

ALGUNAS CONSIDERACIONES A PROPOSITO DE *HERNANI*,  
DRAMA DE VICTOR HUGO (1830), VERSIÓN CASTELLANA DE  
EUGENIO DE OCHOA (1836)

Roberto DENGLER GASSIN  
Universidad de Salamanca

La traducción que del drama de Victor Hugo, *Hernani*, realizó en 1836 Eugenio de Ochoa, representa una de las pocas excepciones que, dentro del alud de obras francesas traducidas en aquella época, honra tanto al autor del original como al traductor. Los aspectos lingüísticos sobre los que podríamos reparar en un estudio crítico de esa traducción no ofrecen, precisamente por la buena calidad de la versión castellana, un interés especial que justifique un examen pormenorizado. Por esta razón, en esta comunicación, además de algunas consideraciones sobre la versión de Ochoa, orientaremos nuestro interés hacia una perspectiva de rastreo de un texto determinado, en este caso *Hernani* en su versión castellana, en otros textos de la misma escuela literaria en España, esperando contribuir a sugerir o suscitar nuevas consideraciones que maticen de alguna manera las afirmaciones, a veces tajantes, sobre la influencia, o mejor dicho, la falta de influencia del Romanticismo francés sobre el Romanticismo español.

Es harto conocido, y los números no suelen engañar, que las representaciones de obras de los grandes vates del Romanticismo francés en España, y en Madrid en particular, fueron escasas, insignificantes podríamos decir, respecto a la avalancha de obras de otra índole (melodramas, dramones, comedias de costumbre, sainetes y vodeviles). Prueba manifiesta de lo poco popular del teatro romántico francés (y lo mismo sucedió con el inglés, el alemán o el italiano) es la penetración tardía de esas obras de la nueva escuela (*Hernani* no se estrenó en Madrid hasta 1836), cuando las obras de Pixérécourt, Bouchardy, Scribe y sus acólitos llenaban los repertorios madrileños, simultaneán-

dose a veces los estrenos en París y en Madrid. No sin razón pudo escribir Larra que en Madrid “estamos tomando el café después de la sopa”, queriendo darnos a entender lo difícil o imposible que resulta asimilar una nueva estética de modo atropellado y espasmódico: España pasa en un año de Moratín a Dumas, en un año de Fernando VII a las Constituyentes (Larra, II, 1960, p. 186; Varela, 1983, p.p. 189-190). Quede pues claro que, numéricamente al menos, la penetración del teatro romántico francés fue indiscutiblemente mínima, y en cambio, fulminantes, drásticas, violentas, las reacciones contra dicho teatro (Peers, I, 1973, p. 308; García, 1971, Dengler, 1989).

Dicho esto, repasemos rápidamente la traducción de Ochoa. Como se sabe, aunque Hugo se permitió, en ocasiones, atrevidas libertades en la dislocación del verso, por regla general, se atuvo al tradicional sistema de versificación del teatro francés: el verso alejandrino en alternancia de rimas masculinas y femeninas. Al realizar Ochoa su versión castellana adoptó una versificación variada con predominio del popular romance cuya estructura —asonancia en los pares y libertad de metro en los impares— le ofrecía sin duda alguna un margen de libertad de acción para salvar las dificultades con las que tropezaría en su empresa.

La traducción de Ochoa no presenta grandes motivos de discusión: sigue paso a paso el texto de Hugo con una fidelidad a veces asombrosa. Si nos referimos a la “topología de la traducción” que estableció Piero Menarini en su artículo sobre “El problema de las traducciones en el teatro romántico español”, se situaría la versión de Ochoa dentro de la primera clase: “Traducción que no modifica el original en el plano del contenido ni en el de la expresión: la versión española se propone reproducir, en una lengua distinta, el texto original. Se trata pues de traducciones “literales”, con las limitaciones que impone el pasar de un sistema de comunicación a otro. Esta es la situación, termina diciendo Menarini, más frecuente en el drama y en la tragedia (Menarini, 1982, p. 755). Alguna que otra variación introducida por Ochoa no parece suficiente como para hacer entrar su traducción dentro de la segunda clase: “Traducción que no modifica el original en el plano del contenido, pero interviene sobre el de la expresión aportando variaciones y modificaciones mínimas que mantienen inalterado el mensaje. Los factores de intervención pueden ser de diversa naturaleza: exigencias de lenguaje, censura política o religiosa, diferentes modelos o cánones literarios, adaptación a una cultura distinta, etc.” (Menarini, 1982, pp. 755-756). Acaso se daría esta circunstancia en la traducción de Ochoa cuando traduce “baiser” por

“abrazo”, señalando en nota a pie de página: “En el original dice un “beso”; pero estando destinado este drama a la representación, me ha parecido conveniente hacer esta y otras pequeñas modificaciones en atención a la diferencia de costumbres. El “beso” tan natural en Francia, hubiera escandalizado en España. Porque somos tan morales...! (Ochoa, 1836, p. 40). Quizá más grave pueda parecer la supresión de parte del diálogo entre el rey Carlos —el futuro Carlomagno— y Ruy Gómez de Silva, refiriéndose a la elección del nuevo emperador y a las pretensiones del papa sobre Sicilia (Acto I, esc. 3). ¿Acaso podría sentar mal al público el presentar de modo tan sutil las ambiciones materiales del papado?

Hechas estas salvedades, podemos decir que Ochoa se debate en un duro vaivén de compensaciones y descompensaciones impuestas más por el paso de un sistema de versificación a otro que por el paso de un sistema de comunicación a otro. Pongamos un ejemplo muy sencillo:

“Car vous m’avez aimé! Car vous me l’avez dit!  
Car vous avez tout bas béni mon front maudit!”  
(II, 4, vv. 663-664)

Ochoa no consigue aquí, debido a la diferencia métrica, reproducir la estructura ternaria encabezada por la conjunción “Car”:

“Porque tú lo has dicho ahora,  
Sé que tu alma me adora  
Con su ternura infinita,  
Y que mi frente maldita  
Has bendecido, Señora!”  
(Ochoa, 1836, p. 37)

Indudable pérdida que más adelante compensará de este modo: Hugo se limita a una simple y escueta, pero sugestiva exclamación:

“*Hernani*”  
(II, 4, vv. 655)

Ochoa refuerza, intenta reforzar la intención de doña Sol mediante un pareado doblemente encabezado por un infinitivo:

“Seguirte pide mi amor,  
Seguirte al instante mismo.”  
(Ochoa, 1836, p. 38)

La servidumbre, la frustración inherente a la labor del traductor, máxime si se trata de traducir versos, es ineludible, por muy grande que sea su pericia. Así pues, entre la dificultad del texto, del metro, y posiblemente también una autocensura —quizá inconsciente— tras tantos años de censura oficial, Ochoa no logra siempre elevar su texto a la altura del de Hugo. Un pasaje como éste por ejemplo:

“Des flammes de tes yeux inonde ma paupière.  
Chante-moi quelque chant comme parfois le soir  
Tu m'en chantais, avec des pleurs dans ton oeil noir.  
Soyons heureux! Buvs, car la coupe est remplie,  
Parle-moi, ravis-moi. N'est-ce pas qu'il est doux  
D'aimer et de savoir qu'on vous aime à genoux?  
D'être deux? D'être seuls? Et que c'est douce chose  
De se parler d'amour, la nuit, quand tout repose?  
Oh! laisse-moi dormir et rêver sur ton sein.  
Doña Sol! Mon amour! Ma beauté!”  
(II, 4, vv. 687-696)

se convierte en manos de Ochoa en:

“Deja que apoye mi sien  
sobre tus manos. Oh! ven...  
Hablemos de nuestro amor.  
No es dulce cosa, oh! mujer!  
Amarse así con ternura,  
Estar solos, y saber  
Que nadie nos puede ver  
En noche serena, oscura?  
En tu seno déjame  
A mi pena hallar consuelo...  
Doña Sol, mi amor, mi cielo.”  
(Ochoa, 1836, p. 39)

Como se ve, Ochoa, no obstante su profundo conocimiento del francés y su experiencia como autor dramático, no da siempre con el giro, la palabra, el verso o el ritmo que hicieron de Hugo el adalid del romanticismo francés. Que un verso como éste:

“Je suis banni! Je suis proscrit! Je suis funeste!”  
(II, 4, v. 681)

modelo del trimetre romántico francés (4+4+4) se convierta en:

“No quiero serte fatal!  
Causar tu muerte!”  
(Ochoa, 1836, p. 38)

puede significar que ante la dificultad el traductor quiera al menos salvar *el sentido*, lo cual es más que loable, sin embargo echamos de menos en este caso *la letra*.

Así ocurre en varias ocasiones. Ochoa nos priva aquí y allá de la fuerza del verbo hugoliano, se diluye a veces en su traducción el ímpetu vital de los protagonistas, su desazón angustiada o su entereza impertérrita, todo ello evocado por Hugo con una parquedad (cosa rara en él) y un dramatismo sobrecogedor.

Injusto sería dejar de reconocer el mérito de Ochoa cuya humildad —que debería ser la virtud cardinal de todo traductor— llega al extremo de traducir un par de versos de Hugo por otros dos de Lope de Vega, señalando sus fuentes: en la escena 2 del acto II, doña Sol rechaza las pretensiones del rey D. Carlos:

“Allez! C'est une honte!  
(elle recule de quelques pas)  
Il ne peut être rien entre nous, don Carlos.  
Mon vieux père a pour vous versé son sang à flots.  
Moi je suis jeune fille noble, et de ce sang jalouse.  
Trop pour la concubine, et trop peu pour l'épouse!”  
(II, 2, vv. 498-502)

Ochoa dice en nota a pie de página: “Hemos puesto aquí estos dos versos de una comedia de Lope de Vega (*La Estrella de Sevilla*), porque de ellos son traducción literal los que Víctor Hugo pone en boca de doña Sol:

“Para esposa vuestra, poca,  
Para Dama vuestra, mucho.”  
(Ochoa, 1836, p. 29)

Sin caer en el elogio ditirámbico de un crítico de la época que no reparó en decir que la traducción de Ochoa era, “si cabe, mejor que el original” (Peers, I, 1973, p. 418), bien podemos adherirnos al que le tributó Larra reconociendo que “El traductor (...) ha tratado a *Hernani* con rara predilección, con cariño: un lenguaje purísimo, un sabor castellano, una versificación cuidada, armoniosa, rica, poética” (Larra, II, 1960, p. 268).

Ante la dificultad reconocida por A. Peers, uno de los grandes estudiosos del Romanticismo español, de “discernir el papel desempeñado por un autor aislado en la influencia general ejercida por la literatura francesa de este período (el romántico) sobre la española” (Peers, I, 1973, p. 299), parece que los críticos han desistido de rastrear el posible impacto dejado por el Romanticismo francés en algunas obras españolas de la época.

Las observaciones que siguen no pretenden, ni mucho menos, revocar lo que voces más autorizadas han dicho al respecto. Son tan sólo fruto de la lectura atenta de la traducción de *Hernani* por Eugenio de Ochoa que ha actuado como reactivo de algunas reminiscencias de lecturas de obras maestras del teatro romántico español, como son *La Conjuración de Venecia*, de Martínez de la Rosa, o *El Trovador* de García Gutiérrez, llegando a coincidir estas observaciones con las de Maryse Bertrand de Muñoz en un artículo muy sugestivo sobre "*Hernani* de Victor Hugo et le Théâtre Romantique Espagnol" publicado por la Universidad de Manitoba en 1976 (Bertrand de Muñoz, 1976).

Veamos qué podemos decir al respecto.

Un primer dato concomitante se impone: tanto en *Hernani* como en *La Conjuración de Venecia* se nos ofrecen escenas de conjurados, escenas ante un sepulcro en un panteón, encuentros políticos y bodas, todo ello envuelto en una doble intriga política y amorosa, cuyo móvil al fin y al cabo viene a ser la pugna, la lucha contra el poder tiránico, uno de los temas favoritos de la poesía romántica en general. En *La Conjuración*, Pedro Morosini se encuentra en un panteón con un espía, cuando oye un ruido:

Morosini: "¿Qué ruido es ése?  
(...)  
¿Quién puede ser a estas horas y en este sitio?..." (II, I)

En *Hernani* tenemos una escena similar; D. Carlos medita ante el sepulcro de Carlo Magno:

D. Carlos: "Gente suena...! ¿Quién se atreve a entrar en este sitio sino yo?  
(Ochoa, 1836, p. 82)

Una contraseña sirve en las mismas obras para la identificación de los conjurados. Igualmente, en *Hernani*, en *La Conjuración de Venecia* y en *El Trovador* se da a la par que una lucha política, una rivalidad amorosa que tendrá en los tres casos un final trágico. Los tres protagonistas son de origen desconocido, plebeyos pues, hasta que en el desenlace se nos revela su verdadera alcurnia: *Hernani*, rebelde e insumiso resultará ser:

"Don Juan de Aragón  
proscrito desde el nacer"  
(Ochoa, 1836, p. 93)

Rugiero desconoce a su padre, Pedro Morosini, primer presidente del Tribunal de Venecia; nos enteraremos de su verdadero origen tan sólo cuando su padre lo haya sentenciado a muerte (V, 9). El amor que une a las tres protagonistas con los tres supuestos plebeyos les hace romper las barreras sociales:

"D<sup>a</sup> Sol:

Saldremos  
mañana al rayar el día  
Hernani! Yo te lo pido...!  
Tal vez mi audacia te admira...  
Qué sé yo! Tú eres el ángel  
O el demonio de mi vida...!  
Sólo sé que soy tu esclava;  
Que a cualquier lejano clima  
Que vayas, iré: te quedas,  
me quedaré.  
(...) mi alma necesita  
verte siempre. Si no te oigo,  
mi corazón no palpita...  
No estás conmigo, y parece  
que yo me faltó a mí misma,  
y cuando vuelves, entonces  
siento que vuelve mi vida"  
(Ochoa, 1836, II)

Laura:

"(...) me veré humillada, confundida, sufriré mil quejas y reconvenciones... pero haré ese sacrificio por mi esposo, (...). Ya estoy deseando que llegue para descargar este peso que me oprime el alma..."  
(Martínez de la Rosa, III, 1)

Leonor:

"Mirame aquí a tus pies; aquí te imploro  
que del seno me arranques de la dicha;  
tus brazos son mi altar, seré tu esposa,  
y tu esclava seré; (...)  
(García Gutiérrez, III, 1).

Sería posible ir sacando aquí y allá similitudes o coincidencias que van apareciendo a lo largo de los tres dramas. ¿Serán fortuitas? Difícil sería afirmarlo de manera rotunda, categórica y definitiva, lo mismo que sería difícil negarlo si no nos limitamos a unas pocas obras y autores. Bastaría leer los periódicos de la época o tan sólo los *Artículos* de Larra para cerciorarse del estado de la sociedad y de la literatura de la década 1830-1840, del papel preponderante, primordial, que representó la traduc-

ción para la vida literaria y cultural de aquellos años. No olvidemos tampoco la importancia que cobró en el mismo sentido la emigración voluntaria o forzada como transmisora de nuevas corrientes de pensamiento, de modo que resulta imposible imaginar que quien se preciara de escribir para el teatro en aquellos años pudiera sustraerse al magisterio directo o indirecto de Hugo, ese "gran sacerdote y profeta" de la nueva escuela literaria (Peers, I, 1973, p. 300).

La presencia de Hugo, en modo alguno identificable a servilismo, en los dos autores a los que nos hemos referido (convenría examinarlos de cerca así como a Ángel Saavedra, Larra, Hartzenbusch, Zorrilla e incluso algunas obras de Bretón de los Herreros), presencia más o menos directa o indirecta no resultaría extraña ni denigrante en un momento en que, como decía Pérez Galdós (Alborg, IV, 1980, p. 417) refiriéndose a aquellas calendas, "el teatro dormitaba solitario y triste; pero ya sonaban cerca las espuelas de Don Alvaro (...) estremeciendo las podridas tablas de los antiguos corrales".

Todo ello al fin y al cabo, a mucha honra de la fusión y atracción de dos culturas tan dispares y tan afines, en mutua deuda a lo largo de su historia, como son la francesa y la española.

## Bibliografía

J. L. Alborg, *Historia de la Literatura española*, Madrid, Gredos, 1980.

M. Bertrand de Muñoz, "Hernani de Victor Hugo et le Théâtre Romantique Español" en *Mosaic. A Journal for the comparative Study of Literature and Ideas*, 10, 1 (1976), pp. 91-92.

R. Dengler, "El drama romántico francés en Madrid (1830-1850)" en F. Lafarga, (ed.) *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, Barcelona, PPU, 1989, pp. 307-315.

S. García, *Las ideas estéticas en España entre 1840 y 1850*, Berkeley, University of California Press, 1971.

García Gutiérrez, *El Trovador*, Madrid, Ed. Alhambra, 1979.

Larra, *Obras de Mariano José de Larra*, Madrid, BAE, 1960, vols. I, II.

Martínez de la Rosa, *La Conjuración de Venecia*, Madrid, Ed. Taurus, 1988.



P. Meranini, "El problema de las traducciones en el teatro romántico español" en *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Roma, Bulzoni, 1982, pp. 751-759.

E. de Ochoa, *Hernani o el honor castellano*, traducido por ... Madrid, 1836.

A. D. Peers, *Historia del movimiento romántico español*, Madrid, Gredos, 1973.

J. L. Varela, *Larra y España*, Madrid, Espasa Calpe, 1983.

