PROCESOS DE TRANSFORMACION DE SHAKESPEARE EN LA TRADUCCION DE *HAMLET* DE MORATIN

Blanca López Román
Universidad de Granada

Nuestro trabajo se encuadra dentro del cambio que actualmente se está produciendo en el estudio de la traducción literaria, que está dejando de ser normativa para acercarse a la literatura comparada. Como dice André Lefevre, se trata de examinar:

> How translated literature functions inside the system of a given literature, thus effectively establishing a long postulated link with comparative literature".[1]

Siguiendo estas directrices, al acercarnos a la traducción que Leandro Fernandez de Moratín hizo del *Hamlet* de Shakespeare, publicada en 1798[2] tendremos en cuenta un largo proceso de modificaciones de *Hamlet*. Joaquín de Entrambasaguas [3] y Alfonso Par [4] nos dan cumplida información acerca de cómo las normas neoclásicas deforman por completo las refundiciones que se hacen con la intención de "mejorar" al gran dramaturgo Isabelino. George C. Branam nos muestra que adaptar y refundir el teatro con intención didáctica fue un fenómeno común durante el siglo XVIII [5].

En el caso de Inarco Celenio, pseudónimo de Moratín, nos encontramos con la paradoja de que, aunque pretende ser fiel a Shakespeare, a quien estudió intensamente en Inglaterra y cuyas obras vio representadas, a pesar de su admiración, precursora del romanticismo, sus notas a la traducción y la introducción y vida de Shakespeare que la preceden, participan en gran medida del juicio deformante de su época. Así pues,

1.-André Lefevre: "Translating Literature/Translated Literature", en *The Languages of Theatre. Problems of Translation and Transposition of Drama*, ed. Ortrum Zuber, Pergamon Press, Oxford 1980, págs. 153-161, cita pág. 153.
2.-*Hamlet. Tragedia de Guillermo Shakespeare, traducida e ilustrada con la vida del autor y notas críticas* por Inarco Celenio, Madrid en la Oficina de Villalpando, 1798.
3.-Joaquín de Entrambasaguas: "En torno a Shakespeare en España", en *La Determinación del Romanticismo español*,Barcelona, 1939.
4.-Alfonso Par:*Shakespeare en la Literatura española*, vol. 1, Madrid, Librería General de Victoriano Suarez, 1935.
5.-George C. Branam: *Eighteenth-Century Adaptations of Shakespearian Tragedy*, Berkeley, University of California Press, 1956.

olvidándonos de sus posibles aciertos o desaciertos, trataremos de mostrar cómo actúan los principios neoclásicos en su traducción de *Hamlet*. Para el estudio de la traducción y notas de Moratín hemos acudido, como es lógico, a la primera edición, en la Biblioteca Nacional de Madrid. Por las dificultades de acceso a esta edición nos referiremos a la traducción propiamente dicha en la edición más reciente que hemos encontrado, la de la Biblioteca Edaf de 1981 [6] . Hemos contado con la valiosa ayuda de una lista de las traducciones de Shakespeare en España, publicada por Ascaso y Usandizaga en *Cuadernos Bibliográficos* [7] . Así pues, partiendo del contexto galoclásico de *Hamlet*, en su primera llegada a España, examinaremos los procesos de traducción y de transformación que operan en Moratín.

1. Contexto galoclásico de la traducción del *Hamlet* de Moratín

Hasta el siglo XVIII a Shakespeare se le desconoce en España. Al llegar a la época neoclásica, aunque algunos literatos como Cadalso y Nifo le aprecian, no se le lleva al teatro directamente, con puestas en escena que pretendan serle fieles. Al contrario, como en toda Europa, se le transforma mediante arreglos y adaptaciones que pretenden mejorarlo. George G. Branam nos da cumplida cuenta de las adaptaciones en Inglaterra.

Hamlet llega a nuestro teatro a través de traducciones de la refundición francesa de J.F. Ducis, que sorprendentemente ni siquiera había leído a Shakespeare. Alfonso Par nos indica que conoce otras tres traducciones de *Hamlet*, además de la de Moratín: la de Don Ramón de la Cruz, otra anónima y la de Carnerero de principios del siglo XIX. Las tres, ninguna de ellas publicada, utilizan el texto de Ducis.

La versión de Don Ramón de la Cruz se representó sin éxito en el teatro Príncipe de Madrid, en Octubre de 1772, con el título de *Hamleto, Rey de Dinamarca*. En 1825 también se llevó a escena, igualmente sin éxito, la versión de Carnerero con el título de *Hamlet*. Es inexplicable que se prefiera en esta última ocasión la adaptación de Ducis, reproducida por Carnerero, a pesar de que ya se había publicado la traducción del verdadero Shakespeare por Inarco Celenio.

Alfonso Par en su obra *Representaciones Shakesperianas en España*, publicada en 1936, nos ofrece una valiosísima información, prácticamente exhaustiva, sobre la puesta en escena de Shakespeare, con valiosos

6.-Shakespeare: *Hamlet, Romeo y Julieta*, prólogo por Francisco Garciá Pavón, Biblioteca Edaf, Madrid, 1981.
7.-Rosa Mª Martínez Ascaso y Aránzazu Usandizaga, traducciones de Hamlet en *Cuadernos Blibliográficos*, C.S.I.C., 1979, XXXVIII, págs. 217-220.

apéndices y con resúmenes de los argumentos de las primeras refundiciones, que al no haberse publicado son de muy difícil acceso.[8]

La importancia histórica y literaria de la traducción de *Hamlet* de Moratín se pone de manifiesto si la comparamos con el resumen que ofrece A. Par de la versión de Carnerero. Como ejemplo reproduciremos el resumen del acto primero en la nota [9].

En la adaptación de Carnerero, absolutamente fiel a Ducis, se advierte que el argumento Shakespeariano se ha transformado en una tragedia de enredo, según las unidades neoclásicas. La unidad de lugar se logra mediante el artificio, tan frecuente en la época, de que sea un determinado personaje el que narre lo sucedido en otro lugar o en otro tiempo.

Un episodio característico es que, en lugar de utilizar la pantomima de *The Mousetrap*, que aparece en la obra de Shakespeare, nos encontramos con una urna que contiene las cenizas del difunto rey. Hamlet la presenta a su madre y le exige que declare que no fue cómplice del asesinato. La reina se desmaya sin jurar, mientras que el príncipe demuestra sus nobles sentimientos filiales perdonándola.

Igualmente, las relaciones entre Hamlet y Ofelia se transforman en un conflicto Calderoniano, con encontrados afectos. Ofelia, que es hija de Claudio, no de Polonio, se pone al final de parte de su padre, porque se considera hija antes que amante.

2. Elementos neoclásicos en el *Hamlet* de Moratín

Las monstruosas deformaciones de Shakespeare, que acabamos de resumir, contrastan con la gran innovación que supone el hecho de que Inarco Celenio prefiera utilizar el texto de Shakespeare para su traducción. Con ello se adelanta en más de veinte años a obras similares en otros países europeos.

8.-Alfonso Par: *Representaciones Shakespearianas en España*, vol.1, Madrid, Librería General de Victoriano Suarez, 1936.

9.-Resumen del acto primero de la refundición de Carnerero de *Hamlet*.Véase: "Una reina viuda, Gertrudis, tiene un hijo, Hamlet, meláncolico y enfermizo. Claudio, cuñado de Gertrudis, está conspirando para hacerse con el trono; se propone casarse con Gertrudis y destruir a Hamlet por inepto. A más de la defensa del reino, amenazado por enemigos que se merecen un rey sano y fuerte, le impele el despecho contra su hermano difunto, que con objeto de que la corona no pasara a la rama de Claudio (aquel rey no tuvo sucesión) prohibió a la hija de Claudio, Ofelia, que se casara con Hamlet, ni con nadie. Esta es la histoira que cuentan al público, al empezar la obra, Claudio y uno de sus paniaguados, Polonio.

Ante las insistentes súplicas de Claudio a Gertrudis para que se verifique su himeneo, ella explica al público el crimen que ambos cometieron contra su esposo, se siente arrepentida, y a pesar de que, según afirma Claudio, el rey difunto se proponía acabar con él, Gertrudis quiere hallar en el remordimiento su perdón y da órdenes para que se efectue la coronación de Hamlet"

A. Par: *Representaciones Shakespearianas en España*, vol. 1, op. cit. págs. 140 y 141.

Moratín, por su viaje a Inglaterra, por la acogida que dispensó en Madrid al actor inglés Kemble, y especialmente por su traducción del verdadero Hamlet, publicada en 1798, contribuyó poderosamente a la revalorización de Shakespeare que se produciría en España durante el romanticismo.

A pesar de ello, cuando se lee su traducción, y sobre todo, cuando se consulta la introducción y notas de las primera edición, nos volvemos a encontrar con la complejidad y paradojas características del dramaturgo español. En él coexisten una profunda fidelidad a las normas neoclásicas y una profunda admiración por Shakespeare, totalmente alejado de estas normas. En Inglaterra el problema se resolvió con una fidelidad menor a las reglas. Durante el resto del trabajo examinaremos los procesos de traducción y de transformación que alteran el texto de Hamlet.

2.1 Multiplicación inverosímil del número de escenas

Lo primero que llama la atención en la traducción española es el afán de claridad y de orden con que se transforma el texto Shaskespeariano. Este afán se plasma en una asombrosa e inaudita multiplicación del número de escenas. Moratín, tal vez basándose en otros modelos neoclásicos, divide el acto primero en trece partes, el segundo en once, el tercero nada menos que en veintiocho, veinticuatro para el acto cuarto y de nuevo once para el quinto. Como factores que le llevan a iniciar una nueva escena podemos citar: la entrada de algún personaje nuevo, como por ejemplo en la escena dos del acto primero, con la entrada de Horacio y Marcelo. Igualmente la salida de personajes conduce al cambio, aunque sea una salida implícita en el texto isabelino. Así la salida de Voltimán, Cornelio y acompañamiento lleva a la escena cuarta de este mismo acto. Los cambios de lugar también pueden servir para comenzar escenas. Por ejemplo Moratín sitúa las dos primeras partes del acto primero en "una explanada delante del palacio real de Elsingor" y la tercera en "un salón de palacio". A determinados monólogos de Hamlet se les concede una escena exclusiva, como por ejemplo al de "O that this too sullied flesh would melt"(*Hamlet* I.ii.129). Por último en algunas ocasiones el comienzo de las escena coincide con el original, como en la ya citada escena tercera del acto primero.

2.2. Tipo de teatro implícito en la traducción

Representar a *Hamlet*, acercándose a las convenciones dramáticas del teatro Isabelino, presupone un escenario desnudo, desprovisto de decorados que traten de reproducir el mundo real, con un gran número de personajes que entran por una puerta y salen por otra, y en el que no se marca la separación de escenas. Sólo existe un espacio interior, de discutida localización y un torreón, para la guardia de los soldados en la escena inicial. El lenguaje poético crea el escenario en la mente del espectador.

No es éste el caso de Moratín. En su traducción, modifica y amplía las anotaciones escénicas, para hacer imaginar al lector un teatro en el que se representan diversas habitaciones. Un telón decorado al fondo del escenario es el artificio neoclásico que ayuda al realismo que se pretende reproducir. El arco del procenio dieciochesco, y el telón, contribuyen a separar al público del escenario. De este modo, las "stage directions" mencionan una explanada, curiosamente para la escena de los soldados haciendo guardia. También se habla de salones de palacio, tanto en la casa de Polonio como en la del Rey, así como de "galerías" e incluso de "gabinetes".

Por la correspondencia de nuestro dramaturgo conocemos que se documentó para su traducción de *Hamlet*, aprendiendo bien inglés, acudiendo al teatro en Inglaterra y concretamente a la representación de cuatro obras de Shakespeare, y leyendo a los críticos ingleses contemporáneos. A pesar de ello Moratín conservó sus ideas de afrancesado español. La opinión sobre el teatro Isabelino que refleja su introducción a la traducción es absolutamente negativa. Tal vez por esta razón, a pesar de su intención de fidelidad al texto, buscó una representación más de acuerdo con sus propios gustos galoclásicos. Como muestra de su opinión acerca de la barbarie Isabelina citaremos unas palabras de la introducción, no paginadas en el original:

> "Hallábase entonces el teatro inglés en aquel estado de rudeza y barbarie propio de una época tan inmediata a los siglos de ignorancia y ferocidad. La nueva aurora de las letras, que había comenzado á ilustrar á Italia mucho tiempo antes, no había llegado aún a los remotos Britanos, separados del orbe".

(hemos conservado la ortografía original de la preposición "á")

Al comienzo de la escena ocho, del acto tercero, nos encontramos con que se añaden al original unas normas muy concretas sobre el "salón de palacio", en el que tendrá lugar la representación de los cómicos ante el rey:

> "El salón estará iluminado; habrá asientos que formen semicírculo para el concurso que ha de asistir al espectador. Ha de haber en el foro una gran puerta con pabellones y cortina, por donde saldrán a su tiempo los actores que deben representar".

Moratín, que tanto se preocupa de hacer explícita la acción del texto de Shakespeare, añadiendo nuevas anotaciones escénicas, suprime los característicos "flourish", que anuncian solemnemente al espectador la llegada del rey. En alguna ocasión (escena diez, acto primero) se traduce "flourish of trumpets" por "suena a lo lejos música de clarinetes y timbales". También se ignora que "the cellerage" (*Hamlet* I.v.159) es una parte concreta del escenario Isabelino, debajo de la plataforma y tal vez tapada con

cortinas. De aquí tenía que salir el fantasma. Inarco Celenio traduce de manera abstracta "en lo profundo" (pág. 60).

El afán por clarificarlo todo hace que incluso se indique, entre paréntesis, a quien se dirige el discurso, aunque resulte obvio por el contexto. La escena séptima del acto segundo marca una curiosa distinción entre "aparte" y "a Hamlet" según que Moratín entienda que el discurso de Polonio sea un monólogo o vaya dirigido a Hamlet. Shakespeare, por el contrario, es muy parco en el uso de indicaciones escénicas. Entre los muchos añadidos innecesarios podemos citar la referencia a Claudio (escena 23 del acto tercero): "se arrodilla y apoya los brazos y la cabeza en su sillón", o como tras el asesinato de Polonio, "hace ademán de cargar con el cuerpo de Polonio; pero dejándole en el suelo otra vez vuelve a hablar a Gertrudis". El traductor añade una larga instrucción a los sepultureros, para que permanezcan al fondo de la escena:

> "El sepulturero 1º, acabada la excavación, sale de la sepultura y se pasea hacia el fondo del teatro. Viene después el sepulturero 2º, que trae el aguardiente; beben y hablan entre sí, permaneciendo retirados hasta la escena siguiente, como lo indica el diálogo" (pág.156).

Lo que se añade ha ido mucho más allá de lo ímplicito en el texto Isabelino.

Shakespeare dio el papel de sepultureros a dos clowns. Moratín, que indica en la introducción su rechazo neoclásico por la mezcla de lo clásico y lo cómico, prefiere que sus personajes sean exclusivamente sepultureros. Concretamente en su nota dos, del acto segundo, critica al personaje Polonio porque le parece que esta figura "está bien para un entremés no para una tragedia". Más adelante en esta misma nota (pág. 339 de la primera edición), explica su concepto clasicista de la tragedia:

> "Los afectos terribles que deben animarla, las grandes ideas de que ha de estar llena, la noble y robusta expresión que corresponde a tales pasiones, la unidad de interés que nunca debe debilitarse; todo esto se aviene mal con las tonterías de un viejo chocarrero y parlanchín".

Como era de esperar, el duelo entre Hamlet y Laertes se verá como un duelo del siglo XVIII, ante lo que Moratín llama "jueces o padrinos". En Shakespeare el cortesano Osric es el que actúa como juez. En Moratín actúan "Horacio y Enrique en calidad de jueces o padrinos". Más adelante se nos comunica que hay varios floretes y que "Hamlet toma uno y Laertes escoge otro". No se ha advertido que cada contrincante Isabelino tiene "dagger" en la mano izquierda para defenderse, y "rapier", en la derecha para atacar.

Muchos de los cambios que se introducen en el *Hamlet* de Shakespeare tienen que ver con el decoro dieciochesco. Moratín suprime casi todos los juramentos del texto. Sencillamente no se molesta en traducir

ningún "Sblood" o ningún "Swounds". Para mostrar su pensamiento implícito sobre este tipo de expresiones, basta ver su traducción "fall a-cursing" (*Hamlet* II.ii.582), por la vaga expresión de "Débil desahogue con palabras al corazón" (pág. 86). De la misma manera evita la traducción precisa de la palabra "loins". Prefiere seno, más aceptable seguramente para su época así "About her lank and all o'erteemed loins" (*Hamlet* II.ii.504) se transforma en la expresión "en vez de vestidura rozagante cubierto el seno"(pág 84). Igualmente se busca un término vago y general para "suck'd the honey" (*Hamlet* III.i.157) que se traduce como " que guste algún dia la miel" (pág 92), para evitar la obvia alusión sexual. Finalmente, ni siquiera se intenta buscar la equivalencia de expresiones claramente soeces como " That's a fair thought to lie between maids' legs" (*Hamlet* III.ii.117).

Para terminar nuestra introducción al estudio de la traducción de *Hamlet* de Inarco Celenio, citaremos unas palabras de Alfonso Par en *Representaciones Shakespearianas en España*, que aventuran una hipótesis, que consideramos acertada, sobre la forma de traducir deformante del original, de algunos dramaturgos españoles:

> "La diferencia de objeto no perjudicó a nuestros traductores, por no estar en su mano el alterarlo; más la forma original se pierde al traducir, y en ellos debían revestir sus versiones con un ropaje que, aunque español, estuviera en consonancia con la estructura de la concepción inglesa. Tan embebidos estaban, no obstante, en la tradición de nuestra comedia, que no supieron hacerlo y trataron los conceptos Shakespearianos con manos de poetas nuestros"[10].

10.Alfonso Par: *Representaciones Shakespearianas en España*, vol. 1., op. cit., pág. 148