de la locomotora:

15) Abscheuliches Untier, Schmetterlingsreptil, das von Schatten magnetisiert in die Finsternis stürzt, dem Schutt des Nachmittags auf der Spur, den das Dunkel verwahrt, dem Skelett der Dämmerung, leeren, schlaflosen Sachteln.

A la segona part la Isabel Clara arriba a Florència a casa del seu vell amic Albert i escriu el reportatge per al diari. L'estil d'aquests reportatges inserits al capítol és autènticament periodístic. L'autenticitat se subratlla fins i tot amb els subtítols de cada part del reportatge. Però la Isabel Clara fa un esforç de fer com el seu patró li va aconsellar: “Procura, procura donar-li un aire no gaire seriós... un poc intrigant, un punt d'originalitat, d'abrandament...” (p. 39).

La periodista posa, per exemple, molta cura en l'elaboració del passatge on l'advocat de Domenico Guarini intenta desvetllar la compassió del tribunal

pel seu client. Només amb un cop d'ull als temps dels verbs utilitzats descobrim una mostra de dramatisme: (p. 55) “junts començarem un viatge...”, “amb un llumí a la mà veurem...”, “trucarem a la porta...”, “no hi són...”, i després, la nit, quan moren els pares de Domenico: “se sent molt a prop el xiulet dels obusos...”, “cap dels dos no ha reparat que falta un fill...”, “una bomba ha caigut...”

En alemany el futur es pot utilitzar com al començament del passatge, però normalment preferim el present. La sorpresa s'expressa en català també pel canvi dels temps, com en el cas de “trucarem - no hi són” —un efecte que es pot assolir en alemany sense aquest recurs. Pel que fa al pretèrit indefinit: “cap dels dos ha reparat que falta un fill” —que l'autora utilitza per fer-ho més present, perquè els oients tinguin veritablement la impressió de participar-hi— en alemany és preferible el pretèrit, el temps de la narració.

L'estil la versió personal del cas Guarini que escriu la Isabel Clara durant dues nits senceres és menys retòric. Però l'atracció que va més enllà d'un interès purament professional es fa sentir ja al començament:

16) Si és capaç de fer-ho se sentirà alliberat, un home nou. No tindrà cap necessitat de jutjar constantment el seu capteniment envers ella, ni humiliar-se demanant-li perdó, desconsolat com un infant, lluitant entre l'orgull i la por de perdre-la. S'acabaran les mentides... (p. 81)

La convicció del personatge que ha de fer el que es proposa i que no se sap encara què és, s'expressa, entre d'altres recursos, pel futur dels verbs, que es conserven en alemany també. D'altra banda, la Isabel Clara ho diu de manera tan impressionant perquè confusament ja sap que en el fons és d'ella mateixa de qui parla. Guarini li farà comprendre que ella també ha de destruir d'alguna manera el seu passat, el seu costum d'instal·lar-se en la relació amb l'Enric, per exemple, com si es tractés d'una assegurança de vida. Tots dos tenen molts altres punts en comú... Per exemple, el desig d'alliberar-se de tota la crispació que els oprimeix. Això s'expressa quan la Isabel Clara imagina el primer encontre de Guarini amb la misteriosa Laura:

17) Fou davant la façana escrostonada del número 5 de la Via Vechietti, on l'asfalt del carrer semblava una mica més obscur. Aixecà els ulls de la taca negra i la veié. No parpellejà, no mogueu un sol múscul del rostre. Tota la crispació va esvaïr-se davant la seva imatge.

El que s'ha d'observar en aquest passatge central és la simplicitat de l'escena. La narradora oposa la decadència del barri i la foscor del carrer a l'evocació tàcita de la joventut i bellesa de la noia. És un moment de claredat excepcional també en la traducció a l'alemany, que es pot realitzar gairebé literalment. Hi ha, però, un punt on la intenció del text limita aquesta simplicitat. És l'última frase, on diu que la crispació va esvaïr-se davant la seva

imatge. Normalment en alemany es faria servir una expressió com “a la seva vista”, però per a Domenico Guarini la imatge de la Laura en aquest moment s’unirà amb la imatge de *La Primavera* del quadre famós de Botticelli i això ens força a emprar el terme “imatge” també en alemany.

Malauradament, la Laura desapareix i Guarini ha de buscar-la. Així com per a la Isabel Clara, la formació cristiana constitueix també per a Guarini un obstacle per a la felicitat. Això es manifesta de manera molt impactant quan entra a la catedral on l’havia vista entrar: (17) “Intentà avançar cap a l’altar major: ...Un embús de beates arraïmades com mosques vironeres sobre uns fems putretactes li impedia el pas.” (p. 82).

Per a la traducció s’ha de tenir en compte que les beates d’Espanya i d’altres països mediterranis solen portar vestits de colors foscs, principalment negres. A Alemanya això no és així. Per això em sembla que el color s’ha d’afegir d’alguna manera, perquè la imatge de les “vironeres” s’entengui. M’imagino, doncs, una traducció en què els vestits foscos de les beates s’esmentin expressament.

A la tercera part del llibre ja no es tracta sobretot de la història de Guarini. Ara la Isabel Clara s’encara amb l’objecte restaurat dels desitjos de Guarini. I finalment s’hi encara no “por persona interpuesta” (curiosament, el títol castellà *Joc de miralls*) sinó directament amb ella mateixa, amb la seva pròpia història. La veu del catedràtic, tot explicant el quadre *La Primavera*, amb més d’una referència que es podria fer al desenvolupament de la protagonista, sembla en tot cas menys important. La Isabel Clara viu els moments decisius de la seva vida d’individu del sexe femení.

Voldria esmentar aquí només dos aspectes rellevants tant pel que fa a l’estil com per la importància que tenen. Hi ha primer les paraules de la mare que en el millor mallorquí va intentar de preparar la seva filla per a una vida de renúncia a la felicitat en parella: “un homo te pot enganyar, t’estima encara que ho faci. Una dona, no, si no és una perduda. Noltros hem vengut al món per a sofrir i agontar...” (p. 134).

En alemany la seva manera d’expressar-se s’haurà d’estudiar. El matís illenc es conservarà difícilment, però es trobarà potser alguna forma antiga o dialectal. La formació cristiana de la Isabel Clara, tan lligada a l’opinió de la seva mare, que en aquest passatge es refereix expressament a la Bíblia, surt en part també en pregàries castellanques i llatines.

Això, tanmateix, no significa que la Isabel Clara encara hagi de superar aquest pes del passat. Més importància té per a ella la mort del seu cosí Jaume i el sentiment de culpabilitat, que potser va jugar un paper en la història amb la Marta, una noia que poc abans del seu viatge a Florència va portar a casa. La Marta intenta desesperadament alliberar-se de la presó que constitueix per a ella la família. Malgrat tots els fracassos que ha d’encaixar, la força i l’energia d’aquesta noia són impressionants i es manifesten en la seva manera

de parlar: “...em donaven un pasto de la de Déu! Vaig agarrar una bufa! Ells creien que era una trompa!” (p. 147)

Em sembla que la traducció d’*Una primavera per a Domenico Guarini*, per tant, em reserva més d’una sorpresa. Serà sempre interessant i enriquidor, com ja ho va ser l’experiència amb *Joc de miralls*. Les vivències de la Isabel Clara a Florència la transformen profundament i porta al món un fill que al començament no havia desitjat. És capaç d’assumir la responsabilitat i es decideix per la vida que inclou la solitud:

18) rere els vidres del quiròfan no hi ha ningú: ni la teva mare, ni Enric, ni Maria, ni tan sols l’ombra d’Albert. Ningú. Però ningú no et fa falta, no els necessites. Ets sola...

Un resum que val tan per l’home de *Temporada baixa* com per l’Antonio Gallego de *Joc de miralls*. Les dones, però, tant l’Adriana de *Cames de seda* com la Isabel Clara d’*Una primavera per a Domenico Guarini* assoleixen la solitud com una alliberació. No ho sé, a mi no em sembla una casualitat, sinó un fenomen universal —almenys en el mirall de la literatura...

¿Claustrofobia? Gertrude Stein y la elección de género en la traducción de ficción

Nora Catelli

Universitat de Barcelona

Hay dos modos de considerar el problema de la traducción de los géneros masculino y femenino del inglés al castellano.

El primero tiene que ver con los diferentes regímenes en cada una de las lenguas. Tradicionalmente, cuando el castellano requiere definir el género, como no lo hace el inglés, se ha elegido traducir los sustantivos o adjetivos de acuerdo con la regla del masculino como universal.

El segundo modo de consideración, en cambio, supone que, además de casos límites donde la ambigüedad generica es una exigencia misma de la obra (*La fuente sagrada*, de Henry James, escrita en primera persona, es un ejemplo perfecto de semejante exigencia) existe una serie de posibles opciones en la traducción del género.

Ejemplo de estas complicaciones es una de las primeras novelas de Gertrude Stein, *Q.E.P.D. Things as They Are*, cuyo contexto, personajes y situaciones puede favorecer una elección completa de indicadores femeninos en castellano allí donde el inglés los deja sin marcar.

El caso es interesante precisamente porque se trata de una novela de principios de siglo y porque el margen de elección del traductor o la traductora es bastante amplio. También porque no se trata, como en *La fuente sagrada*, texto de la misma época, de una elección de un narrador misteriosamente carente de género para lograr una dosis mayor de ambigüedad y que se desvela en las últimas páginas de la novela, sino de una serie de posibilidades textuales entre las que se puede escoger. Si elegimos el género femenino para todos los casos, personajes y situaciones, ¿forzamos demasiado las cosas? ¿De qué depende? ¿Tiene que tener el asunto de la novela —un relato de amor lesbiano— un papel decisivo aun en aquellos casos, dentro del mismo relato, en que se pueda imaginar la existencia de un sujeto universal-masculino? ¿Cuál es, en definitiva, el contexto: el de Gertrude Stein o el nuestro?

Hay que reconstruir efectivamente ese contexto, que fue el de Stein y acabará siendo el nuestro. En 1903, al llegar a Europa, Gertrude Stein escribió una novela en clave: *Q.E.D. quod erat demonstrandum* o *Things as they are* o *Las cosas como son*.¹ Se la mostró a algunos editores, que no se mostraron entusiasmados. En 1907 se la hizo leer, además, a su nueva compañera, Alice Toklas. Esta, quizá por celos, y los editores, seguramente por temor, le aconsejaron no publicarla. El temor de los editores era lógico: se trataba de una novela de amor lesbiano escrita en 1903, dos años antes de que se publicara *El inmoralista* de Gide —uno de los primeros relatos explícitos de amor entre hombres. Era escandalosa, sobre todo porque Stein no deseaba ampararse en el siempre subgenérico campo de la “novela galante”, donde expansiones físicas y emocionales de todo tipo y respecto de cualquier *partenaire* se conocían y toleraban, siempre que no se reclamase su pertenencia a la alta literatura.

A la muerte de Stein, en 1946, Toklas se resistía todavía a entregarla a un editor. La expurgó y salió así, con escenas suprimidas, en 1950. Finalmente se recogió tal cual la había escrito Stein en 1970.

Esta *petite histoire* no constituiría un problema de traducción sino de historia literaria: alguien preocupado por la vida de la literatura y de sus instituciones podría armar un esquema de la historia de la sensibilidad de nuestro siglo describiendo la diferencia de recepción y aceptación de las referencias explícitas en la alta literatura y en los circuitos subgenéricos respecto de la homosexualidad masculina y la femenina, analizando sus diversos modos de presentación y sus estrategias. Por ejemplo, no existe un manifiesto del amor homosexual femenino semejante a *Corydon* hasta después de la Segunda Guerra Mundial, ya que la fuerte presencia de una literatura lesbiana sobre todo escrita por mujeres francesas, inglesas y norteamericanas de entreguerras se expresa muy sesgadamente, no en secreto, pero siempre como un asunto más entre otros: en *Orlando*, o en las novelas de Djuna Barnes.

Cuando esta novela aparece en inglés, en 1970, y después, al encarar su traducción al castellano en 1993, los problemas no vienen de la historia literaria, sino más bien de ciertas apariciones de género no marcado en una obra que es “claustrofómicamente” una novela de mujeres: sólo aparecen, hablan y aman mujeres. Con otro problema agregado: la traducción francesa, en los dos casos que voy a comentar, elige mantener y seguir la norma de masculino universal que siempre se ha respetado en los casos en que el contexto no supe con información la diferencia de marca de géneros en uno y otro idioma.

Valentín García Yebra trata el asunto, de modo ordenadísimo, en su “Morfología de las categorías gramaticales”,² donde define el género, distingue entre género natural (diferencia establecida en los seres por su naturaleza) y el gramatical, que es puramente distintivo. Luego analiza las diferencias y alcances y cruces en las distintas lenguas y los diversos alcances del género gramatical.

En el caso que nos ocupa, diremos que el castellano ha conservado el neutro, formalmente, sólo en el artículo determinado y en algunos pronombres, mientras que en los adjetivos el neutro se confunde con el masculino. Y el inglés sólo conserva los tres géneros —masculino, femenino y neutro— en el singular del pronombre personal, en el adjetivo y el pronombre posesivo y en los compuestos (*himself, herself*). Pero, agrega García Yebra, de modo latente siguen funcionando los tres géneros también para los sustantivos, incluso con más proximidad al género natural que el alemán.

En todo este extraordinario capítulo no hay sin embargo ninguna disquisición general sobre la dicotomía establecida por la costumbre: masculino-universal/femenino-particular.

No obstante, cuando hay que decidir, en los casos en que las lenguas no lo informan, García Yebra se ve obligado a tomar muy en cuenta el contexto. Para mí el contexto consiste en capas de discursos contemporáneos al texto de que se trate; discursos que son biográficos, históricos, políticos e institucionales: hay que tener en cuenta que la biografía del autor de que se trate es un discurso que orienta de modo muchas veces determinante nuestra interpretación. Y toma, precisamente para ilustrar sus dudas, un trozo de Gide, de su correspondencia con Valéry, que va a servir de espejo para mis problemas con Stein. Gide le escribe a Valéry: “mais dans le prisme des perles nous revons les eaux tièdes, les grands cieux dans les yeux étoilés des esclaves, et le bruit de la mer dans vos coquillages, Navires”.³

Esclave, dice García Yebra comentando a Gide, es de género “común” y también lo es en el plural; y lo mismo sucede con el artículo definido *les* y, por consiguiente, con el contracto *des*. ¿Cómo saber, entonces, a quiénes pertenecen los ojos que hacen soñar al poeta? ¿A esclavos varones y hembras? ¿A esclavos varones? ¿A esclavas? La solución, dice García Yebra, no es fácil. Y menos tratándose de Gide. Silencio...

Un traductor de Gide puede optar por una solución histórica: qué tipos de esclavos había en el sitio evocado por el corresponsal, qué oficios realizaban, si eran en general hombres o mujeres. También por la solución biográfica, que supone además una interpretación: en la frase de Gide la emoción vendría de la masculinidad de los esclavos y, además, en castellano esclavos puede reunir, muy convenientemente, a mujeres y hombres.

Pero en la biografía y la historia de la novela de Getrude Stein hay que tomar en cuenta otra capa, un discurso que permaneció dormido hasta la publicación de la novela en 1970. Se trata del secreto de la novela, lo que la hizo peligrosa: era lesbiana, era claustrofóbica, era censurable. ¿Por qué? Porque recreaba un mundo de mujeres, de primas y amigas, donde la camaradería, la hermandad y el amor se confunden, donde la ausencia de fronteras entre relaciones y sentimientos lo vuelve todo ligeramente pastoso y asfixiante. Debo confesar que me incliné por lo asfixiante: así traduje los dos casos

ambiguos, que admitían las dos soluciones (universal masculino o particular femenino) por el género marcado.

Así, en la frase “Adèle no pensó en otra cosa mientras pasaba las tardes descansando junto a su prima en las colinas de Tánger”⁴ hice que *a cousin* que visita a la protagonista fuese una prima y no un primo. Y más adelante, en “llegó a Florencia y mientras esperaba a la amiga con quien se proponía hacer el camino a pie hasta Siena...”,⁵ también decidí que *a friend* era una amiga, y convertí al grupo que visita Florencia en un grupo definitivamente de mujeres. Supe, en ese momento, en la nimiedad de esas dos páginas, que estaba interpretando la novela en su totalidad, juzgando sus intenciones y recordando todo lo que había leído acerca de Gertrude Stein: la *petite histoire* antes aludida se convirtió en una interpretación.

Porque los universales son tranquilizadores y aparentemente neutros, sólo advertimos que interpretamos cuando elegimos lo marcado.

NOTAS

1. G. Stein, *Q.E.D. Las cosas como son* (trad. Nora Catelli). Madrid Horas y Horas, 1994.
2. V. García Yebra, «Morfología de las categorías gramaticales», en *Teoría y práctica de la traducción*, v. I, Madrid, Gredos, p. 112-141.
3. *Ibidem*, p. 117.
4. G. Stein, *op. cit.*, p. 34.
5. *Ibidem*, p. 115.

La traducción del *Lancelot propre* en la Castilla medieval

Antonio M^a Contreras Martín
Universitat de Barcelona

I

No era latín, lengua que empleaban para comunicarse los hombres cultos de la abadía, pero tampoco era la lengua vulgar de aquellas tierras, ni ninguna otra que jamás escucharan mis oídos [...] Cuando más tarde me enteré de su azarosa vida y de los diferentes sitios en que había vivido, sin echar raíces en ninguno, comprendí que Salvatore hablaba todas las lenguas, y ninguna.¹

Estas palabras de Adso de Metz provocan en mí una reflexión sobre los estrechos contactos culturales que tuvieron lugar en Europa durante la Edad Media.

Es evidente que una de las formas más apropiadas de conocer las relaciones entre los diferentes pueblos que componen el mosaico europeo es la Literatura, y, para el período que nos ocupa, sin duda, lo es la literatura artúrica, la materia de Bretaña, habida cuenta la enorme difusión y prestigio de que gozó en el Medievo.

La literatura artúrica y sus héroes fueron imitados,² una y otra vez, al tiempo que revividos según las necesidades que movían a los reyes y nobles del momento.³

La literatura artúrica se difundió desde las cortes ligadas a la casa Plantagenet, ya desde mediados del siglo XII.⁴ El *Lancelot propre* (hacia 1225), sea o no una creación del ámbito capeto,⁵ alcanzó un gran éxito⁶ y pronto comenzaron a realizarse versiones y traducciones del mismo.

En forma de traducciones o de creaciones autóctonas fue pronto difundida la materia de Bretaña en la Península Ibérica.⁷ Hallamos documentación que permite pensar que ya en el siglo XII era conocida, como demuestra la presencia de onomástica artúrica en la zona nordeste.⁸

II

Conocida es la dificultad que entraña fijar cuál(es) fue(ron) la(s) versión(es) usada(s) para llevar a cabo desde el francés las traducciones medievales castellanas de textos artúricos. El *Lanzarote del Lago* castellano no escapa a esta dificultad.

Pedro Bohigas Balaguer (1924) sostenía que el texto castellano conservado en el Ms. 9611 de la Biblioteca Nacional de Madrid (355 fols.)⁹ presentaba gran número de semejanzas¹⁰ con la edición de H.O. Sommer de *Lancelot propre*.¹¹

Por su parte Harvey L. Sharrer (1977), a quien agradezco, una vez más, la colaboración que permanentemente me ha prestado de forma incondicional, tras analizar el texto castellano, concluía que éste coincidía, al menos en sus primeros cuarenta y ocho folios,¹² con la versión francesa conservada en el Ms. fr. 751 de la Bibliothèq̃ue Nationale de Paris. El resto del texto se alejaba de esa versión francesa y se aproximaba a la edición de Sommer.

El cotejo de la traducción castellana con las versiones francesas editadas por Sommer y por A. Micha,¹³ así como con el Ms. fr. 751 BNParis, al menos en lo que se refiere al “Episodio de la carreta” (fols. 108v-110r), episodio de vital importancia en la novela (roman), recientemente me ha conducido a pensar que la traducción castellana se debió realizar a partir de un texto muy próximo en su versión a la conservada en el Ms. fr. 751 BNParis.¹⁴

Mi interés, en esta ocasión, se centra en el estudio de tres combates: 1. “El combate y raptó de Galván” (fols. 56r-56v), 2. “Yvaín rescata a un escudero” (fols. 61r-62r) y 3. “El combate entre Lanzarote y Meleagant” (fols. 133r-134r).¹⁵ La elección de estos tres combates viene dada, en primer lugar, porque todos ellos se narran con posterioridad a los primeros cuarenta y ocho folios y un análisis de los mismos podría arrojar algo de luz acerca del *texto base* empleado en la traducción; en segundo lugar, porque la acción militar desempeña un papel primordial en la novela;¹⁶ y en tercer y último lugar, por el hecho de que los traductores manifiestan fundamentalmente dos actitudes ante éstos a la hora de verterlos al castellano: literalidad a la fuente, que es la tendencia predominante,¹⁷ o innovación y adaptación a los modos propios de la época en que se traduce la obra. El análisis del vocabulario caballeresco referente al armamento y a la heráldica posibilita datar con mayor precisión la traducción de una obra y ayuda a un mejor conocimiento de la historia y evolución del armamento, en este caso del castellano.¹⁸

III

El contraste de estos tres combates en las diferentes versiones permite observar que el texto que presenta mayores semejanzas con la versión castellana es el conservado en el Ms. fr. 751 BNParis. Veamos algunos ejemplos.¹⁹

1. “El combate y rapto de Galván” (fols. 56r-56v).
- A)
- Ia. “E el gran cauallero se dexó yr a Galban la lanza so el brazo e fizo senblante de lo ferir.”
- Ib. “& li grans/ chvs fiert cheual des esperons alui tout droit. & ont le/ glaiue de sous laissezte: & fait senblant quil le ueille par/mi le cors ferir.”
- Ic. “li grans cheualiers fiert vers lui son cheual des esperons tout droit et fait samblant que il le voelle ferir parmi le cors.”
- Id. “et met le glaive sos l’aisselle et fiert le cheval des esperons et cuide ferir Gauvain par mi le cors.”
- B)
- Ia. “e tomó la espada del cauallero por el arrica, ansí que bien le tiró della la meytad. E el cauallero dexó la lanza e tomó la con amas las manos.”
- Ib. “Car il iere ala destre part. si saisit lespee au chr. si la/ bien demie pie hors traire del fuirre. & li chr. lait le/ glaiue et saisit monsignor .G. a deus poins de toute sa/ force qui grans estoit.”
- Ic. “si saisi lespee au cheualier, si li traist bien demir hors del fuerre. Et li cheualiers laisse le glaiue. et saisi monseignor Gauvain as .ij. mains.”
- Id. “l’espee que li chevaliers avoit çainte, kar il le cuida sachier del fuerre, ne des lors en avant ne dotast il rien; mais li chevaliers le desavança, kar il le presit par ansdeus les bras.”
- C)
- Ia. “vna çelada de veynte caualleros bien ar-mados, e el gran cauallero se acogió a ellos.”
- Ib. “vn agai de chrs/ qui bien estoientvint touit arme de lor armes”.
- Ic. “vn agait ou il ot bien .xx. chualiers armes. et bien montes a cheual Et li cheualiers se fiert entreuls.”
- Id. “li chevaliers est assablés a autres chevaliers et sont bien .xx. armé.”

Como puede observarse en A, la versión francesa que coincide más con el texto castellano (Ia) es la que ofrece el Ms. fr. 751BNParis (Ib). Las otras dos, Sommer (Ic) y Micha (Id), presentan diferencias. Sin embargo, en B, la versión castellana (Ia) se aleja ligeramente tanto de Ms. fr. 751BNParis (Ib), como de Sommer (Ic), y se distancia de Micha (Id). No obstante, en C, las mayores coincidencias entre el texto castellano y el francés es la versión ofrecida por Sommer (Ic), aunque la lectura de Ms. fr. 751BNParis, al menos en la primera frase (la segunda está omitida) es idéntica. De nuevo las diferencias entre el texto castellano y la edición de Micha son grandes.

En suma, el texto francés que presenta mayores semejanzas con la versión castellana es el conservado en el Ms. fr. 751BNParis. Asimismo, las similitudes entre la edición de Sommer y la traducción castellana son

muchas, a diferencia de lo que sucede con la edición de Micha, de la que se distancia de forma muy notable.

2. “Yva n rescata a un escudero” (fols. 61r-62r).
- IIa. “E metió la mano so el braço e fue a dar al prime-ro que alcanzó por medio del pecho que lo derribo en tierra. E dexó la lanza en él. E metió la mano a la espada e firió lo por la caueza por medio que lo fendio fasta en las espaldas. E ellos estaban armados de fojas como villanos e de va [i](u)[n]jetes e tenían arcos e saetas e espadas e lanzas e grandes cuchillos. E dexóse correr a los otros e comenz les a tajar braços e cauezas, e fir alos por do los alcanzaba. E ellos le mataron el(l) caualllo e llagaron a él en muchos lugares. E el escudero que estaba en el cada-also}[fol. 62r]{HD.63}{CB1. tenía su arco e tir ables muj fieramente, ansí que en-trellos amos mataron a todos, saluo dos, porque de tre e que heran mataron los hon e. E aquellos dos que q-cue>daron vibos se dexaron caer en la carcaua e saliendo de allí se escaparon y se fueron al monte que estaua çerca.”
- IIb. “& il met la glaiue desous laisele se/ fiert le premier parmi le cors cel rue a terre. Et/ il li lait le glaiue es cors. si sauche lespee cel fiert/ parmi la teste cel fent dusques espaulles Et il es/toient arme come vilain de cuirass & de chapiax los/liz. si auoient ars & saiestes & glaiues & espees &/grans cotiax. & il lor laisse corre la ou il les puest/ ver. si lor tranche testes & bras & autres membres/ Et il meismes encore se fiert entraux. & il li ociet/ son cheual & lui meismes ont il naure en meust lui/ del cors. & li uavles de la bretesche a tandit vn arc/ si trait a aux mlt durement si les ont iex coure/ez entre eus deus qui dans tous ne sont escha/pe que li dui. & si estoient il tresant cil dui ce les/ serent cheoir el fons del fosse aual & la fores es/toit illuec pres si furent ensi perdu.”
- IIc. “Et il met le glaiue desous laissele si se fiert entreuls & fiert si le premier que il ataint parmi le cors quil le rue mort a la terre. Et sez glaiues li demeure el cors puis fiert lautre parmi la teste si le porfent dusques es dens. Et il estoient arme comme vilain de quiries & de capiaus de quir bouli. si auoient ars et saietes & glaiues & espees & grans coutiaus. Et il lor laisse corre la ou il lez ataint. si lor trence testes et bras & cil ochient son cheual & lui meisme ont il naure en maint lieu de son cors. Et li ualles de la bretesce a tendu vn arc & a trait a euls moult durement. Si lez ont si conrees entreuls .ij. quil nen sont escape que .ij. Et si estoient il au commencement .xiiij. et la forest estoit illuec pres. si [col. e] lez ont ensi perdus.”
- IIId. “Et li larron estoient armé legierement de cuiries galesches et de chapials de quir bouli et si portoient haches et espees et ars galois. 10. Et quant mesire Yvain vit cels qui la pucele tenoient, si lor laisse corre et fiert le premier del glaive si durement par mi le cors qu’il le met jus; et il met la main a l’espee, si fiert un des autres par mi la teste si qu’il met en pieces et la teste et le chapel; et li autre dui laissent jus chaour de l’eschiele, si s’enfuient par mi la cort et il

lor laisse corre et a els et as autres, si lor commence a decouper et bras et testes et les maine al plus malement qu'il puet. Et il traient de loing, si li ont ocis son cheval et lui meismes ont il navré en plusiors lieus dels cors, mais il ne li ont fet nul mortel plaie. 11. Et quant il se vit a pié, si se cuevre de son escu comme cil qui bien le sot fere et cort sus as larrons a tote l'espee qu'il tient nue, dont il lor fet grans cops paier: si le redotent tant que nus d'els ne l'ose atendre, ançois s'enfuient il uns ça, li autres la. Et li vaslés qui en la bretesche estoit a tendu un arc qu'il avoit fort et roide, si trait a els molt durement, kar il estoient bien .XIII. Si les ont entr'els .II. tos que ocis que retenus fors .II. qui s'ent vont pas desos le heriçon, qu'il se lancierent el fossé. Et mesire Yvain ne met nule paine a els chacier, kar tost se furent feru el bois qui estoit grans."

En este caso, se aprecia que tanto la versión Ms. fr. 751BNParis (I**b**) como la edición de Sommer (I**c**), las cuales se distancian muchísimo de la edición de Micha (I**d**), puesto que el texto de éste es más amplio, coinciden con la versión castellana, pero es la recogida en Ms. fr. 751BNParis la que guarda mayores semejanzas con el texto castellano.

3. "El combate entre Lanzarote y Melegant" (fols. 133r-134r).

A)

IIIa. "E con la rreyna estaban muchas dueñas e donçellas que heran otrosí presas."

IIIb. "& auec la/ roine dames & damoiseles assez qui sont essihiez/."

IIIc. "et avec la roiene a dames et damoiseles a grant plenté."

B)

IIIa. "las lanças so los braços que heran fuertes e gruesas e cortas e los fie-rrros tajadores e fuertes, e fuéronse ferir de muj grandes golpes sobre los escudos. E Meliagas firió a Lançarote de tal guisa que le quebró vn canto de la espada e la lança rretobo en la loriga e voló en piezas. E Lanc[']arote lo firió sobre la loriga e sobre la broca del escudo, e el escudo hera flaco así que le pasó el fierro de la lança el escudo e la loriga, e lo llagó sobre la te-ta, ansi que rretobo en el hueso de la espalda, e el golpe se dió con muj gran fuerça ansí que lo puso del cava-llo en tierra muj graue mente. E [...] alçar quebró la lan-ça en él e el fierro con vna pieça del asta e se le fincó en el cuerpo."

IIIb. "les lances de soz les/ aiselles qui furent cortes & roides & li fer tran/chant. si sentre fierent sor les escus. meleagans fiert/ lant si que lespanes de lescu couient partir. & li fers/ sarestesor le haubert & cil lenpaint durement & de/ grant force. si que tote la lance vole en pieces. & lant/ le fiert en haut desus la bocle si que lescu li fait hur/ter a la tanple & li fers fu tranchans & tranche de les/cu cuir & ais & les mailles del haubert sont estendues/ & li fiert li cole selonc la mamielle si li tranche tot le/ meistre os de lespaule il lenpaint de grant vertu cel/ porte des arsons a terre. & au cheoir brise li glaiues si/ li enremaint & li fers & li tronsons dedens lespaule."

IIIc. “Et maintenant sentrecorurent sus quar il orent les lances mises sous lez aissles qui furent corttes et roides Et li roys si ot donne aancelot le meillor cheual quil eust. et li fer de lor lances furent tranchant si sentredonnent grans cops sor les escus.

Melyagans fiert lancelot si que les ais de lescu couuient partir. et li fers sareste sour le hauber[c]. et lempaint si durement et de si grant force que toute sa glaiue uole em pieces Et lancelot le fiert en haut desor la boucle. si que lescu li fait hurter a la temple et li fers fu tren[col. f]chans et lez mailles del hauberc sont estendues. et li fers li coule selonc la mamele il lempaint de si grant uertu quil porte del cheual a terre et au chaoir [S 131c] brise li glaiues. si li remest li fers et li tronchons en lespualle.”

IIIId. “et maintenant s’entrecorent sus li dui armé et li cheval corent tost, kar li rois avoit don  a Lancelot le meillor qu’il pooit avoir. Et la place fu bele et plaine et il furent meu de loing et orent mises les lances desos les aisseles, qui furent corttes et roides et li fer trenchant: s’entredonent grans cops sos les escus. Melegans fierte Lancelot si qui de l’escu covint les es pe[114a]  oier et li fers s’areste sor le hauberc et l’empaint de grant force si que tote vole sa lance en pieces. 11. Et Lancelos le fiert en haut desos la bocle si que l’escu li fet huerter a la temple, et li fers fu trenchans, si trenche de l’escu et cuir et es et del hauberc les mailles si qui li fers li cole dedens la mamele et li trenche le mestre os de l’espeule et l’empaint de grant vertu, sel porte a terre des ar ons, mes al chaoir brise li glaives: si li remaint li fers et li tronçons dedens l’espule.”

C)

IIIa. “E entonçes apeóse Lançarote e hech o mano a la espada e dexóse yr a él. E hera ansí que todo lo vey a rreyna e Meliages se le-vant  muj ayna e tir o des  el tara on de la lança e cubri se del escudo. E Lançarote dixo:  A me-liagas! agora te he dado el galardón de la llaga que me feçiste quando vofardamos, mas yo (^h) no he fecho tray on como t  feçiste contra mj”. E entonçes se dex o yr a Meliages e él otrosí contra Lan- arote.”

IIIb. “Lors est descenduz lancelos si li uient sus lespee traite/ & il fu li quil vit totes hores la roine devant ses eix/ Et meleagans rest sus sailliz si errache le tronson de/ sespaulle. & saiche lespee & se vecueure de son escu. Et/ lancelos li dist meleagans meleagans or vos ai ge re/du la place que vos me feistes au behorder. mais ie ne/ la vos ai pais faite en traison.”

IIIc. “Lors descent lancelot si li vient lespee traite. et lescu gete dessus sa teste. [R 119a] Et il estoit en tel maniere el camp que tot ades veoit il la royne deuant sez iex. Et melyagans est sus saillis. si esrache le tronchon hors de sespaulle. et sache lespee et se cueure de son escu. Et lancelot li dist Melyagan melyagan. Or vous ai rendue la plaie que [B 195b . P 77c] vous me feistes au bouhorder. mais oiue ne le vous ai mie faite en traison. Lors li cort sus et il a lui.”

IIIId. “Lors est descendus Lancelos et li vient l’espee traite, l’escu get  sor la teste, et il fu en tel lieu que il vit ad s la roine devant lui. 12. Et Meleagans refu sus

saillis, si enrache le tronçon de s'espaulle et sache l'espee, si se recuevre de son escu. Et Lancelos li dist : "Meleagan, Meleagan, or vos ai je rendue la plaie que vos me feistes a bohorder, mais je ne l'ai fet en traïson." lors li recort sus et cil a lui."

D)

IIIa. "E tajáronse los escudos e las lorigas del tal manera que se les cayan de las mallas a pedaços por los cuellos."

IIIb. "Lors li retort sus & cil/ lui. si secopent les escuz & font des hauberc vo/ler les mailles & amont & aual. si si persent les escus/ & enpirent as pesans cox quil sentredonent."

IIIc. "si se decopent lez escus. et font des halbers voler les mailles amont et aual. [H 94c] [si percent les escus et enpirent aus pesans cops quil sentredonent."

IIId. "si se decoupent les escus et font voler des haubers les mailles et amont et aval, si se depiecent les hialmes."

La comparación de A, B, C y D muestra que las versiones francesas con las que coincide más la versión castellana son las ofrecidas por Ms. fr. 751BNParis y por A. Micha, aunque con el texto de Sommer, si se exceptúa el caso de A, las semejanzas son estrechas. Una vez más, el texto castellano se acerca claramente al conservado en el Ms. fr. 751BNParis.

El cotejo de las versiones, al igual que sucede con "El episodio de la carreta", nos conduce a pensar que la traducción castellana debió realizarse a partir de un texto muy próximo en su versión a la conservada en el Ms. fr. 751BNParis. Y, como señalábamos, el contraste total de la versión castellana puede aclarar las dudas que sobre el texto base en la actualidad tenemos.

IV

El traductor castellano, como hemos indicado, se muestra fiel al texto francés no sólo a su estructura sino también a la forma en que vierte los términos franceses. A la hora de traducir los vocablos franceses opta por aquellas lexías que mejor reproducen el significado de su correspondiente francesa. Esto se observa, en especial, en el vocabulario caballeresco que hace referencia a a) el armamento, b) la heráldica y c) las fórmulas y expresiones formularias sobre el combate.

a) *El armamento*

La mayoría de los términos relativos al armamento, tanto ofensivo como defensivo, goza de tradición desde antes de la llegada de la materia artúrica a España.

1. Armas ofensivas

1.1. Lanza

El término “lanza/lança” (9 veces) (hacia 1140)²⁰ se emplea para traducir los vocablos “glaiue(s)”:²¹

- IIIa. “E [...] alçar quebró la lan-ça en él e el fierro con vna pieça del asta e se le fincó en el cuerpo.”
- IIIb. “& au cheoir brise li glaiues si/ li enremaint & li fers & li tronsons dedens lespaule.”
- IIIc. “au chaoir [S 131c] brise li glaiues. si li remest li fers et li tronchons en lespualle.”
- IIId. “mes al chaoir brise li glaives: si li remaint li fers et li tronçons dedens l’espule.”

o “lance”(s):

- IIIa. “las lanças so los braços que heran fuertes e gruesas e cortas e los fierros tajadores e fuertes, e fuéronse ferir de muj grandes golpes sobre los escudos.”
- IIIb. “les lances de soz les/ aisselles qui furent cortes & roides & li fer tran/chant. si sentre fierent sor les escus.”
- IIIc. “les lances mises sous lez aissles qui furent cortes et roides [...] et li fer de lor lances furent tranchant si sentredonnent grans cops sor les escus.”
- IIId. “les lances desos les aisseles, qui furent cortes et roides et li fer trenchant: s’entredonent grans cops sos les escus.”

Asimismo, como puede apreciarse, hallamos los términos “asta”²² (2 veces) y “fierro”²³ (2 veces), dos de las tres partes que fundamentalmente forman la “lanza” (“lança”). El significante “asta” (hacia 1140) da mayor precisión al texto castellano, puesto que en las versiones francesas no se cita explícitamente, aunque se hace referencia a la madera de la “glaiue”. Por su parte la lexía “fierro(s)” traduce fielmente la francesa “fer(s)”.

1.2. Espada

El lexema “espada” (hacia 1090) (5 veces)²⁴ se usa para verter el francés “espee”, como por ejemplo en :

- IIIa. “E entonçes apeóse Lançarote e hechó mano a la espada e dexóse yr a él.”
- IIIb. “Lors est descenduz lancelos si li uient sus lespee traite/.”
- IIIc. “Lors descent lancelot si li vient lespee traite.”
- IIId. “Lors est descendus Lancelos et li vient l’espee traite.”

De igual modo, es de notar que el texto castellano se mantiene fiel a la tradición castellana, puesto que encontramos el término “arricas”²⁵ (Ia. “la espada del cauallero por el arrica, así que bien le tiró della la meytad”).

1.3. Cuchillos

El término “cuchillos” (IIa. “grandes cuchillos”) (hacia 1219) se utiliza para verter la lexía francesa “cotiax”(IIb) (IIc.“cotiaus”). El “cuchillo” es un arma propia de gente de baja condición (IIa.“villanos”/ IIb-IIc. “vilain”), tanto en las obras francesas como en las castellanas, de igual modo que las “fojas” (2.3. Fojas).

1.4. Arcos y saetas

Ambos lexemas “arco(s)” (IIa.) (hacia 1136) y “saetas” (IIa.) (1220-1250), formas de tradición en castellano vierten con fidelidad los vocablos franceses “arc” (IIb.-IIc.-IID) (IIb.-IIc.-IID. “ars”) y “saïetes” (IIc.) (IIb.“saïestes”).

2. Armas defensivas

2.1. Escudo

El lexema “escudo(s)” (hacia 1140) (7 veces)²⁶ se utiliza para verter la forma francesa “escu(s)”, como por ejemplo en:

- IIIa. “E Lanc[‘]arote lo firió sobre la loriga e sobre la broca del escudo, e el escudo hera flaco así que le pasó el fierro de la lança el escudo e la loriga.”
- IIIb. “& lant/ le fiert en haut desus la bocle si que lescu li fait hur/ter a la tanple & li fers fu tranchans & tranche de les/cu cuir & ais & les mailles del haubert sont estendues/.”
- IIIc. “Et lancelet le fiert en haut desor la boucle. si que lescu li fait hurter a la temple et li fers fu tren[col. f]chans et lez mailles del hauberc sont estendues.”
- IIId. “Et Lancelos le fiert en haut desos la bocle si que l’escu li fet huerter a la temple, et li fers fu trenchans, si trenche de l’escu et cuir et es et del hauberc les mailles.”

Asimismo, como puede observarse en el ejemplo anterior, aparece el significante “broca”²⁷ (IIIa.), es decir, una de las partes del “escudo”, que traduce con exactitud el lexema “bocle”(IIIb.-IIId) (IIIc.“boucle”). Nos encontramos de nuevo ante un caso de clara fidelidad al original.

2.2. Loriga

El vocablo “loriga” (hacia 1034) (3 veces)²⁸ se emplea para traducir la lexía francesa “haubert” (“hauberc”),²⁹ como por ejemplo en:

- IIIa. “E tajáronse los escudos e las lorigas del tal manera que se les cayan de las mallas a pedaços por los cuellos.”
- IIIb. “Lors li retort sus & cil/ lui. si secopent les escuz & font des hauberc vo/ler les mailles & amont & aual. si si persent les escus/ & enpirent as pesans cox quil sentredonent.”

- IIIc. “si se decopent lez escus. et font des halbers voler les mailles amont et aual. [H 94c] [si percent les escus et enpirent aus pesans cops quil sentredonent.”
- IIId. “si se decoupent les escus et font voler des haubers les mailles et amont et aval, si se depiecent les hialmes.”

La “loriga” está formada por “mallas” (“mailles”), que se pueden desprender, cortar, romper y desguarnecer y las armas enemigas pueden hacerlas saltar de la vestimenta y caer al suelo.

2.3. Fojas

En la versión castellana encontramos el lexema “fojas” (IIa) que se usa para traducir el término “cuiras” (IIb) (“quiries” IIc, “cuiries” IIId). Se trata de una defensa incompleta combinada con la “loriga”, propia de las gentes de baja condición³⁰ (“villanos”, “vilain”) como sucede en el *Amadís de Gaula*.³¹

2.4. Bacinete

La lexía “vaç[i](u)[n]etes” (IIa), con la que se vierte el lexema francés “chapiax” (IIb) (IIc. “capias”, IIId. “chapials”) no se documenta en castellano hasta mediados del siglo XIV (*Poema de Alfonso Onceno*)³² y su uso como significante de un arma defensiva no se fija hasta finales del mismo siglo.³³ La inclusión de este término induce a pensar que o el fragmento analizado no fue traducido hasta finales del siglo XIV, y esto sería extensible a toda la obra, o que se produjo la intervención de un copista, a partir de estas fechas, que insertó tan excepcional vocablo.³⁴

b) *Heráldica*

En “El combate y rapto de Galván” (fols. 56r-56v), se blasona un escudo: “vn escudo: el campo de oro e vn león vermejo”. La figura del mismo, “león”, coincide con la recogida en Ms. fr. 751 BNParis (“lion”)³⁵ y en Sommer (“lyon”)³⁶ —en Micha no se describe. El color de la figura es el mismo en los tres casos. En la versión castella leemos “vermejo”,³⁷ lexía que traduce perfectamente la francesa “sinoble”(Ib) (“synople” Ic). El vocablo “sinoble” (“synople”), en la heráldica francesa, se emplea hasta mediados del siglo XIV para designar el color “rojo”, y era por lo tanto un sinónimo de “gules”.³⁸ A partir de la segunda mitad del siglo XIV, se usa como denominación técnica del color “verde”. Este cambio de significado no llegará a España hasta el siglo XV. El texto castellano, en consecuencia, debió traducirse con anterioridad a la introducción del término “sinoble” con el significado de “verde”, equivalencia que haría impensable que el traductor vertiese el vocablo como “vermejo”.

En cuanto al campo del escudo, la versión castellana ofrece “oro”, al igual de Sommer “dor” (Ic), pero difiere del Ms. fr. 751 BNParis, donde se lee “blanc” (plata o argent).

El escudo blasonado, cuyo dueño es Caradoc, no se halla documentado en la tradición artúrica.³⁹

c) *Las fórmulas y expresiones formularias sobre el combate*

Las fórmulas y expresiones formularias también manifiestan la fidelidad que muestra el traductor a la hora de verterlas desde el francés al castellano.

1. Las expresiones formularias “se dexó yr” y “fuéronse a ferir”, así como la fórmula “la lanza so el brazo”, traducen fielmente el texto francés, como por ejemplo en:

- Ia. “E el gran cauallero se dexó yr a Galban la lanza so el brazo e fizo senblante de lo ferir.”
- Ib. “& li grans/ chvs fiert cheual des esperons alui tout droit. & ont le/ glaiue de sous laissezte: & fait senblant quil le ueille par/mi le cors ferir.”
- Ic. “li grans cheualiers fiert vers lui son cheual des esperons tout droit et fait samblant que il le voelle ferir parmi le cors.”
- Id. “et met le glaive sos l’aissele et fiert le cheval des esperons et cuide ferir Gauvain par mi le cors.”

en:

- IIIa. “las lanças so los braços que heran fuertes e gruesas e cortas.”
- IIIb. “les lances de soz les/ aisselles qui furent cortes & roides.”
- IIIc. “les lances mises sous lez aissles qui furent cortes et roides.”
- IIId. “les lances desos les aisseles, qui furent cortes et roides.”

y en:

- IIIa. “e fuéronse ferir de muj grandes golpes sobre los escudos.”
- IIIb. “si sentre fierent sor les escus.”
- IIIc. “si sentredonnet grans cops sor les escus.”
- IIId. “s’entredonnet grans cops sos les escus.”

Tanto las expresiones formularias como la fórmula, procedentes las tres del francés,⁴⁰ se adaptaron a la lengua castellana, ya en época temprana, y se trata del uso común en la época. Así, por ejemplo, en el *Libro del Cavallero Zifar* (hacia 1325) ya hallamos documentada la primera.⁴¹

2. Las expresiones formularias “metió la mano a la espada” y “hechó mano a la espada” también traducen el texto francés con fidelidad, no siempre a la letra, pero sí al sentido, como por ejemplo en:

- Ila. “E metió la mano a la espada e firió lo por la caeza por medio que lo fendió fasta en las espaldas.”
- Ilb. “Si sauche lespee cel fiert/ parmi la teste cel fent dusques espaules.”
- Ilc. “et il met la main a lespee, si fiert un des autres par mi la teste si qu’il met en pieces et la teste et le chapel.”

y en:

- IIIa. “E entonçes apeóse Lançarote e hechó mano a la espada e dexóse yr a él.”
- IIIb. “Lors est descenduz lancelos si li uient sus lespee traite.”
- IIIc. “Lors descent lancelot si li vient lespee traite.”
- IIId. “Lors est descendus Lancelos et il vient l’espee traite.”

Ambas expresiones formularias, al igual que en el caso precedente, procedentes del francés, las hallamos ya en época antigua. Encontramos, por ejemplo, la primera en el *Cantar de Mio Cid*.⁴²

La fidelidad manifestada por el traductor al verter los términos del léxico caballeresco es de gran importancia, ya que el estudio del vocabulario caballeresco permite, entre otras cosas, reconstituir el imaginario de la caballería, e incluso puede hacer posible la datación de la creación o traducción de un texto, lo que en el caso de obras artúricas en castellano resulta de enorme interés, puesto que la datación de las mismas es difícil.

V

A lo largo de estas páginas, hemos podido observar que mediante el minucioso cotejo de algunos fragmentos del *Lanzarote del Lago* castellano con tres versiones francesas es factible aproximarse cada vez más al posible texto base (tal vez un texto próximo a la versión conservada en Ms. fr. 751BNParis) que se empleó para realizar la traducción al castellano. Asimismo, el análisis pormenorizado del léxico caballeresco (armamento, heráldica y fórmulas y expresiones formularias sobre el combate) permite fijar el grado de relación existente entre la versión castellana y su posible texto base, al tiempo que informa de la evolución del texto castellano, lo que contribuye a datarlo con mayor precisión.

NOTAS

1. ECO, Umberto (1980), *El nombre de la rosa*, Barcelona, Lumen, 1985, 6a ed., p. 61.
2. Véase RUIZ-DOMÉNEC, José Enrique (1993), *La novela y el espíritu de la caballería*, Madrid, Mondadori, 1993.
3. LOOMIS, Roger Sherman (1953), «Edward I, Arthurian Enthusiast», *Speculum*, 28, (1953), p. 114-127; STANESCO, Michel (1988), *Jeux d'errance du chevalier médiévale*, Leiden, E. J. Brill, 1988; y VALE, Juliet (1982), *Edward III and Chivalry. Chivalric Society and its context, 1270-1350*, Woodbridge, Boydell Press, 1982.
4. Véase la obra coordinada por LOOMIS, Roger Sherman (ed.) (1959), *Arthurian Literature in the Middle Ages. A Collaborative History*, Oxford, Clarendon Press, 1959; y CIRLOT, Victoria (1987), *La novela artúrica. Orígenes de la ficción en la cultura europea*, Barcelona, Montesinos, 1987.
5. Véase LOT, Ferdinand (1919), *Étude sur le Lancelot en prose*, Paris, Honoré Champion, 1919.
6. Véase ALVAR, Carlos (1983), «El Lancelot en prosa: reflexiones sobre el éxito y difusión de un tema literario», en *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*, II, Madrid, Cátedra, 1983, p. 1-12.
7. Sobre la materia de Bretaña en la Península Ibérica, véase, por ejemplo, ENTWISTLE, William J. (1925), *The Arthurian Legend in the Literatures of the Spanish Peninsula*, London, Dent, 1925, LIDA DE MALKIEL, M^a Rosa (1959), «Arthurian Literature in Spain and Portugal», en *Arthurian Literature in the Middle Ages*, op. cit., p. 406-418; BOHIGAS BALAGUER, Pedro (1925), *Los textos españoles y gallego-portugueses de la Demanda del Santo Grial*, Revista de Filología Española, Anejo VII, Madrid, 1925; y STANESCO, Michel-ZINK, Michel (1992), *Histoire européenne du roman médiévale. Esquisse et perspectives*, Paris, PUF, 1992; SHARRER, Harvey L. (1992), «The Acclimatization of the Lancelot-Graal Cycle in Spain and Portugal», texto presentado en Austin (Texas) en 1992, y que yo manejo en su versión mecanografiada gracias a la amabilidad de su autor.
8. Como señala HOOK, David (1991): “An element of doubt cannot be excluded, but the balance of probabilities indicated by all the factors discussed above seems to me to favour the date of 2 September 1151 for this document. This dating would make it likely, moreover, that this Artus is the same individual as his homonym encountered in a document of 1154-67 in the same cartulary (no. 1(b) below). The use of two names by this individual is paralleled elsewhere in medieval Spanish documents”, en HOOK, David (1991), *The Earliest Arthurian Names in Spain and Portugal*, Exeter, St. Albans, Fontaine Notre Dame, 1991, p. 5; y del mismo: «Domnus Artux: Arthurian Nomenclature in 13th-c. Burgos», *Romance Philology*, XLIV, 2, (1990), p. 162-164; y: «Further Early Arthurian Names from Spain», *La Corónica*, 21, 2, (1993), p. 23-33.
9. Se trata de una copia del siglo XVI, al final de la cual aparece la fecha de 1414.
10. “A partir de este momento [se refiere al 48, pues hasta ese momento, si exceptuamos el “último párrafo de la primera parte del Lanzarote de la Vulgata, según la edición de Sommer, que traduce fielmente”, el “Lanzarote español parafrasea también con mucha libertad de la *Vulgata*”] la correspondencia del manuscrito español con la *Vulgata* es muy

- precisa y en muchas partes absolutamente literal”, en BOHIGAS BALAGUER, Pedro (1924), «El Lanzarote español del manuscrito 9611 de la Biblioteca Nacional», *Revista de Filología Española*, XI, (1924), p. 282-297, p. 285.
- Véase, asimismo, de BOHIGAS BALAGUER, Pedro (1925), «Más sobre el Lanzarote español», *Revista de Filología Española*, XII, (1925), p. 60-62.
11. SOMMER, H. Oskar (1909-1916), *The Vulgate Versions of the Arthurian Romances*, 8 vols., Washington, The Carnegie Institution of Washington, 1909-1916.
 12. «The first 48 folios (beginning with Ch. ii) follow the most expanded version of the Lancelot proper (represented by Paris, Bibliothèque Nationale, MS fr. 751)» en SHARRER, Harvey L. (1977), *A critical Bibliography of Hispanic Arthurian Material. I Texts: the prose romances cycles*, London, Grant & Cutler Ltd, 1977, p. 19.
 13. MICHA, Alexandre (ed.) (1978-1982), *Lancelot. Roman en prose du XIIIe siècle*, 9 vols., Genève, Droz, 1978-1982.
 14. Véase CONTRERAS MARTÍN, Antonio M. (1993), «El episodio de la carreta en el Lanzarote del Lago castellano (Ms. 9611 BNMadrid)», V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Granada, 27 de septiembre a 1 de octubre de 1993), en prensa.
 15. Empleo los antropónimos de los personajes artúricos tal y como los recoge Carlos ALVAR en ALVAR, Carlos (1991), *El rey Arturo y su mundo. Diccionario de mitología artúrica*, Madrid, Alianza Editorial, 1991.
 16. Véase MICHA, Alexandre (1987), *Essais sur le cycle du Lancelot-Graal*, Genève, Droz, 1987, p. 227-234.
 17. Debe notarse que esta actitud no viene motivada por un respeto al pasado, sino como señala Martín de Riquer porque “la perspectiva cronológica del hombre medieval hace imposible que un iluminador o un poeta del siglo XIV sea capaz de reproducir a la perfección cómo iban armados sus antepasados del siglo XIV”, en RIQUER, Martín de (1969), «La fecha del *Ronsasvals* y del *Rollan a Saragossa* según el armamento», *Boletín de la Real Academia Española*, LXIX, (1969), p. 211-251, 216.
 18. Véase RIQUER, Martín de (1980), «Las armas en el *Amadís de Gaula*», en RIQUER, Martín de (1987), *Estudios sobre el Amadís de Gaula*, Barcelona, Sirmio, 1987, p. 50-180.
 19. Para todos los ejemplos véase los apéndices correspondientes al final de este trabajo, donde se presentan todas las versiones utilizadas en este estudio. Apéndices Ia, IIa y IIIa (transcripción del Ms. 9611 BNMadrid); Ib, IIb y IIIb (transcripción Ms. fr. 751 BNParis); Ic, IId y IIId (edición de H. Oskar Sommer); y Id, IID y IIID (edición de A. Micha).
 20. Aparece 94 veces en la totalidad del Ms. 9611 BNMadrid (“lanças” (42), “lanza” (40) y “lanzas” (12)).
Para la datación de los términos en castellano hemos recurrido a COROMINAS, Juan y PASCUAL, J. A. (1980), *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico*, 4 vols., Madrid, Gredos, 1980; y ALMIRANTE, José (1869), *Diccionario etimológico, histórico, tecnológico*, Madrid, Imprenta Litografía del Depósito de la Guerra, 1869.
 21. El término francés se presenta como “glaieue” o como “glaive”.
 22. También llamada “fuste”.

23. También llamado “cuchilla”.
24. Aparece 428 veces en el manuscrito 9611BNMadrid.
25. El *arriaz* o *cruz* está formada por la empuñadura de la espada y sus dos brazos.
26. Se documenta 340 veces en el manuscrito 9611 BNMadrid.
27. Se documenta la forma “brocal o blocal” en la *Historia Troyana* (hacia 1270), como señala M. de Riquer (1969).
28. Se documenta 89 veces en el manuscrito.
29. Véase RIQUER, Martín de (1978), «El ‘haubert’ francés y la ‘loriga’ castellana», *Marche Romane*, (1978), p. 545-568; y RIQUER, Martín de (1968), *L’arnès del cavaller. Armes i armadures catalanes medievals*, Barcelona, Ariel, 1968.
30. Alfonso X refiere en las Siete Partidas: “El que traxiese fojas con capiello de fierro [...] El que traxiere fojas complidas con las mangas fasta la mano, e lorigón fasta el cobdo, con faldas de loriga” (Partida Segunda, Título XXVI, Ley XXVIII).
31. Véase RIQUER, M. de (1987), p. 134-144.
32. POITTIER, Bernard, (1980) ofrece la datación más antigua del vocablo “bacinete”, en 1293, pero al no especificar si con él se designa un arma defensiva, manifiesto las precauciones debidas al respecto. Véase POITTIER, Bernard (1980), «Léxique médiévale hispanique», en *Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale*, 5, (1980), p. 195-231, 219.
33. Como señala RIQUER, Martín de (1969): “Podemos afirmar que, en lo que afecta al armamento caballeresco, no refundió absolutamente nada, ya que, a finales del siglo XIV, en pleno auge del bacinete con visera y camal, de la pieza de acero con ristre, de brazaletes, guanteletes, quijotes, rodilleras y gamberas de metal rígido y de lanzas enristradas, cuando se vivía la gran renovación de armas y armaduras producida por la guerra de los Cien Años, un copista es incapaz de reconstruir arqueológicamente y a la perfección cómo iban vestidos y cómo luchaban los guerreros del siglo XII”, *op. cit.*, p. 250-251.
34. Sólo aparece una vez en todo lo que se conserva de la obra.
35. “vn escu blanc a vn li/on de sinoble” (Ib).
36. “.i. escu dor a .i. lyon de synople” (Ic).
37. El empleo del término “vermejo” (“bermejo”) o “colorado”, es utilizado incluso por los heraldistas, pero “cuando escriben con poco rigor”, como señala RIQUER, Martín de (1986), *Heráldica castellana en tiempos de los Reyes Católicos*, Barcelona, Quaderns Crema, 1986, p. 81.
38. BRAULT, G. J. (1972), *Early blazon: heraldic terminology in the twelfth and thirteenth centuries, with special reference to the Arthurian literature*, Oxford, Oxford Clarendon Press, 1972.
39. Véase SANDOZ, Edouard (1944): «Torneys in the Arthurian Tradition», *Speculum*, XIX, (1944), p. 389-420; y PASTOUREAU, Michel, (1983), *Armorial des chevaliers de la Table Ronde*, Paris, Le Léopard d’or, 1983.
40. Sobre las fórmulas y expresiones formularias del francés, véase ARAGÓN FERNÁNDEZ, M^a Aurora (1987), «Fórmulas sobre el armamento en los cantares de gesta y novelas francesas del siglo XIII», en *Studia in honorem prof. M. de Riquer*, Barcelona, Quaderns Crema, 1987, II, p. 487-510, y A. Micha (1987).

41. “e dexaronse yr[fueronse PS] contra [+caullero M] e el [+caullero Zifar PS] [+fizo M] eso mesmo [+contra ellos PS]”. Citamos a partir de LUCIA MEGÍAS, José Manuel (1993), Edición crítica del «Libro del Cavallero Zifar», tesis doctoral inédita, presentada en septiembre de 1993, Universidad de Alcalá, 1993.
42. “A Minaya Albar Fáñez matáronle el cauallo,/bien acorren mesnadas de cristianos/ La lança á quebrada, al espada metio mano” (vv. 744-746). Citamos a partir de MONTANER, Alberto (1993) (ed.), *Cantar de Mio Cid*, Barcelona, Crítica, 1993.

APÉNDICE I

Ia

{RUB. % Como vino vn escudero e se fue para sobre los quatro caualleros. }

[%] Ellos en esto fablando, avino vn escudero por ende e fuese a para jun-to a ellos a cauallo e acatólos mucho vno a vno, e después que los cató tornóse sin deçir nada. E tornóse quanto se pudo yr. E quando lo ellos así vieron tobiéronlo por sandio. E a cauo de vna pieza, o-yeron venir vn cauallero que semejaba quatro o çinco. E cataron contra allá e vieron venir el es(^s)cudero que los cataba e enpos de vn cauallero, el más menbrudo e el mejor que nunca vieron, saluo a Galeote. E el cauallero traya vno de los caualllos grandes del mundo e más arreçiado que nunca fue, e traya vn escudo: el campo de oro e vn leon vermejo en medio. E el escudero le dixo: “Señor vedes allí a Galbán, el traydor.

{RUB. % Como este cauallero prendió a Galbán. }

[%] Galbán se levantó e los otros así mesmo. E el gran cauallero se dexó yr a Galbán la lanza so el brazo e fizo senblante de lo ferir. E Ga[l]bán levantóse al golpe e el cauallero pasó por él. E pa-sando por él, tomó a Galbán el cauallo por el freno y echáralo en tie-rra, si el cauallero non fuera tan reçio; pero fizolo estar e he-chóle la mano sobrel pescuezo del cauallo, ca el estaua ala di[e]stra parte, e tomó la espada del cauallero por el arrica, así que bien le tiró della la meytad. E el cauallero dexó la lanza e tomó la con amas las manos e pusólo ante sí tan traez mente como si Galbán fuera vn niño. E desi tornó se con él quanto pudo yr, que por defensa que Galbán fiçiese non se le pudo defender. E los otros tres comenzaron a correr enpos dél. E non corrieron mu-cho que entraron en vna çelada de veynte caualleros bien ar-mados, e el gran cauallero se acogió a ellos. E Lanzarote quiso y(^??)[^r] a ellos e Ybán le trabó e non le dexó e díxole: “¿ Cómo quered(^d)[^s] vos meter en lugar do non podedes nada façer en armas?”. E mucho a penas lo tiró de allí E tornáronse haçiendo el mayor duelo del mundo. Mas Ybán les rpreendiendo e díxoles que: En tal guisa non devía nin ome bueno de vengar su mal de su enemjgo llo-rando, que no conbiene sino a las flacas mugeres; mas va-yámonos luego a armar por manera que el rrey y la rre-yna non sepan ende nada e vayamos a a correr a n<uest>ro amjgo e n<uest>ro compañero, de suerte que lo ayamos e finquemos todos muertos o presos con él. E en esto se otorgaron los otros dos. E fuéronse todos tres a sus tiendas e armáronse. E después } [fol. 56v] {CB1. que se armaron fueron quanto mas pudieron para en flo-resta siguiendo el rrastró de aquellos que lleuaron a Gal-bán, tanto que fallaron tres carreras nueba mente andadas e no supieron quál dellas tomasen. E Ybán dixo(n): “Si non tomamos cada vno por la suya perderemos lo que ymos a buscar, ca non sabemos por qué de aquellas carrera(^??)[^s] van los que a don Galbán lleuan”. Entonçes tomó cada vno por la suya, e aún heran gran pieza por andar del día.

Ib

Endementieres quil parloient ensi si auint che/ vint secuns escuiers senbati sor aus si les regar/de mlt tout a cheual lun apres lautre & moine/dist qnt illes a grant piece esgardes. si sentorna sans/ dire plus pienquil pot ferir des esperons. Qnt li quatre/ lenuoient ensi aler: si le tienent tuit per fol. Et ne/ demora gaires quil oient venir vn cheual qui mlt gnt/ noise demenoit & grant esfroie & bien senbloit quil en/ ieust ou quatre ou cint. il gardent cele part & voient ve/nir lescuier qui les auoit esgardes. Et apres vn chr le/ plus grant & le plus corsu conques nus deus eust veu/ fors. Gal. Li chrs seoit sor vn desgrignors del monde & des/ plus fors par senblent & de a son col vn escu blanc a vn li/on de sinoble. & li escuiers li dit. vees le la G. le traitor./ mainemant saut messires .G. & li roi autre. & li grans/ chvs fiert cheual des esperons alui tout droit. & ont le/ glaiue de sous laisseste: & fait senblant quil le ueille par/mi le cors ferir. messires Gauuains guenchit au cop &/ ense que li chrs sen passe outre & il geste les mains au rer/res des frains au cheual. si eust porte & lun & lautre a/ terre. si li cheuaus ne fuest si fors. & totes voies la resta./ Et il geste la main destre par desus la main au cheual./ Car il iere ala destre part. si saisit lespee au chr. si la/ bien demie pie hors traire del fuirre. & li chr. lait le/ glaiue et saisit monsignor .G. a deus poins de toute sa/ force qui grans estoit. sel saiche a soi & le lieue deuat/ soi sor le col de son cheual. autre si legierient com/vns autre hous feist legierement vn enfant. lors/ guenchit arieres a tout lui & lenporte grant aleure que/ desfarer que il fare ne li a mestier & li autre trois cou/rent apres si esbahi que plus ne pooient. Il norent gaires couru qnt il senbaturent soi. vn ahai de chrs./ que bien estoient vint tuit arme de lor armes & li chr. se fierent entraux. & lant sen uout ferir apres que/ quil en deust auenir. mais messires .y. le prent as bras/ Et dit que se ne fera il pas. puis li dit Coument vous vo/lez vous faire ocure en lieu ou uous ne poriez proesce fert./ A gran piece le retint messires .y. si senretornent/ tuit trois en tel maniere faisoient lor duel si grant che/ nul grandes ne poist estre. mais en la fin chastie messi/res .y. lant & le duc de clarence. & dit quentel manie/re ne doit len pas vengier sa honte. ne la son ami ne/ plores na partient sa fame non. mais alons uous fait/ il armer orendroit si que li rois ne madame nen sai/cherien & puis li lons secorie nre signor & nre compaignon tant que nous laiens ou nous soi ous avec lui ou/ mort ou pris. A ce sacordent li autre dui si sen uie/nent a lor tantes grant aleure. & qnt il furent arme/ si fierent des esperons contreual la forest. Et tant ont/ sou les escloz seus qui monsignor .G. enmaintient &/ ont troue trois voies totes por aleez freschement de che/vaux en la fin sine seuent la quel tenir. Et il sarchent. Et messires .y. a dit que se il no se departent il porrant/bien bien perdre se qu il die quierent. sans recourer/ Car nous ne sauons fait il par la quel voie messires .G./ en est alez. Et il si acordent si prent chascuns sa uoie/ au departir & grant piece de ior estoit encore.

(Ms. fr. 751 BNParis, fol. 174 v 16a-26b)

Ic

Endementres qui parloient ensi auint que vns escuiers senbati sor euls tout a cheual si regarda lun apres lautre. et puis sen torna quanque cheuaus por alor.[S 55c] Et quant il virent chou si le tindrent a fol & a niche. Et apres ce ne demora ne gaires quil oirent venir .i. cheualier qui moult grant escrois faisoit. & sambloit bien [col. d] quil en y eust .iij. ou .iiij. Et il regarderent cele part. et uoient uenir lescuier qui les auoit regardes & nul mot ne lor auoit dit. Et vns cheualiers le sieuoit qui estoit li plus grans cheualiers et li plus corsus & lu plus fors que nus deuls eust onques mais veu. & seoit sor .i. gran cheual qui moult estoit fors par samblant. si ot a son col .i. escu dor a .i. lyon de synople. Et li escuiers li dist vees la Gauuain le traitor. [B 152 a] Et maintenant sailli sus mesires Gauuain et li troi autre. & li grans cheualiers fiert vers lui son cheual des esperons tout droit et fait samblant que il le voelle ferir parmi le cors. Et mesires Gauuain guencist au cop. Et ensi comme [R 90d] cils sen dut passer outre il giete lez mains au resne del cheual. si leust porte a terre se li cheuaus ne fust si fors mais toutes voies laresta. Lors gete le main destre. quar il estoit a la destre part del cheual. si saisi lespee au cheualier, si li traist bien demir hors del fuerre. Et li cheualiers laisse le glaiue. et saisi monseignor Gauuain as .ij. mains et lassist deuant lui sor la sele de son cheual. aussi legierement com vns autres eust fait vn petit enfant puis fiert le cheual dez esperons. & lemporte grant aleure que desfense que li autre troi facent ne li puet auoir mestier. [P 2a] Et sont si esbahi que plus ne porent. Et il norent ne gaires corut apres celui qui monseignor Gauuain portoit quil senbatent en vn agait ou il ot bien .xx. chualiers armes. et bien montes a cheual Et li cheualiers se fiert entreuls. etancelot se volt lancier apres : coi qui len deust auenir. Mais mesires ywains laert as bras & li dist. Que est ce que vous voles faire. vous voles uuos faire tuer en lieu ou vous ne poes prouee [col. e] faire.

A grant paine retint mesires ywainsancelot. si sen retournent arriere tout troy faisant grand duel. Et mesure ywain dis aancelot. Sire retornons et alons por nos armes. si li roys artus ne la royne. ne nus ne le sache. et puis alons secorre nostre compaignon. tant que nous le raioms. ou tout y soions pris & menes a la mort. A ceste parole sacorderent tout troi. et sen alerent a lor tentes et sarmerent et puis monterent. & se ferirent en la forest. et sieuient lez eclous que cil aloient qui enmenoient monseignor Gauuain tant quil trouerent trois voies. et en chascune auoient cheual ale. Et lors ne sorent il laquele tenir. si sarent Et mesure ywains si lor dist quil se departent et prengne cascuns sa uoie. quar autrement perderoient il tout. Car nous nen sauons laquele voie mesires Gauuain en est menes. lors sacorderent au departir. si prist cascuns sa uoie. Et il estoit encore haute heure du ior.

Id

Endementiers qu'il parloient ensi, si passa uns escuiers par devant els sor un roncin molt tressuant et il s'areste, si les commence a esgarder tot a cheval, et mesire Gauvain li demande qui il est et il ne respont mot, ains fiert le roncin des esperons, si s'en torne grant aleure. Et cil se merveillent qui il est, si le tienent a nice.

5. Après ce ne demora mie granment que il oirent une friente de chevals si grant que il cuident que molt en i ait; et il saillent tuit .IIII. sus, si voient venir un chevalier armé de totes armes sor un des plus grans chevals del monde. Et li chevaliers estoit li plus grans et li plus corsus que il onques mes eussent veu et encoste lui venoit li escuiers qui a mon seignor Gauvain ne volt respondre. Cil chevaliers vient avant et dist: "Li quels de vos, fet il, est Gauvain? —Je, fet mesire Gauvain, sire chevaliers. Que me volés vos? —Ce savrois vos, fet il, par tens", et met le glaive sos l'aisselle et fiert le cheval des esperons et cuide ferir Gauvain par mi le cors, mais il guenchist [88c] 6. Et en ce que li chevaliers passe aoutre, mesire Gauvain l'aert al frain, si le torne ce devant deriere, puis si gete sa main par desos le cheval a l'espee que li chevaliers avoit  ainte, kar il le cuida sachier del fuerre, ne des lors en avant ne dotast il rien; mais li chevaliers le desavan a, kar il le presit par ansdeus les bras et il estoit li plus grans et li plus fors del monde, si leva mon seignor Gauvain devant lui sor le col del chevalier autresi legierement com uns autres chevaliers levast un enfant. Et li autre troi se lancent a lui retenir, mais cil fu fors et li chevals rades et isnials; si se lança de tel a ir sor les .IIII. piés qui il abat a terre mon seignor Yvain, et li autre dui ont failli a lui tenir. 7. Et il s'en torne si tost com chevals le puet porter et enporte mon seignor Gauvain embraci , qu'il n'a pooir de soi deffendre. Et li autre corent après tant que li voient que li chevaliers est assabl s a autres chevaliers et sont bien .XX. armé. Et mesire Yvain aert Lancelot qui se voloit ferir entr'els, si le tient as poins et dist: "Sire, par Sainte Crois, vos n'ir s pas en tel point ne si ferement ne dev s vos pas vostre proesce mostrer, kar ce seroit chose perdue. Mais je vos dirai, bials doz amis, que nos ferons: nos irons a nos ostels, si nos armerons tot sans le seu le roi et sans le ma dame et iront après. Et lors faisons tant que il soit secors ou nos soions tuit mort, kar l'en ne doit mie son ami aidier de chose qui noient ne valt ne qui rien ne puet valori, mais la ou proesce a mestier, la doit ele estre mostree."

(A. Micha, t. I, caps. X, 4-7; XI, 2)

APÉNDICE II

IIa

{RUB. % Mas agora dexa el cuento de fablar dél e de los que le aluergaron e torna a don Ybán }

[%] En esta parte diçe la historia que después que se partió Ybán del cauallero llagado e de su compañía andovo todo aquel día } [fol. 61v] {CB1. E después que él obo andado tres leguas de noche, oyó a su diestra vn cuerno e bien le semejó que le tan[-]ían çerca e endrezó contra allá; antes que andobiese vn tiro de vallesta, oyó otra uoz e cuydo en su corazón que a tal ora nunca se tan[-]ía cuerno sin gran rraçón. E él yendo así solo, entró en vna carrera vedra e poco andada. E entonçes oyó sonar otra uez el cuerno, e comenzó de aguijar otra uez contra allá quando más pudo, que bien cuydó que alguna cuyta hauía el que tañía, por ende se apresurava de andar. E bien oyó así sonar çinco vezes o seis, antes que obiese andado dos hechaduras de vallesta. Entonçes llegó a vn cadaalso e sobre aquel cadaalso estaua el que tan[-]ía el cuerno, e la puerta se so el cadaalso hera havierta. Quando el que el cuerno tan[-]ía vio a Ybán plugóle mucho con él, pues vio que hera cauallero. E hecho la caueza fuera por entre las almenas e dixo: “¡Ay, señor por Dios merçed habed de nos!”. “Ha-mjgo —dixo Ybán— e qué cuita hauades”. “Señor —dixo él— yo soy vn ome pobre. E de gran guisa e vinieron a mj ladro-nes e matáronme pieza de mi compañía e cuydo que me han muerto a mj madre. Ansí mesmo creo que me an deshorrado vna mj hermana muj fermosa don-çella. E por Dios, Señor(^a) [^E], por v<uest>ra vondad e poned me en consejo (^??) o algum rremedio”. Don Yván entró entonçes en el corral que hera muj çerrado de gran carcaua e de muj alta mota e vio con el mar que façiaan quatro ladro-nes que tenían presa la hermana de aquel hescudero, e dábanla los dos que estauan en la casa a los dos que estaban de fuera. E metió la mano so el braço e fue a dar al prime-ro que alcanzó por medio del pecho que lo derribo en tierra. E dexó la lanza en él. E metió la mano a la espada e firió lo por la caueza por medio que lo fendio fasta en las espaldas. E ellos estaban armados de fojas como villanos e de vaç[i](u)[n]jetes e tenían arcos e saetas e espadas e lanzas e grandes cuchillos. E dexóse correr a los otros e comenzóles a tajar braços e cauezas, e firíalos por do los alcanzaba. E ellos le mataron el(l) cauallero e llagaron a él en muchos lugares. E el escudero que estaba en el cada-also } [fol. 62r] {HD.63} {CB1. tenía su arco e tirábales muj fiera mente, ansí que en-trellos amos mataron a todos, saluo dos, porque de treçe que heran mataron los honçe. E aquellos dos que q<ue>daron vibos se dexaron caer en la carcaua e saliendo de allí se escaparon y se fueron al monte que estaua çerca. E los escuderos diçieron e açendieron candelas e entraron en la casa e fallaron a la madre e a la hermana del escudero mucho espan-tadas, mas quando sopo que non toma-ría mal fue muj alegre. Entró [...] ca se trabajó de fazer mucho seruiçio a Yván e non fizo senblante que le pesaba de sus omes que perdieran. E el escudero le dixo :“ Señor non vos pese tanto de v[uest]ro cauallero que le vos será bien corbrado, ca yo bos lo daré muj bueno e muj fermoso. Si tan bueno no fuere como vos le merezcáis, al menos lleuar-vos a a do cobréis otro mejor”.

(Ms. 9611 BNMadrid, fol. 61r-62r)

Iib

Cendroit dit li contes que qnt ms./ .y. fu partiz de la litiere si erra to/te ior tant que nuiz fu. & qnt il ot bien ale trois lieues oultre de nuit si oi sor senestre .j./ cor soner mlt clerement. il che/vauche tout son chemin. mais/ il no pas vne archie ale qnt il oi vn autre fort le cor/ soner. Si se pouoit que por noiant nel sonnoit/ on pas cor a cel eure. & que bien ipooit auoir desoins/ Et dautre part il estoit bien tans de herbregier. si/ se pansa quil iroit cele part. & per ostel auoir & por/ aidier asseus quil verioit auoir besong. si con il ua/ a ce pansant. si trueue vne viez voie trebatue et/ entre ens. Et tantost resone li cors & il fierte che/val des esperons la ou il lot. Car bien croit que be/song ia. & li cors resone maintenant & ainsis laoi/ soner cint fois ou sis ains quil esut deus archies/ de terre alees. & il croist saleure mlt durement/ si fait tan quil est venus deuant vne bresche/che/ Et desus estoit cil qu le cor sonnoit. Et la porte/ desous la breteche estoit auerte. Qnt cil qui le/ cor auoit sone voit monsignor .y. si est mlt asseus/ por ce que chr le uoit. il mest sa teste hors & dit ha^ / sire chrs por dieu merci aidez nous. Amis fait il/ quex est li besoinz. Sire fait il ie sui vns poures gen/tis hons si mont larron asailli & moi & ma masnie/ & grant parcie en ont oscis. si ai mout grant paout/ quil naient ocis ma mere & vne moie seror hounie/ pucele de mlt grant biate. & por dieu sire & por gen/tillesce si imerez conseil./

Tantost se fiert messires .y. en la cort qui estoit/ close de haut glant & de foces lies & parfons/ & il voit au rai de la lune quatre larrons qui/ clere luisoit quatre larrons qui tenoient la seror/ au uallet. si la tendoient li dui qui estoient de des/ la maison a deus qui estoient de hors sor vne eschiels/ p vn fenestre & il met la glaiue desous laisele se/ fiert le premier parmi le cors cel rue a terre. Et il li lait le glaiue es cors. si sauche lespee cel fiert/ parmi la teste cel fent dusques espaules Et il es/toient arme come vilain de cuirax & de chapiax los/liz. si auoient ars & saiestes & glaiues & espees &/grans cotiax. & il lor laisse corre la ou il les puest/ ver. si lor tranche testes & bras & autres membres/ Et il meismes encore se fiert entraux. & il li ociet/ son cheual & lui meismes ont il naure en meust lui/ del cors. & li uavles de la bretesche a tandit vn arc/ si trait a aux mlt durement si les ont iex coure/ez entre eus deus qui dans tous ne sont escha/pe que li dui. & si estoient il tresant cil dui ce les/ serent cheoir el fons del fosse aual & la fores es/toit illuec pres si furent ensi perdu. Et liuarles/ alume si trueue sa mere & sa seror/ mlt esbahiez. mais qnt il sot que eles nauoient eu/ point de honte sen fu mlt liez./ Lors se paine de fai/re grant feste & gnt joie de monsignor .y. Et fait/ senblant que auoiant li fait de ses gens quil a per/duex mlt fust aise messires .y. se son cheual neust/ perdu. & li uarles li dit sire ne soiez pas correchiez/ ce vostres cheuaus est mors. Car nous venocors pas/ a pie hors de saient, ains vous donarai cheua & bon/ & bel ensi foy mes peres le tesmongnoit dont diex/ arc lame que lantenoit apreu de chr.

(Ms. fr. 751 BNParis, fol. 177r 27a-45b)

IIc

En ceste partie si dist li contes que quant mesure ywains se fu partis de la litiere ensi comme li contes a deuisse. Si erra toute ior tant quil fu noire nuis. Et quant il ot ale bien .ij. lieues ou plus tout de nuit si oy .i. cor sonner moult clerement. Il sadrecha cele part. mais il not pas grantment ale. quant il oi autre fois le cor sonner. si sapensa que por noient ne sonnoit on mie cor en tel point & a cele hore. Et que bien y pooit auoir besoing. Et dautre part est il bien temps de herbergier. Si pensa quil [s]en yroit cele part pour ostel auoir. si aidera a chiaus qui auront le plus gran mestier dayde. Ensi comme il aloit ce pensant. si troua vne vies voie & debatue et il entra ens. Et tantost resonne li cors. et il fiert [le] cheual des esperons. & sadrece cele part. ou il ot oy le cor sonner. Car bien pense que mestier y a daide. et li cors resonne tot maintenant. Ainsy loy sonner .v. fois ou .vi. ains quil esut ale .iiij. archies de terre. Et il sesploite & croist saleure moult durement. Et erra tan quil vient deuant vne bertesce. & la sus [col. d] estoit cil qui le cor sonnoit et la porte desous la bertesce estoit ouuerte.

Quant cil qui le cor auoit sonne uoit monseignor ywain. si en fu moult assuree por ce que cheualiers estoit. Si li dist ha: sire frans cheualiers aidies nous Amis fait il quels est li besoins Sire fait il iou sui vns poures gentils homs. si mont larron assilli et moi & ma maisnie. et grant partie en ont il ia conquis. si ai moult gran apor que il naient ma mere ochise. et honie vne moie serour qui pucele estoit de moult grant biaute. pour dieu & por uostre gentillece metes y conseil. Et maintenant se fiert mesure ywains en la cort qui estoit close de haute lande & de bons fosses grans et parfons. Et il voit au rai de la lune qui clar luisoit .iiij. larrons qui tenoient la seror au uallet. Et il met le glaiue desous laissele si se fiert entreuls & fiert si le premier que il ataint parmi le cors quil le rue mort a la terre. Et sez glaiues li demeure el cors puis fiert lautre parmi la teste si le porfent dusques es dens. Et il estoient arme comme vilain de quiries & de capiaus de quir bouli. si auoient ars et saietes & glaiues & espees & grans coutiaus. Et il lor laisse corre la ou il lez ataint. si lor trence testes et bras & cil ochient son cheual & lui meisme ont il naure en maint lieu de son cors. Et li ualles de la bertesce a tendu vn arc & a trait a euls moult durement. Si lez ont si conrees entreuls .ij. quil nen sont escapee que .ij. Et si estoient il au commencement .xiiij. et la forest estoit illuec pres. si [col. e] lez ont ensi perdus. Et li ualles desuala. et aluma le feu et troua sez sergans naures & ochis.

Lors [s]en vient en vne chambre & trueue sa seror & sa mere moult esbahies. Mais quant il sot queles nauoient eu point de honte. dont il se doutoit. si en ot moult gran ioie. Et lors se painent de faire feste a monseignor ywain. & font samblant que noient ne lor fust de lor gent quil ont perdu. Et moult fust mesure ywain a aise se ne fust por son cheual quil auoit perdu. Et li ualles li apparele en vne chambre .j. moult tres biau lit si y fait monseignor ywain couchier. Et li ualles iut a sez pies & dormirent iuscau matin. que mesures ywain se leua matin si tost com il pot le ior aperceuoire. Et li ualles qui moult se penoit de lui seruir li aida a armer & puis li a quis vn boin cheual qui estoit fors & legiers & bien corans. Et li dist. sire tenes cest cheual pour le uostre qui mors est en ma besoigne & cils fu a mon pere. Et sacies se iou eusse meillor iou le vous donnaisse volentiers Et mesure ywain sen tint a bien apies.

II d

6. Atant s'en part mesire Yvain et li quatre escuier montent le chevalier, si s'en vont tot le chemin que mesire Yvain estoit venus. Et mesire Yvain chavalche tant que li li est anuit , mais de tant li est il bien avenu que la lune raioit cler. Longuement a chevalchi  le grant chemin a la clarté de la lune tant qu'il où un cor soner sor senestre et bien entent a l'o e que li cors n'est mie loing. Lors se porpense que cele part chevalchera il por herbergier, se il trueve ou ses chevaux puisse herbergier et avoir a mangier, kar se il chevalche tote nuit, il ne trovera mie demain par aventure tel sejour com il voldra et com il li seroit mestier. 7. Atant laisse le chemin que il avoit gran piece al  et chevalche cele part ou il avoit le cor où et n'ot pas une archie alee qu'il le où soner molt durement: et bien li sambla que il ait grant besoing cele part ou il ot le cor. En petit d'ore a où soner le cor .V. fois ou .VI. et mesire Yvain croist s'aleure, qui bien entent le [89c] besoing, si se me es galos et puis el greignor cors qu'il puet del cheval traire. Tant a chevalch  qu'il est venus a une bretesche qui estoit el chief d'un pont torneis sur un grant fossé plain d'ave qui clooit une grant meson de fust et le porpris qui entor estoit grans et larges, et par desus le fossé estoit li hir ons haus et grans. 8. Et quant il vint devant la bretesche, si où molt grant noise par tot laiens de gent qui crioient et huchoient a haute vois; et cil qui le cor avoit son  estoit en la bretesche, si crioit a chief de piece: "Sainte Marie". Et quant il voit mon seignor Yvain tot armé, si set bien qu'il est chevaliers, si li crie: "Ha, gentix chevaliers, por Dieu merci!" Et mesire Yvain regarde en haut, si li demande que il a. "Ha, sire,  aiens a une trope de larrons, si ont ma maison overte et tuent mes serjans, et je cuit qu'il ont morte ma dame, une povre gentil dame et de vieil aage, et si ai al cuer trop grant duel d'une moie seror qui estoit pucele assés vaillant et de molt grant bialt , kar je ciut qu'il l'ont honie."

9. Mesire Yvain voit le ponte aval  et la porte overte, si fiert le cheval des esperons et se lance en mi la cort et a veu .III. des larrons qui montoient contremont une eschiele as fenestres de la haute maison, et .II. en avoit dedens qui tenoient la seror celui qui dedens la bretesche estoit; si la lancent fors par les fenestres a cels qui sor l'eschiele estoient, et des autres larrons avoit par mi la cort et dedens les maisons tant que il estoient pres de .XX. Et li larron estoient armé legierement de cuiries galesches et de chapials de quir bouli et si portoient haches et espees et ars galois. 10. Et quant mesire Yvain vit cels qui la pucele tenoient, si lor laisse corre et fiert le premier del glaive si durement par mi le cors qu'il le met jus; et il met la main a l'espee, si fiert un des autres par mi la teste si qu'il met en pieces et la teste et le chapel; et li autre dui laissent jus choir de l'eschiele, si s'enfuient par mi la cort et il lor laisse corre et a els et as autres, si lor commence a decouper et bras et testes et les maine al plus malement qu'il puet. Et il traient de loing, si li ont ocis son cheval et lui meismes ont il navré en plusiors lieux dels cors, mais il ne li ont fet nul mortel plaie. 11. Et quant il se vit a pi , si se cuevre de son escu comme cil qui bien le sot fere et cort sus as larrons a tote l'espee qu'il tient nue, dont il lor fet grans cops paier: si le redotent tant que nus d'els ne l'ose atendre, an ois s'enfuient il uns  a, li autres la. Et li vaslés qui en la bretesche estoit a tendu un arc qu'il avoit fort et roide, si trait a els molt durement, kar il estoient bien .XIII. Si les ont entr'els .II. tos que ocis que retenus fors .II. qui s'ent vont pas desos le heri on, qu'il se lancierent el fossé. Et mesire Yvain ne met nule paine a els chacier, kar tost se furent feru el bois qui estoit grans. 12. Et lors descent li

vaslés de la bretesche, si fet molt gran joie a mon seignor Yvain et dist: “Sire, ne vos esmaïés par de vostre cheval s’il est ocis, kar il vos sera molt bien rendus, si Dieu plest”. Et lors s’en entrent en la maison entr’els deus, si truevent la dame en un lit gisant pasmee, kar grant poor avoit eue. Et quant la damoisele les voit venir, si se fiert desos .I. lit, kar ele cuidoit encore que ce fuissent li larron; et quant ele sot que c’estoit ses freres, si estoit molt liee et li vaslés en refu molt liés, quant il vit qu’ele lor estoit eschapee saine et haitie et a honor, si li dist qu’ele face joie, ele et sa dame, “que vers ci un motl preudome que Diex nos envoie a secors”.

14. Grans fu la joie que il firent laiens de mon seignor Yvain entre la dame et le vaslet et sa seror, si ont torné en grant leesce le grant duel que il avoient devant fet; et ne chaut gaires al vaslet de ses gens qu’il a perdues, quant sa mere et sa seror en sont eschapees.

(A. Micha, t. I, caps. XII, 4-14)

APÉNDICE III

IIIa

[%] Entonçes se fue el rrey a la torre e lleuó la rreyna a-la finiestra del palacio en tal que biese mejor la vatalla. Mas ella no preguntó al rrey si hera aq<ue>l Lançarote o si no, pero el rrey hauía muj gran plaçer de le façer pasajado e por eso la fiçiera ser presente a ver la vatalla. E el rrey se maravillaba mucho cómo no preguntaba la rreyna por el nonbre del cavallero} [fol. 133v] {CB1. E la rreyna rrogó al rrey que fiçiese traer ay a don Quea, porque biese la vatalla. E el rrey lo mandó traer luego su caña a par de la finiestra do (^??) [^esta]ba la rreyna. E con la rreyna estaban muchas dueñas e donçellas que heran otrosí presas. Entonçes fiço el rrey tocar vn cuer-no e luego se dexaron correr los cavall<er>os vno a otro. E los cavallos heran muj corredores, ca el rrey die-ra a Lanc[´]arote el mejor cavallo que el pudiera hauer. E la plaça hera ancha e los cavalleros muj arreçiadados. E arredraronse vno de otro lueñe las lanças so los braços que heran fuertes e gruesas e cortas e los fie-rros tajadores e fuertes, e fuéronse ferir de muj grandes golpes sobre los escudos. E Meliagas firió a Lançarote de tal guisa que le quebró vn canto de la espada e la lança rretobo en la loriga e voló en piezas. E Lanc[´]arote lo firió sobre la loriga e sobre la broca del escudo, e el escudo hera flaco así que le pasó el fierro de la lança el escudo e la loriga, e lo llagó sobre la te-ta, así que rretobo en el hueso de la espalda, e el golpe se dio con muj gran fuerça así que lo puso del cava-llo en tierra muj graue mente. E [...] alçar quebró la lan-ça en él e el fierro con vna pieça del asta e se le fincó en el cuerpo. E entonçes apeóse Lançarote e hechó mano a la espada e dexóse yr a él. E hera así que todo lo veyá la rreyna e Meliages se le-vantó muj ayna e tiró desí el taraçón de la lança e cubrióse del escudo. E Lançarote dixo: “¡A me-liagas! agora te he dado el galardón de la llaga que me feçiste quando vofardamos, mas yo (^h) no he fecho trayçión como tú feçiste contra mj”. E entonçes se dexó yr a Meliagas e él otrosí contra Lan-çarote. E tajáronse los escudos e las lorigas del tal manera que se les cayán de las mallas a pedaços por los cuellos. De tal manera andava la vatalla bien traba-da que como los cavalleros fuesen anvos muj} [fol. 134r]{HD. 135}{CB1. ardidados ellos se davan tan duros e pesados golpes que las cauezas se façían jnclinar contra el suelo e así andubieron muj gran pieza sin descansar, façiéndose muchas llagas e perdiendo mucha sangre por el canpo. Tanto que los que los mjrvan estaban muj espan-tados de ver tan brabísima vatalla de so los dos cava-lleros que parecía rruedo de diez cavalleros. E de cómo se podrían sofrir el vno contra el otro sin descansar. E como ya se sintiese (^??)[^muj] cansados Meliagas enflaq<ue>-çia mucho por la mucha sangre que le menguaba e por el gran calor que façia así que menguaba mu-cho en la fuerza. E entonçes començó a perder tie-rra e Lanc[´]arote lo traya a su voluntad.

[%] E por haçer calor muj grande, la rreyna descubrió el rros-tro e Lançarote la conoçió que todauía tanía ojo contra ella. E quando la vía fue tan fuera de su seso que por poco no se le cayó la espada de la mano. E no façía al, sino catar a la rreyna. Tanto que todo su bien façer perdió. E todos se maravillaban ende mucho, ca él no haçía ya sino enpearar. E Meliagas le començó a dar muj gran-des golpes por do quier que alcançaba de guisa que le llagó muj mala mente en muchos lugares.

(Ms. 9611 BNMadrid, fols. 133r-134r)

IIIb

Lors est mostes en la tor entre lui/ & la roine. si la met au fenestres de la sale por la/ bataille miex veoir car mlt li veut faire decest/ voloirs. mais ele ne li enquiert rien fere est la/celot ou non. si sen merueille mlt li rois & ele/ li requiert por dieu que il face Keu aporter am/ont le seneschal. si quil voie la bataille & il li fet. & il li apareille son lit: a vne fenestre & auec la/ roine dames & damoiseles assez qui sont essihiez/ Et li rois fait crier son ban & maintenant se/trecorent li duj arme,. Li cheual corurent tost/ car li rois auoit done a lancelet le millor ql pot/ auoir & la place fu plaine & bele & il furent me/u de loing si oirirent misses les lances de soz les/ aiselles qui furent cortes & roides & li fer tran/chant. si sentre fierent sor les escus. meleagans fiert/ lant si que lespanes de lescu couient partir. & li fers/ sarestesor le haubert & cil lenpaint durement & de/ grant force. si que tote la lance vole en pieces. & lant/ le fiert en haut desus la bocle si que lescu li fait hur/ter a la tanple & li fers fu tranchans & tranche de les/cu cuir & ais & les mailles del haubert sont estendues/ & li fiert li cole selonc la mamielle si li tranche tot le/ meistre os de lespaule il lenpaint de grant vertu cel/ porte des arsons a terre. & au cheoir brise li glaiues si/ li enremaint & li fers & li tronsons dedens lespaule./ Lors est descenduz lancelets si li uient sus lespee traite/ & il fu li quil vit totes hores la roine devant ses eix/ Et meleagans rest sus sailliz si errache le tronson de/ sespaule. & saiche lespee & se vecueure de son escu. Et/ lancelets li dist meleagans meleagans or vos ai ge re/du la place que vos me feistes au behorder. mais ie ne/ la vos ai pais faite en traision. Lors li retort sus & cil/ lui. si secopent les escuz & font des hauberc vo/ler les mailles & amont & aual. si si persent les escus/ & enpirent as pesans cox quil sentredonent. si se/ traient la sanc des cors. & des vis & des bras. Longue/ment se combatent en tel maniere que se li uns/ est uistes & li autres plus. tant quil ont anduj/ perdu del sanc assez. si lor aortent les alaines/ & lor apesantissent li bras & meleagans a trop saig/nie si faisoit mlt grant chaut qui li greua. si a/faibli mlt si q ces force q mie il auoit. tant quil/ comensa a perdre terre. E lancelez le menoit au/ques a son plaisir. la chalors ert grans. & la roi/ne abat la toaille devant son vis. & lant la uit/ a descouert Car il auoit totes voie ses iex vers li & lors fu hesbahis que par vn peu que sespee/ ne li est cheate a terre. si ne fait se li resgarder/ non tant que tot en per son bien faire si sen/ merueillent & vn autre car il ne fait par/ senblant senpirier non. & cil li done grans/ cox la ou il lepartiment tant que mains/ leus la ja blecie.

(Ms. fr. 751 BNParis, fol. 207r 33a-40b)

IIIc

Lors est en la tour montes si prent la royne et le met as fenestes de la sale pour la bataille miex ueoir. Car moult li uaudroit sa uolente faire. mais elle ne li enquiert riens de cheualier. se cestancelot ou non. si sen esmeruelle moult Et elle requiert moult por dieu que on face apporter keu le seneschal amont. si quil voie la bataille. Et on si fait Et li roys fist crier son ban. Et maintenant sentrecorurent sus quar il orent les lances mises sous lez aissles qui furent cortes et roides Et li roys si ot donne aancelot le meillor cheual quil eust. et li fer de lor lances furent tranchant si sentredonnent grans cops sor les escus.

Melyagans fiertancelot si que les ais de lescu couient partir. et li fers sareste sour le hauber[c]. et lempaint si durement et de si grant force que toute sa glaiue uole em pieces Etancelot le fiert en haut desor la boucle. si que lescu li fait hurter a la temple et li fers fu tren[col. f]chans et lez mailles del hauberc sont estendues. et li fers li coule selonc la mamele il lempaint de si grant uertu quil porte del cheual a terre et au chaoir [S 131c] brise li glaiues. si li remest li fers et li tronchons en lespualle.

Lors descentancelot si li vient lespee traite. et lescu gete dessus sa teste. [R 119a] Et il estoit en tel maniere el camp que tot ades veoit il la royne deuant sez iex. Et melyagans est sus saillis. si esrache le tronchon hors de sespualle. et sache lespee et se cueure de son escu. Etancelot li dist Melyagan melyagan. Or vous ai rendue la plaie que [B 195b . P 77c] vous me feistes au bouhorder. mais oi ne le vous ai mie faite en traison. Lors li cort sus et il a lui. si se decopent lez escus. et font des halbers voler les mailles amont et aual. [H 94c] [si percent les escus et enpirent aus pesans cops quil sentredonent. Si se traient le sanc des cors. Longuement se combattent en tel maniere que se li uns est vistes et li autre plus tant quil ont andui assez del sanc perdu [J cxii, 108 b] Si lor acortent lor alaines te lor apesantissent li braz.] mais melyagans a trop sannie. et il faisoit moult grant chaut qui moult li greua Si afloiblist moult de sa forche si commence a perdre terre. Etancelos le menoit auques a son plaisir. Li chaus fu grans. si abat la royne la touaille de deuant son uis. si queancelot le uit a descouuert. quar il auoit tout dis ses iex uers li. Et alors si fu esbahis que pour vn poi que sespee ne li est cheue a terre. Si ne fait il se li esgarder non. Tant que tout en pert son bien faire Si sen esmerueillent moult et vn et autre. car il ne fait samblant se dempirier non. Et cil li redonne grans cops si que dn maint lieu la blecie.

(H. O. Sommer, III, 204, 13 - 205, 5)

IIIa

9. Lors est montés en la tor, si prent la roine, si la met as fenestres de la sale por la bataille veoir, kar molt li voloit fere de ses buens. Mais ele ne li enquiert rien de lancelot, si s'en merveille molt li rois; mais ele requiert le roi que il face aporter Keu le seneschal amont si que il voie la bataille. Et il si fet et li apparielle l'en son lit a une fenestre, et avec la roiene a dames et damoiseles a grant plenté. 10. Et lors fet li rois crier son ban et maintenant s'entrecorent sus li dui armé et li cheval corent tost, kar li rois avoit doné a Lancelot le meilleur qu'il pooit avoir. Et la place fu bele et plaine et il furent meu de loing et orent mises les lances desos les aisseles, qui furent cortes et roides et li fer trenchant: s'entredonent grans cops sos les escus. Melegans fierte Lancelot si qui de l'escu covint les es pe[114a] çoier et li fers s'areste sor le hauberc et l'empaint de grant force si que tote vole sa lance en pieces. 11. Et Lancelos le fiert en haut desos la bocle si que l'escu li fet huerter a la temple, et li fers fu trenchans, si trenche de l'escu et cuir et es et del hauberc les mailles si qui li fers li cole dedens la mamele et li trenche le mestre os de l'espeule et l'empaint de grant vertu, sel porte a terre des arçons, mes al chaoir brise li glaives: si li remaint li fers et li tronçons dedens l'espule. Lors est descendus Lancelos et li vient l'espee traite, l'escu geté sor la teste, et il fu en tel lieu que il vit adés la roine devant lui. 12. Et Melegans refu sus saillis, si enrache le tronçon de s'espaulle et sache l'espee, si se recuevre de son escu. Et Lancelos li dist : "Melegan, Melegan, or vos ai je rendue la plaie que vos me feistes a bohorder, mais je ne l'ai fet en traïson". lors li recort sus et cil a lui, si se decouparent les escus et font voler des haubers les mailles et amont et aval, si se depiecent les hialmes et debrisent as pesans cops qu'i se donent et se traient le sanc del cors et des vis et des bras.

13. Longuement se combatent en tel maniete que se li uns est vistes, et li autres plus, et tant qu'il ont andui del sanc perdu assés: li lor acorcent les alaines et lor apesantissent les bras. Et Melegans a trop sainié, kar il faisoit molt grant chaut qui li greva, si afoibli molt de tel force com il avoit et tant qu'il commença a perdre terre. Et Lancelos le menoit auques a son plaisir. Et li chaus fu grans, et la roine abat sa toaille devant son vis et Lancelos le voit a découvert, kar il avoit adés ses iex vers li. 14. Et lors fu si esbahis que par un poi que s'espee ne li est volée de la main; si ne fet se li esgarder non tant que trop s'en oblie et en pert tot son bien fere: si s'en merveillent et un et autre, kar il ne fet nul samblant si d'empirier non et cil li done grans cops la ou il puet avenir tant que en maint lieu l'a blecié.

A Catalan taste of honey: a process-oriented analysis of *Gust de Mel* (a translation and production of Shelagh Delaney's play *A Taste of Honey* (1958))¹

Eva Espasa Borrás

Universitat de Barcelona. Direcció General de Recerca, Generalitat de Catalunya

This paper examines some of the processes involved in translating and staging *Gust de Mel*. Performed by “Teatre de Barcelona” (TdB) (dir. Lurdes Barba) in the translation of Josep Costa at SAT (Centre Urbà de les Arts i l’Espectacle), from November 93 to January 94, this production featured Carme Sansa as Helen, Sílvia Sabaté as Jo, Francesc Lucchetti as Peter, Lamin Cham as Boy, and Emilià Carilla as Geof (in order of appearance).

I would like to start with some preliminary remarks on the title and the approach of this paper. Let us first look at the meaning of “a process-oriented analysis” in my title. By the use of the article “a” I mean that this is only one among many different approaches. By “process-oriented” I am referring to the mental processes or decision-making of the individual translator. However fruitful the investigation of such processes is, when dealing with theatre translation, the analysis of other processes is equally fruitful and arguably more accessible to the analyst, namely, the examination of rehearsals and the changes of the translated playtext undergoes in connection with the staging process. Secondly, I would like to point out that I am following Gideon Toury’s classification of translational norms into preliminary, initial and operational categories.

Preliminary norms relate to matters of selecting a text for translation, whereas the initial norm governs the basic choice a translator makes between adherence to the source text and concern for the prospective new reader. Operational norms concern actual decisions made in the process of translating, [...] [and they are subdivided into] matricial norms, which determine the matrix of a translated text, and textual norms, which determine its actual formulation.²

Let us then first examine the preliminary norms, the reasons why this particular play was staged 35 years after its first production by Joan Littlewood

and the “Theatre Workshop” at the Theatre Royal, London, on 27th May 1958. There were financial reasons: the production of Francesc Lucchetti’s musical “Picadillo i canalons” was postponed because of the lack of funding.³ Besides, there were more personal reasons. Lurdes Barba had long ago seen Tony Richardson’s successful 1961 film adaptation of the play. This impressed her deeply and made her want to stage the play. It must be noted that *Gust de Mel* is the first foreign play that TdB staged (they previously had focused on contemporary Catalan dramatists).⁴ Lurdes Barba has confessed that, at first, she did not know Tony Richardson’s film was based on a play. Indeed, nowadays the film is better-known in Catalonia than the original play, possibly because it has been broadcasted repeatedly on television.⁵ But why was *A Taste of Honey* made into a film in the first place? Edward J. Esche, in a rare paper which deals exclusively with *A Taste of Honey*, points to its “rich stage and publishing history”:

A Taste of Honey has a rich stage and publishing history. It was a success when first performed by Theatre Workshop, in the Theatre Royal at Stratford, London on 27 May 1958; and soon became a ‘smash hit’ when it transferred to Wyndham’s Theatre, London on 10 February 1959. In the same year, the play made the transatlantic cultural leap to New York; it has since never left the theatre as a performance text and continues to receive professional revivals. The play is still in print as a script on both sides of the Atlantic, but it has undoubtedly gained its widest popular dissemination through an adapted film version. American financiers initially offered to back the film if Audrey Hepburn played the leading role of Jo, which is an indication of what a hot cultural property the film was perceived to be. The play text achieved true canonical status in the early eighties with widespread school syllabus selection. The two decade time-lag here is hard for me to explain beyond the obvious observation that the eighties brought us back to problems of mass-unemployment and homelessness [...] [T]he canonisation was completed in the eighties with the publication of student text and accompanying study notes volumes.⁶

Esche goes on mentioning the paradoxically little academic attention the play has attracted in Britain and the United States. In Catalonia and in Spain the play has received so far little critical and popular attention. Joan de Sagarra accounts for the little impact of its first production in Barcelona:

En España la obra de Delaney se estrenó en Barcelona, en 1967, si no recuerdo mal, en un montaje de Mario Gas, en el Instituto de Estudios Norteamericanos, que debió de actuar de escudo frente a la censura. Sus intérpretes eran gente que hoy es famosa y que a la sazón nadie conocía: Emma Cohen, Carles Velat, Carles Canut, Cristina Fernández Cubas... Huelga decir que aquel estreno, universitario, apenas trascendió y por consiguiente no originó ningún escándalo, si bien el señor Josep Maria Junyent, tío de mi buen amigo Miquel Roca y a la sazón crítico teatral de *El Cruzado Español*, se cabreó como una mona y escribió una terrible crítica titulada nada menos que ‘Tufaradas de cloaca’ [...].⁷

In 1971, *Sabor a miel* was staged in the Teatro Beatriz, in Madrid, directed by Miguel Narros and featured by Laly Soldevila, Ana Belén, Eusebio Poncela, Nicolás Dueñas and Agustín Ndjambo. Since then, the play has only been staged by drama schools and amateur theatre groups. Why did this play have had so little impact in Catalonia and Spain? For Joan de Sagarra, the play has now, in the nineties, lost the potential for scandal it had in 1958:

El estreno de la obra constituyó un verdadero escándalo. Las gentes respetables no podían tolerar que una chica de 18 años hiciese gala de su manifiesta ‘inmoralidad’. Su obra fue calificada de ‘pura basura’, se la comparó con Françoise Sagan y se intentó retirarla del cartel. Pero por suerte tuvo también muchos defensores —Graham Greene entre ellos— y los *angry young men* y las feministas hicieron de ella una bandera, como hicieron con *Mirando hacia atrás con ira*, la obra de Osborne. Total que *A Taste of Honey* acabó convirtiéndose en un éxito, fruto del escándalo, de la polémica. [...] Hoy, la pieza, la “inmoralidad” de Delaney no creo que escandalice a nadie, ni siquiera a la Conferencia Episcopal. La obra ha dejado de ser un escándalo para convertirse en la triste historia de esa chica sin madre, sin padre, sin marido, y que espera un hijo. [...] La humanidad de los personajes se mantiene como el día del estreno, pero la historia ha perdido fuerza, y sobre todo el lenguaje, que no produce ninguna sorpresa, al contrario [...].⁸

For Lurdes Barba, however, the issues the play touches upon —the loneliness of the individual in big cities, the fragility of bonds, the generation gap as reflected in the daughter-mother relationship— are still valid today.⁹ According to Sílvia Sabaté (Jo), social ostracization and conflicting mother-daughter relationships are more topical than before.¹⁰

In his “preliminary norms”, apart from the reasons why a text is translated within a translation policy, Toury also includes questions related to the “directness of translation”, i.e.: “Is an intermediate (second-hand) translation permitted at all?”¹¹ In the SAT production of *Gust de Mel*, this question is a relevant one. Lurdes Barba saw an amateur Catalan production and became interested in the translation. She was considering using it for her production when she realized, shortly before the summer of 93, that there were some omissions and departures from the original, which were identical to the omissions and variations of the published Spanish translation.¹² Since she intended to start from scratch in her production, i.e. from the original playtext, she commissioned a new translation from Josep Costa, an active theatre director and translator who accepted knowing that he would not be able to attend rehearsals and revise the text. Therefore Costa gave the director and actors/actresses a free hand to make any changes they deemed necessary.¹³

Therefore, the first rehearsals were crucial to determine the criteria which governed the changes introduced in the text and production. First of all, it was important to see whether the director’s concern about the original text persisted.

In other words, what was the “initial norm”? Was the translation (and production) source- or target-oriented?¹⁴ Toury admits that “in practice the decision made will generally be some combination (or compromise between) these two extremes, [since] [...] translation [...] always involves an encounter, if not a confrontation, between two sets of norms”.¹⁵ This confrontation was present in one of the first rehearsals (16-IX-93) when the actors/actresses were reading out the text. Peter, a character who often sings out his replies, after offering to marry Helen sings “Walter, Walter, lead me to the altar”,¹⁶ lines which were given a provisional literal translation by Costa. Francesc Lucchetti (Peter) proposed singing the old popular song “Blanca y radiante va la novia”. Carme Sansa (Helen) reacted strongly against this on grounds of consistency: the production should be either a translation with English songs or a “transposition” (her terminology) with Catalan characters —like “Pere i Elena”— and Catalan or Spanish songs. Her argument was opposed by Lurdes Barba, Sílvia Sabaté and Francesc Lucchetti on the grounds of the audience’s familiarity with the songs. These are “cançons normals”, “super-populars”. As regards characterization, Lucchetti argued:

L'essència de la discussió és aquesta [...] si realment diem de conservar el sentit pel qual estan posades aquestes cançons [...] un “tio” que ve del carrer, un personatge pintoresc i tirat [...] canta unes cançons de moda, de la ràdio d'aquell moment [...] l'efecte que pot colpir és el d'aquestes cançons [...] Jo sempre he estat partidari d'acostar les coses.

Lurdes Barba, always concerned both about achieving a relaxed atmosphere and about efficiency in rehearsals, settled the argument: these musical questions had been handed to the musicians working in SAT. She offered another tentative solution “[sic] Igual es pot fer la música i no la lletra”. Eventually, there was a whole range of solutions, which I go on to account for, as examples of collective translation strategies. Firstly, new music was put to the translated text, for example: “Veig un lloc tranquil, una llar de foc...”.¹⁷ (Francesc Lucchetti had provisionally proposed “Pasaremos la noche en la luna...”) Secondly, the music was just sung to la. Thus, “Walter, lead me to the altar” (p.17) did not become “Blanca y radiante...” but a hummed version of the wedding march. Thirdly, there was omission of the music, as in Peter’s “That wild, destructive thing called love.” (p. 33). Finally, an altogether new song —in keeping with the original music-hall tune— replaced Helen’s

I'd give the song birds to the wild wood
I'd give the sunset to the blind
and to the old folks I'd give the memory
of the baby upon their knee.

[...] [She sings another verse] (p. 13)

El meu millor amic és el little John
 però el meu tresor és l'Stevie Wing
 Entre John i Stevie prefereixo en Sam.
 Són ocells de camp.

Quan els veig venir nets i clenxinats
 amb els seus barrets tots tres tan mudats
 John i Stevie són el meu amor
 però en Sam és el meu tresor.

The words are by Francesc Luchetti, and the music by Walter García. In this Catalan rendering, the intertextual reference to the “baby” was replaced by an emphasis on Helen as a “man mad” woman (p.62), and the way Carme Sansa staged the song pointed to Helen’s vitality.

As regards matricial norms, i.e. norms governing the overall structure of the text, the actors and the director did not change Costa’s script substantially. They only added the definite article to proper names where Costa had left them out, presumably because of lack of time for an overall revision (e.g. on p. 90, twice). They also kept Costa’s criterion regarding the distinction between “tu” and “vostè”, i.e. the formal and informal second person address. Most characters use “tu” reciprocally in their interchanges: Jo-Helen; Helen-Peter; Jo-Peter; Jo-Boy, and Jo-Geof. However, Geof, always addressed as “tu”, addresses Helen and Peter as “vostè”. Thus, Geof’s general respect for conventions is correctly reflected in his language. Another matricial norm was the choice of the central Catalan of Barcelona and of an informal register (Barcelona and its outskirts were probably seen as the industrial equivalent to Northern England). Actors made some changes in terms of informal register, although, in general, Costa’s rendering was colloquial, in tune with the original. The corrections were concerned with register as well as with English interference. Repeatedly, “en realitat” became “en el fons”; “bé” became “au”, “doncs”, or was omitted; and “hola” (expressing surprise) became “vaja”.

Textual changes were more numerous, particularly the correction of Spanish words and turns of phrase, but less significant for the overall meaning(s) of the play. For example, in scene 1 “banyar-se” was changed to “dutxar-se” on grounds of credibility. In Catalonia, economical flats are more likely to have a shower than a bath. Other changes were idiosyncratic, a result of the actors’ occasional forgetfulness, and were overlooked later on by the actors themselves. These individual changes were not substantial. However, let us focus on the ending of the play, where minor textual and intonation matters are potentially significant. In the final scene, Jo is about to have her baby just after Helen has ordered Geof to leave. When Jo tells Helen the baby may be black, Helen is shocked, says she needs to get herself a drink and concludes, with reference to the baby: “We’ll call it Blackbird and put it on

the stage. Ta-ta, Jo, I shan't be long." (p. 83). The ending is potentially open-ended. It is not at all clear whether Helen will return or not. Therefore, critical accounts of the play as a comedy take too much for granted.¹⁸ During rehearsals, Carme Sansa rightly discussed with Lurdes Barba the possibility that Helen might not return. Even though the director knew of productions—Richardson's film included—where Helen's return is explicated, she preferred to leave the ending ambiguous. In English, "Blackbird" echoes a popular song of the 20s, and "ta-ta" is very informal. There being no straightforward Catalan equivalent for these two terms, the informality of the utterance—which, in contrast with the fact that Helen is leaving Jo, however briefly, maintains the ambiguity of the ending—could be compensated for by Sansa's intonation. After some debate among actors, her final rather solemn intonation made it clear that Helen would not return, in contrast with the music at the end of the performance, with the words "I will return..."

I have mentioned above the role of music in *Gust de Mel* in connection with characterization. Another function it has is that of separating scenes from one another. Although in Littlewood's production there was a jazz trio,¹⁹ the stage directions only read "Music", with no mention of the type of music or of its role. In this case, the solution offered went beyond matters of text translation. Walter García, a musician working for SAT, brought together different versions of "A Taste of Honey", the song that names the play. For the beginning of the play, a version by "the Beatles" was used, and the fragment chosen, the beginning of the song, read "A Taste of Honey, tasting much sweeter than wine. I'll dream of your first kiss..." which, for the audience that understands English, will be related to Jo's hopes at the beginning of the play. In contrast, Helen's "I shan't be long" (no trigaré gaire) has to be read against a female jazz voice singing the end of the song "I will return. I'll come back for the honey and you.", which, to my mind, compensates for Sansa's unambiguous intonation of her final lines.

These are only some instances of the active role director and actors played in the collaborative translation of *A Taste of Honey*. "The central fact about collaborative translation is that only rarely is it between equals."²⁰ Although I have decontextualized this quotation from a book on poetic translation, I am using it here to introduce the question of status in theatre translation and production. There was some correlation between the relative status of translator, director and actors and the changes introduced in the playtext. Josep Costa's status as a theatre director is better-known than his work as a translator. Translations by J. M. de Sagarra, for example, do not undergo such extensive revision. Besides, as I mentioned before, Costa gave the production team explicit permission to revise the text. I have also mentioned Carme Sansa's strong reaction against the adaptation of songs, which was eventually considered. She also has a feeling for Catalan and a strong personality.

Therefore, most textual changes were hers. Something else has to be mentioned, however. She was combining rehearsals of *Gust de Mel* with a television production, and she did not have much time to study. Consequently, some of these changes were idiosyncratic and/or changed from rehearsal to rehearsal. Francesc Lucchetti, also with much theatrical experience, and a playwright himself, made most of the changes to do with register. His were, for instance, the changes from “hola” to “vaja”, and the various different substitutes for the constantly repeated “bé”. Lurdes Barba’s changes were the omission of a few lines —no more than three per cent of the whole play— to speed up the action in the production. When she was not confident enough about some Catalan expressions, she relied on Sansa’s and Lucchetti’s judgement. She did not want unnecessary changes, however, and four days before the opening night, she made the actors revise their lines, some of which had been altered in previous rehearsals. Sílvia Sabaté’s knowledge of English qualified her for the interpretation of difficult passages. And she had commented many of them personally with Costa. Emilià Carilla’s concern was not with the text, he told me, but with its interpretation. It is not surprising, then, that his changes consisted in gestures accompanying the text. Lamin, with a much shorter role, did not question the text, but acknowledged the corrections made by the director.

According to Toury, translational norms can be reconstructed from the translated product. However, in theatre at least, these are difficult to infer just from actual performances and published texts. A more exhaustive analysis of theatre translation (as opposed to drama translation) has to be based on the translated dramatic text and on its theatrical dimension, as reflected in recorded rehearsals and performances, which involve a focus on the process, as well as on the final product.

This information on the process of translating and staging *Gust de Mel* was obtained by regular attendance to and audio/video recordings of rehearsals from September to November 93. I must say I am really grateful to the whole production team. They were all very friendly, especially Lurdes Barba, and they did not resent my presence in rehearsals, my questions, or my ever-present tape-recorder and video-camera. I decided to record rehearsals because of my interest in the processes involved in translating and staging a play. In my opinion, recording was less obtrusive for the actors than interviewing them after the performances, and relatively more objective. Another very important reason for recording rehearsals was the aural and visual elements in theatre, which create meaning on the stage, whether supplemented by verbal interaction or not. Besides, the recordings of two rehearsals with an audience allowed me to record, however unrepresentatively, their laughter in reaction to the humour in the play. This is only one means of evaluating the immediate impact of a play. Other means include detailed analysis of critics’ reviews, questionnaires (handed out to some seventy-five members of the audience)

and of students' translations of a scene, in order to see what difficulties they encountered and their suggested solutions. All this is part of my future research, however, and is beyond the scope of this paper.

NOTES

1. The title of this paper is a paraphrasis of Margaret Rose's "An Italian kind of Alaska", an essay on the Italian translation of Harold Pinter's *A Kind of Alaska*, in *The Pinter Review: Annual Essays 1991* (Tampa, FL: the University of Tampa Press).
2. For the sake of brevity, the quote is Romy Heylen's summary in her *Translation, Poetics, and the Stage: Six French Hamlets*, (London: Routledge, 1993) p. 11; based on Gideon Toury, *In Search of a Theory of Translation* (Tel Aviv: the Porter Institute for Poetics and Semiotics, 1980), esp. «The Nature and Role of Norms in Literary Translation», p. 50-62.
3. Josep Escarré, «El SAT abrirá la temporada 93-94 con una pieza de Gombrowicz», *La Vanguardia*, 22-VII-93. The article provides a general background to the management of SAT.
4. Teresa Sesé, «Carme Sansa y Sílvia Sabaté dan sabor a *Gust de Mel*», *La Vanguardia*, 6-XI-93.
5. Most reviews of the SAT production mention Tony Richardson's homonymous film.
6. Edward J. Esche, «Shelagh Delaney's *A Taste of Honey* as Serious Text: a Semiotic Reading» in Adrian Page (ed.), *The Death of the Playwright? Modern British Drama and Literary Theory*, (Basingtoke & London: Macmillan, 1992) p. 67-81.
7. Joan de Sagarra, «Aquellas 'tufaradas de cloaca'», *El País*, 13-XI-93.
8. Joan de Sagarra, *ibídem*.
9. Teresa Sesé, *ibídem*.
10. Marta Cervera, «Carme Sansa protagoniza 'Gust de Mel' en el SAT», *El Periódico*, 7-XI-93.
11. Toury, *op. cit.*, p.53.
12. Shelagh Delaney, *Sabor a miel [sic] Comedia en dos actos. Versión española de Adolfo Lozano Barroy* (Madrid: Escelier, 1971).
13. It is a curious coincidence that Delaney's original playtext underwent collective revision in the production of Joan Littlewood and the Theatre Workshop. See John Russell Taylor, *Anger and After: A Guide to the New British Drama* (London: Methuen, 1988) (1962), p. 131-32.
14. Toury, following Itamar Even-Zohar, refers to these options as *adequate* and *acceptable* translations, *op.cit.* p. 55. I prefer to use the more neutral labels "source-oriented" and "target-oriented".
15. Toury, *ibídem*.
16. Shelagh Delaney, *A Taste of Honey*, (London: Methuen, 1959), p. 18. References to the English text are to this edition and will be included in brackets in the main text.
17. Shelagh Delaney, *Gust de Mel, versió catalana de Josep Costa, estiu 1993*, unpublished script, p. 15. Subsequent references will be included in the main text in brackets. Another example is "Getting to know you, getting to know all about you..." (p. 65).

18. See Esche, *op. cit.*, p. 69, 73-74 and 78. See also note 12 above, where the Spanish translated play text is labelled a comedy.
19. See p. 5 in the English playtext.
20. Burton Raffel, *The Art of Translating Poetry*, (The Pennsylvania State University Press, 1988), p. 129.

BIBLIOGRAPHY

- ASTON, E.; SAVONA, G. (1991): *Theatre as Sign-System. A semiotics of Text and Performance*. London & New York: Routledge.
- DELANEY, S. (1959): *A Taste of Honey*. London: Methuen.
- DELANEY, S. (1993): *Gust de Mel, versió catalana de Josep Costa, estiu 1993*. Unpublished script.
- DELANEY, S. (1971): *Sabor a miel. Comedia en dos actos*. Versión española de Adolfo Lozano Barroy. Madrid: Escelier.
- DELANEY, S. (1960): «Un sabor a miel: drama en dos actos, traducción y adaptación al castellano de José María de Quinto y Antonio Gobernado», in *Primer Acto*. n. 17, November 1960.
- ELAM, K. (1980): *The Semiotics of Theatre and Drama*. London & New York: Routledge, 1991.
- ESCHE, E. J. (1992): «Shelagh Delaney's *A Taste of Honey* as Serious Text: a Semiotic Reading» in PAGE, A. (ed.) *The Death of the Playwright? Modern British Drama and Literary Theory*. Basingtoke & London: Macmillan.
- HEYLEN, R. (1993): *Translation, Poetics and the Stage: Six French Hamlets*. London: Routledge.
- KEYSSAR, H. (1984): *Feminist Theatre: An Introduction to Plays of Contemporary British and American Women*. Basingtoke & London: Macmillan.
- PAVIS, P. (1992): *Theatre at the Crossroads of Culture*. Translated by Loren Kruger. London & New York: Routledge.
- ROSE, M. (1991): «An Italian kind of Alaska», in *The Pinter Review: Annual Essays 1991*. Tampa, Fl.: the University of Tampa Press.
- SINFIELD, A. (ed.) (1983): *Society and Literature 1945-1970*. London: Methuen.
- TAYLOR, J. R. (1969; 1988): *Anger and After: A Guide to the New British Drama*. London: Methuen.
- TAYLOR, L. (1993): «Early stages: Women dramatists 1958-68», in GRIFFITHS T. R. & LLEWELLYN-JONES, M. *British and Irish Women Dramatists since 1958. A Critical Handbook*. Buckingham & Philadelphia: Open University Press.
- TÖRNQVIST, E. (1991): *Transposing Drama: Studies in Representation*. Basingtoke & London: Macmillan.
- TOURY, G. (1980): *In Search of a Theory of Translation*. Tel Aviv: the Porter Institute for Poetics and Semiotics.
- ZUBER, O. (ed.) (1980): *The Languages of Theatre. Problems in the Translation and Transposition of Drama*. Oxford: Pergamon Press.

