



**HAL**  
open science

## Miseria y esplendor de la traducción: "El obispo leproso" de Gabriel Miró en francés

Annick Allaigre

► **To cite this version:**

Annick Allaigre. Miseria y esplendor de la traducción: "El obispo leproso" de Gabriel Miró en francés. Publicacions Universitat d'Alacant. Azorín y Miró en traducción, Fernando Navarro Domínguez (éd.), pp.125-146, 2015. hal-01791177

**HAL Id: hal-01791177**

**<https://univ-paris8.hal.science/hal-01791177>**

Submitted on 6 Mar 2019

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

ihrem Bemühen, den Badegästen auf den Leib zu rücken, müde verebben, bloß um wieder aufs neue anzustürmen, verfolgen sie sie und trampeln mit ihren nackten Füßchen in ihnen herum. Der Dichter arbeitet in den frühen Morgenstunden, wenn die Luft dünn und frisch ist und das Licht kristallen und jungfräulich; später, gegen Mittag, kommen ihn drei, vier oder sechs Freunde besuchen. Um diese Zeit ist Félix Vargas ein wenig müde vom vielen Denken.

## CONCLUSIONES

Azorín resulta ser, de entre los más ilustres autores que ha dado la literatura española al patrimonio cultural universal, uno de los grandes desconocidos en el ámbito germano-hablante.

Las razones de dicho desconocimiento pueden ser ideológicas, a causa del perfil político del escritor alicantino por sus vínculos con periódicos como el *ABC*, pero los lectores de dicho ámbito cultural sí parecen haberse dejado seducir por los castizos paisajes castellanos y los grandes personajes españoles de la literatura universal como Don Quijote, lo que se refleja en tres de las traducciones al alemán existentes, las más antiguas, publicadas en los años 40.

La traducción más moderna, de los años 80, objeto central de este trabajo, sí parece haberse centrado, por el contrario, en la parte más vanguardista de Azorín, y también, en parte, la más desconocida: la de su producción cuentística, siendo el breve relato traducido un excelente ejemplo del estilo azoriniano y de las dificultades de traducción que su personal estilo plantea.

## BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ, Guzmán "La temporalidad existencial en Azorín", en [http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/06/aih\\_06\\_1\\_012.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/06/aih_06_1_012.pdf).
- BAQUERO GOYANES, Mariano (2010): *Los cuentos de Azorín*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010, reproducción de *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 226-227 (1968), pp. 355-374.
- INMAN FOX, E (1992): *Azorín: guía de la obra completa*. Madrid: Castalia (cap. II).
- LOZANO MARCO, Miguel Ángel (1998): *Teatro. Cuentos. Memorias. Epistolario*. Madrid: Espasa-Calpe.
- VALERO CUADRA, Pino (2012): "José Martínez Ruiz 'Azorín', para alemanes", en Albaladejo Martínez, J. A. & Vega Cernuda, M. A. (eds.): *Las letras valencianas en la literatura universal. Problemas de recepción y traducción: el paisaje y el tiempo*. Sevilla: Editorial Bienza, pp. 79-97.
- VIDAL ORTUÑO, José Manuel (2006): *Los cuentos de José Martínez Ruiz (Azorín)*. Murcia: Universidad de Murcia.

## MISERIA Y ESPLENDOR DE LA TRADUCCIÓN:<sup>1</sup> EL OBISPO LEPROSO DE GABRIEL MIRÓ EN FRANCÉS

ANNICK ALLAIGRE  
Université de Paris VIII Vincennes  
annick.allaigre@wanadoo.fr

**Resumen:** Las traducciones al francés de las obras de Gabriel Miró son escasas, muy diseminadas en el tiempo, y en manos de traductores y casas editoriales múltiples: de seguro, no hay coherencia en las elecciones de las obras, más allá de sus innegables cualidades intrínsecas. La dispersión da fe de la falta de interés en dar a conocer en Francia la obra de Gabriel Miró en su conjunto. Se trata más bien de corazonadas, muy puntuales, de un traductor o una casa editorial. La elección de *El obispo leproso* no es de sorprender por su importancia en la producción del escritor alicantino así como por la polémica que desencadenó en el momento de su publicación. Permite relacionar a Miró con una figura muy famosa de la vida intelectual española, conocida de los franceses: José Ortega y Gasset. Estas circunstancias hacen de esta obra un «hito», pero nos parece discutible la pertinencia de dicha elección puesto que se trata de la segunda parte de un conjunto novelesco cuya primera parte no está al alcance del lector francés, no habiéndose traducido *Nuestro Padre San Daniel*. Parte de la novela fue publicada por Miró bajo la forma de un cuento literario titulado *Señorita y Sor María Fulgencia*, traducido en el momento de su publicación, en 1924, por la *Revue de Genève*. Este hecho nos ha permitido llevar a cabo una comparación de los capítulos comunes, que revela dos lecturas radicalmente opuestas de la obra. Por un lado, una traducción que presenta una visión psicológica de las situaciones y, por otro, una traducción que tiende a objetivarlas sistemáticamente. Las dos posiciones nos parecen excesivas e inexactas. Sin embargo, hay que reconocer que traducir esta novela es un desafío mayor, y conviene saludar la hazaña de Jean-Baptiste Grasset; una hazaña no exenta de momentos de pura belleza, que rinden homenaje al aliento poético de la escritura mironiana.

1. Título que tomo prestado del título del ensayo de Ortega y Gasset dedicado a la traducción, por fin disponible en francés: Ortega y Gasset, *Grandeur et misère de la traduction*. Traduction dirigée par François Géral, postface de Jean-Yves Masson, Paris, Les Belles Lettres, 2013, 144 p.

**Abstract:** There are very few translations of Gabriel Miró's works: they are disseminated along time, and more often than not, are performed by multiple translators at multiple publishers. Obviously, the choice for such translations is often random while their intrinsic qualities cannot be denied. Such dissemination testifies to a lack of a real will to make Gabriel Miró's works widely known in France. What dominates mainly is a love-at-first-sight approach, quite punctual, both with translators and publishers. The choice of *El Obispo Leproso* is not very surprising when we consider how important it is in the production of the Alicante writer, but also when we consider the polemical debate that followed its publication. It allows to link Miró to a prominent figure in Spanish intellectual life, a figure well known to a French public: José Ortega y Gasset. Such circumstances make it a «must». But this choice is debatable insofar as it deals with the second part of a whole body of novel that a French reader doesn't have, *Nuestro Padre San Daniel* not having been translated so far. For one part of the novel, published by Miró as a short story called *Señorita y Sor María Fulgencia* and translated when it was released in 1924 for the *Revue de Genève*, a comparison of the passages mentioned is only too natural as it reveals two different readings of the work: on the one hand a translation opting out for a psychological point of view whereas on the other hand a systematic objectivation is preferred. Both points of view are often far-reaching and even inexact. However we must acknowledge that translating this novel is quite a challenge and Jean-Baptiste Grasset's performance must be hailed. It is a performance wrought with moments of pure beauty quite in keeping with the powerful poetry of Miró's writing.

#### INTRODUCCIÓN

Gabriel Miró, el «Flaubert español», es, valga la paradoja, un autor desconocido en Francia. Sólo una quinta parte de sus obras fueron traducidas al francés, en noventa años, aunque hay que señalar un interés por ella muy reciente ya que desde la última recensión, se publicó una novela. El lector francés dispone de:

- *Semaine sainte*, traduit par Valery Larbaud et Noémi Larthe, Paris, Editions du Sagittaire, 1925 [Première publication dans la revue *Intentions*, février/mars 1923].
- *Les cerises du cimetière*, traduit par Raymond Vidal, Paris, Fernand Sorlot, 1944.
- *D'un âge l'autre*, traduit par François Géral, Paris, Verdier, 1991.
- *L'évêque lépreux*, traduit par Jean-Baptiste Grasset, Paris, Stock, collection *Nouveau cabinet cosmopolite*, 1994.
- *Le roman de mon ami*, traduction de Michèle Plâa, Toulon, La Nerthe, collection *La petite classique*, 2013.

Puede sorprender que una obra tan importante siga tan poco y mal conocida en Francia, país en que el género novelístico (y su renovación) siempre ha gozado de gran prestigio y más, cuando pudo contar con el apoyo de un

gran amigo de las letras españolas, Valéry Larbaud, cofirmante de la primera traducción al francés. El caso francés sin embargo no parece aislado como lo confirma el que ningún artículo de *Escritores valencianos del siglo XX en sus traducciones*<sup>2</sup> presente las traducciones europeas de esta obra. Sólo le dedica unos párrafos Carmen González Rojo en *Recepción en lengua italiana de la obra literaria de nueve escritores valencianos*.<sup>3</sup> Parece ser que en Italia, gracias al empeño de Antonio Gasparetti, se haya traducido el ciclo oleziano completo, es decir, *Nuestro Padre San Daniel* y *El Obispo leproso*, bajo el único título de *Oleza*.

La ausencia de una recepción temprana en lengua francesa resulta tanto más extraña cuanto que las polémicas despertadas por *El obispo leproso* hubieran podido llamar la atención de los escritores e intelectuales franceses de los años 20. De hecho, setenta años después, es la palanca elegida por Jean-Baptiste Grasset y su editor para despertar el interés de su lector. Es de constatar, no sin cierta tristeza, que la muerte repentina y precoz de Miró—en 1930, con apenas cincuenta años— se llevó a la tumba la obra junto con el escritor.

Casi veinte años después del primer intento de divulgación en tierras galas, Raymond Vidal intentó rescatar la obra, con la traducción de *Las cerezas del cementerio*. Pero ¿Será que la sociedad francesa de finales de la segunda guerra mundial, preocupada por la reconstrucción del país y de la nación, no tuviera las disposiciones anímicas necesarias para la prosa poética del escritor alicantino? Tal vez; el caso es que esta traducción, más que dar a conocer la obra, la vuelve a sepultar por muchos, muchísimos años. En efecto, pasan cuarenta y cinco años hasta la aparición de la tercera traducción, la de *Niño y Grande (D'un âge l'autre)*, en 1991. Sin que se pueda hablar de un «momento Miró», los años 90 le son (un poco más) favorables y en 1994, se publica la traducción de *El obispo leproso*. Sin embargo esta traducción de una de sus obras primerizas, *La novela de mi amigo*.

Es de notar también que, a diferencia de lo que sucedió en Italia, las traducciones están en manos de distintos traductores y distintas casas editoriales, lo que, además de la escasez, produce cierta dispersión, poco propicia a que se perciba la existencia de una obra de peso. Y en el caso que nos ocupa—el de la traducción de *El Obispo leproso*— hay que añadir que no recayó en

2. Fernando Navarro, Pedro Mogorrón y Paola Masseur eds., *Escritores valencianos del siglo XX en sus traducciones*, Alicante, Editorial Agua Clara, 2011, 226 p.

3. Carmen González Rojo en *Recepción en lengua italiana de la obra literaria de nueve escritores valencianos Op. cit.*, p. 176-177.

manos de un especialista en traducciones del español sino más bien en traducciones del alemán y del inglés. Desconocemos las razones por las cuales se lanzó Jean-Baptiste Grasset<sup>4</sup> a traducir la novela pero hay que reconocer que era un enorme desafío vista la complejidad de la escritura mironiana. No estoy insinuando nada respecto de la calidad del texto traducido sino simplemente que este hecho amplifica la dispersión y el aislamiento de las obras.

Como se acaba de sugerir, las circunstancias, tanto personales como históricas, pueden explicar en parte la marginación de una obra relevante pero tampoco se pueden pasar por alto las dificultades intrínsecas: obra de temática poco asequible para un público francés dada la importancia de las referencias religiosas y eclesiásticas y de las alusiones históricas —el carlismo como telón de fondo por ejemplo—, con poca acción, con una lengua compleja de sintaxis muy elaborada y léxico de lo más preciso y abundante.

En el caso de *Las cerezas del cementerio*, el proyecto de R. Vidal era coherente: hizo primero un amplio trabajo de tipo académico<sup>5</sup> antes de traducir la novela; pero todo se hizo muy lentamente, el estudio es de 1934, la traducción de 1944, y la publicación del estudio ¡de 1964! Finalmente tuvo una repercusión muy limitada, a pesar de la reseña de Marie Laffranque en *Le Bulletin hispanique*.<sup>6</sup>

La casa editorial Stock, que publicó *El obispo leproso*, no se dirige a un público de especialistas sino al «honnête homme», interesado en la literatura mundial como bien lo señala el título «Nouveau cabinet cosmopolite» (*Nuevo gabinete cosmopolita*) de la colección, entre cuyos autores se encuentran Joyce Carol Oates, André Brink, Louis de Bernières, Julian Barnes, Issac Bashevis Singer, Anita Desai, Franz Werfel, David Vogel, Penelope Fitzgerald, Jorge Amado, Marc Helprin, Henry James, Yasushi Inoué, Rupert Thomson, Robert Graves, Federico De Roberto, Andrezej Zulawski<sup>7</sup>. Al tratarse de ediciones no universitarias, lo normal es que no haya ningún aparato crítico; sin embargo, a sabiendas de que esta obra no le puede llegar

4. Jean-Claude Polet (sous la direction de), Auteurs européens du premier vingtième siècle. 1 — De la drôle de paix à la drôle de guerre, 1923-1939. Anthologie en langue française, p. 808 : « Jean-Baptiste Grasset : Auteur de traductions françaises de l'allemand (Brigitte Hamann, Peter Wagner), de l'anglais (Marcuse, Mary Hood, Albert O. Hirschman, Betty Rolin, George Claire, Carl Sagan, Wallace Irving) et de l'espagnol (Gabriel Miró, Francisco González de Ledesma, Jorge Ibargüengoitia, Jorge Wagensberg, Víctor Fariás) ».

5. Raymond Vidal, *Gabriel Miró. Le style. Les moyens d'expression*, Bordeaux, Hautes Études Hispaniques, 1964 (el trabajo en realidad es de 1934).

6. Marie Laffranque, *Gabriel Miró. Le style. Les moyens d'expression*, Bordeaux, Bulletin Hispanique, 1967, n°69, 1-2, p. 257-261.

7. Autores mencionados en la contraportada de: Gabriel Miró, *L'Évêque lépreux. Roman*, traduction de Jean-Baptiste Grasset, Paris, Stock, 1994

al público francés sin un mínimo de ayuda, el traductor ha optado por una breve presentación previa y un sistema de notas a pie de página. A pesar del esfuerzo, está claro que el eclecticismo de la colección «Nouveau cabinet cosmopolite» no favorece el acceso a una obra difícil. Y el lector de la época de la publicación —1994— no podía echar mano de otras traducciones, de otras obras, para aproximarse al mundo mironiano en la medida en que sólo tenía tres textos traducidos a su disposición. El de ahora tiene más facilidades pero tampoco puede apoyarse en un análisis preciso de la escritura mironiana por falta de investigaciones francesas y de traducciones de las investigaciones extranjeras, españolas en particular, sobre la cuestión.

Además, la elección de *El obispo leproso* sin más, también acarrea problemas que no se tuvieron en cuenta, y que pueden aumentar la dificultad del acceso a la obra para un lector francés; en efecto, como bien se sabe, *El Obispo leproso* no es sino la segunda parte de un conjunto cuya primera parte, publicada unos años antes, se titula *Nuestro Padre San Daniel*. La última edición crítica de la colección Austral de Espasa Calpe, de estas dos obras, a cargo del profesor Miguel Ángel Lozano Marco,<sup>8</sup> ya disponible cuando Jean-Baptiste Grasset dio a conocer su traducción,<sup>9</sup> bien insiste en la unidad del conjunto que en la mente de Miró formaba una sola novela. El crítico cita una carta del novelista español a su amigo Ricardo Baeza del 12 de mayo de 1919 que insiste en dicha unidad: «Si las dos obras cupiesen en un volumen, no vacilaría en juntarlas bajo un único título. [...] Además conviene que entrambos libros se publiquen simultáneamente.»<sup>10</sup> Y añade: «La cita es muy elocuente: se trata de una única obra, aunque la primera tenga «su viabilidad autónoma». La primera ¡no la segunda! La editorial francesa repite pues el error de Ortega y Gasset, que se contentó con la lectura de *El Obispo* para condenar la novela, reproduciendo pues ese contrasentido inicial que perjudicó tanto a Miró.

#### 1. «L'AVERTISSEMENT»: ¿UN ACONDICIONAMIENTO DEL LECTOR?

Si no hay desperdicio en la obra de Miró, bien es cierto que *Nuestro Padre San Daniel* y *El Obispo leproso* son la cumbre de su producción y que éste último ha tenido una sonada fama a través de la polémica despertada por Ortega y Gasset, pero al «honnête homme» francés, ni siquiera le suena

8. Gabriel Miró, *Nuestro Padre San Daniel. El Obispo leproso*, Edición de Miguel Ángel Lozano Marco, Madrid, Espasa Calpe, Colección Austral, 1991.

9. Es curioso que J.B. Grasset sólo conozca el análisis crítico de Carlos Ruiz Silva.

10. Gabriel Miró, *Nuestro Padre San Daniel. El Obispo leproso*, Op. cit., p. 30 (en adelante: *El Obispo leproso*).

el nombre del escritor. En la breve advertencia que precede la traducción, Jean-Baptiste Grasset se esmera en presentarlo en pocas palabras. Sitúa primero al escritor entre los miembros de la generación del 98 —Gabriel Miró, nacido en 1879 en Valencia, es un benjamín de la «generación del 98» (entre otros: Unamuno, Azorín, Pío Baroja, Valle-Inclán, Gómez de la Serna, el poeta Machado)—,<sup>11</sup> lo cual no es del todo cierto,<sup>12</sup> y de hecho, el empleo del indefinido en el sintagma «un benjamín» puede entenderse como un intento de matización, pero está claro que, a su lector francés, culto pero no especialista, le viene mejor una referencia más conocida. Es de reconocer que si, a ese lector, le suena algo la «Generación del 98», la del 14, no.

Luego, para caracterizar su estilo, se vale de la expresión «el Flaubert español», una expresión que le viene, por supuesto, como anillo al dedo. Es de notar que esta identificación, cuyo origen no se menciona en la advertencia, no se encuentra bajo la pluma de Lozano Marco que menciona en cambio el parecido con dos obras maestras españolas *Doña Perfecta* y *La Regenta*:

[...] desde luego, las tres participan del gran tema hispánico de la ciudad levítica, pero mientras Orbajosa o Vetusta permanecen íntegras en el desenlace, quedando vencedoras sobre los personajes más positivos, la Oleza tradicional perece [...].<sup>13</sup>

Lozano Marco subraya también la influencia de Emilio Zola, relaciona «[...] sus hallazgos estéticos con los de Marcel Proust, Virginia Woolf, James Joyce, Alain Fournier o William Faulkner» y señala que «anticipa [...] los logros de un Robbe-Grillet o García Márquez.»<sup>14</sup> Difiere mucho, pues, su valoración del trabajo de Miró de la de Grasset que lo hace pasar (tal vez sin medir las consecuencias) por un epígono del escritor francés, con todo lo despectivo que esta postura pueda conllevar. Veremos también que esta convergencia supuesta entre ambas obras tendrá consecuencias nada menores

11. La traducción es mía. Gabriel Miró, *L'Évêque Lépreux*, *Op. cit.*, p. 7 (en adelante: *L'Évêque lépreux*).

12. Valga el contraste con la presentación de Lozano Marco: En las historias de la literatura se le sitúa ente los miembros de la generación del 14, siguiendo un criterio cronológico, ya que no comparte con las personalidades destacadas de tal "grupo" mucho más que la inevitable formación en el mismo ambiente cultural. (p. 12) y escribe más adelante: Menos afortunados han sido los intentos de adscribirlo o vincularlo a la generación del 98; y tampoco encaja del todo en el modernismo, entendido en el sentido más convencional, aunque se encuentra más cerca de esta tendencia que de lo que se entiende por aquella generación. *El Obispo leproso*, p. 12 y 13.

13. *El Obispo leproso*, p. 32

14. *Ibid.*, p. 17

sobre la traducción, junto con la lectura de la obra a través del prisma de la crítica orteguiana.

Jean-Baptiste Grasset alude en efecto, a continuación, a la polémica que despertó el libro. No menciona no obstante que los principales ataques vinieron de los jesuitas por la crítica acérrima de la religión, del clero y su papel en la sociedad española, que se reflejaba en la obra, a diferencia de Miguel Ángel Lozano Marco, que, en su edición, insiste en ello:

[...] se desata una feroz campaña contra él, que se había iniciado por la indignación que *El Obispo leproso* suscitara en los sectores más reaccionarios, señaladamente los relacionados con la Iglesia; como apunta Vicente Ramos, prevalecen influencias de signo clerical-jesuitico sobre consideraciones puramente literarias.<sup>15</sup>

La polémica con la Iglesia la introduce el crítico español para dar a entender el peso en la obra de la crítica social y la condena de la esclerosis moral, aspecto que Grasset evita, seguramente porque esto supondría muchas explicaciones contextuales, sobre el papel de la Iglesia en España, que excederían el tamaño de una advertencia y podría alejar al lector asustado por ese trasfondo referencial. Para ello, remite a la edición de otro crítico español, Carlos Ruiz Silva.<sup>16</sup>

El traductor se centra pues en la crítica de Ortega y Gasset<sup>17</sup> y el debate en torno a la teoría de la novela. Puede que la dimensión estética (nada obliterada por Lozano Marco: ya mencionamos la inserción de la escritura mironiano entre las más prestigiosas de su época y la insistencia en su dimensión precursora de las más logradas renovaciones del género novelesco) sea lo que, ahora, casi un siglo después de la publicación de la novela, importe más que la denuncia de la opresión y la represión ejercidas por el poder eclesiástico, pero es de subrayar también que Ortega y Gasset es una referencia para un lector francés, siendo él uno de los pocos filósofos españoles de fama internacional. Además, el comentario de un filósofo sobre una obra literaria puede recordarle otras polémicas, francesas éstas, lo que permite equiparar la vida cultural española con la francesa. Aunque pueda parecer absurdo intentar establecer paralelismos, dada la poca difusión en Francia de la literatura española de la primera mitad del siglo XX, aferrarse a lo

15. *Ibid.*, p. 20 y 21

16. *L'Évêque lépreux*, p. 7.

17. José Ortega y Gasset, *El Obispo leproso: novela, por Gabriel Miró*, in *Espíritu de la letra*, edición de Ricardo Senabre, Cátedra, Madrid, 1985, págs. 93-102, [primera publicación en *El Sol* el 9 de enero de 1927].

poco que pueda conocer un lector para despertar su interés por un autor completamente desconocido, me parece bastante astuto. Y, por mucho que pueda sorprender, una crítica violenta, con mucha resonancia, puede ayudar a promocionar una obra.

De hecho, me parece importante que se sepa que la renovación del género novelístico diera pie en España a debates relevantes, aunque se presenten de manera un poco caricaturizada. Jean-Baptiste Grasset, con una breve cita de Ortega «la novela es casi una ciencia», consigue resumir el conflicto entre una renovación de la novela a través de la prosa poética y otra mediante una escritura más «científica», o sea en la que impera cierto orden y rigor, regidos por una construcción estricta sin digresiones, descripciones pormenorizadas ni ritmos lentos. Por su lado, Miguel Ángel Lozano Marco no aborda la polémica desde el ángulo teórico y toma claramente partido por Miró al considerar que Ortega se equivocó en su valoración de *El Obispo leproso* por no haberse leído previamente *Nuestro Padre San Daniel*:

Esto es precisamente lo que le sucedió a Ortega y Gasset: que juzgó *El obispo* sin haber leído *Nuestro Padre*, de manera que no pudo penetrar en el sentido de la obra; se hizo una idea errónea y muy parcial al faltarle el fundamento de tal mundo, y no entendió el proceder de unos personajes formados ya en la anterior parte, o novela.<sup>18</sup>

Por supuesto, no podía Grasset aludir a esta dificultad ya que no sólo no existe ninguna traducción al francés de *Nuestro padre San Daniel* sino también porque con su propia decisión de dar a conocer únicamente *El obispo leproso* da pie a que se repita y se amplifique el contrasentido orteguiano.

Por fin, en el segundo párrafo de su advertencia, Grasset introduce la cuestión de la dificultad de la escritura mironiana hasta para un público español, lo que permite vislumbrar que las características mismas del texto imposibilitaron una amplia difusión. Señala de paso cuánto le debe a la edición crítica de Carlos Ruiz Silva (también alabada por Miguel Ángel Lozano Marco) y justifica así el empleo de un recurso poco frecuente en las ediciones no críticas que es el uso de notas a pie de página.

Para concluir, diría que esta advertencia puede ayudar al lector francés a penetrar en el universo mironiano y más allá de la obra, esboza un panorama de las letras españolas del primer tercio del siglo XX, muy elemental por cierto, pero con cierto sentido de lo esencial y da cuenta, con humildad, de la dificultad de la tarea del traductor. El especialista no puede darse por

18. *El Obispo leproso*, p. 37

satisfecho con semejante presentación pero más que apenarse ante una visión a las claras demasiado superficial, se le hace evidente la estrategia editorial: la obra de Miró vale más por la polémica que desató que por su valor intrínseco. Más allá del Pirineo, fue la polémica lo que despertó el interés por la obra y todavía queda mucho por hacer para que, por fin liberada del peso de la crítica orteguiana, pueda darse a conocer por sí misma.

## 2. DE LA IMPERTINENCIA DE CIERTAS NOTAS DE PIE DE PÁGINA

Señalé la presencia de las notas de pie de página, debida, según el traductor, a la necesaria explicitación del contexto religioso español. De hecho, la mayoría de las notas remiten a la situación histórica y ayudan al lector francés a superar las dificultades de comprensión acarreadas por el «décalage connotativo»<sup>19</sup> Sin embargo, también las hay de otra índole y debidas a otras circunstancias.

La primera, relacionada con la mención en el texto de la iglesia Nuestra Señora de la Visitación presenta la ciudad de Oleza que identifica con Orihuela. La segunda, a propósito de la herida de Don Magín hace mención de *Nuestro Padre San Daniel* pero de tal manera que no queda claro que se trata de la primera parte de la novela que está leyendo:

Don Magín avait été blessé au côté par une salve carliste, la veille de la Saint-Daniel : épisode narré dans un autre roman de Miró, *Nuestro Padre San Daniel*, publié en 1921 –soit cinq ans avant l'Évêque lépreux– et inédit en français. Également consacré à Oleza (Orihuela), il présente déjà plusieurs des personnages que l'on retrouve ici.<sup>20</sup>

Ya mencioné que la advertencia silenciaba los duros ataques de los conservadores y defensores de la Iglesia española que sufrió Miró en el momento de la publicación de su novela. Sin embargo, el traductor se aprovecha de la primera descripción de la barba de Alba Longa –*ordeñándose su barba nueva, lisa, barrosa*– para señalar que le había valido severas críticas de Luis Astrana Marín:

Cette assez belle image valut à Miró une violente attaque d'un certain Luis Astrana Marín, dans un article incendiaire intitulé «Le style lépreux» (*Los lunes de El Imparcial*, 27 février 1927). Le même critique lui fit d'après

19. Retomo la expresión acuñada por Miguel Tolosa Igualado y Francis Martínez en su minucioso y muy pertinente comentario de la traducción de *La Barraca* de Vicente Blasco Ibañez por Georges Hérelle: *El décalage connotativo: ¿clave del éxito de la traducción de La Barraca de Blasco Ibañez al francés?*, in *Escritores valencianos del siglo XX en sus traducciones*, Fernando Navarro, Pedro Mogorrón y Paola Masseur eds., Alicante, Editorial Agua Clara, 2011, p. 75-89.

20. *L'Évêque lépreux*, p. 12

reproches au niveau de l'euphonie, citant: «Y Yo casi todas las siestas me escaPO PO el trascorral» ou «Yo quiero PuriTA Tanto como a Paulina.»[...]»<sup>21</sup>

Esta nota además permite que el lector se fije en la barba de Alba-Longa, lo que no le viene mal dada la importancia que va a cobrar más adelante, puesto que María Fulgencia le pide a Don Amancio, para casarse con él, que se la corte - lo que, desgraciadamente, no va a producir el efecto deseado :

Quitese usted eso, esa barba, por Dios! [...]

Sí, pero que se quite, que se rape todas esas barbas de cuero!

Alba-Longa se afeitó la barba, y sin ella parecía haberse fajado las secas mejillas con piel apócrifa.

La señorita Valcárcel se quedó pasmada y arrepentida, y tuvo que reírse otra vez.<sup>22</sup>

La traducción es bastante fiel, tanto a la imagen como al juego de sonoridades: mantiene en efecto la imagen del ordeño (*en trayant*) así como la aliteración, aunque más parcial, en *b* con la traducción del color (*barrosa*) por el adjetivo *bistre*, colocado inmediatamente después del sustantivo *barbe*. En cambio, no respeta estrictamente el ritmo ternario de los adjetivos ni del todo el sentido del adjetivo *lisa*, traducido por *égale*: *une barbe bistre, toute fraîche et égale*.<sup>23</sup> En el capítulo III, *Las «catalanas»*, de la parte III, titulada *Las salas de Oleza*, vuelve a mencionarse la barba del célibe pero esta vez el narrador adopta el punto de vista de Elvira, la histérica tía de Pablo: *Desde que se dejaba la barba parecía más mozo: una barba lisa hasta el pecho, una barba preciosa de color de azafrán*.<sup>24</sup> La barba, pues, se ha transformado. El primer cambio es objetivo: antes nueva, llega ahora hasta el pecho. En cambio, el segundo no: su color, antes triste (*barrosa*), se hace, a través de la mirada de Elvira, luminoso (*color de azafrán*). A pesar de estas diferencias, reales o imaginarias, conserva, en el texto original, una característica consustancial, que es su lisura (*lisa*), cosa que no sucede en la traducción, puesto que en la primera descripción, *lisa* se «traduce» por «égale» y en la segunda por «lisse». Por lo tanto, si la nota de pie de página ayuda al lector a fijarse en la barba y a recordarla, la traducción, a la inversa, elimina la relación de la segunda descripción con la primera, lo que no deja de sorprender:

21. *Ibid.*, p. 17

22. *El Obispo leproso*, p. 414

23. *L'Évêque lépreux*, p. 17

24. *El Obispo leproso*, p. 305-306

Depuis qu'il laissait pousser sa barbe, il paraissait plus jeune: une barbe lisse descendant sur sa poitrine, une superbe barbe couleur safran...<sup>25</sup>

Se puede suponer que, influenciado por Astrana Marín, el traductor haya querido evitar la asonancia en *i/e bistre/lisse* (que, a mi modo de ver, la anteposición del adjetivo le hubiera permitido mantener sin chocar un oído demasiado sensible: *une lisse barbe bistre toute fraîche*) pero esta preocupación le ha llevado a cortar el fino hilo que vinculaba ambas descripciones. Se pierde la continuidad textual y los detalles se hacen más gratuitos.

Otras dos notas del traductor no pueden sino llamar la atención del lector francés puesto que señalan la presencia de su idioma en el texto original. Se sitúan en el capítulo II (*María Fulgencia et les siens*) de la segunda parte titulada *María Fulgencia*. No obstante, si la primera, *Voilà*,<sup>26</sup> es indudablemente una palabra francesa, la segunda, *gafe*<sup>27</sup> (*sic*), no presenta las mismas garantías, no sólo a causa de la falta de ortografía (*gafe* por *gaffe*).<sup>28</sup>

Dos indicios han podido conducir el traductor a la conclusión de que este último término era francés: primero, la presencia de un personaje de origen francés, Catherine-Yvonne, mujer del tío Eusebio, personaje que habla español con un deje francés y probable enunciadora de la oración y, segundo, la presencia anterior de la palabra francesa «voilà» ya mencionada. Pero es de notar, sin descartar un error de los impresores, que esta palabra coincide con la palabra española «gafe» de modo que para entender «Qué gafe» no hace falta echar mano del francés. El sentido tampoco cambia mucho, sólo que en vez de comentar los hechos (*quelle gaffe* remitiría a la situación), el sintagma español retrata moralmente al personaje (*Vaya aguafiestas*).

No cabe duda de que, en un contexto en que interviene un personaje francés, Miró juega con la semejanza y la posible confusión, pero la nota no toma en cuenta la homofonía con el término español. Pronunciado por Yvonne-Catherine, con su «respiración de bombones»,<sup>29</sup> el término francés es anodino pero ¿qué habrá entendido su marido en cuyo idioma «gafe» se dice de «las personas aguafiestas o de mala sombra»?<sup>30</sup>

25. *L'Évêque lépreux*, p. 81

26. *Op. cit.*, p. 45

27. *Op. cit.*, p. 49

28. Las curiosidades ortográficas y las variaciones de una edición a otra de la ortografía de los nombres propios, por ejemplo, *Cette* por *Sête*, *Ivette* e *Ivonne* con «i» o *Kate* con dos «t», en la edición de Espasa Calpe, obligan a tener cierta prudencia sobre este aspecto de la cuestión.

29. *El Obispo leproso*, p. 279

30. DRAE, edición de 1992.

Aparentemente, Eusebio no reacciona mal, se ríe y habla con María Fulgencia. En realidad, está furioso como lo indica el que no aguante más el ruido de la acequia cercana y prepara su venganza, que cobra dos formas: encordiar a su mujer invitando a Fulgencia (sic) a Madrid y dirigirse a ella mediante un extraño diminutivo que suena a mote: ¿Verdad, Gothon?<sup>31</sup> Es de recordar que, además de su ya ridículo nombre doble de Yvonne-Catherine, la señora tiene que sufrir que su marido emplee, para dirigirse a ella, dos diminutivos: Yvette diminutivo habitual de Yvonne y Kate, por Catherine, que sorprende por su origen inglés (pero históricamente, la Aquitania, de donde procede, fue inglesa...) y resulta algo cursi. Gothon, diminutivo de Marguerite, nada tiene que ver con sus nombres de pila.<sup>32</sup> Fantasía de Eusebio, Gothon podría concentrar su afecto por ella si este diminutivo no tuviera también, en francés, el sentido de prostituta, como lo señala el diccionario Le Petit Robert:

Goton Vx. Fille de campagne. – Vielli. Femme dissolue, prostituée. «Elle le voyait courir après toutes les gotons du village» (Flaubert).<sup>33</sup>

La lengua francesa, por lo tanto, cuenta algo del origen social de Yvonne-Catherine y otra historia que la de un idilio entre el tío Eusebio y su mujer. Revela más bien que esta pareja no se quiere tanto como pretende y que hay una sorda violencia entre ellos que aflora de vez en cuando. La confirmación del sentido de prostituta del diminutivo aparece mucho más lejos en el relato, en una conversación entre María Fulgencia y la Sor Clavaria, que le pregunta acerca de su tía Yvonne-Catherine:

—¿Cómo se llama esta señora?  
—Ivonne-Catherine; pero el tío Eusebio la llama Ivette o Kate o Gothon.<sup>34</sup>  
[Y reacciona espantada, con su expresión favorita:]  
¡María Santísima!

31. El Obispo leproso, p. 279

32. El asombro del narrador es tal que, al final del diálogo, recapacita: *susurró Ivette, Katte, Gothon, Ivonne-Catherine (El Obispo leproso, p. 280).*

33. Paul Robert, *Le Petit Robert, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, rédaction de A. Rey et J. Rey-Debove, Paris, Le Robert, 1977, p. 876. Otros diccionarios escriben la palabra con h. Mi elección de esta definición se debe al ejemplo flaubertiano. Se trata de la descripción del padre de Emma Bovary.

34. El Obispo leproso, p. 325

La traducción de Marcel Carayon<sup>35</sup> —*Jesus, Marie!*— acentúa lo grotesco de la enumeración al añadir otros dos nombres a la ya larga lista pero la de Jean-Baptiste Grasset me parece más acertada porque capta, con *Douce Vierge!*, la segunda intención.

En cuanto a la lengua española, también teje sus redes de significancia: las cursivas de *gafe* más podrían relacionar esta palabra con el término, tomado prestado del argot, *Leñe*, pronunciado por Don Jeromillo, que con el francés *Voilà*. Eufemismo de *leche*, *leñe* está traducido por *Cristi* por Carayon y por *Diantre* por Grasset, traducciones que si conservan la eufemización, ni están en cursiva ni dan cuenta de la auténtica razón por la cual *Leñe* choca a las monjas. Una vez más, se pierde un fino hilo conductor, que además, muestra cuánto se equivocaba Ortega y Gasset cuando escribía, en 1927:

No basta, pues, con amontonar sobre un personaje atributos vulgares de determinada profesión o carácter, y luego añadirle como *folie* alguna rareza, manía o curiosidad «pintoresca», un tic o prurito. En Dickens, por razones un poco largas de decir, tenía este uso sentido. Pero en esta novela de Miró no nos seduce saber que un deán se dedica a ejecutar primores caligráficos, ni que un preste dice «¡Leñe!» siempre que habla. Tales aditamentos son extrínsecos a la persona, fortuitos y sin trabazón con su perfil psicológico.<sup>36</sup>

Todavía centrado en la psicología de los personajes, como un lector de novelas decimonónicas, Ortega y Gasset no se percató de la importancia de ¡Leñe! tanto para la narración ya que revela un paradigma léxico, de *gafe* a *leñe*, pasando por *Gothon* y, a me atrevo a añadir, *bombones*<sup>37</sup> que delata a la gente más allá de sus apariencias, como para el relato, ya que pone de realce la hipocresía de las monjas cuyas reacciones muestran que no se pierden las alusiones sexuales, elemento central del episodio de la tórtola macho matada por la sor clavaria.

35. Marcel Carayon no tradujo *El Obispo leproso* sino *Señorita y Sor*, un cuento que Miró sacó de su novela y publicó tres años antes. Me ocupó de esta traducción en el apartado siguiente. Gabriel Miró, *Mademoiselle Soeur Marie-Fulgence*, traduction de Marcel Carayon, Revue de Genève, 12.10. 1924

36. Ortega y Gasset, *Op. cit.*, p. 93-102

37. Me parece que no se entiende el sintagma “respiración de bombones” referido a Ivonne-Catherine sin tomar en cuenta el sentido de la palabra en argot, “mujer guapa y seductora”. Las dos traducciones, por “bonbons” (Carayon, p. 653) o “petits chocolats” (Grasset, p. 49), absurdas, son catastróficas.



## 3. M. CARAYON/VS/ J.-B. GRASSET: LA CUESTIÓN DE LA FOCALIZACIÓN

Señala Miguel Ángel Lozano Marco que Gabriel Miró publica en 1924 una parte de *El Obispo Leproso* con el nombre de *Señorita y Sor*.<sup>38</sup> El cotejo de los dos textos nos enseña que los doce capítulos de *Señorita y Sor* se reparten de la siguiente manera:

- Los siete primeros constituyen las tres partes del capítulo dos, titulado *María Fulgencia*: los tres primeros forman la primera parte (*El señor deán y María Fulgencia*), los capítulos IV y V la segunda (*María Fulgencia y los suyos*) y los capítulos VI y VII la tercera (*El ángel*).
- Los capítulos VIII y IX son la primera parte (*Conflictos*) del capítulo cuatro de la novela, titulado *La clausura y el siglo*, los X y XI, la cuarta parte (*Mauricio*) del mismo capítulo.
- El capítulo XII, muy reducido y cambiado, dado que la aventura entre Pablo y María Fulgencia se prolonga en la novela, se sitúa en el capítulo seis y se reparte entre la primera parte (Tribulaciones), la tercera (Los grabados, graja) y la cuarta (La Monja).

El cuento, centrado en el personaje de María Fulgencia, muestra que esta historia tiene cierta independencia con respecto al conjunto, lo que puede parecer contradictorio con la idea de que *El Obispo leproso* no se pudiera entender sin la primera parte *Nuestro Padre San Daniel*. ¿Cómo pueden formar los dos libros un conjunto indisoluble y a la vez incluir relatos que sí pueden independizarse? Por cierto, ha suprimido Miró un párrafo del principio de la primera parte del capítulo II de *El Obispo Leproso* que establecía, a través del personaje de su sobrino, capitán de tropas de Manila, un puente con *Nuestro padre San Daniel*, donde el personaje, casado con doña Corazón, tiene un enfrentamiento con don Vicente Grifol. También falta el acontecimiento más provocador, es decir, la consumación del adulterio, que justifica que, finalmente, sea el obispo el personaje epónimo de la novela en vez de uno de los dos protagonistas, María Fulgencia o Pablo, en la medida en que de él podría proceder, con la absolución o la condena, la resolución del drama.

Este cuento fue traducido el mismo año por Marcel Carayon, y publicado con el título de *Mademoiselle Soeur Marie-Fulgence* en la *Revue de*

38. *El Obispo leproso*, p. 271, nota 18.

*Genève*,<sup>39</sup> una revista de los años 20 muy importante en lo que se refiere a la divulgación de la literatura española de la época.

Aunque las diferencias entre las dos traducciones dejen pensar que Grasset no se sirvió de la traducción de Carayon, la casualidad de la misma nota a pie de página a propósito del término *gafe* me inclina a suponer que sí lo ha leído, por lo menos en parte, de modo que sus decisiones no reflejan únicamente su comprensión del original sino también su valoración de las opciones del primer traductor. Con excepción de esta coincidencia, hay pocos puntos comunes entre ambos textos. Para seguir con el mismo tema, de los nombres de pila, se observan dos posturas distintas. Carayon los traduce casi siempre y Grasset, nunca. Este hecho se puede interpretar a partir de criterios externos, de práctica de cada época. Hoy día se ha abandonado la trasposición por considerar que el nombre de pila es un elemento de la identidad de un individuo y se busca menos que antes la aproximación a la cultura del receptor. Sin embargo, llaman la atención las fluctuaciones de Carayon, en particular la traducción del nombre de la protagonista y la no traducción del nombre de su tío Eusebio. Por cierto, Eusebio es un nombre más frecuente que Eusèbe pero ¿por qué preferir Marie-Fulgence a María Fulgencia? A pesar de que el origen del nombre vaya explicitado en la novela —era el de la hija del escultor Salcillo, de cuyo ángel de Getsemaní se ha enamorado la hija de Trinitario Valcárcel— formulamos la hipótesis de que Carayon quiso que el lector francés se percatara de la rareza de este nombre formado de un nombre femenino y otro feminizado, ya que normalmente sólo se usa en masculino (Fulgencia), a semejanza del francés Fulgence.

Dos ejemplos me parecen significativos de la distancia tomada por Grasset con la versión de Carayon, uno situado al principio del primer capítulo de *María Fulgencia*, titulado *El señor Deán y María Fulgencia*, otro, al principio del tercero, titulado *El ángel*.

El primer capítulo empieza por un retrato del señor deán:

¡Para buena salud y buen cuajo, el señor deán!, decían las gentes; y él no lo negaba.

Ni su memoria, ni su entendimiento, ni su voluntad, ni su corpulencia perdieron nunca su mensura. Ni un latido impetuoso, ni una borrasca en su frente, ni un paso más rápido de lo suyo, ni una costumbre nueva.<sup>40</sup>

Carayon traduce por:

39. Para una presentación de la *Revue de Genève*, véase: Jean-Pierre Meylan, *La Revue de Genève, miroir des Lettres européennes, 1920-1930*, Genève, Librairie Droz, 1969.

40. *El Obispo leproso*, p. 271

«Pour ce qui est d'être bien portant et bien rassis, pas un comme M. le Doyen!». Ainsi disaient les gens, et lui ne le niait pas. Ni sa mémoire, ni son entendement, ni sa volonté, ni son embonpoint jamais ne perdirent de leur aplomb. Jamais ses artères n'eurent un battement impétueux, ni son front ne se rembrunit; pas un pas plus prompt que les autres, pas une habitude nouvelle.<sup>41</sup>

Grasset, de la siguiente manera:

Pour la santé et le calme; voyez un peu le sieur doyen !- disait le monde ; et lui ne le contestait pas. Ni sa mémoire, ni son intelligence, ni sa volonté, ni sa corpulence ne lui ôtèrent jamais la tranquillité. Pas davantage qu'aucun violent battement de coeur, que la rencontre d'un péril, qu'une allure plus vive que la sienne, qu'une coutume neuve.<sup>42</sup>

Resalta de los dos retratos del señor Deán dos visiones de la soledad del personaje, entre *ipseidad* y *mismidad*.<sup>43</sup> Carayon presenta al deán a partir de unas cualidades intrínsecas cuando Grasset emplea un método comparativo que toma en cuenta la alteridad. Con el segundo ejemplo, que doy a continuación se pasa de la visión del sujeto (un personaje sutil) a la del objeto (una carta sutil).

El señor deán de Oleza recibió carta de un beneficiado de Murcia, muy sutil. Pero la sutilidad, la delgadez, el primor, era lo de menos.<sup>44</sup>

Carayon:

M. Le Doyen d'Oleza reçut une lettre d'un bénéficié de Murcie, homme très subtil. Mais qu'importaient la subtilité, la délicatesse, le souci?<sup>45</sup>

Grasset:

Le sieur Doyen d'Oleza reçut une lettre d'un prêtre de Murcie, un bénéficié, fort subtile. Mais la subtilité, la concision, l'habileté n'y étaient pas le plus important.<sup>46</sup>

41. Mademoiselle Sœur Marie-Fulgence, p. 644

42. L'Évêque lépreux, p. 39

43. Paul Ricoeur, *Soi comme un autre*, Paris, Le Seuil, 1990 ; en francés, se trata de los conceptos de « identité-*idem* » (mêmeté) y de « identité-*ipse* » (ipséité).

44. Gabriel Miró, *El Obispo leproso*, p. 280

45. Mademoiselle Sœur Marie-Fulgence, p.654

46. L'Évêque lépreux, p. 50

A través de estas confrontaciones, no pretendo juzgar estas traducciones, encontrar los contrasentidos ni establecer una clasificación, sino esclarecerme lo que pudo producir interpretaciones tan contrarias. Es de notar que Carayon se centra en la interioridad de los personajes (el hierático señor deán, el sutil beneficiario), en su psicología, cuando Grasset elige una focalización externa (un deán resistente, la carta sutil). De seguro, estas decisiones, al limitar la omnisciencia del narrador, que sólo conoce a sus personajes desde fuera, a partir de sus actos y de su entorno, acercan la novela de Miró de la de Flaubert, hecho que la expresión «el Flaubert español» de la advertencia al lector, anunciaba. No creo que se equivoque Grasset al privilegiar esa modalidad narrativa aunque fuerce a veces el texto. Sin embargo, el ejemplo de la «barba barrosa/ color de azafrán /de cuero», que pone de manifiesto cómo puede cambiar la percepción de un mismo objeto (o de un mismo acontecimiento) según quien lo observa (o quien lo vive) es otra característica de la escritura mironiana que Flaubert hubiera podido reivindicar.

#### 4. PRINCIPIO Y FIN DE LA NOVELA, LUGARES PRIVILEGIADOS DE EXPERIMENTACIÓN NARRATIVA

El principio «in medias res»<sup>47</sup> de *El Obispo leproso* tiene un fuerte poder destabilizador con el que cuenta el escritor para despertar el interés del lector. Irrumpe un personaje, Pablo, con el ímpetu que caracteriza al joven transgresor que intenta liberarse de un entorno opresor. El se imagina que lo hace a escondidas pero la intervención posterior de don Magín deja claro que en realidad, aunque no lo sepa, Pablo tiene complicidades en su casa, hasta que más tarde, se descubrirá que quien lo ayuda es Paulina, su madre.

La construcción de la primera oración de la novela —*Se dejó entornada la puerta de la corraliza*—<sup>48</sup> permite dos lecturas, tan correctas una como otra. La primera sería la de una oración reflexiva, *Pablo se dejó la puerta entornada*, la segunda, una oración impersonal equivalente a *dejaron entornada la puerta*. Esta segunda solución se impone retroactivamente, cuando don Magín le revela —o le recuerda— a Pablo que tiene un cómplice en su casa que le permite salir, y se confirma más tarde cuando se descubre quien es. Sin embargo, la primera lectura, a pesar de su carácter transitorio, no es inútil porque le da un matiz interesante a la oración siguiente, que inicia un nuevo párrafo. Precedida de una oración impersonal, la exclamativa —¡Acababa de escaparse otra vez!—<sup>49</sup> parece reflejar el punto de vista de un narrador

47. *El Obispo leproso*, Introducción de Miguel Ángel Lozano Marco, p. 44

48. *El Obispo leproso*, p. 245

49. *Ibid.*

omnisciente, más bien desesperado y reprobador. A la inversa, precedida de una oración reflexiva, la misma exclamativa se transforma, mediante el discurso indirecto libre, en grito de júbilo de Pablo ante la libertad conquistada. Aunque pueda parecer más frágil y más efímera que la primera, esta lectura se ve reforzada sin embargo por la presencia de la cópula Y al principio de la tercera oración, cópula que señala la continuidad entre el pensamiento y la acción del protagonista.

En francés no se puede mantener la ambigüedad y el traductor ha optado por la primera solución, la de la oración impersonal. *On avait laissé entrebaillée la porte de l'arrière-cour*<sup>50</sup> es más conforme con lo que sugiere el curso de los acontecimientos. Pero la pérdida no es poca. No sólo se anula la sorpresa creada por la intervención de don Magín (¡Te dejan que te escapes!), también se imposibilita la presencia del discurso indirecto libre, hecho cuya consecuencia más visible es la eliminación de la cópula Y que unía la segunda y la tercera oración.

Una vez más, Grasset opta por la presentación del personaje desde la máxima exterioridad, lo que termina borrando la simpatía del narrador por el personaje y la fusión de sus voces. Esta decisión además, a la inversa de la anterior, lo aleja del estilo flaubertiano.

El último capítulo de la novela, se titula FOCE,<sup>51</sup> acrónimo que remite, se descubre a continuación, al nombre de la compañía de ferrocarril: Ferrocarriles Oleza Costa Enlace. Invención de Miró, este nombre imita el de las numerosas compañías que implantaron el ferrocarril en España, en particular, en lo que atañe a su región, MZA (Madrid, Zaragoza, Alicante) con la peculiaridad, por la E final de tomar en cuenta el enlace con otro trazado, de Alicante a Murcia, construido por la compañía de Ferrocarriles Andaluces. La sigla tiene sentido, pues, en el contexto español de construcción del ferrocarril. La decisión de eliminar el acrónimo y reemplazarlo por el archilexema *Le chemin de fer*<sup>52</sup> le permite a Grasset diluir la referencialidad textual y facilitar por ende el acceso al lector. Las palabras francesas, además, le hubieran llevado a formar otro acrónimo (LOCJ: Ligne Oleza-Côte-Jonction), tal vez no tan logrado a nivel sonoro y difícilmente compatible con la regla del mantenimiento de los nombres propios originales que se ha impuesto. Pero una vez más, la solución elegida produce discontinuidades que crean un efecto de ruptura y de conclusión donde Miró trata de establecer contactos y relaciones. Fijémonos en la última palabra de la sigla:

50. L'Évêque lépreux, p. 9

51. El Obispo leproso, p. 455

52. L'Évêque lépreux, p. 259

*Enlace*. Miró tenía otras a su disposición de muy parecido significado en el contexto ferroviario, como nudo o empalme. Que coincida esta palabra con el *desenlace*, bien indica que la novela no tiene desenlace, por lo menos de forma tajante y brutal, definitiva: los puntos suspensivos con que termina la novela son harto representativos de la voluntad de dejar abierta, por lo menos entreabierta (¿entornada?), la novela. El término *Jonction*, desde esta perspectiva era el más oportuno, ya que *Noeud (nudo)* —la expresión *noeud ferroviaire* pertenece al vocabulario ferroviario— pocas veces expresa la idea de vinculación fluida; se asocia más bien con el impedimento, la traba. Sin embargo, *noeud* presentaba la ventaja de ser el étimo de *dénouement*, voz que significa precisamente *desenlace*. Desaparece una alusión de carácter metatextual, seductora para el crítico literario, pero no necesaria, hay que reconocerlo, al nivel del relato.

Aislado, tal como lo presenta el título, el acrónimo FOCE tiende a formar una palabra, que, aunque desprovista de significado en español, se puede pronunciar fácilmente y con significado en... italiano. Da la casualidad (no tan casual) de que el capítulo anterior se acaba con una referencia a un libro que trata de la reacción de los napolitanos frente al Vesubio. Reza la nota a pie de página de la traducción francesa que se desconoce el origen de la cita.<sup>53</sup> Los medios actuales permiten encontrar con más facilidad que en 1990 las citas perdidas: se trata de un texto francés, de Montesquieu, sobre Tiberio:

Il n'y a point de gens qui craignent si fort les malheurs que ceux que la misère de leur condition pourrait rassurer, et qui devraient dire avec Andromaque «Plût à Dieu que je craignisse!» Il y a aujourd'hui à Naples cinquante mille hommes qui ne vivent que d'herbes et n'ont pour tout bien que la moitié d'un habit de toile. Ces gens-là, les plus malheureux de la Terre, tombent dans un abattement affreux à la moindre fumée du Vésuve; ils ont la sottise de craindre de devenir malheureux.<sup>54</sup>

La cita por lo tanto es una cita traducida del francés. El tejido textual se encuentra entonces penetrado de referencias culturales diversas que van de lo más local, *Crónica de Oleza* a lo más universal, con Montesquieu, el autor de *El espíritu de las leyes*, pasando por las *Ordenanzas de Castilla*. La

53. *L'Évêque lépreux*, p. 259: « Cette référence n'a pas été retrouvée. La citation est de Sénèque dans Les Troyennes (v. 632) : *Utinam timerem* s'exclame devant Ulysse la malheureuse épouse d'Hector. »

54. Montesquieu, Charles-Louis de Secondat, Baron de, *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence*, chap. XIV Tibère, texte établi par Edouard Laboulaye, Paris, Garnier, 1876, p.234. [fr.wikisource.org/wiki/consid%C3%A9rations\\_sur\\_les\\_causes\\_de\\_la\\_grandeur\\_des\\_Romains\\_et\\_de\\_leur\\_d%C3%A9cadence](http://fr.wikisource.org/wiki/consid%C3%A9rations_sur_les_causes_de_la_grandeur_des_Romains_et_de_leur_d%C3%A9cadence)

constancia de la mención de lecturas vinculadas con la justicia (Ley XXI/Pregón de la Justicia) encarrilaban al lector hacia la obra del escritor francés, pero la traducción de su texto insinúa un plurilingüismo que se manifiesta justo después, con el sentido italiano de *foce*. Mediante el italiano, F.O.C.E. se convierte en sustantivo y adquiere una definición: *embouchure* en francés, *desembocadura* en español. La conclusión, al igual que la red de ferrocarriles, desemboca, como los grandes ríos, en el mar —el mar. ¡No por nada introduce Miró en el capítulo conclusivo unos versos de las *Coplas a la muerte de su padre* de Jorge Manrique! Y de hecho, la equiparación del ferrocarril de Oleza con el delta de un río ya se había realizado en el capítulo anterior:

Muchos días, de mañana y de tarde, vio Paulina a su hijo en la ventana cimera del desván contemplando ese tren, y no lo miraba cuando partía de Oleza para entrar en la comarca de Murcia, donde la mujer que le amó vivía retirada y sola; miraba el tren que de Oleza iba dejando la vega por los saladares, el que llegaba al mar y a las estaciones de enlace, principio de las líneas poderosas de ferrocarriles, los fuertes brazos que abrían las puertas del mundo lejano.<sup>55</sup>

Tanto como en el caso de gafe, se juega en el acrónimo FOCE con el encuentro de dos idiomas, ya no el francés y el español, sino el español y el italiano. Por fin, la presencia de los técnicos ingleses de las minas de Cartagena corrobora la pertinencia del cambio de nombre del parador de Nuestro Padre en «Fonda de Europa».<sup>56</sup>

Me parece que el traductor francés no pudo, por no haber encontrado la cita original, analizar el título debidamente, pero hay que reconocer que, aunque lo hubiese visto y entendido, le hubiese sido muy difícil conservarlo. No se lo reprochemos y terminemos nuestro análisis con una nota más positiva: el reconocimiento de la perfección de la traducción de la última página, del último capítulo del libro. De este poema en prosa que es la descripción del paisaje que se aleja, visto desde el tren por Purita, el traductor ha sabido restituir el lirismo sin cursilería<sup>57</sup> con una peculiar atención al ritmo de las oraciones, nominales las más y a la sonoridades. Ritmo y sonidos del silencio —música de la poesía, según Mallarmé.

La sintaxis española, bien se sabe, permite más enlaces que la francesa con lo cual, salvo la excepción de Proust, la oración francesa suele ser más

55. El Obispo leproso, p. 453

56. El Obispo leproso, p. 463

57. Evita en particular los diminutivos, tan poco frecuentes en francés: *brise* por *vientecillo* o *tranquille* por *muy quietecita*.

corta que la española. Aquí Miró juega con la parataxis y el efecto de la oración nominal. Para producir el mismo efecto, el traductor tenía que acentuar esta presencia y lo hace muy acertadamente. Valgan los dos ejemplos siguientes:

Sous le premier acacia de la gare se tenait toujours don Magín. L'argent de sa tête nue, un bras baissé, l'autre élevant la fleur qu'elle avait baisée. [...] Passage à niveau. La route et ses ormes épais.<sup>58</sup>

En el primer caso, el epíteto homérico convierte a don Magín en estatua griega y resaltan los dos endecasílabos con su rima final casi perfecta *baisée/baisée*. En el segundo, con la pausa, se evita la confusión entre el paso a nivel de la carretera y lo que hubiera sido el paso al nivel de la carretera con el que juega probablemente Miró pero que hubiera necesitado muchas contorciones para mantenerlo en francés de modo que la elección de Grasset, de separar el paso a nivel de la carretera, evita la incompreensión y permite que resalte ese nuevo objeto en el paisaje que constituye el paso a nivel.

A nivel sonoro, se destacan auténticos logros como *Le Segral esseulé*, con sus aliteraciones en «s» y «l» por *El Segral solitario*, y la penúltima oración *Seule demeura dans la champagne une éminence humide avec un hermitage enfantin*, con la aliteraciones en «e» (*seule demeura*) y «en» (*dans champagne éminence*) la repetición de la sílaba «mi» (*éminence humide hermitage*) eminentemente musical. Esplendor de la poesía, esplendor de la traducción.

#### CONCLUSIÓN

A modo de conclusión, diré que no hay, en Francia, una voluntad editorial firme de traducción de la obra de Miró. Las tentativas, esporádicas, de darla a conocer no corresponden a ninguna programación: me parece que su arbitrariedad y su dispersión no favorece el reconocimiento de esa «obra capital y de primer rango dentro de la historia de la literatura española».<sup>59</sup> En 2015, todavía, no se puede leer en versión francesa su obra maestra *Nuestro Padre San Daniel* y *El Obispo leproso*. Desde 1991, año de la traducción de Jean-Baptiste Grasset, *L'évêque lépreux* no tiene antecedentes.

*L'évêque lépreux* es una traducción seria. El aparato crítico, bastante documentado, permite al lector tenaz entender las alusiones históricas,

58. *L'évêque lépreux*, p. 272

59. Juan Gil-Albert, *Obra completa en prosa 1, Gabriel Miró: remembranza*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación provincial de Valencia, 1982, p. 224

religiosas, percibir la dimensión referencial de la obra pero la ausencia de la primera parte le veda un fino conocimiento de los personajes, del tratamiento del tiempo y hasta del espacio. A Jean-Baptiste Grasset, no cabe duda, no le falta sensibilidad ni fineza pero la tarea es inmensa como bien lo da a entender esta definición del estilo mironiano que nos proporciona su entonces joven admirador, el poeta Juan Gil-Albert:

Para darnos palpablemente sus campos, Miró ha encontrado las palabras más sucosas. Un léxico singular. No son palabras de Diccionario de Real Academia, desempolvadas y puestas de nuevo en circulación, que suenan siempre con ese arrastre de robizne de las maquinarias viejas; son, por el contrario, palabras recién hechas, cálidas aún de su segundo nacimiento, con las huellas táctiles de su creador, como los vasos graciosos de forma que salían de las manos del alfarero primitivo. Esas huellas táctiles que Miró ha dejado en sus palabras son las que imprimen al lenguaje un ritmo nuevo de significaciones. Miró adjetiva de una manera especial, dándonos como nadie toda la enjundia de los vocablos; y debido a esas huellas táctiles, el mismo vocablo tiene en cada momento una calidad, una variación sutil de significado.<sup>60</sup>

60. p. 235

## EL VIAJE LA RUTA CHRISTIAN

**Resumen:** La traducción de Manso pone de manifiesto los lectores franceses de la Generación del 98, que, entre otras cosas, abre un mundo nuevo, recorrió, los lugares que visitó. La traducción que de esta obra española, ha sido hecha por el traductor y su entorno, ha sido una gran obra.

**Abstract:** The translation reveals, once again, the French readers of the Generation of 1898, who, among other things, opens up a new world, visited the places he visited. The translation of this Spanish work, done by the translator and his surroundings, has been a great work.

### INTRODUCCIÓN

Ir detrás de las huellas del trillado, por tantas perlas que Cervantes ha sido traducido más aparecer el primer libro en Francia. Muy pronto