

SOBRE LA TRADUCCIÓN DEL TEATRO DE J. ROMAINS: CUESTIONES TEÓRICAS Y PRÁCTICAS

SARA LÓPEZ-ABADÍA ARROITA
Universidad de La Coruña

RESUMEN

Jules Romains es un conocido dramaturgo francés. Analizamos aquí varias obras suyas traducidas al español, especialmente *Knock o el triunfo de la medicina* y *El señor Le Trouhadec arrastrado al libertinaje*, con el fin de explicar algunas cuestiones sobre la teoría de la traducción literaria en el campo concreto de la traducción de obras de teatro. También apuntamos algunos aspectos de su teatro relacionados con el de Luigi Pirandello, el gran dramaturgo italiano.

PALABRAS CLAVE

Traducción. Teatro. Romains. Pirandello. Knock.
Le Trouhadec. Diálogos. Monólogos.

ABSTRACT

Jules Romains is a well-known french dramatist. We analyze some pieces by him translated to spanish, mostly *Knock ou le triomphe de la médecine*, and *Monsieur Le Trouhadec saisi par la débauche*, in order to explain some questions about the theory of literary translation in the specific field of theater translation. We indicate also some aspects concerning the relationship between Jules Romains and Luigi Pirandello, the great italian dramatist.

KEY WORDS

Translation. Theater. Romains. Pirandello. Knock. Le Trouhadec. Dialogues. Monologues.

RÉSUMÉ

Jules Romains est un dramaturge français très connu. Nous analysons la traduction espagnole de quelques oeuvres de Romains, surtout *Knock ou le triomphe de la*

médecine et Monsieur Le Trouhadec saisi par la débauche, en vue d'expliquer quelques questions sur la théorie de la traduction littéraire dans le domaine spécifique de la traduction théâtrale. Nous indiquons aussi quelques aspects concernant les rapports entre Jules Romains et Luigi Pirandello, le grand dramaturge italien.

MOTS CLÉ

Traduction. Théâtre. Romains. Pirandello. Knock. Le Trouhadec. Dialogues. Monologues.

Jules Romains es uno de los escritores más populares de la literatura francesa de este siglo. El creador del *unanimismo* tiene un merecido lugar de honor como autor teatral. Su obra *Knock*, titulada irónicamente, «o el triunfo de la medicina», es probablemente el mayor éxito de la escena francesa del período de entreguerras, y sirvió para lanzar a la fama a un gran actor como Louis Jouvet¹. *Knock* y *Les copains*², una en teatro y otra en novela, representan un *estilo Romains* en donde no es difícil advertir la huella de la tradición teatral procedente de Molière y de los relatos enraizados con la tradición picaresca francesa de Le-Sage. En la misma línea crítica, que utiliza la diversión como medio de descubrir la vanidad y la hipocresía en las relaciones individuales y sociales, hay algunas otras obras menos conocidas: *Monsieur Le Trouhadec saisi par la débauche*, *Le Mariage de Monsieur Le Trouhadec*, *Donogoo* y *Donogoo-Tonka*³, todas ellas construídas a partir de la figura del digno e irrisorio M. Le Trouhadec, que por un lamentable error resulta elegido para el prestigioso *Institut*. Pululan en todas estas obras los personajes festivos procedentes de *Les copains* y la mezcla de perspectivas, situaciones, ambientes y formas de hablar proponen un retrato de la sociedad que va más allá de la sociedad francesa de entreguerras. Son, sin duda, tipos universales.

Por ello la traducción de sus obras resulta especialmente atractiva para el estudioso. Por una parte se combina el interés o actualidad de unos personajes que

1. En España se le conoce por su aparición en algunas películas clásicas francesas de los años 30, especialmente el papel de fraile franciscano en *La kermesse heroïque* de J. Becker.

2. Popularizada por la película de Yves Robert, con un reparto excepcional, encabezado por Philippe Noiret, Pierre Mondy, Michel Galabru y Guy Bedos. La música es de Georges Brassens.

3. Las tres primeras, acompañando a *Knock*, están traducidas al español en el volumen *Teatro*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1957.

se mantienen frescos y vitales en la escena; por otra, las consecuencias teóricas de una traducción que tiene que combinar, como hemos dicho, aspectos culturales, diastráticos, diatópicos, genéricos (se trata de traducir *teatro*, por lo tanto hay que ajustarse al concepto de representación) y temporales. La traducción de que disponemos en lengua española es la realizada por Natividad Massanes para la editorial Losada, en 1957. Esto quiere decir que han pasado ya más de 35 años, un período de tiempo similar al que había pasado desde el estreno de la obra, en mayo de 1923 y la fecha de la traducción de Massanes. Parece evidente que es necesario abordar una revisión de este trabajo, poniendo de manifiesto lo que sigue siendo válido, y proponiendo las correcciones y variantes que adecúan la obra a la situación de hoy. No sólo en cuanto al hecho mismo de la representación, sino, y muy principalmente, en cuanto a la reflexión teórica que la traducción implica. Como se sabe, los trabajos y estudios sobre teoría de la traducción son cada vez más numerosos⁴ y plantean cada vez más cuestiones críticas que no habían sido contempladas antaño, o que, en todo caso, habían recibido respuestas que hoy se nos antojan como insuficientes o insatisfactorias. En nuestro país, la implantación de una nueva carrera como es «Traducción e interpretación», y la aceptación del término técnico *Traductología* para designar lo que en lengua inglesa se conoce ya como *Traslatology* son buena prueba de que el hecho de la traducción ha pasado a verse como un fenómeno que, junto a la producción (práctica) lleva aneja la reflexión (teoría). Las líneas siguientes pretenden situarse en esta perspectiva de trabajo, aplicándola a los dos grandes textos teatrales de J. Romains⁵, *Monsieur le Trouhadec saisi par la débauche*⁶ y *Knock*⁷. La primera de ellas, dedicada a Jacques Copeau, se estrenó en mayo de 1923, y la segunda en diciembre del mismo año. La figura de Le Trouhadec es sin duda uno de los grandes aciertos teatrales de Romains, por lo cual resulta necesario abordar su traducción con el mayor esmero posible. En esta obra nos encontramos a Le Trouhadec en Montecarlo, tratando de intimar con una joven actriz de teatro de la que se ha enamorado. Las consecuencias de este amor tardío resultarán especialmente cómicas.

En cuanto al hecho mismo de la traducción, estamos muy de acuerdo con P. Newmark cuando señala que «el principal objetivo que se pretende con la traducción de una obra de teatro es poder representarla con éxito» (*Op. cit.*, p. 232).

En el primer diálogo entre Le Trouhadec y Bénin aparecen algunas opciones de traducción discutibles. Bénin, antiguo discípulo del pomposo profesor se en-

4. Uno de los más recientes, *A Textbook of Translation*, de Peter Newmark (Prentice Hall, 1988) acaba de traducirse al español: *Manual de traducción*, Editorial Cátedra, 1992.

5. En realidad, como el propio autor apunta, hay una tercera obra que conoció un gran éxito en Europa, *Le Dictateur*, pero que fracasó en los escenarios franceses, a diferencia de las dos citadas.

6. J. Romains: *Monsieur Le Trouhadec saisi par la débauche*, Paris, Gallimard, Col. Folio, 1975.

7. J. Romains: *Knock ou le triomphe de la médecine*, Paris, Gallimard, Col. Folio, 1981.

cuentra a éste en Montecarlo y entabla un hábil diálogo para informarse algo más. Por un lado el diálogo sirve para que los espectadores tengan datos sobre los personajes y la situación, pero por otro, para que capten algunas pistas sobre la forma de ser de ambos. La primera cuestión que hay que plantearse es si se deben o no traducir los nombres. En este caso, el apellido Le Trouhadec, para un francés representa un área geográfica específica, la Bretaña, región en la que abundan los apellidos con terminación -ac, -ec, -ic y precedidos del artículo Le. Por ejemplo, Le Pensec, Le Goffic, Le Gonnidec... Digamos que el equivalente español sería la terminación -eiro/a, -iño/a, de los apellidos gallegos. Si la opción es castellanizarlos, una buena traducción sería adaptar el nombre de acuerdo con esos modelos. Así Le Trouhadec podría ser traducido como Formigueiro, Rebuleiro, Manciñeiro, Pexegueiro, o bien Fandiño, Magariños, Valiño, Muños. Para Bénin, la traducción es fácil: Benigno. No está de más plantearse esto porque la elección de los nombres contribuye a perfilar la idea de los personajes, y en toda la obra de Romain los nombres tienen una fuerte carga de intencionalidad. Esto plantea cuestiones de enorme interés para dilucidar lo que es una mera traducción, pensada en términos literarios, y lo que es una adaptación, pensada en términos teatrales, de escena. Un buen ejemplo nos lo da la traducción del *Tartuffe* de Molière hecha en este mismo siglo para la escena española⁸. Frente a la tradición literaria de mantener los nombres franceses, o adaptarlos tan sólo en la terminación, el traductor (desgraciadamente desconocido) adapta a la familia Pernelle, con los nombres de Don Simplicio y Doña Elvira, dándole a la suegra el nombre de Doña Tecla, a la hija el de Pepita, y a la criada, Felipa. Tartuffe, el hipócrita, pasa a ser Don Fidel, nombre, naturalmente, irónico, y sin duda alguna, atinado. Esto hace que el título de la obra ya no sea *Tartufo*, sino el que Molière había dado como subtítulo: *El hipócrita*.

Sobre estos planteamientos se puede pensar en un título algo menos literal para traducir *Monsieur Le Trouhadec saisi par la débauche*. En primer lugar, el término *saisi par la débauche* combina dos conceptos, uno jurídico *saisi par*, que corresponde a la idea de *embargo*, y otro moral, *débauche*, que alude a los conceptos de «orgía, desenfreno, libertinaje». La traducción «arrastrado por el libertinaje», resulta demasiado literaria. Posibles alternativas para el giro «saisi par» serían «entregado a» o «en pleno». Hay que tener en cuenta también que el título francés equilibra muy bien una secuencia de seis sílabas para el nombre (Monsieur Le Trouhadec) y una de siete para la situación (saisi par la débauche). En el título español la segunda parte «arrastrado por el libertinaje» es muy larga, once sílabas. Traduciendo «Monsieur Le Trouhadec» por «El señor Magariños» proponemos un heptasílabo; con lo que el título debería completarse, como mucho,

8. Sigo una edición in-octavo, sin nombre de editorial ni año, que no obstante debía pertenecer a una colección teatral estable y periódica, ya que la numeración del volumen va de la página 111 a la 166. Debía de ser el tercer volumen de la serie; edita a dos columnas y sin separación de espacio entre cada acto.

con un octosílabo. Si se mantiene el término «libertinaje», parece que el giro adecuado sería «en pleno libertinaje». Si se prefiere adaptar «débauche» por «orgía, desmadre, desenfreno» hay varias posibilidades. Personalmente me gusta el título «El señor Magariños se da al desmadre». Pero volvamos al texto de Romains.

Le Trouhadec, que se ha instalado en una pensión, se hace pasar por un tal Monsieur Pessemesse, que la traductora mantiene como apellido. Sin embargo parece claro que Romains está jugando con un compuesto de dos términos, «pese», que es término farmacéutico, y por supuesto, messe, «Misa». Además, la rima interna refuerza el efecto paródico. No hay razones para renunciar a adaptar esto. «Picea» traduce «Pesse», pero resulta hoy en día poco comprensible. Es más fácil rescatar –manteniendo rima asonante interna– otro término de farmacia aún vigente, la «quina». Propongo, pues, traducir «pessemesse» por «Quinamisa». Otro tanto sucede con el apellido de los señores Trestaillon, que comparten con le Trouhadec el alojamiento. Da la impresión de que el apellido está relacionado con «tressaut, tressauter», «sobresaltarse», con terminación «-illon», típica del sur, es decir, Provenza o la Cataluña francesa (Rossillon). Una buena adaptación se basaría en la sinonimia «sobresalto: respingo», y la terminación catalana en -ol, como Pujol, Armengol, Argullol, Palol. El señor Respingol.

En otras ocasiones la traducción Massanes no se ajusta al *tono* al pasar de una lengua a otra. Así cuando Le Trouhadec habla de los señores Trestaillon, el texto francés dice «Des gens très corrects». La traducción literal «Gente muy correcta», elegida por Massanes, no encaja con la fórmula clásica equivalente en español: «Muy buena gente». Más adelante, en otra de las réplicas, sucede lo contrario. Cuando Bénin dice, al enterarse de que el viejo Le Trouhadec se ha enamorado de una actriz, «Vous me donnez la chair de poule», la traductora evita la expresión popular equivalente: «Me pone la carne de gallina», típica de Bénin, y disminuye la fuerza cómica del diálogo, traduciendo: «Me da usted escalofríos». En otro caso no se entiende muy bien por qué la traductora escamotea una parte del texto de Bénin. La réplica:

BENIN. Octubre 1903? Et nous sommes en 1922...

Se traduce por un escueto «¿Octubre de 1903?», cuando es necesario insistir en el hecho de que han pasado diez y nueve años, como viene en el texto francés.

Pasemos ahora a la cuestión del «tono» de los personajes. El matrimonio Trestaillon aparece en escena en el tercer acto (el marido ha aparecido ya antes). Estamos en una escena muy curiosa en la que el matrimonio se trata de tú pero al mismo tiempo se dan el tratamiento de señor y señora. Así pues es un diálogo tenso, pero sin duda, en estilo familiar. La traducción de Natividad Massanes no nos parece muy acertada:

SEÑORA T.: –A fuerza de saber vivir, hemos adquirido un buen pasar y la consideración de los demás. ¿Es preciso que ahora provoques al destino?

SEÑOR T.: –¿Se trata acaso de volver a empezar toda una vida de trabajo? Pero no seré tan tonto como para que, hallando una fortuna a mis pies, la eche a la alcantarilla.

Como vemos, es una traducción muy literaria. Se sabe de qué se habla, pero no se está reproduciendo el tono de una charla tensa entre un matrimonio sin testigos.

Veamos, punto por punto, las alternativas de traducción.

La primera de ellas es el giro «A force de savoir-vivre», que la traductora mantiene literal. Parece claro que «à force de» corresponde al tono coloquial «a base de». En cuanto a «savoir-vivre», en el tono familiar equivale a «mundología», «comportarse» o «saber estar». Esto está incluido en la réplica que empieza «Nous avons acquis» y sigue «l'aisance et la considération». La traductora no ha buscado el tono del personaje, que corresponde a la sensata esposa que hace ver a su marido que «tienen una posición social y un respeto». Así pues, esta primera réplica corresponde a lo siguiente:

–Hemos logrado una posición social y un respeto, y los hemos logrado a base de saber estar.

Esta premisa se pone como contrapunto del razonamiento:

Il faut que ce soit toi, maintenant, qui provoques la destinée.

La traducción «¿Es preciso que ahora provoques al destino?» no respeta la fórmula enfática «que ce soit toi qui» y tampoco atina en la fórmula coloquial correspondiente a «provoquer la destinée», que vale por «tentar a la suerte». El giro completo es «¿y ahora tienes que venir tú a tentar a la suerte? La traducción Massanes mantiene para *Il faut que* el valor impersonal; nosotros hemos integrado el enfático *que ce soit toi* con esta perífrasis, de modo que el giro coloquial corresponde al uso español. Para cotejar ofrecemos aquí el texto francés, el de Massanes y el nuestro.

–Nos avons acquis, à force de savoir-vivre, l'aisance et la considération. Il faut que ce soit toi, maintenant, qui provoques la destinée?

–A fuerza de saber vivir, hemos adquirido un buen pasar y la consideración de los demás. ¿Es preciso que ahora provoques al destino? (Traducción Massanes)

–Hemos logrado una posición social y un respeto, y los hemos logrado a base de saber estar. ¿Y ahora tienes que venir tú a tentar a la suerte?

La réplica de Monsieur Trestailon comienza por un *S'agit-il*, que Massanes traduce por «¿Se trata acaso de...?», y que admite una traducción más coloquial: «Es cosa de...» A partir de aquí nuestro texto introduce algunas variaciones de matiz. En vez de «Pero no seré tan tonto...» preferimos la perífrasis de futuro in-

mediato: «No voy a ser tan tonto...», evitamos la fórmula de gerundio «hallando una fortuna» y sustituimos el par léxico «hallar + fortuna» por su alternativa coloquial «encontrar + tesoro». En español las cosas no se encuentran a los pies, sino delante de las narices. En conjunto la traducción tiene un perfil muy diferente:

–No es cosa de volver a trabajar toda la vida. No voy a ser tan tonto que me encuentre un tesoro delante de las narices y lo tire por una alcantarilla.

Otro discurso interesante es el de la Vieja Jugadora, contándole a Mme Trestaillon las hazañas de Le Trouhadec en la ruleta. Los errores de traducción son de matiz, pero afectan notablemente al estilo del relato. No se puede traducir la expresión valorativa *Le sublime vieillard!* por «¡El sublime anciano!». En español la fórmula valorativa correspondiente es ¡Qué N más/tan Adj!. Traducir «¡El sublime anciano!» respeta el sentido, pero no el contexto ni el estilo. La traducción es «¡Qué viejo tan sublime!»; a menos que se quiera afinar proponiendo una traducción al día, en que el adjetivo que corresponde a los años 90 al que estaba de moda en los años 20 es «genial». En este caso tenemos: «¡Qué viejo tan genial!», lo que, sin duda, no es lo mismo que ¡El sublime anciano!. Tampoco está bien traducida la acotación de lo que hace Mme Trestaillon. *Un faible empresement* no es «con débil prisa», sino, más coloquialmente, «sin muchas ganas». Otras soluciones a problemas del texto son también discutibles, especialmente por razones de tono, o de dispersión. Resulta difícil admitir que una locución rápida, como «à un moment», se traduzca por un giro tan lento como «En un momento determinado». En conjunto, la réplica de la Vieja Jugadora la traducimos así:

LA VIEJA JUGADORA. Hace ocho días que no me lo quieren dar en ningún estanco. ¡Qué viejo tan genial! Eso es lo que me ha hecho volver. Me parecía que era yo. Mira que hace veinte años que lo estudio y nunca he llegado a ganar más que trescientos veinticinco francos en una sesión, el 29 de febrero de 1912, y eso porque era año bisiesto, señora. ¡Ah, qué viejo tan prodigioso! ¿Me podría desabrochar un poquito el cuello del corsé, señora? (*la señora Respingol se aviene a ello sin muchas ganas*). Ahí, gracias. Puede que me muera esta misma tarde, o por la noche. Pero antes habré visto de cerca a un hombre genial. ¡Qué frente! ¡Qué ojos! En una ocasión me las arreglé para tocarle el codo. ¿Cree usted que me puede dar suerte, señora?

Esta aproximación general a la traducción de *Monsieur Le Trouhadec* nos sirve de pauta para abordar la de *Knock, ou Le triomphe de la Médecine*, que, como hemos dicho es una de las grandes piezas de repertorio de este siglo, y creación magistral de Louis Jouvet, que además de representar el papel principal diseñó los decorados y la escenografía⁹.

9. Es curioso lo que cuenta Romaines sobre la intervención de Jouvet: «*Knock* en réalité, n'a pas eu d'histoire. Il a été écrit vite, et dans la joie. Je le destinai à la Comédie-Française.

El primer punto que vamos a tratar es la adaptación de los nombres. La traducción de Losada propone Bernardo, Juan y Escipión como equivalentes de Bernard, Jean y Scipion. Sin embargo mantiene el original francés para el doctor Parpalaid, Mousquet y la señora Rémy. Sin embargo estos nombres permiten una buena adaptación. Evidente en el caso de Mousquet, el farmacéutico, que es exactamente Mosquete. Más difícil para la señora Rémy, cuyo apellido evoca el cognac Rémy Martin. No parece arriesgado llamarla señora Osborne. Y el doctor Parpalaid, médico de pueblo de la vieja escuela es un apellido formado a partir de *parpaing*, que es técnicamente el *perpiaño* o *piedra sillar*. Una buena traducción resulta de aplicar el sufijo *-añez* a ese nombre, con lo que tenemos el Doctor Perpiáñez. Obviamente *Knock*, que es nombre inglés perfectamente universal, no requiere traducción. Así pues tenemos al Doctor Perpiáñez, a la señora Osborne y a Mosquete, tal como si estuviéramos en una pieza de Arniches, contemporáneo de Romain y próximo en muchas cosas a su forma de entender el teatro.

Vamos a proponer una alternativa general de traducción a partir del cotejo de diálogos breves y de réplicas largas. Está claro que un objetivo principal es la traslación de la forma de hablar específica de cada personaje, reflejada en las elecciones léxicas, en la formulación sintáctica y en la selección de referencias culturales. Un primer buen ejemplo lo tenemos en la oposición entre Parpalaid y Knock: el médico clásico, de la vieja escuela, humanista y sin ambiciones, y el ejecutivo moderno de la medicina, profesional escéptico y astuto conocedor de la psicología de sus pacientes. Cuando se va Parpalaid el pueblo es un caso perdido para la profesión: todos sus habitantes están sanos. A Knock le basta una semana y un lema certero («Un hombre sano es alguien que ignora que está enfermo») para invertir la situación. Parpalaid (Perpiáñez) se expresa con un lenguaje claro, popular, y sin afectación, aunque un poco antiguo. Un buen ejemplo de esta manera de hablar es la siguiente réplica, dirigida a Knock:

—Certes, et votre rondeur m'a plu. J'ai beaucoup aimé aussi votre façon de traiter par correspondance et de ne venir sur place qu'avec le marché en poche. Cela m'a semblé chevaleresque, ou même américain. Mais je puis bien vous féliciter de l'aubaine: car c'en est une. Une clientèle égale, sans à-coups...

(C'était avant l'histoire du *Dictateur*). Mais Jovet m'ayant supplié de lui laisser lire le manuscrit, je le lui confiai. Vingt-quatre heures après, il me disait:

—Donnez-moi cette pièce. Je vous la monterai immédiatement. Au Français, il vous feront attendre des mois, ou des années.

Je venais de voir avec *Le Trouhadec*, ce que Jovet était capable de réaliser, tant comme metteur en scène que comme acteur. Je ne fus pas difficile à convaincre. Je tiens même à ajouter ceci, qui est tout à l'éloge de Jovet: il aimait profondément la pièce, mais il était persuadé qu'elle n'aurait aucun succès. Ce qui ne l'a point empêché de la préparer avec minutie et enthousiasme, et de réunir justement en sa faveur toutes les conditions du succès. Ce qui prouve qu'une certaine confiance, qui se considère elle-même comme aveugle, fait partie du courage d'un directeur de théâtre.

Como se ve, Parpalaid usa voces como *rondeur*, *aubaine*, y expresiones como *marché en poche*, o *sans à-coups*, todo ello popular; e incluye fórmulas de cortesía como «je puis bien vous féliciter», vocablos como *chevaleresque* o elecciones sintácticas elegantes como «ne venir sur place que...». Es un estilo en donde advertimos al mismo tiempo una educación esmerada, un contacto con el habla popular y una edad proveya.

La traducción de Natividad Massanes es correcta, pero admite posibilidades de mejora. Veamos un ejemplo.

—Cierto, y su sencillez me ha gustado. también me ha gustado su modo de tratar por correspondencia...

Nótese que en el original Parpalaid alterna la fórmula *m'a plu* (verbo *plaire*) y la construcción *J'ai beaucoup aimé*. Esta alternancia es importante porque connota el esmero y el matiz en la expresión. Sin embargo Massanes traduce las dos veces por «me ha gustado». La idea es correcta, pero la connotación de estilo se ha perdido. Es discutible que el término *rondeur* esté bien traducido por *sencillez*. Parece más atinado *franqueza* o, mejor aún, *llaneza*. La fórmula *être rond en affaires* indica que las cosas se hacen con claridad, sin engaño, sin doblez. Entre *franqueza* y *llaneza*, ambas más atinadas semánticamente que *sencillez* parece haber una variación: *llaneza* es término más popular y *franqueza* más general. Por otra parte para *franqueza* existe en francés el término *franchise*.

La alternancia del verbo *plaire* y de la fórmula *aimer beaucoup* se respeta alternando *gustar* con *agradar*. En conjunto la propuesta de traducción para ese comienzo de réplica es así:

—Cierto, y me gustó su llaneza. Me agradó también su forma de...

Su forma ¿de qué? Aquí hay un error de matiz en la traducción de Massanes, ya que el verbo *traiter* se traduce por *tratar* si el verbo es *transitivo* el valor de *traiter* intransitivo, en francés es el de *negociar*. Así que se trata de «su forma de negociar por correspondencia».

La traducción de «marché en poche» por «el negocio en el bolsillo» parece demasiado literal. La fórmula popular en español es «tener el asunto tratado». «Venir sur place» por «venir al lugar», cuando el lugar es el mismo en el que se está hablando, parece mejorable con el deíctico *aquí*. Tampoco parece necesario mantener la traducción del *passé composé* francés por la forma de perfecto en español. El pasado simple se ajusta mucho mejor a la naturalidad del párrafo. Esto permite la traducción completa del texto francés como «no venir aquí hasta estar el asunto ya tratado». Véase la diferencia de traducción:

(N. Massanes) —Cierto, y su sencillez me ha gustado. También me ha gustado su modo de tratar por correspondencia y no venir al lugar hasta tener ya el negocio en el bolsillo.

(Propuesta) –Cierto, y me gustó su llaneza. También me agradó su forma de negociar por carta y no venir aquí hasta estar el asunto ya tratado.

Pasemos ahora al estilo del personaje principal, Knock. Dentro de esta primera escena tenemos un excelente ejemplo de la capacidad de Knock para asumir diferentes registros lingüísticos. Se trata del relato que le hace a Parpalaïd de su experiencia en el barco.

–Oui, vous, vous n’aviez pas la vocation. Moi, je me suis présenté. Comme j’ai horreur des situations fausses, j’ai déclaré en entrant: «Monsieurs, je pourrais vous dire que je suis docteur, mais je ne suis pas docteur. Et je vous avouerai même quelque chose de plus grave: je ne sais pas encore quel sera le sujet de ma thèse». Ils me répondent qu’ils ne tiennent pas au titre de docteur et qu’ils se fichent complètement de mon sujet de thèse. Je réplique aussitôt: «Bien que n’étant pas docteur, je désire, pour des raisons de prestige et de discipline, qu’on m’appelle docteur à bord». Ils me disent que c’est tout naturel. Mais je n’en continue pas moins mes scrupules et réclamer cette appellation de docteur à laquelle, en conscience, je n’ai pas droit. Si bien qu’il nous est resté à peine trois minutes pour régler la question des honoraires.

Como se ve, hay dos estilos, directo e indirecto. Por una parte Knock le cuenta a Parpalaïd lo que sucedió antaño, pero por otra parte cita textualmente (y es de suponer que en escena gestualiza imitando el timbre de voz y los ademanes) las palabras que utilizó para hablar con los marineros. Está claro que hay que hacer ver esta diferencia en la traducción. En términos generales la traducción de N. Massanes lo consigue, especialmente cuando se trata de adoptar el estilo grave de Knock al dirigirse a los marineros. Sin embargo en la traducción que corresponde al diálogo con Parpalaïd hay algunas soluciones discutibles, sobre todo porque resultan excesivamente alambicadas, cuando en este caso sí se podía haber usado la traducción literal. Así, el anunciado *les raisons qui me font vaincre mes scrupules* lo traduce Natividad Massanes por «las razones a causa de las cuales he vencido mis escrúpulos». Era muy sencillo traducir «Las razones que me llevan a vencer mis escrúpulos». Hay también alguna imprecisión cuando se traduce «réclamer cette appellation de docteur», por «reclamar ese título de doctor», cuando al tratarse de una forma de dirigirse a alguien (appeller), lo indicado es hablar de «tratamiento de doctor».

Otro personaje de interés es el pregonero. Para afinar la traducción de su forma de hablar hay que respetar sus estrategias de discurso. En estas dos réplicas vemos cómo adopta los usos de *vous* hablando de qué pasaba con la consulta de Parpalaïd y de *on* para referirse a la situación psicológica del paisano ante la enfermedad:

Fragmento 1

–Quand *on* allait le voir, il ne trouvait pas.

–Qu'est-ce qu'il ne trouvait pas?

–Ce que *vous* aviez. Neuf fois sur dix, il *vous* renvoyait en *vous* disant: «Ce n'est rien du tout. Vous serez sur pied demain, mon ami».

Fragmento 2

–Ah! vous avez mis le doigt dessus. *On* ne se soigne pas assez. *On* ne veut pas s'écouter et *on* se mène trop durement. Quand le mal *vous* tient, *on* se force. Autant vaudrait-il être des animaux. En la traducción de N. Massanes el *on* del fragmento 1 se traduce por la fórmula de 3ª persona plural, y el *vous* del mismo fragmento se traduce por *uno*. Este es el fragmento traducido:

–Cuando iban a que les visitara, no lo descubría.

–¿Qué es lo que no descubría?

–Lo que tenía uno. De cada diez veces, nueve lo despedía a uno diciendo: «No es nada. Mañana estará usted perfectamente, amigo». En la traducción de todo el fragmento 2, los cuatro *on* se traducen de manera distinta: una vez por *la gente*, dos por *uno* y la última se traduce por «*se hace un esfuerzo*», con tratamiento impersonal que no se atiene al valor semántico del original. Parece claro que no hay una estrategia clara de traducción de algo que es esencial para definir bien la identidad del personaje. Curiosamente no se utiliza en ningún momento una fórmula que es típica del lenguaje coloquial y que aquí resulta obligada: el tratamiento de plural de primera persona que engloba al colectivo del que forma parte el hablante. Es la traducción más indicada para el fragmento 2:

–¡Ah! Ha puesto el dedo en la llaga. No nos cuidamos lo suficiente. No queremos cuidarnos y vivimos de mala manera. Y cuando ya lo tienes encima, a forzarnos. Como animales.

El cambio psicológico del *on* al *vous* y de nuevo al *on* se traduce aquí por el cambio de primera persona del plural a la segunda del singular. Esto permite mantener esas variaciones de la psicología del pregonero al situarse ante los hechos desde diferentes perspectivas. En el fragmento 1 el cambio es de un *on* inicial a un *vous* constante en la última réplica. La traducción que proponemos mantiene estas mismas estrategias, con la novedad de traducir el primer *on* por un genérico *la gente*, que luego asume el hablante al pasar a *vous*:

–Cuando la gente iba a verlo, no encontraba.

—¿Qué es lo que no encontraba?

—Lo que tenías. Nueve de cada diez veces te despachaba diciendo: «No es nada. Mañana, como nuevo, amigo».

Hemos introducido también algunas variantes de contexto como «despachar» por «renvoyer», lenguaje coloquial típico un poco más colorista que el neutro «despedir». También la fórmula «être sur pied» parece ajustarse al coloquial «como nuevo», más que a «perfectamente».

Otras elecciones léxicas para la traducción del texto del pregonero son claramente erróneas, como cuando se traduce «une camomille» por «un té de camomila», cuando lo normal es hablar de «una manzanilla» o, para evitar ambigüedades, «una taza de manzanilla». Tampoco se puede traducir la receta de Knock al pregonero «prenez un peu de potage» por el *faux-ami* «coma un poco de potaje». Lo que le prescribe es exactamente «un caldito», o «una sopita ligera». El *potage* español no es el *potage* francés.

En el diálogo entre Knock y el farmacéutico Mousquet hay varias imprecisiones de traducción similares, tanto en la elección de variantes léxicas como en la traducción de giros o locuciones. Un ejemplo claro es esta réplica:

—Encore faut-il qu'il tombe malade!

construcción perfectamente coloquial, que Massanes traduce de forma demasiado literaria:

—¡De todos modos es preciso que caiga enfermo!

El tono coloquial exige la traducción: «Aun tiene que ponerse enfermo». La réplica de Knock a estas palabras es un compendio de su pensamiento científico; en la traducción española hay varios errores de matiz, contenido, o de adecuación al discurso teatral. Es el caso de la expresión «qui ne tient plus devant les données de la science actuelle» traducida por «que ya no se tiene en pie ante los hallazgos de la ciencia actual». *Données* son *datos* y no *hallazgos*, término que corresponde a «trouvailles». Un *dato* es siempre más aséptico. Pero además el giro *qui ne tient plus* corresponde muy bien al vocablo *insostenible*. La traducción que proponemos es:

—«Ponerse enfermo», vieja noción insostenible ante los datos de la ciencia actual.

Otras traducciones, sin ser erróneas, son seguramente mejorables. *Rayer de notre vocabulaire* se traduce por «borrar de nuestro vocabulario». En realidad *borrar* corresponde más bien a la idea de *effacer*. El vocablo *raayer* está mejor traducido por *suprimir*.

Atteints de maladies traducido por «atacada de enfermedades»; es más preciso «aquejada por enfermedades».

En otras ocasiones los tiempos verbales no se traducen con exactitud. Si el original dice «*si vous allez leur dire*» y no «*si vous leur dites*» no hay razón para traducir «si usted les dice»; la traducción más fiel es «si les va a decir». Tampoco se puede traducir el subjuntivo «que vous ayez déjà» por un indicativo «que tiene ya». Se trata de «que ya tenga». Y la traducción de «pour en prendre de nouveaux» no está bien traducida por «para poder hacer cargo de otros nuevos». Es indicado «para coger otros nuevos», o, sencillamente, «para ocuparse de más».

Errores similares se encuentran en la traducción de otras réplicas de otros personajes, o del propio Knock. Así cuando se traduce *névropathe* por «neofrítico» (¡!), o la expresión «ni chair ni poisson» literalmente por «ni carne ni pescado» cuando existe el giro popular «ni chicha ni limoná». O cuando el concepto *canton* se traduce por «cantón» que no indica ninguna realidad administrativa concreta en España. La adaptación requiere usar el término «municipio». En otras ocasiones los giros populares se traducen por expresiones poco coloquiales. No es cosa de discutir ahora estos detalles, pero sí de proponer una traducción de una réplica larga en donde se puede apreciar la composición del personaje en función de su discurso. Estamos al final de la pieza, y Knock le describe a Parpalaid la nueva realidad del municipio:

KNOCK. ¡Contra! (*Se dirige al fondo del escenario y se acerca a una ventana*). Venga aquí un momentito, doctor Perpiáñez. Ya conoce la vista que hay desde esta ventana. En su momento, entre sus partidas de billar, no le habrá pasado inadvertida. Al fondo, el monte Aligre señala los límites del municipio. A la izquierda hay dos aldeas, Mesclat y Trebures; y por aquí, si las casas de San Mauricio no formaran esa especie de abultamiento, podríamos ver todas las aldeas en fila. Pero usted no pudo captar más que las bellezas naturales, que tanto le atraen. Lo que contemplaba usted era un paisaje agreste, ni humano casi. Se lo devuelvo hoy completamente impregnado de medicina, animado y recorrido por el fuego subterráneo de nuestro arte. Cuando me planté aquí por vez primera, al día siguiente de llegar, no me sentía muy orgulloso; notaba que mi presencia no pesaba gran cosa. Toda esta amplia comarca prescindía con insolencia de mí y de mis congéneres. Pero ahora me encuentro aquí tan a gusto como el organista de la catedral ante su teclado. En doscientas cincuenta de estas casas –no las podemos ver todas debido a las distancias y a los bosques– hay doscientas cincuenta alcobas donde alguien cree en la medicina, doscientas cincuenta camas donde un cuerpo en reposo da testimonio de que la vida tiene sentido, y, gracias a mí, sentido médico. Y por la noche aun es más hermoso, ya que están las luces. Y casi todas esas luces son cosa mía. Los no-enfermos duermen entre tinieblas. Suprimidos. Pero los enfermos tienen el piloto encendido, o la lámpara. Lo que queda al margen de la medicina, la noche me lo suprime, impide que me moleste o que se me oponga. El municipio deja paso a una especie de firmamento, y yo soy su creador eterno. Por no hablarle de las campanas. Piense que para toda esta gente, su primera misión es recordarles mis prescripciones; son la voz de mis recetas.

Piense que dentro de unos momentos van a dar las diez y que para todos mis enfermos, las diez es la segunda toma de temperatura rectal, y que dentro de unos momentos doscientos cincuenta termómetros van a penetrar al unísono...

La traducción de este fragmento requiere en muchas ocasiones decidir entre una o varias posibilidades. Adecuar el resultado al género teatral es un elemento obligado de la buena traducción. El texto tiene que estar pensado para ser asumido en el escenario por un actor, y el actor tiene que interpretar no sólo el sentido de sus intervenciones, sino la forma en que sus frases, sus giros, sus palabras, *perfilan* su personaje, lo dotan de entidad. Lo que un actor dice en escena sólo puede ser literario si el personaje que representa está concebido como un personaje literario. No se puede traducir un texto teatral igual que un texto de novela. Tenemos la esperanza de que estas reflexiones permitan una revisión en profundidad de unos textos que ya han demostrado su validez en la escena universal de este siglo, pero que en lengua española no han tenido la suerte de gozar de una traducción esmerada.

Como complemento de este trabajo ofrecemos aquí la traducción de algunos textos de Jules Romains, de muy difícil acceso para el público español. En el primero, el autor rememora sus conversaciones con otro de los grandes dramaturgos de este siglo, Luigi Pirandello. En el segundo analiza los factores de construcción de sus propios personajes teatrales, muy especialmente el de Monsieur Le Trouhadec, de cuya obra hemos hablado aquí. Entendemos que el conocimiento de estos textos resulta esencial no sólo para la comprensión del teatro del propio Romains, sino también para ahondar en lo que es la creatividad dramática en general.

1. DEL CAPÍTULO IV, «Le théâtre et l'époque», de *Souvenirs et confidences d'un écrivain*, París, Arthème Fayard, 1958

Cenaba yo una noche con Pirandello. Era la época en que teníamos proyectado escribir una obra entre los dos, sobre un tema mediterráneo (creo que tanto para él como para mí era el primer intento de escribir una obra en colaboración). Habíamos llegado, de forma natural, a hablar de la forma en que los temas, los primeros esbozos de un tema, solían presentársenos. Intentamos recordar cómo había pasado, en su día, con tal o cual obra. Y nos dimos cuenta, no sin regocijo, de que tanto a él como a mí —es decir, dos hombres considerados aun hoy como autores filosóficos, autores de «ideas»— los temas, en un primer momento, no nos venían nunca en forma de idea abstracta; que la obra no se desarrollaba nunca a partir del planteamiento abstracto o filosófico de un problema, ni a partir de la noción desnuda de dicho problema. Por ejemplo, un autor concreto, «ligero» o «vivaz» o «deliciosamente espontáneo» de teatro de vodevil, sí que puede arrancar de una idea abstracta. Quizá se plantea:

–Es el momento de escribir algo sobre los celos masculinos, o sobre el triángulo amoroso.

Con esta noción buscaba luego un tema, una intriga, unos personajes que pudieran ilustrar el tema de los celos masculinos o del triángulo. Pero nosotros, «autores filosóficos» partíamos de algo bastante confuso y amorfo, y al principio no sabíamos qué pensar sobre ello, y que quizá no tenía la menor importancia, una imagen interior más o menos extraña, que a la larga nos llamaba la atención precisamente por su persistencia, por la inexplicable emoción que nos proporcionaba, por el sentido o los distintos sentidos que poco a poco iba adquiriendo. Lo cual nos llevaba a preguntarle a la imagen, a mirarla más de cerca, a descubrir en cierto modo los sentidos ocultos que escondía, y a veces a darnos cuenta de que esos sentidos ocultos constituían un drama, un drama en estado virtual, que sólo requería brotar, desarrollarse, y al que luego se añadían personajes caracterizados, ideas claras, problemas en estado consciente, en resumen, poco a poco, todo el contenido de la experiencia y del espíritu.

Me acuerdo, por ejemplo, de lo que me contó Pirandello sobre la visión inicial de donde había salido una de sus más célebres obras –reconocible por ese detalle, puesto que se trata de uno de esos casos en que el embrión aun se reconoce en el adulto–.

–Veía –me dijo– una de esas cestitas colgadas de una cuerda que usan las mujeres en las ciudades italianas y que hacen subir y bajar desde la ventana, para que les pongan sus provisiones. Veía cómo subía y bajaba la cestita. En muchas ocasiones, durante varios días, y no sabía por qué, me parecía algo lleno de significado, conmovedor, incluso angustioso, dramático. Necesitaba desentrañar poco a poco esa significación misteriosa... Y entonces sentía que iba apareciendo una historia detrás de esta visión, a partir de ella, para justificarla. Así se hizo la obra.

A cambio le conté la historia de *Musse*, o más bien la de *Jean le Maufranc*, ya que *Musse* ha sido sólo una nueva elaboración del tema de *Jean le Maufranc*:

–Yo estuve obsesionado –le dije– durante muchísimos días, por la visión siguiente: un hombre de edad mediana, de aspecto muy vulgar, se encontraba en una salita, o en una habitación, ante algo que recordaba a un mueble: quizás un armario, quizás un baúl; y se daba la vuelta, inquieto, como si temiera que alguien fuera a sorprenderlo. Me parecía que tenía un manajo de llaves en la mano que estaba más cerca del mueble. A lo mejor acababa de cerrar un cajón apresuradamente, e intentaba meter de nuevo el manajo llaves en el bolsillo. Pero lo que más me llamaba la atención, y era lo esencial en la imagen, lo que me parecía más cargado de *potencial dramático* era el movimiento que hacía el hombre para volverse, la ansiedad y la especie de queja que había en ese movimiento.

Le conté entonces a Pirandello que esa imagen me había estado rondando por la cabeza durante mucho tiempo sin producir resultado alguno, en resumen, sin conducir a nada concreto; pero que unos meses después, llegó un día de repente Pitoëff a buscarme para decirme que necesitaba una obra, y para preguntarme si tenía alguna, –pero, si así era, que la necesitaba de inmediato porque tenía que empezar con los ensayos enseguida–, me puse a escribir de un tirón *Jean le Maufranc*, y la acabé en doce días, casi sin corregir. Pitoëff venía todos los días a casa y se llevaba el trozo recién terminado. Con lo que me pasé mucho más tiempo pensando en la imagen del hombre que se da la vuelta, sin saber si iba a sacar algo de ella, que en escribir los cinco actos de la obra.

Aun nos contamos más historias parecidas. Pirandello me habló de dos obras que tenía en la cabeza en ese momento, una cuya estructura tenía ya muy avanzada, y que iba a llamarse, me parece, *Los Gigantes de la Montaña*. Lo más curioso es que las peripecias de esta obra en aquel momento habían llegado a una extraordinaria riqueza de complicación, y que su trabajo ulterior iba a consistir en llevarlos a las dimensiones y a la disposición normal de una obra. La otra aún no tenía título, era poco más que la idea inicial. Pirandello me preguntaba incluso si no podríamos escogerla como tema de nuestra comedia mediterránea. Creo recordar que, en la imagen original, se trataba de dos barcas y de alguien que se ahogaba entre las dos barcas o que trataba de saltar de una barca a otra.

Señalo, de paso, para los amantes de la psicología, que el espíritu de todo el mundo parece proceder de igual forma, en la vida nocturna, para construir esos sueños, bastante raros, de excepcional interés, que nos sorprenden a un tiempo por su coherencia, su conducta sutil y sobre todo por la forma en que ciertos detalles posteriores del sueño parecen sabiamente anunciados, preparados desde el comienzo, desde la primera escena del sueño, como si un genio oculto lo hubiera planeado todo de antemano. A mi modo de ver sucede que el sueño en cuestión es un desarrollo de la visión inicial, responde a un esfuerzo oculto y muy ingenioso, de nuestro espíritu, para justificar luego cada uno de los detalles que han sido dados previamente en la primera visión del sueño, y para justificarlos por medio de incidentes, de episodios explicativos; usando para ello todos los recursos inventivos de que dispone.

Se deduce pues, que intentar explicar la historia de la producción de un autor como Pirandello, sin tener en cuenta esas elaboraciones misteriosas, completamente imposibles de adivinar desde fuera, y ateniéndose sólo a las ideas filosóficas del autor, reducidas a su esqueleto, y expuestas con pelos y señales, sería una tarea harto superficial y muy infiel a la realidad de la existencia.

2. DEL CAPÍTULO VII, «Personnages de mon théâtre», íbidem, pp. 223-226

Sí, estoy seguro de que si Le Trouhadec me ha ocupado tanto tiempo es porque me parecía, en sí mismo, muy curioso; que me divertía verlo vivir, espiar sus

reacciones en circunstancias inesperadas; y ver también cómo era posible que la Sociedad, sin estar engañada a fondo por el personaje, acababa por concederle importancia, éxito, y cierta gloria.

Lo que más me ha intrigado y divertido es la relación de la pareja Le Trouhadec-La Sociedad. El caso es de una importancia, por desgracia, considerable. Cada generación se sorprende de haber engendrado cierto número de Le Trouhadec, es decir, de hombres que ocupan puestos de primera fila, aunque todo el mundo se da cuenta de que son perfectamente incompetentes, y que disfrutaban de honores y estima, aunque nadie pierde la ocasión de burlarse de ellos y ridiculizarlos.

Esta sorpresa es en sí algo asombroso. La Sociedad considera de veras a esos fenómenos como si hubieran llovido del cielo; como si no fuera ella la responsable. Parece lamentar, con magnífica candidez: «¿Cómo se las arreglan semejantes nulidades para llegar tan arriba?». Esta actitud por parte de la Sociedad ya ofrece un buen motivo cómico. Mejor haría en tratar de comprender la secuencia de errores y negligencias con que favorece el ascenso de este tipo de gente.

Claro, una parte es la picaresca del interesado. He tratado de resaltarla en mi personaje. Pero en los verdaderos Le Trouhadec, los que responden al tipo con más exactitud, esta picaresca tiene un aire de pasividad, de docilidad ante las indicaciones del exterior. No es una fuerza original; no bastaría para explicar éxitos de tales proporciones para tan escasas luces.

La Sociedad pone mucho de su parte, la verdad. Tiene debilidad por esta gente. Se empeña en empujarlos, casi en contra de sus deseos. O, si se prefiere, parece como si esta gente se paseara en medio de la aventura humana rodeados de un halo, de una luminosidad especial que les conduce a los favores, y que responde a propiedades ocultas.

¿Cuáles pueden ser estas propiedades? ¿No estarán relacionadas con esa especie de vecío o de porosidad que caracteriza la naturaleza de esta gente? A veces, al pensar en Le Trouhadec, lo he comparado con la esponja de platino –bien se ve que no es un materia de los más bajos– que, colocada en una corriente de gas, al cabo de cierto tiempo y sin aparente gasto de energía, lo lleva a la incandescencia. O a esas boyas huecas por donde el mar se mete produciendo elocuentes clamores.

Un Le Trouhadec, colocado de forma puramente casual en medio de ciertas corrientes sociales lleva a cabo en su hueca personalidad una condensación que se hace sonora o luminosa sin que tenga él nada que ver en el asunto. Y él mismo se aprovecha de ese ruido o de esa luz. En resumen, es bastante normal.

«Colocado de forma puramente casual», he escrito. En efecto, el azar es un factor esencial en estas carreras. Los Le Trouhadec no se explican sin una o varias casualidades decisivas, sin una o varias encrucijadas en donde los ha elegido la ciega Fortuna... Funciona así su reclutamiento. Hay que pensar que en cada época hay millares de candidatos que presentan las cualidades, o la ausencia de cualidades, requeridas. Millares de Le Trouhadec en germen.

Hay que añadir que el hombre de genio muchas veces se opone al azar o lo esquiva. Lo que le lleva a aparentar «mala suerte» al menos en un momento u otro de su carrera. Un *Le Trouhadec* no se opone a nada, se cuida muy bien de ir en contra de algo.

REFERENCIAS

- MOLIERE (s.l., s.a.): *El hipócrita*, vol. in-octavo, pp. 111-166.
NEWMARK, P.: *Manual de traducción*, Madrid, Cátedra, 1992.
ROMAINS, J.: *Teatro*, Buenos Aires, Losada, 1957.
–: *Souvenirs et confidences d'un écrivain*, Paris, Arthème Fayard, 1958.
–: *Monsieur Le Trouhadec saisi par la débauche*, Paris, Galliamrd, Col. Folio, 1975.
–: *Knock*, Paris, Gallimard, Col. Folio, 1981.