

TRADUCCIÓN Y TEATRO: UNA PROPUESTA DIDÁCTICA BASADA EN LA TRADUCCIÓN AL ESPAÑOL DE *GILLES DE RAIZ* DE VICENTE HUIDOBRO

DIANA ALMEIDA GUILLÁN

Al enfrentarse con una pieza dramática, el traductor debe tener presente que adquiere un compromiso con la teatralidad potencial del texto, en igual o mayor medida que con su dimensión literaria. La traducción realmente merecedora del calificativo de “teatral” rebasa el plano puramente lingüístico para convertirse en una auténtica operación dramática y por ello puede ser un instrumento de extraordinaria utilidad en el terreno de la didáctica del teatro. Partiendo de esta premisa, hemos elaborado una unidad didáctica que se sirve de la traducción como punto de apoyo para incitar a los estudiantes a una reflexión sobre la dramaturgia. Su desarrollo se basa en la pieza *Gilles de Raiz*, del poeta chileno Vicente Huidobro, que constituye un curioso ejemplo de literatura extraterritorial. La obra, redactada originalmente en francés entre 1925 y 1926 y estrenada en 1933 en el Théâtre de l’Oeuvre de París, ha sido difundida en el ámbito hispánico exclusivamente a través de una traducción de Teófilo Cid, poeta del grupo surrealista chileno de *La mandrágora*, que se recoge en las *Obras completas de Vicente Huidobro* (1976). Al no existir una versión en español del propio autor, se incrementa la lógica necesidad de que la única traducción existente cumpla ciertos criterios de calidad y, sobre todo, de que no llegue a producir la impresión de que el texto original es irrepresentable. Sin embargo, la versión de Cid presenta en este sentido unos problemas muy determinados en los que fundamentaremos nuestra propuesta didáctica. En esencia, el principal defecto que se puede achacar a esta traducción es que al llevarla a cabo no se ha tenido en cuenta la naturaleza escénica de la obra, hecho que puede apreciarse a través de una simple lectura ya que, por ejemplo, contiene calcos muy evidentes —e injustificados— de la lengua primaria, tanto de estructuras gramaticales como de léxico. Esto tiene como consecuencia que la traducción se delate a sí misma como tal, acentuando de manera innecesaria la artificialidad del discurso dramático y, lo que es aún más grave, dificultando su comprensión oral. El cotejo de estos dos textos conduce a nuevas cuestiones que nos hacen pensar que Cid no se planteó su versión como una verdadera traducción teatral; pero ¿qué puede entenderse concretamente por una *traducción teatral*?

Simplificando al máximo la cuestión, una traducción de teatro correcta es aquella en la que se percibe que su autor ha considerado que el texto original con el que se enfrenta no posee un carácter literario exclusivo, ni está destinado en principio a la lectura privada y silenciosa, sino que ha sido concebido para su representación sobre un escenario. Ante un texto dirigido a la escena es imprescindible que el traductor considere las características especiales del contexto en que se produce la comunicación dramática: la oralidad, la inme-

diatez y, sobre todo, la presencia de un público concreto, que a su vez se inscribe en un marco cultural e histórico propio, son algunos aspectos determinantes de la recepción teatral que conviene tener presentes. La transmisión oral e inmediata del discurso teatral implica, por ejemplo, que al espectador le sea imposible retroceder en la pieza para recuperar la información que no haya captado o para retomar aquellas secuencias que le resulten confusas, como podría hacer de tratarse de la lectura de una novela o un poema. Esto significa que el principio que debe orientar la traducción de teatro es el de lograr una máxima eficacia comunicativa. El grado de literalidad que en otro género no resultaría problemático, aquí puede convertirse en un serio obstáculo para la representación: así, los calcos del francés presentes en la versión en español de *Gilles de Raiz* constituyen un ejemplo muy claro de este problema, puesto que funcionan como *ruido* —entendido en el sentido preciso que se concede a este término dentro de la teoría de la comunicación—, impidiendo una recepción correcta y fluida por parte del espectador. Lo antedicho también puede aplicarse a otra peculiaridad de la versión de *Cid* como es la presencia de americanismos, que consideramos que debería corregirse en una traducción destinada a un público peninsular. Del mismo modo que conviene actualizar el lenguaje arcaizante de las piezas clásicas para facilitar su comprensión, en este caso habría que sustituir por elementos del español estándar los rasgos foráneos de esta traducción que, en cambio, resultarían totalmente legítimos pensando en una posible representación en Chile.

También perjudica a la recepción otro aspecto que convierte en inviable para su puesta en escena una parte de la traducción que nos ocupa: nos referimos a la solución que ofrece *Cid* para el problema de los juegos de palabras que aparecen en el epílogo de la pieza y que son intraducibles de manera directa por basarse la paronomasia y la dilogía. Estos aparecen traducidos literalmente en su versión —fórmula que hace que el texto español llegue en algún momento a parecer incoherente— y explicados mediante notas a pie de página, lo que resuelve el problema únicamente para el lector de la obra escrita. Además, con este procedimiento la traducción pierde a la vez su sentido original, el juego formal entre significantes y el efecto humorístico perseguidos por Huidobro. Este simple hecho evidencia por sí sólo que el planteamiento de *Cid* a la hora de enfrentarse a la traducción de la pieza es inadecuado: tratándose de teatro, cuando todos los esfuerzos para convertir a otra lengua los recursos de este tipo resulten inútiles será preferible omitirlos, en lugar de conservar un elemento gratuito en aras de una muy discutible fidelidad al original.

En definitiva, se puede concluir que la traducción de un texto dramático debe estar asociada en alguna medida al concepto de adaptación. En su *Diccionario del teatro* Patrice Pavis define la adaptación como una libre reescritura de un texto, ligada a una puesta en escena concreta y que puede permitirse alterar de forma notable el sentido de la obra original. Entre las diversas modalidades de adaptación que describe, incluye “la operación que consiste en traducir un texto extranjero, adaptándolo al contexto cultural y lingüístico de la lengua a la que es vertido”. El planteamiento no es en absoluto nuevo. Ya en 1960 Edmond Cary, uno de los pioneros de la traductología, sostenía que, tratándose de teatro, la traducción literal estricta desemboca necesariamente en una versión libresca e irrepresentable. Con posterioridad, Georges Mounin ampliaba este punto de vista al mantener que una traducción dirigida a la escena debe ser fiel en mayor medida a los valores teatrales del original que a los literarios o poéticos. Y puesto que el discurso teatral se escribe en función de un público concreto que lo interpreta a partir de contextos dramáticos, socioculturales e históricos también particulares, es necesario traducir no sólo los enunciados, sino también dichos contex-

tos. En una postura que muchos teóricos consideran radical en exceso, Mounin identifica la traducción teatral con la adaptación en su sentido más amplio.

Parece claro que desde parámetros teóricos semejantes a estos no es posible fijar unos criterios de traducción puntuales: estos deberán precisarse más bien durante un proceso de lectura que recree una virtual puesta en escena de un texto determinado, dirigida a un público específico. En este sentido, la labor del traductor coincidiría parcialmente con la del dramaturgista, que a su vez opera una auténtica traducción del texto dramático desde el lenguaje de la literatura hasta las lenguas multiformes del escenario. El objetivo de nuestra propuesta didáctica es precisamente que el alumno considere una pieza teatral desde esa perspectiva afín de traductor y adaptador. Para ello se partirá de una traducción individual por parte de los estudiantes de fragmentos de *Gilles de Raiz*, que deberán comparar después con la versión de Cid. Concluido este trabajo preliminar, se procederá a una puesta en común de los resultados, conducida en todo momento por el profesor. Dados los conocimientos previos necesarios para realizar este ejercicio, se presupone que la unidad está enfocada a niveles superiores de enseñanza.

A continuación proponemos como modelo una traducción alternativa de la escena inicial del primer acto de la obra, que hemos seleccionado a propósito por constituir un buen ejemplo de los errores más frecuentes de la versión de Cid. Reproducimos la secuencia réplica a réplica, situando primero el original francés, seguido de nuestra traducción. En tercer lugar hemos agregado el texto correspondiente a la traducción de Cid entre paréntesis y en cursiva, lo que posibilita una comparación inmediata de las dos traslaciones. Cuando no existe ninguna diferencia entre ambas, hemos omitido la de Cid. Cada réplica está numerada con el objeto de facilitar su localización en un comentario posterior.

1) MORIGANDAIS. —Nous sommes sur le bon chemin, ami Blanchet; il me semble que nous voici arrivés au lieu du rendez-vous.

MORIGANDAIS. —Vamos por buen camino, Blanchet. Me parece que ya hemos llegado al lugar del encuentro. (*Vamos por buen camino, amigo Blanchet. Me parece que hemos llegado al lugar de la cita*).

2) BLANCHET. —Oui, je pense que c'est bien ici. Le Seigneur Gilles de Raiz nous a dit clairement: dans la plaine, du côté de la colline.

BLANCHET. —Si, creo que aquí está bien. El señor Gilles de Raiz nos dijo claramente: en la llanura, al lado de la colina. (*Sí. Creo que es por aquí. El señor Gilles de Raiz nos dijo claramente en la llanura, al lado de la colina*).

3) MORIGANDAIS. —Quelle nuit! Odeur de tragédie.

MORIGANDAIS. —¡Qué noche! Huele a tragedia.

4) BLANCHET. —Il fait froid et le vent me coupe.

BLANCHET. —Hace frío y el viento me corta. (*Hace frío y el viento me transmina*).

5) MORIGANDAIS. —Le vent ou la peur, mon pauvre Blanchet?

MORIGANDAIS. —¿El viento o el miedo, mi buen Blanchet?

6) BLANCHET. —Si j'avais peur, je ne vois pas pourquoi mon compagnon Morigandais pourrait se moquer de mes faiblesses... Et toi, tu n'as pas peur?

BLANCHET. —Si tuviese miedo, no veo por qué mi compañero Morigandais podría burlarse de mis debilidades... Y tú, ¿no tienes miedo?

7) MORIGANDAIS. —Tu oublies mon passé. Je n'ai pas le droit d'avoir peur... un vieux soldat qui a passé sa vie de bataille en bataille. Le jour de la prise de la forteresse de Lude je fus le premier à traverser ses murs au côté de Gilles de Raiz, et quand ce dernier tua de ses propres mains le capitaine anglais Blackburn, avec celles-ci, je tuai ses deux aides de camp.

MORIGANDAIS. —Olvidas mi pasado. No tengo derecho a tener miedo... un viejo soldado que se ha pasado la vida de batalla en batalla. El día de la toma de la fortaleza de Lude fui el primero en cruzar sus muros al lado de Gilles de Raiz, y cuando él mató con sus propias manos al capitán inglés Blackburn, con éstas, yo maté a sus dos ayudantes de campo. (*Has olvidado mi pasado. No tengo derecho a tener miedo..., un viejo soldado que ha pasado su vida de batalla en batalla. El día de la captura de la fortaleza de Lude fui el primero en atravesar sus muros al lado de Gilles de Raiz, y cuando éste último mató con sus propias manos al capitán inglés Blackburn, con éstas yo mataba a sus dos edecanes*).

8) BLANCHET. —Se trouver en face d'une armée est une chose, et se trouver devant la nuit en est une autre, se voir entouré d'ennemis est tout autre chose que se voir entouré de fantômes.

BLANCHET. —Encontrarse frente a un ejército es una cosa y encontrarse ante la noche es otra, verse rodeado de enemigos es muy distinto a verse rodeado de fantasmas. (*Encontrarse al frente de un ejército es una cosa y hallarse ante la noche es otra. Verse rodeado de enemigos es algo muy distinto que verse rodeado de fantasmas*).

9) MORIGANDAIS. —Ah! Mon pauvre Blanchet, tant que Morigandais se trouve à tes côtés, tu n'as rien à craindre, même si tu arrives aux portes de l'Enfer! Prends mon bras et souris... A propos, quelle heure est-il?

MORIGANDAIS. —¡Ah! ¡Mi buen Blanchet, mientras Morigandais esté a tu lado, no tienes nada que temer, aunque llegues hasta las mismísimas puertas del infierno! Cógeme del brazo y sonríe... Por cierto, ¿qué hora es? (*¡Ah, mi pobre Blanchet, mientras Morigandais se encuentre a tu lado, no tienes nada que temer, así llegues a las mismas puertas del infierno! Tómate de mi brazo y sonríe... A propósito, ¿qué hora es?*).

10) BLANCHET. —Bientôt minuit. Le Seigneur Gilles de Raiz ne doit pas être loin...

BLANCHET. —Casi medianoche. El señor Gilles de Raiz no debe de estar lejos... (*Luego será medianoche. El señor Gilles de Raiz no debe estar lejos...*).

11) MORIGANDAIS. —Minuit! (Comme dans un rêve) Les tombeaux vont s'ouvrir. Montez les escaliers du souvenir. Les ondes de l'heure tombent au fond du silence, et minuit brille comme un seul diamant congelé dans l'espace fait de mille diamants. Minuit est le point culminant du néant.

MORIGANDAIS. —¡Medianoche! (Como en un sueño) Las tumbas van a abrirse. Subid las escaleras del recuerdo. Las ondas de la hora se baten contra el fondo del silencio y la medianoche brilla como un único diamante congelado en el espacio hecho de mil diamantes. La medianoche es el punto culminante de la nada. (*¡Medianoche! Las tumbas van a abrirse. Subid las escaleras del recuerdo. Las ondas de la hora caen al fondo del silencio y la medianoche brilla como un solo diamante congelado en el espacio hecho de mil diamantes. La medianoche es el punto en el que culmina la nada*).

12) BLANCHET. —Chacun de nous pend à une constellation, fatale, sans appel, comme le dit notre Seigneur Gilles de Raiz.

BLANCHET. —Cada uno de nosotros cuelga sin remedio de una constelación fatal, tal como dice nuestro señor Gilles de Raiz. (*Cada uno de nosotros pende de una constelación fatal, sin apelación, como dice nuestro señor Gilles de Raiz.*)

13) MORIGANDAIS. —Comme l'affirment tous les astrologues: nous sommes liés à nos étoiles, nous balançant tels des pendus dans les ténèbres. Et nous regardant, nous écoutant, nous nous croyons près les uns des autres, et en vérité, nous sommes aussi loin que sont éloignées les constellations. L'infini nous sépare et nous nous prenons pour des amis ou des ennemis.

Complejidad de l'éternel, équivoque stellaire semée de fosses et sans jambes pour le saut. Chimère du Chaos, neutre antagonisme des océans!

MORIGANDAIS. —Como dicen los astrólogos, estamos ligados a nuestras estrellas que nos columpian como ahorcados colgados en las tinieblas. Y al mirarnos, al escucharnos, creemos que estamos cerca los unos de los otros y, en realidad, estamos tan lejos como las constelaciones. El infinito nos separa y nosotros nos tomamos por amigos o enemigos.

¡Complejidad de lo eterno, equívoco estelar sembrado de fosas y sin piernas para el salto. ¡Quimera del Caos, neutro antagonismo de los océanos! (*Como lo afirman todos los astrólogos, estamos ligados a nuestras estrellas. Ellas nos columpian como a ahorcados en las tinieblas. Y mirándonos, escuchándonos, creemos estar cerca los unos de los otros, cuando en verdad estamos tan lejos como las constelaciones. El infinito nos separa y nos tomamos por amigos o por enemigos...*).

14) BLANCHET. —Ne divague pas, la nuit est propice aux délires.

BLANCHET. —No divagues, la noche hace delirar. (*No divagues. La noche es propicia al delirio.*)

15) MORIGANDAIS. —La nuit, c'est moi qui la traîne, elle s'échappe de mes yeux comme une nuée de papillons inconscients.

MORIGANDAIS. —Yo soy el que anda a cuestras con la noche, se escapa de mis ojos como una nube de mariposas inconscientes. (*Soy yo quien arrastra la noche. Ella se escapa de mis ojos como una nube de mariposas inconscientes.*)

16) BLANCHET. —A en juger par ce qui me pèse et me fatigue, c'est moi qui la porte sur mes épaules.

BLANCHET. —A juzgar por lo que me pesa y me fatiga, soy yo el que la llevo a espaldas. (*A juzgar por lo que me pesa y me fatiga, soy yo quien la carga sobre mis espaldas.*)

17) MORIGANDAIS. —La nuit est l'annonce du désastre total, le retour de tous les désastres, la condensation du passé et l'histoire du monde dans un soupir du néant exhalé du fond du néant. Suspendus au-dessus de nos têtes, elle est la vibration des ailes séculaires de la première nébuleuse chargée de toutes les angoisses du futur..

MORIGANDAIS. —La noche es la advertencia del desastre total, el retorno de todos los desastres, la condensación del pasado y la historia del mundo en un suspiro de la nada exhalado desde el fondo de la nada. Suspendida sobre nuestras cabezas, es la vibración de las alas milenarias de la primera nebulosa cargada de todas las angustias del futuro... (*La noche es el anuncio del desastre total, el retorno de todos los desastres, la condensación del pasado y la historia del mundo en un suspiro de la nada exhalado desde el fondo de la nada. Suspendida encima de nuestras cabezas, ella es la vibración de las alas seculares de la primera nebulosa cargada de todas las angustias del futuro.*)

18) BLANCHET. —(Regardant en l'air, l'oreille tendue) Qu'est-ce là? Quelque chose vient de frôler la nuit.

BLANCHET. —(Mirando al aire, con el oído atento.) ¿Qué es eso? Algo acaba de rozar la noche. (*¿Qué es eso? Algo acaba de rozarme en la noche.*)

19) MORIGANDAIS. —Ta propre terreur.

MORIGANDAIS. —Será tu propio terror. (*Tu propio terror.*)

20) BLANCHET. —Non, il y a quelque chose qui s'ouvre dans l'air.

BLANCHET. —No, algo se abre paso por el aire. (*No. Hay algo que se abre paso en el aire.*)

21) MORIGANDAIS. —C'est peut-être un adieu qui s'évade à travers le vide, flotte noyé dans de chaudes spirales et va du bonheur à l'angoisse.

MORIGANDAIS. —Quizás sea un adiós que se escapa a través del vacío, flota ahogado en cálidas espirales y va de la felicidad a la angustia. (*Es tal vez un adiós que se evade a través del vacío, flota ahogado en las cálidas espirales y va de la dicha a la angustia.*)

22) BLANCHET. —Entends-tu? Un rossignol, et comme il chante bien!

BLANCHET. —¿Oyes? ¡Un ruiseñor! ¡Y qué bien canta! (*¿Oyes? Un ruiseñor, ¡y qué bien canta!*)

23) MORIGANDAIS. —Un rossignol... Sa gorge est tiède du lait de quelque clair de lune.

MORIGANDAIS. —Un ruiseñor... Su garganta está tibia de la leche de algún claro de luna.

24) BLANCHET. —Il chante bien! Si le Maréchal de Raiz l'entendait, il le ferait chanteur de sa chapelle.

BLANCHET. —¿Qué bien canta! Si el mariscal de Raiz lo oyese, lo haría cantor de su capilla.

25) MORIGANDAIS. —La nuit se déroule dans sa gorge, tout le ciel parle par sa voix.

MORIGANDAIS. —La noche se propaga en su garganta, todo el cielo habla por su voz. (*La noche se desarrolla en su garganta. El cielo todo habla por su voz.*)

26) BLANCHET. —Oh! Tu as vu? Deux aérolithes viennent de traverser l'espace et ont formé une croix dans le ciel. Signons-nous.

BLANCHET. —Oh! ¿Has visto? Dos aerolitos acaban de atravesar el espacio y han formado una cruz en el cielo. Persignémonos. (*Oh! ¿Has visto? Dos aerolitos han atravesado el espacio. Persignémonos.*)

27) MORIGANDAIS. —Il y a des présages. Voici la nuit où Gilles de Raiz doit venir faire pacte avec le diable.

MORIGANDAIS. —Hay presagios. Esta es la noche en que Gilles de Raiz debe venir a pactar con el diablo. (*Son presagios. Es la noche en que Gilles de Raiz debe venir a pactar con el diablo.*)

28) BLANCHET. —Comme s'il lui manquait quelque chose! Que veut-il de plus? Il a la richesse, il a la gloire, toutes les femmes l'aiment et vont vers lui attirées par sa légende et après...

BLANCHET. —¡Como si le faltase algo! ¿Qué más quiere? Tiene riquezas, gloria, todas las mujeres lo aman y van hacia él atraídas por su leyenda y además... (*¿Como si le faltase algo! ¿Qué más quiere? Tiene riquezas, gloria, todas las mujeres lo aman y se dirigen a él atraídas por su leyenda y además...*).

29) MORIGANDAIS. —Silence! C'est toi qui l'as ainsi conseillé et tu sembles maintenant t'en repentir.

MORIGANDAIS. —¡Silencio! Eres tú el que se lo ha aconsejado así y ahora parece que te arrepientes. (*¿Silencio! Eres tú el que lo ha aconsejado así y ahora pareces arrepentirte*).

30) BLANCHET. —C'est que Gilles prend tout trop au sérieux et exagère en tout; il va trop loin, ne songe pas aux conséquences et ne s'arrête devant rien. Il est insatiable.

BLANCHET. —Es que Gilles lo toma todo demasiado en serio y exagera siempre. Va demasiado lejos, no piensa en las consecuencias y no se detiene ante nada. Es insaciable. (*Es que Gilles de Raiz toma todo demasiado en serio y exagera en todo; va demasiado lejos, no piensa en las consecuencias y no se arredra ante nada. Es insaciable*).

31) MORIGANDAIS. —Tu croyais donc qu'une âme de son trempe pouvait s'arrêter? Son âme est insatiable et son corps demande toujours.

MORIGANDAIS. —¿Entonces creías que un alma de su temple podía detenerse? Su alma es insaciable y su cuerpo siempre desea. (*¿Creías, pues, que un alma de su temple podía arredrarse? Su alma es insaciable y su cuerpo pide siempre*).

32) BLANCHET. —Jamais il n'est satisfait, il est trop avide.

BLANCHET. —Nunca está satisfecho, es demasiado ansioso. (*Jamás se satisface. Es demasiado ávido*).

33) MORIGANDAIS. —Qui se montra plus avide, lui, en acceptant tes conseils ou toi en les lui proposant?

MORIGANDAIS. —¿Quién parece más ansioso, él al aceptar tus consejos o tú al proponérselos? (*¿Quién se muestra más ávido, él aceptando tus consejos o tú proponiéndoselos?*).

34) BLANCHET. —Je ne voulais que lui faire plaisir, satisfaire ses désirs.

BLANCHET. —Yo sólo quería proporcionarle placer, satisfacer sus deseos. (*Sólo quería procurarle un placer, satisfacer sus deseos*).

35) MORIGANDAIS. —Ou satisfaire ton ventre?

MORIGANDAIS. —¿O satisfacer a tu estómago? (*¿O satisfacer tu vientre?*).

36) BLANCHET. —Silence! Tais-toi, par pitié! Quelqu'un vient.

BLANCHET. —¡Silencio! ¡Cállate, por piedad! Viene alguien.

37) MORIGANDAIS. —Ce doit être lui.

MORIGANDAIS. —Ese debe de ser él. (*Debe ser él*).

38) BLANCHET. —Non, ce sont des femmes.

BLANCHET. —No, son unas mujeres. (*No. Son unas mujeres*).

39) MORIGANDAIS. —Cachons-nous derrière ces arbres. (Ils partent).

MORIGANDAIS. —Escondámonos detrás de esos árboles. (Salen) (*Escondámonos detrás de estos árboles*).

Como se puede apreciar, hemos optado en general por una traducción directa, facilitada por la proximidad lingüística entre francés y español, excepto en aquellos casos en que nos ha parecido que una traslación más libre podría facilitar la recepción del texto en escena. Hemos atendido sobre todo a las modificaciones que posibilitan una mejora de la comprensión inmediata del texto por parte del espectador, teniendo en cuenta su transmisión oral. En contraste, una simple lectura pone en evidencia que la traducción de *Cid* no sería adecuada para su puesta en escena. Partiendo de una comparación con el original se puede concluir que no ha prestado atención a los rasgos de teatralidad del texto. Su versión se distingue por la aparición de frecuentes incorrecciones gramaticales, de calcos improcedentes del francés y, en ocasiones puntuales, por una mayor afectación del discurso que en el original. Todo ello acentúa sin necesidad la artificialidad y rareza de un texto dramático que no se caracteriza precisamente por sus pretensiones de verosimilitud ni por buscar una apariencia de espontaneidad. Este problema se concentra sobre todo en el primer acto de la obra, en el que existe una mezcla insólita entre un registro común y otro manifiestamente lírico —algunas réplicas equivalen en realidad a pequeños poemas en prosa— lo que no facilita el trabajo del traductor ni tampoco el del dramaturgista. De hecho, uno de los obstáculos que habría que afrontar en vistas a una representación actual de *Gilles de Raiz* sería justamente el problema lingüístico que plantean varias de las escenas del primer acto. En este sentido, nos parece sintomático que un crítico como Henri Béhar haya calificado de simbolista la concepción dramática de la pieza, juicio que con toda probabilidad tiene algo que ver con el retoricismo del diálogo, quizás un tanto anacrónico para el espectador moderno, y que sitúa a un autor de vanguardia como Huidobro a la altura de un simple epígono, al menos en materia de teatro. Sin llegar al extremo de naturalizar por completo el discurso de Huidobro —maniobra que correspondería más bien a una adaptación pura—, en una traducción que tome en cuenta la proyección escénica del texto hay que intentar al menos no enrarecerlo a sabiendas.

Dicho esto, procederemos a una explicación réplica a réplica de los textos traducidos. No haremos una justificación exhaustiva de nuestras propias elecciones, puesto que con este comentario sólo pretendemos ofrecer una guía básica para el desarrollo de la unidad didáctica, que se centra ante todo en los errores del texto de *Cid* como traducción teatral.

1) Hemos suprimido el vocativo “ami”, algo forzado en español, aunque se podría haber traducido literalmente para conservar el sabor original del texto. En cambio, en las réplicas 5 y 9 hemos respetado el vocativo por su función expresiva.

2) *Cid* altera arbitrariamente la puntuación del original en innumerables ocasiones: esta réplica es un buen ejemplo de ello. En el caso de una traducción teatral hay que tener siempre presente que las correcciones de este tipo pueden repercutir modificando la entonación que el actor debería dar al texto y variando a su vez el sentido del enunciado. Aunque en este contexto el cambio no tiene demasiada trascendencia, nos parece que no existe ningún motivo que lo justifique.

3) Hemos aceptado la solución de *Cid* para el sintagma “odeur de tragédie” porque la traducción literal resulta demasiado artificiosa.

4) Este es un ejemplo transparente del modo en que *Cid* incrementa caprichosamente la afectación del lenguaje con su traducción. No nos parece aceptable un cultismo tan desusado como “transminar”, cuando la expresión “le vent me coupe” tiene un equivalente exacto en español.

7) Hay un cambio improcedente del tiempo verbal en la primera frase: “tu oublies” se convierte en un pretérito perfecto compuesto, “has olvidado”. El sustantivo “toma” tiene un

matiz semántico más adecuado para traducir “la *prise* de la *forteresse*” que “captura”, sólo aplicable a seres animados: esta sería una primera muestra de “ruido” en la traducción. Hemos optado por sustituir “*ce dernier*” por el pronombre personal de tercera persona en la oración final, porque la traducción literal resulta poco creíble como expresión oral. Cid omite la coma tras el sintagma “*avec celles-ci*”. Es importante prestar atención a las posibles huellas de teatralidad del texto y en este caso nos parece que la puntuación del original pretende dar énfasis a una frase que tendría que ir asociada a un gesto del actor mostrando las manos. Preferimos la traslación literal de “*aides de camp*” ya que “*edecanes*” es un término muy poco frecuente que enrarece la expresión sin motivo. Cabe incluso la posibilidad de que muchos espectadores no conozcan el significado de esta palabra, lo que sería razón suficiente para prescindir de ella.

8) Cid se ha confundido totalmente al interpretar el sentido de la locución preposicional “*en face de*”, que significa “enfrente de” o “frente a” (“cara a cara”). También ha alterado la puntuación del original. Véase lo dicho para la segunda réplica.

9) Dejando de lado otras cuestiones, lo más interesante es la presencia del americanismo “*tómate de mi brazo*” en la versión de Cid. Como es sabido, el verbo “coger” tiene en muchos lugares de Hispanoamérica un significado sexual explícito, de ahí que se evite en expresiones en las que su uso es habitual en España. Es imprescindible corregir el modismo en una traducción destinada a un público español, de otra forma actuaría como ruido.

10) Cid traduce “*bientôt minuit*” como “*luego* será medianoche”. En español, el término “luego” tiene en su uso adverbial la doble acepción de “pronto”, “enseguida” o “después”, siendo esta última la más habitual. Si el espectador no advierte que el significado real de la oración es el de “pronto será medianoche”, el enunciado puede parecerle incongruente porque con esta réplica el personaje está respondiendo a la pregunta de “¿qué hora es?”. Nuestra traducción —“casi medianoche”— no es estrictamente literal, pero preserva el sentido auténtico del original así como la brevedad del enunciado, un criterio que tratándose de una traducción teatral no podría calificarse de arbitrario. En la oración final hay un segundo fallo, esta vez por calco del francés: aquí Cid tendría que haber utilizado la perífrasis “deber de”, que expresa suposición o conjetura, en lugar del verbo “deber” acompañado de infinitivo, que significa obligación.

11) Primer fragmento lírico del texto. Creo que traducir “*les ondes de l’heure tombent au fond du silence*” por “*se baten* contra el fondo del silencio” en lugar de “*caen...*”, podría concordar mejor con la metáfora implicada. De todos modos, hay que reconocer que esta no es más que una preferencia estilística y que la traducción de Cid es correcta.

12) Traducir la expresión “*sans appel*” por “sin apelación” es un calco evidente del francés: otra vez puede aplicarse el concepto de ruido.

13) Hay una aparición redundante en español del pronombre “lo” en la primera oración de la traducción de Cid: “Como *lo* afirman...”. También ha transformado en un punto la coma que aparece tras “*étoiles*”. Su versión provoca un cambio significativo de la sintaxis y el ritmo del enunciado original. Además obliga a añadir un sujeto pronominal explícito, innecesario en español salvo en su uso enfático, al hacer independiente la oración “*nous balançant tels des pendus...*”.

14) Cambio de puntuación equivalente al de la réplica anterior. Hemos optado por una traslación libre de la oración “*la nuit est propice aux délires*” que Cid traduce casi literalmente, con un resultado bastante artificioso.

15) Por tercera vez consecutiva en la versión de Cid se reemplaza por un punto la coma que en el original separa dos oraciones yuxtapuestas. Aparición redundante en español del pronombre “ella” por calco del francés en la segunda oración. En la edición francesa del texto, Marie-Claire Zimmermann apunta en nota que la frase “qui la traîne” del original debe entenderse como “qui l’entraîne”. Del sentido global de la réplica se deduce que Huidobro ha confundido los verbos “traîner” —en su uso transitivo “tirar de” o “arrastrar”— y “entraîner”, que en una de sus acepciones significa “llevar consigo”, con un sentido similar al de “emmener”. Cid traduce al pie de la letra el error lingüístico de Huidobro por lo que el enunciado mantiene su carácter incongruente, inaceptable en un texto teatral.

17) Aunque “seculares” es una traducción perfecta de “séculaires”, hemos elegido el sinónimo “milenarias” por ser de uso más común y poseer un significado más unívoco en español que el otro término.

18) “Rozarme” es una sobreinterpretación de Cid: “Quelque chose vient de frôler *la nuit*”. Como se descubre sólo unas cuantas réplicas más adelante, el personaje de Blanchet se está refiriendo a un sonido, el canto de un ruiseñor, que en un principio no es capaz de distinguir con claridad.

20) Cambio en la puntuación, sin demasiada trascendencia.

22) La exclamación afecta a todo el enunciado y no sólo a la parte final.

25) Nueva alteración arbitraria de la puntuación. Aunque al estar implicada una metáfora no sea fácil determinar algunos matices semánticos del original, en este contexto no nos parece adecuado traducir “se déroule” por “se desarrolla”. Una traducción más libre pero también más acorde con el lirismo del texto podría ser “la noche crece en su garganta”.

26) Cid ha interpretado incorrectamente la perífrasis “viennent de traverser”, con valor de acción inmediata en francés, como un pretérito perfecto compuesto.

30) Traducir “ne s’arrête” por “no se arredra” es artificioso. Por nuestra parte, hemos traducido “exagère *en tout*” como “exagera *siempre*” por razones de eufonía en el contexto global del enunciado.

31) El orden de palabras de la primera oración es un calco inadecuado del original francés. Consideramos que en esta réplica el verbo “demander” puede aproximarse más al significado de “desear” que al de “pedir”, como traduce en cambio Cid.

32) “Ansioso” quizás sea una traducción más natural de “avide” que “ávido”, aunque la segunda palabra tenga la ventaja de guardar una similitud fonética con la francesa. Hemos sido coherentes con esta traducción en la réplica siguiente.

35) Hemos traducido “ventre” por “estómago”, a pesar de que el sentido del término nos parece ambiguo en este contexto. Si se interpreta que la réplica alude a la obtención de un beneficio sexual por parte de Blanchet, habría que traducirlo como “entrepiera”, por ejemplo.

37) Como en la décima réplica, se utiliza incorrectamente el verbo “deber” seguido de infinitivo para expresar una suposición, reproduciendo la estructura francesa.

39) Aunque pueda parecer un detalle sin importancia, la acotación indica que después de esta réplica los personajes salen de escena y por ello creemos que hay que traducir “ces arbres” por “esos árboles” y no por “estos árboles”: el deíctico no puede expresar una proximidad inmediata en ese caso. De todas formas, hay que tener en cuenta que en este caso la traducción estaría condicionada por el decorado de cada puesta en escena en particular.