

Treinta y cinco años traduciendo a Calderón

Erik Coenen

Universidad Complutense de Madrid, España

Abstract This article revolves around the translation into Dutch of *La vida es sueño* composed by the author, and englobes aspects ranging from the translation strategy and the revision process to the difficulties encountered to get it published and performed, while showing to what an the extent circumstances, often of casual nature, influenced the project. The Author also discusses his subsequent translations of other plays by Calderón and Lope de Vega, and how his translation strategy evolved, partially, again, due to fortuitous circumstances.

Keywords Pedro Calderón de la Barca. *La vida es sueño*. Translation. Het leven is doorn. Amar después de la muerte. A secreto agravio, secreta venganza.

Índice 1 Génesis de una traducción. – 2 El desenlace. – 3 De *La vida es sueño* a *Amar después de la muerte*. – 4 *A secreto agravio, secreta venganza*. – 5 De Calderón a Lope. – 6 Por fin, del libro a la escena.

1 Génesis de una traducción

Mi traducción de *La vida es sueño* fue la primera que emprendí, aunque no la primera que publiqué, puesto que su gestación se alargó casi dos décadas. El proyecto y su ejecución, así como los proyectos traductores posteriores que generaron, están tan íntimamente ligados a mi propia biografía vital y académica que resulta imposible explicar aquellos sin referirme una y otra vez a esta. Este artículo adquirirá, por lo tanto, inevitablemente rasgos de un esbozo autobiográfico, pero confío en que conseguirá ofrecer, de paso, una impresión

del tipo de factores, a menudo caprichosos y casi fortuitos, que pueden influir en la elección de obras para su traducción en una lengua determinada en un momento determinado.

Inicié mi primera lectura de *La vida es sueño* en las navidades de 1985, siendo estudiante de segundo curso de licenciatura en Lengua y literatura española en la Universidad de Ámsterdam. El hoy ya difunto profesor Jan Bakker – cuyas publicaciones se cuentan con los dedos de una mano, pero cuyas clases, impregnadas siempre de una sólida convicción de la profunda *importancia* de la literatura, fueron las mejores que disfruté en mi época estudiantil – había anunciado que su asignatura giraría en torno a la obra maestra de Calderón, de la que yo desconocía hasta el título. Adquirí un ejemplar de la edición de Ciriaco Morón en la librería académica por excelencia en Ámsterdam, Atheneum (donde hoy, ¡ay mísero de mí!, ya no se encuentra ningún texto español anterior al siglo XX) y recuerdo mi asombro al enfrentarme con los versos iniciales y la nota más larga que había encontrado nunca a pie de página. Pero recuerdo sobre todo la experiencia de leer, por primera vez, el primer soliloquio de Segismundo, del que aún no sabía que era célebre, pero que yo acabaría, al poco tiempo, sabiéndome de memoria sin proponérmelo. Mi dominio del español dejaba mucho que desear, de modo que había partes del soliloquio que me costaba entender – de hecho, hay algún giro cuyo sentido me sigue resultando dudoso hoy. Lo que me impactó fue sin duda la calculada interacción entre forma y contenido, las simetrías verbales, la fecundación mutua entre la dialéctica y la poesía. Entendí inmediatamente que lo que decía Segismundo solo podía ser dicho en la forma poética en la que lo decía; que si Calderón hubiese elegido otra forma estrófica para el soliloquio que no fuese la décima, no habría podido ser el mismo soliloquio. Los profesores siempre me habían dicho que en literatura, forma y contenido son inseparables; creo que aquel día entendí por primera vez lo que significaba esa máxima.

Inmediatamente me surgió con fuerza una pregunta. ¿Sería posible reproducir este soliloquio en neerlandés? ¿Convertir la hazaña verbal de Calderón en una hazaña equivalente en mi lengua? ¿Tejer décimas con los mismos hilos retóricos y dialécticos que los manejados por el príncipe de Polonia en español? Interrumpí la lectura para entretenerme probando rimas y octosílabos holandeses; y con esos malabarismos verbales, se me hizo tarde, pero cuando por fin me acosté, Segismundo ya había pronunciado sus primeras siete décimas en neerlandés.

En efecto, eran décimas: había conseguido un resultado formalmente correcto, siete estrofas de diez versos, cada uno de cuatro pies trocaicos, y con las rimas colocadas allí donde las exige la décima espinela. No me satisfacían del todo mis décimas, pero las seguí retocando en los días siguientes y sentí que el experimento ha-

bía empezado de forma alentadora. Me dije que, para poder mostrar al mundo los 70 versos que había traducido, tendría que añadir primero los 3249 que faltaban para completar la traducción. Así que me puse a la tarea.

De modo que, absurdamente, inicié la traducción de *La vida es sueño* antes incluso de haber concluido la primera lectura de la pieza. Tenía aún escasos conocimientos de la literatura del Siglo de Oro y un concepto poco escénico de los textos dramáticos. Ignoraba que se seguían representando obras pertenecientes a la misma tradición que *La vida es sueño*. El inicio de la traducción fue, más que un acto de amor constante, la respuesta a un repentino flechazo: impulsiva, impetuosa y sin más conocimientos del ser amado que los que sugería la primera, deslumbrante impresión. Al convertirse en un proyecto de mayor envergadura, tuve que dedicarle un esfuerzo sostenido en el tiempo, pero la estrategia traductora ya había quedado fijada en la táctica improvisada inicialmente. Si las décimas iban a ser décimas, también las silvas tendrían que ser silvas, las redondillas, redondillas y las octavas, octavas.

El mayor problema surgió, por supuesto, con los romances, puesto que la fonética del holandés es mucho menos adecuada que la española para una asonancia repetida a lo largo de cientos de versos. Para cada romance del original elegía yo una asonancia que me prometiera unas cuantas soluciones, pero algunas resultaron en la práctica francamente difíciles de sostener. En consecuencia, el discurso de Clotaldo del principio del segundo acto (vv. 986-1094 del original, en *e-a*) se quedó condensado en menos versos por falta de asonancias, y en la réplica de Basilio (vv. 1095-1165) la asonancia elegida cedió el lugar a otra diferente; pero iba consiguiendo mi meta de realizar una traducción que respetara el sistema polimétrico del original.

En esta tarea gasté mis tardes, descuidando mis incipientes amistades en la facultad y las asignaturas que no conseguían despertar mi interés. Quería conocer a fondo a mi nuevo amor, y la orientación de mis estudios a partir de aquel momento se explica enteramente por tal deseo. Adquirí al poco tiempo, en un viaje a Madrid, el tomo de Valbuena Briones dedicado a los dramas de Calderón, y de su lectura derivó mi trabajo final de licenciatura (*No fuerzan, si inclinan: el motivo del vaticinio en los dramas de Calderón*). El trabajo incluyó un soneto dedicatorio al poeta, que en mi español de extranjero ya expresaba una fuerte conciencia de cómo mi destino vital se había quedado entretejido con la obra del poeta:

Sublime tejedor de finas tramas
y montes densamente enmarañados;
engendrador de monstruos despeñados
al mar, al precipicio o a las llamas:

me inquietan los funestos panoramas,
de agüeros, vaticinios, sueños, hados,
oráculos y astrólogos poblados,
que el desconcierto entonan de tus dramas.

Si desenredas cómo el albedrío
se libra de la fuerza del destino
y vence las pasiones del instinto,

se enreda tu destino ya en el mío.
Y yo, ¿qué causas hoy predetermino?
Es el tiempo, don Pedro, un laberinto.

El «laberinto» cuya mención cierra el soneto es, por supuesto, también el laberinto que menciona Segismundo en su soliloquio y el de los versos iniciales de Rosaura; pero sobre todo alude a la metáfora del laberinto del tiempo que había encontrado en otro autor deslumbrante: Borges. Aunque de este me consta que no le interesaba mucho Calderón, yo percibía y sigo percibiendo un vínculo entre los dos poetas. De hecho, la primera traducción mía que llegó a la imprenta fue una selección de 46 sonetos y 4 poemas largos del argentino (*De onzichtbare roos*, 1995), traducidos todos respetando la rima y la métrica del original, decisión esta sobre la que no reflexioné un solo instante, y que no estaba fundamentada en ninguna teoría traductora sino en aquella intuición inicial que me guiaba cuando probé mi mano con las décimas de Segismundo.

Pero mi traducción primera seguía inédita. Las editoriales a las que se la ofrecía la rechazaban, aduciendo que no publicaban textos teatrales, o que no publicaban traducciones, o que no publicaban textos antiguos. Cuando me enteré - no recuerdo cómo - del propósito del director escénico Willibrord Keesen de representar la obra, me puse en contacto con él y me puse a revisar la traducción febrilmente antes de ofrecérsela. Keesen aceptó el texto mecanografiado que le envié, le impartí unas clases de métrica española y él, finalmente, hizo su propia adaptación para seis actores con su compañía Theaterplatform. Era 1991 y la traducción aún estaba cercana a su primera versión. Todavía quedaban quince años de revisiones hasta su publicación en libro.

Con el paso del tiempo había ido conociendo la tradición traductora de *La vida es sueño*. Había examinado la traducción anónima en alejandrinos pareados de 1647, que ha sido atribuida a un tal Schouwenberg - traductor misterioso que, según mis conocimientos actuales, probablemente nunca existió -, la primera conocida a lengua alguna. Leí, admiré y sigo admirando la de Abraham Seyne Kok (1871), quien diseñó para la tarea su propio sistema polimétrico basado en el pie yámbico acentual. Menos memorables me parecieron las de Gerard

den Brabander (1954) y Dolf Verspoor (1979). Había podido constatar, además, que, después de la primera traducción (que se publicó como *'t Leven is een droom* pero también como *Sigismundus, prince van Poolen*, 'Segismundo, príncipe de Polonia') se acostumbraba seguir a los románticos alemanes titulado la obra *Het leven, een droom* ('La vida, un sueño'). De modo que cuando vi anunciada para 1993 una puesta en escena de la obra con tal título, comprendí que se iba a manejar una traducción antigua, por lo que me puse en contacto con la directora Liesbeth Coltof para llamar su atención sobre mi traducción. Me pidió el texto, se lo proporcioné, y no supe más de ella. Un mes antes del estreno volví a contactarla, y me dijo que, en vez de usar mi traducción, se había 'inspirado' en la mía y en la de Verspoor simultáneamente. Como su explicación sonaba a una justificación transparente del impago de derechos de autor, contacté con Verspoor, al que de ese modo llegué a conocer un año antes de su muerte y ya harto cansado y enfermo. Me dijo que su traducción la había realizado quince años antes, a contrarreloj y con desgana, para la Haagsche Comedie, y que se desmarcaba del resultado y del asunto. Solicité a la compañía el texto del montaje y pude comprobar que no era otra cosa que una versión muy recordada de mi traducción, que dejaba cojos muchos versos y estrofas. Molesto con la versión y, sobre todo, con la actitud de la directora, la obligué con la ayuda de una abogada a ofrecerme una remuneración digna. Hago constar, ahora, que habría aceptado una remuneración simbólica si Coltof no hubiese intentado eludir sus obligaciones.

Mi entrega al estudio de la literatura antigua española, fruto del descubrimiento de las décimas de Segismundo, me había proporcionado unos conocimientos poco corrientes en los Países Bajos, que fueron claves para conseguir, al poco tiempo de licenciarme, un puesto de docente en la Escuela Superior de Utrecht, desde donde pasaría años más tarde a la Universidad de Nimega. Escribí dos manuales, no mucho menos prematuros que mi traducción de *La vida es sueño*, sobre la literatura antigua española. La editorial Bijleveld empecé a encargarme la traducción de manuales de filosofía del inglés y del español. De modo que mi nombre iba apareciendo en la portada y el frontispicio de sucesivos libros, pero seguía sin publicar 'mi' Calderón. No recuerdo en qué año Jan Kuijper, de la editorial Querido, me aseguró por primera vez que la obra - o la traducción, o ambas - le parecía una «joya», y se comprometió a publicarla; el caso es que postergó la publicación año tras año, repitiendo siempre el calificativo, hasta que dejé de tomar en serio su compromiso, sobre todo conforme iba descubriendo que adquiriría compromisos verbales similares con otros muchos autores y traductores.

Yo publicaba también desde 1991 poemas míos en la revista literaria *De Tweede Ronde*. Entre estos figuraba a partir de 1998, por entregas y con el título intencionalmente ridículo de la *Antropiade*,

lo que solo puedo resumir como una versión burlesca de la historia universal. En torno al cambio de siglo la editorial Papieren Tijger de Breda, surgida del mundo de los *okupas*, me contactó ofreciéndome la publicación del engendro entero en libro. Recibí el ofrecimiento con cierta tristeza, por crearme incapaz de acabar la fragmentaria epopeya burlesca; pero se me ocurrió un plan alternativo. Me reuní con el director de la editorial, Paul de Ridder, y le confesé que la obra estaba sin terminar y que probablemente lo seguiría estando siempre; pero que tenía una traducción de *La vida es sueño* que pedía a gritos ser publicada, así como una novelita de Unamuno (*San Manuel Bueno, mártir*), también realizada en mi época estudiantil e igualmente inédita. Aceptó publicar ambos textos. ¡Por fin mi *Het leven is droom* iba a ser un libro!

Al repasar la traducción, decidí que era muy mejorable. Le pedí a Paul empezar por Unamuno para tener unos años para hacer una última revisión cuidadosa de la traducción de Calderón, cuyos defectos, cuando volví a leer el texto, me parecían clamorosos. Pulí la traducción más con el oído que con otra facultad, y pensando, más que para versiones anteriores, en el trabajo del actor, sin volver a mirar apenas el original, que por otra parte ya me sabía casi entero de memoria. A lo largo de los años, el título había fluctuado entre *Het leven is droom*, sin artículo, y *Het leven is een droom* ('La vida es un sueño'), con él.¹ La decisión definitiva, sobre la que sigo teniendo mis dudas, se tomó en una de las reuniones semanales de la ya mencionada revista *De Tweede Ronde*, cuyos redactores se juntaban los jueves en el café Mulliners acompañados de escritores y traductores asociados a la revista. Allí se debatió entre las dos opciones; recuerdo que estaban Anne Stoffel y Hans Boland - autores de magníficas traducciones de poesía rusa -, el latinista Wiebe Hogendoorn (traductor de las *Tristia*, de Teócrito, de Emily Brontë), Ike Cialona (traductora de Dante y de Ariosto), Peter Verstegen (Petrarca, Rilke, Shakespeare, Beaudelaire...) y el taciturno reaccionario Monse Weijers. Se adujo, por un lado, que la versión con artículo generaba connotaciones positivas indeseadas - 'La vida es una maravilla' - y, por otro, que la versión sin artículo chirriaba un poco por tratar el segundo sustantivo como incontable. Alguien citó, previsible pero oportunamente, que Shakespeare también lo trata así («such *stuff* as dreams are made on»). Los traductores de *De Tweede Ronde* no eran precisamente abstemios, de modo que el consenso final a favor de la omisión del artículo puede deber algo al excelente vino de Mulliners. *Het leven is droom*.

1 La cuestión ha traído de cabeza a más traductores: véase Antonucci 2011.

2 El desenlace

Por esas fechas, ya había tomado la insólita decisión de renunciar a mi puesto en la Universidad de Nimega y me estaba trasladando gradualmente a Madrid. Culminé el traslado en abril de 2006, con un viaje desde Holanda a España en un coche que contenía, aparte de varias cajas de libros, una carpeta con las galeradas de *Het leven is droom*. Había acordado con Paul que aprovecharía el tedio del viaje para limar algún detalle que seguía sin contentarme, y que mandaría mis últimas correcciones nada más llegar a Madrid. No se preveían grandes cambios en el texto, puesto que ya estábamos en la fase de pruebas y, a fin de cuentas, ya llevaba dos décadas de trabajo intermitente sobre la traducción. En ese viaje pasó algo imprevisto que es imprescindible comentar aquí; pero para poder explicarlo, es ineludible comentar primero algunas dificultades específicas de la traducción.

Las cuatro décimas de Segismundo que habían desencadenado tantas cosas en mi vida, y en las que el príncipe contrasta su falta de libertad con el privilegio que gozan las aves, los brutos, los peces y los arroyos, encierran una dificultad técnica considerable. En cada décima, el verso final acaba en la palabra *libertad*, por lo que son necesarias dos palabras terminadas en *-ad* para proporcionar las rimas de los versos sexto y séptimo de la estrofa. En Holandés, *libertad* se dice *vrijheid*, palabra que apenas admite rimas, por lo que opté, desde la primera versión, por concluir cada décima con el verso «...moet met minder vrijheid leven?» (‘...¿con menos libertad he de vivir?’), con el verbo al final), que ofrecía más opciones de rima. En holandés se producía además un segundo problema no menor con el inicio de las décimas. *Nace*, en español, consume solo dos sílabas del verso, o incluso una si hace sinalefa. En las lenguas germánicas, el verbo correspondiente a *nacer* suele ser pasivo, y así el holandés, para decir *nace el ave* o *nace el pez* necesita casi un verso entero, con un participio al final. Yo había optado por aceptar este hecho y traducir «Ook de vogel wordt geboren...» (‘También el ave nace...’), «Ook het roofdier wordt geboren...» (‘También el bruto nace...’), etcétera. En consecuencia, en las cuatro décimas, el verso inicial terminaba en la misma palabra, *geboren*, en la que tenían que rimar los versos cuarto y quinto, de modo que seis de las diez rimas ya iban prede-terminadas por los versos inicial y final:

.....geboren	(a)
.....	(b)
.....	(b)
.....-oren	(a)
.....-oren	(a)
.....-even	(c)
.....-even	(c)
.....	(d)
.....	(d)
<i>moet met minder vrijheid leven.</i>	(c)

De modo que las exigencias de la rima condicionaban ferozmente la articulación exacta de las cuatro décimas, y como traductor gozaba de menos libertades que el propio poeta para permitir que la rima me sugiriera ideas ajenas al plan original: las estrofas tenían que conformarse, dentro de límites razonables, a la retórica y el sentido que les había imprimido el primer poeta. De ahí que, en la sucesivas revisiones de la traducción, volví una y otra vez a estas cuatro estrofas, que a fin de cuentas habían impulsado y justificado todas las demás; pero sin conseguir nunca estar del todo satisfecho, chocando siempre con las limitaciones impuestas por la rima. De repente, en aquel viaje de vuelta en coche, un día antes de entregar las ultimísimas correcciones, y ya encontrándome entre París y Burdeos, se me ocurrió la posibilidad de iniciar las estrofas con una construcción gramatical alternativa, que me generaba más libertad. ¿Qué pasaría – me dije – si empezaba las estrofas con el equivalente neerlandés de «Apenas nacido, el ave...», «Apenas nacido, el bruto...», etcétera? Significaba alejarme más del sentido original, pero de repente me sentí un Segismundo desencadenado. ¡Se me abrió un abanico de posibilidades que nunca había podido explorar! Partiendo de esta construcción alternativa, la sintaxis del holandés me permitía además retrasar en la frase la mención del ave, del bruto, del pez y del arroyo y probar todo tipo de soluciones nunca probadas. Me lancé a explorar el terreno recién descubierto y me puse febrilmente a construir décimas en él.

Había quedado en Irún con mi buena amiga Maite Otaegui. Llegado a la ciudad fronteriza, aparqué el coche, saqué mi cuaderno y apunté apresuradamente las cuatro décimas que en escasas horas se habían formado en mi mente. Ya no habría tiempo para revisiones. Cené con Maite y su marido Fred, me quedé a dormir y al día siguiente seguí hacia Madrid, donde pasé la nueva versión de las cuatro décimas de Segismundo al ordenador, adjunté el documento a un mensaje electrónico en el que pedía disculpas a la editorial por la envergadura de la enmienda, pulsé *enviar* y... *alea jacta erat*. De este modo las sucesivas versiones de las cuatro décimas, limadas y pulidas durante casi veinte años, fueron sustituidas, en el último momento, en gran parte por otras que, si bien mantenían globalmente intacta la

segunda mitad de cada décima, cambiaron radicalmente la primera. Creo que puede resultar de interés recoger aquí las dos versiones:

Penúltima versión

Ook de vogel wordt geboren,
die, met bontgekleurde wieken,
als hij amper 't ochtendkrieken
zijn getsjilp heeft laten horen,
reeds de ether wil doorboren
in een dartel vrijheidsstreven,
boven 't warme nest verheven
dat hem toch zo veilig hield;
en moet ik dan, meer bezield,
toch met minder vrijheid leven?

Ook het roofdier wordt geboren,
met een fraai gevlekte vacht
en is amper, in zijn pracht,
sterrenbeeld van 't ochtendgloren,
of zijn vacht kan zo bekoren
dat de jacht op hem bedreven
hem de wreedheid in zal geven
van het beest van 't labyrint;
en moet ik, met beet'r instinct,
toch met minder vrijheid leven?

Ja, de vis wordt ook geboren,
voortgebracht door wier en slijk,
en trekt amper door het rijk
van het schuim zijn eerste voren
of zijn sporen gaan verloren
in de golven die 'm omgeven,
als hij zijn geschubde steven
wendt en voortjaagt naar zijn gril;
en moet ik, met vrijer wil,
toch met minder vrijheid leven?

Ook de bergbeek wordt geboren,
als een slang die glanst en fonkelt,
en kruipt nauwelijks, gekronkeld,
tussen bloemen door naar voren
of hij heeft voor aller oren
reeds zijn loflied aangeheven
op de weidsheid, hem gegeven
door Wie allen vrijheid geeft.
en moet ik, een mens, die leeft,
toch met minder vrijheid leven?

Última versión

Net geboren, bont bevuogeld
als een veldboeket met wieken,
heeft de vogel —'t ochtendkrieken
als een pluimentuil verheugend—
zich al rap en onbeteugeld
naar het hemelruim verheven,
liever dan aan 't nest te kleven
dat hem warm en veilig hield;
en moet ik dan, meer bezield,
toch met minder vrijheid leven?

Net geboren en bedeed
met een fraai gevlekte vacht,
heeft het roofdier —in zijn pracht
net een levend sterrenbeeld—
reeds zijn eerste prooi gekeeld
met een woestheid ingegeven
door de jacht op hém bedreven
in zijn eigen labyrint;
en moet ik, met beet'r instinct,
toch met minder vrijheid leven?

Net geboren uit het slijk,
als uit wier en slijm gedolven,
maakt de vis —die danst op golven
een geschubde boot gelijk—
heel de zee al tot het rijk
van zijn lustig vrijheidsstreven,
waar hij dartelt, om het even
waar naartoe, conform zijn gril;
en moet ik, met vrijer wil,
toch met minder vrijheid leven?

Net geboren, net op gang,
tussen bloemen zilver fonkelend,
heeft de beek —door velden kronkelend
als een kristallijnen slang—
reeds de kabbelende zang
van zijn loflied aangeheven
op de weidsheid hem gegeven
door Wie allen vrijheid geeft;
en moet ik, een mens, die leeft,
toch met minder vrijheid leven?

Hasta el día de hoy, no estoy seguro de cuál es más sólido, el edificio cincelado pacientemente a lo largo de veinte años, o la nueva construcción levantada en unas escasas horas sobre los cimientos de aquel.

3 De La vida es sueño a Amar después de la muerte

La traducción mereció alguna reseña. A Maarten Steenmeijer (*De Volkskrant*) mi epílogo le resultó pedante, pero alabó la traducción. Lieve Behiels (*Filter*) compartía su entusiasmo e invitó a directores escénicos a convertir mi texto en espectáculo. El hecho es que, como poema dramático, el texto publicado es - de eso estoy convencido - bastante mejor que el usado por Keessen y por Coltof; pero pasarían años sin que el mundo escénico mostrara un interés renovado. Yo, por mi parte, me puse a traducir otra obra de Calderón, en cuya elección intervinieron varios factores.

Por un lado, la necesidad imperiosa de escribir una tesis doctoral. En mis años de docencia en la Universidad de Nimega, había iniciado un complejo estudio (o 'investigación', como se dice ahora, copiando el léxico de las ciencias) con ese fin, al que pensaba dedicar varias décadas. No era nada fuera de lo común en Holanda ser profesor universitario sin ser doctor, pero en España sí lo era y en seguida me di cuenta de que, si algún día querría retomar la docencia universitaria, tener tal título sería *conditio sine qua non*. Buscando un tema más abarcable opté por preparar una edición crítica de una comedia de Calderón. Hablé de ello con Carlos Alvar, el único catedrático de universidad al que conocía en España, y me dijo que confiaba en mis capacidades, que aceptaba ser mi director de tesis, pero que él, como medievalista y romanista, poco podía aportar a un estudio sobre Calderón. Incurablemente individualista, acepté felizmente su 'dirección' tan poco impositiva. Me matriculé en la Universidad de Alcalá y aprobé los ineludibles cursos de doctorado mientras exploraba el terreno de mi estudio. Lo cierto es que nunca me había interesado mucho por la crítica textual, ni nadie me había enseñado esa disciplina, así que tuve que enseñármela a mí mismo. Necesitaba una comedia apasionante de la que no existía una buena edición, y vacilaba entre *Darlo todo y no dar nada* y *Amar después de la muerte*.

Esta última parecía, de entrada, más interesante desde el punto de vista de la crítica textual; y había otra consideración a tener en cuenta. La sociedad holandesa, siempre tan tranquila, se había visto agitada en los años precedentes por la irrupción del político populista Pim Fortuyn y su posterior asesinato, así como por otro asesinato afín, el del cineasta Theo van Gogh, por un integrista musulmán. La convivencia entre la población autóctona y los inmigrantes musulmanes de primera y segunda generación se revelaba llena de tensiones que se agudizaron con estos sucesos. Me pareció que *Amar después de la muerte* tendría un interés especial en tal contexto, puesto que el público teatral neerlandés vería inmediatamente reflejadas en las tensiones entre los cristianos viejos y los moriscos de la obra las tensiones sociales presentes. De modo que, para no repartir mi atención entre dos temas, opté por editar y traducir la obra simultánea-

mente; así podría seguir trabajando y doctorarme al mismo tiempo.

Acordé, pues, con la misma editorial Papieren Tijger, añadir a *La vida es sueño* una segunda traducción calderoniana, esta vez realizada en mucho menos tiempo pero, espero, también con más madurez. Dediqué, de manera intermitente, unos tres años a la pieza que en holandés se llamaría *Liefde na de dood*. Me había mudado, con mi pareja sentimental Esther Rojas, a la Sierra de Guadarrama, y no pocas redondillas y décimas fueron resueltas en paseos solitarios por el monte, dignos de Machado o Maeztu. De hecho, el método de traducir caminando, oxigenando el cerebro, se convirtió en mi *modus operandi* habitual. No veía motivos para variar la estrategia básica ya empleada con *La vida es sueño* de respetar las formas poéticas del original, aunque con una excepción importante. El problema de los romances, sobre cuya solución siempre había tenido dudas, ahora lo simplificaba optando por el equivalente de octosílabos blancos. Por otra parte, sentí como verdadero regalo de Calderón el disparatado español macarrónico (o *cuscúsico*) del gracioso morisco Alcuzcuz, no solo por el placer que me proporcionaba la búsqueda de deformaciones verbales cómicas equivalentes en neerlandés, sino porque al mismo tiempo me solucionaba problemas prosódicos y de rima. El caso generó problemas de traducción muy peculiares. Cuando Alcuzcuz, por ejemplo, deforma los nombres y títulos de don Juan de Austria, el Marqués de Mondéjar, el Marqués de los Vélez, Sancho de Ávila y don Lope de Figueroa (vv. 1503-1510), es probable que al público holandés algunos de los nombres reales le resultaran tan exóticos y tan difíciles de retener en la memoria como sus respectivas deformaciones grotescas. Algo similar sucede con conceptos como el de morisco. Estas consideraciones me justificaban, creo, para cargar más lo absurdo de las deformaciones, incluyendo el cambio de «morisk» a «mollusk» ('molusco'):

Original

...muy cerca de
don Juan de Andustria en campaña,
a quien decir que compañía
el gran Marqués de Mondejo
con el Marqués de Luzbel,
y el que fremáticos doma,
don Lope Figura-roma,
y Sancho Débil con él.

Traducción

...don Goewan van Oisterwijk,
en hij meeneemt de Makries...
de Makries van Lekkervies,
de Makreel van Modderdijk,
de Makroon van Appelvla
en Verlope Figoerant:
komen naar Poegaraland
ons mollusken achterna.

Dedicué más tiempo y cuidado a la traducción que a la tesis doctoral que acabé defendiendo precipitadamente – con un *cum laude* claramente inmerecido – tres años antes de publicar aquella. A diferencia de mi traducción de *La vida es sueño*, que como ya señalé recibió alguna reseña elogiosa, y que además fue adoptada por la Escuela Dramática de Amberes como lectura obligatoria para cada nueva promoción de estudiantes, *Liefde na de dood* pasó totalmente desapercibida y se defraudaron mis esperanzas de interesar a un director teatral por la obra.

4 **A secreto agravio, secreta venganza**

Intervino el azar. Se convocó una plaza de profesor asociado en el área de Teoría de la literatura y Literatura comparada en la Universidad Complutense, y me enteré por pura casualidad el día antes del cierre del plazo para la presentación de solicitudes. Reuní rápidamente toda la documentación que pude, rellené la solicitud y gané, ante mi propio asombro, la plaza. Puede que por error: el catedrático del área, don Antonio García Barrio, me convocó a su despacho en los primeros días y, acaso distraído por la grave enfermedad de su esposa, me insistió en lo bien que venía al departamento la llegada de «un germanista como usted». No me atreví a desmentir el epíteto, pero me consideraba hispanista y entendí que tenía que reinventarme como comparatista o como teórico de la literatura.

Al poco tiempo de mi entrada en el departamento inicié otro apasionante proyecto calderoniano. Los escuetos datos que ofrecía el *Manual bibliográfico calderoniano* sobre la comedia *La selva confusa* habían despertado mi interés por el manuscrito autógrafo de dicha obra, que empecé a estudiar detenidamente. Había explorado el teatro de Calderón como traductor y como filólogo, pero siempre había albergado el deseo secreto de hacerlo también desde la perspectiva escénica; de modo que, al descubrir la gracia del enredo de *La selva confusa*, decidí lanzarme a dirigir un montaje de la comedia, y conté para ello con la valiosa ayuda de Esther. Dadas las elevadas cifras de paro entre los actores, y dado el deseo de muchos de ellos de poder representar alguna vez un clásico en verso, fue más fácil de lo que me había imaginado reunir a un grupo de actores dispuestos a dejarse dirigir por un holandés sin experiencia, sin dinero y sin productor. Autodidacta reincidente, me puse a la tarea de aprender sobre la marcha cómo se dirige una compañía teatral. Los actores de la compañía, que bautizamos La Redondilla, hicieron un trabajo magnífico para compensar los defectos de la dirección. Conseguimos ser contratados para representar la pieza durante el mes de junio de 2011 en el Teatro Casa de Vacas en Madrid. Con la gestora del teatro, Susana Solé, acordamos hacer un segundo montaje

para la temporada siguiente, y yo quería que esta vez fuese una tragedia. Vacilé entre *Los cabellos de Absalón* y *A secreto agravio, secreta venganza* y optamos finalmente por la segunda. Una circunstancia que nos preocupaba era que Esther y yo estábamos en lista de espera para una adopción internacional, y sabíamos que, una vez que esta se hiciese realidad ya no tendríamos energía para seguir montando teatro. Así que tuvimos la precaución de preparar ya el nuevo montaje en la primavera de 2011. Pero precisamente en esos meses nos fueron ofrecidos en adopción dos hermanos húngaros, que fuimos a recoger en el mes de junio, poco después del estreno de *La selva confusa*, dejando en manos del actor Juanma Casero (que hacía de Fadrique) la gestión de las funciones. Durante nuestra estancia en Hungría, nos fue comunicado que, apenas una semana después de la última función, Susana Solé había sido despedida de manera fulminante por el recién nombrado concejal de cultura del Distrito del Retiro, Ángel Garrido (el mismo que más tarde presidiría la Comunidad de Madrid). Entendimos que nuestra protectora ya no estaba en condiciones de protegernos, y que el nuevo montaje no iba a estrenarse, pues no teníamos nada firmado sino solo un acuerdo oral con una gestora caída en desgracia. Así terminó nuestro segundo proyecto teatral como terminan tantos proyectos teatrales, sin más funciones que dos preestrenos realizados antes de nuestro viaje a Hungría.

Lo relevante de esta anécdota en este lugar es que, después de la experiencia satisfactoria de simultanear la edición y la traducción de *Amar después de la muerte*, había decidido acompañar el montaje de dos proyectos relacionados con él: una edición crítica – que acabaría publicándose en Cátedra (2011) – y una traducción. De modo que mi tercer Calderón holandés fue, en realidad, un efecto colateral de un proyecto teatral que nunca superó la fase de los preestrenos.

Para *Geheime wraak voor een geheime krenking* – que así se titularía la nueva traducción – relajé un poco más las exigencias de fidelidad formal al original. Los romances los traduje esta vez en endecasílabos sueltos, forma más fácil de reconocer para el lector o espectador neerlandés, acostumbrado como está al verso de Shakespeare, cuya prosodia es habitualmente respetada en las traducciones al holandés. En uno de los soliloquios sustituí las redondillas por cuartetos de rima cruzada, simplemente porque conseguía así, a mi juicio, un resultado más impactante como poesía dramática. El caso podría interesar al lector. El pasaje en cuestión (vv. 2526-2545) arranca con cuatro estrofas regidas por el adverbio *bien*:

Bien habemos aplicado,
honor, con cuerda esperanza,
disimulada venganza
a agravio disimulado.

Bien la ocasión advertí
cuando la cuerda corté,
cuando los remos tomé
para apartarme de allí,
haciendo que pretendía
acercarme; y *bien* logré
mi intento, pues que maté
al que ofenderme quería
—testigo es este puñal—,
al agresor de mi afrenta,
a quien di en urna violenta
monumento de cristal.
Bien en la tierra rompí
el barco, dando a entender
que esto pudo suceder
sin sospecharse de mí.

Bien no puede traducirse literalmente aquí, al menos sin invertir la frase. Opté por *listig*, ‘con astucia’; pero fue sobre todo el afán de respetar la retórica del pasaje lo que impuso la sustitución de octosílabos por endecasílabos:

Hoe *listig* hebben daar mijn eer en ik,
na eerst met het benodigde geduld
te wachten op het juiste ogenblik,
mijn wraak voor een verhulde grief verhuld;
want *listig* heb ik de gelegenheid
gegrepen om het meertouw door te snijden
en, veinzend dat ik naar de overzijde
wou roeien, 't vaartuig uit het zicht geleid,
en *listig* maakte ik de arbeid af
—zij deze dolk de bloedige getuige—
en *listig* deed ik met mijn grief de vuige
verleider zinken in een vloeibaar graf,
en *listig* sloeg ik, eenmaal weer aan wal,
waar niemand mij kon zien, de boot aan stukken
waardoor het aangenomen worden zal
dat hij rampzalig kon verongelukken.

En ningún pasaje de *A secreto agravio, secreta venganza* es tan evidente la interdependencia entre forma y contenido como en el soneto que dedica el criado Manrique a la cinta verde de la criada Sirena (vv. 2312-2325). Como ocurre en muchos sonetos burlescos, la rima es intencionadamente cacofónica, y no cabe duda de que las rimas ejercieron de verdadera camisa de fuerza sobre las ideas en la composición original por parte del poeta:

Cinta verde, que en término sucinta,
su cinta pudo hacerte aquel dios tinto
en sangre que gobierna el globo quinto,
para que Venus estuviese encinta.

La primavera tus colores pinta,
por quien yo traigo en este laberinto,
tamaño como pasa de Corinto,
el corazón, más negro que la tinta.

Hoy tu esperanza a mi temor se junte,
porque en su verde y amarillo tinte
Amor flemas y cóleras barrunte;

que como a mí de su color me pinte,
no podrá hacer, aunque su arpón me apunte,
que mi esperanza no se encaraminte.

A mi entender, la traducción no solo tenía que cumplir con las exigencias formales de los sonetos, sino respetar también la cacofonía del original; de modo que, en aras de la fidelidad en este plano, me permití mayores libertades que nunca en el contenido:

Groen strikje, dat gekocht is voor een prikje,
en toch zo groen is als het groenste struikje;
dat Mars kon strikken, toen hij door het luikje
van Venus prikte met een stevig knikje;

hoe dikwijls niet bezorg je mij het hikje
of, meer dan hartepijn, pijn in mijn buikje,
want niet alleen betast ik je: ik ruik je,
ik kus je, ik bekwijl je en ik lik je!

Groen strikje, alle groenheid op een stokje:
je bent nog groener dan een lentetakje
of 't brandend maagzuur van een dartel bokje,

en dus geef hij me hoop op mijn gemakje
onder dat jou welbekende onderrokje
een blik te mogen werpen... of een kwakje.

Así, las rimas *-inta*, *-into*, *-unte* e *-inte* fueron sustituidas en la traducción por *-ikje*, *-uikje*, *-okje* y *-akje*; y algunas ridiculeces de Manrique por otras, radicalmente diferentes pero espero que igual de eficaces en su función cómica. Constato, por otra parte, que mientras en nota a mi edición del texto español puse en duda algunas de la lectu-

ras obscenas que hace Paterson (1984) del soneto, en la traducción acabé aceptando y hasta reforzando tal interpretación, como resultado no tanto de la hermenéutica como del proceso creativo que es la traducción rimada.

5 De Calderón a Lope

Al igual que *Liefde na de dood*, esta nueva traducción no fue considerada merecedora de siquiera una sola reseña en la prensa neerlandesa. Pero persistí, iniciando al poco tiempo la siguiente traducción. El ambicioso proyecto consistía en reunir, en un solo libro, tres comedias de Lope de Vega y el *Arte nuevo de hacer comedias*. No tenía una estrategia traductora preconcebida, pero tenía claro que exploraría nuevos caminos, pues sentía que el verso de Lope y el verso de Calderón son dos universos diferentes. Al iniciar la labor, confluyeron varios factores que determinaron la estrategia definitiva. En primer lugar, iba pesando sobre mi ánimo la total falta de recepción de mis traducciones de *Amar después de la muerte* y *A secreto agravio, secreta venganza*, así como la falta de nuevos montajes de la de *La vida es sueño*. En segundo lugar, iba topándome con grandes dificultades para encontrar una solución satisfactoria para las redondillas iniciales de *Fuente Ovejuna* - la primera de las tres comedias que iba a traducir - por lo que la anticipación de los casi nueve mil versos que quedaban por recrear iba convirtiéndose en una carga difícil de soportar. Sentía, asimismo, que el verso dramático de Lope, a menudo funcional y directo, tenía menos interés intrínseco que el de Calderón, más retórico y más inconfundiblemente suyo. Había solicitado, por otra parte, una beca de traducción a la Fundación para las Letras neerlandesa: apoyo económico que nunca me había sido denegado. Estando en este bloqueo creativo, recibí la resolución de la comisión evaluadora de solicitudes, que falló, en términos apenas disimulados, que Lope de Vega era un escritor rancio, de escaso interés para nuestro tiempo, y me pidió que aclarara si encima iba a cometer el disparate de traducirlo en verso. Me sentí desgarrado entre, por un lado, la rabia que me provocaba tal intromisión en mis decisiones como traductor, y por otro, el alivio que me producía el inesperado apoyo a una decisión que ya se estaba perfilando: la de abandonar el verso y optar, esta vez, por la prosa. Contesté dócil pero tristemente a la comisión que las comedias las traduciría en prosa; y sus anónimos miembros me concedieron la subvención aduciendo mi reputación como traductor - al parecer, a Lope seguían considerándole algo así como poeta reaccionario y filofranquista - y puse manos a la labor.

Fue un calvario. Traducía de forma desganada y sin alegría. Irónicamente, tardé tantos años como hubiera tardado manteniendo el verso. Descubrí algo que ya sabía en teoría pero que no había expe-

rimentado aún en la práctica: que la traducción en prosa, si bien solucionaba los problemas del verso, generaba otros no menos graves. Escuchar - pongamos por caso - a los labradores de Fuente Ovejuna debatir sobre el amor platónico en redondillas no resulta chocante, ya que la artificiosidad misma de la forma subraya el carácter ficticio, literario, de la situación dramática; pero me di cuenta de que, al prosificar su diálogo, estaba sustituyendo ineludiblemente las convenciones artísticas de la comedia nueva por otras, más afines al teatro burgués y a la estética realista, por lo que el tema del diálogo de los labradores resultaba poco creíble. Todo chirriaba. Iba dándome cuenta de que no solo se trataba de suprimir la rima y la prosodia; todos los rasgos de estilo estaban pidiendo a gritos ser modificados y acercados al lenguaje coloquial. Antes, cuando traducía a Calderón, había tenido a menudo la satisfacción de sentir que el resultado sonaba de verdad al poeta; ahora constataba que la traducción no tenía mucho que ver con Lope de Vega.

Llegué, por fin, a la cumbre del Gólgota, con tres comedias como tres cruces, y me lancé al último de los textos que iba a ser incluido en el volumen: el *Arte nuevo*. Lo traduje en pentámetros, con sus pareados en los lugares debidos, dejando así al menos un testimonio de que Lope de Vega escribía en verso y recuperando el gusto en el trabajo. Añadí, finalmente, un breve texto preliminar, en el que me costó disimular el desafecto que sentía para con el resultado de mi propia labor. El libro se encuentra, al escribir estas líneas, en prensa, pero puede que no se publique nunca. Ante la dificultad de afrontar los gastos de producción, la editorial, golpeada como todos por la pandemia del coronavirus, solicitó una subvención al Ministerio de Cultura y Deporte español. Estas subvenciones, convocadas anualmente para el fomento de la traducción a lenguas extranjeras, son generosas pero notorias por la cuantiosa y variada documentación exigida para su adjudicación. En efecto, aunque fue provisionalmente adjudicada la subvención en noviembre del 2020, el Ministerio dejó finalmente «decaído en su derecho» a Papieren Tijger por no haber entregado a tiempo no sé qué certificado despedido por la Agencia Tributaria neerlandesa. Al parecer, la Agencia Tributaria maneja un plazo de seis semanas para enviar el dichoso documento y el Ministerio de Cultura y Deporte español, un plazo de diez días laborables para su recepción. De nuevo, unas circunstancias aleatorias demuestran tener más peso de lo que uno podría sospechar: si los Países Bajos van a tener o no a su disposición el *Peribáñez* o el *Arte nuevo de hacer comedias* ya no depende de mí.

6 Por fin, del libro a la escena

Más o menos a la mitad del calvario lopesco, se puso en contacto conmigo la compañía de teatro Toneelschuur, solicitando mi permiso para el uso de mi traducción de *La vida es sueño*. La ya no esperada solicitud me llenó de alegría. Hablé por Skype con el director, Olivier Diepenhorst, y descubrí que se proponía ser respetuoso con el texto. Si la petición me hubiera llegado antes de lanzarme a la traducción de Lope, tal vez me habría animado a volver a traducir en verso, pero ya era tarde para ello.

En la temporada siguiente, se estrenó el montaje, y para mayor regocijo mío, fue recibido con entusiasmo por la prensa, que destacaba las bellezas del texto. Por fin sentí que mis traducciones no estaban cayendo en saco roto. Fue el entusiasmo por el texto lo que animó al profesor de Estudios Teatrales de la Universidad de Ámsterdam, Frans Blom, a organizar un seminario sobre la recepción de *La vida es sueño* en los Países Bajos y Flandes, en el que, por supuesto, participé. Varios participantes en el seminario se quejaron en sus intervenciones de la escasez de traducciones del inmenso *corpus* dramático del Siglo de Oro, queja que siempre iba acompañada de miradas en mi dirección. He iniciado, pues, un nuevo proyecto y llevo, al escribir estas líneas, unos trescientos versos traducidos de *El alcalde de Zalamea*. En verso, como debe ser.

Bibliografía

- Antonucci, F. (2011). «'La vita è sogno' o 'La vita è un sogno'? Storia e ragioni della traduzione di un titolo classico». *Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*, 1, 245-53.
- Borges, J.L. (1995). *De onzichtbare roos*. Trad. de E. Coenen. Amsterdam: Aalders.
- Calderón de la Barca, P. (1647). *Het leven is maer droom*. Trad. anónima (atribuida a «Schouwenbergh»). Brussel: Mommaert.
- Calderón de la Barca, P. (1871). *Het leven een droom*. Trad. de A. Seyne Kok. Amsterdam: Funke.
- Calderón de la Barca, P. (1954). *Het leven een droom*. Trad. de G. den Brabander (Jan Gerardus Jofriet). Amsterdam: De Arbeiderspers.
- Calderón de la Barca, P. (1979). *Het leven een droom*. Trad. de D. Verspoor. Den Haag: Haagse Comedie.
- Calderón de la Barca, P. (2006). *Het leven is droom*. Trad. de E. Coenen. Breda: Papieren Tijger.
- Calderón de la Barca, P. (2010). *Liefde na de dood*. Trad. de E. Coenen. Breda: Papieren Tijger.
- Calderón de la Barca, P. (2011). *Amar después de la muerte*. Ed. de E. Coenen. Madrid: Cátedra.
- Calderón de la Barca, P. (2013). *Geheime wraak voor een geheime krenking*. Trad. de E. Coenen. Breda: Papieren Tijger.
- Paterson, A.K.G. (1984). «A secreto agravio, secreta venganza: A Theatre of the Passions». *Modern Language Review*, LXXIX, 579-608.