LA TRADUCCIÓN EN EL GÉNERO DRAMÁTICO, CLARO EXPONENTE DE LA DIVERSIDAD DE CULTURAS: "LE THÉÂTRE DE LA SALAMANDRE"

Mª Rosario Ozaeta Gálvez
U.N.E.D.

Le Théâtre de la Salamandre, que toma su nombre del emblema de Francisco I, tiene su origen en Le Havre, donde se formó la compañía en el año 1969. Gildas Bourdet, miembro fundador de ésta, asumió su dirección artística en el año 1972, y en 1974 fue nombrado director del Centro Dramático Nacional del Norte. Más tarde, en el año 1982, la Salamandre pasó a ser el Teatro Nacional de la región Nord/Pas de Calais. En enero de 1989, dicha compañía, que estaba ubicada en Tourcoing, fijó su residencia en Lille.

La producción de la Salamandre es muy rica y diversa. Dicha compañía, con Gildas Bourdet a la cabeza, se ha dedicado tanto a la producción de sus propios textos, como a la producción de obras de otros autores, preferentemente clásicos. Entre estos últimos, por los que la compañía ha mostrado siempre una gran devoción, podemos citar la creación colectiva de *Martin Eden*, de Jack London, realizada en 1976, la puesta en escena de *La Station Champbaudet*, de Eugène Labiche, en 1977, el magnífico montaje de *Britannicus*, de Racine, en 1979, la adaptación y puesta en escena de *Les Bas Fonds*, de Gorki, en 1982, así como la de *Le Pain dur*, de Claudel, en 1984, que mereció el premio George Lerminier, y dos obras coproducidas con la Comédie Française: *Dialogues de Carmelites*, de Bernanos, en 1987, y *Fin de partie*, de Samuel Beckett, en 1988. En el año 1989 se montó *Les Fausses Confidences*, de Marivaux.

Le Théâtre de la Salamandre lleva a cabo igualmente colaboraciones con otros directores, unas veces procedentes de la compañía, y otras veces ajenos a ella, representando igualmente obras de otros autores, que no hacen sino enriquecer sus propias actividades.

Gildas Bourdet, genuino representante de la generación de mayo del 68, se reconoce a sí mismo como un director clásico; en repetidas ocasiones ha manifestado dicha vocación, que comparte con la compañía.

En contra de lo que pueda parecer, no encontramos en ello un motivo de contradicción con su propia obra. Porque este realizador es, además, un excelente autor dramático que tiene en su haber diversas obras: *Didascalies*, en 1980, *Derniers Détails*, en 1981, *Le Saperleau*, en 1982, *Une station service*, en 1985, *Les Crachats de la lune*, en 1986, *L'Inconvenant*, en 1988. Dicho autor se hizo cargo igualmente de la dirección de dos óperas, en el marco del festival de Aix-en-Provence, en colaboración con Alain Milianti: *La Finta Giardiniera* y *Don Giovanni*, ambas de Mozart, así como de algunos espectáculos grabados para televisión.

La protagonista de nuestro trabajo es su tercera obra: *Le Saperleau*, un prodigio verbal.[1] Dicha obra, a la que la Sociedad de Autores otorgó el premio Lugné-Poé, fue la primera que se representó en el Teatro Nacional de la región del Norte, en el año 1982. A partir de entonces, se multiplicaron las representaciones en toda Francia, y también fuera de ella. *Le Saperleau*, cuya mayor originalidad reside en su lenguaje, ha sido traducido en castellano. Y una gran admiración mezclada de curiosidad nos condujo al estudio del texto de esta obra y al de su traducción. Es ésta, en realidad, la segunda parte de un trabajo anteriormente realizado, donde se abordaban las divergencias existentes en ambos textos, desde un punto de vista lingüístico. Se destacaron entonces los procedimientos utilizados en la traducción: las adaptaciones léxico-semánticas, morfosintácticas, fónicas, de registro y nivel de lengua... Quedaron, no obstante, sin desvelar suficientemente, las adaptaciones de orden transcultural, que nos disponemos a considerar en el presente estudio.

Debido a la peculiaridad de la obra, hemos juzgado necesario efectuar en primer lugar una presentación de dicho texto, así como de su inseparable representación.

La grave y peligrosa aventura de la escritura —utilizando las palabras de su autor— ha sido una de las preocupaciones centrales de la compañía. De hecho, el texto de *Le Saperleau* constituye la base de lo que luego será el espectáculo: su lenguaje, construido de sonidos y ambigüedades, distorsionado y genial.

"Le Saperleau" es un término inventado; es inútil tratar de buscar otras evocaciones. Gildas Bourdet inventa en esta obra un nuevo lenguaje, que sorprendentemente se comprende a nivel auditivo. Es este un lenguaje lúdico, mágico, etimológica-

---

(1) G. Bourdet, *Le Saperleau*, París, Éd. Solin, 1985, 66 pp.

mente preciso, en el que podemos encontrar todo tipo de jergas, extranjerismos, onomatopeyas, palabras-maleta, "contrepèteries"... Se le ha denominado "Saperlangue". El mismo autor, en uno de los folletos de la obra, lo define así:

> "...je dirais que cette écriture là, celle du Saperleau, j'entends, est devenue pour moi un peu comme ces miroirs convexes, ou concaves, tels qu'on en trouvait parfois dans certains grands magasins, quand j'étais moutard, ou dans les foires... Qui a déjà éprouvé ce plaisir étrangement hilare à déformer irrespectueusement son propre corps, comprendra peut-être la lointaine réminiscence que j'en ai trouvé en me servant de l'écriture comme d'un miroir à déformer ce que je croyais être ma langue".

Antonio Fernández Ferrer es el autor de una versión castellana de los *Exercices de style*, de Raymond Queneau. En el extenso prólogo de esta excelente versión que, según él, ha "perpetrado", explica detalladamente los procedimientos empleados por Queneau y los suyos propios en los casos en que no ha encontrado una correspondencia exacta.

Entre otras cosas, afirma:

> "Con perpleja desazón los lectores nos hemos contemplado en un extraño espejo cóncavo que nos refleja como un "collage" de discursos, como un entrecruzamiento de "ejercicios de estilo".[2]

La afinidad con las palabras de Gildas Bourdet que acabamos de citar es innegable. Es curioso observar cómo, al tratar de realizar un ejercicio similar al que estamos considerando aquí, Fernández Ferrer emplea la misma imagen.

Para Gildas Bourdet, la escritura tiene algo de impenetrable, ya que la interpretación tiene lugar a posteriori, en la puesta en escena, en la que ya se produce una toma de posición, extremo que quedará demostrado prácticamente en el momento de examinar los ejemplos de la traducción.

Al mismo tiempo, se puede constatar la utilización de un lenguaje particular entre los personajes que a veces hace dudar incluso de su mutua comprensión. Ello nos evoca la distinción steineriana, la cuestionada oposición bipolar entre lo público y lo privado, según la cual, cada individuo, familia... tendría su idiolecto, un código secreto en el lenguaje.

---

(2) R. Queneau, *Ejercicios de estilo*. Versión de Antonio Fernández Ferrer, Madrid, Cátedra, 1987, p. 19.

Siguiendo la misma línea, Gildas Bourdet da a conocer las raíces de la amalgama de lenguas presente en su obra: sus padres bretones, el latín de la iglesia, la jerga de los locutores de radio y televisión, el lenguaje anglo-americano de los cantantes, el doblaje de las películas americanas... El autor llega a justificar su vocación de autor dramático en el hecho de no haber nacido sordo.

G. Steiner considera los precedentes de la prosa políglota, haciendo alusión a algunas de las experiencias realizadas en este sentido, así como a los precursores de dichas construcciones enigmáticas, creadores de lenguas privadas inventadas por ellos, entre los que se cuentan Joyce, Rimbaud, Mallarmé, el Dada y sus sucesores, y Lewis Carroll, de quien destaca las siguientes palabras:

> "les "langues du non-sens", aussi ésotériques soient-elles, seraient totalement compréhensibles pour "un esprit parfaitement équilibré".[3]

Pero el mismo fenómeno teatral nos impide restringir nuestro estudio al texto, y más aún en esta obra en la que, como hemos apuntado ya, la puesta en escena colma las lagunas de la comprensión, siendo los signos auditivos, así como los gestuales y los visuales, básicos para disipar la opacidad del lenguaje. De acuerdo con Anne Ubersfeld:

> "Toda reflexión sobre el texto teatral se encontrará obligatoriamente con la problemática de la representación; un estudio del texto sólo puede constituir el prolegómeno, el punto de partida obligado, pero no suficiente, de esa práctica totalizadora que es la práctica del teatro concreto".[4]

Lamentamos no disponer de ninguna manifestación visual de la obra; nuestro estudio será por ello limitado. No obstante, su necesario enfoque en torno al texto y a las adaptaciones realizadas en él en la traducción, nos obliga a dar algunos datos que contribuyan a hacer más clara su comprensión: cómo son los personajes, cómo el espacio escénico.

Antes de abordar dicha descripción, es preciso encuadrar la obra. En cuanto a su filiación, se le han atribuído numerosas raíces: sobre todo, Rabelais; además, Joyce, Jarry, Céline, Michaud,

---

(3) G. Steiner, *Après Babel*. Traduit de l'anglais par Lucienne Lotringer, Paris, Albin Michel, 1978, p. 180.

(4) A. Ubersfeld, *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra-Universidad de Murcia, 1989, p. 10.

Feydeau... Desde luego, la reminiscencia del teatro italiano es clara: Gildas Bourdet "inventa" una nueva *comedia dell'arte*. Según dicho autor, la obra está emparentada con el género de vodevil; en ella encontramos al famoso trío, aunque en esta ocasión no se trata de burgueses bien vestidos: es como un circo, en que los personajes hablan un lenguaje distinto y provocador; el clásico triángulo se transforma así mediante dicho lenguaje, los gestos de los actores y la puesta en escena en general.

Según su autor, es una farsa cómica, que escribió impulsado por un trío de actores que esperaban un texto que les permitiera demostrar su arte. Ciertamente, el propósito y pretensión fundamental de la obra es hacer reír, excluyendo, como el vodevil, todo tipo de consideraciones sociales o políticas.

El argumento es sencillo: un narrador, especie de perro parlante, intenta manipular a los personajes. Estos son, como ya hemos señalado, el típico trío; un hombre y dos mujeres que se lo disputan en medio de una gran dosis de erotismo. La historia en sí es instrancendente; son los actores y su lenguaje quienes realizan el milagro. El público reacciona primero con sorpresa; luego, entra en el juego y accede al sentido, aunque éste se encuentra emancipado del discurso.

Los personajes son cuatro. El Narrador, que intenta estar en su papel, y narrar en todo momento, pone la nota irónica y termina en las redes de sus personajes. Le Saperleau, medio Don Juan, medio payaso, trágico dentro de su comicidad. Morvianne, provocadora, Apostasie, "la legítima", opulenta. Todos ellos fuera de lo real, tuvieron nombre ya antes de que su historia fuese concebida.

En todos los lugares en los que se ha representado *Le Saperleau*, se ha buscado un espacio escénico muy concreto y éste ha representado a su vez un papel en la obra. El público está situado en una especie de almacén de cristal o de espejos, compartiendo el mismo decorado e iluminación de los actores. El factor de provisionalidad e irrealidad está ligado a la situación de la compañía, que no disponía de teatro en el momento en que se estrenó la obra. El laberinto de cristal o espejos, surcado por haces de luz, dispone de puertas laterales para las entradas y salidas de los actores, y el escenario se ve de fuera adentro y de dentro afuera. Todo tiene su sentido: un decorado abstracto para una obra que se representa en ninguna parte, fuera del tiempo y del espacio.

Enlazamos, de nuevo, con el principio, retrocediendo al lugar en que dábamos noticia de la representación de *Le Saperleau* en Francia. Hemos consultado diversas críticas, que ponen de manifiesto la gran acogida y común aceptación y aplauso

hacia esta obra única. Como muestra de ello, citamos unas palabras que le dedicó el diario *Liberté* con ocasión de su representación en Lille:

> "Le Saperleau renoue avec les fondements du théâtre. Spectacle grotesque dans le sens que lui donnait Baudelaire: le comique absolu. Plaisir théâtral garanti".[5]

Las interpretaciones en torno a esta obra fueron múltiples. Pierre Guido, en *Le patriote Côte d'Azur*,[6] nos presenta al personaje de *Le Saperleau* como una representación de Popeye y su exclamación favorita: "Saperlipopette!", resaltando su mismo modo de hablar, divertido y al mismo tiempo incorrecto. Pero nuestro personaje no se parece a nadie. François Chalais escribe en *France-Soir*:

> "... son Saperleau est décrit dans un idiome qui n'appartient qu'à lui bien qu'il ait des racines chez tout le monde".[7]

En el año 1985 se realizó una traducción al holandés de dicha obra que, al parecer, cargaba las tintas en exceso en sus matices más obscenos. La versión española se llevó a cabo en 1988.[8] Sus autores fueron tres: Gonzalo Martínez Fresneda, abogado español, Rosine Gars, universitaria de Lille, y André Guittier, también co-director de la obra. La traducción se realizó en equipo; el criterio imperante durante su proceso fue la fidelidad al texto, y los problemas mayores, los referentes a la diversidad fonética, métrica, y los inherentes a reflejar la ambigüedad, en este caso intencionada, lo que dificultaba enormemente el proceso de transferencia.

El Saperlón se representó en España, primero en Valencia y posteriormente en Madrid, con gran éxito.

Vamos a presentar, por fin, algunos ejemplos que intentamos sean una muestra de la versión resultante de dicho trabajo, que en este caso es un arte, y una verdadera creación. De entre ellos, hemos seleccionado los que hemos considerado más claros y representativos de cada apartado.

---

(5) J.- M. Diricq, en *Liberté*, octubre de 1983.

(6) P. Guido, "Le Saperleau de Gildas Bourdet. Un délicieux bouillon de culture", en *Le patriote Côte d'Azur*, 20 de junio de 1986.

(7) F. Chalais, "Saperleau", en *France-Soir*, 19 de julio de 1983.

(8) G. Bourdet, *El Saperlón*. Versión castellana de Rosine Gars, Gonzalo Martínez y André Guittier, Madrid, Col. Teatro Contemporáneo, 1988, 46 pp.

A pesar de constituir un grave problema el presentarlos fuera de contexto, confiamos en que la disparidad presente en la traducción muestre la diversidad de culturas y encuentre en ella su justificación y también su riqueza.

Ambos textos ofrecen distintas referencias históricas, geográficas, literarias; distintas alusiones publicitarias, diferentes modos de expresión en simples dichos, exclamaciones y refranes. Presentamos en primer lugar algunos ejemplos que ilustran las adaptaciones realizadas desde una perspectiva cultural, bien histórica o geográfica, bien literaria.

*La primera frase que destacamos, con resonancias rabelaisianas, tiene en castellano una correspondencia igualmente literaria:

> LE CHIEN-NARRATEUR:... On narre, on narre. Genre: *"ô Vousseâtre sachez qu'ici tout un est à la bienvenue s'il se sait non sçavans"*.
>
> EL PERRO-NARRADOR:... Novelamos, novelamos. Estilo: *"En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme..."*

*A veces, la referencia "literaria" sólo se da en la traducción castellana, como en el caso siguiente, en el que se busca claramente la equivalencia fonética:

> LE SAPERLEAU: Wouoolllala! Mon de Dion! L'envie de la lui cailler une déglingée, chambre et pneu! Si je ne m'y retenais!
>
> EL SAPERLÓN: ¡Ay Ay Ay! ¡Dios por! Qué ganas de cuajarla una desvencijada. ¡*Valle y clan*! ¡Si no me las contengo!

Por otra parte, *déglingée* es un cruce entre: *derouillée*, paliza, y *déglingué*, desvencijado, ambos términos pertenecientes a un nivel de lengua coloquial. "Cailler une déglingée" da idea, pues, de ambas cosas: la causa, o paliza, y el efecto: desvencijado, como suponemos quedó el lugar donde aquélla se propinó.

La exclamación: *Chambre et pneu*! que da lugar a nuestro personaje literario, es, por supuesto, inventada, y evoca a un Departamento francés, la Meuse, conocido por ser escenario de varias guerras, y también a otra exclamación: *nom de Dieu*!

*Del mismo modo, la frase siguiente contiene una referencia literaria sólo en castellano. Se da en ella un falso "contrepet":

l'angoisse me renfrogne, que contiene a su vez un hispanismo, *engagne*:

> LE CHIEN-NARRATEUR (à lui même): Ça peut pas remaner, comme de soi. Allonsions Moucredam-chanquenielâtre, ça sirjupe en leaudelourdin — *l'enfroisse m'engagne si je ne n'escronge un solivoque de grumière.*

> EL PERRO-NARRADOR (para sí): Esto no puede remanecer por su peso. Viremos, coñopujetasarajoyñeta, todo se quema en fragua de vulrajas. *La enfrustia me envence si no escrozo un solivoquio de pesebre y Cervantes mío.*

En este caso, la traducción es tan divergente que se difumina totalmente el origen y equivalencia. Todo está decidido, una vez más, por la fonética.

*En el siguiente ejemplo sí se da, en cambio, una correspondencia en ambos textos en cuanto al personaje citado, esta vez de ficción:

> APOSTASIE (à part): Ohooh! Ohooh! *Tarasbulbon scrofulpesteux*, quelle otroinge afflure qui nous cadenient?

> HEREJÍA (aparte): ¡Jojo jojo! *Tarasbulbón crofulpestoso* ¿Qué otreña afluria nos cadencia?

Boubon, scrofuleux, pesteux: no cabe mayor insulto, un cúmulo de tres males infecciosos, que así se mantiene en castellano.

*Un caso muy curioso de transposición en éste, en que el francés guarda reminiscencias de lenguas eslavas, mientras que en castellano se efectúa una parodia con resonancias de lenguas vernáculas americanas:

> LE CHIEN-NARRATEUR (au public):
> Diboufi! Ça virule, icentre!
> "Astohi dechtebressiennô,
> lovista maranietz
> moralla soyjé possïé
> aïje vesdrannaskou!
> Ajenistnemanné podvoï aniska,
> slobodou otchvoviou
> seper echtionnos.

Yaroslovies biez kantov
nabritchnoyansk nerdantaïljé
nèmes sogri paralostinné.
Ocien corronado yovannès
noncïa qualimentierro
permisjé terrigonnios"

EL PERRO-NARRADOR (al público):

¡Hay un trecho! ¡La cosa virulea aquentro! "Arcoirisada cresteria, guamoco de anacanda. ¡Ay. Qué tequemema! Tembladeriles de Mamatur. Collonan Pachachá. Ricuyo anceacoñac. Yahuahua cacharcuta. En Cholulla la cuma. En Wilkamarú el guacamayu. Por el Papalospan mazapán. Tucám anawak biobio friófrió, chobí queléñ queléñ del mandú. Diadema oceánica de chapultepec".

La primera exclamación: "*Diboufi!*" hace referencia a juegos lingüísticos tales como: "lo has dicho, bicho", o "del dicho al hecho..." al que responde la versión castellana. No hace falta señalar que ambos poemas son inventados. En este momento de la obra, el narrador no sabe qué escribir ni qué contar; para cambiar un poco ofrece un poema al público, que sólo conseguira aburrir más a éste. Se trata de una referencia a un programa de televisión, "France-culture", al que se invita a poetas extranjeros y se les pide que lean sus poemas, que resultan aburridos por incomprensibles.

*Con respecto a otras adaptaciones de orden histórico-geográfico, la primera de ellas guarda un gran interés, desde el punto de vista de la transposición cultural en la traducción. Era preciso encontrar una equivalencia para el mariscal Pétain y para la guerra franco-alemana, y así se hizo en castellano, buscando otro motivo de rencor en la emigración española, con el siguiente resultado:

LE SAPERLEAU:... je, qui, dans le médieux du vingtiècle, m'intromisais, suite naturgique d'une bordée de testiburnes que mon paternacle tira, retour de ciné certain sombredi en les quarantrecinquantises, *après qu'il en fut décousu d'aveques les cousins peusenclins à se border du Rhin.*

"Vive les juifs, à bas pétain
contrechions nous des germains!"

Eclusez, si ce peut fière, un revanderche tel que, mais je ne me loquetterais noncquemais d'en avoir spectabiglé une famiagénure de boshkrautnitzeuls grand complet en train de cramornicendrer dans la durcasse de leur maoussèdès percutbovine...

EL SAPERLON: ... Mí, quien, a mediadiós del veintiglo, me introitaba, fruto natúrgico de una juerga testibolera que mi paternáculo se corrió, vuelta del cine, un cierto aciábado en los cincuentresesentas, *depués que se hubo armado la de Dios es Mixto y poco antes de traspirenarse con la mareada de desexportados a las munifabrikrups del Rurh. "¡A europeizaros, íberos oscuros, con el mono puesto! ¡Aquí en bikini — se campimarbellan —de tipicolspanish— miles de rubisecas!"*

Perdomar, si puede placer, una revancharda como tal, pero no lamentiré nuncuamás haber espectabilado una famigenitura de Fonkartoflen completos a punto de estampicenizarse en la durcasa de su Mercedes percutavacas...

Pensemos por un momento cómo serían algunas de dichas frases en francés sin distorsionar:

... après qu'il en eut décousu avec les cousins (germains) peu enclins à se border du Rhin... Excusez, si se peut faire, une revanche telle que...

Ingenioso texto, cuajado de palabras-maleta que encierran constantemente otros significados y connotaciones, y que se ve reflejado en una igualmente ingeniosa traducción.

*En el siguiente ejemplo, se hace referencia a una provincia de Canadá, Saskatchewan, que en la traducción incluso supera al original, en lo que respecta a la exactitud de lo que se pretende expresar:

LE CHIEN-NARRATEUR (à lui-même): Long trop, long trop, tout cesta, *sasequatcheouan d'bleusaille...*

EL PERRO-NARRADOR (para sí): ¡Largo mucho, largo mucho, todo acuesto! *Sthokolmo de pardillez.*

El perro-narrador realiza aquí una crítica a su propio modo de escribir; la presente frase da idea de algo que va mal, de algo pesado. Esta es la connotación que encierra la palabra *bleusaille*: por un lado hace referencia a los soldados que inician su servicio militar y por otro, evoca también a la *grisaille*, tiempo triste y gris.

*Las frases siguientes contienen igualmente referencias históricas y geográficas. Con ellas damos fin al presente apartado:

LE SAPERLEAU: ... nous irons *à la carmagnole* éplucher encore de doux bigorneaux.

EL SARPELÓN: ... Nos iremos *a Doñana* y otra vez pelaremos suaves quisquillas.

La danza revolucionaria ha dado paso a un conocido parque natural español.

*Cambian las luces en la obra. Los personajes toman conciencia de dónde se encuentran, y el Sarpelón, aparte, profiere una exclamación, cambiando el lenguaje con una réplica que bien pudiera haber sido pronunciada en alemán y que el castellano, tras una curiosa exclamación, reproduce en "francés":

LE SAPERLEAU (à part): Aaahrrhxh! Barzeuille en schnaps! *Vasse d'harppenze à neuscht'aültre?*

EL SAPERLÓN (aparte): ¡Agggh! ¡Bolaños de Calatrava! *Queche que sé avec nusotres?*

Son muchos los ejemplos que muestran la diversidad existente entre las civilizaciones consideradas. Presentaremos seguidamente la divergencia en cuanto a usos y costumbres, citas publicitarias y otras expresiones idiomáticas.

* En un momento de la representación, El Saperlón cuenta su propio nacimiento. Captamos entonces una referencia culta, que constituye un canto de alegría, a los conciertos de Brandemburgo:

LE SAPERLEAU: ... —*roche et brandebois bal nuisette*: j'éclus, elle fit ouf.

EL SAPERLÓN: ... —*Percances venid, desastres llegad, a devorar al niño malnacido ya*; yo eclosiono, ella hace uf.

Igualmente, se adivina la música del baile popular, el acordeón del *bal musette*. Además, *nuisette* es camisón, y *Roche Bobois*, un conocido fabricante de muebles. El castellano trata de reproducir toda esta amalgama del absurdo, y lo hace también con música, con un famoso villancico.

*La siguiente frase, de doble sentido, es traducida por una locución distorsionada en castellano, también de doble sentido:

APOSTASIE: J'ai empataché la salapiate —*elle a sifflé dans le pineau* sans se dubiter de rien—.

HEREJÍA: He embocado a la domesterda —*ha pillado vino por fiebre* sin coscarse de nada—.

"Siffler dans le pineau" es beber vino, pero lo que llega al oído es "elle est tombée dans le panneau". Al mismo tiempo, pues, que ha bebido vino, ella ha caído en la trampa, "se ha tragado el anzuelo". También en castellano oímos otra locución encubierta tras la del texto: "dar gato por liebre", en suma, engañar.

*Consideremos ahora la correspondencia de lo que parece una canción infantil, algo semejante a un juego:

LE CHIEN-NARRATEUR (au public): ...*"et mitte môte mute verchurin latimette poil au fute"* (bis).

EL PERRO-NARRADOR (al público): ... *"¡Pata peta pita, lo que se da no se quita, y viva la Cuca!"* (bis)

Mediante la expresión "poil au fute", se hace referencia al pelo del perro así como a sus pantalones, como recuerdo a su condición: mitad perro, mitad hombre. En castellano se realiza el mismo juego, mediante una conocida expresión infantil, siempre con otras palabras.

*Es la siguiente una canción francesa de scouts. En la traducción se ha buscado un paralelismo, sobre todo desde el punto de vista ideológico:

APOSTASIE: ... et tu ne me *youquaillediyouquaïdes* guère plus que menstriellement...

HEREJÍA: ...Ya no me *montañabanderasalvientas* mucho más que menstrialmente...

*La siguiente referencia, inventada en francés, tiene claras resonancias castrenses. De hecho, la música de una de dichas canciones se oye en la obra mientras ésta es recitada por El Saperlón. En castellano se busca la correspondencia, igualmente, en una de dichas canciones, cuya existencia sí es real:

LE SAPERLEAU (beuglant et entrant):
La satinelle du garnepion
pend sa grumelle aux braguestons
V'là la putelle qui s'tord l'arfion
la satinelle rest'pantacon! (rire gras).

EL SAPERLÓN (entra berreando):
Yo tenía una macarrada,
entre todos el peor.
Siempre enjutos enfilábamos,
siempre enjutos fornigábamos,
a la fija del catrón.
Pom, po-pom, po-pom, po-pom. (Risa fácil)

*Se dan en la obra otro tipo de referencias, cinematográficas:

LE SAPERLEAU: ... Ce fut suitaprès que vîmes *un film* de... Tu te rempouilles plus? Allons voyons de de...
APOSTASIE: *Lelouch.*

EL SAPERLÓN: ... ¡Sí mujer, sí! Fue justopués de ver *la película* esa de... ¿No recuernas? Aquella de... de...
HEREJÍA: *Pilar Miró.*

y musicales:

LE CHIEN-NARRATEUR (à lui même): ... *les roulignes* sont nonrien que de la flétale obsoline, et museaute je sens d'être vieule.

EL PERRO-NARRADOR (para sí): ...*los rolling* son ya no más que cacatela obsolina, y mimén se siente como cagarroza.

*Las referencias publicitarias son muy numerosas. Muchas veces, al igual que ocurre en otro tipo de frases, éstas se transforman y esclarecen su sentido en la representación:

MORVIANNE: ... Je me suiffe l'alluette —j'ai pas envue de trianguler jusqu'aux oreillées du puimâtin, alors *bande velpeau les amous.*

MORVIANA: ... Ahueco el alma. No tengo envista triangular hasta la albohada de la matinada, así que, *chicos, hasta lugo y pontevedra.*

En este caso, al tiempo que Morviana hace alusión a una conocida marca de vendas, hace un gesto con la mano, que quiere decir realmente: "A bientôt". Ahí radica el juego de palabras efectuado en la traducción castellana.

Es este un ejemplo que ilustra de modo general el hecho de que el autor, al ser también director de la obra, remite el senti-

do de ésta al momento de la representación. El sentido está incluido en la futura puesta en escena, entrando a veces en "contradicción" con el propio texto de la obra.

*La cita siguiente es tan curiosa como su traducción:

LE SAPERLEAU: *Pourquoi Picon?*

EL SAPERLÓN: *¿Que no hay casera?*

En ella se hace referencia a un anuncio muy conocido en Francia: "Pourquoi Picon? Parce que c'est bon", por ser el único autorizado para su exhibición en el Metro. En cuanto al castellano, huelgan comentarios.

*Inmediatamente antes de dicha referencia publicitaria, encontramos un famoso dicho, que indica que todo se deteriora:

APOSTASIE: *Tout asse, tout masse, tout rasse.*

HEREJÍA: *Todo lava, todo corta, nada marca.*

La frase real es: "Tout passe, tout lasse, tout casse". La distorsión efectuada se mantiene en castellano, aunque en éste no existe como tal expresión.

*Los diferentes modos de expresión en otros dichos y locuciones nos han parecido igualmente dignos de mención. La siguiente exclamación es en realidad una negación, que incluye a su vez varias negaciones como recurso expresivo:

MORVIANNE: *Berlinglin niquette* et balle en foin!

MORVIANA: *¡Paranada, naranjas de la rita!*

Bernique es una negación popular; *quequette* lo es también, aunque pertenece a un nivel de lengua que roza lo vulgar; *tintin ballepot* es a su vez una negación. Igualmente, en castellano se niega de forma repetitiva mediante una expresión coloquial.

*En la frase siguiente, la transformación francesa es equivalente a la efectuada en castellano:

LE SAPERLEAU (à part): ... La vulu justulement, *ah les beaux Drus. Oh les beaux Drus.*

EL SAPERLÓN (aparte): ... Ahí vela justimente. *¡Vaya tela, vaya telón!*

Por supuesto, se trata de la expresión: "être dans de beaux draps", equivalente a: "estar metido en un lío".

*Citamos, por fin, una interjección, una especie de juramento:

LE SAPERLEAU: *Engeance et vindenoix!* M'allez vous de concerve?

EL SAPERLÓN: *¡Flechas y Pelayos!* ¿Me vais de comandita?

A veces, el castellano es aún más expresivo. En esta ocasión reconstruye con otros medios una exclamación de fastidio; "vindenoix" sugiere "vin de noix", pero también es una exclamación en el lenguaje rural, algo así como: "¡rediez!"

En las expresiones idiomáticas comprobamos cómo las traducciones son cada vez más divergentes, lo cual ocurre ya cuando la lengua discurre por sus cauces normales; tanto más en este texto, que elige el camino de la evocación, resolviéndose incluso de otro modo en la representación. En él, nada es lo que parece realmente, mas constituye una clave que luego se hará accesible al sentido con el gesto y la voz.

Para terminar, citaremos una serie de refranes, muchos de ellos inventados o distorsionados en francés y en castellano, y que a veces ni siquiera lo son y son traducidos como tales. Queden, pues, como una última muestra de la habilidad en el manejo del lenguaje de un autor, y del poder de creación de unos traductores:

- *Trop d'apartés nuisent!* — ¡Mucho aparte, poco aporte!
- *Tant à l'ivresse qu'à les secousser, la tête enfle!* — ¡De lo que bebes y lo que dices se te hinchan las narices!
- *Pommenduite n'aducques le bonnuage et n'endure les roses* — "Bellota tierna no crece sin dios y endura lo que las rosas"
- *Le voulûtes? l'eûtes!* — ¡A lo macho, pecho!
- *Longtemps j'eus mieux fait à m'alitiérer bon-heure* — No te echarás sin ladrar una cosa más.