

## LA TRANSFERENCIA DE GÉNEROS, MODELO DE INTERPRETACIÓN DE OTRA CULTURA: A. HARDY

Rafael RUIZ ÁLVAREZ  
Universidad de Granada

A menos que el lector posea la facultad de poder deslizarse entre dos culturas asumidas inconscientemente como propias, los modos de acercamiento de que éste dispone hacia una obra expresada en otra lengua le llevan inevitablemente a la práctica de la interpretación o, al menos, de la traducción cultural. Si, además, la finalidad de esta lectura reside en el ejercicio de la traducción como nueva escritura nos hallaremos ante ese "personnage ambigu, d'autant plus présent qu'il s'absente, d'autant plus éloquent qu'il sait taire sa voix, d'autant plus admiré qu'on ne le voit pas", como señala A. Schulman al evocar la figura del traductor.<sup>1</sup> Pero si su función consiste en adaptar el texto de origen o, lo que es presumiblemente igual, la otra cultura a la suya, reconoceremos que el abanico de posibilidades que se abre con la transformación de la obra punto de partida a la de llegada sitúa al adaptador en un plano visiblemente más operativo.

Todavía más personalista puede resultar esta labor cuando lo que se practica es la transferencia de un género a otro y de una lengua a otra. Aquí, el autor del nuevo texto se sirve de la doble función de adaptar y transferir para interpretar una cultura extranjera.

Durante un importante período del siglo XVII la literatura francesa se nutre de estos aspectos. Sabido es que a comienzos de siglo el mundo literario francés experimenta un vivo interés por el teatro. La novela, que anda aún con pasos vacilantes, cede terreno a la dramaturgia que, además, recurre a ella para inspirarse en sus temas y ampliar su propio repertorio. A menu-

---

(1) A. Schulman, "Les émotions particulières de la traduction: sur la double culture" en *Littérature et double culture*, Calaceite, Noesis, 1989, p. 185.

do, la demanda resulta tan elevada que el dramaturgo se ve forzado a despojar otros géneros y otras culturas en pos de la respuesta que le solicita su público.

En estos años de expansión que conoce el teatro descuella un género híbrido como la tragicomedia. Alexandre Hardy será su auténtico propulsor, dando paso a otros grandes creadores que, como él, recurrieron con frecuencia a temas novelescos, ya que en ellos se hallaban las peripecias y situaciones violentas, lo exagerado y excepcional, tan en la línea de una estética barroca que se imponía progresivamente.<sup>2</sup>

El mérito de Hardy no reside, sin embargo, en el uso de la transferencia de géneros como técnica. Sabemos que no es original, porque esto ya venía haciéndose con anterioridad. No obstante, su aportación resulta valiosa, ya que fue uno de los primeros en transferir novela y novela corta procedente de España a obras teatrales.<sup>3</sup>

En primera instancia cabe pensar, conociendo la ingente producción del dramaturgo, que recurriera a la materia española para sus adaptaciones por la necesidad que había contraído de escribir obras y satisfacer la demanda del público y de sus empresarios.<sup>4</sup> Lo que aquí nos interesa es el hecho de que, de algún modo, su mirada se detuvo en la cultura hispana y su repercusión.

Hardy era buen sabedor del interés que despertaba en el público la puesta en escena de la novela española adaptada al gusto francés. Por ello, las novelas cortas de Cervantes, de Diego de Ágreda y la *Diana* de Montemayor se hallan en la base de sus tal vez mejores piezas teatrales.

Lo primero que una mirada crítica descubre al acercarse a las fuentes del dramaturgo francés es el grado de adaptabilidad de éstas. Si nos fijamos en particular en la producción cervantina, observamos cómo sus novelas cortas presentan unas características que favorecen óptimamente la labor de transferencia. Nos referimos, por ejemplo, a la eliminación por parte de Cervantes de la naturaleza y el paisaje, a la ausencia de comentarios o citas de autor; por el contrario, a la presencia de elementos de la

---

(2) Véase a modo de ejemplo la enorme influencia de *L'Astrée*. R. Guichemerre en su libro *La tragicomédie*, París, P.U.F., 1981, menciona pormenorizadamente la relación de autores que han acudido a diferentes pasajes de esta obra para la confección de sus tragicomedias.

(3) A pesar de esta afirmación, no nos dejaremos engañar por este hecho aparente de originalidad, ya que Hardy no se sirvió directamente de las novelas españolas, sino de sus traducciones al francés.

(4) Hardy pasó gran parte de su vida como dramaturgo vinculado a varias compañías para las que trabajaba sin descanso obteniendo escaso beneficio. Parece ser que llegó a escribir alrededor de 600 obras.

vida real, humana y palpitante, olvidando lo maravilloso y sobrenatural y, lo más trascendental, a la introducción del diálogo, soporte primordial de toda actividad teatral y de la obra dramática. Dicho de modo más concluyente y rotundo: las *Novelas ejemplares* de Cervantes son representables.

En el caso de Diego de Ágreda no se evidencia el mismo efecto, ya que este autor abunda en los comentarios morales y en las digresiones, lo que, sin lugar a dudas, entorpece la fluidez del diálogo teatral. No obstante, el traductor intermediario entre el texto de origen y la obra de Hardy, esto es, J. Baudoin, se ha encargado de convertir la carga en tarea liviana y ha ofrecido al dramaturgo un texto despojado ya de estos argumentos.<sup>5</sup>

Por lo hasta aquí expuesto, nos parece más enriquecedor desde el punto de vista de las relaciones entre Francia y España, centrar el interés de este trabajo en lo que podría entenderse como la manipulación de la obra cervantina —y, más concretamente, de los elementos genuinamente españoles de su producción— por parte del dramaturgo francés. Por ello, las referencias a las obras adaptadas y transferidas culturalmente por Hardy se circunscribirán a *La fuerza de la sangre*, *La gitani-lla* y *La señora Cornelia* y a sus réplicas francesas, *La Force du sang*, *La Belle Egyptienne* y *Cornélie*, respectivamente.<sup>6</sup> Para fijar de un modo práctico nuestros objetivos, nos detendremos en la revisión de aquellos temas que frecuentemente se incluyen en el marco de la España cervantina, a saber: el retrato de sus personajes, sumidos, por un lado, en una atmósfera de estricta moral religiosa; reaccionando, por otro, dentro de un código de usos y costumbres bien definido.

Muy ciertas son las palabras del propio Hardy, ferviente admirador del escritor español —“l'incomparable Cervantes”, como él lo llama<sup>7</sup>— cuando dice que representa su obra “avec les memes paroles de Cervantes”.<sup>8</sup> Sin embargo, este rasgo, si no de pudor sí al menos de humildad, no ha de conformar a quien se acerque a su contenido con espíritu crítico. Si existe gran identidad argumental entre sus obras y los modelos españoles, no es menos veraz el hecho de que Hardy transfiera ele-

---

(5) Baudoin en sus *Nouvelles Morales* dice: “sans m'arrester au caprice de l'auteur, j'en ay retranché plusieurs choses qui sont vrayment louables dans son pays, mais ridicules au nostre”. Cf. A. Cioranescu, *Le masque et le visage*, Ginebra, Droz, 1983, p. 453.

(6) La edición de las obras de Cervantes que manejamos es la de *Novelas ejemplares y Entremeses*: t. I, *La gitani-lla* y *La fuerza de la sangre*; t. II, *La señora Cornelia*, en Ediciones Ibéricas, Madrid. Para las obras de Hardy, citamos la edición de *Le Théâtre d'Alexandre Hardy, Parisien*: t. II, *Cornélie* (1625); t. III, *La Force du sang* (1627); t. V, *La Belle Egyptienne* (1628).

(7) Ver argumento de *La Force du sang*, p. 108.

(8) Palabras contenidas en el argumento de *La Belle Egyptienne*, p. 199.