

## FILLEAU DE SAINT-MARTIN, AUTOR DEL *QUIJOTE*: TRAS LOS PASOS DEL TRADUCTOR CAUTIVO

FRANCISCO GONZÁLEZ  
*Universidad de Oviedo*

En uno de sus más conocidos relatos Henry James refiere las indagaciones emprendidas por un crítico literario para averiguar el secreto de la obra de un famoso escritor llamado Hugh Vereker. Como éste le había confesado durante una entrevista, se trata de una idea que recorre cada página, cada línea, cada letra de sus libros. La imagen que le viene a la mente al crítico al oír estas razones, y que da título al relato, es la de una figura compleja en una alfombra. Es también, replica el escritor ficticio, el hilo mismo en el que están ensartadas las perlas. Pero al término de sus pesquisas el crítico sigue sin conocer el secreto, y al lector le entra la sospecha de que el hilo era pura mistificación; o tal vez un símbolo de las obras mismas de Henry James construidas alrededor de un punto ciego. Si traigo aquí a colación al autor norteamericano es porque me parece que la poética que se desprende de *La figura de la alfombra* es el reverso casi exacto de la escritura de Cervantes. Y así, como bien saben los cervantistas, los hilos son tantos y se combinan de tal forma en *El Quijote* que el dibujo secreto se ensombrece a medida que uno se acerca, como si el tapiz se dejara ver del revés.

El hilo del que voy a tirar, procurando no deshacer la totalidad de la alfombra, no sobresale en principio particularmente del conjunto, pues se entremezcla con la estratagema del manuscrito hallado, tan frecuente en los libros de caballerías para justificar la autenticidad de las historias más inverosímiles. La presencia de traductores en *El Quijote*, pues de este hilo hablo, se suele interpretar, salvo notables excepciones<sup>1</sup>, como un medio que habría servido a Cervantes para parodiar los libros que fascinan a Alonso Quijano. Y sin embargo la traducción es un aspecto determinante para entender el tejido del que está hecho

---

<sup>1</sup> Es el caso, por ejemplo, de Michel Moner quien, en un artículo dedicado a analizar la traducción en la obra de Cervantes, constata que, al sugerir la equipolencia ficción = traducción, «Cervantes va mucho más allá del mero juego paródico o satírico: nos invita a interrogarnos sobre el estatuto del texto, sus fundamentos, su procedencia y sus posibles avatares» (1990: 518).

el libro de Cervantes, entre otras cosas porque don Quijote es también a su manera un traductor.

Ya Gonzalo Torrente Ballester demostró en un espléndido ensayo que Alonso Quijano no está propiamente loco o que en todo caso su locura consiste en jugar a ser don Quijote (1984: 649). Se trata de un juego con la escritura en el que el hidalgo ha de seguir a cada paso los renglones de unos libros que nunca pierde de vista, pero a los que no siempre puede ser del todo fiel. Al reparar en la presencia de los mercaderes toledanos que iban a comprar seda a Murcia, don Quijote no dudará en imitar, se nos dice, «en todo cuanto a él le parecía posible los pasos que había leído en sus libros» (I, 4: 67-68)<sup>2</sup>. Pero como la sustitución de molinos por gigantes no siempre viene «de molde» don Quijote se ve normalmente obligado a acomodar su discurso a las circunstancias. *Acomodar* es precisamente el término que vuelve una y otra vez al comienzo del *Quijote* para designar la actividad de que se vale el hidalgo, él que no deja de adaptar sus versos, sus acciones y hasta su nombre a los libros que tiene en el Libro de la Memoria.

Tal es el caso, por ejemplo, cuando en la venta, después de recitar unos versos, explica don Quijote que al «acomodar al propósito presente este romance viejo de Lanzarote» (I, 2: 52) se ha visto obligado a revelar su nombre antes de toda razón. La acomodación no había resultado en esta ocasión particularmente difícil pues al rebautizarse como don Quijote el hidalgo ya había buscado un nombre que se ajustara al de un modélico Lanzarote. Más arduo (y más ilustrativo de la labor a la que dedica sus energías el protagonista) había sido hallar un nombre para su jumento porque, como se recordará, don Quijote quería que la designación declarase lo que el rocín había sido antes, «y así, después de muchos nombres que formó, borró y quitó, añadió, deshizo y tornó a hacer en su memoria e imaginación, al fin le vino a llamar 'Rocinante'» (I, 1: 42). Don Quijote remeda aquí los gestos de un escritor que nunca pierde de vista las palabras originales (rocín antes) para convertirlas en otras nuevas (Rocinante), para traducirlas al idioma de los libros de caballerías. Cervantes nos ofrece de este modo un retrato irónico de un escritor imaginario en plena labor de adaptación, una semblanza de un auténtico traductor. Y no es la primera vez, porque el narrador ya había señalado que tanto admiraba el hidalgo la *Historia de Belianís de Grecia*, de Jerónimo Fernández, que «muchas veces le vino deseo de tomar la pluma y dalle fin al pie de la letra como allí se promete; y sin duda alguna lo hiciera, y aun saliera con ello, si otros mayores y continuos pensamientos no se lo estorbaran» (I, 1: 38). Ahora bien, dado que al final de su libro el autor del *Belianís* pide a quien encuentre el original griego del sabio Fristón que lo continúe, de haberse decidido finalmente Alonso Quijano a escribir las nuevas hazañas de su héroe, se habría visto obligado a presentarlas

<sup>2</sup> Todas las referencias al *Quijote* de Cervantes proceden de la edición del Instituto Cervantes/Crítica, dirigida por Francisco Rico en 1998.

como una traducción fingida. Más original, Alonso Quijano preferirá salir a campo abierto a enfrentarse con ese mismo encantador Fristón y traducir la realidad al lenguaje caballeresco.

Se pregunta Valentín García Yebra (1994: 198), a propósito de la traducción en *El Quijote*, si conocería Cervantes la famosa epístola que el patrono y maestro de los traductores, San Jerónimo, dirigió a su amigo Pammaquio, en la que se mostraba partidario de trasladar el sentido del autor, sin que fuera preciso atarse escrupulosamente a las palabras, antes bien acomodando las expresiones griegas al genio latino. Es más que probable que así fuera porque este texto era desde el siglo anterior una de las principales fuentes clásicas de donde extraían tópicos los traductores deseosos de apoyar su labor en la *auctoritas*. Es el caso, por ejemplo, de Alonso Fernández de Madrid que, en el prefacio de la traducción del *Enchiridion o manual del caballero cristiano* (impresa en Alcalá en 1526), recurre al texto de San Jerónimo para justificar la necesaria *acomodación* a la que tuvo que someter la obra de Erasmo para alcanzar a un público más amplio y contemporáneo (ver Ruiz Casanova, 2000: 171). La acomodación requerida por toda traducción, excepto la de las Sagradas Escrituras, la resumía San Jerónimo en un símil que se ha hecho muy conocido, según el cual *los traductores vuelven a casa con significados, como los conquistadores vuelven a casa con cautivos*. Tal vez pensara en esta sentencia Cervantes cuando al encontrarse don Quijote con el labrador de su lugar, señalaba el narrador que parecía que «el diablo le traía a la memoria los cuentos acomodados a sus sucesos, porque en aquel punto, olvidándose de Valdovinos, se acordó del moro Abindarráez, cuando el alcaide de Antequera, Rodrigo de Narváez, le prendió y llevó cautivo a su alcaidía». (I, 5: 73). Al traer y adaptar para la ocasión las palabras del cautivo traído a casa del conquistador, todo sucede como si don Quijote sacara a la luz el símil de San Jerónimo, como si quisiera darle cuerpo. Lo que no ha de sorprender en un libro donde no faltan, como enseguida veremos, los traductores cautivos.

Como ya puede observarse durante la emblemática escena del donoso escrutinio, la traducción encierra en *El Quijote* un significado particularmente ambiguo. En este episodio el cura critica los libros de verso que se han querido volver en otra lengua porque «por mucho cuidado que pongan y habilidad que muestren, jamás llegarán al punto que ellos tienen en su primer nacimiento» (I, 6: 81). Por ello, sostiene el cura, de encontrarse en la biblioteca del hidalgo una traducción del *Orlando furioso* no le guardaría «respeto alguno, pero, si habla en su idioma, le pondré sobre mi cabeza» (I, 6: 80). La traducción de la obra de Ariosto es virtualmente condenada a las llamas. Pero acto seguido el barbero, con inocente ironía, añade que tiene dicho libro en italiano, «mas no le entiendo». Y el lector no puede dejar de preguntarse para qué sirve un libro que uno no entiende, y si no sería mejor recurrir a una traducción aun con todos los defectos que pudiera tener. Cervantes introduce así en su novela el problema de la legitimidad de la traducción pero sin apor-

tar una respuesta definitiva. Más aún, al concluir el capítulo el cura terminará por elogiar a Luis Barahona de Soto, autor de *Las lágrimas de Angélica* porque «fue uno de los famosos poetas del mundo, no sólo de España, y fue felicísimo en la traducción de Ovidio» (I, 6: 87). No hay noticia, por supuesto, de que el sacerdote haya reparado en sus propias contradicciones.

Si el carácter ambiguo de la traducción, sepultado bajo pilas de comentarios librescos, era todavía discretamente denunciado durante el escrutinio, tan sólo unos capítulos después el papel equívoco del traductor se volverá evidente. En efecto, el autor que, al estar el texto inacabado, había tenido que dejar en suspenso el combate entre don Quijote y el vizcaíno —que se expresaba «en mala lengua castellana y peor vizcaína» (I, 8: 102)— se encuentra luego por casualidad en la tienda de un sedero de Toledo unos cartapacios y papeles viejos escritos en lengua arábiga por un tal Cide Hamete Benengeli y que resultan ser la *Historia de don Quijote de la Mancha*. En principio se diría que todo el episodio no es sino una forma más de parodiar los libros de caballerías, pero a través de la estratagema del traductor ficticio Cervantes abre la puerta a una auténtica teoría de la traducción. El autor se encuentra pues en la ciudad por excelencia de los traductores, Toledo, con un texto de valor inestimable para él, pero que no es capaz de entender por estar escrito en arábigo; se encuentra así pues en una situación muy similar a la del barbero y su *Orlando furioso*: posee un texto que no puede leer por desconocer el idioma en el que está escrito. Y si el barbero podía al menos identificar el título del libro italiano, el autor no es ni siquiera capaz de descifrar los signos arábigos que refieren el contenido de los cartapacios. Por ello tendrá que pedir la ayuda de un morisco aljamiado que le revele el título de la obra y, una vez adquirido un manuscrito tan valioso, contratará los servicios de este misterioso e imprescindible individuo para que lleve a cabo la traducción del texto:

Apartéme luego con el morisco por el claustro de la iglesia mayor y roguéle me volviere aquellos cartapacios, todos los que trataban de don Quijote, en lengua castellana, sin quitarles ni añadirles nada, ofreciéndole la paga que él quisiese. Contentóse con dos arrobas de pasas y dos fanegas de trigo, y prometió de traducirlos bien y fielmente y con mucha brevedad. Pero yo, por facilitar más el negocio y por no dejar de la mano tan buen hallazgo, le truje a mi casa, donde en poco más de mes y medio la tradujo toda, del mismo modo que aquí se refiere. (I, 9: 108-109)

El contrato de traducción no puede ser más singular, pues, además de recibir una paga más que exigua, el traductor permanecerá doblemente «cautivo» hasta que termine su trabajo: cautivo por un texto al que debe someterse fielmente, cautivo por un individuo que lo retiene en su casa para hacerse con el sentido de los papeles. La similitud fonética de las expresiones («le truje a mi casa», «la tradujo toda») no hace más que subrayar la analogía de ambos encarcelamientos. Y es que como ha mos-

trado Luce Guillermin, a partir de 1540 surge una nueva representación del traductor como esclavo y de la traducción como labor coaccionada, inferior y carente de gloria (1996: 29). Pero pocas veces había venido tan a propósito el símil de San Jerónimo: como un conquistador, en efecto, el autor vuelve a casa con su botín y con un cautivo, un traductor desconocido que le traerá nuevos significados. El problema de la fidelidad y de la libertad en el arte de traducir ya está esbozado.

El traductor morisco aljamiado, al que debemos la lectura del resto del *Quijote*, se encuentra encerrado como lo estaba el capitán de la *Historia del cautivo* en los baños de Argel. Y es que esta historia, interpolada en la primera parte del *Quijote*, es también una profunda reflexión sobre el trabajo del traductor. En efecto, sin la inestimable ayuda del renegado murciano, que «sabía muy bien arábigo, y no solamente hablarlo, sino escribirlo» (I, 40: 466), jamás habría podido conocer el capitán el significado de los mensajes escritos que la hermosa Zoraida le mandaba desde su ventana, y seguiría por lo tanto cautivo: la libertad es inalcanzable sin la mediación de un intérprete. Y este renegado que hace las veces de traductor es además particularmente escrupuloso en su labor: «Pregun- téle si lo entendía [el mensaje]; díjome que muy bien, y que si quería que me lo declarase palabra por palabra, que le diese tinta y pluma, porque mejor lo hiciese. Dímosle lo que pedía, y él poco a poco lo fue traduciendo» (I, 40: 466). Y al lector se le irán ofreciendo la reproducción de varios mensajes de Zoraida vertidos al castellano. No hay duda de que el renegado es aquí una figuración del traductor morisco de la obra. Pero en el episodio del cautivo encontramos asimismo otro intérprete. Se trata de Agi Morato, el padre de Zoraida, que se dirige al capitán en una «lengua que en toda la Berbería y aun en Constantinopla se halla entre cautivos y moros, que ni es morisca ni castellana ni de otra nación alguna, sino una mezcla de todas las lenguas, con la cual todos nos entendemos» (I, 41: 474). Con esta *lingua franca* y con algún conocimiento del castellano Agi Morato llega incluso en una ocasión a servir de intérprete a su hija y al capitán contribuyendo así, a su pesar, al entendimiento de los enamorados y a la fuga de ambos a tierras cristianas.

De la *Historia del cautivo* se desprende por lo tanto una imagen ambigua de la traducción: por una parte es un medio indispensable para alcanzar la libertad, y así se comprueba durante la evasión, cuando el renegado no deja de traducir las palabras de unos y otros, de moros y cristianos, pero por otra parte es también el instrumento de la desgracia del padre de Zoraida. Toda la historia se deja entonces leer como una ilustración de los defectos y virtudes de la traducción, como si se quisiera indicar la posición problemática en la que se encuentra el traductor, entre la cautividad y la libertad, entre la fidelidad al texto y su traición: un traductor cautivo y renegado. Y es que la *Historia del cautivo* no sólo guarda –como ya lo indicara María Antonia Garcés en un ensayo imprescindible sobre el cautiverio en la vida y la obra de Cervantes (2002: 205)– una estrecha relación con la estructura general del *Quijote*, sino que es

asimismo una figuración de la compleja situación que está viviendo el traductor morisco encerrado en casa del autor; y ello no ha de causar extrañeza porque, como averiguaremos mucho más tarde, al comienzo del capítulo 44 de la Segunda Parte, el autor de esta historia de cautiverio –así como de la novela del *Curioso Impertinente*– es precisamente el traductor del *Quijote*. Este traductor, sea quien sea este individuo, porque aquí el texto se enreda, entra en el universo de la paradoja, y bien pudiera tratarse de un nuevo traductor del relato original y no del morisco aljamiado secuestrado por su trabajo, este traductor se declara en franca rebeldía, negándose a traducir lo que estaba escrito por el mismo motivo que había decidido interpolar sus propias narraciones:

Dicen que en el propio original desta historia se lee que llegando Cide Hamete a escribir este capítulo no le tradujo su intérprete como él le había escrito, que fue un modo de queja que tuvo el moro de sí mismo por haber tomado entre manos una historia tan seca y tan limitada como esta de don Quijote, por parecerle que siempre había de hablar dél y de Sancho, sin osar estenderse a otras digresiones y episodios más graves y más entretenidos; y decía que el ir siempre atendido el entendimiento, la mano y la pluma a escribir de un solo sujeto y hablar por las bocas de pocas personas era un trabajo incomportable, cuyo fruto no redundaba en el de su autor, y que por huir deste inconveniente había usado en la primera parte del artificio de algunas novelas, como fueron la del *Curioso impertinente* y la del *Capitán cautivo*, que están como separadas de la historia, puesto que las demás que allí se cuentan son casos sucedidos al mismo don Quijote, que no podían dejar de escribirse. (II, 44: 979-980)

El traductor se resiste a cumplir con un trabajo digno de un galeote, reniega de su labor. Cansado de seguir «los estrechos límites de la narración» (II, 44: 980), quiere ser autor, huir de la cárcel del original, y que «se le den alabanzas, no por lo que escribe, sino por lo que ha dejado de escribir». Cobra ahora todo su sentido el carácter equívoco de la traducción en la *Historia del cautivo*; este relato, compuesto por un intérprete deseoso de emanciparse, es un espejo en el que el traductor puede contemplar su propia situación de cautiverio. Obligado a seguir fielmente un texto pero igualmente deseoso de tomar las riendas de su libertad, el traductor cautivo se descubre escritor en potencia, como lo era Alonso Quijano antes de salir al mundo. Don Quijote es su doble, su *alter ego*. A nadie sorprenderá entonces que el hidalgo también reflexione acerca del arte de la traducción.

Unas horas antes de visitar las galeras que fondeaban en la playa de Barcelona, y donde es testigo del relato de Ana Félix, que es por cierto apenas una variación de la *Historia del cautivo*, don Quijote entra en una imprenta para ver cómo se componen, corrigen y enmiendan los libros. Antes de visitar las *galeras* se detiene pues a observar las *galeradas*. El juego de palabras implícito convierte la imprenta en un lugar de cautiverio en el que, siguiendo la lógica del texto, no podía dejar de hallarse un tra-



ductor. Y en su interior, en efecto, se encuentra un caballero que acaba de traducir un libro toscano «en nuestra lengua castellana» titulado *Le bagatele*, «Los juguetes», y que observa cómo componen su libro para darlo a la estampa. De entre el universo ficticio surge un pliegue, don Quijote se encuentra con su doble, y no desperdicia la ocasión de jugar con él a traducir al castellano algunas palabras toscanas muy conocidas por aquel entonces:

–Yo –dijo don Quijote– sé algún tanto del toscano, y me precio de cantar algunas estancias del Ariosto. Pero dígame vuesa merced, señor mío, y no digo esto porque quiero examinar el ingenio de vuestra merced, sino por curiosidad no más: ¿ha hallado en su escritura alguna vez nombrar *piñata*?

–Sí, muchas veces –respondió el autor.

–Y ¿cómo la traduce vuestra merced en castellano? –preguntó don Quijote.

–¿Cómo la había de traducir –replicó el autor–, sino diciendo ‘olla’?

–¡Cuerpo de tal –dijo don Quijote–, y qué adelante está vuesa merced en el toscano idioma! Yo apostaré una buena apuesta que adonde diga en el toscano *piache*, dice vuesa merced en el castellano ‘place’; y adonde diga *piú* dice ‘más’, y el *su* declara con ‘arriba’, y el *giú* con ‘abajo’.

–Sí declaro, por cierto –dijo el autor–, porque esas son sus propias correspondencias.

–Osaré yo jurar –dijo don Quijote– que no es vuesa merced conocido en el mundo, enemigo siempre de premiar los floridos ingenios ni los loables trabajos. ¡Qué de habilidades hay perdidas por ahí! ¡Qué de ingenios arrinconados! ¡Qué de virtudes menospreciadas! (II, 62: 1143-1144)

Una vez afiladas las armas con estas ironías don Quijote no dudará en desvelar su teoría de la traducción, y su juicio al respecto, pronunciado ante un traductor, viene a ser en principio como una verdadera provocación: «me parece que el traducir de una lengua en otra, como no sea de las reinas de las lenguas, griega y latina, es como quien mira los tapices flamencos por el revés, que aunque se ven las figuras, son llenas de hilos que las escurecen y no se ven con la lisura y la tez de la haz» (II, 62: 1144). La imagen del tapiz no era desde luego nueva pero adquiere aquí un sentido emblemático al estar enmarcada por un texto, *El Quijote*, que se presenta prácticamente en su totalidad, preciso es recordarlo, como una traducción del arábigo, es decir un libro que leemos al revés, a través de unos hilos que impiden ver la lisura y el color del lado correcto, un libro, como decía Severo Sarduy, del que no vemos más que el reverso: «los caracteres arábigos, legibles de derecha a izquierda, invierten los castellanos, son su imagen especular» (1974: 80).

Pero si el libro traducido del arábigo es un espejo oscuro, en el que vemos por enigma, y que invita en consecuencia a realizar una lectura cauta, en cambio las traducciones de textos escritos originalmente en lenguas como el italiano no serían sino plagios o meras copias. Para don Quijote, en efecto, «el traducir de lenguas fáciles ni arguye ingenio ni

elocución, como no lo arguye el que traslada ni el que copia un papel de otro papel» (II, 62: 1144). Que es tanto como decirle a la cara al traductor del toscano que es un mentecato, y que su trabajo no tiene más valor que el de un copista. Pero don Quijote es persona discreta y en el acto añade que existen cosas peores en las que se podría ocupar el hombre, e incluso señala dos traductores que no responden a esta regla: «el uno el doctor Cristóbal de Figueroa, en su *Pastor Fido*, y el otro don Juan de Jáurigui, en su *Aminta*, donde felizmente ponen en duda cuál es la traducción o cuál el original». Así pues, para don Quijote la traducción parece legítima siempre y cuando sea difícil distinguirla del original. El traductor puede liberarse, abandonar su cautiverio y hacer obra propia con la ajena a condición de serle fiel como un espejo. Pierre Menard, autor del Quijote, no anda muy lejos... En el extremo opuesto de Figueroa y Jáurigui se encontraría sin duda la *Segunda parte del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, compuesta por un tal, vecino de Tordesillas, que «casualmente» están corrigiendo en la misma imprenta. Avellaneda no merece más que el desprecio de don Quijote por ser autor de una historia fingida cuyo destino debería ser la hoguera. Y la *continuación* de Avellaneda sirve aquí de contrapunto a las buenas traducciones. Todo parece por lo tanto claro, y sin embargo este episodio, al igual que el resto del libro, también ha sido traducido por un individuo misterioso que no ha dudado en intercalar dos espléndidas narraciones que se apartan del original con idéntica libertad a la mostrada por Avellaneda. Los hilos del tapiz vuelven a oscurecerlo todo.

Imagino ahora a un traductor encerrado en su casa día tras día embarcado en la empresa de traducir *El Quijote* a otro idioma. Atado como un galeote a un texto original que le exige fidelidad, poco a poco repara en el papel protagonista que desempeña en el libro el traductor cautivo, su *alter ego*. Comienza a sentir algo de envidia de ese individuo misterioso sin el cual no existiría libro alguno, que ha intentado romper los grilletes en busca de libertad escribiendo sus propias historias cautivas. Hace tiempo que nuestro traductor ha dejado de creer en los libros de caballerías, pero el gesto de don Quijote no deja de fascinarle. Porque él también empieza a identificarse con otro, empieza a ver en el traductor cautivo su propio reflejo. Y entonces viene a dar en el más extraño pensamiento: decide liberarse de sus ataduras para remar a placer. Toma de nuevo la pluma, borra y vuelve a escribir mirando únicamente lo que le dicta su imaginación. Ha decidido ser el autor del *Quijote*.

Sospecho que algo así debió sucederle a Filleau de Saint-Martin cuando en la segunda mitad del siglo XVII realizó la primera traducción completa del *Quijote* al francés. Hasta el momento los lectores franceses no habían podido hacerse una idea justa del libro de Cervantes ya que sólo existía la traducción excesivamente literal de la Primera Parte que César Oudin había publicado en 1614 y a la que se había añadido unos años más tarde la Segunda Parte que corrió a cargo de un François de Rosset mucho menos preocupado por la fidelidad y más por la fluidez del esti-



lo. Por primera vez, a partir de 1677, el público galo iba a poder hacerse una idea homogénea del *Quijote* gracias a Filleau de Saint-Martin. Y a tanto llegó su empeño en rematar su trabajo que una vez emprendida su *Histoire de l'Admirable Don Quixotte de la Manche* ya no pudo parar ni al llegar al final.

A lo largo del siglo XVII se hace recurrente la imagen del traductor como esclavo deseoso de rebelarse en un momento u otro contra el imperio del original. Ya no se trata además de seguir fielmente las palabras del autor sino su intención, para así expresarla en una lengua de naturaleza propia. En este aspecto Filleau de Saint-Martin es hijo legítimo de su tiempo, pues en la *Advertencia al lector*, previa a su traducción, no deja de señalar que, contrariamente a sus predecesores, no ha querido atarse totalmente al original y que antes bien ha preferido acomodar su texto al «genio y al gusto de los franceses». Y desde luego las libertades que se toma son considerables: elimina dedicatorias, prólogos, versos preliminares y finales, abrevia episodios, corta aquí y allá, se extiende cuando le viene en gana, y su estilo es a menudo un paisaje sin misterio... Pero lo que más le reprocha Maurice Bardon en su monumental *Don Quichotte en France* (1974: 335) es que a menudo Filleau se pone en el lugar del autor, traiciona el estilo de Cervantes<sup>3</sup>.

Ello no debería sin embargo causar sorpresa puesto que ése es precisamente el propósito de este traductor renegado. Filleau de Saint-Martin no dudará en efecto en continuar las andanzas de don Quijote y Sancho allí donde Cervantes las dejó, llegando incluso a convertir al escudero en un grosero caballero andante. Y todo ello sin aclarar que ese nuevo texto, la cuarta salida, ya no es de Cervantes sino suyo exclusivamente. Ahora bien para realizar esta continuación ya no disfrutaba Filleau de Saint-Martin de la misma libertad que Avellaneda, porque al finalizar la Segunda Parte Cervantes había hecho morir a su héroe para que nadie cayera en la locura de seguir escribiendo sus absurdas aventuras. Resucitar al héroe se ofrecía como un camino inevitable para poder seguir adelante. No menos asombrosa es la solución que en última instancia eligió Filleau de Saint-Martin: modificar el final original del *Quijote*, apropiárselo y no dejar morir al hidalgo enfermo. Para ello tuvo que realizar algunos ajustes textuales: suprimió el último capítulo o, más exactamente, todo aquello que en él hacía referencia a la reconversión de don Quijote en Alonso Quijano, a su testamento, a su muerte y al deseo expreso de Cide Hamete Benengeli de colgar la pluma para siempre. Una vez expurgado este capítulo de sus puntos más problemáticos, tomó lo sobrante y lo fundió, introduciendo abundantes alteraciones, con el anterior de

<sup>3</sup> Alexandre Cionarescu en *Le masque et le visage* sostiene incluso que «l'ambition de Filleau va encore plus loin. Les libertés qu'il prend envers le texte original supposent, comme chez d'autres traducteurs, l'intention de s'ériger en rival de Cervantes. Il se propose d'offrir à ses lecteurs un *Don Quichotte* meilleur et plus complet: de même qu'il a amélioré avec ses interventions et ses corrections stylistiques, il a l'intention de le continuer» (1983: 537).

tal modo que en su versión *El Quijote* consta de un capítulo menos. Dueño entonces por completo de la ficción por venir empieza Filleau de Saint-Martin una Tercera Parte en la que se inventa un nuevo narrador árabe de nombre Zulema que, al tener que partir hacia las Indias, pedirá incluso a uno de sus amigos que vigile de cerca a don Quijote y Sancho para dar fiel cuenta de sus andanzas. Y Filleau de Saint-Martin ya sólo se detendrá, muchas páginas más tarde, cuando haya llegado la hora de hacer morir a don Quijote con su propia pluma<sup>4</sup>.

El traductor francés ha roto y arrojado al agua sus grilletes. Se ha apropiado de la obra hasta el extremo de que sus compatriotas no podían saber que el texto que leían ya no era de Cervantes. Se comprende que un escritor tan excéntrico como Nodier, autor de ese portentoso elogio del plagio que es *Histoire du roi de bohême et de ses sept châteaux*, apreciara todavía en el siglo XIX esta versión, pero se entiende también la consternación del Abad Saint-Martin de Chassonville –traductor de las *Novelas Ejemplares* en 1744– que no le perdonaba a Filleau de Saint-Martin el «haber frustrado al público francés del último capítulo de esta historia, para poder hacer la continuación a su antojo» (ver Bardón, 1974: 343). El traductor había usurpado el puesto del autor y los lectores no podían distinguir cuál era la traducción y cuál el original. Una versión que, bien mirado, era el reverso de la traducción ideal, tal como la pensaba don Quijote, aquella que se confunde con el original. Traductor infiel, Filleau de Saint-Martin remedaba el gesto del enigmático traductor cervantino, pero también, al ocupar el sitio de Cervantes, prefiguraba al más asombroso de todos los intérpretes, a ese Pierre Menard surgido de la imaginación de Borges, a ese novelista que, en pleno siglo XX, quiso escribir el *Quijote* al pie de la letra.

## BIBLIOGRAFÍA

- Bardón, Maurice (1974): *Don Quichotte en France au XVII<sup>o</sup> et au XVIII<sup>o</sup> siècle*. Ginebra, Slatkine Reprints.
- Cervantes, Miguel (de) (1998): *Don Quijote de la Mancha*, Francisco Rico (ed.). Barcelona, Instituto Cervantes/Crítica.
- Cervantes, Miguel (de) y Saint-Martin, Filleau de (1678): *Histoire de l'Admirable Don Quixotte de la Manche*. 4 vols. Paris, Claude Barbin.
- Cionarescu, Alexandre (1983): *Le masque et le visage. Du baroque espagnol au classicisme français*. Ginebra, Librairie Droz.
- Garcés, María Antonia (2002): *Cervantes in Algiers. A captive's tale*. Nashville, Vanderbilt University Press.

<sup>4</sup> Aunque la autoría del último volumen (tomo VI), donde se relata la muerte de don Quijote a consecuencia de una sangría realizada para curarle una pleuresía, donde el hidalgo concluye definitivamente sus andanzas, no está del todo clara, y bien podría no ser obra de Filleau de Saint-Martin sino una continuación de Robert de Challes. El espíritu de Avellaneda nunca deja de cabalgar...

- García Yebra, Valentín (1994): *Traducción: historia y teoría*. Madrid, Editorial Gredos.
- Guillerm, Luce (1996): «Les Belles Infidèles ou l'auteur respecté (de Claude de Seyssel à Perrot d'Ablancourt)», in *La traduction en France à l'âge classique*. Ballard, M. & D'Hulst, L. (ed.), Lille, Presses Universitaires du Septentrion. 23-42.
- James, Henry (1987): *La lección del Maestro. La vida privada. La figura de la alfombra*. Col. «Biblioteca Personal de Jorge Luis Borges», Barcelona, Orbis.
- Moner, Michel (1990): «Cervantes y la traducción», in *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVIII, 2. 513-524.
- Ruiz Casanova, José Francisco (2000): *Aproximación a una historia de la traducción en España*. Madrid, Cátedra.
- San Jerónimo (1996): «Epístola a Pammaquio sobre la mejor forma de traducir», en *Teorías de la traducción. Antología de textos*, López García, Dámaso (ed.), Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. 32-44.
- Sarduy, Severo (1974): *Barroco*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- Torrente Ballester, Gonzalo (1984): *El Quijote como juego y otros trabajos críticos*. Barcelona, Destino.