

páginas enteras en que apenas se lee una palabra que pueda llamarse rigurosamente traducida» y admite: «Suprimí las digresiones relativas a los trajes que se usaban en Francia en el año 1669, entonces y ahora impertinentes en la fábula; motivé las salidas y entradas de los interlocutores, añadí a las ficciones de la astuta Isabel, llamada en la traducción doña Rosa, todo el cúmulo de circunstancias indispensables para hacer el engaño verosímil».

En el otro extremo de las infidelidades creadoras está la ambigüedad de Moratín ante la poderosa lejanía de Shakespeare. La fabulosa fragmentación isabelina de tiempos, lugares y acciones superpuestas era incomprendible para sensibilidades educadas en las normas estrictas del teatro clásico francés. A pesar de sus reticencias, Moratín dio a conocer, por primera vez, un *Hamlet* verosímil en castellano. Distinto del *Hamleto* que Ramón de la Cruz había plagiado del francés en 1770 y que nada tenía que ver con el original. Y distinto también de las posteriores versiones de José María Pemán, Martínez Sierra y Astrana Marín.

Si no pensamos que una traducción es un texto secundario o irremediablemente inferior al original, si somos capaces de trascender los criterios que dividen las historias literarias en lenguas, si olvidamos, por un segundo, el inglés de Shakespeare, el *Hamlet* de Moratín es todavía hoy legible y representable y superior en muchos aspectos a las versiones posteriores.

Antonio Alcalá Galiano no compartía estos juicios. En los artículos publicados en la revista londinense *The Athenaeum* en 1834 recordaba con mordiente regocijo que el crítico de la *Foreign Quarterly Review* tenía razón al decir que el dramaturgo inglés era «un libro cerrado» para Moratín, porque era incapaz de comprender una poesía tan imaginativa y elevada como la de Shakespeare. Su excesiva vanidad –añadía con cierta sorna– lo engañó, haciéndole creer que era un consumado *scholar* inglés, porque podía traducir unas cuantas frases, pero su gran ignorancia le hizo confundir *canon* con *cannon*. Ciertamente es que donde debe decir: ¡Oh, que el Todopoderoso no haya decretado una ley (canon) contra el suicidio! dice: ¡Oh el Todopoderoso no asestara el cañón (cannon) contra el homicida de sí mismo!, pero ni este «terrible» error ni otros restan méritos a la *teatralidad* de su versión. El *Hamlet* de Astrana Marín (nuestro Shakespeare canónico) no tiene deslices tan groseros, pero sirve para la lectura en el sofá y no para la escena. Los personajes de Moratín, en cambio, no dicen lo que dijo Shakespeare, pero dicen lo que se dice en un teatro.

El dramaturgo español no podía ser fiel a lo que no entendía, pero sí a las convenciones literarias de su tiempo y a su propia experiencia escénica: así lo muestran el prólogo y las notas que aquí se incluyen. Los *Hamlet* que vinieron después respetaron el original; el de Moratín es mucho más rico: contiene la historia imaginada por Saxo Gramático, la tragedia recreada por Shakespeare, huellas del teatro clásico francés y algo de las comedias de «basquiña y manti-

lla» del propio traductor. Nada interesante para los inquisidores literarios; todo un prodigio para los que creen en la riqueza espuria de las traducciones.

[1827]

El traductor erudito como fundador de América: Andrés Bello

Un espíritu ilustrado, un clásico y un erudito para un continente sin ilustración, sin clásicos y sin tradición propia. Esto fue Bello para Henríquez Ureña: «el hombre de más vasta cultura del Nuevo Mundo, autor de *Filosofía del entendimiento*, principal fuente del Código Civil de Chile (1855) y de uno de los primeros tratados importantes de derecho internacional; autor también de la extensa *Gramática de la lengua castellana* y una breve *Métrica*, fundamentales ambas y no igualadas hasta hoy». Henríquez Ureña compara su oda *Alocución a la poesía* (1823) con el manifiesto de Emerson, *The American Scholar* (1837), porque ámbos contienen una «declaración de independencia intelectual». Independencia no significa ruptura para Bello, sino al contrario, instalación natural de lo americano en la tradición occidental. Cuando organiza la lengua se llama el libro *Gramática de la lengua castellana destinada al uso de los americanos* (1847); cuando estudia la vida de la lengua razona desde el centro y no desde la periferia; cuando discurre sobre las traducciones de Homero, como en los textos que aquí se siguen, su tono no admite localización alguna. Estas tres características aparentemente contradictorias de su disposición intelectual —conciencia continental, centralidad y ubicuidad— fundan un pensamiento americano que no rehusa la existencia del conflicto histórico, pero lo convierte en un discurso de la cultura occidental plena. Como Henríquez Ureña o Alfonso Reyes, Bello representa una América apacible y luminosa, en que las exclusiones simplemente no se dejan adivinar.

[1893-1911]

Los mundos paralelos según Menéndez Pelayo

Hacia 1870 Marcelino Menéndez Pelayo decidió escribir la cultura española. No reunirla, ni editarla, ni revisarla, sino, literalmente, escribirla toda: fue su inventor, bibliotecario, investigador, legislador, amanuense, inquisidor y defensor de sus propios perseguidos, notario y cronista de América, punto de referencia de todos los creadores y críticos hasta mediados de este

siglo. Era arbitrario en sus rechazos, pero cuando celebraba algo, jamás erraba. A pesar de su enciclopedismo tenía el don de la lectura microscópica y no perdió jamás la capacidad de sorprenderse ante la literatura. Sus ideas son grandiosas, episódicas, inasibles y tan reaccionarias que en lugar de operar de obstáculo dejaron que su mente discurriera libremente, casi sin freno aparente. Desconocía la forma desdeñosa de la omisión: cuando rechazaba lo hacía incluyendo obsesivamente todo el material rechazado a su alcance.

Basta pensar en la *Historia de los heterodoxos españoles* para advertir que su pulsión por registrar la existencia de aquellos suprimidos por la Historia es una forma de reivindicarlos y de volver a darles una oportunidad. Del mismo modo nadie podía tomarse ya entonces en serio la aspiración a una «ciencia católica», pero Menéndez Pelayo necesitaba esa coraza para permitirse liberar al «otro que llevaba dentro» que tan sagazmente descubrió Américo Castro. Él dialoga con una tradición que funda al escribirla: por ejemplo, sus referencias respecto de la historia de la crítica española, que no constituía, antes de él, un corpus real, se convierten en un edificio de doctrina y textos creíbles y autorizados. Pero si sólo se tratara de esto, Menéndez Pelayo habría llevado a cabo, meramente, una operación ideológica. Ocurre además un hecho singular: al tiempo que construye ese cuerpo en el texto principal, Menéndez Pelayo lo rechaza, lo critica, lo declara inexistente o lo rectifica en las notas al pie. Es posible incluso imaginar una historia de la cultura española confeccionada sólo con sus notas al pie; sería el reverso exacto de la que afirma su existencia en el texto central.

Esta tarea enriquece y hace más complejo su papel; aun así no explica del todo su importancia. Porque ¿qué es lo que hace posible, en este fin de siglo, sentir la fascinación de Menéndez Pelayo, una fascinación a la que no fueron ajenos los jóvenes Borges y Bioy Casares cuando reconocían la ejemplaridad de *Horacio en España*, tal vez el mejor libro de crítica que se haya escrito nunca en la Península y que, por cierto, es un tratado sobre la traducción en todas sus acepciones? Desde luego, la fascinación no viene de sus ideas.

En realidad, lo que fascina y atrae es que bajo el delirio positivista del registro inabarcable, bajo el afán por perseguir infatigablemente lo menudo o lo mediocre, se descubre la perfección de un lector que goza.

Pero hay más: quizá no sea una *boutade* afirmar que Menéndez Pelayo es el más formalista de los críticos españoles. Esta perfección de una experiencia literaria que se escapa de la hermenéutica (¿tal vez porque su aberrante y arcaica dotación ideológica le impedía todo ejercicio libre de interpretación?) explica la admiración que hoy puede suscitar. Y excusa de sus innumerables errores. Como antólogo ocupa el sitio de juez y se equivoca

constantemente. Como artífice del juicio literario sus dictámenes pueden llegar a la depravación, la exageración o el disparate patético. Las discrepancias pueden ser mayúsculas, la distancia, enorme, e incluso las rectificaciones actuales especializadas pueden presentar, con respecto a la masa de erudición que él reunió, diferencias considerables. Pero Menéndez Pelayo lee el verso, el fragmento, la traducción, el matiz, la figura, como nadie los leyó. Desembarazado de su propio (e inerte) aparato ideológico-religioso, de sus manías y fobias (al barroco, al romanticismo, al modernismo), se sitúa frente a la materia verbal como alguien que sabe exactamente qué es la poesía. Ese saber exacto confiere unidad al desesperante abigarramiento de su discurso, que tiene un insólito paralelo con lo que Freud descubrió en Dostoievski y que después Mijail Bajtin nombró como dialógico: se trata de la inconclusividad «neurótica», de la imposibilidad de clausurar un juicio, de cerrar una proposición o de acabar un argumento. Afirmar que Menéndez Pelayo es «dialógico» puede parecer una provocación o una ingenuidad. Pero no es más que la comprobación de la estructura inmanente de su discurso. Sin embargo, este extraordinario personaje con quien es imposible aburrirse y en quien se sustenta todo lo que tiene que ver con la cultura española (con sus escritores latinos, árabes, portugueses, catalanes, americanos) ha perdido sus lectores y sus estudiosos.

En 1892, la obra cumbre del cuarto centenario del descubrimiento de América, su *Antología de la poesía hispano-americana*, no pudo tener recepción más desigual: Clarín y Valera le reprocharon que dedicara un indigesto catálogo a farragosos poetas desconocidos. En América esos poetas eran desconocidos incluso entre sí: por primera vez se vieron reflejados en un espejo común. En 1936 todavía figuraba en la lista de los 2.600 libros más leídos de la Biblioteca Nacional de Buenos Aires. El contenido de la *Antología* es sorprendente; tras anunciar un complejísimo sistema de exclusiones (no figurarían ni poetas vivos, ni épicos, ni nacidos en España, ni fuera de América, etcétera), la *Antología* termina por compendiar casi todo lo producido en verso (y en prosa) desde el descubrimiento. Hasta tal punto prevalece el afán de registro sobre el de la exclusión que en un libro de 1892, hecho para la eternidad de una conmemoración centenaria, Menéndez Pelayo ya advierte, en una nota al pie, del valor de un tal «Rubén Darío».

De este vasto tratado sin gobierno pero lleno de destellos de lucidez insuperable salió la ecuménica idea –de cuyas luces imperiales viven todos, aun más los americanos que los peninsulares, puesto que estos últimos deben convivir con otras lenguas– de la universalidad del castellano, y también una extravagancia que hizo fortuna: que América debe ocuparse de lo americano, si por ello entendemos naturaleza, y no humanidad. Menéndez Pelayo resumió para su presente (que es todavía el nuestro) los criterios que