

ISSN: 1139-7489

## LOS ATELIERS DE TRADUCCIÓN POÉTICA Y TEATRAL DEL CREC: UNA ACTIVIDAD CONJUNTA DE «TRADUCCIÓN TOTAL» DEL ESPAÑOL AL FRANCÉS ENTRE DOCENTES Y DOCTORANDOS

The CREC poetry and drama translation *ateliers*: a joint Spanish to French «total translation» activity involving teachers and postgraduate students

Jordi LUENGO LÓPEZ

*Universidad Pablo de Olavide de Sevilla*<sup>1</sup>

*jluengol@upo.es*

RESUMEN: En el seno del Centre de Recherche sur l'Espagne Contemporaine (CREC), los talleres de traducción poética y teatral muestran cómo es posible desarrollar una dinámica de trabajo conjunto entre docentes y doctorandos, partiendo de la noción de «traducción total», donde ningún aspecto del texto seleccionado para su traslación es ajeno al proceso traductológico. *Ateliers* que se articulan, a su vez, en función de la temática general del Centre, conservando, no obstante, su propia idiosincrasia al seguir unas mismas directrices metodológicas, que, sin duda, hacen de estos un importante referente, no solo dentro del ámbito académico del hispanismo francés, sino también en el marco de los estudios franceses de la universidad española y en otros campos de acción donde se desempeña una actividad análoga. A lo largo de este estudio, se pondrá en evidencia lo recién apuntado, destacándose, asimismo, el carácter innovador de los mencionados talleres.

*Palabras clave:* CREC, traducción poética, traducción teatral, traducción total, estudios de posgrado.

---

<sup>1</sup> Este estudio se encuentra enmarcado dentro del proyecto de investigación titulado «Integración de la metodología de los talleres de investigación franceses al marco de los estudios de posgrado y doctorado en España: complementación, mejora y desarrollo» (código APPB1013124), el cual estuvo financiado por el Vicerrectorado de Investigación y Transferencia Tecnológica de la Universidad Pablo de Olavide de Sevilla.

**ABSTRACT:** In the Centre de Recherche sur l'Espagne Contemporaine (CREC), the poetry and drama translation workshops demonstrate how a joint working dynamic can be developed among teachers and postgraduate students, based on the notion of «total translation», in which no aspect of the text selected for translation is excluded from the translation process. The ateliers are run in line with the general themes of the Centre, while at the same time preserving their own idiosyncrasy by following certain methodological guidelines that, unquestionably, make them a significant point of reference not only in the sphere of French Hispanic studies, but also within the framework of French studies in Spanish universities and other areas where similar activity is undertaken. The above points are illustrated throughout this study, which at the same time highlights the innovative nature of these workshops.

*Keywords:* CREC, poetry translation, drama translation, total translation, post graduate studies.

## 1. LOS ATELIERS DEL CREC: UNA APLICACIÓN CONCRETA DEL ESPÍRITU DE LA HISTORIA CULTURAL<sup>2</sup>

El Centre de Recherche sur l'Espagne Contemporaine XVIII<sup>e</sup> – XIX<sup>e</sup> – XX<sup>e</sup> siècles (CREC) de la Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle<sup>3</sup> es el resultado de la fusión que tuvo lugar en el año 1994 entre el CRID (Centre de Recherche sur Idéologie et Discours), nacido en 1978, dirigido en aquel entonces por los profesores Carlos Serrano<sup>4</sup> y Serge Salaün,<sup>5</sup> y el CRODEC (Centre de Recherche sur les Origines de l'Espagne Contemporaine),<sup>6</sup> cuyo responsable era el profesor Jean-René Aymes, quien creó este grupo de investigación en 1991. Esta fusión,

2 Este modo de concebir el CREC como «una aplicación concreta del espíritu de la historia cultural» proviene del profesor Serge Salaün (comunicación personal, 19 de marzo de 2014).

3 Conocido también como *Équipe d'Accueil 2292* (EA2292). Los *équipes d'accueil*, contrariamente a las *Unités Mixtes de Recherche*, no se hallan reconocidos por el CNRS (Centre National de la Recherche Scientifique), sino que son grupos de menor envergadura que son únicamente financiados por el Ministère de la Recherche a través de sus respectivas universidades.

4 Carlos Serrano no formó parte de esta fusión debido a que pasó a ocupar la cátedra en la Université Paris-Sorbonne-Paris 4.

5 Serge Salaün es actualmente Professeur Émérite de la Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle.

6 Jean-René Aymes (1997: 11), creador del CRODEC, señala que la principal originalidad de este grupo de investigación, dinamizado por cierto número de hispanistas de la Université Paris 3, era su composición bipartita, ya que este se encontraba formado por un grupo de los que el profesor denomina «thésographes» e hispanistas provenientes de otras universidades francesas, así como unos quince especialistas del ámbito español y latinoamericano.

se debió, además, a la voluntad de ambos equipos de permanecer unidos, ya que el CRODEC era un *Jeune Équipe de Recherche*, cuya duración, según los planes educativos de entonces, no podía exceder los tres años.<sup>7</sup> En un principio, el núcleo de sus componentes se encontraba exclusivamente centrado en la época contemporánea, es decir, en los siglos XIX y XX, pero terminó acogiendo a los dieciochistas del CRODEC,<sup>8</sup> basando esta decisión en la importancia que tenía el siglo XVIII al ser este la etapa previa al advenimiento del estado liberal y, con este, del inicio de la edad contemporánea. Una unión en la que se buscaba complementar la actividad investigadora de ambas entidades con el fin de afianzarse en el estudio de la España contemporánea,<sup>9</sup> abordando, así, la esfera de acción comprendida desde el siglo XVIII hasta nuestros días, y tratando, a su vez, aquellas temáticas de índole histórica, literaria, pictórica, musical, cultural, etc. que fueran susceptibles de ser examinadas, bajo una misma metodología de análisis e investigación.

Desde su fundación, el CREC ha seguido respetando esa doble vertiente de la que provenía en sus orígenes, procurando que, en su organigrama estructural, siempre fueran dos las personas responsables que lo dirigieran. Actualmente, se encuentra encabezado por las profesoras Marie Franco<sup>10</sup> y Marie-Linda Ortega,<sup>11</sup> siendo la primera de ellas especialista en el período contemporáneo, comprendido este desde el ocaso de la era decimonónica

7 Así lo apunta la profesora Françoise Étienvre (Professeure Émérite de la Université Paris 3), quien, en aquel entonces, apenas acababa de entrar en la Sorbonne Nouvelle como Maître de Conférences. (Entrevista realizada el 1 de abril de 2014, en el Boulevard de Port-Royal de París).

8 Entre estos se encontraban Françoise Étienvre y Claude Morange.

9 Es importante apuntar que la inmensa mayoría de los centros, o equipos, donde hay hispanistas, son mixtos, asociados, según las necesidades locales, a otras lenguas o sectores (alemán, inglés, lenguas antiguas, etc.), lo cual resulta un problema para la «visibilidad» del hispanismo francés. La norma ministerial exige reunir a los hispanistas en equipos más grandes, provocando que «lo hispano» pierda consistencia, siendo la fusión más coherente, y la reiteradamente demandada, la que aúna los hispanistas con los americanistas. Con todo, algunas pocas universidades francesas, como Paris 3, Paris 4, la Université de Paris X - Nanterre, la Université Paris 8 - Vincennes Saint-Denis, la Université de Perpignan, la Université de Picardie-Jules Verne y alguna que otra más, siguen sin ceder a estas «nupcias», manteniendo, en su institución, un departamento exclusivo de estudios hispánicos; pero a nivel de centros de investigación, según el último informe del AÉRES (Agence d'Évaluation de la Recherche et de l'Enseignement Supérieur), el CREC es el único equipo autónomo sobre España contemporánea todavía hoy vigente (Entrevista realizada a Serge Salaün el 2 de abril de 2014, en la rue Censier de París).

10 En el año 2009, la profesora Marie Franco sustituyó a Serge Salaün en el cargo de responsable del CREC, siguiendo, por lo tanto, la línea que su mentor desempeñó años antes en el CRID.

11 Marie-Linda Ortega, en 2010, reemplazó a la profesora Françoise Étienvre, quien, a su vez, en 1997, había hecho lo propio con Jean-René Aymes, continuando, así, con los estudios dieciochescos y decimonónicos en el seno del CREC.

hasta nuestros días; y, la segunda, versada en la etapa final siglo XVIII<sup>12</sup> y XIX en general, así como los últimos años del XX y la centuria actual. Sin embargo, y a pesar de esta naturaleza «bicéfala»,<sup>13</sup> el CREC parte de la premisa de seguir una dinámica de trabajo conjunto, en la que se plantea un tema genérico a partir del cual se rigen parte de los intereses de sus miembros y se articulan los distintos talleres de investigación que lo conforman. Una continuidad que los fundadores del CREC ya definieron en su día, dejando clara la fructífera colaboración que de esta nueva coexistencia en un nuevo «ser» iba a desprenderse:

[...] continuité du mode de fonctionnement (les séances sont consacrées au débat, le texte des « communications » étant distribué une semaine à l'avance), continuité des méthodes et des approches, mais dans une perspective historique et même géographique plus large puisqu'elle s'étend du XVIII<sup>e</sup> siècle à nos jours et qu'elle affiche une vocation résolument européenne (Aymes, Salaün, 2000: 7).

El CREC inauguró su ciclo de temáticas comunes con un novedoso proyecto sobre el estudio del mundo del ocio, *Les loisirs en Espagne* (2000-2003); de ahí se pasó a otro sobre *Les plaisir(s) en Espagne (XVIII<sup>e</sup> – XX<sup>e</sup> siècles)* (2003-2006), donde se abordó el concepto de placer y sus representaciones en el arte, la historia y la literatura, con el objeto de abrir nuevos métodos de investigación e innovadoras perspectivas desde las cuales analizar la sociedad contemporánea española; deliberando, a continuación, sobre el aparente conflicto entre lo moderno y la tradición consuetudinaria, *Le socle et la lézarde : tradition et modernité* (2006-2008); siguiendo, a este último, una completa disertación pluridisciplinar sobre el crimen, *L'histoire culturelle du crime en Espagne (aux XVIII<sup>e</sup>, XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles)* (2009-2012); y, finalmente, el actual proyecto sobre los antagonismos, *Relecture des antagonismes : affrontements, confrontations et contacts dans l'Espagne Contemporaine* (2013-), con el cual se busca potenciar la permeabilización de ese objeto de estudio general del CREC en los talleres

12 Aunque Marie-Linda Ortega imparte varios cursos sobre el siglo XVIII, y sus primeras incursiones científicas fueron sobre la escritura barroca de Francisco de Quevedo (1550-1645) y Luis de Góngora (1561-1627), su investigación aborda el período dieciochista desde el prisma de las huellas de este sobre el XIX. (Entrevista realizada el 3 de abril de 2014, en la rue Monge de París).

13 La profesora Marie Franco recalca ese carácter «bicéfalo» del CREC, base estructural e idiosincrásica desde la que se organiza todo el grupo de investigación. (Entrevista realizada el 7 de marzo de 2014, en la Place Edmond Rostand de París).

de trabajo que en su seno se desarrollan.<sup>14</sup> La temporalización de cada temática varía en función del ritmo de la investigación de docentes y doctorandos,<sup>15</sup> y de los resultados obtenidos, aunque nunca es inferior a dos años, siendo cada nuevo marco de estudio decidido en conjunto por todos los integrantes del grupo en una de las reuniones mensuales que en él se celebran. En ellas, además, confluyen todos los miembros del CREC, pues amparándose en la noción de Historia cultural, es posible abordar dichos temas globales dentro de un campo de acción comprendido desde el período dieciochesco hasta el tiempo presente.

La aparición de los talleres del CREC se hizo de forma escalonada, empezándose con el de traducción poética, en 2002, cuya creación fue iniciativa del profesor Serge Salaün; dos años después, en 2004, aparecería el ARCE (Atelier de Recherche sur le Cinéma Espagnol);<sup>16</sup> en 2005, lo haría el de transmisión cultural, gracias a los esfuerzos realizados por la profesora Mercedes Gómez-García Plata<sup>17</sup> y a un grupo de doctorandas, hecho sumamente significativo, ya que demuestra la interacción que existe con el alumnado de tercer ciclo y el inusual trato de igualdad que los docentes le conceden; en 2006, Serge Salaün decidió extrapolar la actividad de traducción al ámbito de la dramaturgia, creando, así, el *atelier* de traducción teatral; Jean-Stéphane Duran-Froix, en 2011, puso en marcha el taller de estudios sobre la televisión española; y, por último, en 2014, Marie-Linda Ortega ha creado recientemente el *atelier*<sup>18</sup> sobre caricatura, sátira y artes gráficas.<sup>19</sup> Cada taller sigue su propia

---

14 Marie Franco señala que este proceso de permeabilización se ha ido desarrollando de un modo cada vez más «natural», ya que si bien con los otros proyectos la relación debía de buscarse de forma más minuciosa, en lo atinente a los antagonismos y su implicación dentro de la dinámica de los talleres, esta resulta mucho más fácil al poder ser abarcada desde todas las dimensiones que alberga el CREC en sus *ateliers*. (Entrevista realizada el 7 de marzo de 2014).

15 Esta dinámica de dar voz al alumnado de tercer ciclo, según apunta Serge Salaün, fue una iniciativa que se puso en marcha ya en el CRID, la cual continuó también más adelante en el CREC. (Entrevista realizada el 2 de abril de 2014).

16 Impulsado por la profesora Marie-Soledad Rodríguez (Maître de Conférences de la Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle).

17 Mercedes Gómez-García Plata es Maître de Conférences de la Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle.

18 Este *atelier* quedó oficialmente constituido en el *Conseil Élu de Gestion du CREC*, celebrado el 13 de marzo de 2014, aunque, como apunta su promotora, Marie-Linda Ortega, en él se llevaba ya trabajando desde el año 2011. Dicho taller, se centra especialmente en la era decimonónica, afianzando, así, la presencia del siglo XIX en los talleres del CREC. (Entrevista realizada el 3 de abril de 2014, en la rue Monge de París).

19 Entre los doctorandos que la Dra. Marie-Linda Ortega actualmente dirige, y que son susceptibles de formar parte de este taller de caricatura, sátira y artes gráficas, se hallan no solo aquellos estudiantes que tienen la tesis inscrita en París 3, sino también quienes la profesora ya empezó a dirigir cuando era Professeur (Catedrática) en la Université de Toulouse II-Le Mirail. Entre estos doctorandos se

lógica y dinámica de trabajo, por lo que los tiempos son distintos a los pautados por el CREC para el desarrollo de la temática plurianual elegida.

Urge apuntar, como ya se ha indicado, que todos estos *ateliers* se inscriben dentro de la línea de la historia cultural, ya que más allá de la fusión que dio lugar al CREC propiamente dicho, este conserva el espíritu de una asociación que, en 1984, creó un grupo de insignes hispanistas franceses, entre los que se encontraban Carlos Serrano, Jean-François Botrel, Jean-Michel Desvois, Paul Aubert, Serge Salaün, Claire-Nicole Robin, Yvan Lissorgues, Brigitte Magnien, Solange Hibbs y unos pocos más, la cual recibió el nombre de *Association pour une histoire culturelle de la littérature espagnole dans l'Espagne contemporaine*. Del trabajo conjunto de los componentes de esta asociación, surgieron dos obras claves en la historia del hispanismo contemporáneo, *1900 en Espagne (essai d'histoire culturelle)* (1988) y *Los felices años veinte. España, crisis y modernidad* (2006) –ya dentro del CREC–, ensayos que todavía siguen recibiendo el unánime reconocimiento de los historiadores españoles. El Centre, por lo tanto, se enmarca dentro del estudio de la historia cultural, que, en Francia, desde finales de los años setenta, introdujeron destacados historiadores contemporaneístas, como Pascal Ory, Maurice Agulhon y François Furet, pero que, en España, pese a aisladas iniciativas en pro de su implantación en el ámbito académico,<sup>20</sup> como corriente historiográfica, ha traído consigo ciertas reticencias y cuestionamientos que no se han dado con tanta profusión en el país vecino, siendo prueba de ello el hecho de que esta sólo ha podido consolidarse –y únicamente en una cierta medida– apenas hace una década. Helena Hernández Sandoica (2001: 60-72) sostiene este hecho al apuntar que, dentro del panorama nacional español, gracias a los múltiples trabajos realizados por distintos historiadores, y al rigor científico y metodológico con el que estos se han elaborado, desde el ocaso del pasado siglo, se ha conseguido la suficiente legitimación para hablar de la existencia,

---

encuentran Florian Fraissard, con una tesis sobre la recepción de Tolstoi en Leopoldo Alas Clarín (1852-1901); Marie Baquet, quien se centra en el estudio de la literatura gastronómica a partir de *El Practicón* de Ángel Muro (1839-1897); Fanny Vienne, con la escritura de los sentidos de Rosa Chacel (1898-1994); y Sarah Jammes, cuya tesis se focaliza en la revista catalana *Pèl & Ploma*, siendo esta última doctoranda, la única que por ahora tiene la tesis inscrita en Paris 3. (Entrevista realizada el 3 de abril de 2014, en la rue Monge de París).

20 En España, destaca el *Grup d'Estudi de Història de la Cultura i dels Intel·lectuals* (GEHCI), creado, en 1989, y dirigido por el profesor Jordi Casassas, en colaboración con el Departamento de Historia Contemporánea de la Universidad de Barcelona, quien, aproximadamente una década más tarde, en 1998, fundará la revista *Cercles. Revista d'història cultural*.

y afianzamiento, de distintas manifestaciones de esa historia cultural. Entre estas ramificaciones de esta vertiente humanística, se hallan la historia de la vida cotidiana, la historia de las mujeres, la historia sociocultural, la historia de la educación y, muy especialmente, aquella vinculada a los «intelectuales profesionales».<sup>21</sup> Una disciplina que, no obstante, sigue concibiéndose como un ente fragmentado, y voluble, frente a otras ramas del conocimiento mucho más sólidas a nivel estructural y metodológico, aunque solo dentro de la historia,<sup>22</sup> dejando yermo de actividad científica el campo de la literatura.

Este carácter fragmentario de la historia cultural queda de manifiesto en el estudio realizado por Justo Serna y Anacllet Pons, quienes, en 2005, señalan que son tantos, y tan variados, los temas de los muchos trabajos publicados que pretenden encuadrarse dentro de esta corriente histórica, que, la voluntad de dar una coherencia a todos ellos en una misma disciplina, y dotarla de una lógica fundamentada, parece una empresa condenada irremediabilmente al fracaso. Ante esta segmentación de saberes, advertida también por Josep Fontana, Francisco Morente (2011: 42) comenta que, en el terreno de la historia cultural, la labor del historiador consiste en perfilar los temas de trabajo y las líneas metodológicas, pudiéndose, así, establecer jerarquías con el objeto de tomar aquellas aportaciones realmente significativas, dejando de lado las consideradas accesorias. Sin embargo, en realidad, este no es el enfoque que desde el contexto francés se otorga a la historia cultural, ni tampoco desde el CREC, ya que, esta se entiende, en palabras de Pascal Ory, como «l'histoire du sens du monde», donde el historiador cultural, cuando se interesa por un aspecto concreto, valora todos los elementos que le atañen, sean estos de carácter económico, social, jurídico, institucional o material (Chainais 2010: 21-22). Esto demuestra que, en este sentido, la historia cultural, en España, todavía tiene que permeabilizarse dentro del contexto académico para ser entendida, a pesar de su naturaleza, como un ámbito de estudio científico único. Para Serge Salaün, y para los historiadores e hispanistas franceses a

---

21 Casassas (1998: 6-11) prefiere hablar de una «historia de los intelectuales profesionales», entendiéndose esta como un género de análisis que parte del estudio del individuo para llegar al medio que lo sustenta y le da significado, buscando, seguidamente, el modo de concebirlo como actor y sujeto de ideas de cierta «calidad creadora» y originalidad, así como dar explicación al contexto que lo determina como tal.

22 Serge Salaün destaca la labor del profesor Jorge Uría González, catedrático de Historia Contemporánea de la Universidad de Oviedo, quien, siguiendo las pautas marcadas por la Historia cultural, ha investigado sobre temas tan sugestivos como el fútbol en los años veinte, la taberna en la Restauración española, los espacios de ocio como lugares de sociabilización, entre otros de análogo interés. (Entrevista realizada el 2 de abril de 2014).

los que antes hemos aludido, la historia cultural no pretende ser una ciencia exacta, ni tampoco limita sus aplicaciones a objetos específicos, pues todos ellos valen sin la menor excepción. No existen, por lo tanto, objetos que sean «nobles» y otros «innobles», sino que todos merecen ser estudiados. Consiste, esta ramificación de la ciencia histórica, en una «utopía metodológica», necesaria al pregonar una perspectiva global, totalizadora y pluridisciplinaria, donde no existe jerarquía alguna, dado que, en ella, pueden entrar, en perfecta armonía, todas las ciencias humanas (Salaün 2014: 176-177). Es una cuestión más de miradas y de método, paciencia y humildad, donde esa fragmentación que achacaban los historiadores españoles es imprescindible para entender un todo que da sentido a lo particular.

Recientemente evaluado con un excelente informe por el AÉRES (Agence d'Évaluation de la Recherche et de l'Enseignement Supérieur) en su campaña de 2012-2013, siguiendo con la línea de excelencia que ya tuvo en años anteriores, el CREC se centra, por lo tanto, en el concepto de «historia cultural», el cual implica privilegiar una metodología fundamentada en la multidisciplinariedad y la globalidad. En él, se parte de la base de que todo fenómeno cultural debe inscribirse en una perspectiva que ponga de relieve las rupturas y continuidades, la innovación y la tradición, la cultura de masas y la producción de las élites, su implicación en la problemática de los estudios de género, y, todo ello, en función de los acontecimientos históricos, sociales, literarios y artísticos de los sistemas ideológicos latentes desde el siglo XVIII. A partir de ahí, a su vez, el Centre abre otro eje de investigación centrado en el análisis de las nociones de «intercambio» e «interferencia», ya que la historia cultural española es, ante todo, la historia de un sistema complejo de reciprocidades, influencias, contactos y conflictos regionales entre el centro y sus periferias, y entre España y Europa, y Francia en particular. La innovación del CREC con sus talleres, y en su dinámica en general, es, por consiguiente, la de incorporar las implicaciones de la historia cultural a la literatura –sobre todo al teatro y a la poesía, al menos hasta la fecha, ya que tampoco no se excluye la novela– y a otros medios de difusión cultural –cine, televisión y el análisis del propio concepto de «transmisión cultural»–, siguiendo estos dos ejes de examen recién expuestos.

En este nuevo enfoque de la literatura desde la panorámica de la historia cultural, la actividad traductológica realizada en el CREC comulga de lleno con la idiosincrasia del Centre, no solo por el hecho de haber sido esta línea la que inauguró los *ateliers* que lo conforman, sino porque los presupuestos sobre los que se fundamenta son también la base constituyente del propio grupo de



investigación. Uno de ellos es el trabajo en equipo, donde los integrantes de cada uno de los talleres de traducción, así como los de los cuatro restantes y del CREC en general, se comprometen a contribuir de un modo regular a la resolución de los dilemas que pudieran surgir en los debates abiertos, o los retos lanzados, en sus reuniones mensuales, sin descartar ningún aspecto que pueda ser vinculante a esta actividad. Además, este ejercicio conjunto de traducción de textos poéticos y teatrales entre docentes y doctorandos,<sup>23</sup> sin duda, permite fomentar un ritmo de estudio y análisis, que, como podrá verse más adelante, será determinante para abrir nuevas líneas de investigación a nivel lingüístico y traductológico, pero sobre todo sin abandonar en ningún momento la línea marcada por la historia cultural.

## 2. VÍNCULO ENTRE DOS TALLERES COMPLEMENTARIOS

La metodología de trabajo que se desarrolla tanto en el *atelier* de traducción poética como en el de teatral es prácticamente la misma, dado que el promotor de ambas iniciativas fue el profesor Serge Salaün. Ambos talleres se nutren, a nivel teórico y práctico, del espíritu de la historia cultural, ya que, por encima de las atractivas problemáticas que atinentes al campo de la lingüística pudieran surgir, la principal motivación es el estudio de la poesía y el teatro. Es cierto que la gran mayoría de los integrantes de los *ateliers* del CREC son contemporaneístas del siglo xx, y los temas seleccionados para abordarlos en grupo son afines a su línea de investigación, empero eso no implica que, en ellos, los especialistas del período dieciochista y del decimonónico no intervengan en su dinámica de trabajo conjunto.<sup>24</sup> Françoise Étienvre apunta al respecto que, en su caso, al margen de decantarse a nivel científico por el siglo xviii, lo que verdaderamente prima en los talleres de traducción es el interés por la traducción en sí, señalando, asimismo, que son los textos oriundos de la pasada centuria los que mayor atractivo tienen para la práctica de la traslación del español al francés, lo cual justifica su elección.<sup>25</sup> Étienvre indica, a su vez, que el papel que juegan los investigadores del período previo al de la pieza o del poema seleccionado

23 Sírvase la utilización del masculino genérico para aludir tanto a mujeres como a hombres.

24 Un claro ejemplo de ello son las dieciochistas Françoise Étienvre y, Maud Le Guellec, esta última actualmente Maître de Conférences de la Université Lille 3-Charles de Gaulle, aunque, en aquel entonces, estaba realizando su tesis doctoral sobre la prensa literaria del siglo xviii.

25 Françoise Étienvre, subraya, además, que, por encima de los intereses individuales, se encuentra el espíritu de equipo del CREC. (Entrevista realizada el 1 de abril de 2014).

en uno u otro *atelier* es sumamente significativo, puesto que no solo aportan su opinión sobre cómo ha de traducirse una palabra o un fragmento determinado en base a antiguas directrices, sino que también introducen una reflexión teórica acerca del modo en que se traducía en los siglos precedentes, así como las teorías que sobre la traducción entonces estaban vigentes.<sup>26</sup> Cada uno de estos talleres, no obstante, tiene su propia singularidad, siendo, por lo tanto, interesante analizarlos detalladamente para apreciar su carácter innovador.

En el caso del taller de traducción teatral, centrado este en el teatro comercial español, como apunta el profesor Salaün, no se trata solo de literatura, sino que es un espectáculo vivo que pasa por la voz, el oído, el cuerpo, y no únicamente por lo escrito.<sup>27</sup> Además, el teatro lleva consigo toda una serie de implicaciones que permeabilizan en la *mise en scène* de la pieza representada y en la consecuyente recepción por parte del público espectador. Esto supone tener en cuenta tanto el «material» humano (actores, músicos, técnicos, etc.) como el aspecto financiero (gastos, inversiones, recetas, costos, etc.), aparte de la dimensión social, ideológica y política en la que se ve inmerso este género, sin olvidar la vertiente estética del teatro en sí. Vicent Montalt (2005: 20), así como otros traductólogos, es consciente de este fenómeno vinculado a la «traducción teatral», pero se refiere a este valiéndose de la noción de «sociabilidad del traductor», y concretamente en su estado terciario, donde, según Esther Monzó (2003: 20), el traductor especializado ha de adentrarse en la comunidad de la lengua del texto de origen a fin de poder realizar una traducción aceptable para la comunidad receptora. Sin embargo, la traducción teatral hecha desde los presupuestos marcados por la «traducción total», seguidos por el CREC, cristaliza en otra dimensión mucho más literaria, donde aquellos aspectos que influyen en la labor del traductor no se limitan a los condicionamientos necesarios

---

26 Con todo, como indica la profesora Étienvre, la presencia y participación de los doctorandos que realizaban la tesis sobre el siglo XVIII en los talleres del CREC, ha sido siempre muy reducida, aunque sí que han participado en los Coloquios organizados por el Centre. Entre estos doctorandos cabría citar a los que estudiaron en la École Normale Supérieure, siendo estos la ya mencionada Maude Le Guellec; Hervé Mazier (Professeur Agrégé en Paris 4), quien hizo la tesis sobre la muerte en la literatura y la pintura española de la segunda mitad del siglo XVIII; y, Frédéric Prot (Maître de Conférences de la Université de Bordeaux 3 Michel de Montaigne), cuya tesis trataba sobre la figura de los petimetres en España, desde Felipe V a Fernando VII. (Entrevista realizada el 1 de abril de 2014).

27 *Idem*. Es pertinente apuntar, además, aunque sea solo a modo anecdótico, que esta actividad queda muy bien reflejada en las traducciones que sobre zarzuelas «cantables» hizo el profesor Salaün, quien, durante cuatro o cinco años, también desempeñó las funciones de asesor técnico en las grabaciones de estas canciones en francés. Serge Salaün informa (comunicación personal, 19 de marzo de 2014) que todavía hoy, en la SACEM (Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de musique), se encuentran registradas a su nombre más de veinte de esas canciones que tradujo en su día.

a su persona para lograr una buena traducción, sino que es el texto en sí, y los factores externos que lo condicionan, los que toman prioridad en este proceso. Sin contar con el dato de que aparece un importante elemento histórico desde el que se ejecuta esta actividad, siendo, por lo tanto, si seguimos con la terminología de los traductólogos recién citados, un estado de sociabilización del traductor situado en un plano eminentemente histórico-cultural.

Con un trasfondo de más de una década, el taller de traducción poética es el que puso en marcha la praxis que posteriormente se desarrollará en el de teatral, sin abandonar, en ningún momento, el vínculo establecido por el CREC con la historia cultural. Serge Salaün, aunque refiriéndose a la aplicación práctica de la noción de «traducción total» en el campo de la poesía, matiza este hecho al describir lo que supone ser en realidad un poema: «Un poème est un système clos, un organisme où chaque élément possède une importance vitale. Être attentif non pas à ce qui disent les mots, mais plutôt à ce qu'ils font» (Salaün: 2010: 72). Ese «hacer de las palabras», en el caso de la poesía, y en el resto de géneros literarios, responde a toda una serie de condicionantes que confluyen en el buen uso del lenguaje cuando se trata de trasladar su significado a otra lengua distinta a la que se utilizó para crearla. En ese proceso, aunque no existe una *mise en scène* en el caso de la traducción poética, sí que podemos hablar de una *mise en voix* al buscar en la traslación realizada por el principio de «transferencia». Dicho de otro modo, pasar de lo gramatical a lo léxico –o viceversa– en un mismo verso o en una misma frase, sin seccionar bruscamente o desequilibrar el conjunto de la estructura. Para Serge Salaün (2010: 75), este fenómeno es la forma idónea de obedecer a las leyes que posee cada lengua, o bien para salir airoso de los problemas que puedan surgir durante la traducción, aunque, al margen de la opción resultante, la traducción siempre será un atractivo modo de explorar las riquezas expresivas que nos brinda la lengua en sí. Ubicar la «traducción total» de un verso dentro de los parámetros de la historia cultural, significa, además, empatizar con el sentir de un tiempo histórico determinado, respetando, a su vez, la dimensión estética y artística, y las supuestas emociones de quien brotaron las palabras.

## 2.1. EL TALLER DE TRADUCCIÓN POÉTICA: PUNTO DE PARTIDA PARA LOS ATELIERS DEL CREC

La creación del *atelier* de traducción poética imprimió gran parte del carácter idiosincrático del CREC, dado que fue a partir del modo operacional que se constataba en su dinámica de estudio y análisis, que, tomándose esta

como modelo, surgieron posteriormente el resto de talleres. En ella, la teoría pasaba a ocupar un rol secundario,<sup>28</sup> adquiriendo la praxis de la traducción cada vez mayor importancia. Es en este marco que los integrantes del *atelier*,<sup>29</sup> antes de elegir un texto para traducir pormenorizadamente, decidieron seleccionar varios poemas para llevar a cabo su actividad a modo de práctica y ensayo. Cinco poemas en español para traducir al francés, y un soneto en francés para hacerlo al español, fueron los retos que los componentes del taller se propusieron afrontar para adquirir seguridad y probarse a sí mismos hasta dónde llegaban sus límites: «Se querían», poema extraído de la obra de Vicente Aleixandre (1898-1984) titulada *La destrucción del amor* (1933); «Noche planetaria» del *Cántico* (1928) de Jorge Guillén (1893-1984); tres poemas procedentes de *Marinero en tierra* (1924) de Rafael Alberti (1902-1999); y, finalmente, en francés, el soneto «Beauté des femmes...» del poemario *Sagesse* (1880) de Paul Verlaine (1844-1896).<sup>30</sup>

En el momento de su fundación, Serge Salaün fue el responsable del *atelier*; pasando a sustituirle Zoraida Carandell,<sup>31</sup> en 2006, cuando se creó el de traducción teatral y el profesor Salaün se ocupó del mismo; y, ya a finales del 2011, se hizo cargo de él Mélissa Lecointre.<sup>32</sup> Tras los ensayos previos de traducción recién aludidos, se eligió la recopilación de poemas en verso y en prosa de Luis Cernuda (1902-1963) titulado *Los Placeres Prohibidos* (1931), siendo, entre ambos géneros, el del poema en prosa el que mayor interés despertara entre los miembros del grupo. Esto se debió a que su estudio permite profundizar tanto en las claves de la traducción de la prosa en sí como en la prosodia, ya que el poema en prosa posee una vocación poética y discursiva que se manifiesta al unísono: «canta y cuenta» (Salaün 2003: 2). Esta particularidad del poema en prosa en Cernuda la subraya también María Victoria Utrera en la disertación que hace de los poemas del compendio *Ocnos* (1.ª ed. en 1942,

28 A diferencia de otros talleres de traducción poética de la *Université Paris 3*, como ocurre con el de italiano, donde, según apunta el profesor Salaün (comunicación personal, 19 de marzo de 2014), sus integrantes se centran especialmente en la teoría de la traducción.

29 Los miembros del taller eran los directores del CREC, Serge Salaün y Françoise Étienne, y las entonces doctorandas Zoraida Carandell, Mélissa Lecointre, Laurie-Anne Laget (Maître de Conférences de Grenoble III), Isabelle Marc y Delphine Steinberg.

30 Todos estos poemas pueden encontrarse en el texto firmado por Serge Salaün –junto al resto de los componentes del *atelier*–, titulado «Traduire sans trahir», de los cuales reproduciremos más tarde una breve selección.

31 En aquel entonces, Zoraida Carandell era Maître de Conférences, pero se marchó de Paris 3 para ocupar la plaza de Professeur en la Université de Paris X-Nanterre.

32 Mélissa Lecointre es Maître de Conférences de la *Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle*.

luego ampliada en 1949 y 1963). En ella, la autora indica que el género del poema en prosa sirve al poeta sevillano para alcanzar el ideal estilístico de unir el lenguaje hablado al discurso poético, «aspecto que desde muy temprano le había preocupado y que se evidencia en su poesía en verso en la búsqueda del prosaísmo que rompiera con un lenguaje preconcebidamente poético y anquilosado» (1999: 379). Traducir el verso en prosa, y en concreto el de Cernuda, por lo tanto, será un duro reto para los integrantes del *atelier*, dado que estos buscarán en primera instancia la consecución de una «traducción total» del poemario, ignorando, para ello, la máxima de Roman Jakobson (2003: 86; *cit. pos.*: Salaün, 2003: 2) de que la poesía por definición es intraducible, siendo solo posible una «transposición creativa». Por consiguiente, en esta empresa, todos los componentes del taller, docentes y doctorandos, se implicarán en dicha labor buscando una traducción que pudiera generar los mismos efectos que los versos oriundos del texto original, consiguiendo, así, lo que estos dan en llamar «la physique du langage» (Carandell, Laget y Lecointre 2005: 5). Un fenómeno que, como ya se ha indicado con anterioridad, reside en el hecho de que la traducción poética no consiste en ir trasladando palabra a palabra, o verso a verso, de una lengua a otra, sino en captar el significado que reside en el cuerpo del poema, aprender a escuchar su ritmo en el continuo de su recitar y no olvidar en ningún momento que lo importante es lo que hacen las palabras, y no lo que dicen.

La traducción de *Los placeres prohibidos* de Luis Cernuda se publicó en 2010, en la editorial Presses de la Sorbonne Nouvelle, bajo el título de *Les plaisirs interdits*. En la actualidad, el equipo del *atelier* de traducción poética, dirigido desde hace relativamente poco tiempo por Méliisa Lecointre, busca un nuevo texto de otro autor desde el que poder continuar teorizando sobre el género literario del poema en prosa. Además, el hecho de que la temática plurianual del CREC se centre en los antagonismos, y sea el actual debate entre la prosa y la poesía el trasfondo último del *atelier*, hace que los intereses de ambos grupos –el mismo, en realidad– coincidan en un punto común.

## 2.2. DESDE LA VERTIENTE DEL TEATRO: LA MISE EN SCÈNE DE LA TRADUCCIÓN

El taller de traducción teatral nació a finales del año 2006, bajo el auspicio del profesor Salaün y teniendo como referente el taller de traducción poética. Pese a no poseer el carácter propiamente innovador del taller de

estudios sobre la televisión española<sup>33</sup> o la tradición del de traducción poética, este *atelier*, es actualmente, el que, con toda probabilidad, y salvando las diferencias con los demás talleres, con mayor mimo recoge el espíritu del CREC.<sup>34</sup> Su actividad ha sido constante durante estos últimos siete años, siendo muchos los doctorandos que han terminado la tesis, pero que, pese a ello, siguen participando activamente en el *atelier*,<sup>35</sup> además de otros que se han incorporado recientemente y que se hallan en fase de ejecución de esta.<sup>36</sup> Este flujo de alumnado de tercer ciclo favorece la actividad de traducción del grupo que, lejos de «enquistarse» en un mismo círculo de aportaciones, se renueva ofreciendo nuevas alternativas a la traslación de los fragmentos analizados.

Durante estos últimos años, el *atelier* se ha centrado en la traducción de *El hombre deshabitado* (1931) de Rafael Alberti, puesto que la obra cumplía con todos los requisitos preestablecidos para la elección del texto a traducir.<sup>37</sup> En este proceso de selección del documento, no obstante, se barajaron distintas posibilidades, que, por una razón u otra, terminaron descartándose. Así, se pensó en un primer momento en traducir una obra de Federico García Lorca (1898-1936), concretamente *Los títeres de Cachiporra* (1922), ya que las condiciones con la editorial teatral francesa L'Arche posibilitaban dicha traducción, pese a ya existir una, *Le guignol au gourdín*, realizada, en 1955, por André Belamich –gran traductor de Lorca– junto a Marcelle Auclair; pero, aún

33 El *atelier d'Études sur la télévision espagnole* nace en 2011, siendo, desde entonces, un referente en el mundo del hispanismo, no solo francés, sino también a nivel internacional. Dicho taller se encuentra coordinado por el profesor Jean-Stéphane Duran-Froix (Maître de Conférences de la Université de Bourgogne), quien, desde su creación, se halla inmerso en distintas actividades que hacen de esta sección del CREC, sin duda, la que mayor actividad tiene en estos momentos. (Entrevista realizada el 21 de febrero de 2014, en la rue Censier de París).

34 Aunque resulte meramente anecdótico, cuentan sus actuales responsables, Évelyne Ricci (Professeur de la Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle) y Marie Salgues (Maître de Conférences de la Université Paris 8), que, en el momento de su creación, se brindó con vino blanco y se bautizó dicho taller con el nombre de *BébéCrec*. (Entrevista realizada el 5 de febrero de 2014, en la rue Censier de París).

35 Este es el caso de Maud Le Guellec, actual Maître de Conférences de la Université Lille 3; y Adeline Chainais, Maître de Conférences de la Université Paul-Valéry Montpellier 3.

36 Son tres las estudiantes de tercer ciclo que actualmente se encuentran cursando la tesis doctoral, siendo estas Vinciane Garmy-Trancart, músico, jefe de coro y profesora interina en París 3, la cual se halla realizando la tesis sobre la guitarra en los discursos y representaciones en Madrid y Andalucía, dentro del periodo comprendido entre 1883 y 1922; Lise Jankovic, miembro de la Casa de Velázquez de Madrid, cuya tesis versa sobre la magia y el encantamiento (*féerie*) en el teatro español de 1840 a 1930; y Hélène Frison, PRAG (Professeur agrégé de l'enseignement du second degré) en la Université Paris 13 Nord, quien trabaja sobre la recepción de los ballets rusos en España.

37 Véase el apartado número 1 del cuadro de «Praxis metodológicas de los talleres de traducción» dentro del punto «3.2. La praxis de la reflexión continuada».

con todo, terminó por descartarse esta opción debido a la poca adecuación del tema del «teatro de marionetas» a un público actual. Se consideró, también, la posibilidad de traducir a Carlos Arniches (1866-1943) al tratarse de una obra que solía hacer uso del «retruécano», recurso que, desde el punto de vista traductológico, resultaba ser muy interesante, a pesar de tratarse de un teatro comercial, contrario a la modernidad teatral que se buscaba; sin embargo, la única pieza traducida que el comediógrafo alicantino posee es la de *Es mi hombre* (1921), que fue difundida en la radio, sin ser, por lo tanto, nunca publicada –requisito básico para la selección del texto–.<sup>38</sup> Las obras de Miguel Mihura (1905-1977) eran demasiado largas, al igual que ocurría con las de Gregorio Martínez Sierra (1881-1947), Alejandro Casona (1803-1965) o Jardiel Poncela (1901-1952); mientras que las piezas cortas de Jacinto Benavente (1866-1954), aquellas escritas en la primera década de la pasada centuria, y consideradas como «teatro para niños», carecían de la novedad de entonces, además de no haber sido nunca traducidas al francés. La mejor alternativa, por lo tanto, era Alberti, no solo porque cumplía con todos los requisitos, sino porque también había una traducción de *El hombre deshabitado* realizada por Jean Camp (1891-1968), *L'homme inhabité*<sup>39</sup>, en 1963. Hoy, la traducción de esta obra está siendo revisada para su publicación.

En el taller de traducción teatral, se procura conseguir una traducción donde se prime el ritmo de la frase oral, es decir, el fragmento de una pieza no puede ser excesivamente literario si se desea pronunciar en público, porque el elemento de la comunicación entre el público y actores es fundamental. Apunta Raffaella Odicino (2007: 137) que en la traducción teatral no debe ocultarse, ni obviarse, aspectos implícitos en la pieza original, sino que debe descubrirse tanto la diferencia como la existencia de lo ajeno, dado que también ha de traducirse lo implícito en el metatexto. Odicino insiste, además, en que este tipo de traducción debe convertirse en un método de investigación y de revelación de la identidad de todo aquello que le es propio, señalando, en este proceso de traslación, lo ajeno en la transferencia, no solo lingüística, sino

<sup>38</sup> *Idem*.

<sup>39</sup> Aunque el taller de traducción teatral procura no estar condicionado por la traducción ya existente de la obra seleccionada, en este caso, al realizar las investigaciones pertinentes, no pudo evitarse leer el título, viendo que, en verdad, no era una buena traducción. Según los miembros del atelier del CREC, la traslación más acertada sería la de *L'homme déshabité* porque al protagonista le habían privado del alma, estando este, por lo tanto, en un primer momento «habitado» por ella, volviendo, además, más tarde, a ser «habitado» de nuevo por esta. «Inhabité» supondría que este nunca estuvo «habitado».

gestual-espectacular. En el CREC, se es muy consciente de esta necesidad de contemplar todos los elementos constituyentes del texto teatral, buscando en la traducción, no solo el ritmo, sino también que el resultado final de la traducción sea susceptible de ser escenificado. Aquí, el alumnado de doctorado desempeña un papel fundamental en vista a la consecución de una «traducción total», ya que algunos de los estudiantes poseen conocimientos vinculados al mundo de la interpretación como actores o directores de escena,<sup>40</sup> por lo que pueden aconsejar durante las sesiones de trabajo sobre la dicción, la respiración en escena u otros matices atinentes a la teatralidad en sí.<sup>41</sup>

Cabe decir, además, que los resultados del taller de traducción teatral del CREC se han expuesto ya en distintos certámenes de teatro, destacando, entre todos ellos, el festival *Traduire / Transmettre – Rencontres autour de la traduction théâtrale*, celebrado en la Maison Antoine Vitez (Centre International de la Traduction Théâtrale), en París, del 2 al 7 de mayo de 2011. En este evento, la corresponsable del *atelier*, Évelyne Ricci, colaboró con la Compagnie René Loyon para la *mise en voix* de tres piezas cortas de teatro español, siendo una de ellas de Rafael Alberti, *Radio Sevilla (Radio Séville)* (1937); otra de García Lorca, *Comedia sin título (Sans titre)* (1935); y, la última, traducida especialmente para la ocasión por Denise Laroutis, la pequeña pieza teatral titulada *El pequeño hombre (Le petit homme)* recogida en la obra *Teatro en la guerra* (1937) de Miguel Hernández (1910-1942). Antes de las lecturas, la profesora Ricci dinamizó un debate en torno a las obras que seguidamente se representaron y expuso la dinámica de trabajo del *atelier*. Asimismo, en este mismo festival, una de las sesiones corrió a cargo de Serge Salaün, en homenaje al actor y traductor Jean-Jacques Préau,<sup>42</sup> la cual llevó por título *La transition XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup>* y, en la que la compañía antes aludida leyó en voz alta, interpretando, a su vez, varios pasajes de la obra *Las galas del difunto (Le bel habit du défunt)* (1926) de Ramón María del Valle-Inclán (1866-1936), la cual

40 Uno de estos casos es el de la doctoranda María Llano, comedianta y directora de escena española, pero formada en Francia, pues, además de haber cursado los estudios de primaria y secundaria en este país, posee un Diplôme de Conservatoire Régional y una Licence Pro en el Centre d'Études théâtrales. Llano es la única doctoranda que tiene por lengua materna el español, pero domina perfectamente el francés, por lo que su bilingüismo hace que su presencia en el *atelier* sea indispensable para abordar cuestiones referentes a la interpretación sobre la escena. Actualmente, Marie Llano trabaja en el Conservatoire de Metz, escuela pública de arte dramático situada al este del país gallo.

41 En palabras de Serge Salaün, «teatro de poeta para la escena» (comunicación personal, 19 de marzo de 2014).

42 Jean-Jacques Préau (1950-1997), insigne actor y traductor, apasionado de la lengua y literatura española, fue cofundador de la Maison Antoine Vitez-Centre International de la Traduction Théâtrale de Montpellier.



había sido traducida a partir del ensayo (intento) del profesor Salaün. De ahí, surgió la idea de traducir todos los esperpentos de Valle-Inclán, cuyas lecturas se realizaron en París los años siguientes. Este tipo de iniciativas demuestra la importancia que el taller del CREC otorga al resultado final de la traducción, cuyo examen definitivo no llega a superarse hasta que la pieza traducida se expone sobre la escena.

### 3. DINÁMICA METODOLÓGICA DE LOS TALLERES DE TRADUCCIÓN

Évelyne Ricci, responsable junto a Marie Salgues del taller de traducción teatral, comenta que la dinámica de trabajo que, en materia de traducción, se pretende desarrollar en el CREC es análoga a la que muy probablemente se realizaba en la mítica Escuela de Traductores de Toledo del siglo XII y XIII.<sup>43</sup> Con el taller de traducción poética y el de traducción teatral, se busca, por lo tanto, devolver al ejercicio de la traducción el espíritu de trabajo en equipo que caracterizó a la célebre escuela española, aunque, en realidad, como han demostrado distintos autores, entre quienes destaca Julio César Santoyo (2004a: 35-56; 2004b: 99), dicha Escuela nunca existió, al menos, bajo los parámetros que la literatura y la tradición le atribuyen. No hubo un lugar concreto en Toledo donde se reunieran organizadamente un considerable número de traductores para desempeñar su labor bajo principios filológicos y académicos homogéneos, ni tampoco un lugar físico que sirviera para acogerles. En este sentido, el CREC sienta las bases, en pleno siglo XXI, de un modo de traducción conjunta, colectiva y consensuada, que rompe con la actividad en solitario del traductor para dar un nuevo significado a ese individualismo desde el punto de vista académico, ya que, si bien cada uno de los miembros de sendos talleres trabaja sobre una misma traducción por su cuenta –sea esta teatral o poética, dependiendo del taller–, luego, los resultados se exponen en equipo para debatir la traducción más fiel al texto de origen que cada uno haya abordado por separado y llegar a un consenso común.

#### 3.1. DE LA NOCIÓN DE «TRADUCCIÓN TOTAL»

Los experimentos de «traducción total», según apunta Serge Salaün, no son una idea –ni una práctica– exclusiva del CREC, ni tampoco de su persona, ya que su difusión se debe a otros colegas de la Université Paris 3

43 Según la entrevista realizada el 5 de febrero de 2014 a las profesoras Évelyne Ricci y Marie Salgues.

y eminentes teóricos de la literatura, maestros de los años setenta y ochenta, entres quienes figuran el semiólogo y filólogo estonio Youri Lotman;<sup>44</sup> el lingüista francés Georges Mounin,<sup>45</sup> Léon Robel, quien también fue profesor en el Institut national des langues et civilisations orientales (INALCO); y, sobre todo, Efim Etkind,<sup>46</sup> cuyo ensayo *Un art en crise: Essai de poétique de la traduction poétique* (1982), fue brújula y norte de la vida de traductor del profesor Salaün.<sup>47</sup> Estos dos últimos teóricos de la literatura, también traductólogos versados en la traducción del ruso al francés, lamentaban, en reiteradas ocasiones, que la situación de la traducción literaria –la poética, en especial– en España y Francia fuera tan pobre, reduciéndose esta a los usos tradicionales, sin plantearse, en ningún momento, la posibilidad de iniciar una «traducción total» como ocurría en los países del Este o en Alemania (Salaün, 2010: 71). En este sentido, y pese a que él niegue cobrar protagonismo en este aspecto, el mundo de la traducción del español al francés, y en concreto desde esta noción de «traducción total», debe su puesta en marcha al profesor Salaün.

Los talleres de traducción poética y teatral se basan, por lo tanto, en ese sentido de «traducción total» o «traducción global» que inauguraron Robel y Etkind, la cual sintoniza perfectamente con la noción de *total translation* anunciada por John C. Catford (1917-2009), en su ya clásica obra *A Linguistic Theory of Translation* (1965), aunque este limitaba dicho fenómeno a las obras literarias generalmente escritas en prosa. Para el lingüista escocés, lograr que una traducción sea total lingüísticamente hablando resulta ser muy complicado puesto que ha de tenerse en cuenta que existen distintos niveles dentro del lenguaje (fónico, morfológico, sintáctico, semántico y pragmático), cuyo reemplazo, por falta de una absoluta equivalencia entre la lengua de origen y la de la traslación, es evidentemente restrictivo (Calvo 1999: 341). Una traducción que, sin embargo, es fiel al discurso escrito que sirve de referente, no solo por tener en cuenta todas estas dimensiones, sino también al pensar, y considerar, el efecto que el texto de origen provoca sobre el público receptor de la obra. Bajo estas pautas, el CREC retoma el consejo que Paul Saint-Pierre

44 Insigne semiólogo, y especialista en la historia y literatura estonia, Youri Lotman (1922-1993) es autor de múltiples estudios hoy conservados en la Universidad de Tallinn, donde figuran títulos como *Análisis del texto poético*, *La estructura del texto artístico* o *El Universo del espíritu: una teoría semiótica de la cultura*, entre otros.

45 Louis Leboucher, más conocido como Georges Mounin (1910-1993), fue profesor de lingüística y de semiótica en la Université d'Aix-en-Provence, entre cuyas obras destaca *La machine à traduire* (1964).

46 Efim Etkind (1918-1999) fue un eminente lingüista, escritor y teórico ruso de literatura.

47 Así lo apunta el profesor Serge Salaün (comunicación personal, 19 de marzo de 2014).

da al señalar que «le discours “ classique ” sur la traduction pose quatre termes que toute traduction doit, autant que possible réconcilier : fidélité et adaptation, esprit et lettre» (Saint-Pierre 1982: 247; *cit. pos.*: Llácer 2004: 29). Cuatro elementos que en los talleres de traducción del CREC conforman el eje fundamental para la práctica de la traducción, alejándose, para ello, de la prosa –aunque sin olvidarla jamás–<sup>48</sup> para centrarse en la poesía y el teatro, con vistas a crear esa particular emoción que su *mise en scène* provoca sobre el espectador teatral o sobre el reflexivo lector de poesía. Además, concebir el texto a traducir como un todo en el que hay que conservar un perfecto equilibrio y cierta unidad de formas, implica, según apunta Léon Robel, un gran conocimiento y familiaridad de las dos lenguas en presencia para evitar los errores y atenuar la «sordera fonológica» (*surdité phonologique*), que pueden afectar la percepción fina y exacta de los sonidos de una lengua que no es la materna (Salaün, 2010: 71). Una habilidad que requiere tiempo de estudio, pero sobre todo de práctica, para lograr la sensación deseada.

Pese a la dificultad de este tipo de traducción, Serge Salaün, entonces director del CREC junto a Françoise Étienvre, en el año 2000, fue quien insistió en la importancia de atribuir a la traducción ese carácter total, sin sesgo ni restricción alguna, dotándola, así, de un carácter marcadamente innovador que recuperaba el sentido original que supuestamente se le otorgaba a la práctica traductológica. Salaün sabía de la complejidad de esta traducción, pero insistía en que era este el único camino para conferir la «monumentalidad» que el texto a traducir, y su traducción, merecían. Así, en el caso de la traducción poética, para Salaün, resultaba imperativo respetar la estructura métrica y el ritmo del poema, las rimas –en el supuesto caso de que las hubiera–, la mecánica de los significantes, así como los mecanismos retóricos y de la imagen, y, todo ello, porque el traductor tenía la obligación de buscar la más perfecta y armónica equivalencia entre el texto de origen y el de destino. Con estas palabras lo manifestaba el creador de los talleres del CREC, quien, considera, a su vez, que la traducción era algo más que limitarse a pasar los significados de una lengua a otra,<sup>49</sup> porque, en ella, también existía un sentido estético al que conferir

48 Recuérdese que el taller de traducción poética se centrará sobre todo en traducir el poema en prosa de Luis Cernuda.

49 Esta apreciación también es apuntada por Carmen Muñiz Cachón (1999: 179), cuando señala que, en una traducción, uno no debe conformarse con repetir los significados de una lengua a otra, sino que han de tenerse también presentes las estructuras lingüísticas, porque tanto unas como otros fraccionan la realidad desde la perspectiva de la propia lengua.

cierta sensibilidad de formas: «il incombe au traducteur d'offrir un objet qui " colle " au plus près de l'objet de départ, qui offre une vision aussi complète que possible de l'aventure entreprise par l'auteur, dans la langue et au nom d'une esthétique précise» (Salaün 2003: 1; *apud*: 2010: 71). Una estética que se cuidará con celo en los dos *ateliers* de traducción, dado que de no operar de este modo, como bien apunta Salaün, se estaría traicionando al texto, y al autor, del objeto de análisis.

Estrechamente vinculada a esa noción de «traducción total» se encuentra la de fidelidad. Salaün indica que esa fidelidad debe «conquistarse» a través de la autoconcesión de ciertas libertades para no traicionar el ritmo o la rima del texto de origen, que, si bien dentro del marco de un ejercicio académico convencional se considerarían como «faltas» imperdonables, al desarrollar estas autoconcesiones junto a la partición formal, si se compensan y equilibran en armonía, entonces, devienen el más digno homenaje a la virtuosidad del mencionado texto (*ibid.*: 20). Antonio Guzmán (2008: 180) coincide con Salaün al subrayar la importancia de este binomio conceptual de fidelidad y libertad, matizando que su fusión responde a la libertad de la transmisión conforme al sentido del discurso que quiere traducirse y, con este propósito, a la fidelidad ante la palabra del mismo. Sin embargo, quien fuera codirector del CREC, va más allá al introducir en esa particular relación un sentido de «lealtad emocional» que implica una relación de respeto, no solo para con el autor, sino también para con ese antojadizo público receptor –en este caso el francés– que al decidir leer un poema o asistir a una representación teatral, busca, espera y anhela, sentir el mismo «escalofrío» que sintiera su homólogo español en la época del discurso referente.

### 3.2. LA PRAXIS DE LA REFLEXIÓN CONTINUADA

La dinámica de trabajo del CREC se caracteriza por una actividad de producción conjunta, sin jerarquía alguna, puesto que, en él, se implican tanto profesores como doctorandos. Este proceder de mostrarse abierto, de escuchar las propuestas que provienen de los estudiantes de doctorado –algunos de ellos desempeñando ya funciones docentes e investigadoras en el seno de la universidad francesa– es sumamente representativo del espíritu del CREC. Aunar, además, la experiencia con el anhelo de constante aprendizaje, siendo propias ambas características de unos y de otros, es, sin duda, un acertado punto de partida para la consecución de la traducción más fiel que pueda resultar de esta acción conjunta.

Tras decidir la selección de un texto concreto, y el fragmento que va a abordarse, en vista a cumplir con esa labor colectiva, todos sus miembros se comprometen a abordarlo individualmente, traduciendo aquella parte que se haya acordado para luego sacar a relucir los resultados en una reunión común. David Paradela recuerda que la crítica más habitual de la traducción en grupo consiste en afirmar que «el texto resultante de varias manos carecerá necesariamente de coherencia y homogeneidad, pues cada cual interpreta a su modo el original y cada cual tiene sus tics léxicos y sintácticos» (Paradela 2012: 1); y, la verdad es que el autor no se equivoca al enunciar tal aseveración, pero ha de advertirse que esa crítica se focaliza sobre todo en un método de traducción basado en la traslación por partes de un texto en prosa, cuyos fragmentos seguidamente se reúnen por separado para obtener un resultado final poco o nada homogeneizado. Este procedimiento, por lo tanto, es muy distinto al planteado por el CREC, donde todos los integrantes trabajan sobre el mismo texto al unísono y la traducción lograda se rige por un mismo estilo. Es cierto, no obstante, que la traducción en grupo conlleva la utilización de varios estilos, varias manos e interpretaciones, pero no supone un problema para el texto final, ya que cada uno de los componentes del taller expone a lo largo de las sesiones su parecer, pero sin pensar en ningún momento en imponer su criterio, sino más bien al contrario, es decir, se busca siempre unir esfuerzos para dar con la traducción por todos anhelada. En efecto, el modo operacional que se desarrolla en el taller de traducción teatral, el cual tiene como insigne referente el de traducción poética, según cuentan sus responsables, Évelyne Ricci y Marie Salgues, se ejecuta en función de una dinámica rotativa donde la participación conjunta de todos los miembros es fundamental. En líneas generales, los pasos que se siguen en dicho *atelier* serían los que a continuación enumeramos, los cuales dividimos, a su vez, en varias fases:

PRAXIS METODOLÓGICA DE LOS TALLERES DE TRADUCCIÓN<sup>50</sup>

<p><b>I. SELECCIÓN DEL TEXTO Y CONCRECIÓN DE LAS PARTES A TRADUCIR</b></p>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1) Selección conjunta del texto.</li> <li>2) Se acota un fragmento del texto original y se distribuye entre los integrantes del taller.<sup>51</sup></li> <li>3) La selección del texto se basa en que el original seleccionado sea susceptible de cumplir con los siguientes preceptos:             <ol style="list-style-type: none"> <li>a) Es deseable que exista ya una traducción del texto de origen, aunque nunca se mire para no condicionar la actividad común del grupo.</li> <li>b) La longitud del texto seleccionado no puede ser demasiado extensa, no por la laboriosidad de la traducción en sí, sino por el hecho de procurar que el grupo no se vea alterado. Dicho de otro modo, que el personal docente e investigador, pero sobre todo el alumnado de doctorado, sea el mismo al empezar y terminar la traducción del texto, al margen de que hayan otras incorporaciones a lo largo del período establecido para cumplir con esta labor –generalmente en un plazo no superior a tres años–.</li> <li>c) Mise en scène del resultado final, la cual no solo debe ser factible, sino también interesante –este punto, en teoría, sería solo aplicable al taller de traducción teatral–.<sup>52</sup></li> <li>d) Difusión de las obras en vista a poder visibilizar el trabajo de traducción de los talleres del CREC, teniendo siempre presente los derechos de traducción y reproducción.<sup>53</sup></li> </ol> </li> </ol>
--	---

50 Este cuadro se ha realizado en función de las notas tomadas en el taller de traducción teatral, aunque su dinámica de trabajo es muy parecida a la seguida en el de traducción poética.

51 Marie Salgues, señala, que, en un principio, para la traducción del prólogo de *El hombre deshabitado* de Rafael Alberti, cada miembro del *atelier* hizo su propia traducción, comentando línea por línea del texto y comparándolas las unas con las otras, lo cual llevaba mucho tiempo. Se decidió, entonces, cambiar a la selección de fragmentos, realizando cada vez una persona la traducción, pasándola, luego, al resto del grupo para que sobre el texto hicieran sus apreciaciones. (Entrevista realizada el 5 de febrero de 2014).

52 Con respecto a este ítem en el proceso de selección del texto a traducir, Méliisa Lecointre, responsable del taller de traducción poética, comenta que sí que existe una *mise en scène* de la traducción poética, aunque esta solo cristalice en un plano individual. (Entrevista realizada el 7 de febrero de 2014, en la rue Censier de Paris).

53 Según la legislación europea armonizada desde 1995, hacen falta setenta años para que una obra sea considerada de dominio público. Sumando a este cómputo los tres años que duró la Guerra Civil, eso significa que la obra seleccionada para su estudio y análisis debía de estar editada en 1934 o antes de esta fecha.

<p><b>II. TRABAJO INDIVIDUAL</b></p>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1) El texto a traducir se divide en varios fragmentos de los que cada miembro del grupo se hace cargo. Esto supone que, como mínimo, cada integrante del <i>atelier</i> dispone de un mes –tiempo que separa una sesión de la siguiente– para realizar la traducción, habiendo, por lo tanto, personas que tienen por delante varios meses para realizar su labor antes de pasar a un debate conjunto.</li> <li>2) Todos los componentes del taller trabajan su texto por separado, sin estar condicionados por ninguna consigna previa que se haya anunciado en el seno del grupo, imprimiendo, así, su propio sello de identidad a la traducción.</li> <li>3) El texto circula entre los componentes del <i>atelier</i>, rotulando, cada uno de ellos, con un color distinto aquellos elementos que se consideran susceptibles de discusión.</li> <li>4) Tras este período de traslación individual, y después de haber llegado a un consenso común sobre la traducción más idónea, se iniciará una segunda etapa de trabajo personal, donde los miembros del <i>atelier</i> dispondrán de unos cinco días<sup>54</sup> para una relectura final. En ella, se procederá de un modo rotativo, buscando erratas y los posibles problemas que pudieran surgir a la traducción completa.</li> </ol>
<p><b>III. CORRECCIÓN, DEBATE Y CONSENSO COMÚN<sup>55</sup></b></p>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1) Los integrantes del taller de traducción quedan unas pocas horas antes de la reunión del CREC, generalmente celebrada el último viernes de cada mes, para debatir sobre las traducciones realizadas por separado.</li> <li>2) Con las aportaciones individuales, bajo un consenso común, se llega a una traducción definitiva del fragmento de la obra elegida.</li> </ol>

54 Marie Salgues informa (comunicación personal, 18 de marzo de 2014) que este reducido intervalo de trabajo se debe a que, al tener que leer la traducción total todos y cada uno de los integrantes del atelier, se decidió dividir el tiempo que mediaba entre la penúltima sesión y la siguiente para ver cuántos días podía invertir cada persona en esta relectura, antes de mandar el texto, ya anotado, al siguiente de la lista, buscando, así, que todos la hubieran leído para la siguiente sesión.

55 Dinámica de trabajo recogida en función de las observaciones realizadas en el taller de traducción teatral celebrado el 21 de febrero de 2014 en la Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle, cuyos asistentes fueron el Dr. Serge Salaün (professeur émérite), la Dra. Évelyne Ricci, la Dra. Marie Salgues, Dra. Maud Le Guellec, Vinciane Garmy-Trancart (doctoranda de Paris 3) y Hélène Frison (doctoranda de Paris 3).

<b>IV. RECOPILACIÓN E INTEGRACIÓN EN LA OBRA COMPLETA</b>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1) Al final de la sesión del taller de traducción, se decide quién pasará esa traducción definitiva a limpio e irá aglutinando los distintos pasajes que se hayan traducido y/o corregido. Esta responsabilidad es también rotativa.</li> <li>2) Se fija el punto donde se han quedado y acuerdan la dinámica a seguir por separado, aunque bajo una constante comunicación colectiva con respecto al texto.</li> <li>3) Una vez terminado este proceso, volverá a seleccionarse otro fragmento de la obra –generalmente aquel que le sigue– para continuar con dicha actividad, prosiguiendo, así, con la dinámica rotativa a la que antes se aludía.</li> <li>4) Tras revisar la traducción final del texto, se empezará a buscar la editorial para publicarlo.</li> </ol>
---	---

El objetivo final es el de obtener una traducción lo más próxima posible al original, respetando siempre el sentido de «traducción total» antes aludido, y con vistas a poder esclarecer ciertas pautas traductológicas que sirvan para abordar otros textos. Con todo, las responsables de ambos talleres de traducción,<sup>56</sup> tanto teatral como poética, coinciden con el hecho de que la traducción nunca queda cerrada, sino que permanece abierta a nuevos debates e interpretaciones que puedan surgir sobre ella.<sup>57</sup>

### 3.3. INDUCCIÓN METODOLÓGICA HACIA UNA TEORÍA DE LA TRADUCCIÓN

Desde el taller de traducción teatral, y en ello coincide el de poética, se insiste en el hecho de que pese a que ninguno de sus componentes ha realizado una tesis doctoral sobre la traducción en sí, esta disciplina interesa a todos sin excepción alguna. En Francia, además, en la Licence LLCE<sup>58</sup> d'Espagnol (Grado en Filología Hispánica), son múltiples las asignaturas que han de impartirse sobre traducción, por lo que la implicación de los integrantes del taller en ella

56 Téngase presente que tanto las responsables del taller de traducción teatral, Marie Salgues y Évelyne Ricci, como la del taller de traducción poética, Mélissa Lecointre, insisten en que este cargo es meramente circunstancial, ya que, en ambos grupos de traducción, todos sus componentes trabajan por igual y la responsabilidad siempre es compartida. (Según las entrevistas realizadas el 5 y el 7 de febrero de 2014).

57 Apreciación que Mélissa Lecointre subrayará al considerar que esta actitud deja abierta nuevas interpretaciones, que, a corto o medio plazo, puedan contribuir de igual modo a la teoría de la traducción. (Entrevista realizada el 7 de febrero de 2014).

58 Las siglas LLCE equivalen a «Langues, littératures, civilisations étrangères».



es inevitable.<sup>59</sup> Además, urge decir que animados por la experiencia colectiva, son varios quienes han escrito sobre traducción, bien sea sobre teoría o desde la vertiente de la historia cultural.<sup>60</sup> Aunque su actividad se enfoque fundamentalmente a la práctica, y pese a que en un principio no se tuviera una idea previa sobre ello, en ambos *ateliers*, no se descarta la opción de indagar en la posibilidad de la elaboración de partes de una teoría general que puedan ser aplicables en la traducción de distintos textos. Se trata, por lo tanto, de un proceso inductivo basado en la traducción progresiva y total de un texto en función de una dinámica común de trabajo. Serge Salaün (2003: 1-2), aludiendo al taller de traducción poética, insiste, además, en que ha de actuarse de forma pragmática, evitando anclarse, antes incluso de empezar, en debates teóricos sobre lo que supone ser la traducción y el mejor modo de abordar el texto elegido. Una selección que será del todo arbitraria, en función de los gustos de los miembros del grupo de investigación, y sin responder jamás a ninguna premisa acerca de cómo traducir un texto u otro. Este proceder no se debe a una actitud de rechazo o ignorancia, dado que no son pocos los miembros del CREC que poseen amplios conocimientos sobre Traductología, sino porque la teoría resulta de poca ayuda cuando se trata de enfrentarse a una prueba concreta donde la traducción sin concesión es el mejor viático. La teorización sobre el modo en que se ha traducido vendrá al final con la experiencia adquirida con el ejercicio. Salgues y Ricci (2007: 2), desde el taller de traducción teatral, coinciden con el parecer de Salaün, al apuntar que este proceso no dispone de un corpus doctrinario, aunque sí se tienen como referente algunas lecturas no sistematizadas, encontrándose entre ellas los resultados obtenidos por el taller de traducción poética.

Con todo, en el taller de traducción poética, después de casi tres lustros de actividad ininterrumpida, pueden ya apreciarse ciertas partes de una teo-

59 Es digno de mención señalar que, en los años setenta, Serge Salaün puso en marcha en la Licence LLCE d'Espagnol de la Université Paris 3 una asignatura llamada *Metodología de la traducción*, la cual daría lugar a otras análogas en los cursos de doctorado. En ella, el profesor Salaün (comunicación personal, 19 de marzo de 2014) enseñaba algo de teoría de la traducción, pero sobre todo se comparaba de muy cerca, palabra por palabra, las dos versiones de una novela (francesa y española, original y traducción), siendo esta práctica muy formadora para todos.

60 Algunos de estos miembros del CREC son Laurie-Anne Laget (2010) con un estudio sobre las traducciones de Ricardo Baeza en la revista *Prometeo*; María Soledad Rodríguez (2008) al analizar el teatro francés en el Madrid de la primera mitad de la pasada centuria; o, Évelyne Ricci (2006) con una brillante disertación sobre el denominado «*théâtre de boulevard*»; entre otras investigaciones en ciernes o ya terminadas, pero todavía no publicadas, como es el caso del de Mélissa Lecointre con su estudio sobre Luis Cernuda o el de Marie Salgues versado sobre la historia de la traducción.

ría global. En este sentido, aunque refiriéndose a la lengua y literatura rusa, Efim Etkind ya advertía en su anteriormente mencionado célebre ensayo *Un art en crise* (1982) que la traducción del texto poético presenta toda una serie de exigencias específicas que hacen de esta actividad una de las más arduas que, con toda probabilidad, se le pueda confiar a un traductor, aunque, todo sea dicho, nunca imposible.<sup>61</sup> Sin embargo, esta dificultad ofrece un campo particularmente rico en lo atinente a la reflexión teórica sobre la traducción, no siendo Etkind, empero, el único en constatar este hecho. Años antes, el lingüista francés León Robel también había notado este fenómeno, concibiendo, así, dicho género literario como el punto de partida para la elaboración de una posible teoría de la traducción: «par sa nature même, la poésie doit être l'objet privilégié d'une théorie de la traduction» (Robel, 1973: 6; *cit. pos.*: Salaün, 2010: 71). Ambos teóricos no iban mal encaminados, pues, como apunta Serge Salaün (2010: 72), en este proceso, siguiendo con los presupuestos marcados por la «traducción total», es donde intervienen más mecanismos intelectuales y cognitivos, elementos sensoriales, y toda una gama de significados auditivos e incluso visuales que condicionan la traducción final del texto original.

Salaün, aunque gran conocedor de la Traductología, confiesa no creer en ella, ni tampoco en la teoría que de ella se desprende, porque cada poema, cada verso, tiene sus propias normas, que, a su vez, vienen condicionadas por el estilo del autor y el contexto socio-cultural, y vivencial, en el que desarrolló su actividad creadora.<sup>62</sup> Este fenómeno ya quedó probado por los integrantes del taller en el texto que publicaron con sus primeros ensayos, al cual concedieron el sugerente título de *Traduire sans trahir*, y donde se traducían distintos poemas a partir de la noción de «traducción total». Reproducimos dos de ellos, siendo el primero el de Jorge Guillén, concretamente el poema «Noche planetaria» de su obra *Cántico*, al ser este considerado por el profesor Salaün el que mejor quedó de todos ellos; y, la traducción que se hizo del soneto «Beauté des femmes...» de *Sagesse* de Paul Verlaine, por ser este uno de los pocos que se han traducido, en el seno del CREC, del francés al español.

En el primer caso, Guillén consigue construir un poema con una sola frase, aparentemente sencilla, pero extremadamente meticulosa por ser su construcción sinuosa, firme, límpida, tenue al extremo, y donde lo sensorial

61 Salaün (2010: 72) recuerda las palabras del lingüista y escritor René Étiemble (1909-2002) cuando recalca que no existe ningún poema intraducible, sino traductores perezosos o poco hábiles en esta actividad.

62 Según la entrevista realizada el 2 de abril de 2014, en la rue Censier de París.

se funde con lo metafísico. Desde el *atelier* se intentará respetar la brillantez del poeta vallisoletano, inquiriendo, para ello, las equivalencias exactas con el objeto de conservar la transparencia de los encadenamientos. El poema se encuentra formado por la isometría del romance heptasílabo y la asonancia en (é-a) en los versos impares que estructuran el poema. Para Salaün, y el resto de investigadores, en la traducción francesa se imponía el hexasílabo francés, ya que este tiene en común con el heptasílabo español el que se acentúa en la sexta sílaba, pero se constataba que esta substitución privaba al verso de una sílaba. Tenían, además, los miembros del taller que hallar once rimas en «-ère», buscando, en esta empresa, un sutil recurso para hacer «resonar» el aire, volviéndolo tangible justo antes del silencio de final del verso, sin abandonar en ningún momento la tonalidad del poema (Salaün, 2003: 6). Así, como se apunta en el estudio, para el v. 1, se advierte el vocablo «ténèbres», el cual resulta algo «asonante» con respecto al resto del texto, sin que no tenga relación alguna con «brume», que, en español, aparece como «tiniebla» (*idem*). Mientras que, en el v. 19, después de mucho divagar por parte del grupo, terminó imponiéndose «lêcho précaire» para substituir a «casi resuena», precisamente por ese compromiso de preservar la sugestión de la inefable resonancia del infinito (*idem*). El resultado final de la traslación del poema de Jorge Guillén fue el siguiente:

NOCHE PLANETARIA

NUIT PLANÉTAIRE

Silencio. ¿De tiniebla?

Silence. De ténèbres

A estas horas lentísimas  
 solo en la noche queda  
 vacío en vibración  
 5 última de existencia  
 para quien, sin dormir,  
 desde su lecho a ciegas  
 siente la oscuridad  
 como una polvorienta  
 10 pululación en torno,  
 que al oído rodea  
 de un susurro en el límite  
 de la noche y su niebla  
 de realidad, ahora

À ces heures si lentes  
 où la nuit n'est plus guère  
 que le vide qui vit  
 sa vibration dernière,  
 pour qui, tout éveillé,  
 de son lit, sans lumière,  
 perçoit l'obscurité  
 comme de la poussière  
 qui pullule à l'entour,  
 en un vaste concert  
 où la nuit qui murmure  
 s'embrume à la lisière  
 d'une réalité

- |    |  |  |
|----|--|--|
| 15 | más que nunca ligera,<br>cuando lo más desierto<br>se resuelve en materia<br>posible de Infinito,<br>y ya casi resuena | plus que jamais légère<br>quand le vide absolu<br>se transforme en matière<br>possible d'Infini,<br>comme un écho précaire |
| 20 | con nada que lo es todo.   | au néant qui est tout.   |

Silencio  
de planeta.

Silence  
Planétaire.

Jorge GUILLÉN, *Cántico* (*ibid.*: 5)

Por otra parte, en la composición poética de Paul Verlaine, se imponen las leyes del soneto, en tanto que las rimas de los cuartetos, según los miembros del *atelier*, son a la vez próximas y diferentes sobre los sonidos vecinos (*ibid.*: 9). Alternar lúdicamente con las sonoridades «al» y «ales» resulta ser, por lo tanto, una fiel solución a la traducción que se les brinda, por ejemplo, a términos tales como «liliales» o «cœur» por «lirios» y «alma» respectivamente, ya que estos responden a los tópicos modernistas del momento (*idem*). De igual modo, y siguiendo esta lógica, en la traducción, los tercetos también se han respetado. En cuanto a lo que atañe al ritmo, se apunta el hecho de que el poeta francés alterna el alejandrino ortodoxo y la ruptura, más o menos violenta (v. 1, trimembre de cuatro sílabas; vv. 9., 10, 11, 12), sin mencionar los bruscos encabalgamientos, la síntesis entrecortada, y la cascada de monosílabos y sonidos agresivos que en la composición pueden percibirse (vv. 4, 9, 11 y 12), estando, en reiteradas ocasiones, al límite de la cacofonía (vv. 11 y 12: «car, qu'est-ce qui [...] quand [...] que») (*idem*). En la traducción de este soneto de Verlaine se han seguido dos ritmos diferentes, lográndose el primero de ellos con alejandrinos españoles, mientras que el segundo se ha realizado con endecasílabos. En la primera opción, se quiso compensar los posibles desequilibrios que pudieran surgir con la exclusiva traducción de estos versos con dos hemistiquios al estilo de Juan Ramón Jiménez (1881-1958) o de Rubén Darío (1867-1916) («¡Oh, sor María! ¡Oh, sor María! ¡Oh, sor María!») (*idem*). En la segunda, aunque mucho más acorde con la tradición rítmica del soneto español, se pudo constatar que esta traducción llevaba consigo toda una serie de contradicciones, e incluso reducciones, que imposibilitaban conservar en

todos los versos la prosodia «clásica» (acento sobre la 6ª o la 8ª, antes del indispensable acento sobre la 10ª) (*idem*). Mostramos, a continuación, el soneto original de Paul Verlaine y las dos traducciones que se acaban de esgrimir:

Beauté des femmes, leur faiblesse, et ces mains pâles  
Qui font souvent le bien et peuvent tout le mal,  
Et ces yeux, où plus rien ne reste d'animal  
Que juste assez pour dire : « assez » aux fureurs mâles.

Et toujours, maternelle endormeuse de râles,  
Même quand elle ment, cette voix ! Matinal  
Appel, ou chant bien doux à vèpre, ou frais signal,  
Ou beau sanglot qui va mourir au pli des châles !  
Hommes durs ! Vie atroce et laide d'ici-bas !  
Ah ! que du moins, loin des baisers et des combats,  
Quelque chose demeure un peu sur la montagne,

Quelque chose du cœur enfantin et subtil,  
Bonté, respect ! Car, qu'est-ce qui nous accompagne  
Et vraiment, quand la mort viendra, que reste-t-il.

Paul VERLAINE, «Beauté des femmes...» en *Sagesse*

Mujer bella, frágil, manos liliales  
que hacen el bien y pueden todo el mal  
La mirada ya sin nada animal,  
salvo cuando ataja celos bestiales.

Como madre, siempre, alivia los males  
¡esa voz!, aunque mienta. Matinal  
llamada, o cántico, o fresca señal,  
o hermoso llanto que muere en los chalets.

¡Hombres duros! ¡Atroz vida, en la tierra!  
Que al menos lejos del beso y la guerra,  
algo perdure sobre la montaña,

algo del alma niña y delicada,  
¡bondad, respeto! ¿Qué nos acompaña,  
qué queda al llegar la muerte y la nada?

Mujeres bellas, frágiles, con sus manos liliales  
que el bien suelen hacer y pueden todo el mal.  
Y esas miradas donde ya no hay nada animal  
salvo si dicen: «basta» a los celos bestiales.

Y siempre maternal, adormece los males,  
incluso cuando miente, ¡esa voz! Matinal  
llamada, o en misa suave canto, fresca señal,  
¡o sollozo que muere al pliegue de los chalets!

¡Hombres duros! ¡Atroz la vida en esta tierra!  
¡Ay! Lejos de los besos y lejos de la guerra,  
que por lo menos algo perdure en la montaña,

algo del alma leve, de aquella tierna edad,  
¡bondad, respeto! ¿Qué es lo que nos  
acompaña,  
Cuando llega la muerte, qué queda, de verdad?

(*ibid.*: 8-9)

Aunque en el *atelier* se empezó a estudiar la originalidad del poema en prosa cernudiano y las bellas traducciones existentes, ningún traductor abordaba de lleno la cuestión de la elección de la versificación. Se imponía, por consiguiente, el imperativo moral de transmitir al lector francés el ritmo que el poeta sevillano imprimió a su obra en 1931. En el año de su aparición, Cernuda había intercalado ocho poemas en prosa en *Los placeres prohibidos*, sin distinguirlos de aquellos que estaban en verso, aunque, dos décadas más tarde, en 1950, decide añadir esos poemas en prosa en el cómputo global de su obra. Coincide, además, el momento en que el poeta crea su poemario con un período personal de transgresión a la norma, instigado, sin duda, por el descubrimiento de los surrealistas franceses en una breve estancia que realizó en Toulouse a finales de los años veinte (Carandell, Laget y Lecointre 2005: 9-10). De este modo, en el corpus del poema, la rima versal desaparece para dar paso a numerosos fenómenos de alineación u otros efectos sonoros, como la repetición o la enumeración, que estructuran la rima del poema en prosa, lográndose así, según la expresión del propio Cernuda, una «nueva melodía» mucho más ligera y libre, y en armonía con la sintaxis (*ibid.*: 10). Prima, por lo tanto, el ritmo de la frase que construye su propia estructura, por encima de cualquier norma métrica restrictiva, dejándose únicamente llevar por la libertad creadora de la poesía en sí.

Con todo, en la traducción prosódica del corpus del texto<sup>63</sup> que se ejecuta en el taller, pueden apreciarse ciertas correspondencias métricas, que, a nivel teórico, es posible tomarlas como referente para futuros análisis traductológicos de otros poemas en prosa. Teniendo este aspecto presente, reproducimos, a continuación, el «sistema» de equivalencias que los miembros del *atelier* determinaron a lo largo de la traducción realizada de *Los placeres prohibidos* de Luis Cernuda:

---

63 El corpus de los poemas de *Los placeres prohibidos* se encuentra formado por 41 heptasílabos, 22 endecasílabos y 20 pentasílabos, un total de 140 fragmentos métricos, quedando el resto alineado en 27 octosílabos y otros tantos hexasílabos (Carandell, Laget y Lecointre 2005: 9-10).

**EQUIVALENCIAS, Y CORRESPONDENCIAS, EN LA MÉTRICA POÉTICA DEL ESPAÑOL AL FRANCÉS DE *LOS PLACERES PROHIBIDOS* DE LUIS CERNUDA**

VERSO ORIGINAL DE CERNUDA	TRADUCCIÓN REALIZADA POR LOS MIEMBROS DEL ATELIER	MOTIVOS DE LA CORRESPONDENCIA MÉTRICA ATRIBUIDA
<p><b>Heptasílabo español</b></p> <p><i>Frase original:</i> Tienes la mano abierta como el ala de un pájaro</p>	<p><b>Hexámetro francés</b></p> <p><i>Traducción:</i> Ta main est grande ouverte comme une aile d'oiseau</p>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. En ambos casos, es la sexta línea la que marca el acento del metro.</li> <li>2. Ambas son unidades rítmicas y culturalmente perceptibles en cada una de las dos lenguas, es decir, mientras que el heptasílabo es emblemático de la poesía española, y en particular de la cernudiana, el hexámetro es un pilar de la tradición métrica francesa.</li> <li>3. El heptasílabo y el hexámetro son respectivamente los hemistiquios del alejandrino español y el alejandrino francés.</li> </ol>
<p><b>Endecasílabo español</b></p> <p><i>Frase original:</i> Esperaba algo, no sabía qué</p>	<p><b>Decasílabo francés (Una composición formada por un hexámetro y un tetrasílabo)</b></p> <p><i>Traducción:</i> J'attendais quelque chose, je ne sais quoi</p>	<p>Debido a que, en la mayoría de casos, el acento recae precisamente sobre la sexta sílaba del metro.</p>
<p><b>Combinación de heptasílabo y pentasílabo</b></p> <p><i>Frase original:</i> Liberado, sonrío / con gracia fresca</p>	<p><b>Combinación de hexasílabo –o hexámetro– y pentasílabo (6+4 ó 4+6)</b></p> <p><i>Traducción:</i> Et souris, libéré / avec fraîcheur</p>	<p>Todavía a veces llamada dodecasílabo, para Cernuda se trata de una versión moderna actualizada del dodecasílabo tradicional, fundado sobre un ritmo de base que será el heptasílabo.</p>
<p><b>Eneasílabo</b></p> <p><i>Frase original:</i> En medio de la multitud</p>	<p><b>Octosílabo</b></p> <p><i>Traducción:</i> C'était au milieu de la foule</p>	<p>Pese a ciertos ecos melódicos que pudieran tentar por repetir la misma figura métrica, se ha optado por la opción recién expuesta.</p>
<p><b>Octosílabo</b></p> <p><i>Frase original:</i> Al caer, la flor se convirtió en un monte. Detrás se ponía un sol; no recuerdo si era negro. Mi mano quedó vacía. En su palma apareció una gota de sangre</p>	<p><b>Hexámetro (ocasionalmente heptasílabo)</b></p> <p><i>Traducción:</i> Un soleil s'y couchait (octosílabo-hexámetro) ; peut-être un soleil noir (octosílabo-hexámetro). / Ma main est restée vide (octosílabo-hexámetro). Sur ma paume est apparue (octosílabo-heptasílabo) une goutte de sang (octosílabo-hexámetro)<sup>64</sup></p>	<p>Aunque primara la lógica de que los octosílabos debían traducirse por los heptasílabos, y los hexasílabos por los pentasílabos, debido a la sonoridad de dichas equivalencias en francés, los componentes del <i>atelier</i> optaron por traducir los octosílabos españoles en hexámetros y los hexasílabos por tetrasílabos. Conservando, no obstante, la equivalencia octosílabo-heptasílabo cuando era preciso respetar la ruptura dentro del ritmo de la versión original.</p>

Pese a esta tabla aproximada de equivalencias métricas realizadas por los integrantes del taller de traducción poética, urge decir que en ningún momento se indica que se trata de una verdad universal, un estricto dogma a seguir, sino que consiste en la exposición de una teoría no-cerrada, no-sistemática, donde se expone únicamente lo que se ha hecho, y nunca lo que se debe hacer,<sup>65</sup> en vista a establecer ciertos parámetros que sirvan de guía para la traducción de otros textos donde el poema en prosa cobre protagonismo.

#### 4. IMPLICACIÓN Y DEDICACIÓN DEL ALUMNADO DE POSGRADO EN LOS ATELIERS: MODELOS PRÁCTICOS DE «TRADUCCIÓN TOTAL»

La dinámica de los talleres de traducción del CREC, tras los previos pasos de la selección del texto y el estudio que cada cual realiza a nivel individual –fase esta en la que muchos de los ejercicios de traslación se desarrollan–, se focaliza, sobre todo, en el debate común de análisis y corrección que tiene lugar en las sesiones de los *ateliers*. En esta etapa de la praxis metodológica de los talleres de traducción teatral y poética, no solo se tienen en cuenta aquellas cuestiones meramente lingüísticas, sino que se parte de esa noción de «traducción total» que, sin duda, se ha convertido en la impronta de identidad del CREC.<sup>66</sup> Así, en el caso del de traducción teatral, vemos cómo la selección de la obra de *El hombre deshabitado* de Rafael Alberti responde de lleno a los criterios establecidos por el *atelier*, sin olvidarse en instante alguno de la posible *mise en scène* de su traducción; pues, además, la obra en sí se presta a ello. Carole Egger (2009: 353-354) subraya esta evidencia al resaltar la importancia del movimiento y la gestualidad, el decorado del escenario sobre el que se representa la pieza y los juegos cromáticos que en él se dan, así como las variaciones sonoras e incluso el juego de luz y sombras que acontece. Todos estos elementos dotan de una significativa fuerza a la escritura dramática, que, sin

64 Se reproduce el análisis expuesto en el texto realizado por los integrantes del atelier de traducción poética (*ibid.*: 16).

65 En este aspecto insiste su creador, Serge Salaün, dejando así abierta la posibilidad de seguir trabajando en el poema en prosa de Luis Cernuda, y en los de todos aquellos quienes lo desarrollaron partiendo de la obra del poeta sevillano. (Entrevista realizada el 2 de abril de 2014).

66 Ese sentido de «totalidad», se verá también reflejado en todos los talleres del CREC, siendo un claro ejemplo de ello el de *transmission culturelle*, dirigido por Mercedes Gómez-García Plata, cuando se hace alusión a la noción de «*recherche totale*» (investigación total) para referirse al análisis de un concepto particular, contemplando, para ello, todos aquellos aspectos colindantes que influyen en su definición, consolidación y permeabilización dentro del contexto social. (Entrevista realizada el 4 de marzo de 2014 en la rue Mouffetard de París).



la combinación de todos ellos, hacen que el texto pierda el carácter que a este «auto sacramental sin sacramento» imprimió Alberti.

Partiendo de esta base teórica, se expone, a continuación, un cuadro donde se recogen algunos ejemplos de la discusión entablada a lo largo de una de las sesiones del taller de traducción teatral, donde, puede observarse, no solo el debate generado en torno a la traducción de un fragmento o término del texto en cuestión, sino también la importante participación de los doctorandos en ese fluido intercambio de pareceres, cuyas aportaciones, en reiteradas ocasiones, resultan ser las más adecuadas. En esta sesión,<sup>67</sup> se analiza el prólogo de la pieza teatral de Rafael Alberti y las cinco primeras páginas del único acto que la constituyen, siendo el texto sobre el que se trabaja el resultado último de la traducción de la obra, es decir, la revisión definitiva de la traslación realizada durante estos años antes de su publicación:

**DESARROLLO Y ANÁLISIS EN EL TALLER DE TRADUCCIÓN TEATRAL DE LA OBRA *EL HOMBRE DESHABITADO* DE RAFAEL ALBERTI**

TÉRMINO O FRASE A DEBATIR EN ESPAÑOL	POSIBILIDAD(ES) PLANTEADA(S) AL RESPECTO	DEBATE Y FUNDAMENTOS SOBRE LAS ALTERNATIVAS OFRECIDAS <sup>68</sup> (Según las notas finales tomadas por la profesora Marie Salgues y la relectura del resto del grupo del <i>atelier</i> a partir del rotulado del profesor Serge Salaün)	OPCIÓN FINAL SELECCIONADA EN FRANCÉS
<p><b>Voces</b></p> <p>[Ubicación: <i>El Hombre deshabitado</i> de Rafael Alberti. Edición de Biblioteca Nueva, 2007, 204]</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ <b>Voix</b> [SS<sup>69</sup>]</li> <li>▪ <b>Des Voix</b> [Resto del grupo]</li> </ul>	<p>Il fallait faire apparaître le pluriel selon nous (sauf Serge, pas d'accord, qui trouvait que le gain ne compensait pas le fait que c'est « vilain » à l'oreille). La majorité a gagné...</p>	<p><b>Des voix</b></p>

67 Sesión correspondiente al 21 de febrero de 2014.

68 Se ha decidido mantener las notas textuales tomadas por la responsable del atelier, Marie Salgues, para respetar la dinámica de trabajo del grupo.

69 «SS» son las iniciales del nombre del profesor Serge Salaün.

<p>[...] la gran <b>boca cerrada de la alcantarilla</b></p> <p>[Ubicación: <i>ibid.</i>: 205]</p>	<p>[...] <i>la grande bouche fermée d'un égout</i></p> <p>[Discusión en grupo]</p>	<p>À la relecture, Serge avait trouvé ça bizarre (normalement, on ne scinde pas l'expression « une bouche d'égout ») mais il a semblé que c'était pareil en espagnol --&gt; on garde.</p>	<p>[...] <b>bouche fermée d'un égout</b></p>
<p>[...] tres hierros <b>retorcidos,</b></p> <p>[Ubicación: <i>ibid.</i>: 205]</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ [...] <i>trois tiges de fer torsadé</i> [MS<sup>70</sup>] [ML<sup>71</sup>] [FL<sup>72</sup>]</li> <li>▪ [...] <i>trois tiges de fer tordues</i> [Propuesta inicial]</li> </ul>	<p><b>MS:</b> Grande didascalie de départ : ce ne sont pas les tiges qui sont tordues, c'est le fer qui est du « fer tordu » (qu'on retrouve un peu plus bas sous son autre nom « fer torsadé »).</p> <p><b>ML:</b> Il me semble que l'on peut effectivement mettre : « trois tiges de fer torsadé ». Même si l'on ne reproduit pas la différence « retorcidos » / « contorsionado ».</p> <p><b>FL:</b> D'accord avec Marie, le fer est <b>torsadé</b><sup>73</sup>, pas <b>tordu</b>. Je ne trouve pas de synonyme à torsadé, du coup, je crois que je le mettrais dès cette première didascalie.</p> <p><b>ANOTACIÓN FINAL DE MS:</b> C'est toute la discussion sur « <b>hierro torcido</b> » ou « <b>retorcido</b> ». On a finalement laissé comme ça, en considérant que c'était la bonne signification, c'est-à-dire, finalement le contraire : ce sont les tiges qui sont tordues, pas le fer...</p>	<p>[...] trois tiges de fer <b>tordues</b></p>

70 Las iniciales «MS» se corresponden con las de la profesora Marie Salgues.

71 «ML» son las iniciales de la profesora Maud Le Guellec.

72 Iniciales de la doctoranda Florence Leglise, cuyas aportaciones fueron enviadas dentro del documento conjunto de lecturas, pero cuya asistencia no se hizo efectiva en la sesión del 21 de febrero.

73 Las negritas son de la doctoranda.

<p>[...] de luz eléctrica del que pende un largo cable <b>roto</b>.</p> <p>[Ubicación: <i>ibid.</i>: 205]</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ [...] <i>d'où pend un long câble coupé</i> [MS] [ML]</li> <li>▪ [...] <i>d'où pend un long câble sectionné</i> [FL]</li> <li>▪ [...] <i>d'où pend un long câble cassé</i> [Propuesta inicial]</li> </ul>	<p><b>MS:</b> Un peu plus bas, toujours dans cette didascalie, même si le terme est « roto » en espagnol, il me semble qu'on ne peut pas casser un câble. Il pend, parce qu'il a été coupé, non ??</p> <p><b>ML:</b> « largo cable roto » : d'accord avec la remarque de Marie. « Coupé » ou, comme propose Florence, « sectionné », mais peut-être un peu trop technique.</p> <p><b>FL:</b> Un câble sectionné ?</p> <p><b>ANOTACIÓN FINAL DE MS:</b> On a adopté le terme « sectionné », parce que c'est le terme technique exact et parce que « cassé » faisait vraiment trop bizarre.</p>	<p>[...] câble <b>sectionné</b></p>
<p>Oscuridades llenas de aguas corrompidas, <b>tubos rotos, martillazos, silbidos</b> y humedades eternas.</p> <p>[Ubicación: <i>ibid.</i>: 206]</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ [...] <i>Et des obscurités pleines d'eaux croupissantes, de tuyaux crevés, de coups de marteau, de sifflets et de ruissellements sans fin</i> [ML]</li> <li>▪ [...] <i>Et des obscurités pleines d'eaux croupissantes, tuyaux crevés, coups de marteau, sifflets et ruissellements sans fin</i> [Propuesta inicial]</li> </ul>	<p><b>ML:</b> « Et des obscurités pleines d'eaux croupissantes, tuyaux crevés, coups de marteau, sifflets et ruissellements sans fin. Ô ténèbres inondées de charbon, de chaux, de tuyaux froids et de planches cassées... ». On a choisi, dans la première phrase, de ne pas réinstaurer la répétition de « de » (qui serait logique en français, me semble-t-il). Alors qu'on l'a réinstauré dans la 2<sup>e</sup> phrase (la structure espagnole étant identique dans les 2 phrases). Je réinstaurerais, du coup, les « de » également dans la première phrase.</p> <p><b>ANOTACIÓN FINAL DE MS:</b> On a finalement rajouté des prépositions partout (parce que c'est sans doute plus correct en français et que ça permet à l'acteur de poser sa voix) --&gt; de tuyaux crevés, de coups de marteau, de sifflets et de ruissellements...</p>	<p>[...] <b>de tuyaux crevés, de coups de marteau, de sifflets et de ruissellements</b> sans fin</p>

<p>Apaga la luz de carburo, <b>vuelve a despertarse, desinflándose</b> con un largo, opaco pitido y se duerme.</p> <p>[Ubicación: <i>ibid.</i>: 207]</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ <i>Il éteint la lampe à acétylène, il s'étire à nouveau, se dégonfle avec un long sifflement opaque puis s'endort</i> [SS] [ML]</li> <li>▪ <i>Il éteint la lampe à acétylène, s'étire à nouveau, se dégonfle avec un long sifflement opaque puis s'endort.</i> [Propuesta inicial]</li> </ul>	<p><b>ML:</b> Pourquoi remettre « il » dans : « <i>Il éteint la lampe à acétylène, il s'étire à nouveau, se dégonfle avec un long sifflement opaque puis s'endort</i><sup>75</sup> » ?.</p> <p><b>ANOTACIÓN FINAL DE MS:</b> Certaines d'entre nous voulaient enlever le « il » devant s'étire. Serge a rappelé qu'on avait là un bel hexasyllabe (il s'étire à nouveau). Afin d'unifier, du coup, puisqu'on a gardé le « il » ici, on en a rajouté un devant « IL se dégonfle ».</p>	<p>Il éteint la lampe à acétylène, <b>il s'étire à nouveau, il se dégonfle</b> avec un long sifflement opaque puis s'endort</p>
<p><b>Explícame...</b></p> <p>[Ubicación: <i>ibid.</i>: 207]</p>	<p><i>Explique-moi...</i></p> <p>[Discusión en grupo]</p>	<p>On a remis une majuscule à Explique-moi (le problème se pose à chaque fois après les points de suspension. Si une nouvelle phrase commence, on met une majuscule, si c'est la suite de ce qui précède (et que les ... sont juste là pour marquer une pause dans la diction), on ne met pas de majuscule).</p>	<p><b>Explique-moi...</b></p>
<p>[...] enfocándola hacia el ángulo superior derecho de uno de <b>los bastidores del fondo</b>, aparece la esquina de una calle cualquiera.</p> <p>[Ubicación: <i>ibid.</i>: 208]</p>	<p>[...] <i>l'ayant pointé sur l'angle supérieur droit du fond de scène, un coin de rue quelconque apparaît.</i></p> <p>[Discusión en grupo]</p>	<p>Un peu plus loin, on traduit le même terme par « fond de LA scène », il fallait unifier. On a rajouté un « la » ici.</p>	<p>[...] l'angle supérieur droit <b>du fond de la scène</b></p>

74 La negrita es de la profesora Le Guellec.

75 Las cursivas corresponden a la autora del comentario.

<p>[...] ¿Viste? Habla. ¿Por qué no contestas? [Ubicación: <i>ibid.</i>: 208]</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ <i>Tu as vu ? Parle. Pourquoi ne réponds-tu pas ?</i> [MS] [ML]</li> <li>▪ <i>Tu as vu ? Parle. Pourquoi tu ne réponds pas ?</i> [Propuesta inicial]</li> </ul>	<p><b>MS:</b> Je suis gênée par la non inversion du sujet : Pourquoi tu ne réponds pas ? Je mettrais « Pourquoi ne réponds-tu pas ? »</p> <p><b>ML:</b> Idem, l'inversion « Pourquoi ne réponds-tu pas ? » serait peut-être préférable.</p> <p><b>ANOTACIÓN FINAL DE MS:</b> On se demandait si le style ne devenait pas trop familier sans l'inversion du sujet. Finalement, il a semblé à la majorité que c'était la formule la plus naturelle, on l'a gardée.</p>	<p><b>Pourquoi tu ne réponds pas ?</b></p>
<p>[...] aparecen las almas de los hombres: <b>blancos moldes de escayola</b>, de distintos tamaños, mudos y oscilantes, igual que péndulos [Ubicación: <i>ibid.</i>: 210]</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ [...] <i>apparaissent les âmes des hommes : des moules <b>blancs en plâtre</b>, de différentes tailles, muets et oscillants, comme des pendules</i> [VGT]</li> <li>▪ [...] <i>apparaissent les âmes des hommes : des moules <b>en plâtre blanc</b>, de différentes tailles, muets et oscillants, comme des pendules</i> [Propuesta inicial]</li> </ul>	<p><b>VGT:</b> À la lecture, je préfère « des moules blancs en plâtre » à des moules en plâtre blancs ». L'adjectif s'accorde effectivement avec « moules » mais dans ce cas, il me semble plus élégant visuellement (et sans doute plus logique) de le rapprocher du substantif qu'il qualifie.</p> <p><b>ANOTACIÓN FINAL DE MS:</b> Le texte espagnol disait « <b>moldes blancos</b> » mais le plâtre est blanc (sauf à avoir été peint) et l'accord au pluriel était bizarre en français. On a hésité à enlever la précision « blanc », on laisse finalement mais en accordant avec plâtre. C'est moins bizarre à l'écrit -même si, à l'oral, avec ou sans S, ça ne s'entend pas de toute façon et le spectateur accorde donc spontanément avec « plâtre ».</p>	<p>[...]: des moules <b>en plâtre blanc</b></p>
<p>Tu alma es <b>aque-lla que</b> se había entre las más jóvenes [Ubicación: <i>ibid.</i>: 210]</p>	<p><i>Ton âme, c'est celle-là, qui s'ennuie parmi les plus jeunes</i> [Discusión en grupo]</p>	<p>On ajoute c'est celle-là, <u>celle</u><sup>76</sup> qui s'ennuie... parce que ça semble plus correct et ça « balance » mieux.</p>	<p>Ton âme, c'est <b>celle-là, celle qui</b> s'ennuie parmi les plus jeunes</p>

76 El subrayado corresponde a la autora de las notas, la profesora Marie Salgues.

<p>¿Qué hace <b>aquí</b> a estas horas, en una noche tan fría?</p> <p>[Ubicación: <i>ibid.</i>: 211]</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ <i>Que faites-vous là, à une heure pareille, par une nuit si froide ?</i> [SS]</li> <li>▪ <i>Que faites-vous là, à cette heure-ci, par une nuit si froide ?</i> [Propuesta inicial]</li> </ul>	<p>Serge trouvait que là et ci, si proches, faisaient bizarre. On a finalement mis « Que faites-vous là, à une heure pareille... ».</p>	<p>Que faites-vous <b>là, à une heure pareille</b>, par une nuit si froide ?</p>
<p>Este caballero es un alma encerrada dentro de un cuerpo en el que no se han <b>despertado</b> todavía los cinco sentidos : [...] Y yo voy a <b>despertarlos</b></p> <p>[Ubicación: <i>ibid.</i>: 211-212]</p>	<p><i>Ce gentleman est une âme enfermée dans un corps dont les cinq sens n'ont pas encore été éveillés : [...] Moi, je vais les éveiller.</i></p> <p>[Discusión en grupo]</p>	<p>C'est tout le sens de l'œuvre qui est engagé sur ce éveiller / réveiller. Si on met éveiller, on considère que c'est la 1ère fois, alors qu'en fait, la fin de la pièce laisse penser que l'histoire se répète, que l'homme a déjà vécu, a été renvoyé dans le souterrain, a été ré-réveillé... Ceci étant dit, ici, cela faisait très bizarre. On a donc quand même mis « réveiller » et laissé « éveillés » 5 lignes plus haut.</p>	<p>Ce gentleman est une âme enfermée dans un corps dont les cinq sens n'ont pas encore été éveillés : [...] Moi, je vais les <b>réveiller</b></p>
<p>Existen otras, menores (<b>se van encendiendo</b>), ya agrupadas en formas caprichosas, o solas, vagabundas, errantes por el firmamento.</p> <p>[Ubicación: <i>ibid.</i>: 212]</p>	<p>[...] <i>il en existe d'autres, plus petites (Elles s'allument, les unes après les autres), qui dessinent des formes insolites ou qui errent, vagabondes et solitaires, dans le firmament.</i></p> <p>[Discusión en grupo]</p>	<p>Problème de la majuscule puisqu'il n'y a pas de point avant mais comme c'est une didascalie, c'est délié du texte de la réplique et on a décidé de commencer toutes les didascalies par une majuscule, pour harmoniser la typographie. Donc on l'a laissée.</p>	<p>(Elles s'allument, les unes après les autres)</p>
<p>Abrámsle su alma al <b>segundo balcón</b>.</p> <p>[Ubicación: <i>ibid.</i>: 212]</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ <i>Ouvrons votre âme au deuxième balcon</i> [VGT]</li> <li>▪ <i>Ouvrons le deuxième balcon de votre âme</i> [Propuesta inicial]</li> </ul>	<p>Là encore, la discussion porte sur le sens philosophique à donner à la pièce. On a hésité entre « Ouvrons votre âme au deuxième balcon » et « Ouvrons le deuxième balcon de votre âme ». C'est cette dernière solution qui a finalement été retenue.</p>	<p>Ouvrons le <b>deuxième balcon de votre âme</b></p>

<p><b>Aspirolo</b> [Ubicación: <i>ibid.</i>: 213]</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ <b>Respirez fort</b> [SS]</li> <li>▪ <b>Respirez profondément</b> [VGT<sup>77</sup>]</li> <li>▪ <b>Sentez</b> [ER<sup>78</sup>]</li> </ul>	<p><b>VGT:</b> Je trouve étrange ce « Respirez-le » alors que juste après, le Veilleur de Nuit emploie le féminin pour évoquer la fleur. En espagnol, le « aspirolo » me semble justifié par le « eso » de la question précédente mais en français, cela me semble moins naturel. Je propose « Respirez », tout simplement. Ou « inspirez ».</p> <p><b>ANOTACIÓN FINAL DE MS:</b> On a finalement mis « sentez ».</p>	<p><b>Sentez</b></p>
<p>Sus murallas dentadas y derruidas, sus jardines perdidos, sus habitantes andrajosos y tristes, me hacen pensar en alguna ciudad antigua, <b>hoy venida a menos.</b> [Ubicación: <i>ibid.</i>: 222]</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ [...] <i>une ville ancienne, aujourd'hui déchu</i> [Propuesta inicial]</li> <li>▪ [...] <i>une ville ancienne, aujourd'hui ruinée</i> [FL]</li> <li>▪ [...] <i>une ville ancienne, aujourd'hui à l'abandon</i> [Resto del grupo]</li> </ul>	<p><b>MS:</b> Déchue. Me gêne aussi car il y a un arrière plan religieux (les anges déchus) qui est complètement absent du texte espagnol. Décatie ? défraîchie ? décrépite ??</p> <p><b>ML:</b> « Déchue » ne me gêne pas</p> <p><b>FL:</b> « <i>hoy venida a menos</i> », déchue ??, bien que pouvant avoir une connotation religieuse ne me gêne pas, je ne la trouve pas plus convaincant.</p> <p><b>Ruinée</b><sup>79</sup> ??, un peu plat, et en plus, en ruines, juste après. (même si en esp, on a « derruida »<sup>80</sup> avant).</p> <p><b>ANOTACIÓN FINAL DE MS:</b> Serge n'aimait pas, on a été plusieurs à renchérir dans les questions. On met finalement « à l'abandon ».</p>	<p>Ses murailles dentelées et détruites, ses jardins perdus, ses habitants déguenillés et tristes me font penser à une ville ancienne, aujourd'hui à l'<b>abandon.</b></p>

77 La sigla « VGT » se corresponde con las iniciales de la doctoranda Vinciane Garmy-Trancart.

78 Siglas correspondientes al nombre de la profesora Évelyne Ricci.

79 La negrita es de la autora.

80 *Idem.*

<p><b>Subimos, bajamos</b> por sus avenidas inmensas... Te cansaste... Entramos en un bar.</p> <p>[Ubicación: <i>ibid.</i>: 225]</p>	<p><i>Nous avons descendu, nous avons remonté ses avenues immenses... Tu en as eu assez... Nous sommes entrés dans un bar.</i></p> <p>[Discusión en grupo]</p>	<p><b>MS:</b> D'abord, un problème d'ordre des verbes. En espagnol : « subir » puis « bajar ». En français, nous avons traduit dans l'ordre inverse. Ensuite « nous avons descendu » implique un COD. Le COD de « remonter » s'applique-t-il aussi à « descendu » ? Dans ce cas, pourquoi ne pas écrire : « nous avons monté et descendu ses immenses avenues » ?</p> <p><b>ANOTACIÓN FINAL DE MS:</b> Très bizarre à l'oreille même si on était d'accord pour dire que ça rendait bien l'espèce de répétition de la chose jusqu'à en être lassé. Finalement, on met juste « Nous avons descendu et remonté »</p>	<p><b>Nous avons descendu et remonté</b> ses avenues immenses... Tu en as eu assez... Nous sommes entrés dans un bar</p>
<p>Me alivian los dedos, enfriádomelos, <b>una copa de vidrio</b> y una cucharilla de plata.</p> <p>[Ubicación: <i>ibid.</i>: 225]</p>	<p><i>Une coupe en verre et une cuiller en argent soulagent mes doigts, les rafraichissent</i></p> <p>[Discusión en grupo]</p>	<p>Devient « un verre en cristal ». La première formulation était trop bizarre, on l'avait adoptée dans un 1er temps en pensant que vidrio no pouvait PAS être du cristal, mais tu<sup>81</sup> as dit que si et le contexte avec la cuiller en argent invite à le penser.</p>	<p>Un <b>verre en cristal</b> et une cuiller en argent soulagent mes doigts, les rafraichissent</p>
<p><b>Se me escarcha la fiebre de la lengua.</b></p> <p>[Ubicación: <i>ibid.</i>: 225]</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ <i>La fièvre givre sur ma langue</i> [VGT]</li> <li>▪ <i>La fièvre sur ma langue se givre</i> [Resto del grupo]</li> </ul>	<p>Vinciane propose « la fièvre givre sur ma langue ». Dans la mesure où ça paraît plus fluide et que ça permet un bel octosyllabe, on adopte cette nouvelle solution.</p>	<p><b>La fièvre givre sur ma langue</b></p>
<p>Ahora sólo te veo <b>entre los líquenes del fondo</b>, abrazada a mí.</p> <p>[Ubicación: <i>ibid.</i>: 225]</p>	<p>Maintenant je ne vois que toi, <b>au</b> milieu des lichens <b>au</b> fond de l'eau, blottie dans mes bras</p> <p>[Discusión en grupo]</p>	<p>Vinciane trouvait que le « au »... « au »... « eau » faisait bizarre, Serge a rappelé que, par la place qu'ils occupaient dans la phrase, les 2 « au » seraient à peine appuyés et donc on garde, considérant que ça ne gêne pas tant que ça.</p>	<p>Maintenant je ne vois que toi, <b>au</b> milieu des lichens <b>au</b> fond de l'eau, blottie dans mes bras</p>

81 A lo largo de la sesión del *atelier* de traducción teatral se pudo intervenir como miembro activo del grupo. Se ha dejado el pronombre «tú» para respetar las notas, y apreciaciones, que me dirigió por correo electrónico la profesora Marie Salgues.



Como se puede observar en el cuadro de análisis de algunos de los términos y expresiones expuestos en esta sesión del *atelier* de traducción teatral, en ocasiones, aún siendo la opinión del grupo contraria a la de su creador y referente, Serge Salaün, esta concluye por imponerse por mayoría. De igual modo, las aportaciones de las doctorandas<sup>82</sup> son escuchadas con seriedad y tomadas como válidas, por encima del resto de sugerencias que puedan formularse, en el supuesto de que estas sean más acertadas que las demás. Esto demuestra que la actividad desarrollada en el taller es la de un «sano» trabajo conjunto entre docentes y doctorandos, donde las jerarquías académicas se difuminan ante el interés de un beneficio común, no siendo este otro que el lograr la traducción más fidedigna posible.

Es de destacar que, aparte del profundo análisis de la traducción del texto en sí del español al francés, también se contemplan otros aspectos claves para alcanzar una traslación ideal, respetando, en todo momento, la línea metodológica basada en la consecución de una «traducción total». Un claro ejemplo de ello, lo tenemos en el propio título de la obra de Alberti, *El hombre deshabitado*, cuya estructura «hombre + adjetivo», será recurrente en toda la pieza y, en consecuencia, en los debates del *atelier*. En este sentido, es pertinente reproducir el breve esquema que, a partir de las puntualizaciones de Évelyne Ricci y Serge Salaün –así como de los debates acaecidos en el taller–, realiza al respecto la profesora Marie Salgues recalcando que, a lo largo de todo el acto, se ha respetado la mención de «hombre», siempre y cuando esta no estuviese acompañada de un adjetivo, cambiando de proceder una vez ya llegado al epílogo. Con todo, el debate sigue abierto y la traducción final es todavía susceptible de sufrir algún cambio antes de su publicación, pudiéndose modificar, así, los resultados que a continuación se exponen:

---

82 Dado que, casualmente, las personas integrantes de los talleres de traducción poética y teatral que se encuentran realizando su doctorado son todas mujeres.

QUI PARLE	ORIGINAL ESPAGNOL	TRADUCTION
Vigilante nocturno	hombre perezoso, hombre deshabitado (210) <sup>83</sup>	Homme paresseux, homme déshabité (5) <sup>84</sup>
El tacto	Hombre dichoso (237)	Veinard (20)
El oído	¡Pobre hombre ignorante! (239)	Ignorant ! (21)
La vista	hombre difunto (p. 239)	Tu es mort (21)
El plfato	¡Qué hombre de suerte! (p. 239)	Quelle chance tu as ! (22)
<i>Jusqu'à la fin de l'acte, il sera question de « vaincre L'Homme » (mais là, on a respecté à chaque fois la mention de « l'Homme », qui n'est pas accompagnée d'un adjectif).</i>		
Vigilante nocturno	Como un hombre beodo (252)	Comme un ivrogne (29)
Vigilante nocturno	¡Pobre hombre! (253)	Mon pauvre ! (30)
L'homme	En forma de hombre (255)	La forme d'un homme (31)
Vigilante nocturno	¡Hombre rebelde,...! (257)	Toi, l'homme rebelle,... (32)
Vigilante nocturno	... un simple hombre condenado (261)	Rien qu'un homme condamné (34)

En este cuadro, es posible ver cómo durante el acto de la obra de Alberti<sup>85</sup> se busca una equivalencia en francés a la fórmula «hombre + adjetivo», donde la mención de «hombre» queda ausente por completo, no retomándose esta hasta el epílogo y siempre atendiendo a las conveniencias o no de su uso. Esto se debe a que el «hombre deshabitado», aquel que encontramos en el acto, puede interpretarse como el individuo que sufre la Dictadura, vacío de la libertad que solo llegará con el advenimiento de la Segunda República, convirtiéndose, en el epílogo, ese mismo hombre privado de alma, en un ser rebelde repleto de voluntad reivindicativa (Léglise 2004: 201). A nivel formal, pero también de contenido, esta puntualización es más que significativa, sobre todo teniéndose en cuenta la apariencia de auto sacramental que el autor concede al texto, aunque, en el auto albertiano, el hombre no recibe el Cuerpo de Cristo, sino que es despojado de su propio cuerpo y de la capacidad de sentir con él, privándosele, por lo tanto, de los cinco sentidos y lanzado al fuego eterno de un nuevo infierno cubierto de hombres vacíos.

83 Referencia numérica referida al libro *El hombre deshabitado* de Rafael Alberti. Edición de Biblioteca Nueva, 2007.

84 Referencia numérica concerniente al texto de la traducción definitiva del grupo del *atelier*.

85 Acto que comprende el cómputo total de páginas que va desde la 221 hasta la 249, dentro de la edición de 2007 de la Edición de Biblioteca Nueva.

## 5. CONCLUSIÓN

En el marco de los estudios oficiales de posgrado de la Universidad española, y muy especialmente en lo que se relaciona con las distintas actividades de traducción que estos ofrecen, los talleres de traducción son una metodología que aún está por desarrollar. Una dinámica en grupo donde el alumnado de tercer ciclo no solo aprende los métodos y recursos que pueden aprehenderse de la marcha en sí de traslación de una lengua a otra, sino también a entender que la teoría de la traducción se encuentra en continua evolución. En este sentido, los *ateliers* de traducción ofrecen una excelente alternativa a la investigación de los procesos traductológicos que acaecen en el ámbito de las lenguas.

Teniendo la historia cultural como centro neurálgico de su *modus operandi*, tanto teórico como práctico, aunque extrapolando esta al dominio de la literatura, el Centre de Recherche sur l'Espagne Contemporaine (CREC) se ha convertido en un importante referente a nivel metodológico dentro del campo de la traducción. En él, es digno de mención el hecho de que no existan jerarquías, siendo en sus debates tan válida la propuesta de un estudiante como la de un catedrático, pero también la armónica dinámica de trabajo conjunto que en él cristaliza. Todos ellos, respetan las pautas marcadas por el concepto de «traducción total», pues los integrantes de los talleres de traducción poética y teatral no se limitarán a la simple traducción de un texto, sino que, a su vez, procurarán que su obra cobre vida a través de la *mise en voix / mise en scène* de la poesía o pieza traducida.

Los tiempos de los talleres de traducción no van parejos a la traslación del texto que en cada uno de los *ateliers* se selecciona, dado que esta labor puede llevar dos o tres años, aunque sí se fija –y se participa– en las temáticas plurianuales que se eligen en el CREC. En cierto modo, esta actividad traductológica responde a una necesidad profesional, pero sobre todo personal, de seguir avanzando en el terreno de la traducción desde un punto de vista teórico a través de la praxis inductiva. Para ello, los integrantes de los talleres desarrollan su actividad conjunta desde el convencimiento de que el resultado que vaya a obtenerse será el más aproximado a la traducción ideal. Además, esa reflexión de varias voces, facilita, a su vez, un diálogo analítico desde el que es posible construir nuevos métodos de traducción, poética y teatral –aunque tampoco se descarta la novela–, desde los que fundamentar nuevos textos de estudio. Observar, por lo tanto, si las conclusiones a las que se llegó para una pieza, un poema o una obra en sí, son aplicables a otros discursos aparentemente distintos, es, sin duda, otro de los retos que el CREC se plantea en sus talleres de traducción; y, en función de este anhelo, se seleccionan los textos que seguirán a las obras precedentes.

Hoy en día, el CREC es indiscutiblemente un referente en el hispanismo francés, pero también para los estudios de historia cultural, análisis literarios y humanístico-conceptuales, y traductológicos en la universidad española, e incluso podría apuntarse que, en cierta medida, también lo es a nivel internacional, ya que en sus bases se encuentra el contestatario espíritu del mayo francés que trajo consigo, al menos en el ámbito académico, una importante renovación en la forma de entender el conocimiento. Un anhelo de innovación metodológica, que supieron poner en marcha, con un firme y contestatario espíritu de libertad, quienes, en la década de los setenta, desde los presupuestos ideológicos del marxismo, constituyeron el CRID. De ahí que no desechen ninguna temática de investigación, que no hagan la distinción entre objetos nobles e «innobles» de estudio, que vean más allá de lo que es el análisis de un tema concreto, y que, en el terreno de la traducción, se decanten abiertamente por una «traducción total». En el CREC, todavía es posible distinguir esos aires de revolución, y evolución, que la Francia de aquel entonces estaba experimentando, siendo una clara prueba de ello el hecho de que, en su seno, la construcción del saber no se contempla como una actividad hermética, ceñida esta a anquilosadas estructuras jerárquicas y académicas de poder, sino como una labor conjunta entre docentes y doctorandos donde la libertad creativa se permeabiliza dentro de una inteligente e innovadora metodología de estudio e investigación.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alberti, Rafael. *Noche de guerra en el Museo del Prado / El Hombre deshabitado*. Ed. Gregorio Torres Nebrera. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007 (1931), 203-261.
- Aymes, Jean-René, y Serge Salaün. «Présentation. Les Espagnols devant le miroir». *Être espagnol*. Eds. Aymes, Jean-René, y Serge Salaün. París: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2000. 7-30.
- Aymes, Jean-René. «Prefacio». *L'image de la France en Espagne (1808-1850)*. Eds. Jean-René Aymes y Javier Fernández Sebastián. Bilbao: Universidad del País Vasco, 1997. 11-12.
- Calvo Pérez, Julio. «Semántica». *Lingüística general y aplicada*. Ed. Ángel López *et al.* Valencia: Universidad de Valencia, 1999 (1990). 205-244.

- Carandell, Zoraida, Laurie-Anne Laget y Mélissa Lecointre. «Traduire le poème en prose : le rythme dans *Los placeres prohibidos* de Luis Cernuda». *Les travaux du CREC en ligne* (2005): 29 pp. Disponible en: <http://crec-paris3.fr/wp-content/uploads/2011/07/Cernuda-Poemes-en-prose.pdf> [Consulta: 1-3-2014].
- Casassas y Ymbert, Jordi. «La història cultural i intel·lectual professional. Una visió personal». *Cercles. Revista d'història cultural* 1 (1998): 6-11. Disponible en: <http://www.raco.cat/index.php/Cercles/article/view/191070> [Consulta: 23-3-2014].
- Chainais, Adeline. «Francisco Villaespesa: portrait d'un " passeur de siècle »». *Entre l'ancien et le nouveau : le socle et la lézarde (Espagne XVIIIe-XXe)*. Ed. Serge Salaün. París: CREC. Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle, 2010. 21-44. Disponible en: <http://crec-paris3.fr/wp-content/uploads/2011/07/ancien-et-nouveau%20-02-Chainais.pdf> [Consulta: 18-3-2014].
- Egger, Carole. «*El hombre deshabitado* de Rafael Alberti ou l'impossible réécriture dramaturgique ?». *Cahiers d'études romanes* 20 (2009): 347-366.
- Etkind, Efm. *Un art en crise : Essai de poétique de traduction poétique*. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1982.
- Guzmán Guerra, Antonio. «Traducciones españolas». *Veinte años de filología griega, 1984-2004*. Ed. Francisco R. Adrados, José Antonio Berenguer, Eugenio R. Luján y Juan Rodríguez Somolinos. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), 2008. 175-200.
- Hernández Sandoica, Elena. «La historia cultural en España: tendencias y contextos de la última década». *Cercles. Revista d'història cultural* 4 (2001): 57-91. Disponible en: <http://www.raco.cat/index.php/Cercles/article/view/191111/263475> [Consulta: 19-3-2014].
- Jakobson, Roman. *Essai de linguistique générale. 1. Les fondations du langage*. Traduit de l'anglais et préfacé par Nicolas Ruwet. París: Les Éditions de Minuit, 2003, p. 6; *cit. pos.*: Salaün, Serge. *op. cit.*, p. 2.
- Laget, Laurie-Anne. «La revue " Prometeo " et son traducteur Ricardo Baeza». *Entre l'ancien et le nouveau : le socle et la lézarde (Espagne XVIIIe-XXe)*.

- Ed. Serge Salaün. París: CREC. Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle, 2010. 513-547. Disponible en: <http://crec-paris3.fr/wp-content/uploads/2011/07/ancien-et-nouveau-17-Laget.pdf> [Consulta: 24-3-2014].
- Léglise, Florence. «*El hombre deshabitado. Entre tradición et avant-garde: la subversión de l'“ auto sacramental”, la double rébellion de l'homme et du dramaturge*». *Rafael Alberti et les avant-gardes*. Eds. Serge Salaün y Zoraida Carandell. París: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004. 193-209.
- Llácer Llorca, Eusebio. *Sobre la traducción. Ideas tradicionales y teorías contemporáneas*. Valencia: Universidad de Valencia, 2004.
- Montalt, Vicent. «El género como espacio de sociabilización del estudiante de traducción científico-técnica». *El género textual y la traducción. Reflexiones teóricas y aplicaciones pedagógicas*. Ed. Isabel García Izquierdo. Berna: Peter Lang, 2005. 19-36.
- Monzó Nebot, Esther. «Las socializaciones del traductor especializado: El papel de los géneros». *Revista de la Facultad de Lenguas Modernas 6* (2005): 15-29.
- Morente Valero, Francisco. «Más allá del páramo. La historia de los intelectuales durante el Franquismo». *Reevaluaciones. Historias locales y miradas globales. Actas del VII Congreso de Historia Local de Aragón*. Ed. Carmen Frías, José Luis Ledesma y Javier Rodrigo. Zaragoza: Institución Fernando el Católico-Diputación de Zaragoza / CSIC, 2011. 41-76. Disponible en: <http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/30/99/04morente.pdf> [Consulta: 1-4-2015].
- Muñiz Cachón, Carmen. *Impersonalidad y despersonalización. Estudio contrastivo*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1999.
- Odicino, Raffaella. «Apuntes sobre la traducción teatral: “Mujeres soñaron caballos” de Daniel Veronese». *Varia Hispanica*. Ed. Dante Liano. Milano: Vita e Pensiero, 2007. 135-156.
- Paradela López, David. «Traducir a la letra: G de grupo». *El Trujamán. Revista diaria de traducción* (3 de agosto de 2012): 1. Disponible en: [http://cvc.cervantes.es/trujaman/antteriores/agosto\\_12/03082012.htm](http://cvc.cervantes.es/trujaman/antteriores/agosto_12/03082012.htm) [Consulta: 12-2-2014].

- Ricci, Évelyne, y Marie Salgues, Marie. «Ateliers du CREC. Traduction Théâtrale». París: CREC. Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle, 2007. 1-2. Disponible en: <http://crec-paris3.fr/ateliers-du-crec/traduction-theat-rale> [Consulta: 23-2-2014].
- Ricci, Évelyne. «¡Cielo mi marido! : Traductions et adaptations du théâtre de boulevard en Espagne». *Traduction, adaptation, réécriture dans le monde hispanique contemporain*. Ed. Solange Hibbs, y Monique Martínez. Toulouse: PUM, 2006. 404-415.
- Robel, Léon. «Translatives». *Cahiers du Collectif Change. Transformer. Traduire* 14 (1993): 5-12.
- Rodríguez, María Soledad. «El teatro francés en Madrid, de la traducción a la parodia: Margarita, Armando y su padre de Enrique Jardiel Poncela». *Ínsula* 742 (2008): 15-19.
- Saint-Pierre, Paul. «Texte(s) et traduction». *Langues et linguistiques* 8.2 (1982): 247; *cit. pos.*: Llácer Llorca, Eusebio. *Op. cit.*, p. 29.
- Salaün, Serge. «Historia cultural y teatro». *Metodologías teatrales aplicadas a las nuevas dramaturgias contemporáneas*. Ed. Josep Lluís Sirena, Remei Miralles, y Rosa Sanmartín. Valencia: Episkenion, 2014. 175-200.
- . «Traduire pour comprendre». *Luis Cernuda. Les plaisirs interdits. Los placeres prohibidos*. Ed. Françoise Étienvre, Serge Salaün, Zoraida Carandell, Lauri-Anne Laget y Mélissa Lecointre. París: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2010. 69-76.
- Salaün, Serge (membros del grupo : Zoraida Carandell, Françoise Étienvre, Melissa Lecointre, Isabelle Marc, y Delphine Steinberg). «Traduire sans trahir ? Traduire la poésie». *Langues néo-latines : Revue des langues vivantes romanes* 325 (2003): 105-116. Disponible en: <http://crec.univ-paris3.fr/Traduiresanstrahir.pdf> [Consulta: 23-2-2014].
- Santoyo, Julio César. «La tradición en el ámbito de la cultura castellana: la Edad Media». *Historia de la traducción en España*. Ed. Francisco Lafarga y Luis Penegaute. Salamanca: Ambos Mundos, 2004a. 35-56.
- . «La “escuela de traductores” de Íñigo López de Mendoza, marqués de Santillana». *Ética y política de la Traducción Literaria*. Ed. Grupo TLS. Málaga: Miguel Gómez Ediciones, 2004b. 99-120.

Serna, Justo, y Analet Pons. *La historia cultural. Autores, obras, lugares*. Madrid: Akal, 2005.

Utrera Torremocha, María Victoria. *Teoría del poema en prosa*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1999.

Artículo recibido: 19/4/2014  
Artículo aprobado: 17/11/2014