



TRABAJO DE FIN DE GRADO

**TEATRO DADA: LE COEUR À GAZ DE TRISTAN TZARA:
TRADUCCIÓN Y ANÁLISIS TRADUCTOLÓGICO EN
DISTINTAS COMBINACIONES LINGÜÍSTICAS**

OLATZ URRUTIA BADIOLA

Grado en Traducción e

Interpretación 2018-2019

Tutora: **Vázquez Jiménez, Lidia**

Departamento de Filología Francesa

Resumen:

El presente trabajo se centra en la traducción de una obra de teatro dadaísta escrita en francés que no ha sido traducida al español para que pueda ser representada. Además, este estudio pretende acercarse a la metodología traductológica de este tipo de textos a través de un análisis detallado de la traducción realizada por la alumna al español, junto con una traducción existente al inglés. Dicho análisis tratará de identificar los principales problemas a tener en cuenta cuando se traduce este tipo de textos que incluyen elementos lingüísticos y culturales, así como la rima, el estilo, y la comprensión en general, para así poder argumentar las decisiones tomadas durante el proceso de traducción. Además, daré mi opinión personal argumentada acerca de las opciones escogidas en las versiones mencionadas al principio. Por último, reflexionaré sobre las particularidades de traducir este texto.

Asimismo, en este trabajo he podido poner a prueba algunos de los conocimientos adquiridos a lo largo de los cuatro años del Grado de Traducción e Interpretación, ya que he puesto en práctica mis capacidades para la búsqueda de bibliografías relacionadas y de estudios paralelos pertenecientes al mismo género, y en general he ahondado en la práctica de la traducción literaria, siendo esta la primera vez que traduzco un texto completo.

Por último, la traducción de una obra dramática destinada a ser representada requiere decisiones específicas que he aprendido a tomar.

Índice

<i>Introducción</i>	5
<i>Contexto sociocultural</i>	6
<i>Contexto del autor</i>	7
<i>Análisis previo a la traducción</i>	8
<i>Factores extratextuales</i>	8
<i>Factores intratextuales</i>	9
<i>Efecto comunicativo</i>	10
<i>Análisis de traducción</i>	11
<i>Problema de traducción: comprensión</i>	12
<i>Problema de traducción: rima</i>	16
<i>Problema de traducción: problema pragmático</i>	21
<i>Conclusiones</i>	25
<i>Bibliografía</i>	27
<i>ANEXO: MI PROPUESTA DE TRADUCCIÓN</i>	29

Índice de ilustraciones

Ilustración 1: Distribución de los votos por edades en España.....	22
Ilustración 2: Distribución de votos por título y edad en España	23
Ilustración 3: Distribución de votos por título y edad en América	23
Ilustración 4: Porcentajes de los resultados generales	24

Introducción

El presente trabajo se centra en un tema interesante para mí, puesto que creo que los TFG sirven tanto para alcanzar las competencias requeridas, como para satisfacer las curiosidades del alumnado al poder investigar sobre aquello que les apasiona. Por ello, junto con mi tutora del TFG, hemos decidido profundizar en el área de la traducción de las obras teatrales, y, de manera más específica, centrarnos en la traducción y análisis de la obra *Le Coeur à gaz* de Tristan Tzara. Como todavía no existe ninguna traducción al español, creo que se trata de la mejor opción para realizar una traducción publicable con el objetivo de ser representada en un escenario.

Como indica el título, los dos objetivos principales de este estudio son, por una parte, la traducción de un texto literario del francés e inglés¹ al español y un estudio comparativo de mi traducción con la del inglés y la obra original en francés. Esto me permitirá analizar los problemas y las soluciones que conlleva la práctica de esta modalidad.

Asimismo, es un reto complejo, ya que la mayoría de los académicos literarios confirman que se ha estudiado poco el área de la traducción teatral por el hecho de que este tipo de textos no están pensados para ser leídos, sino para ser representados (Lafarga 1998: 12 citado en Lapeña, 2012: 152). Debido a la falta de estudios previamente expuesta, no hay suficientes recursos ni normas establecidas para abordar la complejidad que supone este tipo de traducción por aspectos como la musicalidad, la oralidad o la puesta en escena.

Para este fin, es necesario conocer el contexto histórico y social de la obra, para apreciar los hechos que la influenciaron y que se manifiestan, directa o indirectamente, en esta. Además, es relevante conocer al autor, por lo que he esbozado una sucinta biografía de Tzara que nos proporciona información sobre su vida y su forma de pensar. Tras la breve exposición de los contextos histórico y biográfico, y antes de comenzar con la traducción, he realizado un análisis pretraslativo para facilitar el proceso. A continuación, haré un análisis exhaustivo de problemas de traducción, agrupados en tres grandes categorías: problemas de comprensión, traducción de la rima y traducción del título. Posteriormente, se expondrán las conclusiones generales a las que he llegado gracias a la realización de este trabajo. Por último, se completa este estudio con un anexo: mi traducción.

¹ Este último, de una traducción ya existente de dicha obra, por lo que lo he utilizado como ayuda en algunas ocasiones, porque no tengo francés como lengua B ni C, pero lo he estudiado y quería incorporarlo a mis idiomas profesionales

Contexto sociocultural

En el presente apartado voy a situar el contexto sociocultural del movimiento dadaísta, ya que es importante conocer cuál ha sido su recorrido histórico.

Dada. Un mot international. Juste un mot et le mot d'un mouvement. Très facile à comprendre, terriblement simple [...] Dada world war without end, dada revolution without beginning [...] (Hugo Ball en Marleau, 1986: 13).

Este movimiento vanguardista surge en 1916 fundado por los artistas alemanes Hugo Ball y Emmy Hennings al crear el Cabaret Voltaire en Zúrich. Como afirma Ball (1913-21: 111), el objetivo de este Cabaret era «créer un centre de divertissement artistique». El día de la inauguración se incorporan Tristan Tzara, Marcel Janco, Hans Arp y Sophie Taeuber y unos días después se une Richard Huelsenbeck, quien termina de configurar la primera formación dadaísta.

Por otro lado, uno de los elementos primordiales que se considera como detonante de este movimiento es la guerra, en concreto la Primera Guerra Mundial (1914-1918). Para los dadaístas, esta era consecuencia de una cultura enferma con efectos catastróficos en la sociedad. De hecho, el movimiento surge en plena contienda en Suiza (un país neutral).

Varios de los fundadores del movimiento, en especial Tzara y Ball, tuvieron un contacto significativo con la filosofía, por lo que se puede apreciar cierta dimensión filosófica en sus manifiestos y su espíritu. No obstante, Janco (1957:18) afirma que el dadaísmo «is not a philosophy either. Dada is, quite simply, a new conception» ya que, si bien habla sobre los sucesos de la época, no los aborda como una corriente filosófica. En resumen, como el mismo autor afirma, «Dada is a phase in the development of the modern mind».

Por último, Henri Béhar (*cf.* 1971) explica que «si Dada est incohérent, versatile, idiot, scatologique et pourtant poétique, c'est qu'il est le reflet de la société», puesto que los dadaístas percibían estas características de la sociedad en la que vivían, que pretendían purificar mediante la alquimia de la poesía.

Contexto del autor

Dejemos de lado el contexto sociocultural del movimiento Dadá para centrarnos en la biografía de Tzara. Para entender y apreciar el arte de Tzara es necesario conocer el recorrido del artista, puesto que sus trabajos reflejan las experiencias que le han tocado vivir. Por ello esbozaré aquí unas pinceladas de su biografía (*cf.* Béhar, 2005) que nos han ayudado en la comprensión de nuestro TO.

Tzara fue un poeta y ensayista francés de origen rumano que priorizó el caos frente al orden, para romper con todos los moldes. Aunque su verdadero nombre era Samuel Rosenstock, este es conocido por su pseudónimo literario Tristan Tzara (*Tristan* por «triste» y *Tzara* por «patria», que es como se sentía en su país natal).

El artista nace en 1896 en Rumanía, pero en 1915 decide emigrar a Zúrich para continuar sus estudios de Filosofía y Letras, hecho que supuso una ruptura con el panorama artístico anterior. Al llegar a este país, comenzó a codearse con artistas que huían de la Primera Guerra Mundial, del calibre de Emmy Hennings o Marcel Janco entre otros, con los que se fue contagiando de las preocupaciones sociales arraigadas en aquel medio intelectual. Además, es el gran líder de Dada, una de las vanguardias más importantes nacidas durante la primera contienda y como reacción a la misma. Así, en sus trabajos arremete contra las convenciones culturales, estéticas y morales imperantes en la sociedad de esa época, que habían sido las causantes del conflicto bélico. Por otro lado, como veremos en la obra, Tzara combina una gran variedad de elementos en sus textos como la dislocación de la sintaxis, la búsqueda constante de la sorpresa y la abstracción, entre otros.

Por último, muchos pasajes de su obra, que a primera vista parecen incomprensibles, se comprenden mejor si los relacionamos con la filosofía de Nietzsche y Bergson (López, 2002: 11-15), dos importantes filósofos de la época. Por ejemplo, el pensamiento de Nietzsche se puede ver reflejado en la crítica que Tzara realiza a la cultura, y el de Bergson está relacionado con su concepción de la naturaleza y de la vida.

Análisis previo a la traducción

En este apartado realizaré un análisis pretraslativo basándome en el modelo circular propuesto por Christiane Nord (2012) en el que se analizan factores extratextuales, intratextuales y el efecto comunicativo. Dicho análisis se realiza para completar y comprender mejor la información proporcionada hasta ahora, ya que nos suele guiar en la toma de decisiones y puede ayudarnos a anticipar posibles problemas de traducción.

De hecho, Nord (1991) opina que el mismo «should enable the translator to understand the function of the elements or features observed in the content and structure of the source text», por lo que propone un modelo que se pueda aplicar a todo tipo de textos. En este caso, se analizarán tanto el texto original en francés como una traducción al inglés, ya que los dos han sido útiles para la traducción al español.

Factores extratextuales

De acuerdo con Nord, los factores extratextuales por analizar son los siguientes: emisor, intención, receptor, medio, lugar, tiempo, motivo y función textual.

En cuanto al emisor, el TO fue escrito por Tristan Tzara, mientras que en el TM¹ no aparece el nombre del traductor. En lo referente al receptor, si tenemos en cuenta el género textual, vemos que las obras de teatro de vanguardias siempre van dirigidas a una élite intelectual muy reducida.

Por otro lado, el TO se publicó en París en el año 1921, en el TM¹ se indica como fecha de edición el año 2010 y el lugar de edición Estados Unidos, Ohio, y por último nuestro texto se publicará en España en 2020, por lo que podrían surgir problemas a la hora de adaptar el texto debido al desfase cronológico e ideológico. Si bien los años que siguieron a la Primera Guerra Mundial fueron años de explosión cultural de las vanguardias en toda Europa y América, hoy en día, ni en España ni en Latinoamérica se vive el mismo ambiente cultural. Además, es importante conocer el periodo de tiempo que transcurre entre la fecha de publicación del TO (1921) y la realización de nuestra traducción (2019), por los posibles cambios que pueda haber en las convenciones de las culturas (por ejemplo: lenguaje arcaico, registro o expresiones desconocidas).

En cuanto a la intención y la función del texto, estos factores están relacionados tanto con el emisor y el receptor, como con el género textual, pues al tratarse de una obra teatral nos encontraremos con la misma intención y función del TO en las traducciones. Así pues, en mi opinión, lo que pretende Tzara a través de este teatro no solo es entretener y divertir al público, sino también concienciarlo acerca del nefasto impacto que estaba generando en aquella sociedad la industrialización y las guerras, al ser el cuerpo desfigurado uno de los elementos simbólicos de este (como se puede apreciar en el texto, los personajes son partes de cuerpos dislocados y deformes). Por ello, creo que la función principal es la expresiva.

En cuanto al medio por el que se presenta el texto, tanto el TO como el TM¹ están publicados en un libro, por lo que el canal es el escrito. Asimismo, sabemos gracias al encargo de traducción que la nuestra también se publicará en un libro. Sin embargo, en nuestro caso, dada la naturaleza de la editorial (ADE), entiendo que el TM² está destinado a ser puesto en escena, lo cual he tenido en cuenta al realizar la traducción.

Factores intratextuales

Según el modelo de C. Nord, los factores intratextuales por analizar son los siguientes: tema, contenido, composición, elementos no verbales, léxico, sintaxis y características suprasegmentales.

El tema se puede deducir del análisis extratextual realizado previamente, no obstante, la obra en sí no trata de nada en particular, ya que, como es habitual en el dadaísmo, utiliza frases absurdas o palabras que no tienen que ver unas con otras. Una vez se ha tratado el tema, procederé al análisis del contenido del texto; a este respecto, el principal problema para traducir el TO es que no se entienda de lo que se está hablando por falta de información, ya que el propio autor confiesa que en realidad nada tiene sentido.

En cuanto a la composición, se ve que hay diferencias entre el TO y el TM¹, ya que a veces el segundo no mantiene el estilo del original. Esto se puede ver por ejemplo en la primera página cuando se presenta la obra, pues abusa del uso de la cursiva en la narración. También se dan otros cambios como es el caso siguiente: en la obra original la didascalia, al referirse de un personaje, aparece de la siguiente manera «BOUCHE (sort)»; sin embargo, en la versión inglesa, el personaje se incluye dentro del paréntesis y en cursiva «(*Mouth exits*)». Esto podría suponer un problema a la hora de traducir, por lo

que habrá que solucionarlo ajustándome a las instrucciones proporcionadas por el encargo de la traducción. En este caso, nuestro encargo sugiere que mantengamos el estilo del TO, por lo que creo que es necesario mantener el formato propuesto por Tzara.

Por otra parte, encontramos elementos no verbales en el texto. En cuanto al contenido visual, presenta una imagen en cada acto que sirve como cierre, en el último es la representación de un baile de los personajes. Además de las imágenes, se utiliza la ortotipografía (negrita, cursiva, tamaño de letra, etc.) para diferenciar los distintos actos, la narración, el diálogo y los personajes. Asimismo, vemos cambios en la letra, ya que la narración está escrita en minúscula y cursiva, mientras que los personajes están en mayúscula y con letra redonda, por último, los diálogos están en redonda y minúsculas.

Si nos adentramos en el texto nos encontramos con el léxico y la sintaxis, aspectos que nos podrían generar problemas al traducir. Podemos observar palabras del lenguaje común como «arbres» (árboles), pero si este término lo combinamos en una frase complicada, nos queda una frase compleja como «L'écorce des arbres apothéose abrite les vers mais la pluie fait marcher l'horloge de la poésie organisée», por lo que debo estar preparada para encontrar equivalentes adecuados en fuentes fiables.

Por otra parte, en inglés se han tomado voces francesas que no eran necesarias, pues existen términos para denominar los conceptos, como es el caso de «grande fête» que se deja así en letra redonda, opción que no me parece adecuada, en vez de traducirlo como «huge party». Además, en la versión inglesa el traductor opta por la elipsis en algunas ocasiones. También nos encontramos con oraciones compuestas sin comas que son las más difíciles de comprender, y por ende de traducir, como es el caso de «He là-bas, l'homme aux plaies molusques laines chaines, l'homme aux peines diverses et aux poches pleines, l'homme tarte à la géographie». Por último, en cuanto a los suprasegmentos, a veces utiliza el registro formal mientras hablan entre los personajes, como «Hé là-bas, monsieur...».

Efecto comunicativo

Según Nord (1991), el efecto comunicativo del texto tiene que ver con la percepción del receptor y está relacionado con la intención del texto, pues lo primordial es el efecto comunicativo del TO. Así pues, en mi opinión, el efecto que Tzara quiere transmitir sería que aquellos que lo lean queden impactados y no comprendan el sentido del texto.

Análisis de traducción

Como parte de este proceso de traducción e investigación, creo necesario elaborar un análisis traductológico. Por ende, en este apartado se analizarán tanto el TM¹ (la traducción realizada al inglés) como el TM² (mi traducción al español) y si estos cumplen las mismas funciones que el TO. Para ello, se estudiarán los diferentes problemas de traducción que aparecen a lo largo de la obra y se expondrán las soluciones propuestas.

Según Nord (1991: 167), en el ámbito de la traducción un problema es «an objective transfer task which every translator (irrespective of their level of competence and of the technical working conditions) has to solve during a particular translation process». Las competencias del traductor le ayudarán a salvar el problema más o menos rápido, pero tendrá que encontrar una solución, sean cuales sean sus capacidades, pues ha de llegar indefectiblemente a un TM. No obstante, «cuando un problema no se resuelve adecuadamente» (Hurtado, 2008: 272) surgirá un «error de traducción», por lo que es su tarea evitar dichas faltas al alcanzar soluciones correctas para los problemas con los que se encuentre.

A continuación, se presentará el análisis comparativo del TO y la versión traducida al inglés, junto con mi propia traducción al español que consta de tres apartados: problemas de comprensión, problemas al traducir la rima y, por último, problema pragmático al traducir el título, ya que estos son, en mi opinión, los retos de traducción principales de esta obra. Para ello, expondré una serie de técnicas que se han utilizado para poder categorizar los aspectos analizados en el estudio.

Problema de traducción: comprensión

En primer lugar, debo destacar que los problemas de comprensión han sido múltiples, debido a la propia naturaleza del TO. Como ya he mencionado previamente, la obra se compone de diálogos incoherentes, o incluso se puede llegar a decir que está compuesta por una serie de monólogos sin conexión entre sí. De hecho, esto se puede apreciar en un comentario que hace el personaje Nariz «Su obra es encantadora, pero no hay quien la entienda» («Elle est charmante votre pièce mais on n’y comprend rien»).

No obstante, la obra, lejos de ser un simple y absurdo juego de palabras, al contextualizarla históricamente, presenta elementos que reflejan las consecuencias de la guerra y el trauma que había supuesto este primer conflicto mundial. Esto último se puede ver, por ejemplo, en las siguientes frases: «¿Ha sentido los horrores de la guerra?» («Avez-vous senti les horreurs de la guerre?») y «No entiendo nada de los rumores de la próxima guerra» («Je ne comprends rien aux bruits de la prochaine guerre»). Como argumenta Stanton B. Garner (2007: 501) «the play reflects and interacts with the historical moment it seeks to challenge»; es decir, esta obra trata sobre la traumática situación de la Primera Guerra Mundial.

Por ello, antes que nada, he decidido resolver posibles problemas de comprensión para asegurarme de que conozco tanto el significado como el sentido de las frases del TO, ya que «factual comprehension is a key element in any translation process» (Montalt y González, 2007:20). Para ello, el primer paso a seguir consiste en reconocer dichos problemas, lo cual requiere la fase de documentación a través de la consulta de diccionarios y bibliografías. A continuación, ofreceré un listado general de las principales dificultades de comprensión que he considerado y los dividiré en dos combinaciones lingüísticas: la traducción realizada del francés al inglés, y la traducción del francés e inglés (directa-indirecta, puesto que hemos realizado la traducción del francés, pero ayudándonos de la versión inglesa) al español.

En primer lugar, Tzara recurre a una figura literaria, el oxímoron, con bastante frecuencia. Esta figura consiste en usar dos conceptos de significado opuesto en una sola expresión, y, en mi opinión, la abundancia de esta figura, añadida a su sentido metafórico, hace que la comprensión sea más dificultosa.

En el primer caso, nos encontramos con una frase cuyo juego de palabras es más fácil de ver en el idioma original: «Pour le tic-tac de sa vie un peu de mort». Aunque no entienda el cambio de la onomatopeya tic-tac en la versión inglesa «Fort the regularity of life, a little death» esta vez creo que sí recoge de manera correcta la figura literaria. En el caso de la traducción al español, la frase se traduce como «Por el tic-tac de su vida un poco de muerte».

Por otro lado, también nos encontramos con una metáfora creada por el propio autor «Je vous aime en clarté de scaphandrier – ses algues». En este caso, una de las soluciones posibles sería la de traducir literalmente la frase, que es el caso de la versión inglesa «I love you with the intensity of a diver ... his seaweeds». Sin embargo, en español la frase «La amo con la intensidad con la que un buzo ama a sus algas» no me sonaba en absoluto natural, por ello, opté por adaptarlo como «La quiero con la intensidad de tres soles», que es una fraseología que se utiliza a menudo en el idioma meta.

Además de las figuras literarias, también nos encontramos con un léxico poco común que es el sello personal de Tzara. Al leer por primera vez esta obra podría haber traducido la frase «les herbes des ventilateurs flattent les beaux jours» literalmente, como es el caso de la versión inglesa que la traduce como «the grasses of the ventilators flatter the fine days». No obstante, gracias al uso de diccionarios monolingües (ATILF y Larousse) y bilingües (WordReference, Linguee y Larousse bilingüe), llegué a la conclusión de que trata de manera figurativa sobre los ventiladores que acompañan en días soleados, por lo cual lo solucioné como «el fresco de los ventiladores acompaña las jornadas solariegas».

Para finalizar con el léxico, tenemos una de las frases más complicadas de comprender que ha sido la siguiente «l'amour n'a pas de cour ni cor de chasse à la pêche». En la versión inglesa está traducida literalmente como «love hasn't the heart nor a hunting horn to fish» pero en mi opinión, esto no suena natural ni tampoco se entiende. Por ende, decidí crear una metáfora sobre el amor manteniendo las figuras del texto original «el amor ni juzga ni atrapa». Esta decisión la tomé tras consultar varios diccionarios: aunque *cour* es una palabra polisémica, al principio opté por el significado *tribunal* que según el DRAE (2018) quiere decir «Lugar destinado a los jueces para administrar justicia y dictar sentencias»; es decir, como sabemos la acción que se realiza en ese lugar es juzgar. Por otra parte, nos encontramos con «cor de chasse à la pêche» que literalmente significa «cuerno de caza de pesca»; en este caso, la acción sería cazar o atrapar. No obstante, esta opción no

manténia la aliteración¹ (figura literaria de la que Tzara hace uso a menudo), por lo que decidí buscar otra alternativa «el amor no entiende de razón no mantiene en prisión». Por un lado, el sintagma «n'a pas de cour» también se puede entender como «no tener juicio», hecho habitual cuando se habla de una persona enamorada. Por otro lado, he utilizado el sentido de atrapar para crear la figura «tener en prisión». Si bien al principio me pareció una opción adecuada, más tarde encontré que la expresión *faire la cour* significa cortejar, por lo que al final me decanté por esta última opción «amar no es ni enamorar ni amarrar». En mi opinión, esta última opción es la que mejor mantiene tanto el sentido como la aliteración del original.

Por último, en esta obra nos encontramos con varias diferencias gramaticales comparando con el francés estándar, ya que partimos de la base de que el dadaísmo rompe con algunas reglas semánticas y ortográficas de la lengua. Esto genera una gramática jocosa que hace que a veces el texto sea incomprensible y haya que leerlo dos veces para entenderlo. Desde mi punto de vista, la falta de comas, por dar un ejemplo, crea una redacción confusa. Esta táctica tan usada en el dadaísmo, se puede apreciar durante toda la obra; sin embargo, me centraré en el principio de esta:

<i>OEIL</i>	<i>OJO</i>
<i>Statues bijoux grillades (x5) et le vent ouvert aux allusions mathématiques</i>	<i>Estatuas joyas barbacoas (x5) y el viento a favor de las fantasías matemáticas</i>
<i>cigare bouton nez (x5) il aimait une sténographe</i>	<i>cigarro grano olfato (x5) de una estenógrafa estaba enamorado</i>
<i>les yeux remplacés par les nombrils immobiles monsieur mondieu est un excellent journaliste raide et aquatique un bonjour mort flottait dans l'air quelle triste saison</i>	<i>los ojos reemplazados por ombligos inmóviles el señor Diosmío es un periodista magnífico rígido y acuático un saludo fúnebre flotaba en el aire qué época tan triste</i>

¹ La Aliteración es la repetición de sonidos en un verso o un enunciado con fines expresivos (cf. DRAE, 2018) que provoca un efecto de musicalidad y sonoridad. En este caso tenemos por ejemplo «l'amour n'a pas de cour ni cor de chasse à la pêche».

Como podemos observar en este fragmento, no aparece ningún signo ortográfico, hecho que al principio me confundió bastante e hizo que no entendiese correctamente la obra y su propuesta estética. Sin embargo, después de indagar sobre el dadaísmo, averigüé que este movimiento emergió con la pretensión de romper con las convenciones literarias. Por ello, con respecto a la traducción de los rasgos dadaístas, considero necesario respetar su «caos», al menos aparente, y mantener este estilo durante la obra, ya que una traducción satisfactoria debe considerar la estructura gramatical del TO. No obstante, en la traducción al inglés, en mi opinión el traductor no es consciente de a qué obra de teatro se enfrenta y cómo está escrita. Es por esta razón por la que aprecio diferencias significativas con el original: abuso de comas cuando el original intenta evitarlas a toda costa y falta de cuidado en el análisis del significado del texto.

Por lo tanto, la comprensión correcta del texto es esencial para evitar posibles equivalencias inadecuadas. En mi opinión, la falta de comprensión a veces se debe a que el traductor no se documentó de manera apropiada, ya que como afirma Hurtado (2016: 302) un fallo «puede deberse a un método deficiente en la búsqueda del término idóneo».

Problema de traducción: rima

En este apartado se ofrecerán algunas reflexiones acerca de la traducción de fragmentos con esencia poética acompañadas de ejemplos. Se trata de explicar uno de los posibles problemas de este tipo de textos que suele ser mantener el estilo figurativo, ya que el reto es doble: encontrar equivalentes con el mismo sentido y mantener tanto rimas como figuras literarias del original. Por lo tanto, al sumergirse en un profundo proceso de traducción-recreación, como se verá a continuación, a veces es necesario realizar cambios para adaptar la estructura, aunque haya que afrontar el riesgo de perder parte del significado original.

Para ello, se contemplarán dos combinaciones lingüísticas: primero se analizará la traducción realizada del francés al inglés, para, a continuación, facilitar la tarea de traducción del francés al español. A posteriori, se analizará la aplicación de la teoría a la práctica de la traducción poética en la combinación inglés-español, y luego en la combinación francés-español, que es la nuestra, teniendo en cuenta las técnicas de traducción.

·Combinación francés-inglés

En primer lugar, se puede observar que la técnica de traducción (Hurtado, 2007: 268-271) que se elige es la traducción literal, porque cada sintagma o expresión se traduce palabra por palabra teniendo en cuenta las reglas gramaticales de la lengua meta, ejemplo de esto sería el sintagma «vous devriez donner une grande fête» (véase v. 3).

OREILLE

*Vous avez une très jolie tête
vous devriez en faire une sculpture
vous devriez donner une grande fête
pour comprendre et aimer la nature
et enfoncer dans la sculpture des fourchettes
les herbes des ventilateurs flattent les beaux jours.*

EAR

*You have a very pretty head
you ought to have it sculpted
you ought to give a grande fête
to realize nature and to love nature
and to jab forks into this sculpture
the grasses of the ventilators flatter the fine days.*

En mi opinión, esta técnica de traducir las palabras una a una asumiendo su significado más frecuente no es la más adecuada para este tipo de textos ya que, en ocasiones, al no considerar el contexto, se puede interpretar el sentido de la frase de manera incorrecta. Además, las palabras que se apegan más a la cultura origen no se traducen (véase v. 3), hecho que me parece un error pues no le aporta información al TM y, en consecuencia, no se comprende el sentido. El apego desmesurado al TO no es conveniente, porque como dice Gallegos Rosillo (1997: 22):

[A]firmar que se respeta la forma del texto origen, esto es, las palabras y su disposición, no quiere decir dejarlas exactamente tal como aparecen en el texto original, pues entonces no existiría la traducción.

Como se puede apreciar en los párrafos posteriores, la versión inglesa es una traducción-información, ya que el traductor no ha mantenido ni la regularidad métrica, ni el ritmo. En cuanto a la rima (característica relevante del TO), a veces el traductor la intenta imitar, pero la mayoría de veces la suprime por no encontrar alternativas posibles o por priorizar otros aspectos. He aquí varios ejemplos:

OREILLE

*Je cours au **bonjour***

*je brûle aux yeux des **jours***

*j'avale les **bijoux***

*je chante dans les **cours***

*l'amour n'a pas de cour ni cor de chasse à la pêche
des cœurs en œufs **durs**.*

EAR

I'm running toward "bonjour"

I'm burning in the eyes of my days

I swallow jewels

I sing in courtyards

*love hasn't the heart nor a hunting horn to fish
hard-boiled-egg hearts with.*

COU

*Mandarine et blanc **d'Espagne***

*je me tue Madeleine **Madeleine**.*

NECK

*Tangerine and white from **Spain***

*I'm killing myself Madeleine **Madeleine**.*

·Combinación francés-español

Una vez identificados los problemas, me he centrado en la que es, en mi opinión, la parte más difícil de este tipo de traducciones: mantener las figuras literarias sin perder detalle. Con ese fin, creo que es necesario realizar una traducción base en la que se traduce literalmente lo que dice la frase sin detenerse en las sílabas ni en las rimas. Una vez terminado este borrador, me he focalizado en cada frase para contar las sílabas, tratar de crear sonidos lo más parecidos posibles al TO y trasladar las rimas. En esta tarea, uno de los mayores problemas que tener en cuenta ha sido tratar de no extranjerizar la obra ni que sonara forzada, por lo que me he visto obligada a cambiar algunas frases hasta conseguir una traducción que considerase válida. Para ello, he utilizado diccionarios monolingües, de sinónimos y, cómo no, de rimas. He de admitir que algunos de estos cambios han sido bastante visibles, ya que en ocasiones no era posible mantener la rima y el sentido de la frase sin crear figuras distintas de la original.

OREILLE

*Je cours au **bonjour***

*je brûle aux yeux des **jours***

*j'avale les **bijoux***

*je chante dans les **cours***

l'amour n'a pas de cour ni cor de chasse à la pêche

*des cœurs en œufs **durs**.*

OREJA

*A saludar me **dirigía***

*arderé en los ojos de mis **días***

*me trago la **bisutería***

*canto en las clases **mías***

amar no es ni enamorar ni amarrar

*corazones en **sequía**.*

En el fragmento previo y párrafos posteriores podremos apreciar qué aspectos del TO he priorizado y cuáles no a la hora de traducir fragmentos poéticos. Sirva de ejemplo el sintagma «je chante dans les cours» (véase v. 4): *cours* podría significar aquí «patios de las casas»; sin embargo, tenía un problema con esta palabra, ya que rompía con la rima creada del TM. Otra de las acepciones de esta palabra era «clases», que al menos me servía para crear la rima por ser un sustantivo femenino. Por ello, decidí traducirlo como «canto en las clases mías» pues, si bien esta construcción puede sonar rara en español, he priorizado la traducción rimada.

Por otro lado, la frase «des cœurs en œufs durs» (véase v. 6) es quizás una de las que más me ha costado traducir y que más sacrificada está. Aunque su traducción literal es algo así como «corazones de huevos duros», esta no me parecía una opción acertada, ya que así era imposible mantener la rima. Por este motivo, tuve que pensar en una figura

diferente de la original, por lo que primero tuve que encontrarle a esta frase la connotación y el significado a través de sus elementos y el contexto. En mi opinión, la metáfora de huevos duros tiene una connotación negativa, ya que con esta imagen nos vienen a la cabeza adjetivos tales como secos e inflexibles. Por consiguiente, llegué a la conclusión de que podría traducirlo como «corazones en sequía» y así mantener tanto el sentido que creo que Tzara le quería dar al original como la rima creada en el TM.

OREILLE

Vous avez une très jolie tête
vous devriez en faire une sculpture
vous devriez donner une grande fête
pour comprendre et aimer la nature
et enfoncer dans la sculpture des fourchettes
les herbes des ventilateurs flattent les beaux jours

OREJA

Tiene una muy bonita testa
debería hacer que la esculpieran
debería dar una gran fiesta
para conocer y amar la tierra
y encajar los tenedores en esta
el fresco acompaña las jornadas solariegas

Un vistazo a este fragmento que comentar basta para apreciar que el verso nº1 «Vous avez une très jolie tête» se ha traducido como «Tiene una muy bonita testa», una frase que no suena del todo natural en español. La palabra *tête* es más conocida como cabeza; a pesar de ello, estos términos, u otros sinónimos barajados, no mantienen la rima y por ello he tenido que buscar otra opción que rimara en el TM como es el caso de la palabra «testa».

En el caso del sintagma «les herbes des ventilateurs flattent les beaux jours» (véase v. 6) ocurre al revés, porque la traducción contiene más sílabas que la versión original. Como ya he mencionado en la sección de comprensión, lo que entiendo de esta frase es lo siguiente «el aire de los ventiladores acompaña las jornadas solariegas». No obstante, esta opción no encaja en la métrica por ser demasiado larga y, como le he dado bastante importancia a la traducción con coincidencia métrica, no me es viable dejarla así. Por este motivo, tuve que reducir el número de sílabas sin romper la rima ni el sentido de la frase y se me ocurrió la opción «el fresco acompaña las jornadas solariegas».

COU

Mandarine et blanc d'Espagne
je me tue Madeleine Madeleine.

CUELLO

Blanco de España y mandarina
Me ahorco Marina Marina

Por último, pasaré a comentar este último fragmento que, aunque sea muy corto, su traducción me ha llevado bastante tiempo. Cuando pregunté a un francés por el término *blanc d'Espagne*, me comentó que era un color específico, el de la cal con la que se revisten las casas en España; por ello, lo traduje literalmente como blanco de España. Este término me ha hecho tener que cambiar el orden para facilitar la rima del TM, ya que encontrar un nombre propio femenino que rimase con España no me fue posible. Al contrario, a mandarina le encontré en seguida la rima con el nombre Marina, aunque no pude mantener el del original, me pareció una solución adecuada para mantener la rima y el juego.

Finalmente, nos encontramos con «je me tue» que literalmente se traduce como «me mato», aunque esta no me parece la mejor opción. Tras valorar varias expresiones que implicasen el cuello, que es el personaje que habla en ese momento, encontré las expresiones «me ahorco» y «me ahogo» que me parecen mejores opciones, por lo que decidí decantarme por «me ahorco», un juego de palabras adecuado.

En mi opinión, creo que la poesía (o el teatro poético y rimado, como en este caso) se puede traducir, pero esto no quita que sea bastante más complicada que una traducción no especializada, ya que la persona que realice esta tarea no solo tiene que dominar las dos lenguas, sino que ha de ser creativa para analizar el sentido del texto y sus figuras literarias, y tener buen oído para la rima y la métrica.

Problema de traducción: problema pragmático

El título representa un problema pragmático de traducción que merece un estudio profundo, ya que hacerlo atractivo tiene impacto en el público y, en consecuencia, en que se lea la obra o no. En este sentido, opino que la funcionalidad de un título depende en gran medida del efecto que produce en los destinatarios de la cultura meta, por lo que, en este caso, es esencial que cumpla sus funciones en la cultura española. No obstante, ¿cuáles son los criterios que se han de seguir para la traducción de un título funcional?

A pesar de que no se recomienda la traducción literal de un título, tampoco se puede traducir de manera tan libre, ya que la persona que realiza esta tarea ha de crear un título que funcione en la cultura meta, al mismo tiempo que respeta la intención del autor. Por ello, he decidido comenzar por analizar el título original *Le Cœur à gaz* para averiguar cuáles son las funciones específicas (cf. Nord, 1993) que este cumple en su propio entorno y tratar de conseguir el mismo efecto en los destinatarios españoles.

Dentro del modelo funcionalista de Nord (cf. 2010) existen cuatro funciones predominantes en los textos. En este caso, la función predominante es la apelativa, puesto que la intención primordial del título es producir un efecto en los receptores con el fin de realizar una acción de consumo (cf. Bassat, 2001). Para ser más específica, nos encontramos con una función apelativa poética, ya que usa un recurso literario como es la metáfora para fines apelativos. Por ende, se debe tener en cuenta que el título traducido debe cumplir con dicha función para el receptor meta.

En cuanto al significado del título, al principio, lo entendí como un juego de palabras superficial que supone algo nuevo y moderno, del mundo industrializado, como era en esa época el uso del gas. Por ello, no le encontraba mucho sentido al mantener el término «gas», ya que en la obra Tzara no trata este tema y en este siglo el gas no es una cuestión revolucionaria. En consecuencia, planteé el hecho de adaptarlo al siglo XXI con otro juego como por ejemplo el uso de las nuevas tecnologías. No obstante, más adelante descubrí que el título alude a un tema más grave, puesto que el término «gas» está marcado por connotaciones negativas del pasado. Este término hace referencia al uso de gas venenoso en la Primera Guerra Mundial, al comienzo de las armas químicas a escala industrial que afectó a 1.300.000 personas, de las que fueron víctimas mortales algo más de 90.000.

Al concluir este análisis, se me ocurrieron cuatro posibles opciones para la traducción del título: *Corazón de gas*, *Gas en el corazón*, *Corazón gaseado* y *Corazón impregnado de gas*. Posteriormente, quise realizar un análisis empírico que me permitiera abordar de manera objetiva la opinión de los posibles destinatarios de esta traducción acerca de cuál de estas opciones les parecía la más atractiva. Para la obtención de estos datos se efectuó una encuesta enviada vía email, Facebook y WhatsApp entre junio y julio de 2019. Como podremos observar a posteriori, las contestaciones recibidas provinieron de cuatro países de dos continentes: España y América. Del total de personas que contestaron la encuesta, el 81,1 % fueron de España y en el siguiente mapa se puede ver la distribución de los votos recibidos entre las diferentes edades en este país (véase la Ilustración 1).

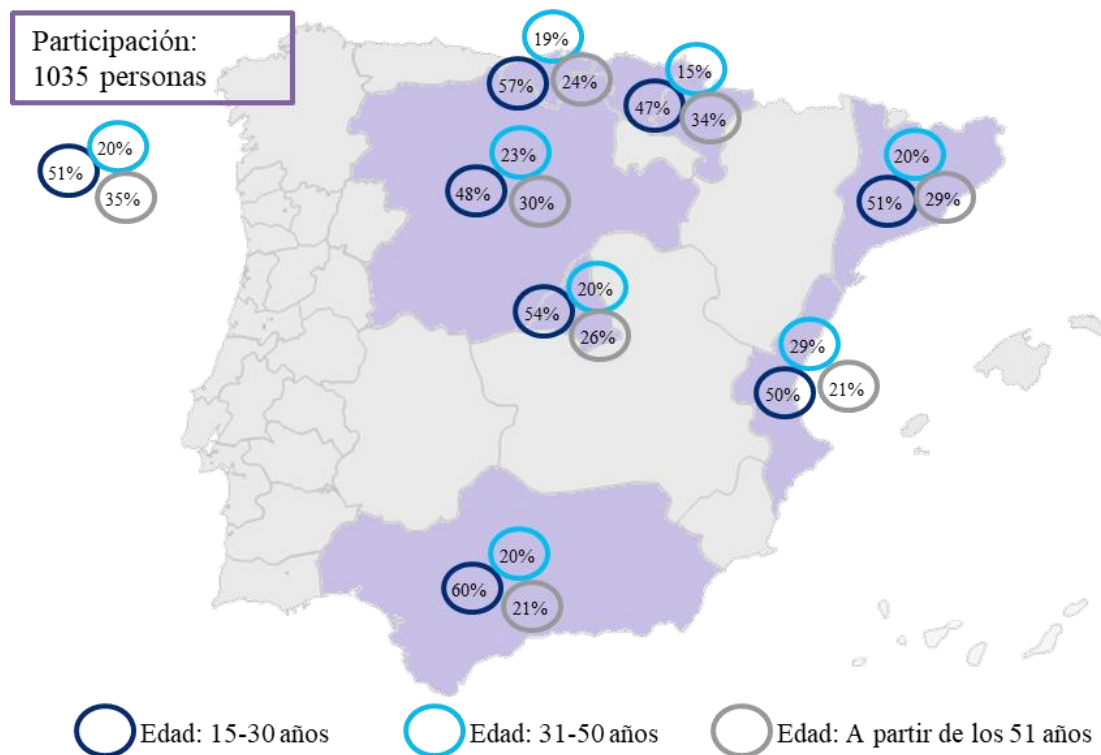


Ilustración 1: Distribución de los votos por edades en España.

A continuación, se presentan los principales resultados de la encuesta, empezando por los resultados de cada título en función de la localización geográfica. En primer lugar, los resultados de la encuesta en España (véase Ilustración 2) muestran que el título ganador es el segundo; es decir, *Corazón gaseado* con un 51,2 % de los votos.

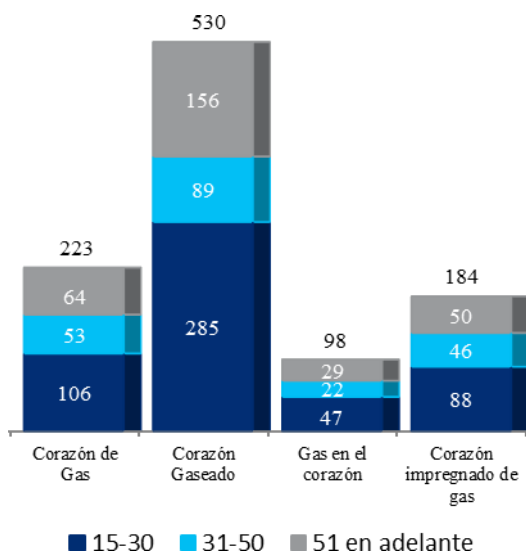


Ilustración 2: Distribución de votos por título y edad en España.

Sin embargo, al comparar los datos de España con los de América, en la Ilustración 3 se constata que los habitantes de esta última área prefieren el cuarto título; es decir, *Corazón impregnado de gas* con un 34,4 % de los votos. En mi opinión, esta elección es por el hecho de que el mercado latinoamericano traduce los títulos de manera más libre, ya que suelen ser más retóricos y adaptados a su zona topográfica. De hecho, Carlos Jiménez, un consultor en México que abordó el tema de los títulos de las películas en español en una entrevista con la BBC, confirmó que «Aunque en los dos lados hablamos español, casi nunca coincidimos».

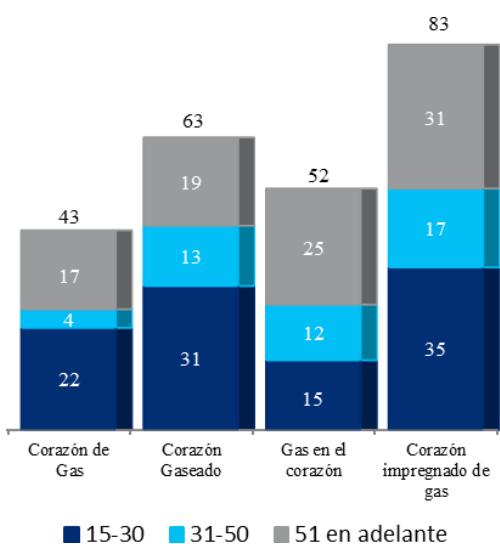


Ilustración 3: Distribución de votos por título y edad en América.

Como ya sabemos, el factor geográfico es un componente importante, ya que la distribución geográfica del idioma español suele marcar las variantes del idioma. En este caso, como el porcentaje de personas que han participado en la encuesta en España es mayor, las conclusiones generales se basaran fundamentalmente en los resultados de este país.

No obstante, no he podido sacar serias conclusiones sobre esto, puesto que en este caso la participación ha sido muy baja, ya que en todo el continente solo contestaron la encuesta 241 personas, un 18,9 % de la población auditada, de tres países distintos: Colombia, Argentina y Chile.

En definitiva, la decisión final del título (véase Ilustración 4) coincide con la opinión de la mayoría de votantes al sumar los votos de todas las zonas geográficas (46,5 %): *Corazón gaseado*. Me parece que esta opción es adecuada, ya que cumple con una de las características primordiales del título y del dadaísmo: la dramatización. Asimismo, el título creado también aborda la polisemia del título original, especialmente con el sentido del gas en la guerra, hecho que se trata indirectamente en la obra.

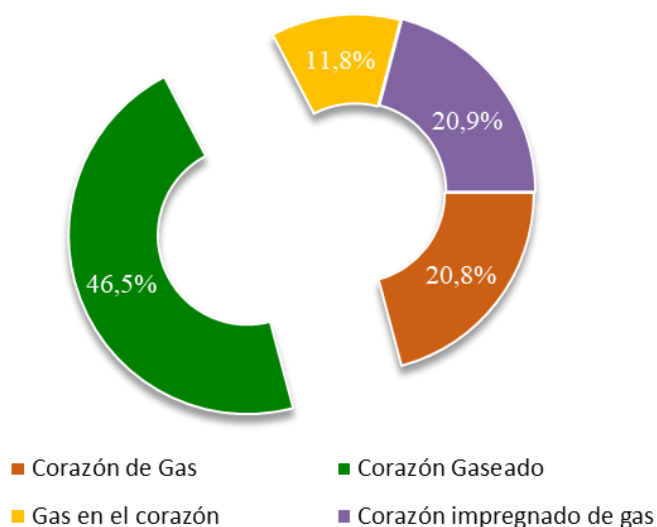


Ilustración 4: Porcentajes de los resultados generales

Por tomar un ejemplo del suceso, el título y el primer párrafo, que también se puede considerar como el encabezamiento de la obra, están relacionados entre sí porque habla de que «El **corazón impregnado de gas** palpita despacio y circula por todas partes» («**Le cœur chauffé au gaz** mâche lentement, grande circulation»). Este párrafo retoma los elementos del título y agrega una nueva información que

se relaciona con la segunda opción más votada «Corazón impregnado de gas». Aunque esta no sea la traducción literal de la versión francesa, que sería «Corazón calentado por gas», suena más natural y poética, y encaja mejor con el sentido del original. En mi opinión, el uso de las dos versiones más votadas es adecuada, no solo porque son los que les ha parecido más atractivos al público, sino porque Tzara decidió añadirle más información al título durante la obra y esto es lo que ha ocurrido también en el TM.

Conclusiones

Como he mencionado en la introducción, «la investigación en traducción teatral es relativamente reciente y, por consiguiente, está muy poco desarrollada a pesar de los avances realizados en la última década» (Lapeña, 2012: 168). Esto me ha supuesto tener que abordar dificultades específicas de este ámbito sin una base teórica consolidada. A partir de todo lo expuesto, presentaré una serie de conclusiones en relación con estas dificultades.

En primer lugar, a través de este proceso he puesto a prueba unas competencias en traducción teatral que hasta ahora no he podido desarrollar sobre un texto tan complejo como el presente. En este ámbito no basta con consultar diccionarios, ya que los problemas no solo radican en el significado, sino también en la intención que se oculta tras este. Asimismo, hay que mantener el estilo del autor, el ritmo y la voz del TO, por lo que, como Mariano José de Larra afirmara ya en un artículo publicado en *El Español* es recomendable conocer y comprender lo que se traduce:

Varias cosas se necesitan para traducir del francés al castellano [...] conocer el teatro y el público francés; conocer el teatro y el público español; saber leer el francés; y saber escribir el castellano (en López, 2013: 272).

El objetivo principal del trabajo consistía en la traducción de la obra de teatro *Le cœur à gaz* de Tristan Tzara. El hecho de llevar a cabo esta tarea, debido a la distancia cultural y temporal, conlleva una serie de problemas de traducción específicos cuya solución ha supuesto uno de los mayores retos de esta. Al tratarse de un texto situado en un entorno cultural y temporal concretos, no podemos adaptar la situación del texto al lector/espectador destinatario, no obstante, la persona que realiza la traducción debe tener en cuenta la audiencia, el período y el género (dadaísmo), ya que los destinatarios no tienen la misma relación que los lectores o espectadores del original. Por ello, se ha de esforzar para reforzar las características del lenguaje literario y así tratar de asegurar que el lector meta pueda sumergirse completamente en la historia y vivirla como si estuviera allí.

Por otro lado, uno de los principales problemas con el que nos encontramos es la representabilidad, ya que, a pesar de ser un texto escrito, su finalidad es ser representado. Así pues, entendemos por representabilidad «el conjunto de aquellas características que

hacen que un texto pueda ser llevado a escena con éxito». En definitiva, podemos apreciar lo antes mencionado en la siguiente fórmula matemática que ofrece Lapeña (2014:157) en uno de sus estudios:

$$R = [(O + I + M) * P]^T$$

La representabilidad (R) es el resultado de la suma de las características de la oralidad (O), inmediatez (I) y multidimensionalidad (M) multiplicadas por el público (P) y todo ello teniendo en cuenta el potencial de teatralidad (T) de dicho texto.

Por ende, uno de los aspectos a tener en cuenta ha sido la oralidad, ya que como Espasa (2009: 96-100) apunta «En muchos casos se habla de *speakability* para referirse a la peculiar oralidad del texto dramático, a la necesidad de producir un texto que favorezca la comprensión inmediata y que, en principio, sea fácil de pronunciar». Para ello, he tenido que hacer muchas pruebas con compañeros y compañeras que me han ayudado a observar este factor, sin embargo, la misma autora especifica que siempre se corre el riesgo de banalizar la oralidad, ya que no estamos solo ante un problema de inmediata comprensión del público, sino también de una ficción dramática con propósitos estilísticos. En mi opinión, esta característica ha sido la más complicada de aplicar en este texto, ya que el dadaísmo destaca por su estilo incomprensible que hace de la oralidad un arte complejo.

En definitiva, como conclusión personal, he descubierto que el contexto y el análisis pretraslativo me han resultado fundamentales para, a continuación, poder resolver con más facilidad las dificultades relacionadas con las características especiales de este texto previamente mencionados. Además, me parece importante la competencia documental para poder justificar las decisiones que he tomado a la hora de traducir los elementos sintácticos que más problemas me han causado.

Gracias a haber tomado en cuenta todos estos factores, creo que el resultado me ha permitido profundizar en una época, la de principios del siglo XX en Europa, caracterizada por la eclosión de las vanguardias, y en una vanguardia artística concreta, Dada. Asimismo, el presente trabajo se diferencia de otros por haber podido reflexionar sobre la plurisemanticidad de las palabras y porque, como desafío profesional, ha supuesto un trabajo completo de traducción literaria.

Bibliografía

Tzara, Tristan et al (2010) *Le Coeur á gaz*, Toledo, Ohio: Createspace Independent Pub.

Ball, Hugo (1913-1921) *La fuite hors du temps, Journal (Prefacio de Herman Hesse)*, Éditions du Rocher, Mónaco, 1993.

Bassat, Luis (2001) *El libro rojo de la publicidad*, Barcelona: Plaza & Janes.

Béhar, Henri (1971) *Sobre teatro dadá y surrealista*, Barral Editores, «Breve biblioteca de respuesta», Barcelona.

- (2005) *Tristan Tzara*. Oxus, Col. «Étrangers de Paris: Roumains de Paris», París, pp. 15-69.

DRAE (2018) *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Español*. [en línea] <<http://www.rae.es/rae.html>>. Consultado por última vez el 12 de junio de 2019.

Espasa, Eva (2009) «Repensar la representabilidad». *Trans* 13, pp. 95-105.

Hurtado Albir, Amparo (2008) *Traducción y Traductología: introducción a la traductología*. (4ª edición). Madrid: Cátedra.

Janco, Marcel (1957) *Creative Dada en Dada: Monograph of a movement*, ed. Willy Verkauf, New York, Londres, reed. 1975, pp. 18-30.

Lapeña, Alejandro L. (2012) *Cuando traducir es un espectáculo. La traducción teatral: El caso de Vieira Mendes*. Trabajo Fin de Máster orientado por Sabio, José Antonio. Granada: Universidad de Granada. Consultado por última vez el 18 de junio de 2019.

- (2014) «Recalificar el páramo. Bases para un nuevo modelo traductológico de análisis del texto teatral». *Sendeban*, 25, 2014, pp. 149-72. Disponible en: <http://revistaseug.ugr.es/index.php/sendeban/article/view/650/2613> Consultado por última vez el 28 de junio de 2019.

López Fonseca, Antonio (2013) «La traducción dramática: textos para ver, oír... sentir». *Estudios de Traducción*, 3, pp. 269-281. <https://doi.org/10.5209/rev ESTR.2013.v3.42004> Consultado por última vez el 10 de junio de 2019.

López, Núria (2002) *El pensamiento de Tristan Tzara en el periodo dadaísta* (Tesis doctoral). Facultad de Filosofía de la Universidad de Barcelona. Disponible en: <https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/2034/Tzara.pdf> Consultado por última vez el 20 de julio de 2019.

Marleau, Denis (1986) «Dada: un théâtre international de variétés subversives». *Études littéraires*, 19 (2), pp. 13–22. <https://doi.org/10.7202/500753ar> Consultado por última vez el 20 de junio de 2019.

Nord, Christiane (1991) *Text Analysis in Translation: Theory, Methodology and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis*. (2ª ed.) AmsterdamAtlanta: Rodopi.

- (1993) *Einführung in das funktionale Übersetzen. Am Beispiel Titeln und Überschriften*. Tübinga: Francke.

- (2010) «Las funciones comunicativas en el proceso de traducción: un modelo cuatrifuncional». *Núcleo*, 27, pp. 239-255

ANEXO: MI PROPUESTA DE TRADUCCIÓN

EL CORAZÓN GASEADO

PERSONAJES

OJO

BOCA

NARIZ

OREJA

CUELLO

CEJA

CUELLO está en el escenario, NARIZ al otro lado, de cara al público. Los demás personajes entran y salen a sus anchas. El corazón impregnado de gas palpita despacio y circula por todas partes. Es una obra única, el mayor timo del siglo separado en tres actos, que solo complacerá a los imbéciles de turno que confían en la existencia de genios. Los actores deben prestar atención a esta obra como si se tratara de una obra maestra como Macbeth o Chantecler, pero tratar al autor, nada más lejos de ser un genio, sin ningún respeto y observar la frivolidad del guion que no aporta ninguna innovación técnica al teatro.

ACTO

I

OJO

Estatuas joyas barbacoas
estatuas joyas barbacoas
estatuas joyas barbacoas
estatuas joyas barbacoas
estatuas joyas barbacoas
y el viento a favor de las fantasías matemáticas

cigarro grano olfato
cigarro grano olfato
cigarro grano olfato
cigarro grano olfato
cigarro grano olfato
cigarro grano olfato
de una estenógrafa estaba enamorado

ojos reemplazados por ombligos inmóviles
el señor Diosmío es un periodista magnífico
inflexible pero acuático, un saludo fúnebre flotaba en el aire
qué época tan triste

BOCA

La conversación se está volviendo aburrida, ¿no?

OJO

Sí, ¿no?

BOCA

Muy aburrida, ¿no?

OJO

Sí, ¿no?

BOCA

Desde luego, ¿no?

OJO

Obvio, ¿no?

BOCA

Aburrida, ¿no?

OJO

Sí, ¿no?

BOCA

Obvio, ¿no?

OJO

Sí, ¿no?

BOCA

Muy aburrida, ¿no?

OJO

Sí, ¿no?

BOCA

Desde luego, ¿no?

OJO

Obvio, ¿no?

BOCA

Aburrida, ¿no?

OJO

Sí, ¿no?

NARIZ

¡Eh! ¡Oiga! El hombre de la cicatriz estelar, ¿adónde va corriendo?

OREJA

A saludar me dirigía
arderé en los ojos de mis días
me trago la bisutería
canto en las clases mías
amar no es ni enamorar ni amarrar
corazones en sequía.

BOCA (*sale*)

NARIZ

¡Eh! ¡Oiga! El hombre con el canto de perlas grasientas, ¿qué está comiendo?

OREJA

Por desgracia, han pasado más de dos años desde que empecé con esta caza. Pero, ¿no ve cómo uno se puede acostumbrar al cansancio al igual que la muerte puede verse tentada por vivir? Como prueba la muerte del magnífico emperador, todo pierde importancia, cada día un poco más....

NARIZ

¡Eh! ¡Oiga! ¡El hombre con heridas moluscos lanas cadenas, el hombre con plenos dolores y bolsillos llenos, el hombre que se ríe de la geografía, ¿de dónde es usted?

OJO

La corteza de los árboles apoteósicos cobija a los gusanos, pero la lluvia hace que el reloj de la poesía organizada haga tictac. Los bancos llenos de algodón. El hombre de las cuerdas sostenido por ánimas como tú y los demás. A la flor de porcelana tóquenos al violín la castidad, oh cerezo, la muerte es breve y está cocinada en el asfalto al son del trombón capital.

NARIZ

¡Eh! ¡Oiga! Caballero.....

OREJA

¡Eh eh eh eh eh eh eh eh eh eh eh!

CUELLO

Blanco de España y mandarina
Me ahorco Marina Marina

OREJA

El ojo le dice a la boca: abre la boca para el placer del ojo.

CUELLO

Blanco de España y mandarina
Me ahorco Marina Marina

OJO

En la oreja la resina de nácar fino cuelga aplanada como una mimosa.

OREJA

¿No cree que hace mucho calor?

BOCA (*que acaba de entrar*)

Hace mucho calor en verano.

OJO

La belleza de tu rostro es un cronómetro de precisión.

CUELLO

Blanco de España y mandarina
Me ahorco Marina Marina

OREJA

La aguja del reloj señala la oreja izquierda el ojo derecho la frente la ceja la frente la ceja el ojo izquierdo la oreja izquierda los labios la barbilla el cuello.

OJO

Cleopatra, la esposa del diplomático, estaba mirando por la ventana. Los chelistas pasan en un carruaje de té chino, mordiendo el aire y acariciándolo a corazón abierto. Es usted hermosa Cleopatra, el cristal de su piel despierta nuestra curiosidad sexual. Es usted tan tierna y serena como dos metros de seda blanca. Cleopatra, me castañetean los dientes. Está usted casada. Tengo frío, tengo miedo. Tengo verde tengo flor tengo gasómetro tengo miedo. Está usted casada. Me castañetean los dientes. ¿Cuándo tendrá el placer de mirar la mandíbula inferior del revólver cerrándose en mi pulmón de tiza? Sin esperanza de familia.

CUELLO

Blanco de España y mandarina
Me ahorco Marina Marina

BOCA

Soy demasiado sensible a los castigos de su gusto, he decidido cerrar el grifo. El agua caliente y fría de mi encanto ya no podrá desviar los dulces efectos de su sudor, verdadero amor o amor a secas.

(Sale)

OREJA *(entra)*

Su cuello es estrecho, pero su pie es bastante ancho. Puede tamborilear fácilmente con los dedos sobre su vientre ovalado que ya ha servido de balón en algunos partidos de rugby. No es un ser porque se compone de piezas. Las personas sencillas manifiestan su existencia a través de casas, las personas importantes a través de monumentos.

NARIZ

Cierto cierto cierto cierto cierto

CEJA

«Dónde», «cuánto», «por qué», son monumentos. Tomemos como ejemplo, la justicia. Qué hermoso funcionamiento armónico, casi como un tic nervioso o una religión.

NARIZ *(decrecendo)*

Cierto cierto cierto cierto cierto ...

CEJA

En el lago se sumergió dos veces en el cielo, el cielo barbudo, se encontró una bonita mañana. El objeto goteaba entre las fosas nasales. Sabor ácido de baja corriente eléctrica, este sabor que a las puertas de las minas de sal cambia a zinc, a caucho, a tela, ingrátido y mugriento. Una noche, mientras caminaba de noche, se encontró una noche pequeña en el suelo. Se llamaba «buenas noches».

NARIZ

Cierto cierto cierto cierto cierto ...

OJO

¡Cuidado! Gritó el héroe, los dos caminos de humo de las casas enemigas se anudaban en una corbata, que se elevaba hasta el ombligo de la luz.

NARIZ

Cierto cierto cierto cierto cierto ...

OREJA

El ladrón se convirtió en maleta por descuido, por lo que el físico podría decir que la maleta le robó al ladrón. El vals seguía, siempre era lo que nunca ocurría, era un vals, y los amantes le arrancaban pedazos a su paso, los carteles de las viejas paredes ya no sirven.

NARIZ

Cierto cierto cierto cierto cierto ...

OJO

Seguían resfriándose por su tic-tac. Por el tic-tac de la vida, un poco de muerte. Su nombre era continuidad.

NARIZ

Cierto cierto cierto cierto cierto ...

OJO

Los pescadores abandonaron la danza nocturna que libraban bajo los puentes de París. Pero de repente dieron las doce y las lágrimas se convirtieron en telegramas cifrados y oscuros.

CEJA

Se aplastó como un trozo de papel de aluminio y unas pocas gotas unos pocos recuerdos unas pocas hojas atestiguaron la crueldad de una fauna fervorosa y auténtica. El viento agita la cortina del vacío... su vientre está lleno de dinero extranjero. El vacío bebe del vacío: el aire ha llegado con sus ojos azules, y por eso toma aspirinas todo el tiempo. Una vez al día abortaremos a nuestras obscuridades.

OJO

Tenemos tiempo para ello, desgraciadamente ya no nos falta tiempo. El tiempo ahora lleva bigotes, como todo el mundo, incluso las mujeres y los americanos afeitados. El tiempo está de mal humor (mal de ojo) pero aún no es como el bolso arrugado del miserable.

BOCA

¿No?

OJO

La conversación se está volviendo aburrida, ¿no?

BOCA

Sí, ¿no?

OJO

Muy aburrida, ¿no?

BOCA

Sí, ¿no?

OJO

Desde luego, ¿no?

BOCA

Obvio, ¿no?

OJO

Aburrida, ¿no?

BOCA

Sí, ¿no?

OJO

Obvio, ¿no?

BOCA

Sí, ¿no?

OJO

Muy aburrida, ¿no?

BOCA

Sí, ¿no?

OJO

Desde luego, ¿no?

BOCA

Aburrida, ¿no?

OJO

Obvio, diosmío.

TELÓN

ACTO

II

CEJA

Hoy nos vamos a las carreras.

BOCA

Que no se nos olvide la cámara.

OJO

Buenos días.

OREJA

El batallón mecánico de los apretados apretones de mano.

BOCA (*sale*)

NARIZ (*grita*)

¡Cleopatra va ganando!

OREJA

¿Cómo? ¿No sabías que Cleopatra es un caballo de carreras?

OJO

Las olas del amor nos transportan a todas partes. Pero la temporada es favorable. Cuidaos queridos amigos, la temporada es satisfactoria. Se mastican las palabras. Se alargan los silencios en acordeones. Las serpientes se reflejan en sus propios ojos. «¿Y qué hay de las campanas de los ojos?» le preguntó el intermediario.

OREJA

«Gente curiosa y buscona» respondió Oreja. Acaba con los nervios de los demás en la cáscara de porcelana blanca. Se está hinchando.

NARIZ

Abanico a falta de madera
cuerpo ligero en risa mayor

CEJA

Las correas de los molinos de ensueño
acarician la mandíbula inferior de lana de nuestras plantas carnívoras.

OREJA

Sí, lo sé... sueños de cabello.

OJO

Sueños de ángeles.

OREJA

Sueños de telas, los relojes de papel.

OJO

Sueños en mayúsculas con las ceremonias de inauguración.

OREJA

Ángeles en helicóptero.

NARIZ

Sí, lo sé, lo sé.

OJO

Ángeles de la conversación.

CUELLO

Sí, lo sé, lo sé.

OREJA

Ángeles en cojines.

NARIZ

Sí, lo sé, lo sé.

OJO

Ángeles de hielo.

NARIZ

Sí, lo sé, lo sé.

OREJA

Ángeles del mundo.

NARIZ

Sí, lo sé, lo sé.

OREJA

El hielo está roto, dijeron nuestros padres a nuestras madres, en aquella primera primavera de sus vidas, lo cual fue honorable y gratificante.

OJO

Así es como la hora comprende la hora, el almirante su flota de palabras y el niño de invierno la palma de mi mano.

BOCA (*entra*)

He ganado mucho dinero.

NARIZ

Gracias no pocas.

BOCA

Nado en la fuente. Tengo collares de peces dorados.

CUELLO

Gracias no pocas.

BOCA

Mi peinado es lo último en América.

NARIZ

Gracias no pocas.

OJO

Sí ya he visto cosas así en Nueva York.

CUELLO

Gracias no pocas.

BOCA

No entiendo nada de los rumores de la próxima guerra.

CUELLO

Gracias no pocas.

BOCA

Y cada día adelgazo más.

NARIZ

Gracias no pocas.

BOCA

Un joven me siguió por la calle en bicicleta.

CUELLO

Gracias no pocas.

BOCA

Me voy el próximo lunes.

NARIZ

Gracias no pocas.

OJO

Cleopatra, el viento se levanta. El viento sopla fuerte. En los muelles de cascabeles rellenos. Dele la espalda y corte el viento. Sus ojos son rocas porque solo ven el viento y la lluvia. Cleopatra. ¿Ha sentido los horrores de la guerra? ¿Puede deslizarse sobre la dulzura de mi lenguaje? ¿No respira el mismo aire que yo? ¿No habla el mismo idioma? ¿En qué metal de incalculable valor están incrustados sus desdichados deditos? ¿Qué música filtrada por qué misteriosa cortina impide que mis palabras penetren en su cerebro? Por supuesto, la piedra le corroe y los huesos le golpean los músculos, pero el lenguaje cortado en pedazos al azar nunca liberará en usted el riachuelo por métodos blancos.

BOCA (*sale*)

OREJA

¿Conoces los calendarios de aves?

OJO

¿Qué?

OREJA

Trescientos sesenta y cinco pájaros - cada día vuela un pájaro - cada hora cae una pluma - cada dos horas alguien escribe un poema - luego alguien lo corta con tijeras.

NARIZ

Sí ya he visto cosas así en Nueva York.

OJO

Qué filosofía. Qué poeta. No me gusta la poesía.

OREJA

Pero entonces, ¿le gustan las bebidas frías? ¿O el paisaje ondulado como la melena de una bailarina? ¿O las ciudades antiguas? ¿O las ciencias ocultas?

OJO

Ya he visto todo eso.

NARIZ

Un poco más de vida en el escenario.

CEJA

Tambor gris para la flor de tu pulmón.

OREJA

Para que sepa mi pulmón está hecho de pulmón y no de cartón.

OJO

Pero, señorita.

OREJA

No hay de qué, señor.

OJO

Pascuas vertebradas en jaulas militares la pintura no me interesa mucho. Me gustan la tranquilidad del campo y la equitación.

NARIZ

Su obra es encantadora, pero no hay quien la entienda.

CEJA

No hay nada que entender, todo es fácil de hacer y aprender. Un pensamiento creciente por donde saldrá el látigo. El látigo será un «no me olvides». El «no me olvides» será un tintero viviente. El tintero vestirá a una muñeca.

OREJA

Su hija es realmente encantadora.

OJO

Es muy amable.

OREJA

¿Le interesan los deportes?

OJO

Sí, este medio de comunicación es bastante práctico.

OREJA

¿Sabe? Tengo un garaje.

OJO

Muchísimas gracias.

OREJA

Ya es primavera, primavera...

NARIZ

Le aseguro que mide dos metros.

CUELLO

Le aseguro que son tres metros.

NARIZ

Le aseguro que son cuatro metros.

CUELLO

Le aseguro que son cinco metros.

NARIZ

Le aseguro que son seis metros.

CUELLO

Le aseguro que son siete metros.

NARIZ

Le aseguro que son ocho metros.

CUELLO

Le aseguro que son nueve metros.

NARIZ

Le aseguro que son diez metros.

CUELLO

Le aseguro que son once metros.

NARIZ

Le aseguro que son doce metros.

CUELLO

Le aseguro que son trece metros.

NARIZ

Le aseguro que son catorce metros.

CUELLO

Le aseguro que son quince metros.

NARIZ

Le aseguro que son dieciséis metros.

OREJA

Gracias, muchas gracias.

OJO

Amor - deporte o acusación
resumen de las GUÍAS de amor – amor
acumulado por siglos de pesos y números
con sus pechos de cobre y cristal
Dios es un tic nervioso de dunas de arena movedizas
nervioso y ágil hojea los países y los bolsillos de los espectadores
el peinado de la muerte arrojada a la plaga de apariencia nueva
amistad yuxtapuesta erróneamente en delicadeza.

NARIZ

Le aseguro que el amor está a diecisiete metros.

CUELLO

Le aseguro que son dieciocho metros.

NARIZ

Le aseguro que son diecinueve metros.

CUELLO

Le aseguro que son veinte metros.

NARIZ

Le aseguro que son veintiún metros.

CUELLO

Le aseguro que son veintidós metros.

NARIZ

Le aseguro que son veintitrés metros.

CUELLO

Le aseguro que son veinticuatro metros.

NARIZ

Le aseguro que son veinticinco metros.

CUELLO

Le aseguro que son veintiséis metros.

NARIZ

Le aseguro que son veintisiete metros.

CUELLO

Le aseguro que son veintiocho metros.

NARIZ

Le aseguro que son veintinueve metros.

OREJA

Tiene una muy bonita testa
debería hacer que la esculpieran
debería dar una gran fiesta
conocer y amar la tierra
y encajar los tenedores en esta
el fresco acompaña las jornadas solariegas.

CEJA

¡Fuego! ¡Fuego!
Creo que Cleopatra está ardiendo.

ACTO

III

CUELLO

El cielo se cubre
mi dedo se abre
máquina de coser todas esas miradas
el río se abre
el cerebro se cubre
máquina de coser todas esas miradas.

BOCA

Haremos una tela hermosa para el vestido de cristal.

NARIZ

Quiere decir: «La desesperación le da explicaciones sobre sus tipos de cambio».

BOCA

No, no quiero decir nada. Hace tiempo que he metido todo lo que tenía que decir en la sombrerera.

NARIZ

Todo el mundo te conoce, lleno de ideas perdidas, cristalización.

CUELLO

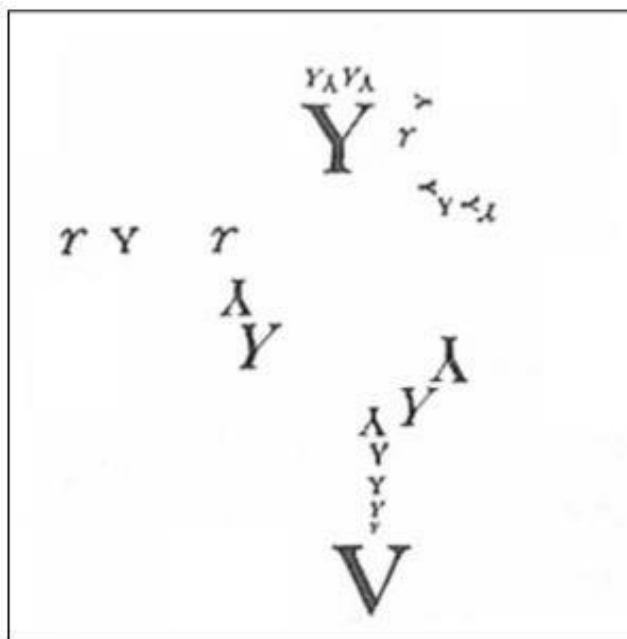
Todo el mundo te conoce, fórmula de canciones, tabla de álgebra, número de insomnio, máquina de triple capa.

BOCA

No todos me conocen. Estoy sola en mi armario y el espejo está vacío cuando me miro. También me gustan los pájaros en las puntas de los cigarrillos encendidos. Gatos, todos los animales y todas las plantas. Me gustan los gatos, los pájaros, los animales y las plantas, que son la proyección de Cleopatra en el corazón, las sábanas, los jarrones y los prados. Me gusta el heno. Amo al joven que me hace declaraciones tan tiernas y cuya columna vertebral está desgarrada por el sol.

DANZA

(por el señor que cae encima de la mesa desde el embudo que está en el techo)



BOCA

Los sueños refrescan el crepúsculo de la piel tersa. (*sale*)

OJO

Imagínese querido amigo ya no lo amo.

OREJA

¿De quién está hablando?

OJO

Me refiero a la persona que he amado demasiado.

OREJA

Yo también. Yo también me he desencantado. El caballo favorito de mi establo ha perdido toda su fuerza.

OJO

Entonces, querida, su vida depende de un nuevo estímulo.

OREJA

Está amargado. (*sale*)

BOCA (*entra*)

OJO

Cleopatra es usted hermosa. La quiero con la intensidad de tres soles. Mi sangre está temblando. Sus ojos son azules. Cleopatra ¿por qué no puedes oír la risa tranquila de mis senos esperándote, la violencia de mi aliento y las dulces posibilidades infantiles que el destino nos depara? ¿Acaso espera más revelaciones sensacionales sobre mi temperamento?

BOCA (*sale*)

OJO (*se cae*)

NARIZ

Alto.

CUELLO

Firme.

NARIZ

Cruel.

CUELLO

Pesado.

NARIZ

Pequeño.

CUELLO

Negro.

NARIZ

Superficial.

CUELLO

Inodoro.

NARIZ

Armonioso.

CUELLO

Suave.

NARIZ

Rígido.

CUELLO

Blanco de España y mandarina

Me ahorco Marina Marina

OREJA (*entra con Boca, que anda a cuatro patas, grita*)

Cleopatra, caballo de carreras:

3.000 francos

¡A la una!

¡¡A las dos!!

¡¡¡A las tres!!!

¡Vendido!

OJO (*se pone a cuatro patas al lado de Boca*)

OREJA

Esto va a acabar en boda.

OJO

Esto va a acabar en boda.

CEJA

Esto va a acabar en boda.

BOCA

Esto va a acabar en boda.

CUELLO

Esto va a acabar en boda.

NARIZ

Esto va a acabar en boda.

OREJA

Acuéstese.

OJO

Acuéstese.

CEJA

Acuéstese.

BOCA

Acuéstese.

CUELLO

Acuéstese.

NARIZ

Acuéstese.

FIN