

Reescrituras de la espiral

Producción y recepción de *Ubu roi* de Alfred Jarry en Francia
y su traducción y recepción en Argentina y España (1896-2016)

Laura Fólica

TESI DOCTORAL UPF / 2016

DIRECTOR DE LA TESI

Dr. Luis Pegenaute

DEPARTAMENT DE TRADUCCIÓ I CIÈNCIES DEL LLENGUATGE



A Concepción o la infancia.

Agradecimientos

El plural mayestático que usaré en este trabajo académico no busca esconder un tímido “yo” sino, por el contrario, hacer justicia con esas otras voces que lo forman, las de todas aquellas personas que aceptaron entablar un diálogo y que han posibilitado que la tesis esté hoy acabada. Es a ellas a quienes quiero dar las gracias aquí.

En primer lugar, agradezco a mi director, Luis Pegenaute, por haberme acompañado durante toda mi investigación. Sus consejos, claros, certeros y prácticos, fueron de ayuda para seguir adelante. Agradezco también a los profesores que, a uno y otro lado del Océano, me han hecho pensar. Gracias a Patricia Willson, por incitarme a reflexionar sobre la tarea intelectual del traductor y por transmitirme las ganas de luchar para mejorar las condiciones de nuestra profesión. En ese sentido, extiendo este reconocimiento a mis compañeros y colegas del traductorado del I.E.S. Lenguas Vivas “Juan Ramón Fernández” de Buenos Aires, especialmente al Seminario Permanente de Estudios de Traducción, al grupo del Proyecto de Ley de Traducción Autoral y a la Asociación Argentina de Traductores e Intérpretes, que han sabido aceptar mi participación menguada durante los años del doctorado. También agradezco a los profesores María Rosa del Coto, Christian Ferrer, Margarita Martínez, Jorge Rivera (†) de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, que me formaron en áreas que van de la semiótica hasta la historia de la edición, por donde ya aparecían textos de Alfred Jarry.

Gracias a los profesores de la Universitat Pompeu Fabra, entre ellos Diana Sanz, Teresa Vinardell, Patrick Zabalbeascoa, Victòria Alsina, Enric Gallén, Antonio Monegal, Marcel Ortin, por haberme alentado a la reflexión sobre literatura y traducción en sus clases de máster y doctorado y por aceptar integrar, los cuatro últimos, junto con el profesor Francisco Lafarga, el tribunal de defensa del trabajo de fin de máster o del proyecto doctoral, que contenían mis primeras inquietudes sobre el tema de tesis.

Doy las gracias al Departament de Traducció y Ciències del Llenguatge de la UPF, y a su director Àlex Alsina, por haberme otorgado un contrato de personal docente e investigador, lo que me ha permitido impartir docencia en la casa, asistir a congresos, visitar otros centros formativos y, sobre todo, compartir un despacho con otros investigadores. Gracias a Ioana Cornea, María Dasca, María Moreno, Vanessa Palomo, Guillermo Parra, Pascale Trencia, Eugenio Vigo, Cristian Zanotti porque todos ellos han sabido añadir amistad al día a día de *feina*.

Asimismo, doy las gracias al personal de la secretaría del Departament, especialmente a Susi Bolós, Rafael Ordoñez y Núria Abad, por su disponibilidad y eficacia en dar cauce a mis dudas

o requerimientos de procedimiento y al personal de la biblioteca del Campus de la Comunicación de la UPF, por gestionar el pedido de préstamos interbibliotecarios. Hago extensivas las gracias al personal de otras bibliotecas (*a las que otros llaman Universo*): Biblioteca de Traducción y de Humanidades de la Universitat Autònoma de Barcelona, Biblioteca del Institut de Teatre, Biblioteca Nacional de Catalunya, Biblioteca Jaume Fuster, Archivo Histórico del Teatro General San Martín, Biblioteca de Letras de la Universidad de Buenos Aires, Biblioteca Nacional de Argentina, Bibliothèque Nationale de France, Centre International de Traducteurs Littéraires de Arles, Mediathèque Jean Falala, Bibliothèque Robert de Sorbon de Reims, Bibliothèque Carnegie de Reims y Bibliothèque Jacques Doucet de París. En estos dos últimos establecimientos, agradezco especialmente a Sabine Maffre y a Paul Cournard por dejar a mi disposición los fondos sobre literatura francesa del XIX y XX, entre los que hallé manuscritos de Alfred Jarry.

Debo agradecer a otros centros universitarios donde he completado mi formación. En primer lugar, estoy agradecida a las personas que han hecho fructífera mi estancia como investigadora en el Centre de Recherche Interdisciplinaire sur les Modèles Esthétiques et Littéraires (CRIMEL) de la Université Reims-Champagne-Ardenne de Francia: a su director, Jean-Louis Haquette, a su secretaria, Ségolène Buffet, y al profesor Julien Schuh por su entusiasmo y consejo. Además agradezco a la Universitat Autònoma de Barcelona, Universidad de Málaga, Warwick University, Universitatea "Ștefan cel Mare" din Suceava, Universitatea de Vest din Timișoara, donde he leído comunicaciones o publicado artículos.

Aunque no es una universidad, pero sí un Colegio de ardientes bibliófilos, agradezco a los miembros del Collège de 'Pataphysique por abrirme sus bibliotecas reales e imaginarias: Christophe Henrion y, en su nombre, a la Société des Amis de la Bibliothèque Municipale de Reims, a los Provedores Paul Gayot y Thierri Foulc por la precisión de muchos datos imposibles, a la Vicecuradora Tanya Peixoto y a Alistair Brotchie, biógrafo de Jarry, por recibirme en su librería Bookart; al escritor Ángel Olgoso por sus libros y al Regente Rafael Cippolini por el encuentro en el Café Margot. Un agradecimiento especial merece el Rector Magnífico Carlos Grassa Toro, por su generosa acogida en La Cala de Aragón y por dejarme desordenar sus anaqueles, "demoliendo hasta las ruinas".

Gracias también a otras instituciones que me han permitido consultar sus fondos: al Departamento de conservación de la Fundación Joan Miró, y en particular a Elena Escobar por su asesoramiento en la consulta de las litografías de *Ubu roi* e Ingrid Fontanet por la cesión de las imágenes que presento en la tesis; a la Biblioteca del Museo Picasso de Barcelona en la persona de Margarida Cortadella Segura; al Archivo General de la Administración de Alcalá de

Henares, en especial, al jefe de la sección de información Daniel Gozalbo Gimeno, que me proporcionó los expedientes de censura relativos a Jarry.

Por su disposición a pensar juntos, agradezco los intercambios que he tenido sobre teatro con Jorge Dubatti, Marita Foix, Carlos Fos, Natacha Koss y Marta Taborda, sobre literatura francesa y argentina con Francisco Aiello, Magdalena Cámpora, Florencia Di Prisco, y por las referencias bibliográficas a Marieta Gargatagli y Ramon Lladó; por su lectura sobre el capítulo sobre la editorial Minotauro, gracias a Martín Felipe Castagnet.

También agradezco a los traductores, editores o artistas entrevistados por proveerme de respuestas y, sobre todo, de más preguntas: Jaime Asensi, Diana Blumenfeld, Ariel Dillon, Ezequiel Fanego, Juan José Fernández, Ana González Salvador, Víctor Goldstein, Henrique Harguindey, Arturo Pérez Collera, Francisco Porrúa (†). Una especial mención merecen los directores teatrales Etelvino Vázquez y César Brie, por el envío de los libretos de sus *Ubús*.

A estas voces se suman otras, que muchas veces se han vuelto aliento, risa o abrazo. Gracias a los amigos de aquí y de allá, esos que se nombran sin apellido. Gracias a Sophie por ayudarme con la traducción de fragmentos de la tesis, a Gabriela y Julia por las conversaciones *avant la lettre* sobre mi tema de investigación, a Leonel por tener el libro inhallable. A Ana por hermana cósmica, a Alba porque nació sabia, a Marina porque nació. A Natalia y Christian por la hospitalidad eterna, a Francielle y Alessandra por la casa que compartimos, a Nicolás por haberme acompañado en el inicio. A las “alcachofas” todas, a Aymará por resolver mis dudas de maquetación, a María José, Mery e Ingrid por el Skipe de apoyo, a Elena por sus mails que son cartas, a Silvina y Mercedes por las aulas compartidas, a María por el “cómo se dice en valenciano”, a Cris y Julia por hacer un hogar en Arles.

Por último, agradezco a Cristina, Alfredo, Florencia, Leandro y Nazareno, mi familia, porque supieron alentarme ahora y antes, bancando o haciendo corta esta distancia atlántica que nos separa. Gracias a Andrés por aceptar mis mates en viajes reales y posibles y por sus lecturas hechas con el escalpelo del humor.

“El azar ha jugado a las simetrías, al contraste, a la digresión.”

Jorge Luis Borges, “Los traductores de *Las 1001 noches*” (1936)

[Pàgina en blanc]

Resumen

Esta tesis se centra en las reescrituras que la pieza teatral *Ubu roi* (1896) de Alfred Jarry experimentó tanto a partir de sus condiciones de producción y recepción en Francia como de sus traducciones y recepción en Argentina y España (1900-2016). La investigación aborda la concepción jarryana de autor, obra y lector en el campo literario francés. Tras estudiar su singular concepción de lengua y “mala traducción”, se detectan y explican los juegos de palabras presentes en el texto. También se revisa la recepción francesa de la pieza, que instaura dos lecturas posibles: una, paródica, anclada en la lengua; la otra, satírica, centrada en la referencia extraliteraria. Luego, mediante un enfoque sistémico, diacrónico y supranacional del hecho literario, se analiza la preponderancia de la lectura satírica en el “siglo largo” de recepción de la obra en Argentina y España. Conjugando un análisis sociológico-cultural y descriptivo-comparativo y contrastivo, la tesis se detiene en el estudio de la traducción de los juegos de palabras en las doce traducciones publicadas (al castellano, catalán y gallego), en las que predominan la neutralización y la domesticación del texto fuente. Por último, se consideran las adaptaciones para la puesta en escena, la pintura, el cómic, la literatura infantil y juvenil, que completan su recepción.

Résumé

Cette thèse est centrée sur les réécritures que la pièce de théâtre d'Alfred Jarry, *Ubu roi* (1896), a connues tant à partir de ses conditions de production et de réception en France que de ses traductions et de sa réception en Argentine et Espagne (1900-2016). La recherche aborde la conception jarryenne de l'auteur, de l'œuvre et du lecteur dans le champ littéraire français. Après avoir étudié sa conception singulière de la langue et de la « mauvaise traduction », l'on identifie et explique les jeux de mots présents dans le texte. On examine également la réception française de la pièce qui instaure deux lectures possibles : l'une parodique, ancrée dans la langue ; l'autre satirique, centrée sur la référence extralittéraire. Puis, à partir d'une approche systémique, diachronique et supranationale du fait littéraire, on analyse la prépondérance de la lecture satirique dans le « long siècle » de réception de l'œuvre en Argentine et en Espagne. Conjuguant une analyse sociologico-culturelle, descriptivo-comparative et contrastive, la thèse étudie en détail la traduction des jeux de mots dans les douze traductions publiées (en castillan, catalan et galicien), traductions dans lesquelles prédominent la neutralisation et la domestication du texte source. Enfin, l'on se penche sur les adaptations pour la scène, la peinture, la bande dessinée, la littérature pour enfants et pour la jeunesse, qui complètent sa réception.

Índice

AGRADECIMIENTOS.....	i
RESUMEN / RÉSUMÉ (français).....	vii
LISTA DE IMÁGENES.....	xiii
LISTA DE GRÁFICOS.....	xx
LISTA DE ABREVIATURAS.....	xxi
INTRODUCCIÓN.....	1
1. Objeto de la investigación.....	3
2. Antecedentes.....	4
3. Objetivos.....	8
4. Estructura de la tesis.....	10
PARTE I. BASES TEÓRICAS Y METODOLÓGICAS.....	15
1. CONDICIONES DE PRODUCCIÓN Y RECEPCIÓN DE UNA OBRA LITERARIA.....	17
1. 1. La recepción literaria: el lugar de la traducción en la Literatura Comparada.....	21
1. 2. Los Estudios de Traducción y la literatura en traducción.....	23
a. Los Estudios Descriptivos de Traducción.....	25
a. 1. Planteamiento de nueva disciplina: el esquema de James Holmes.....	25
a. 2. La traducción desde la recepción: la Teoría de los Polisistemas y la Escuela de la Manipulación.....	26
a. 3. El “giro cultural”: la traducción como reescritura.....	34
a. 4. El “giro sociológico”: la traducción y sus agentes.....	36
1. 3. Conclusión.....	40
2. APROXIMACIONES A PROBLEMAS ESPECÍFICOS DE TRADUCCIÓN.....	45
2. 1. Transtextualidades: la reescritura en los intertextos, paratextos y retraducciones.....	45
2. 2. La traducción de teatro en el Teatro Comparado y en los Estudios Descriptivos de Traducción.....	52
a. El estatuto del texto dramático y su traducción.....	54
b. Discusión terminológica en torno a la reescritura teatral.....	57
c. La sátira y la parodia como reescrituras.....	61
2. 3. Conclusión.....	63
3. METODOLOGÍA DE TRABAJO.....	65
3. 1. Ideas previas e hipótesis de partida.....	71
PARTE II. CONDICIONES DE PRODUCCIÓN DE <i>UBU ROI</i> DE ALFRED JARRY Y SU RECEPCIÓN EN FRANCIA.....	73
1. AUTOR, OBRA Y LECTOR EN JARRY.....	79
1. 1. La trayectoria de Jarry en el campo literario simbolista.....	81
1. 2. Jarry en su peculiar espacio literario.....	86
a. El autor como garante de ficción: máscaras y retratos.....	89
b. La obra en construcción: la espiral Ubu.....	96
b. 1. Primera reescritura: de obra escolar a pieza simbolista.....	96
b. 2. Segunda reescritura: de pieza simbolista al teatro de mirlitón.....	107
b. 3. Otras reescrituras: Rabelais y Shakespeare carnavalizados.....	112
c. El lector: del escándalo inicial a la productividad de la recepción francesa.....	130
c. 1. La recepción inmediata: la crítica del estreno.....	130

c. 2. La recepción mediata: representaciones, reescrituras y creaciones jarryanas.....	133
c. 2.1. Ubu vuelve de la guerra.....	134
c. 2. 2. Ubu vuelve de la guerra, otra vez.....	138
1. 3. Conclusión.....	167
2. EL SIGNO POLIÉDRICO: PINTURA, ESCRITURA Y TRADUCCIÓN EN JARRY.....	169
2. 1. El signo como lineamiento: el problema pictórico de la literatura.....	170
2. 2. La palabra ubuesca: el diamante que nace en el carbón.....	177
2. 3. La “mala traducción”: la palabra en el estómago del avestruz.....	195
2. 4. Conclusión.....	210
3. LOS JUEGOS DE PALABRAS EN <i>UBU ROI</i>: CARACTERIZACIÓN, SELECCIÓN Y TRADUCCIÓN.....	211
3. .1. Caracterización y definición de los juegos de palabras.....	211
3. 2. Detección y explicación de los juegos de palabras en <i>Ubu roi</i>	218
a. Juegos de palabras por coincidencia fónica y/o gráfica.....	218
a. 1. Juegos de palabras por polisemia.....	218
a. 2. Juegos de palabras por homonimia.....	219
b. Juegos de palabras por similitud fónica y/o gráfica.....	220
b. 1. Juegos de palabras por paronomasia.....	220
b. 2. Juegos de palabras por transformación.....	221
3. 3. Recapitulación y análisis de la tabla de juegos de palabras.....	230
a. Juegos de palabras por coincidencia fónica y/o gráfica	230
a. 1. Juegos de palabras por polisemia.....	230
a. 2. Juegos de palabras por homonimia.....	231
b. Juegos de palabras por similitud fónica y/o gráfica.....	231
b. 1. Juegos de palabras por paronomasia.....	231
b. 2. Juegos de palabras por transformación	231
3. 4. Las técnicas de traducción de los juegos de palabras.....	233
a. Cuadro de análisis para las traducciones.....	236
3. 5. Conclusión.....	237
PARTE III. CONDICIONES DE RECEPCIÓN DE <i>UBU ROI</i> Y ALFRED JARRY EN ARGENTINA Y ESPAÑA (1900-2016).....	239
1. RECEPCIÓN DE JARRY EN LA EDAD DE PLATA Y PRIMERA ETAPA DE CENSURA FRANQUISTA EN ESPAÑA (1900-1966) Y EN LAS PRIMERAS VANGUARDIAS EN ARGENTINA (1925-1946).....	247
1. 1. Jarry en la prensa literaria de vanguardia española (1900-1936): relaciones con Valle-Inclán y Gómez de la Serna.....	248
1. 2. Jarry en las primeras vanguardias argentinas: Ubu y su “pie patagón” (1925-1946).....	258
1. 3. Cernuda y la introducción de Jarry en la renovación del teatro español (1937).....	263
1. 4. Ubu-Franco o el inicio del Régimen, por Picasso (1937).....	269
1. 5. Latencia de Ubu en la primera etapa franquista (1938-1966): relaciones con el humorismo de Mihura y el “nuevo teatro” de Arrabal, Nieva y Brossa.....	277
1. 6. Conclusión.....	287
2. LA PRIMERA TRADUCCIÓN DE <i>UBU ROI</i> DURANTE LA CONSOLIDACIÓN EDITORIAL ARGENTINA (1955-1975)	289
2. 1. Las segundas vanguardias: la introducción de Jarry y la ‘Patafísica en sus revistas.....	291
2. 2. El Instituto de Altos Estudios Patafisicos de Buenos Aires (1957): la tarea de divulgación de J. E. Fassio.....	299
a. En la órbita del Instituto Argentino de Estudios Patafisicos de Buenos Aires.....	310
a. 1. Juan Andralis.....	310

a. 2. Álvaro “Álvaro” Rodríguez.....	311
a. 3. Eva García.....	315
a. 4. Jesús Borrego Gil.....	315
a. 5. Jaime Rest.....	316
a. 6. Oliverio Gironde.....	319
a. 7. Luisa Valenzuela.....	320
2. 3. <i>Ubú rey</i> en la editorial Minotauro: relaciones entre F. Porrúa, J. E. Fassio y J. Cortázar....	322
2. 4. La primera traducción: <i>Ubú rey</i> traducido por J. E. Fassio y E. Alonso (1957).....	332
2. 5. Las reediciones de <i>Ubú rey</i> en el Centro Editor de América Latina (1971, 1976, 1981)....	339
2. 6. Más <i>Ubús</i> : <i>Ubú cornudo</i> y <i>Ubú encadenado</i> traducidos por J. Bignozzi y J. E. Fassio (1968)	344
2. 7. Conclusión.....	348
3. RETRADUCCIONES DE <i>UBU ROI</i> DURANTE EL FLORECIMIENTO EDITORIAL EN LA SEGUNDA ETAPA DE CENSURA FRANQUISTA Y LA TRANSICIÓN EN ESPAÑA (1966-1982)	351
3. 1. “La primera traducción a mano”: <i>Ubú, rey</i> traducido por J. Corrales Egea (1967) para editorial Aymà.....	356
a. Análisis de los juegos de palabras.....	362
3. 2. “Locuras de juventud de izquierdas”: <i>Ubu Rey</i> traducido por A. Pérez Collera (1976) para Ediciones Júcar.....	368
a. Análisis de los juegos de palabras.....	373
3. 3. “Oponerse a todo”: <i>Ubú rey</i> traducido por N. Guardiet (1976) para Producciones Editoriales Juan José Fernández Ribera / Star-books.....	378
a. Análisis de los juegos de palabras.....	385
3. 4. “Traducción (y creación)”: <i>Ubú rey / Ubu roi</i> traducido por A. González Salvador (1979) para Editorial Bosch.....	389
a. Análisis de los juegos de palabras.....	395
3. 5. “Traducción libre y legible”: <i>Todo Ubú</i> traducido por J. B. Alique (1980) para Editorial Bruguera.....	402
a. Análisis de los juegos de palabras.....	412
3. 6. “La pasión por la formación militante”: <i>Ubú completo</i> traducido por R. Sender (1981) para Editorial Fontamara.....	418
a. Análisis de los juegos de palabras.....	423
3. 7. Conclusión.....	428
4. PRIMERAS TRADUCCIONES AL CATALÁN Y GALLEGO (1983-1989): EL TRADUCTOR COMO AGENTE NORMALIZADOR CON EL RETORNO DE LA DEMOCRACIA.....	435
4. 1. Dar “llebre per gat”: la traducción catalana de <i>Ubú, rei</i> de J. Oliver (1983) para Biblioteca Teatral del Institut del Teatre.....	438
a. Análisis de los juegos de palabras.....	446
4. 2. “Ensanchar los límites”: la traducción gallega de <i>Ubú rei</i> de H. Harguindey (1989) para Cadernos da Escola Dramática Galega.....	451
a. Análisis de los juegos de palabras.....	459
4. 3. Conclusión.....	464
5. RETRADUCCIONES DE <i>UBU ROI</i> DURANTE LA GLOBALIZACIÓN EDITORIAL EN ARGENTINA Y ESPAÑA (1990-2009): DEL <i>LONGSELLER</i> AL ARTEFACTO TEXTUAL.....	469
5. 1. La canonización de <i>Ubu roi</i> para su centenario: reediciones, retraduccion, copia o plagio.....	473
5. 2. Un “clásico de bolsillo”: <i>Ubú Rey</i> traducido por A. Tulián (2002) para Editorial Longseller.....	475
a. Análisis de los juegos de palabras.....	478

5. 3. “Una lengua con la misma frescura y disparate”: <i>Ubú Rey</i> traducido por A. Dillon (2009) para Editorial Losada.....	484
a. Análisis de los juegos de palabras.....	490
5. 4. Una alternativa a la canonización: <i>Ubú rey</i> como máquina textual patafísica.....	497
a. La “per-versión”: <i>Ubú Rey</i> (2007) traducido por el colectivo Anagal.....	508
a. 1. Análisis de los juegos de palabras.....	513
5. 5. Conclusión.....	520
6. OTROS <i>UBUS</i> : ADAPTACIONES PARA LA PUESTA EN ESCENA, LA LITERATURA INFANTIL Y JUVENIL Y EL CÓMIC (1963-2016).....	527
6. 1. Ubu en escena.....	528
6. 2. Análisis de dos adaptaciones teatrales de Etelvino Vázquez y César Brie.....	540
a. La macroestructura de las adaptaciones: reducciones, agregados, reescrituras.....	542
b. La microestructura de las adaptaciones: las referencias culturales.....	551
c. Comparación de las adaptaciones teatrales.....	555
6. 3. De Ubu-Franco a Ubu-Pujol: dos adaptaciones libres en Cataluña.....	556
a. Ubu-Franco o el final del Régimen, por Miró (1966-1978).....	556
b. Ubu-Pujol o la sátira con elementos paródicos, por Els Joglars (1981, 1995, 2001)..	566
6. 4. Otras adaptaciones de <i>Ubu roi</i> en el papel.....	575
a. <i>Ubú rei</i> , en las aulas de Valencia.....	577
b. <i>Ubú rey</i> , héroe de cómic.....	581
c. <i>Ubú, rey de los mares</i> para niños de “0 a 144 años”.....	587
d. Comparación de las tres adaptaciones.....	589
6. 5. Conclusión.....	591
CONCLUSIONES.....	593
CONCLUSIONS (français).....	617
BIBLIOGRAFÍA.....	641
1. Fuentes primarias.....	641
1. 1. Originales.....	641
1. 2. Traducciones.....	641
1. 3. Adaptaciones.....	642
2. Fuentes secundarias.....	642
3. Diccionarios lingüísticos y otros materiales de referencia.....	673
4. Sitios webs y portales electrónicos.....	673
ENTREVISTAS	675
ANEXOS (en CD-Rom).....	676

Lista de imágenes¹

- Imagen 1 (p. 26): El mapa de los Estudios de Traducción de James Holmes [Chesterman 2009: 14].
- Imagen 2 (p. 93): Afiche de la representación de *Ubu Roi*, 1896 [Van Schoonbeek 1997: 41].
- Imagen 3 (p. 93): “Bord de la Seine” [Collège de ‘Pataphysique 2011: 115].
- Imagen 4 (p. 93): “Ouverture d’*Ubu roi*” [Collège de ‘Pataphysique 2011: 96].
- Imagen 5 (p. 93): Alfred Jarry, “Véritable portrait de Monsieur Ubu”, 1896 [Van Schoonbeek 1997: 25].
- Imagen 6 (p. 94): Alfred Jarry, “Autre portrait de Monsieur Ubu”, 1896 [Van Schoonbeek 1997: 25].
- Imagen 7 (p. 94): Fotografía del profesor Félix Hébert [Van Schoonbeek 1997: 37].
- Imagen 8 (p. 100): Cubierta de Alfred Jarry, *Ubu roi*, París, Éditions de Mercure de France, 1896 [Fondo de la Biblioteca Jacques Doucet de París, consultada en julio de 2015].
- Imagen 9 (p. 111): Página de títulos de *Pantagruel* de Rabelais [<http://www.ephemanar.net/avril09.html>].
- Imagen 10 (p. 133): cubierta de Alfred Jarry, *Ubu sur la Butte*, París, E. Sansot, 1906 [Fondo de la Biblioteca Jacques Doucet de París].
- Imagen 11 (p. 135): Dibujo de los Eugénios de *Potomak* [Cocteau 2006 [1913-1914]: 139].
- Imagen 12 (p. 140): Cubierta de revista de la primera serie *Cahiers du Collège de ‘Pataphysique*, nº 26-27 [Fondo ‘Pataphysique de la Biblioteca Carnegie de Reims].
- Imagen 13 (p. 144): Eugène Ionesco, “La Cantatrice chauve” (*Cahiers*, nº 7-8) [Fondo ‘Pataphysique de la Biblioteca Carnegie de Reims].
- Imagen 14 (p. 144): Eugène Ionesco, “L’avenir est dans les oeufs” (*Cahiers*, nº 19) [Fondo ‘Pataphysique de la Biblioteca Carnegie de Reims].
- Imagen 15 (p. 144): Eugène Ionesco, “Le tableau” (*Dossiers*, 1-2) [Fondo ‘Pataphysique de la Biblioteca Carnegie de Reims].
- Imagen 16 (p. 145): Boris Vian, “Les Bâisseurs d’empires” (*Dossiers*, nº 6) [Fondo ‘Pataphysique de la Biblioteca Carnegie de Reims].
- Imagen 17 (p. 145): Boris Vian “Le Goûter des généraux” (*Dossiers*, 19) [Fondo ‘Pataphysique de la Biblioteca Carnegie de Reims].
- Imagen 18 (p. 171): “El ovispo marino”, publicado en *L’Ymagier* (nº 5) [Collège de ‘Pataphysique 2011: 85].
- Imagen 19 (p. 171): “El guerrero cochinchino” publicado en *L’Ymagier* (nº 2) [Collège de ‘Pataphysique 2011: 82].
- Imagen 20 (p. 172): Gil Chevalier, “Encore un autre portrait de Monsieur Ubu” [Van Schoonbeek 1997: 115].
- Imagen 21 (p. 176): Alfred Jarry, *Minutes de Sable Mémorial*, precediendo el texto “Guignol”, 1894. [OC I: 180].
- Imagen 22 (p. 181): Jean S. Barès, *L’ortographe simplifiée* [Blavier 2000: 178].

¹ Indicamos su ubicación en la tesis entre paréntesis; las fuentes de donde provienen, entre corchetes.

Imagen 23 (p. 185): “D’art” con caracteres Mazarin, empleados en *Perhinderion* de Alfred Jarry [Collège de ‘Pataphysique 2011: 137].

Imagen 24 (p. 185): Cubierta de *Almanach illustré du Père Ubu* de Alfred Jarry [OC I: 573].

Imagen 25 (p. 185): “Alphabet del Père Ubu” en *Almanach illustré du Père Ubu* de Alfred Jarry [OC I: 584-585].

Imagen 26 (p. 186): *Almanach illustré du Père Ubu* de Alfred Jarry [OC I: 590-591].

Imagen 27 (p. 200): Dibujo con pluma de Alfred Jarry, “Life is death” [OC II: 2].

Imagen 28 (p. 235): Ordenamiento de las técnicas de traducción de los juegos de palabras, exceptuando la técnica editorial, a lo largo del eje de balance negativo, neutro o positivo [Marco 2010: 270].

Imagen 29 (p. 255): Cubierta de *El poeta Asesinado* de Apollinaire, con prólogo de Gómez de la Serna, Biblioteca Nueva (1924) [Catálogo de Biblioteca de Catalunya].

Imagen 30 (p. 259): Cubierta de *Martín Fierro*, nº 14-15, 24 de enero de 1925 [Catálogo de Hemeroteca Biblioteca Nacional Argentina].

Imagen 31 (p. 260): Detalle de *Martín Fierro*, nº 14-15, 24 de enero de 1925, p. 100 [Catálogo de Hemeroteca Biblioteca Nacional Argentina].

Imagen 32 (p. 261): Detalle de *Caras y Caretas*, 27 de febrero de 1926 [Catálogo de la Hemeroteca Digital Biblioteca Nacional de España].

Imagen 33 (p. 261): Detalle de *Caras y Caretas*, 21 de marzo de 1931 [Catálogo de la Hemeroteca Digital Biblioteca Nacional de España].

Imagen 34 (p. 263): Cubierta del segundo número de la revista *Que* (1930) [Minguzzi 2013].

Imagen 35 (p. 269): Cubierta de *El mono azul* [<http://periodicosregalo.blogspot.com.es/2013/08/revista-el-mono-azul-1936-1939.html>].

Imagen 36 (p. 269): Detalle del número 38, 28 de octubre de 1937, “Un posible repertorio teatral” de Cernuda y “Aguafuertes” de Pablo Picasso. Catálogo de la Hemeroteca Digital Biblioteca Nacional de España].

Imagen 37 (p. 276): “Croquis: Ubú, Paco Durio, Renée Peron...” de Pablo Picasso (1905) [Soto Calzado 2005: 355].

Imagen 38 (p. 276): “Tres croquis de Guillaume Apollinaire” de Pablo Picasso [Soto Calzado 2005: 355].

Imagen 39 (p. 276): Retrato de Apollinaire (1914) de Pablo Picasso (1914) [Soto Calzado 2005: 359].

Imagen 40 (p. 276): “Retrato de Ubú” de Dora Maar (1936) [Haro & Soto Calzado 2011: 85].

Imagen 41 (p. 277): “Sueños y mentiras de Franco” de Pablo Picasso (1937), plancha 1 [Haro & Soto Calzado 2011: 30].

Imagen 42 (p. 277): “Sueños y mentiras de Franco” de Pablo Picasso (1937), plancha 2 [Haro & Soto Calzado 2011: 31].

Imagen 43 (p. 277): “Retrato de Ubú” de Pablo Picasso (1937), programa de mano de *Ubu enchainé* [Soto Calzado 2005: 366].

Imagen 44 (p. 287): “Burocracia” de Joan Brossa (1982) [Colección Macba, Fondo Joan Brossa].

Imagen 45 (p. 287): “Trieu” de Joan Brossa (1982) [Colección MACBA, Fondo Joan Brossa].

Imagen 46 (p. 299): Cubierta de *A partir de Cero* (1952) [<https://www.uam.es/proyectosinv/surreal/>].

Imagen 47 (p. 299): Cubierta de *Boa* (1958) [<https://www.uam.es/proyectosinv/surreal/>].

Imagen 48 (p. 299): Cubierta de *Cero* (1964) [<https://www.uam.es/proyectosinv/surreal/>].

Imagen 49 (p. 299): Cubierta de *Ciclo* (1948-1949) [<https://www.uam.es/proyectosinv/surreal/>].

Imagen 50 (p. 299): Cubierta de *Letra y Línea* (1954) [Edición facsimilar Biblioteca Nacional de Argentina, Buenos Aires, n° 33, 2014].

Imagen 51 (p. 299): Cubierta de *Poesía Buenos Aires* [Edición facsimilar Biblioteca Nacional de Argentina, tomo II (1950-1955), Buenos Aires, n° 30, 2014].

Imagen 52 (p. 299): Cubierta de *Madí* (1946) [Edición facsimilar Biblioteca Nacional de Argentina, Buenos Aires, n° 32, 2014].

Imagen 53 (p. 303): Proyecto de monumento en homenaje a Alfred Jarry de Fassio, [Cipollini 2009a: 290].

Imagen 54 (p. 303): Original del plano del monumento [Fondo Raphaël Leduc, Biblioteca Carnegie de Reims].

Imagen 55 (p. 303): Planisferio patafísico realizado por J E. Fassio para la *Evergreen Review*, 1960 [Cipollini 2009a: 316-317].

Imagen 56 (p. 304): Detalle del original [Fondo Raphael Leduc de la Biblioteca Carnegie de Reims].

Imagen 57 (p. 305): Fragmento de la máquina para leer *Nuevas Impresiones de África* elaborada por Fassio [<http://lisarda.blogspot.com.es/2009/09/juan-esteban-fassio-maquina-para-leer.html>].

Imagen 58 (p. 305): Dibujo de funcionamiento de la máquina para leer *Nuevas Impresiones de África* elaborada por Fassio [<http://ortegaycassette.tumblr.com/post/60188297722/machine-for-reading-nouvelles-impressions>].

Imagen 59 (p. 306): Dibujo publicado en Julio Cortázar, “De otra máquina célibe” [Cortázar 2009 [1967]: 128].

Imagen 60 (p. 309): Dibujo publicado en Julio Cortázar, “De otra máquina célibe” [Cortázar 2009 [1967]: 135].

Imagen 61 (p. 309): Dibujo publicado en Julio Cortázar, “De otra máquina célibe” [Cortázar 2009 [1967]: 132].

Imagen 62 (p. 311): Cubierta elaborada por Juan Andralis para *Bestiario* (1951) de Julio Cortázar, editado por Sudamericana.

Imagen 63 (p. 314): Cubiertas de *Cuentos* de Alphonse Allais traducidos por Albano Rodríguez (1978) para editorial Hachette.

Imagen 64 (p. 314): Cubierta de *Lautréamont à Montevideo*, escrito por Albano Rodríguez y François Caradec (1970) editado por La Quinzaine.

Imagen 65 (p. 320): “Ubu Roi” (1925?), acuarela y lápiz sobre papel [Ferrer, Martínez, Gómez *et al.* 1999: 73].

Imagen 66 (p. 320): “El Festejante” (1925?), acuarela sobre papel [Ferrer, Martínez, Gómez *et al.* 1999: 77].

Imagen 67 (p. 321): Primera representación de *Ubú rey* a cargo de Bergara Leumann, textos de Luisa Valenzuela [Ferrer, Martínez, Gómez *et al.* 1999:118].

Imagen 68 (p. 326): Cubiertas de Bradbury, Ray. 1969. *Crónicas marcianas*, trad. de F. Porrúa, Buenos Aires, Minotauro; Sturgeon, Theodore. 1968. *Más que humano*, trad. de J. Valdivieso,

Buenos Aires, Minotauro; Simak, Clifford D. 1957. *Ciudad*, trad. José Valdivieso, Buenos Aires, Minotauro.

Imagen 69 (p. 327): Cubiertas de distintos números de la revista de ciencia ficción *Minotauro*, [<http://sideravisus.wordpress.com/2012/12/27/revista-minotauro-de-ciencia-ficcion/>].

Imagen 70 (p. 329): Cubiertas de distintos títulos de Editorial Minotauro (segunda época) [www.todocoleccion.net].

Imagen 71 (p. 332): Cubierta elaborada por Juan Esteban Fassio para *Historia de cronopios y de famas* [Cortázar 1962].

Imagen 72 (p. 334): Cubierta de Jarry, Alfred. 1957. *Ubú rey*, trad. de J. E. Fassio y E. Alonso, Buenos Aires, Editorial Minotauro.

Imagen 73 (p. 341): Cubierta de Jarry, Alfred. 1971. *Ubú rey*, trad. de J. E. Fassio y E. Alonso, Buenos Aires, Editorial CEAL.

Imagen 74 (p. 341): Cubierta de Jarry, Alfred. 1976. *Ubú rey*, trad. de J. E. Fassio y E. Alonso, Buenos Aires, Editorial CEAL.

Imagen 75 (p. 341): Cubierta de Jarry, Alfred. 1980. *Ubú rey / Ubú encadenado*, trad. de J. E. Fassio, E. Alonso & J. Pérez Millán, Buenos Aires, Editorial CEAL.

Imagen 76 (p. 348): Cubierta de Jarry, Alfred. 1968. *Ubú cornudo / Ubú encadenado*, trad. de J. Bignozzi & J. E. Fassio, Buenos Aires, Breviarios de Información Literaria.

Imagen 77 (p. 348): Cubierta de Jarry, Alfred. 1973. *Gestos y especulaciones*, Buenos Aires, Editorial Rodolfo Alonso.

Imagen 78 (p. 348): Cubierta periódico *La Opinión - Cultural*, Buenos Aires, 31 de diciembre de 1972 [en Catálogo de la Hemeroteca de la Biblioteca Nacional de Argentina].

Imagen 79 (p. 361): Cubierta de Jarry, Alfred. 1967. *Ubu, rey*, trad. de J. Corrales Egea, Barcelona, Aymà.

Imagen 80 (p. 361): Cubierta de Jarry, Alfred. 1975. *Ubu, rey*, trad. de J. Corrales Egea 1975, Círculo de Lectores, Col. "Pequeño Tesoro".

Imagen 81 (p. 372): Cubierta de Jarry, Alfred. 1976. *Ubu rey*, trad. de A. Pérez Collera, Madrid, Júcar.

Imagen 82 (p. 380): Cubierta de Pitigrili. 1982. *Cocaína*, trad. J. R. Márquez, Barcelona, Star-Book-Producciones editoriales.

Imagen 83 (p. 380): Contracubierta de Carroll, Jim. 1982. *Basketball Diary*, trad. de R. González Bertazioli, Barcelona, Producciones Editoriales- Star-Book.

Imagen 84 (p. 384): Cubierta de Jarry, Alfred. 1976. *Ubu rey*, trad. de N. Guardiet, Barcelona, Star-Book- Producciones Editoriales.

Imagen 85 (p. 390): Cubierta de De Nerval, Gérard. 1993. *Sylvie -Aurélie / Silvia-Aurelia*, trad. de A. Verjat Massmann, Barcelona, Editorial Bosch.

Imagen 86 (p. 390): Cubierta de Wilde, Oscar. 1977. *A wonderful husband / Un marido ideal*, trad. de M. Lorés, Barcelona, Editorial Bosch.

Imagen 87 (p. 394): Cubierta de Jarry, Alfred. 1979. *Ubu roi / Ubú rey*, trad. de A. González Salvador, Barcelona, Editorial Bosch.

Imagen 88 (p. 405): Cubierta de Chandler, Raymond. 1979. *El simple arte de matar*, trad. de F. Mazia & J. Prat, Barcelona, Bruguera, Col. Libro Amigo / Novela Negra, nº 41 [<http://www.todocoleccion.net/>].

- Imagen 89 (p. 405): Cubierta de Vian, Boris. 1981. *Con las mujeres no hay manera*, trad. de J. Elias, Barcelona, Bruguera, Col. Libro Amigo / Novela Negra, nº 56 [<http://www.todocoleccion.net/>].
- Imagen 90 (p. 406): Cubierta de Capote, Truman. 1979. *A sangre fría*, trad. de F. Rodríguez, Bruguera, col. CLUB, nº 1.
- Imagen 91 (p. 406): Cubierta de Vian, Boris. 1980. *La hierba roja*, trad. de J. Martí, Bruguera, col. CLUB, nº 19.
- Imagen 92 (p. 408): Cubierta de Balmayor, Oscar (ed.). 1977. *Diez maestros del humor negro*, Barcelona Bruguera, col. Libro Amigo, nº 535 [<http://www.tercerafundacion.net/>].
- Imagen 93 (p. 408): Cubierta de Jarry, Alfred. 1980. *Todo Ubú*, trad. J. B. Alique, Barcelona, Bruguera, col. CLUB, nº 35.
- Imagen 94 (p. 409): Cubierta de Jarry, Alfred. 1981. *Todo Ubú*, trad. J. B. Alique, Barcelona, Bruguera, col. Libro Amigo, nº 868.
- Imagen 95 (p. 421): Cubierta de Jarry, Alfred. 1976. *El amor absoluto*, trad. de J. Bignozzi, Fontamara, col. Mandrágora.
- Imagen 96 (p. 421): Cubierta de Jarry, Alfred. 1976. *El supermacho*, trad. de J. Bignozzi, Fontamara, col. Mandrágora.
- Imagen 97 (p. 422): Cubierta de Jarry, Alfred. 1982. *Ubu completo*, trad. de R. Sender, Fontamara, col. Mandrágora.
- Imagen 98 (p. 442): Cubierta de Oliver, Joan. 1957. *Pigmalió*, adaptación libre de la obra de Bernard Shaw, Barcelona, Els llibres del Escorpí, col. Teatre, nº 95.
- Imagen 99 (p. 443): Cubierta de Jarry, Alfred. 1982. *Ubú, rei*, trad. de J. Oliver, Barcelona, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, Edicions del Mall.
- Imagen 100 (p. 444): Cubierta y detalle de la versión mecanografiada de *Ubú, rei* presentada para el premio a la traducción J. M. Sagarra, 1982 [Fondo de la Biblioteca del Institut de Teatre de Barcelona].
- Imagen 101 (p. 445): Lista de personajes y detalle de versión mecanografiada de *Ubú, rei* presentada para el premio a la traducción J. M. Sagarra, 1982.
- Imagen 102 (p. 458): Cubierta de Jarry, Alfred. 1989. *Ubú rei*, trad. de E. Harguindey, Cadernos da Escola Dramática Galega, nº 80.
- Imagen 103 (p. 474): Cubierta de Jarry, Alfred. 1997. *Ubú rey*, trad. de J. B. Alique, prólogo de L. Bermúdez, Madrid, Cátedra, col. Letras Universales.
- Imagen 104 (p. 476): Cubierta de Jarry, Alfred. 2002. *Ubú rey / Ubú Cornudo*, trad. de A. Tulián, Buenos Aires, Longseller, col. Clásicos de bolsillo.
- Imagen 105 (p. 489): Cubierta de Jarry, Alfred. 2009. *Ubú rey / Ubú Cornudo*, trad. de A. Dillon, Buenos Aires, Losada, col. Gran Teatro.
- Imagen 106 (p. 498): Cartel de homenaje a Alfred Jarry (1996) [Navarro de Zuñiga 1997: 107].
- Imagen 107 (p. 498): Imagen 109. “Papillons” (junio 1997) [Fondo del Altísimo Instituto de Estudios Pataphysicos de La Candelaria-Chodes, consultado en agosto de 2014].
- Imagen 108 (p. 500): Cubierta de Jarry, Alfred. 1994. *Ubú a tiro*, trad. de C. Grassa Toro, Zaragoza, Arbolé / La Caracola, Col. Titirilibros, nº 4.
- Imagen 109 (p. 500): Postal de la exposición “Patafísica de las impresiones”, Biblioteca Nacional de Bogotá [Fondo del Altísimo Instituto de Estudios Pataphysicos de La Candelaria-Chodes].

- Imagen 110 (p. 500): Cubierta de Grassa Toro, C. 2001 (14 gidouille 131 E.P. de S.Colon, artillero). *La 'Pataphyscia al alcance de todos y de nadie*, Altíssimo Instituto de Estudios Pataphysicos de La Candelaria-Chodes.
- Imagen 111 (p. 500): Cubierta Giraldo, Juan David. 28+1 (7 absolu 131 E. P, festividad de S. Alambic, abstractor), Altíssimo Instituto de Estudios Pataphysicos de La Candelaria-Chodes.
- Imagen 112 (p. 501): Cubierta de Olgoso, A. y F. Arrabal. 2007 *El siglo Ubú*, Granada, Ediciones Traspies C.B. Col. Cardinales.
- Imagen 113 (p. 501): Cubierta *Quimera. Revista de Literatura*, Barcelona, junio de 2014, nº 367.
- Imagen 114 (p. 504): Cubierta y sumario de Revista *V de Vian*, Buenos Aires, 28 de agosto de 1997. [Catálogo de la Hemeroteca Biblioteca Nacional Argentina].
- Imagen 115 (p. 506): Cubierta de *Artefacto. Pensamiento sobre la técnica* 3, Buenos Aires, Eudeba, 1999.
- Imagen 116 (p. 508): Cubierta de AA. VV. 2003. *'Patafísica*. Logroño, Pepitas de Calabaza.
- Imagen 117 (p. 508): Cubierta de Jarry, Alfred. 2003. *Siloquios, superloquios, soliloquios e interlocuios de 'parafísica*, trad. de V. Goldstein, Logroño, Pepitas de Calabaza.
- Imagen 118 (p. 508): Cubierta de *'Patafísica, epítomes, recetas, instrumentos y lecciones de aparato* [Cipollini 2009a].
- Imagen 119 (p. 508): Programa de mano de las “Jornadas Patafísicas Universales en UBuenos Aires”, MALBA, Buenos Aires, 18-21 de septiembre de 2009.
- Imagen 120 (p. 510): Cubierta de Jarry, Alfred. 2007. *Ubú rey*, trad. de Anagal, Barcelona, Anagal.
- Imagen 121 (p. 513): Detalle de contracubierta de Jarry, Alfred. 2007. *Ubú rey*, trad. de Anagal, Barcelona, Anagal.
- Imagen 122 (p. 513): “Verdadero detalle de Ubú en su palacio de Lisboa, autor desconocido”, en Jarry, Alfred. 2007. *Ubú rey*, trad. de Anagal, Barcelona, Anagal, p. 1.
- Imagen 123 (p. 558): Anotaciones de Miró en su ejemplar de *Ubu roi* (Fasquelle, 1921) [Fundación Joan Miró: FJM04109cd].
- Imagen 124 (p. 558): Anotaciones de Miró en su ejemplar de *Ubu roi* (Fasquelle, 1921) [Fundación Joan Miró: FJM04120cd].
- Imagen 125 (p. 559): Anotaciones de Miró en su ejemplar de *Ubu roi* (Fasquelle, 1921) [Fundación Joan Miró: FJM04182cd].
- Imagen 126 (p. 559): Anotaciones de Miró en su ejemplar de *Ubu roi* (Fasquelle, 1921) [Fundación Joan Miró: FJM04119cd].
- Imagen 127 (p. 559): Anotaciones de Miró en su ejemplar de *Ubu roi* (Fasquelle, 1921) [Fundación Joan Miró: FJM04142ad].
- Imagen 128 (p. 560): La Mère Ubu avec la ‘peineta’ espagnole, Pile et Cotice” por Miró (c. 1953) [Malet 1978: 123].
- Imagen 129 (p. 560): Detalle de la letra “U” del *Alphabet du Père Ubu* por Jarry (1901) [OCI: 585].
- Imagen 130 (p. 560): Bocetos de los “Palotins” en el Cuaderno para ballet *Jeux d’Enfants* por Miró (1932) [Baixas, Coron, González Menéndez *et al.* 2009: 26].
- Imagen 131 (p. 560): Cartel de los Palotins en “La Chanson du Décervelage”, litografía de Jarry, *Mercure de France* (1898), Colección Bibliothèque de Laval [Béhar, Besnier, Cathé *et al.* 2009: 50].

- Imagen 132 (p. 561): Detalle del programa de mano de *Ubu enchainé* (1937) [Baixas, Coron, González Menéndez *et al.* 2009: 45].
- Imagen 133 (p. 561): Detalle del programa de mano de *Ubu enchainé* (1937) [Uberquoi, Malet *et al.* 2006: 11-15].
- Imagen 134 (p. 564): Imagen del cartel y la cubierta del programa de mano (1978) [Catálogo de la Biblioteca de la Fundación Joan Miró].
- Imagen 135 (p. 564): Escena de la representación en el teatro Liceu de Barcelona (1978) [Uberquoi, Malet, *et al.* 2006: 19-33].
- Imagen 136 (p. 576): Cubierta de Jarry, Alfred. 2009. *Ubú rei*, trad. al valenciano y propuesta didáctica de J. Pons, Germania editorial.
- Imagen 137 (p. 576): Cubierta de Asensi, Jaime. 2004. *Ubú rey*, recreación de la obra de teatro *Ubu roi* de Alfred Jarry, Alicante Ediciones del Ponent, col. Sol y sombra.
- Imagen 138 (p. 576): Cubierta de Lander, José María & Carmen Hierro. 2008. *Ubú rey de los mares (y antes de Polonia y Aragón)*, Logroño, Pepitas de Calabaza, col. Funfunito.
- Imagen 139 (p. 583): Detalle de Asensi, Jaime. 2004. *Ubú rey*, recreación de la obra de teatro *Ubu roi* de Alfred Jarry, Alicante Ediciones del Ponent, col. Sol y sombra, p. 15 (correspondiente a Acto 1, escena 6 de *Ubu rey*, trad. de R. Sender).
- Imagen 140 (p. 584): Detalle de Asensi, Jaime. 2004. *Ubú rey*, recreación de la obra de teatro *Ubu roi* de Alfred Jarry, Alicante Ediciones del Ponent, col. Sol y sombra, p. 12 (correspondiente a Acto 1, escena 2 de *Ubu rey*, trad. de R. Sender).
- Imagen 141 (p. 585): Detalle de Asensi, Jaime. 2004. *Ubú rey*, recreación de la obra de teatro *Ubu roi* de Alfred Jarry, Alicante Ediciones del Ponent, col. Sol y sombra, p. 9 (correspondiente Acto I, escena 1 de *Ubu rey*, trad. de R. Sender).
- Imagen 142 (p. 586): Detalle de Asensi, Jaime. 2004. *Ubú rey*, recreación de la obra de teatro *Ubu roi* de Alfred Jarry, Alicante Ediciones del Ponent, col. Sol y sombra, p. 10 (correspondiente Acto I, escena 1 de *Ubu rey*, trad. de R. Sender).
- Imagen 143 (p. 586): Detalle de Asensi, Jaime. 2004. *Ubú rey*, recreación de la obra de teatro *Ubu roi* de Alfred Jarry, Alicante Ediciones del Ponent, col. Sol y sombra, p. 11 (correspondiente Acto I, escena 1 de *Ubu rey*, trad. de R. Sender).
- Imagen 144 (p. 588): Detalle de Lander, José María y Carmen Hierro. 2008. *Ubú rey de los mares (y antes de Polonia y Aragón)*, Logroño, Pepitas de Calabaza, col. Funfunito, p. 10.

Lista de gráficos²

- Gráfico 1 (p. 232): Tipos de Juegos de palabras en *Ubu roi*.
- Gráfico 2 (p. 335): Técnicas de traducción de juegos de palabras de J. E. Fassio y E. Alonso.
- Gráfico 3 (p. 363): Técnicas de traducción de juegos de palabras de J. Corrales Egea.
- Gráfico 4 (p. 373): Técnicas de traducción de juegos de palabras de A. Pérez Collera.
- Gráfico 5 (p. 385): Técnicas de traducción de juegos de palabras de N. Guardiet.
- Gráfico 6 (p. 395): Técnicas de traducción de juegos de palabras de A. González Salvador.
- Gráfico 7 (p. 396): Detalle de la técnica “JP: Técnica editorial” de A. González Salvador.
- Gráfico 8 (p. 413): Técnicas de traducción de juegos de palabras de J. B. Alique.
- Gráfico 9 (p. 423): Técnicas de traducción de juegos de palabras R. Sender.
- Gráfico 10 (p. 433): Comparación de las técnicas de traducción de los juegos de palabras (1966-1982).
- Gráfico 11 (p. 446): Técnicas de traducción de juegos de palabras de J. Oliver.
- Gráfico 12 (p. 460): Técnicas de traducción de juegos de palabras de H. Harguindey.
- Gráfico 13 (p. 467): Comparación de las técnicas de traducción de los juegos de palabras (1983-1989).
- Gráfico 14 (p. 478): Técnicas de traducción de juegos de palabras de A. Tulián.
- Gráfico 15 (p. 490): Técnicas de traducción de juegos de palabras de A. Dillon.
- Gráfico 16 (p. 513): Técnicas de traducción de juegos de palabras de Anagal.
- Gráfico 17 (p. 524): Comparación de las técnicas de traducción de los juegos de palabras (1997-2009).
- Gráfico 18 (p. 600 y 624): Traducciones de *Ubu roi* en Argentina y España por décadas.

² Indicamos su ubicación en la tesis entre paréntesis.

Abreviaturas

A: adaptación

AGA.: Archivo General de la Administración

B. A.: Buenos Aires

B.: Barcelona

CEAL: Centro Editor de América Latina

DCVB: Diccionari català-valencià-balear (1988) d'Alcover i Moll

DdD: Diccionario de diccionarios. Corpus lexicográfico da lingua galega (2006-2013)

DIEA: Diccionario Integral del Español de Argentina (2010)

DIEC2: Diccionari de la llengua catalana (2007)

DLEF: Diccionari de locucions i frases fetes (1989) de Raspall i Martí

DNV: Diccionari Normatiu Valencià (2014)

DPD: Diccionario Panhispánico de Dudas (2005)

DRAE: Diccionario de la Real Academia Española (2014)

EDT: Estudios Descriptivos de Traducción

JP: juego de palabra

OC: Œuvres Complètes, col. Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard (I-III, 1972, 1987, 1988) [de Alfred Jarry]

OCG: Œuvres Complètes, col. Bibliothèque de littérature du XXe siècle, Classiques Garnier (I-III, 2012-2013) [de Alfred Jarry]

RAG: Real Academia Galega

SAAJ: Société d'Amis d'Alfred Jarry

Ta: texto adaptado

TM: texto meta

TO: texto de origen

PAGINA EN BLANC

INTRODUCCIÓN

“An order of repetition, not of originality —but an eccentric order of repetition, not one of sameness”. Así define Edward Said (1985: 12) la literatura en *Beginning: Intention and Method*. Veremos que esta repetición excéntrica avanza, en el caso de *Ubu roi*, por el camino curvo de la espiral, como aquella que adorna el vientre de su protagonista y que funciona a modo de emblema no solo del personaje sino también del movimiento que desplegará la obra tanto en sus condiciones de producción como de recepción.

La pieza de Alfred Jarry ya nace en 1896 preñada de cuestionamientos inéditos acerca del estatuto de originalidad, de los que se harán eco a lo largo del siglo XX desde las vanguardias históricas hasta la deconstrucción, pasando por el estructuralismo. ¿Por qué? Porque la obra surge como reescritura consciente de una creación colectiva —en la que participa el joven Jarry— hecha por colegas que acabarán denunciándolo por plagio cuando el éxito o, más bien, el escándalo de la representación en el Théâtre de l'Œuvre sitúan a Jarry en el centro de la escena teatral parisina.

Jarry no oculta el hecho y hace de la reescritura, en tanto relocalización de un texto en nuevos contextos enunciativos, un procedimiento central de su poética; gesto que hará de *Ubu roi* una obra de gran potencial productivo y que alentará a que otros muchos se ubiquen bajo la égida de este dispositivo de apertura significativa durante todo el siglo XX y comienzos del XXI. Escritores, artistas plásticos, dramaturgos, adaptadores, críticos o traductores convocarán los rasgos de esta pieza teatral para reescribirla, emulando el método patafísico inventado por el propio de Jarry de describir los objetos a partir de sus virtualidades.³

Cada reescritura despliega un rasgo virtual de la obra de partida. Así pues, la traducción —entendida como una reescritura que no solo incorpora el texto sino que también le añade un aparato paratextual— alentará esa potencialidad en lenguas y culturas diversas. De ahí que, en nuestro trabajo, nos interese estudiar especialmente la traducción como un espacio clave en la recepción literaria de un autor, puesto que colabora —con toda su materialidad textual de obra impresa— en el dispositivo de potenciación de la obra.

Si bien al leer una traducción no tenemos por qué toparnos con el contexto del texto fuente, creemos necesario, como analistas, resituar el texto en sus condiciones de producción para

³ Puesto que la ‘Patafísica se define como la ciencia de las soluciones imaginarias “qui accorde symboliquement aux linéaments les propriétés des objets décrits par leur virtualité” (OC I: 669). Cabe destacar que el sustantivo se escribe —por propuesta del propio Jarry— con un apóstrofe inicial.

estudiar justamente la circulación del sentido, jamás lineal ni unívoco, en relación con sus condiciones de recepción posteriores. Si el traductor puede lanzarse de lleno a escribir su traducción, entendemos que al traductólogo le toca resituar el texto fuente en sus condiciones de producción así como también el texto meta y al propio traductor en sus condiciones materiales de existencia, esto es, en relación con su campo intelectual, con los debates y luchas que lo atraviesan, las posiciones dominantes y dominadas; dicho en otros términos, debería “objetivar el objeto” en sus condiciones productivas para evitar caer en la ilusión de la inmanencia textual.

Por eso, creemos indispensable estudiar la poética de Jarry y su posición en el campo simbolista francés indagando su concepción de autor, obra y lector, por un lado, y de lengua y traducción (que él mismo practica), por otro. Gracias a este análisis, que nos ocupará la parte inicial de nuestra tesis, comprenderemos más cabalmente la declaración de Jarry —en apariencia paradójica— de que “tous les sens qu’ y trouvera le lecteur son prévus”, inclusive los “inattendus, postérieurs et contradictoires” (*OC I*: 172). Los sentidos previstos no estarían, entonces, asociados a un determinismo demiúrgico sino a la aceptación de las potencialidades de la obra, al incorporar aquellos aspectos inesperados y contradictorios.

Esta parte de la tesis nos permitirá reflexionar sobre un modo de “traducibilidad” que la obra propone. De esta forma, podremos estudiar, en una segunda instancia, si este ha sido tenido en cuenta o no en las traducciones realizadas en el campo receptor hispano. Tal como hemos citado en el párrafo anterior, la poética de Jarry habilitaría la aceptación de cualquier sentido y, por ende, de cualquier traducción por más alejada del original que pudiera situarse, pues esta ya habría sido contemplada como una de las tantas posibilidades de la obra. Ahora bien, veremos que el propio Jarry varía su posición a lo largo de sus reescrituras y es esta variación la que marcará también las traducciones de su obra. Si bien el autor parece celebrar cualquier lectura, en un primer momento, desde un enfoque marcado por el credo del Simbolismo, se decantará por una literatura antimimética, no situada en un eje espacio-temporal, e interesada por el juego formal con el lenguaje. Así, lejos de darle una posible encarnadura referencial a su Père Ubu, lo mantendrá como un “tipo” abstracto o, a lo sumo, tan concreto como la madera con la que están hechas las marionetas. Pero posteriormente, Jarry aceptará las lecturas referenciales de Père Ubu como un fantoche que puede personificar a políticos o a simples hombres comunes. Veremos que estas lecturas, en apariencia contradictorias, estarán presentes en su recepción en el campo hispano y orientarán sus traducciones.

¿Quiénes y en qué condiciones recuperan de *Ubu roi* el procedimiento paródico del lenguaje y el “tipo ubuesco” honorablemente ahistórico? ¿Y quiénes, en cambio, verán en la obra una sátira

política de constante actualidad, personificada por los “dobles ignobles” (*OC I*: 415) de los gobernantes de turno? En síntesis, volveremos al clásico debate sobre la forma o el contenido que, desde el prisma deformante de *Ubu*, proyectará su haz de luz sobre más de un siglo de recepción.

1. Objeto de la investigación

Nos proponemos estudiar las distintas reescrituras de *Ubu roi* (1896), tanto las del propio autor en su campo francés como las realizadas en el campo transnacional hispano (compuesto por los campos culturales argentino y español y sus subcampos catalán y gallego) en la diacronía de un “largo siglo” (1900-2016).

Si bien consideramos la traducción en un sentido amplio como reescritura —que incluye todo el aparato paratextual, crítico y editorial— y como un elemento clave en la recepción de literatura extranjera, no podemos igualar ambos términos, ya que la recepción supera la traducción, y más aun si tenemos en cuenta que *Ubu roi* es una obra teatral. De ahí que a lo largo de la investigación, tracemos relaciones con otras manifestaciones importantes en la introducción y difusión de la obra de Jarry, rastreando los antecedentes a la traducción, publicación de otros textos, alusiones en la prensa periódica, relaciones con autores o artistas locales así como las menciones a sus puestas en escena.

En cuanto a las traducciones, realizaremos un doble análisis: por un lado, descriptivo-comparativo y contrastivo entre la obra francesa y todas sus traducciones al castellano, catalán, gallego, y por otro, sociológico-cultural. Pretendemos articular de este modo el nivel microestructural con otro macroestructural y contextual que tenga en consideración el campo literario en el que la traducción se inserta.

Como toda investigación situada espacial y temporalmente, hemos tenido que enfrentarnos al problema de la localización y periodización, es decir, establecer los criterios de ubicación en el espacio y de delimitación en el tiempo. En primer lugar, hemos recopilado todas las traducciones integrales de la pieza *Ubu roi* en castellano, catalán y gallego; estas han sido publicadas hasta el presente en Argentina y España. En segundo lugar, para poder reagrupar estas traducciones más allá del mero *continuum* cronológico, hemos establecido una periodización con el objetivo de establecer relaciones entre los textos. En aras de una mayor especificidad en la periodización, descartamos la delimitación de las etapas a partir de

acontecimientos históricos, como pueden ser la Guerra Civil española, el golpe militar en Argentina, etc. Si bien estos hechos son nucleares, preferimos que la periodización coincida con elementos más propios del campo editorial —marcado, claro está, por condicionantes culturales, políticos y económicos— en el que se insertan las traducciones como “bien simbólico” de doble cara (económica y cultural). Por eso, hemos asociado las publicaciones de las traducciones a los momentos de auge, consolidación o decadencia de los mercados editoriales, los cuales imponen lógicas de edición y difusión distintas.

Así, para reagrupar las traducciones de nuestro corpus, hemos decidido establecer cuatro grandes etapas: 1. la primera traducción de *Ubu roi* en el momento de consolidación editorial argentina (1955-1975); 2. las seis retraducciones durante el florecimiento editorial en España (1966-1982); 3. las primeras traducciones al catalán y gallego durante el resurgimiento de la edición en lenguas cooficiales (1983-1989); 4. las reediciones y retraducciones durante el periodo de globalización editorial (1990-2009).

2. Antecedentes

La idea de la tesis nació de la constatación de una paradoja y de la voluntad de repararla: Alfred Jarry suele ser un autor muy reconocido, pero poco conocido. En el discurso de la crítica, se lo reconoce como un “anticipador”, un autor que revolucionó la dramaturgia, posibilitó tanto el Dadaísmo, como el Surrealismo o el “Teatro del absurdo” e introdujo el humor negro en las letras; aparece como un predecesor e inspirador de grandes escritores y artistas, como Antonin Artaud, Eugène Ionesco, Boris Vian, Joan Miró, Pablo Picasso, Julio Cortázar o Albert Boadella, según dónde localicemos nuestra brújula. A pesar de tan señaladas virtudes, permaneció sospechosamente como un autor marginal en el campo académico, en el que entró con las primeras tesis doctorales en los años setenta en Francia, aunque sigue siendo escasamente estudiado en la academia hispana. En ese sentido, tanto el discurso del sentido común como el universitario coinciden en rescatar (y tal vez por eso menospreciar) su vida y su anecdotario “maldito” más que su extensísima obra y más aún sus traducciones, hoy numerosas, al igual que las puestas en escenas presentes, desde los años sesenta con regular frecuencia a ambos lados del Atlántico.

En cuanto a la pervivencia de la obra en Francia, el Collège de ‘Pataphysique (desde 1948) y la Société d’Amis d’Alfred Jarry (desde 1979) son dos instituciones que trabajan ininterrumpidamente en la fijación de los textos de Jarry, en su difusión y discusión constante a

lo largo de coloquios, publicaciones y exposiciones y de la edición de las revistas *Viridis Candela* y *Étoile-Absinthe* respectivamente. En el ámbito académico, la primera tesis doctoral fue realizada por Arrivé (1972) y abordaba el lenguaje de Jarry desde un marco semiótico-psicoanalítico, a la que le siguió la tesis de Béhar (1975) sobre su dramaturgia. A partir de estos años se sucedieron biografías, como la de Arnaud (1974) o Besnier (1990), estudios sobre la poética de Jarry (Eruli 1982; Béhar 1988; Bordillon 1986) y publicaciones conjuntas como la revista *Europe* (1981), las actas del Colloque de Cerisy coordinadas por Bordillon (1985), el número *L'Esprit créateur* (1984) o la *Revue des Sciences Humaines* (1986), entre otras publicaciones. Posteriormente, el centenario de *Ubu roi* (1996) fue una efeméride propicia para el estudio de la obra (*L'Étoile-Absinthe*, 1998).

Más cercano en el tiempo, Jarry se hace presente en capítulos de tesis que se ocupan de la carnavalización de la lengua (Foresti 2006), del cuerpo (Tremblay 2004) y del carácter monstruoso de Père Ubu en su físico, sus acciones y su representación escénica (Alexandrescu 2010). Otras tesis trazan la relación con la pintura de los Nabis (Dessy 2015) o con las vanguardias artísticas (González Menéndez 2012). También se ha estudiado la escritura de Jarry como crítico en la prensa cultural (Gosztola 2012) o su relación con Bretaña junto a escritores como Segalen y Suarès (Vega Vázquez 2009). Dedicadas exclusivamente a la poética de Jarry rescatamos dos tesis: la primera (Beaume 2010) se centra en indagar el procedimiento de “reunión de contrarios” practicado por el autor; la segunda (Schuh 2014) analiza el dispositivo de “disfracción semántica” o “gallinita ciega cerebral” en su obra. Por su enfoque teórico, esta última nos resulta de suma utilidad para nuestra tesis ya que nos permitirá entender la traducción como una aportación más al mecanismo de disfracción semántica.

En relación con nuestro objeto de estudio (las distintas reescrituras de *Ubu roi*), hemos encontrado escasos artículos, que, no obstante, son de ayuda para situar los diferentes contextos receptores. En el ámbito hispano, la traducción intersemiótica (Jakobson 1959), es decir, entre códigos distintos, es la más estudiada en el traslado de Ubu como personaje literario a su representación visual realizada por dos pintores: Picasso y Miró. Estas aportaciones pictóricas nos parecen de gran interés porque sitúan la recepción de la obra en España y, más específicamente, en Cataluña, en una clara resemantización del Père Ubu cercana a Franco. En relación con Picasso, destacamos el artículo de Soto Calzado (2005); sobre Miró hay que mencionar los artículos de Riewert (1998, 2008), el apartado de la tesis doctoral de Boix Pons (2010) dedicado a estudiar la obra de teatro *Mori el Merma*, además del apartado de la tesis de González Menéndez (2012).

Sobre la traducción interlingüística, en el caso español, subrayamos el estudio general de Anoll (1995) sobre las traducciones españolas del teatro simbolista en lengua francesa y el volumen coordinado por Giné (1999) sobre las traducciones de la literatura francesa de los siglos XIX-XX en el siglo XX hispánico, en el que encontramos específicamente el texto de Ruiz Álvarez (1999: 165-179), quien compara dos traducciones castellanas de *Ubú rey*. Si bien el estudio es de interés, el autor adopta un enfoque prescriptivo que lo lleva a juzgar las traducciones más que realizar un análisis descriptivo. En lo que concierne a la traducción catalana, hay que mencionar el artículo de Malé (2005: 187-218), quien estudia detalladamente las elecciones léxicas del traductor catalán, Joan Oliver, en su versión de 1982, aunque no abunda en referencias a su contexto cultural. Son estos dos artículos, publicados en volúmenes colectivos, las únicas aportaciones sobre la traducción de la obra que había disponibles a la hora de comenzar nuestro trabajo de investigación.

Respecto de los traductores involucrados, hemos encontrado menciones sugerentes, aunque breves, sobre los traductores españoles: la primera, sobre el traductor y escritor español José Corrales Egea a cargo de Thiercelin Mejias (2001) que estudia el exilio cultural de la Guerra Civil, y la segunda sobre la traducción perdida de *Ubú rey* realizada por Cernuda en los comentarios de Barón (1998) y Aznar Soler (2007). También sobre el traductor argentino José Esteban Fassio escriben Rivera (1998) y Ferrer (1999), enfatizando su relación con la ‘Patafísica en todo el número de la revista *Artefacto*, así como en el libro *Patafísica* (2009) preparado por el crítico cultural Rafael Cipollini. Ambas publicaciones nos permiten trazar un vínculo con las vanguardias artísticas y el mercado editorial argentino.

A nivel personal —y dejando el “nosotros” un momento en suspenso—, la motivación para realizar esta tesis se remonta a un vínculo cultivado al paso de los viajes, los encuentros y las lecturas. Durante mi adolescencia, descubrí a Jarry (y la traducción argentina de su obra) gracias a un texto escrito por Julio Cortázar en *La vuelta al día en ochenta mundos*, cuando me preparaba para viajar por primera vez París y leía a Cortázar con afán de *Lonely Planet*. En una librería cercana al Quai de Conti, en 1996, no encontré a la Maga ni a Rocamadour, pero sí conseguí comprar mi primera edición en francés de *Ubu roi*, y quedé subyugada por el desparpajo de la lengua que se anunciaba ya desde la primera palabra. No entendía del todo ese francés de otro siglo pero, aún así, debía seguir mi incómoda lectura porque allí había diversión asegurada y me confirmaba mi decisión de dedicarme a la traducción literaria como profesión. Más tarde, en la Universidad, volví a él en estudios sobre filosofía contemporánea: Jarry aparecía junto a nombres de luditas y anarquistas; Jarry era mencionado de pasada en muchas obras de las vanguardias. En Buenos Aires, en 2008, mientras traducía una biografía sobre

Marcel Duchamp⁴ y descubría que entre las lecturas dilectas del artista había obras de A. Allais, J-P. Brisset y A. Jarry (que yo también iba leyendo para poder traducir), asistí a las “Jornadas ‘Patafísicas Universales en Buenos Aires’ en el Museo de Arte Latinoamericano, que me permitieron iluminar con la luz de la “candela verde” la obra de este autor en mi biblioteca.

Me propuse entonces mirar *Ubu roi* desde el punto de vista de la disciplina en la que me estaba formando: los Estudios de Traducción. Primero, en Buenos Aires, estudié la traducción castellana de Fassio en una comunicación para las Segundas Jornadas Internacionales de Formación e Investigación en Lenguas Extranjeras y Traducción (IES Lenguas Vivas, 2010) en el marco del grupo de investigación “Reescrituras de lo foráneo: la traducción interlingüística en la Argentina”, dirigido por la Dra. Patricia Willson (UBACyT). Después, en Barcelona, pude indagar, a través de dos trabajos del máster en Literaturas Comparadas y Traducción Literaria (Universitat Pompeu Fabra), la relación de Jarry con la primera traducción española y catalana (para la asignatura “Recepción literaria” a cargo del Dr. Enric Gallén; así como para el Trabajo Final de Máster dirigido por el Dr. Luis Pegeneaute); por otro lado, en el seminario doctoral “Contexto y traducción” a cargo de la Dra. Diana Sanz Roig, estudié la recepción de autores asociados al Collège de ‘Pataphysique como Boris Vian y Eugène Ionesco, cuyos resultados presenté en el coloquio interno del grupo de investigación CEDIT en 2014.

En estos años de investigación, he publicado diversos artículos, cuyas reflexiones incorporo en algunos apartados de esta tesis: sobre la relación de Jarry y Cortázar (Fólica 2012b: 141-149), sobre la relación entre letra y cuerpo en Jarry (Fólica 2014b: 43-50), sobre la traducción catalana (Fólica 2012a: 79-104), sobre la adaptación del Teatro de los Andes (Fólica 2014a: 73-85). Por otro lado, he ido profundizando mis lecturas propósito de la pertinencia de la sociología de la traducción literaria como marco teórico y metodológico (Fólica 2013: 12-24 y 2015: 248-257).

Por último, respecto a la poética de Alfred Jarry, ha sido clave en mi formación el trimestre transcurrido en el Centre de Recherche Interdisciplinaire sur les Modèles Esthétiques et Littéraires de la Université de Champagne-Ardenne (Reims, 2015), bajo la generosa supervisión del profesor Julien Schuh.

⁴ Bernard Marcadé. 2007. *Marcel Duchamp, la vie au crédit*, París, Flammarion [trad. esp.: *Marcel Duchamp, La vida a crédito*, Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2008].

3. Objetivos

A nivel disciplinar, el objetivo general de nuestra tesis es contribuir a la construcción de la Historia de la traducción literaria en el campo hispano, entendiendo la traducción como práctica y como producto culturalmente situados. Creemos que esta Historia de la traducción literaria permite descentrar el canon a partir del estudio de textos, agentes e instituciones desde una perspectiva relacional y diacrónica. Este enfoque se nutre de disciplinas como la Literatura y el Teatro Comparados, la Historia y la Sociología de la edición y la cultura.

Respecto del objetivo disciplinar, situaremos la traducción como fenómeno específico de la recepción de literatura extranjera en el campo de la Literatura Comparada; al tiempo que identificaremos problemas específicos, como las relaciones de transtextualidad, haciendo hincapié en la relación de una obra con sus hipotextos (intertextualidad), con sus textos cercanos (paratextualidad) y entre traducciones entre sí (retraducción) a partir de un caso límite de traducibilidad (la traducción de los juegos de palabras). Prestaremos atención, asimismo, a la problemática de la traducción teatral y abordaremos la sátira y la parodia como formas de hipertextualidad crítica.

Este objetivo disciplinar general se concreta en uno de carácter particular: el estudio de las reescrituras —concepto que incorpora a la traducción las relaciones de transtextualidad arriba mentadas— de una obra literaria, el *Ubu roi* de Alfred Jarry, tanto en sus condiciones de producción y recepción en Francia como en su recepción en Argentina y España, atendiendo especialmente a todas sus traducciones publicadas en soporte impreso (al castellano, catalán y gallego) disponibles hasta el presente.

En cuanto a las condiciones de producción de la pieza, nos proponemos profundizar en el estudio de la poética de Alfred Jarry, desde el marco de la sociología de los bienes simbólicos, que nos permitirá conceptualizar sus reescrituras como estrategias de la trayectoria dentro de su campo literario. A partir de huellas textuales, estudiaremos el modelo literario rupturista de Jarry. Para ello, indagaremos en la posición del escritor en el campo simbolista finisecular en el que se inserta, la trayectoria literaria que realiza en él y la desacralización de las figuras de autor, obra y lector en pos de la construcción de una literatura antimimética. Identificaremos las reescrituras de su obra en relación con obras anteriores propias y ajenas a través de las operaciones de inversión, ensamblaje y reducción que opera Jarry sobre los materiales textuales que tiene a su alcance. Asimismo, tomando *Ubu roi* como hipotexto, describiremos la productividad hipertextual en autores que lo consideran su “antecesor”, como Eugène Ionesco, Boris Vian o Fernando Arrabal.

Seguidamente, estudiaremos la concepción de lengua y traducción en Jarry para poder vincularla con la traducción y recepción posterior. Para ello, exploraremos la relación del signo lingüístico con el pictórico, resaltando la importancia material del grafema y la operación de transformación o deformación de la palabra propia o traducida por el propio Jarry. Identificaremos, por último, un elemento central de la lengua “ubuesca”: los juegos de palabras, que, además de caracterizar su poética, funcionan como elemento de comparación con las traducciones que componen nuestro corpus. Así pues, detectaremos los juegos de palabras en la obra de teatro francesa, los caracterizaremos y ordenaremos según una clasificación propuesta. Por último, elaboraremos una herramienta de análisis de traducción de los juegos de palabras, cuya productividad pondremos a prueba ulteriormente.

Respecto de las condiciones de recepción en campo transnacional hispano, si bien atenderemos a otros fenómenos de la recepción de la obra (mención en prensa literaria, adaptaciones, puestas en escena, transposición a pintura o cómic), el objetivo es estudiar detalladamente su recepción reproductiva, es decir, las ediciones nacionales de teatro extranjero en traducción, sobre la que aplicaremos el doble análisis (sociológico-cultural y descriptivo-comparativo y contrastivo).

Para ello, recopilaremos, en primer lugar, todas las traducciones integrales publicadas en soporte impreso de la obra en castellano, catalán y gallego. Describiremos su aparato paratextual, otras obras y colecciones publicadas por la editorial en cuestión, así como los metatextos aparecidos en la prensa cultural, archivos de la censura o entrevistas, junto con bibliografía crítica y teórica. Esto nos permitirá situar las traducciones y a sus traductores en los campos literarios receptores. A partir de este análisis, podremos perfilar el proyecto de cada traductor. Luego, a partir del análisis específico del cotejo de la traducción de los juegos de palabras, detectaremos las normas de traducción operantes. Además, el objetivo es estudiar las posibles relaciones que entablan las traducciones entre sí, que pueden ir desde el desconocimiento hasta el plagio. De este modo, incidiremos en la descripción y crítica de traducciones.

Asimismo, nos proponemos componer un perfil de los traductores involucrados, situándolos en su campo literario. Buscamos romper con su irreductible individualidad para describirlos como una figura social y plural al inscribirlos en el área de los *Translator Studies*, ya que a menudo su estudio se centra en los nombres de “grandes traductores” asociados al prestigio ganado como escritores (como “el Poe de Baudelaire”, “el Faulkner de Borges”, etc.), pero pocas veces se indagan figuras más anónimas.

Entendemos que resituar las traducciones y a los traductores, esto es, la práctica y a su agente en el campo literario receptor, nos permitirá conocer el lugar que ocupa la literatura traducida en relación con los modelos locales y si una traducción de un texto que en sus orígenes nace con un afán rupturista mantiene su fuerza revulsiva al entrar en contacto con otras literaturas.

4. Estructura de la tesis

Para la consecución de los objetivos, la presente tesis se estructura en tres grandes partes. En la primera, desarrollaremos las bases teóricas y metodológicas de la investigación; en las partes segunda y tercera, abordamos nuestro objeto de estudio: las reescrituras de la obra *Ubu roi* tanto el campo productor como en sus campos receptores. Por último, el trabajo se cierra con conclusiones particulares y generales, las aportaciones de la tesis y las líneas futuras de investigación.

En la Parte I, seleccionamos y explicamos las contribuciones teóricas que permiten estudiar la circulación de sentido entre las condiciones de producción y recepción de una obra literaria. Para ello, recuperamos la sociología de los bienes simbólicos elaborada por Pierre Bourdieu y su teoría de los campos, ya que esta permite estudiar la relación de la obra y su autor (o traductor) a través de la mediación ejercida por el campo intelectual, rompiendo con la dicotomía entre el análisis interno textual opuesto al análisis externo contextual.

Yendo de las problemáticas más generales a las más particulares, en el Capítulo 1 describiremos, en un primer momento, el lugar que la recepción literaria ocupa en el ámbito de la Literatura Comparada. En ese sentido, describiremos el paulatino abandono de una actitud textocéntrica y el creciente interés por el polo receptor, entendiendo la literatura en términos de práctica social. En un segundo momento, situaremos la función que cumple la traducción dentro de la recepción literaria. Con tal objetivo, daremos razón de la emergencia de los Estudios de Traducción, entendida como nueva disciplina, rescatando especialmente los Estudios Descriptivos de Traducción y revisaremos, dentro de ellos, las aportaciones de la Teoría de los Polisistemas y la llamada “Escuela de la Manipulación”, pioneras en concebir la traducción como un fenómeno de la cultura meta. Esta tendencia se profundiza luego con el “giro cultural” adoptado por los Estudios de Traducción y que, entre otros objetivos, busca descentrar el canon de la literatura occidental. De este enfoque culturalista, rescatamos el concepto de “reescritura” que permite ampliar la noción traducción a otras manifestaciones asociadas a la importación de un texto literario para una audiencia diferente y que pueden estar gobernadas por intereses

formales o contextuales. Esta perspectiva se completa con el “giro sociológico” que abre el camino a dos corrientes: por un lado, el estudio del agente traductor desde una dimensión social, su posición en el campo literario y su *habitus* y, por otro, el análisis de la circulación de las obras desde una perspectiva transnacional que hace hincapié en la desigualdad del flujo de intercambio.

En el Capítulo 2, desarrollaremos las bases teóricas de problemas específicos de traducción que se vinculan con nuestro objeto de estudio. Por un lado, estudiaremos distintas posturas en torno a la transtextualidad, es decir, las relaciones que puede entablar un texto con otros textos: la relación de la traducción con el original del que parte y de este con otros textos fuentes (intertextualidad), la relación con los textos cercanos que rodean cualquier obra (paratextualidad), la relación con otras traducciones (retraducción). Por otro lado, dado que la obra elegida es dramática, revisamos los estudios de traducción teatral dentro de los Estudios de Traducción y del Teatro Comparado para poder definir el estatuto del texto dramático y las diferencias entre traducción y adaptación. También estudiaremos las diferencias entre sátira y parodia como hipertextualidades críticas que resultan centrales para interpretar los modos en que *Ubu roi* fue recibido en sus múltiples reescrituras.

Por último, esta primera parte se cierra con el Capítulo 3, donde explicamos la metodología del trabajo, el resumen de las ideas previas que se desprenden de todo lo expuesto y que compondrán nuestra mirada analítica y la hipótesis de partida que contrastaremos con nuestro objeto de estudio.

La Parte II está destinada al estudio de las condiciones de producción y recepción francesas de *Ubu roi*. En el Capítulo 1, estudiaremos la trayectoria de Jarry en el campo simbolista francés y la construcción, en su espacio literario, de un singular modelo de autor, obra y lector. En el apartado destinado al autor, veremos cómo se construye esta figura como “garante de ficción”, indagando en su representación pictórica, así como también en sus textos literarios y en sus correspondencia personal. En el apartado destinado a la obra *Ubu roi*, advertiremos que esta se halla en continua elaboración como un *work in progress*. Así pues, plantearemos dos movimientos de reescritura —en apariencia inversos—: de obra escolar a pieza simbolista y de allí al teatro popular del mirlitón. También indagaremos en la relación intertextual que establece con autores como Shakespeare y Rabelais a partir de la operación de carnavalización. Por último, en el tercer apartado, nos centraremos en la figura del lector, que irá variando a lo largo de las reescrituras (*¿happy few* o lector popular?). Este punto nos permitirá entrar en la recepción de la obra en el campo francés: desde la recepción inmediata con el escándalo inicial

suscitada el día del estreno hasta la recepción mediata que se ha ido sucediendo a lo largo del siglo XX y comienzos del XXI. En este último caso, distinguiremos, en un primer apartado, lo que ha sucedido con la obra tras la Primera Guerra Mundial, sobre todo, en las propuestas de las vanguardias artísticas, el teatro de A. Artaud y R. Vitrac; en un segundo apartado, abordaremos lecturas que emergieron tras la Segunda Guerra Mundial: la llevada a cabo por el Collège de 'Pataphysique y por el llamado "Teatro del absurdo", con autores como B. Vian, E. Ionesco o F. Arrabal. En este punto, comentamos distintas puestas en escena francesas, destacando especialmente aquella que difundió la obra entre el gran público. Veremos de qué modo la recepción francesa se ordena también siguiendo una interpretación paródica o satírica de la pieza teatral.

El Capítulo 2 estará dedicado a estudiar el valor del signo en la poética de Alfred Jarry. En el primer apartado, estudiaremos el signo icónico y el modo en que Jarry se sirve de él para enriquecer su literatura, a partir de la posibilidad de representación de la simultaneidad y del peso del factor material —y gráfico— de la letra. En ese sentido, en el segundo apartado, nos detendremos a revisar su defensa de la materialidad gráfica de la palabra, tanto en la posición sobre la reforma ortográfica de su tiempo (en artículos publicados en prensa) como en sus propios dibujos del "Alphabet du Père Ubu", en los tipos especiales que él mismo crea para imprimir sus obras literarias y en el humor centrado en los juegos de palabras. Por último, en el tercer apartado de este capítulo, estudiaremos la concepción de "mala traducción" que sostiene Jarry —tanto en sus textos críticos como en sus traducciones efectivamente realizadas— y que está en consonancia con su modelo de lengua antinormativa y de continuidad transformativa de las reescrituras.

El Capítulo 3 estará destinado a revisar las distintas posturas teóricas sobre los juegos de palabras, que los consideran desde un error marginal hasta el elemento fundador de cualquier lengua. Esta revisión nos permitirá componer una definición y clasificación de los juegos de palabras de carácter amplio e inclusivo. A continuación, nos ocuparemos de la detección y explicación de los juegos de palabras en la pieza *Ubu roi*. Tras esta primera clasificación, elaboraremos un modelo de análisis de la traducción de los juegos de palabras que, lejos de plantear su intraducibilidad, exhibirá diez técnicas posibles de trasvase.

La Parte III, la más extensa de la tesis, está consagrada al estudio de la recepción y traducción en el campo transnacional hispano, acotado a España y Argentina entre 1900 y 2016, área inexplorada hasta el presente en el ámbito académico. En el Capítulo 1, destinado a la recepción inicial de Jarry, estudiamos la "ausencia sugerente" de Jarry en la recepción tardía del

Simbolismo en España, su presencia en la prensa literaria española —rastreado la posible relación con los escritores Valle-Inclán y Gómez de la Serna— y en la prensa literaria argentina, tanto vanguardista como popular. Posteriormente nos detenemos en el año 1937, en plena Guerra Civil española, para ver, por un lado, la recuperación de *Ubu roi* hecha por el poeta Luis Cernuda y, por otro, la rica producción pictórica y poética de Picasso asociada a la obra. Por último, durante la primera etapa franquista, de férrea censura, Jarry será una presencia latente en autores que cultivan el humorismo, como Miguel Mihura, y en intentos de renovación teatral marginales al canon del teatro realista, como las propuestas de Fernando Arrabal, Francisco Nieva y Joan Brossa.

En el Capítulo 2, nos ocuparemos de la primera traducción de *Ubú rey* durante la etapa de consolidación editorial argentina (1955-1975). Para ello, describimos, primero, el desarrollo de las “segundas vanguardias”, que incorporan la ‘Patafísica en su seno y que abren la puerta a Jarry, sobre todo, en sus revistas culturales. Describiremos especialmente la creación del Instituto de Altos Estudios Patafísicos de Buenos Aires (1957) y a sus miembros, entre los que destaca Juan Esteban Fassio por su carácter de mediador y divulgador de literaturas vanguardistas. Entre sus producciones heteróclitas (máquinas, *collages*, diseños, crítica y traducciones), se halla la traducción de *Ubú rey* para la editorial Minotauro de ciencia ficción. Estudiaremos, entonces, la relación entre el editor, Francisco Porrúa, el traductor, Juan Esteban Fassio, y el escritor Julio Cortázar, el cual será un difusor de las ideas de Jarry en el Río de la Plata. Tras establecer este marco, pasaremos a estudiar la traducción propiamente dicha, tanto a nivel macroestructural como microestructural, a partir de la plantilla elaborada para el cotejo de los juegos de palabras. También nos ocuparemos de las reediciones en otro sello central para la ampliación del canon literario en esos años argentinos: el Centro Editor de América Latina. Por último, describiremos la publicación de las traducciones de *Ubú cornudo* y *Ubú encadenado* (1968), realizadas por Fassio junto a la poeta Juana Bigozzi.

El Capítulo 3 volverá a estar enfocado en el campo español, más específicamente en la segunda etapa franquista, en la que la censura se distiende (1966-1982) y se vivirá un florecimiento editorial, durante el cual *Ubú rey* conoce seis retraducciones. Este peculiar dato nos llevará a estudiar cada una de las propuestas editoriales, rastreando cuál era la posición de las editoriales en el campo intelectual, qué figura de traductor construyen, qué proyecto se vislumbra en los paratextos y por qué y cómo se ha elegido esta pieza. Las editoriales estudiadas son las siguientes: Aymà, Júcar, Producciones Juan José Fernández Ribera - Starbooks, Bosch, Fontamara. Asimismo, analizaremos las técnicas empleadas en cada una de las traducciones en

relación con los juegos de palabras; de este modo, obtendremos información sobre la norma operante en cada caso y la relación con la poética jarryana.

El Capítulo 4 está dedicado al estudio de las primeras traducciones al catalán y al gallego (1983-1989) en el retorno a la democracia y la paulatina recuperación de su mercado editorial. Estudiaremos las editoriales y las figuras de los traductores, que, a diferencia de lo ocurrido en el caso español, exhiben una reconocida trayectoria en la defensa de su lengua. Compararemos posturas sobre la normalización de las lenguas catalana y gallega para hallar puntos de contacto y de divergencia, así como también su relación con la poética del autor.

En el Capítulo 5, abordaremos los campos argentino y español durante la globalización editorial, ya que sus mercados se hallan intensamente imbricados. Veremos de qué modo, en esta etapa, Jarry vuelve ya canonizado como un clásico de las letras francesas, pero por otro lado es recuperado por discursos alternativos que llegan a rechazar la producción libresca y proponen un “artefacto” crítico. Revisaremos, entonces, las editoriales o grupos intelectuales y artísticos involucrados. Estudiaremos detalladamente tres propuestas editoriales distintas de retraducción, siguiendo nuestra plantilla de análisis.

El Capítulo 6 funciona de modo autónomo por fuera de la periodización que desarrollamos en los capítulos anteriores, puesto que está dedicado al estudio de la adaptación de la pieza teatral. Decidimos incluir esta problemática porque creemos que debemos abordarla, si bien más someramente que las traducciones, para completar la recepción de nuestro autor. Así pues, compendiamos todas las representaciones del ciclo de *Ubú* en España y Argentina, y estudiamos, a modo ilustrativo, los libretos de dos compañías que llevaron a escena la obra: Teatro de los Andes dirigido por César Brie y Grupo Caterna dirigido por Etelvino Vázquez. También analizamos, en un apartado específico, las adaptaciones libres realizadas en Cataluña, debido a la importante repercusión que estas tuvieron en la recepción de nuestro autor: los ensayos ubuescos de Miró, sobre todo en la obra teatral *Mori el Merma* (1978), y la saga de la compañía Els Joglars dirigida por Albert Boadella (1981, 1995 y 2001). Por último, tratamos en el apartado final tres adaptaciones en libros de literatura infantil y juvenil, en las que se efectúa un cambio de género e incluso de código en la transposición a cómic. Describiremos, en cada caso, las operaciones de recorte, agregado y reescritura propias de las adaptaciones.

Para acabar, en las conclusiones del final de la tesis, recapitularemos lo investigado, destacando las aportaciones más importantes tanto a nivel disciplinar de los Estudios de Traducción como a nivel de nuestro objeto de estudio, y trazaremos posibles continuaciones en líneas futuras de estudio.

PARTE I

BASES TEÓRICAS Y METODOLÓGICAS

“El punto de vista —dice Saussure— crea el objeto.”

Pierre Bourdieu *et al* (1975: 51)

“El traductólogo ha de ser un historiador. [...]

El historiador es profeta de futuros pretéritos.” Claudio Guillén (2005: 336, 355)

1. CONDICIONES DE PRODUCCIÓN Y RECEPCIÓN DE UNA OBRA LITERARIA

“On dira: pour connaître l’œuvre, il faut nécessairement en sortir.”

Pierre Macherey (1966 [1978]: 111)

Nuestra investigación pretende conjugar distintas perspectivas disciplinarias que iluminen el fenómeno de la traducción como parte de la recepción literaria en el ámbito de la Literatura Comparada. Si bien nuestro interés mayor se centra en el análisis en recepción de la literatura traducida a partir de una obra desde un enfoque transnacional (Parte III), creemos necesario situar previamente la obra en sus condiciones materiales de producción en su campo de origen (Parte II). De este modo, estudiaremos la circulación del sentido de una obra teatral no solo en las múltiples etapas de su recepción en el transcurso de un “largo siglo”⁵ (1900-2016), sino que también atenderemos a su productividad en el momento de su generación.

La atención puesta en las condiciones de producción de una obra lejos está de apoyar un modelo del autor como “genio creador”. Esta mirada analítica, propia de los enfoques biográficos, descansa en la “singularidad estética” del autor, y describen la vida del escritor en la que podría rastrearse el “proyecto creador” desde una perspectiva externa, según la cual, la obra sería reflejo de sus condiciones peculiares de existencia; empresa que, por ejemplo, Sartre realiza sobre la vida de Flaubert y que es revisada por Bourdieu (1992) y Sapiro (2014). Según esta perspectiva, el autor compondría un original de carácter único y estable acorde con su proyecto,⁶ cuyo envés nos revelaría una concepción del sentido como una transferencia lineal y unívoca. Enfoque que, en caso de adoptarlo, no haría más que reproducir la falacia de la intención y del planteo de las influencias entre autores, cuyas explicaciones suelen acabar en una “caja negra” que oblitera las relaciones intertextuales.

Por el contrario, aquí nos interesa pensar el texto en su materialidad, pero evitando fetichizar el producto; es decir, no cayendo tampoco en una consideración inmanentista del texto que, por miedo al excesivo análisis contextual del autor, enarbole el textocentrismo como bandera. Así pues, nuestra mirada será relacional, tanto del texto con otros textos, como con sus condiciones de producción y recepción.

⁵ Concepto elaborado por Fernand Braudel para referir a una unidad coherente de análisis que no necesariamente acuerda con el siglo cronológico.

⁶ Y que abonaría cierta “metafísica platónica del texto”, tal y como señala Antoine Berman en “L’essence platonicienne de la traduction” (1986: 63-73).

Por un lado, observaremos el entramado de las relaciones con otros textos tanto en el momento de su producción como en sus múltiples recepciones, teniendo presente que los lugares de “producción” y “recepción” son siempre relativos y “fijados” por el analista, ya que toda instancia de producción puede ser vista como la recepción de una producción previa y, a la inversa, en toda instancia de recepción abunda la producción de nuevos textos. De ahí que la noción de “reescritura” (Lefevre 1992) nos será útil para resaltar el carácter relacional de los textos entre sus condiciones de producción y recepción.

Por otro lado, entre el autor y su obra, media el “campo” literario en el que ambos se hallan inmerso. Este concepto mediador fue elaborado por Pierre Bourdieu para su sociología de los bienes simbólicos y resulta muy productiva en la Sociología de la Literatura, ya que permite abandonar la querrela entre análisis interno versus análisis externo, es decir, el inmanentismo textual versus el determinismo del contexto. Así pues, desde un “constructivismo estructuralista” superador del objetivismo (en el que se acaba privilegiando el análisis de la estructura por sobre los sujetos) y del subjetivismo (en el que, por el contrario, se rescata la acción individual del sujeto sin tener en cuenta la posición que ocupa dentro de una estructura), Bourdieu propone un modelo integrador de ambas instancias: primero, sugiere un análisis estructural, con la noción de “campo”, y luego, un análisis del agente, con la noción de “*habitus*”.

Marcado fuertemente por las metáforas espaciales, Bourdieu prefiere referirse a la sociedad en términos de “espacio social”, el cual está conformado por diferentes campos. Si bien el autor va componiendo distintas definiciones de sus conceptos a lo largo de sus investigaciones empíricas, podríamos caracterizar al campo como un espacio relativamente autónomo de relaciones histórico-objetivas entre los agentes, que ocupan distintas posiciones de poder. Aunque cada campo (cualquiera sea, económico, escolar, artístico, etc.) goza de relativa autonomía, existen mecanismos o leyes generales de funcionamiento (Bourdieu 2002: 119-126): todo campo presenta una parte dominante y una dominada, un polo autónomo y otro heterónomo, un capital puesto en juego (económico, escolar, literario, etc.) y agentes dispuestos a luchar (lo que constituye la violencia legítima dentro del campo) por mantener el capital (ortodoxia) o modificar, subvertir la posesión del mismo (heterodoxia). Si bien se trata de una lucha, existe cierta “complicidad objetiva” de los diferentes agentes que aceptan (al ocupar una posición) el juego y ayudan a la reproducción del mismo, ya que comparten una misma *illusio*, esto es, una creencia naturalizada del juego y del campo en el que están inmersos.

En cada campo existen instituciones, agentes ubicados en determinadas posiciones y leyes específicas. También el capital puesto en juego es diferente en cada uno, Bourdieu menciona, por ejemplo, el capital económico, cultural, escolar, entre otros. Todos estos capitales específicos también son valorados en el campo del poder, donde se homologan como capital simbólico. He aquí un planteamiento novedoso que evita caer en un economicismo, puesto que lo simbólico puede llegar a tener efecto en lo material. De ahí que un concepto central en la lucha de los agentes sea la “voluntad de poder” o de “distinción” y no solo de posesión económica.

A su vez, el “agente” se ubica en el campo y despliega una trayectoria a partir de estrategias que le permitirán ganar capital. La noción de “estrategia” no es meramente racional, como podría entenderse de una racionalismo con arreglo a fines, sino más bien preconsciente, ya que el agente ha interiorizado las reglas del campo a partir de un *habitus*, es decir, de esquemas de percepción, pensamiento y acción que estructuran su hacer y hasta su presentación corporal (*hexis corporal*) y que le dan un margen de maniobra en sus elecciones dentro de la estructura en la que se mueve.

En nuestro caso, el enfoque bourdieusiano nos será útil para describir, en la Parte II, la posición de Jarry como creador en el campo intelectual francés finisecular, dominado en su polo autónomo por el Simbolismo. Nos preguntaremos cómo este autor percibe su espacio literario, cuáles son las acciones que realiza para entrar en este campo y de qué modo va cambiando sus posiciones a medida que despliega su trayectoria literaria. Así pues, estudiaremos qué estrategias tanto de escritura o reescritura (según las reglas dominantes) como de autor (en pos de su reconocimiento social) despliega en el campo en que penetra y cuál será el éxito o fracaso de estas apuestas. Es decir, ¿de qué modo Jarry ajusta o no su obra según sea su interés en posicionarse dentro de su campo literario?

Cabe aclarar que el campo literario francés se caracterizó por su autonomía puesto que las instancias de consagración, formación y edición podían localizarse en Francia a nivel nacional (Jurt 2014: 15-48), erigiéndose París como la capital de la “República de las Letras” (Casanova 2001), sobre todo en el momento en el que el Simbolismo se instala como sector dominante del polo autónomo del campo. Sin embargo, actualmente esta identificación del campo con la delimitación nacional debe ponerse en cuestión desde una mirada transnacional que hace foco en las relaciones —muchas veces de desigualdad— entre campos excéntricos, contracampos o subcampos, que poseen una autonomía menor en relación con el centro y, especialmente, ante el

fenómeno de la globalización sobre los bienes culturales, de la que el propio campo francés no está exento.

Sin esgrimir una pretensión universalista que niegue todo anclaje en lo nacional, nuestro objetivo, en la Parte III, es poner en relación dos campos nacionales para estudiar la circulación de las traducciones de Jarry en España y Argentina, y las distintas estrategias de apropiación puesta en juego en cada caso. ¿Qué y cómo se selecciona la obra? ¿En qué colecciones y editoriales? ¿Quiénes realizan los paratextos que anclarán la obra a estas nuevas condiciones? ¿Cómo se relacionan estos con los textos traducidos? ¿Y con la tradición literaria y otras obras de creación local? Estas serán algunas preguntas que guiarán nuestro análisis para tratar de situar las posiciones que ocupa Jarry y su obra en los campos de acogida estudiados en sus distintos momentos históricos.

En síntesis, estudiaremos la recepción de Alfred Jarry y su traducción de *Ubu roi* en dos campos nacionales (argentino y español) teniendo siempre en cuenta el sistema transnacional (Heilbron 1999: 429-444) que rige los intercambios y las relaciones de desigualdad (Casanova 2001) que se dan entre ambos. Debido a los objetivos de nuestro trabajo, no nos ocupamos de otros países de Hispanoamérica, dado que la construcción de sus campos culturales merecería un estudio pormenorizado y no puede igualarse a los avatares del campo argentino, donde la traducción ha sido una operación cultural central en su construcción nacional en el siglo XIX, atento (por acuerdo o rechazo) a lo que sucedía en España (Wilson 2004; Panesi 1994). Además, respecto de nuestro caso de estudio, la obra de Alfred Jarry no ha tenido una publicación y difusión amplia en otros países de América Latina, a diferencia de lo que ha ocurrido en Argentina (además de España). Con todo, en los momentos oportunos de la descripción de su recepción, mencionaremos algunas publicaciones o puestas en escena en las que aparece nuestro autor en México, Colombia y Bolivia. Al no detener nuestra mirada exclusivamente en un campo, evitamos caer en un inmanentismo nacional. Desplegando esta idea de análisis relacional, sostenemos, con Jurt, que justamente “los campos literarios nacionales, en particular, dentro de tal o cual espacio lingüístico se definen con relación a otros campos a menudo según la lógica centro / periferia” (2014: 48).

Como nuestro interés dentro de los fenómenos de la recepción literaria se centra especialmente en las traducciones, a continuación, revisaremos la orientación hacia la recepción en los estudios literarios en el siglo XX, con el objetivo de localizar en ellos a la traducción como problema específico. En segundo lugar, en el grueso de este capítulo, describiremos el desarrollo de los estudios contemporáneos de traducción, en su vertiente descriptiva, a partir de las orientaciones

de la Teoría de los Polisistemas, la Escuela de la Manipulación y las perspectivas sociológicas, que nos proveerán de herramientas conceptuales para pensar la traducción como práctica cultural situada históricamente.

1.1. La recepción literaria: el lugar de la traducción en la Literatura Comparada

Existe un consenso general entre investigadores (Enríquez Aranda 2007: 28; Gallego Roca 1994: 56; Guillén 2005: 371; Pozuelo Yvancos 1994: 69-98) en afirmar que los estudios de recepción fueron una apuesta teórica que imprimió un rotundo cambio de perspectiva en la segunda mitad del siglo XX en contra de cierto textocentrismo que prevalecía en los estudios literarios, de carácter más formalista o estructuralista.

Así pues, siguiendo las funciones del lenguaje propuestas por K. Bühler (1934), la emotiva (asociado al emisor), la conativa (asociada al receptor) y la referencial (asociada al referente); y ampliadas por R. Jakobson (1958) con las funciones fática (asociada al canal), metalingüística (asociada al código) y poética (asociada a la lengua), los estudios literarios han trasladado históricamente su atención de una punta a la otra del esquema, es decir, de la función emotiva a la función conativa. En un principio, el interés se localizó en el autor o emisor, a partir de estudios de cariz positivista centrados en la biografía del autor para la interpretación del texto. Luego, el foco estuvo puesto en la obra o mensaje desde una perspectiva aislable del autor (con orientaciones diversas como *New Criticism*, la estilística, las escuelas formalista y estructuralista, entre otras). Finalmente, el énfasis se colocó en el último elemento de la estructura comunicativa: el lector o receptor, que comenzó a ser estudiado entre fines de los sesenta y comienzo de los setenta del siglo pasado.

Este interés en la recepción ha adoptado diferentes perspectivas (historicista, sociológica, semiológica, estilística, psicoanalítica y hermenéutica), pero todas comparten “la preocupación por el receptor de la obra literaria como participante activo en la formación de su significado y, por ende, en la configuración de la historia literaria universal” (Enríquez Aranda 2007: 37). Dentro de esta “actitud de la recepción” compartida (27), las tres corrientes que destacan son o bien de orientación histórica (Jauss es quien se centra en la historia en su estética de la recepción con su propuesta de “horizonte de expectativas” social), o bien fenomenológica (Iser plantea una estética del efecto y en el “lector implícito”) o bien semiótica (Eco se interesa por la semiosis ilimitada de una “obra abierta”). Siguiendo a Pozuelo Yvanco (1989: 107-110), dichas

perspectivas podrían resumirse en cuatro criterios comunes (que, de hecho, adelantan cuestiones pertinentes para pensar la traducción):

1. El concepto de lengua literaria se sustituye por el de uso y consumo de lo literario.
2. Las convenciones literarias se transmiten como normas comunes a emisores y receptores, quienes las actualizan.
3. La obra literaria es abierta; adquiere significados según las recepciones.
4. La historia de la literatura se redefine porque los horizontes normativos y los valores tienen un carácter cambiante.

Ahora bien, las teorías que analizan la recepción fueron cuestionadas por diferentes flancos (García Berrio 1994: 272-299). Desde la falta de producciones analíticas o de desarrollo teórico-práctico, el excesivo desdén al texto como portador de sentido, hasta un planteamiento de teoría innovadora que no resultaba tanto. Sin embargo, la principal aportación a la teoría literaria —y que resulta de capital interés para reflexionar sobre la traducción— es el énfasis puesto en la recepción literaria como un fenómeno histórico-normativo de carácter supraindividual (Pozuelo Yvancos 1989: 114). También la incorporación de análisis de cariz más sociológico relativos a la génesis editorial del libro, a su mediación, distribución o consumo enriquecieron el estudio de la recepción literaria.

Avanzando en esta línea de investigación, Claudio Guillén plantea la necesidad de estudios diacrónicos y supranacionales de literatura comparada, centrados en el desarrollo histórico que superen el límite de lo nacional y que hagan hincapié en las relaciones entre lenguas (Guillén 2005: 283). De los estudios de recepción literaria, el comparatista destaca tres mecanismos de transmisión del producto literario y que permiten estudiar las relaciones literarias: la intertextualidad, el multilingüismo y la traducción.

Nos interesa especialmente este último mecanismo, ya que la traducción sería una de las formas de recepción de literatura foránea,⁷ a través de intermediarios encarnados en los traductores. Si bien poco estudiados por su “bajo perfil” y cierta impronta nacional de las culturas, estos son ahora concebidos como “motores del cambio y de la historia de la literatura” (Guillén 2005: 324). En ese sentido, la traducción debe ser analizada desde el punto de vista histórico: “el

⁷ No obstante, hay que destacar que esta no es condición indispensable, ya que muchas veces la entrada de una literatura extranjera puede hacerse a través de autores que comparten la lengua de partida en una cultura distinta; por ejemplo, véase la relación del poeta Juan Ramón Jiménez con las literaturas de expresión francesa e inglesa (Ruiz Casanova 2000: 463).

traductólogo ha de ser un historiador y de los más completos pues no hay un género de escritura que ponga hasta tal punto al descubierto los cimientos teóricos, sociales e ideológicos del fenómeno literario”, sentencia Guillén (336). Este traductólogo será movido por conocer quiénes y cómo tradujeron en otras épocas, para poder esbozar el estado de su cultura traducida: “La necesidad se origina cuando quienes han contribuido a la inmensa y repetitiva producción teórica sobre la traducción se dan cuenta de su carencia de bases históricas” (Gallego Roca 1994: 136).

Así pues, en los estudios de Literatura Comparada, la traducción pasó de ser un “mal necesario” al que debían acudir los comparatistas que desconocían la lengua original a un elemento clave en la historia de los contactos entre literaturas desde una perspectiva diacrónica y supranacional.⁸ Ahora bien, la problemática de la recepción, incorporada de manera hegemónica desde los años sesenta en el campo de los estudios literarios, surge más tardíamente como área de interés en los propios Estudios de Traducción, los cuales habían nacido más bien asociados al campo de la Lingüística. No obstante su tardío interés, en la actualidad se ha tornado una indiscutible área de estudio: “La recepción, privilegiada por la estética de la recepción en los estudios literarios, comienza a ser en la actualidad un tema novedoso y abierto a múltiples posibilidades de investigación dentro de los estudios sobre traducción” (Enríquez Aranda 2007: 18). Incluso el entusiasmo ha llevado a traductólogos como S. Bassnett a afirmar en *Comparative Literature* (1993) que así como la Lingüística era considerada parte de la Semiótica, la traducción ya no se incluía como un subfenómeno dentro de la recepción literaria y, en un sentido más amplio, de la Literatura Comparada, sino que la Literatura Comparada sería parte de los Estudios de Traducción. Dicha afirmación parecería exagerada ya que la Literatura Comparada —siguiendo a Guillén— aborda estructuras diacrónicas supranacionales; de hecho, la propia Bassnett matizó su declaración (2006) reconociendo que había querido ser provocadora. Más allá del acuerdo o no con esta declaración, creemos que la mera formulación resulta interesante como prueba de la lucha existente entre las disciplinas para tratar de imponer sus autonomías en una arena que se halla en constante definición.

En el punto siguiente, describiremos, entonces, el campo de los Estudios de Traducción, haciendo hincapié en aquellos que conceptualizaron la traducción asociada a la recepción

⁸ Pegenaute (2015) enumera la mención de la “traducción” en los informes que prepara cada diez años la American Comparative Association (ACLA). En uno de los primeros, en 1965, se enfatizaba en la necesidad de acceso a la lengua original; en el segundo informe, en 1975, se mantenía esta postura. En el tercer informe, publicado en 1993, la actitud hacia la traducción cambia: se matiza su tradicional rechazo y se sugiere que las traducciones pueden conformar un corpus de estudio. En el cuarto informe, en 2004, no se menciona la traducción en el cuerpo del documento, pero sí en una de las réplicas, en la que se oye un lamento por la insuficiente atención prestada a la traducción por parte de la Literatura Comparada.

literaria, con el objetivo de extraer los conceptos pertinentes para emplear en nuestra investigación.

1.2. Los Estudios de Traducción y la literatura traducida

La perspectiva teórica que orientará nuestra investigación serán los estudios contemporáneos de traducción en su vertiente descriptiva, ya que nos permitirán conceptualizar el lugar de la literatura traducida en las culturas receptoras. Justamente estos estudios, que formarían parte de las teorías “contemporáneas” de traducción (Gentzler 2001: 1), comienzan en los años setenta del siglo XX, poniendo en cuestión la perspectiva tradicional de orientación prescriptiva. A menudo, esta asumía como “teoría” aquello que los propios traductores escribían como explicación sobre su práctica, pero que, en buena parte, resultaban ser juicios de valor sobre una buena o mala traducción. En efecto, en la historia de la traducción, desde Cicerón, pasando por San Jerónimo, D’Ablancourt o Schleirmacher, abundan textos heterogéneos (prólogos, cartas, notas de traductor) en los que se aconsejan un método de traducción y una toma de posición sobre qué es una buena traducción o cuáles son las cualidades que debería tener un buen traductor.

Desde un marco académico, dicho enfoque prescriptivo siguió estando presente en los estudios lingüísticos aplicados y orientados a la evaluación de traducciones, y que fueron dominantes en los comienzos de la constitución de los estudios de traducción como disciplina autónoma. En ese sentido, los más modernos estudios lingüísticos aplicados, con su concepto de “equivalencia”, recurren al mismo gesto tradicional de prescribir cuál es el tipo de traducción correcta, pero exhibiendo un marco teórico más complejo o sofisticado (France 2000: 6). Así pues, las propuestas de J. C. Catford o E. Nida son leídas no como teorías, sino como aplicaciones prescriptivas de un método en el que se recomienda qué tipo de equivalencia adoptar en una traducción. Según esta óptica normativa, el original ocupa un lugar privilegiado y la traducción (secundaria y derivada) debe guardarle fidelidad.

Las teorías contemporáneas de la traducción, en cambio, abandonarán esta postura prescriptiva, centrada en la equivalencia, y coincidirán, sobre todo, en revisar la jerarquía establecida entre los términos del par original-traducción y en insistir en el contexto de enunciación de la traducción como factor que impone modificaciones en el texto traducido. Para la metodología usada en nuestra investigación, nos resultan útiles las aportaciones de los Estudios Descriptivos

de Traducción, al permitirnos pensar las traducciones de la obra elegida como fenómenos propios de las culturas receptoras.

a. Los Estudios Descriptivos de Traducción

Los Estudios Descriptivos de Traducción (EDT) reúnen diferentes manifestaciones e investigadores (Susan Bassnett, Itamar Even-Zohar, Theo Hermans, José Lambert, André Lefevere, Gideon Toury, entre los más destacados) de países tan diversos como Canadá, Israel o Países Bajos. Todos ellos coinciden en el abandono de la actitud prescriptiva, en la importancia del estudio empírico (a partir de traducciones concretas), en pensar la literatura como un sistema dinámico en donde se insertan los textos traducidos y en situar a la traducción como un fenómeno de la cultura meta, constreñido por las normas que operan en dicha cultura, las cuales indican lo aceptado o castigado como traducción.

A continuación, haremos un breve repaso desde el surgimiento de la disciplina, sus diferentes ramas, críticas y evoluciones hasta llegar a la actualidad, pasando por los giros cultural y sociológico. En cada caso, destacaremos los conceptos operativos para el análisis posterior. La coincidencia de las perspectivas que revisaremos reposa en una concepción del hecho literario de carácter sistémico, dinámico, diacrónico y, por ende, histórico.

a.1. Planteamiento de una nueva disciplina

Los Estudios Descriptivos de Traducción fueron propuestos por James Holmes, en su pionero artículo “The Name and Nature of Translation Studies” (1972), como parte integrante de los Estudios de Traducción. En su fundacional mapa de clasificaciones, el autor distingue los estudios de traducción “puros” de los “aplicados”. Dentro del primer grupo, se hallan los estudios “descriptivos” y los “teóricos”. Si bien parecieran ser dos categorías distintas, en realidad, podrían pensarse como dos instancias que se retroalimentan en la constitución de una disciplina. En tal sentido, Holmes explica que los estudios de traducción tienen, pues, dos objetivos principales“(1) to describe the phenomena of translating and translation(s) as they manifest themselves in the world of our experience, and (2), to establish general principles by means of which these phenomena can be explained and predicted” (1987 [1972]: 176).

El primer objetivo concierne a los Estudios Descriptivos de Traducción, que resultan centrales para la investigación sobre la traducción porque permiten salir del juicio prescriptivo o intuitivo sobre el traducir, al tiempo que sirven de base para la elaboración de principios generales. Según el autor, los Estudios Descriptivos de Traducción pueden estar orientados al producto, al proceso o a la función de la traducción.

De estas tres orientaciones, los Estudios Descriptivos orientados a la función son aquellos que abrirán el camino hacia enfoques socioculturales que nos permitirán pensar la traducción desde la recepción. Por un lado, surgen los estudios funcionalistas (desarrollados principalmente por traductólogos alemanes como Christiane Nord, Katharina Reiss y Hans J. Vermeer), en los que se privilegia la función comunicativa de la traducción en el contexto de llegada y la fidelidad al *skopos* y al encargo de traducción. Por otro, desde la perspectiva más formalista, nace la Teoría de los Polisistemas, que se interesa por indagar la función de la literatura traducida en la cultura meta, hasta entonces poco estudiada en el campo de los estudios literarios; enfoque que se continuará en otros planteamientos sistémicos que, anunciando el giro cultural y sociológico, se centran en el aspecto social y cultural de los contextos receptores.

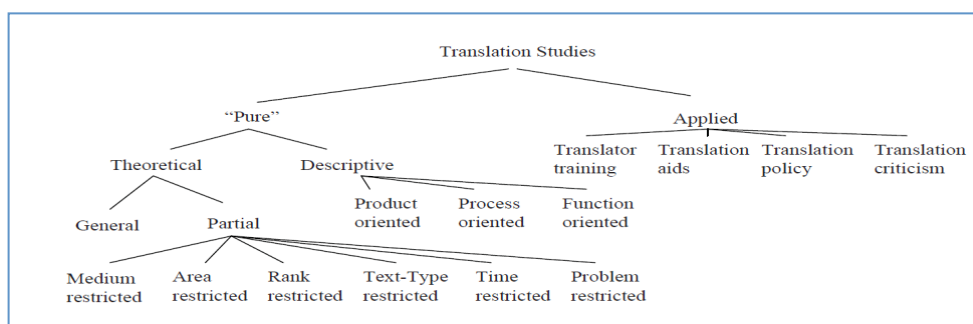


Imagen 1. El mapa de Holmes (Chesterman 2009: 14).

a.2. La traducción desde la recepción: la Teoría de los Polisistemas y la Escuela de la Manipulación

La Teoría de los Polisistemas es formulada por el israelí Itamar Even-Zohar en los años setenta y resulta un modelo teórico productivo para pensar las traducciones siguiendo la perspectiva de los formalistas rusos tardíos. Entre ellos, encontramos a Victor Shklovsky, Boris Eikhenbaum, Roman Jakobson y Yury Tynianov, reunidos por la época de la Primera Guerra Mundial y cuya aportación seguiría desarrollándose en la obra de los estructuralistas checos Jan Mukarovsky o Felix Vodicka. Tinianov es quien propone la idea de un “sistema literario” funcional, dinámico

e histórico que evoluciona atendiendo tanto a la serie literaria como a la extraliteraria. Este sistema se organiza jerárquicamente. En ese sentido, Tinianov introduce el concepto de “dominante” alrededor del cual se ordenan las oposiciones entre literatura canonizada y no canonizada, entre centro y periferia del sistema literario; si bien para Jakobson la dominante de una obra literaria era su función poética (1988 [1958]), para Tinianov la dominante también tiene un carácter funcional. Vodicka, por su parte, menciona el fenómeno de la traducción literaria, a la que caracteriza como “concreción emprendida por un traductor” (Gallego Roca 1994: 29).

Asimismo, integrantes de la Escuela de Praga, como Jiry Levy, Anton Popovic y Dionyz Durisin realizan aportaciones para pensar la traducción. Para el primero, el centro de análisis es la unidad dialéctica entre contenido y forma; dependiendo de la cultura de llegada, el traductor acentuará uno u otro aspecto (Gallego Roca 1994: 73). Por su parte, el segundo destaca que el cotejo de traducciones debe perseguir los cambios significativos y dejar de lado los cambios debidos a la necesaria diferencia entre lenguas. Por último, el tercero plantea que no debe pensarse meramente la relación entre textos, sino que hay que pasar por la mediación operada por el traductor.

Itamar Even-Zohar, en su hoy clásico *Papers in Historical Poetics* (1978), propone el término “polisistema” para designar un “sistema de sistemas abierto”, estructurado jerárquicamente y que interactúan entre sí, es decir, un conglomerado dinámico de sistemas que siempre presentan oposiciones internas. La definición de un sistema integrado por otros sistemas proviene, como veníamos señalando, de los formalistas tardíos (Tinianov y Jakobson 1928), si bien en este caso el prefijo “poli” hace hincapié en lo dinámico y versátil de las relaciones, que jamás pueden definirse *a priori*.⁹ En su artículo “The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem” (1990 [1978]), Even-Zohar rompe con los lugares tradicionales de estudio comparatista desde una perspectiva atemporal textocéntrica y se interesa por la descripción del funcionamiento de textos reales en la sociedad (en sus condiciones de producción, distribución, consumo e institucionalización). Desde esta perspectiva, el sistema literario se vincula con otros sistemas y actividades sociales (estableciendo relaciones intrasistémicas dentro del polisistema) y también se relaciona con otros polisistemas culturales o lingüísticos, por medio, por ejemplo, de las traducciones (estableciendo relaciones intersistémicas). Con una terminología de corte económico, que, de hecho, veremos repetir en la sociología de Bourdieu, los factores que

⁹ El término estaría poniendo en relieve el carácter dinámico y de interrelación de sistemas; no obstante, Hermans (1999, en Aranda 2007: 89) considera que el término “sistema” cubriría la misma realidad.

componen el sistema literario, entendido como red de elementos interdependientes, son los siguientes (Even-Zohar 1999):

1. *Repertorio*: conjunto de reglas y materiales que regulan la creación y el uso de un producto determinado, en este caso, literario, en una determinada cultura. En el caso de la literatura, comprendería el conjunto de normas y elementos con los que un texto literario es producido e interpretado. En el repertorio se integran los modelos, conocidos y naturalizados por productor y consumidor, y compuestos por la suma de elementos, reglas y relaciones sintagmáticas; se trata del conjunto de instrucciones que se ponen en práctica a través de una negociación dinámica entre los demás factores. El propio Even-Zohar (1999 [1997]: 38) vincula posteriormente la noción de “modelo” con la de “*habitus*” de Bourdieu, ambos incorporados de manera preconsciente.
2. *Producto*: se trata de cualquier realización de un conjunto de signos y/o materiales; cualquier elemento del repertorio de la cultura que es puesto en práctica. Los textos literarios serían un producto.
3. *Productor*: es un agente (aquí también coincide con la terminología de Bourdieu), un individuo que produce, operando activamente en el repertorio, productos repetitivos o novedosos. Puede haber “archiproductores” como son los gobernantes que se hallan en una encumbrada posición de poder; los “intelectuales” también son vistos como productores legítimos de repertorio en algunas sociedades. Asimismo, existen “productores” en plural y más anónimos que pueden ser individuos singulares o aquellos que, si bien lejos de una posición de poder, ofrecen un producto de corte innovador; estos pueden ser aceptados como proveedores reales o potenciales de nuevos elementos entre productores similares (Even-Zohar 1999: 47). Este es el caso de los productores de “literatura restringida”, cuyo reconocimiento se da “entre pares”, así como su recepción, muchas veces, a cargo de mediadores afines con su poética innovadora, como veremos que ocurre con la obra de Jarry.
4. *Consumidor*: es el individuo que opera con el repertorio y recibe la obra de forma directa (a través de la lectura íntegra de un texto) o indirecta (a través del almacenamiento de fragmentos de relatos o parábolas que se conservan en un repertorio cultural).
5. *Institución*: se trata del conjunto de factores implicados en el control de la cultura, a través de la regulación de normas (algunas son aceptadas y otras rechazadas), en el mantenimiento de la literatura como actividad sociocultural. Los individuos involucrados en las

instituciones se muestran activos en la configuración del repertorio; en general, tienden a adherir al ya existente. En cambio, quienes luchan contra ellos para ocupar el centro ofrecen un nuevo repertorio. Lo positivo es que en época de lucha entre las partes suelen producirse los cambios.

6. *Mercado*: está constituido por todos aquellos factores implícitos envueltos en la producción y venta del repertorio cultural; Even-Zohar señala que en la realidad sociocultural los factores de la institución y del mercado se suelen entrecruzar en el mismo espacio. De ahí que la noción de “campo” de Bourdieu nos sea de más ayuda para reunir a ambos factores, como veremos luego.

Fiel a un modelo estructuralista, Even-Zohar plantea oposiciones binarias para describir el sistema literario. La primera es entre canonización y no canonización. Cabe señalar que la canonización, para Even-Zohar, sería más bien un rasgo del sistema que determina qué productos dotar de legitimidad y prestigio (que integran el repertorio), y no una característica intrínseca de los textos. Así pues el canon es dinámico porque se modifica por la transferencia intrasistémica de elementos literarios y por la interferencia intersistémica debido a las fronteras inestables entre sistemas (Enríquez Aranda 2007: 93). Even Zohar distingue entre canonicidad estática, cuando una obra literaria forma parte de un canon, y la canonicidad dinámica, cuando un modelo literario funciona como un principio productivo a través de su repertorio. El elemento novedoso de la Teoría de los Polisistemas es que permite estudiar no solo la literatura canonizada, sino que también da cabida a la no canonizada en el mismo nivel de interés: “Without the stimulation of a strong ‘sub-culture’, any canonized activity tends to gradually become petrified. The first steps towards petrification manifest themselves in a high degree of boundness and growing stereotypization of the various repertoires” (Even-Zohar 1990: 17).

En ese sentido, la influencia de los “autores secundarios” podrá ser de tanto interés como la de los “grandes escritores”; así como también la formación de los géneros y de la literatura marginal o masiva, la literatura traducida, la literatura infantil, etc., es decir, fenómenos que resultan en principio periféricos, y que no solían estudiarse, se vuelven objeto de interés y se ponen en relación con la creación de literaturas nacionales, con la difusión de corrientes literarias y principios estéticos. En ese sentido, veremos que el juego con la canonización / no canonización estará presente en la recepción de la obra de Jarry, recuperada, como veremos, a veces como parte del canon del teatro francés, y otras como ejemplo de ruptura contra este canon, asociada a distintas tradiciones genéricas como la ciencia ficción, el esperpento o el Teatro del absurdo.

Para la Teoría de los Polisistemas, la selección de una obra a traducir venía a cubrir un lugar vacante en la cultura receptora. Por ejemplo, las traducciones de los libros de Walter Scott llenaban, en Francia, un lugar vacío dejado para la novela histórica. La incorporación de la traducción permitiría simplemente que el sistema se viera enriquecido ya que, por ejemplo en este caso, favorecía la introducción de un nuevo género literario: “if the new text is ‘victorious’, it tends to function as primary literature, and the codes of both the receiving culture’s original literature and the translated literature become ‘enriched’” (Gentzler 2001: 118).

Otra oposición polisistémica es la de centro y periferia del sistema; el centro del polisistema se identificaría con el repertorio canonizado, mientras que la periferia incorporaría nuevos repertorios. Es dable mencionar que la relación entre centro-periferia es dinámica y, a veces, productos de la periferia pueden integrarse al centro, donde pueden acabar fosilizándose y dejando de ser productivos, hasta ser sustituidos por otros.

Por último, Even-Zohar distingue entre productos o actividades primarios, aquellos que innovan en relación con las normas ya establecidas, es decir, que no están canonizados, y productos o actividades secundarios, aquellos que se adecúan a dichas normas y son fácilmente predecibles. Esta posición es dinámica, y muchos productos primarios acaban por volverse secundarios, cuando dejan de ser innovadores.

En ese sentido, la literatura traducida ocupará una posición primaria o secundaria según el estado del polisistema receptor y las propias características del trasvase. Si bien, por lo general, la posición del subsistema de literatura traducida tiende a ser marginal, Even-Zohar señala que en sistemas literarios jóvenes, en crisis, débiles¹⁰ o de lenguas poco difundidas y configuradas en relación con una literatura exterior, las traducciones tendrán un lugar central. En un sistema literario desarrollado, por el contrario, su lugar resultará periférico. Este modelo teórico nos permitirá, pues, situar la traducción de nuestra investigación en relación con los repertorios locales, su posición central o periférica según la fuerza de innovación o conservación imperante en cada cultura receptora.

Cabe señalar que tras estos dos artículos seminales sobre el lugar de la literatura traducida en el polisistema, Even-Zohar trasladó su interés hacia la cultura, y no solo a la transferencia de textos, sino también y sobre todo a cualquier producto cultural.

¹⁰ Traductólogos posteriores como Theo Hermans (1999: 117-119) o Nam Fung Chang (2010: 261-262) han visto aquí una terminología con sesgo prescriptivo, a pesar del planteamiento puramente descriptivo de la teoría.

Posteriormente al planteamiento de la Teoría de los Polisistemas de Even-Zohar, Gideon Toury, su discípulo en la universidad de Tel Aviv, avanza con un objetivo descriptivista. En su artículo “The Nature and Role of Norms in Translation” (2000 [1978]), estudia la norma desde el punto de vista traductológico, entendiéndola como aquellas regularidades en el comportamiento traductor en una situación sociocultural específica. Las normas resultan factores intersubjetivos que condicionan toda traducción y que consisten en la conversión de ciertos valores compartidos en instrucciones para una práctica concreta; asimismo, estas sirven para garantizar cierto orden social. En palabras de Toury (1995: 55): “norms are the key concept and focal point in any attempt to account for the social relevance of activities, because their existence and the wide range of situations they apply to (with the conformity this implies), are the main factors ensuring the establishment and retention of social order”.

Las normas pueden ser, de acuerdo con su formulación verbal, positivas o negativas, según se trate de recomendaciones o de prohibiciones de comportamiento (y pueden tener mayor o menor grado de explicitación). De acuerdo con su ámbito de operatividad, existen varias instancias normativas: primero, una norma inicial, que se refiere a la concepción global adoptada por el traductor para orientar sus decisiones de traducción hacia la adecuación en el polo de origen o hacia la aceptabilidad en el polo meta.¹¹ También existen normas preliminares, vinculadas con los factores que dominan la elección del tipo de texto que se importará en una determinada cultura en un momento particular, las lenguas de las que se traduce, los traductores y editoriales; por ejemplo, se evalúa si se acepta una traducción indirecta o si se traduce a otras lenguas distintas de la materna.

Una vez establecidas las normas preliminares y ya iniciado el proceso de traducción, actúan normas operacionales que guían las decisiones tomadas durante el propio acto de traducción y que pueden ser matriciales (referidas al grado de integridad de la traducción, a la segmentación y distribución del texto) y textuales (que rigen la manera de formular el texto en la lengua meta).

Cabe destacar que las normas no son precisas ni directamente observables, sino solo a través de su plasmación en textos: ya sea en fuentes textuales (traducciones o inventarios de traducciones) o en fuentes paratextuales (paratextos, metatextos, entrevistas a traductores, manuales de estilo, etc.).

¹¹ Advertimos que la oposición entre “adecuación versus aceptabilidad” se aleja del dominio de la prescripción sintetizada en el clásico par “fidelidad versus libertad”. Aun así, Hermans lee allí un sesgo prescriptivo por eso propone reformular el par por “traducción orientada al texto fuente o al texto meta”; “traducción prospectiva o traducción retrospectiva”.

Toury señala una gradación en la intensidad de acatamiento de las normas: las normas básicas o primarias, más o menos obligatorias para todos los casos de un comportamiento determinado; las normas secundarias o tendencias, determinan el comportamiento favorable. Estas pueden convertirse en predominantes, aunque no obligatorias. Un comportamiento también puede tolerarse o permitirse, cuando son muestras sintomáticas de un reducido grupo social. Por su parte, vistas desde el ángulo del poder, Vidal Claramonte (1998: 41) refiere a la coexistencia social de tres tipos de normas que compiten entre sí: las normas dominantes, los restos de normas anteriores y los rudimentos de las normas nuevas.

Recapitulando, los elementos innovadores de la Teoría de los Polisistemas para los Estudios de Traducción pueden enumerarse. En primer lugar, la perspectiva jerárquico-sistémica y dinámica del lugar que ocupan las traducciones en una comunidad. En segundo lugar, la relación de lo literario con lo extraliterario, que operará en la elección de los textos y modo de traducir por una cultura receptora. Aunque las condiciones extraliterarias son consideradas por esta teoría (sobre todo a partir de las revisiones posteriores de Even-Zohar), en general, el sistema literario seguía siendo la serie privilegiada por los polisistémicos, la cual era concebida en términos de autonomía dentro de cada nación. En tercer lugar, se le debe a esta teoría la posibilidad de pensar la traducción como un hecho de la cultura meta, con sus propio marco regulativo. Asimismo, el concepto de “norma” permite abandonar el de “equivalencia” unívoca, superando, de esta manera, el cotejo lingüístico con el original desde un punto de vista prescriptivo.

Ahora bien, la Teoría de los Polisistemas fue criticada por su excesiva generalización y estructuración a partir de una escasa evidencia y con leyes y binarismos de carácter determinista (Hermans 1999: 119 y Genzler 2001: 116-118). Asimismo, se ha insistido en no equiparar “polisistema” y “nación” en países que comparten una misma lengua suprarregional, como es el caso del castellano, donde podría hablarse de un “polisistema hispánico”, compartido tanto en la península como en América Latina. Además, la actual globalización económica y cultural pone en entredicho el postulado de que las traducciones constituyan solo un hecho de la cultura meta, puesto que también influyen en los mecanismos de canonización, es decir, de la asignación de un lugar central o uno periférico en el polisistema fuente, tal y como nos muestran las fajas que suelen cruzar las cubiertas de los *best-sellers* con frases como “traducido a veinte idiomas”.

Posteriormente, la Teoría de los Polisistemas se vio enriquecida con las aportaciones de autores que, compartiendo el mismo interés por el desarrollo de estudios sistémicos y descriptivos de traducción, incorporan una matriz más marcadamente ideológica al análisis. Susan Bassnett, Theo Hermans, José Lambert, André Lefevere, Gideon Toury y Hendrik Van Grop publicaron

sus investigaciones en un volumen coordinado por Hermans: *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation* (1985). Allí aparece la mención a la “manipulación” que dio nombre a la llamada “Escuela de la Manipulación”, aunque cabe destacar que ellos mismos no se reconocían como un grupo homogéneo. De hecho, el nombre englobador de “Escuela de la Manipulación” fue propuesto *a posteriori* por una investigadora que no participaba de dicha escuela: M. Snell-Hornby en *Translation Studies: An Integrated Approach* (1988).

Los diferentes autores, si bien desarrollan investigaciones parciales, coinciden en pensar el conflicto velado en la constitución de un canon y en los componentes ideológicos e institucionales presentes en toda traducción. Para ellos, cualquier traducción entraña un grado de manipulación según unos determinados propósitos, que variarán en las distintas culturas, puesto que toda traducción es un proceso de negociación entre culturas y tradiciones literarias.

José Lambert y Hendrik van Gorp en su texto “On describing translations” (2006 [1985]: 46-47) proponen un esquema de comparación de traducciones, cuyos elementos tendremos en cuenta para nuestro análisis (aunque presentándolos de otra manera):

1. *Datos preliminares*: título, páginas, metatextos (prefacios, etc.), estrategia general (si es una traducción parcial o completa).
2. *Macronivel*: la división del texto, títulos, presentación de los capítulos, la estructura narrativa interna y cualquier comentario autoral.
3. *Micronivel*: la identificación de los engarces en los diferentes niveles, incluyendo el léxico, gramatical, narrativo, punto de vista y modalidad.
4. *Contexto sistémico*: el micro y macronivel, texto y teoría son comparados y las normas identificadas. Se plantean las relaciones intertextuales (relación con otros textos, entre los que están otras traducciones) y relaciones intersistémicas (con otros códigos, géneros, etc.).

A la Escuela de la Manipulación, se le han criticado la falta de una descripción más detallada, por un lado, de las estructuras sociales e institucionales que suelen condicionar las reescrituras y, por otro lado, del traductor y sus tomas de decisión relacionadas con esquemas de poder (Hermans 1999: 128-130). Estos puntos, no obstante, serán tomados en consideración más claramente desde una perspectiva cultural y sociológica.

a.3. El “giro cultural”: la traducción como reescritura

La tendencia a incorporar elementos culturales en relación con la literatura traducida, que ya se dejaba anunciar en los EDT de los teóricos polisistémicos y manipulistas, se profundiza en la década de los noventa, años en los que se imprime un “giro cultural” en la disciplina buscando ampliar el concepto de traducción y descentrar el canon de la literatura occidental, sobre todo, a través de lecturas poscoloniales y de género. En ese sentido, en *Translation, History and Culture*, Bassnett y Lefevere (1990) condenan el cotejo meticuloso entre original y traducción que dejare de lado en sus consideraciones el contexto en el que el texto se inserta, y plantean, por lo tanto, un estudio de las convenciones que actúan sobre él.

Nos interesa especialmente mencionar el trabajo de André Lefevere, quien se aboca a estudiar los factores concretos que gobiernan la recepción (así como la aceptación o rechazo de una obra) y que tienen que ver con el poder, la ideología, las instituciones y la manipulación. En *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Frame* (1992), Lefevere propone el concepto de “reescritura”¹² buscando ampliar el espectro de productos vinculados con la importación literaria de una obra. Así pues, la reescritura será toda adaptación de una obra literaria para una audiencia diferente con el objetivo de influir en el modo en que esa audiencia lee la obra, según motivaciones (voluntarias o forzadas) de índole ideológica o poetológica. Bajo ese concepto, el autor agrupa la traducción, la historiografía, la crítica literaria, las antologías, la edición, pero podríamos pensar —para nuestra investigación— también en las adaptaciones para el teatro, la literatura infantil y juvenil, la transposición a cómic, entre otras posibles reescrituras.

Según el autor, las reescrituras cumplen un papel social y cultural determinante, pues determinan el acceso a una obra y también pueden introducir nuevos conceptos, géneros o nuevos elementos literarios de carácter innovador, pero también estas pueden desalentar la innovación, distorsionarla o reprimirla. Para Lefevere, la traducción resulta la reescritura más determinante porque “es capaz de proyectar la imagen de un autor y/o una (serie de) obra(s) a otra cultura, elevando a ese autor y/o a esas obras más allá de los límites de la cultura de origen” (Lefevere 1997: 22).

¹² Esta noción puede adoptar otros nombres como el de “metatextos”, en autores formalistas como Popovic o Holmes, o el de “transtextos”, en Berman, pero preferimos la conceptualización de Lefevere por el énfasis que el autor pone al carácter transformador, evolutivo e integrador tanto de la obra traducida como de sus textos derivados (paratextos, peritextos, etc.).

La traducción en tanto reescritura es pensada no solo como un metatexto, desde el punto de vista lingüístico (junto a otros como el resumen, crítica, paráfrasis, parodia o adaptación, según Popovic), sino también como un proceso de aculturación o negociación entre dos culturas, desde un punto de vista literario e ideológico; además la reescritura se halla bajo el condicionante de un doble mecanismo de control del sistema: los expertos y los mecenas.

Para Lefevere, el control sobre el subsistema literario es ejercido a través de los expertos o reescritores (críticos, reseñadores, académicos, antologistas o traductores) que manipulan especialmente la poética de la literatura —géneros, símbolos, personajes, situaciones prototípicas y también, de forma más general, la idea del papel que la literatura desempeña en el sistema social en su conjunto estableciendo a partir de instituciones qué es lo canónico o no y cuál es la poética dominante—, y desde fuera, a través del mecenazgo, conformado por instituciones o individuos preocupados más bien por las cuestiones ideológicas, que sentencian una canonización o no de obras.

En el caso de regímenes totalitarios, el mecenazgo resulta indiferenciado porque los tres componentes que lo caracterizan (el ideológico, el económico y el estatus) son dispensados por la misma fuente de poder. En estos regímenes, se desarrolla una “propaganda de integración” (Pegenaute 2012), pues hay una búsqueda de concienciación del hecho artístico, con la consiguiente creación de mitos que exaltan los valores partidarios y los elementos autóctonos, a la par, se da un rechazo de la diversidad o complejidad artística, pudiendo acabar en la censura en diferentes aspectos: en la selección de obras a traducir, en el proceso de traducción y en la recepción del producto final. Es decir, se da una fuerte normatividad para potenciar la identidad y se busca que no haya contagio intersistémico. Así pues, el concepto de “mecenazgo indiferenciado” nos será útil para aplicar en contextos de sobrepolitización, como ocurrió con la dictadura argentina (1976-1983) o el régimen franquista (1939-1978) en España, en donde la traducción de obras extranjeras fue objeto de control, con distintos grados de intensidad.

Resulta interesante observar el rol que asume el reescritor, ya sea de resistencia o de reproducción poética e ideológica. En ese sentido, también la noción de “intraducibilidad” se vuelve relativa, según sea la poética aceptada o rechaza en la cultura de llegada que permite traducir o no ciertas obras o incorporar o excluir un canon (Lefevere 1997: 138).

Como aclaración terminológica, cabe destacar que Lefevere también utiliza el término “*refraction*” en otras publicaciones anteriores para referir a la misma realidad conceptual: “a refraction is a rewrtng of a text in function of different linguistic, cultural, ideological and poetological constraints” (1960/2008: 191), es decir, es una reescritura en la que se han operado

cambios significativos para volverla aceptable ante una nueva audiencia; cambios de dos tipos: de traducción y de producción de fragmentos nuevos. Lefevre analiza la refracción en *Mother Courage* (2000 [1968]) y en la *Opera Wonyosi* de W. Soyinka de *Die Dreigroschenoper* de B. Brecht, indicando que también la obra de Brecht había nacido como una refracción pero que había eclipsado al original al volverse canónica (Lefevre 1984: 191-198); veremos que lo mismo ocurrirá con Jarry quien toma un texto previo de escritura escolar no canónica.

En síntesis, el concepto de refracción, primero, y de reescritura, después, ubica el estudio de las traducciones en el campo de la recepción literaria, pues estas moldean “de forma concluyente la recepción de un obra, un autor, una literatura o una sociedad en una cultura diferente de su cultura de origen” (Lefevre 1997: 137); y se convierten en una fuerza que colabora en la creación de tradiciones literarias.

a.4. El “giro sociológico”: la traducción y sus agentes

Así como los años ochenta y noventa marcaron la irrupción de lo cultural en el campo de los estudios de traducción, en el comienzo del siglo XXI se suele hablar de un “giro sociológico” (Snell-Hornby 2010: 368) que, siguiendo con la perspectiva sistémica, diacrónica y supranacional —enunciada ya para el estudio de la Literatura Comparada—, profundiza en el estudio de la traducción desde un punto de vista de la transferencia cultural a nivel internacional.

Más allá de algunas intervenciones marginales sobre la traducción,¹³ el sociólogo francés Pierre Bourdieu trató en innumerables ocasiones la lógica de la producción, circulación y consumo de bienes simbólicos que puede ser aplicada a diferentes objetos de estudio, tal como explicamos al inicio del capítulo. De este modo, su teoría provee de herramientas conceptuales para la reflexión en el área de los EDT que se revelaron altamente productivas en investigaciones posteriores, sobre todo, a partir de su texto “Les conditions sociales de la circulation internationale des idées” (2002a: 3-8).

Entendiendo la traducción literaria como práctica cultural, creemos que esta puede inscribirse en el “campo intelectual”, justamente aquel en el que se producen los bienes simbólicos. En este

¹³ Nos referimos al diálogo entre Bourdieu y uno de sus traductores, Richard Nice, en el libro *Traduire l'Europe* (volumen dirigido por Françoise Barret-Ducrocq, 1992) o la referencia a la traducción en su artículo sobre la edición “Una revolución conservadora de la edición” (1999).

campo, si bien los otros capitales están presentes, el “capital literario”¹⁴ junto con el capital simbólico son elementos clave puesto que la lógica específica de este campo es la de la competencia por la “legitimidad cultural” (Altamirano & Sarlo 1990: 15). En este caso, los agentes legitimadores (por ejemplo, los editores, los críticos, los periodistas culturales, etc.) desarrollan estrategias de selección y de consagración, decidiendo sobre las normas de traducción, los autores a traducir, la difusión de los libros, etc.

Dada la importancia del campo para el agente y el producto, Bourdieu señala que los campos de recepción son fuente de “formidables malentendidos” ya que “los textos circulan sin sus contextos” (Bourdieu 1999: 161) y muchas veces son “anexados” a través de operaciones de selección, marcado y lectura. Desde esta perspectiva sociológica, en todo análisis de una traducción debiera considerarse no solo la obra, sino el campo de partida y el de llegada y, en este último caso, la relación con obras de producción local y con sus estructuras institucionales. Para Bourdieu, entre el agente (en este caso el traductor) y su obra (la traducción), siempre mediará el campo: “la relación de un creador con su obra se encuentra afectada por el sistema de relaciones sociales en las cuales se realiza la creación como acto de comunicación y por la posición del creador en la estructura del campo intelectual (en función de las obras pasadas)” (Bourdieu 2002: 9). Para caracterizar dicha relación —y recuperando aquí la Teoría de los Polisistemas— podemos pensar que la traducción como modo de introducir literatura extranjera puede desempeñar dos papeles opuestos: o bien conservador (es decir, reforzar los modelos ya existentes en la cultura de llegada) o bien innovador (esto es, alterar los modelos existentes, por ejemplo, a través de la incorporación de géneros nuevos).

Una vez trazado el espacio objetivo del campo, Bourdieu agrega una segunda instancia en el análisis: el momento subjetivo donde introduce la propia percepción de los sujetos en la estructura. Se trata de sus “disposiciones o esquemas de percepción, pensamiento y acción” (Bourdieu 2002: 49), que el autor denomina “*habitus*”. El *habitus* está estructurado y es, a su vez, estructurante de prácticas; de ahí que podamos pensar al traductor, como poseedor de un *habitus*, que lo convertirá en un agente reproductor o innovador en cuanto a su práctica.

¹⁴ La noción de “capital literario” propuesta por Pascale Casanova, discípula de Bourdieu, no se vincula específicamente con lo lingüístico sino que se trata “del prestigio, de la convicción propiamente literaria asociada a una lengua, del valor literario que le es acordado y que depende de su antigüedad, del prestigio de su poesía, del refinamiento de las formas literarias elaboradas en esa lengua, de las tradiciones, de los ‘efectos’ literarios ligados particularmente a las traducciones y a su número, etc. Es lo que se evoca cuando se habla, por ejemplo, de la ‘lengua de Shakespeare’, de ‘la lengua de Racine’ o de la ‘lengua de Cervantes’” (Casanova 2001: 8).

Aunque el “momento objetivo”, es decir, el estudio de la estructura había sido conceptualizado ya en los EDT (con las aportaciones de conceptos de carácter sistémico como “polisistema”, “norma”, “mecenazgo”), el estudio del agente ha sido uno de las aportaciones que había tenido poca cabida en los EDT hasta el advenimiento del “giro sociológico”.

El traductólogo pionero fue Jean-Marc Gouanic, quien comenzó a ocuparse de este tema en *Sociologie de la traduction. La Science Fiction américaine dans l'espace culturel français des années 1950* (1999). En este libro, Gouanic analiza la importación masiva de un género extranjero —la traducción de textos de ciencia ficción norteamericana— en un espacio cultural conformado por la Francia de posguerra, prestando especial atención al aparato importador y a la posición de los agentes traductores. En ese sentido, Hélène Buzelin, en un volumen de la revista *The Translator* dedicado a las aportaciones de la sociología para la traducción, destaca: “Jean-Marc Gouanic recently presented his attempt at ‘adapting Bourdieu’s theory to translation studies’ as a way of integrating the *agent* into the analysis, an element which, to him had ‘absolutely no role, nor place in polysystemic studies’ (2005: 203).

Hoy esta falta se está revirtiendo y el interés por los traductores crece, después de haber sido considerados “invisibles” al análisis.¹⁵ Así, existen algunos textos dedicados al estudio del *habitus* del traductor (Inghilleri 2005; Kalinowsky 2002; Sela-Sheffy & Shlesinger 2008; Simeoni 1995) que coinciden en describir este *habitus* “de voluntaria servidumbre” guiado por el principio de “interés por el desinterés” (tal como caracteriza Bourdieu al *habitus* de los artistas); este es su principio generador de su práctica traductora movida por la “estrategia de fluidez”. Así, el traductor interioriza las normas en su *illusio* para tratar de mantener su invisibilidad. También desde el ámbito de la Historiografía, se ha asumido la deuda pendiente de conocer a estos mediadores ya en los volúmenes pioneros de J. Deslile y J. Woodsworth *Translators through History* (1995), y de J. Deslile, *Portraits des traducteurs* (1999) y *Portraits des traductrices* (2002); también A. Pym plantea su estudio en *Method in Translation History* (1998b); en el ámbito hispanoamericano, hay que mencionar las aportaciones de F. Lafarga y L. Pegenaute, *Diccionario histórico de la traducción en España* (2009) y el más reciente sobre América Latina: *Diccionario histórico de la traducción en Hispanoamérica* (2013). En el ámbito latinoamericano, destacamos la obra de A. Pagni, G. Payás y P. Willson (2011), *Traductores y traducciones en la historia cultural de América Latina*. En Cataluña ha aparecido

¹⁵ En ese sentido, el planteamiento de Lawrence Venuti (1995) sobre la invisibilidad del traductor, permite ligar causalmente su “invisibilidad” material en el texto traducido según la “estrategia de la fluidez”, con su escasa presencia en los estudios académicos sobre literatura y sociedad, por un lado, y con la baja remuneración de su tarea, por otro. Releído desde el marco bourdieusiano, el principio de “invisibilidad” sería estructurante del *habitus* del traductor.

el *Diccionari de la traducció catalana* (2011) dirigido por M. Bacardí y P. Godayol, y es destacable el trabajo que realiza el grupo TRILCAT de la Universitat Pompeu Fabra sobre traducción y recepción catalana, entre otros. Así pues, el creciente interés por la figura del traductor, presente tanto en investigaciones parciales como en obras de recensión más generales como diccionarios o bases de datos, ha llevado a A. Chesterman (2009) a sugerir una nueva área de estudio: los “Translators Studies”, parafraseando el título del artículo seminal de Holmes por el de “The Name and Nature of *Translator Studies*”.

Hasta aquí hemos visto que el modelo teórico de Bourdieu se ha vuelto productivo para pensar la traducción, como dan cuenta las publicaciones de revistas, como *Actes de la Recherche en Sciences Sociales* (2001), *The Translator* (2005) o volúmenes monográficos como *Why translation studies matters?* (2010) y *Constructing a Sociology of translation* (2007), en los que se incorporan a otros sociólogos como Pierre Lahire, Anthony Giddens, Bruno Latour o Niklas Luhmann.

Asimismo, la perspectiva nacional que prevaleció en la Teoría de los Polisistemas es revisada actualmente a partir de lecturas sociológicas que analizan el *transfer* cultural y la importación-exportación de literatura en términos internaciones y de interdependencia (véase a tal efecto el número dirigido por Heilbron y Sapiro de la revista *Actes de la recherche en Sciences Sociales* antes mencionada).

En ese sentido, en “Towards a Sociology of Translation” (1999), Johan Heilbron afirma: “In order to understand the structure of the international flows there is no need to invoke the peculiarities of national cultural tradition. It is essential [...] to considerer target-cultures as a part of an international system, of a global constellation of language groups and of a national or supranational cultures” (440). Así, Heilbron advierte sobre la necesidad de pensar la traducción de libros dentro del flujo de intercambio en el sistema mundial, invirtiendo los términos del análisis: “The analysis of this world-system, and the position which various language groups occupy within it, is a precondition for understanding the role of translations in specific local or national context” (432). Heilbron también advierte sobre la falta de coincidencia entre lengua y nación, hecho que aparecía como un punto de tensión irresuelto en la Teoría de los Polisistemas. Por eso, prefiere postular como unidad del sistema mundial de las traducciones a las lenguas y no las naciones. En ese sentido, elabora una estructura jerárquica en donde distingue lenguas centrales, semiperiféricas y periféricas. Cabe aclarar que la definición de centralidad no tiene que ver con la cantidad de hablantes de la lengua en cuestión, sino con el número de

traducciones realizadas de esa lengua a otras. Él mismo admite que esta configuración es una constelación dinámica y que la posición de las lenguas se modifica a lo largo de la historia.

Señalar la centralidad de una lengua sobre otras en el flujo mundial de traducciones —más allá de cuáles sean las lenguas en cuestión— permite introducir la dimensión del conflicto y, de este modo, oponerse a una idea común que concibe la traducción como un proceso de comunicación lineal entre dos lenguas cuyas posiciones resultan intercambiables. Por el contrario, según la ubicación de las lenguas, podremos ver las particularidades de la circulación.

La inserción de una obra traducida en un lugar vacante en la cultura receptora planteada por los polisistémicos también es revisada desde la perspectiva del flujo internacional. Heilbron señala que cuando el sistema de traducción internacional está tan firmemente dominado por una lengua hipercentral, como actualmente el inglés, se tendería a suponer que las traducciones hacia otras lenguas disminuirían a causa del virtual monopolio del inglés en las traducciones, llegando incluso a reemplazar o a estar en tensión con la propia producción nacional. El autor discute directamente aquí con Even-Zohar, quien sostenía que, en general, el subsistema de literatura traducida ocupaba un lugar marginal en el polisistema local sin afectar la producción local. En ese sentido, Heilbron da ejemplos de la centralidad de la traducción en sistemas literarios de fuerte interpenetración cultural, como el caso de Grecia o los Países Bajos, en donde el 40 % y el 25 % respectivamente de los libros publicados corresponden a traducciones, lo que genera un efecto de reducción en la edición de títulos nacionales. El caso contrario ocurre para una lengua central. Con ella, sucede un fenómeno de alta producción local y baja traducción, como es el caso de Inglaterra o los Estados Unidos, donde el público lector se acostumbra a cierto monolingüismo.

1.3. Conclusión

En este capítulo hemos planteando nuestro interés por estudiar una obra en relación con sus condiciones productivas, tanto en la instancia de producción como de recepción, lo que nos permitirá dar cuenta de la circulación de su sentido, siempre materializado en una sucesión de textos. Hemos descrito el interés por la recepción literaria como problema dentro la Literatura Comparada y el cambio de perspectiva que —en su seno— han tenido los estudios sobre las traducciones; de objeto desdeñable a prisma dilecto de análisis de las relaciones de los textos con sus culturas.

Para el análisis de las traducciones, partimos de los Estudios Descriptivos de Traducción, los cuales han sido anunciados en el texto pionero de Holmes de 1972 y que, a partir de entonces, se han enriquecido y plasmado en investigaciones singulares gracias a los aportaciones de disciplinas cercanas. Así pues, situar nuestro marco de análisis en los Estudios Descriptivos de Traducción nos permite, claro está, romper con el gesto prescriptivo, que estuvo en el origen del área de estudio. Ahora bien, lejos de “abdicar ante los datos” (Bourdieu 1975: 58), es decir, lejos de buscar una descripción de los textos traducidos que se agote en sí misma en un excesivo descriptivismo, buscaremos relacionar estos “observables” con un marco general mayor a fin de obtener información sobre el funcionamiento de lo social desde una perspectiva relacional y diacrónica.

Así pues, nos ha interesado rastrear el camino que han seguido los Estudios Descriptivos de la Traducción orientados a la función, primero, con la Teoría de los Polisistemas, luego, con la Escuela de la Manipulación, hasta acabar con las modificaciones que los giros culturales y sociológicos imprimieron a la disciplina.

De la Teoría de los Polisistemas y la Escuela de la Manipulación, consideramos aportaciones cruciales el pensar las traducciones desde un marco sistémico, jerárquico, dinámico y diacrónico, así como también analizar las relaciones inter e intrasistémica del fenómeno literario y de la traducción literaria como parte integrante y fundamental de los contactos entre literaturas (Lambert 1986). El modelo de factores elaborado por Even-Zohar resulta esclarecedor para conceptualizar el sistema como un constructo relacional. También lo son la descripción de la posición de la literatura traducida en el centro o la periferia, según sus funciones primarias o secundarias, la canonicidad o no asociada a estas producciones. Por último, rescatamos la noción de norma de traducción, que ordena la producción de literatura traducida y que obliga a distintos grados de aceptación, rechazo o negociación.

No obstante, lejos de repetir binarismos estancos que se agoten en un textocentrismo estructural, hemos considerado oportuno incorporar las aportaciones que el “giro cultural” brindó a los EDT, el cual ahonda en cuestiones ideológicas presentes en toda reescritura por medio de la acción del mecenazgo y de los reescritores. Esta perspectiva más amplia y flexible para pensar la traducción en su contexto receptor, nos permite incorporar la dimensión cultural y el conflicto presente en cualquier intercambio. En esa línea, por último, la sociología de Bourdieu nos lleva a conceptualizar el sistema en términos de campos, a la traducción en términos de práctica social y al traductor como agente que media entre dos culturas y que, al ser poseedor de un *habitus*, puede reproducir o también oponerse a las normas de escritura que ha interiorizado.

Comparando los modelos descritos hasta ahora, advertimos que tanto los EDT (en su perspectiva polisistémica y manipulista) como la sociología de Bourdieu coinciden en plantear un constructo sistémico, dinámico y relacional para describir la cultura, siguiendo un modelo de investigación empírico a partir de datos observables. Asimismo, ambas perspectivas se sirven de una terminología proveniente del campo de las ciencias sociales y, sobre todo, de la economía (“mercado”, “capital”, “mecenazgo”, entre otros términos). También el peso de la estructura (sean los repertorios o los campos) parece ocupar un lugar más destacado en las teorías que el del sujeto en tanto agente social. Cabe aclarar que ambos enfoques —y más especialmente la de Bourdieu— buscaron pensar el rol del agente, sus esquemas de percepción, pensamiento y acción (es decir su *habitus*), aunque determinado por su posición en la estructura (por eso, estamos lejos de teorías subjetivistas propias del constructivismo propuesto por autores como Erwin Goffman). Los dos modelos teóricos pueden ser criticados justamente por su excesivo objetivismo economicista y por cierta tendencia dominocéntrica o legitimista (Grignon y Passeron 1991: 95), ya que el lugar marginal de aquellos agentes o productores que no quieren pugnar por acceder al centro, sino que se ubican por fuera del sistema, no es muy tenido en cuenta. Nuestro objeto de análisis nos planteará este problema ya que, por ejemplo, Jarry es retomado recientemente por grupos filonarquistas que cuestionan la cadena de producción del libro y el mercado en general.

A grandes rasgos, vemos que el camino teórico ha sido situar la traducción literaria como un objeto a estudiar en el contexto receptor, como parte crucial en la incorporación de una literatura extranjera, con criterios que han ganado en flexibilidad (como las nociones de “reescritura” o “*habitus*”) para aprender en más detalle los vaivenes de lo social. Ahora bien, tal como señala Michaela Wolf en su introducción al volumen *Constructing a Sociology of Translation* (2007), en la “sociología de la literatura traducida” se ha dejado deliberadamente de lado el análisis el texto literario original y traducido (tal y como ocurre, en opinión de Wolf, en el número antes mencionado de *Actes de la recherche en Sciences Sociales* dedicado a la traducción) hasta llegar a cierta peligrosa paradoja que podría enunciarse como una disciplina sin objeto: una sociología de la traducción sin traducciones (Wolf 2007: 17). Por ello, si bien fue central en su momento, el gesto de alejarse de los textos para incorporar el contexto cultural y social; ahora, una vez que lo social ha cobrada firme realidad en el análisis traductológico, creemos necesario volver a las traducciones y a las técnicas de traducción puestas en juego por los agentes, en un análisis que reúna ambas perspectivas, tanto textual como contextual, poniendo en diálogo ambos niveles: “It is also vital to discuss the interactional relations that exist between the external conditions of a texts creation and the adoption of the various translation strategies, not least so that we can

challenge those approaches claiming to hold a monopoly on text comprehension and those sustaining a sociologicistic reduction to external factors” (Wolf 2007: 28).

Gracias a las aportaciones que desde las ciencias sociales se han hecho a los Estudios de Traducción, pensaremos desde una perspectiva más amplia nuestro caso de estudio. Así pues, podremos abandonar la “insularidad textual” para referirnos a la literatura de Alfred Jarry como un caso de literatura restringida¹⁶ que se ubicaría en el polo más autónomo del campo intelectual, menos ligado a lógicas económicas de importación y más asociado a lógicas de prestigio y capital simbólico. Además, dicha perspectiva sociológica nos permite concebir a los traductores como agentes sociales, es decir, mediadores que efectúan una transferencia cultural, y abandonar así el estudio de los contactos literarios en términos de influencia personal.

Desde esta doble perspectiva que atiende al producto (las traducciones), al agente productor (el traductor), y a su función en la cultura de llegada, nos preguntaremos si una literatura que es caracterizada en su cultura de origen como rupturista es acaso importada de igual modo. En ese caso, ¿cuál es el grado de injerencia de los repertorios locales? Y para nuestro caso, ¿qué funciones cumplió el *Ubu roi* de Alfred Jarry en el campo literario hispano construido de forma supranacional y en tensión con otros subcampos como el catalán y gallego? ¿Qué relación mantuvo con eventos culturales y editoriales locales? ¿Y con la literatura marginal o canónica de cada contexto?

¹⁶ Para Bourdieu, la producción de bienes culturales se desarrolla en tensión entre dos polos entre una esfera “restringida”, autónoma (guiada por la búsqueda de capital literario y simbólico) y una esfera “comercial” o heterónoma (guiada por el capital económico) (Buzelin 2013: 1923). El funcionamiento del campo intelectual es justamente el inverso al del campo económico o al menos la *illusio* que lo gobierna es el mostrarse desinteresado buscando ganar capital literario, fuente de prestigio y distinción. Bourdieu desarrolla en detalle esta perspectiva en su libro *Les Règles de l'art* (1992).

2. APROXIMACIONES A PROBLEMAS ESPECÍFICOS DE TRADUCCIÓN

“C’est ça, une théorie, c’est exactement comme une boîte à outils.”

Michel Foucault & Gilles Deleuze (1994 [1972]: 5)

Una vez situado el marco teórico más general en el que se inscribe nuestra investigación, en este capítulo, nos interesa estudiar algunos conceptos que funcionan como “caja de herramientas” a disposición del analista.

En el capítulo anterior hemos resaltado el concepto clave de “reescritura”, el cual, dada su amplitud, nos permitía situar la traducción en el entramado de las relaciones intertextuales. En este apartado nos proponemos establecer algunas distinciones terminológicas, ligadas a la reescritura y que nos permitirán conceptualizar con más detalle el material que analizaremos en las Partes II y III. Por eso, revisaremos la noción general “transtextualidad” y sus múltiples relaciones entre textos, destacando especialmente aquellas que establecen un texto con sus hipotextos (intertextualidad), con otros textos cercanos (paratextualidad) así como las que entablan las traducciones entre ellas (retraducción).

En la segunda parte del capítulo, dado que *Ubu roi* es una obra dramática, nos ocuparemos de revisar las investigaciones que problematizan las reescrituras en el ámbito teatral y su “doble recepción”, ya sea orientada a la página o a la representación (“*page or stage*”, será la disyuntiva). Por un lado, daremos cuenta del debate terminológico en torno al texto dramático como “traducción”, “adaptación”, “adaptación libre”, etc., según la tradición de los Estudios Descriptivos de Traducción o del Teatro Comparado, y de la caracterización de dos reescrituras específicas en relación con el mundo extraliterario: la sátira y la parodia.

2.1. Transtexualidades: la reescritura en los intertextos, paratextos y retraducciones

No cabe duda de que la transtextualidad o intertextualidad (entendida en un sentido amplio), es hoy un concepto expandido y que forma parte de las características literarias de una obra. Uno de los pioneros en estudiarla fue M. Bajtín bajo el nombre de “dialogismo” o “polifonía” (1940). Menos conocida, por marginal en sus comentarios, es su mención a la traducción, asociada a la versión de Rabelais vertida al ruso por Lioubimov, y cuya aparición Bajtín celebra por haber podido oír en ella la risa del autor: “Rabelais c’est mis à parler en russe, s’est mis à

parler avec toute son irrépérable familiarité et désinvolture rabelaisienne” (en Robel 1999: 12-13). Bajtín asocia aquí la traducción a un concepto amplio que es el de “reacentuación”: “L’importance du processus de déplacement des accents est immense dans l’histoire de la littérature. Chaque époque réaccentue à sa façon les œuvres du passé le plus proche. La vie historique des œuvres classiques est, en fait, un processus ininterrompu de réaccentuation sociale et idéologique”. Es posible vincular la “reacentuación” con la noción de “reescritura” ya que ambas se refieren a relaciones entre materias, si bien vemos que en Bajtín importa la materialidad fónica (la risa o la voz), mientras que, en Lefevre, la materialidad es más bien de tipo textual.

A partir de una relectura del concepto de “dialogismo” de Bajtín, J. Kristeva propone el término “intertextualidad” puesto que todo texto “se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto” (1978: 190); noción que será ampliamente retomada por la filosofía deconstructiva, ya que permitirá romper con la linealidad del sentido, y ensayar la creación en la repetición y desvío.

Con el estructuralismo y su privilegiado interés por la intertextualidad, una referencia necesaria es la obra de G. Genette (1962), quien prefiere hablar de relaciones “transtextuales” para referirse a cualquier relación de un texto con otro, puesto que restringe el término “intertextual” para un tipo específico de relación: aquella que se entabla cuando se menciona un texto dentro de otro texto. También clasifica las relaciones de “paratextualidad” (relación entre textos cercanos), “metatextualidad” (la relación de un texto con su crítica), “architextualidad” (la categoría genérica de un texto) e “hipertextualidad” (la relación de un hipotexto con su hipertexto o texto anterior). A pesar de la precisa taxonomía que despliega, cabe lamentar que la traducción quede relegada a una posición marginal en su análisis. De hecho, en las conclusiones a su ensayo *Seuils*, Genette señala que ha dejado de lado tres prácticas “dont la pertinence paratextuelle me paraît indéniable” (1987: 372). Así, a la “ilustración”, la “publicación en serie”, le suma la “traducción”, en particular cuando esta es revisada o controlada por el autor, como ocurre con Gide en su traducción alemana de *Nourritures terrestres*, o cuando es realizada por el mismo escritor que se autotraduce, como sucede con Beckett; puesto que cada traducción funcionaría como comentario de un texto original, subordinada a aquel. En ese sentido, Genette reproduce la clásica relación de subsidiaridad de la traducción respecto del texto original, marcando además su dependencia cronológica con un texto anterior, sería, entonces un texto subsidiario y segundo. Y así deja de lado, entre otros, el fenómeno de pseudotraducciones como “traducciones asumidas”, tal como las piensa Toury desde una perspectiva más funcionalista que concibe como traducción todo texto que la cultura reconoce como tal. De este modo,

creemos que Genette se ubica en las antípodas de los Estudios Descriptivos de Traducción, que abordan la traducción desde el punto de vista de la recepción. Tampoco el autor considera la relación productiva que pueden tener los paratextos con los textos ni la relación de la traducción con el sistema fuente, como pueden pensarse más propiamente desde una sociología de traducción (hemos visto, por ejemplo, que una traducción podía dotar de prestigio a un escritor en su propio campo, tal como plantea Pascale Casanova al estudiar los mecanismos de acumulación de capital simbólico).

Por otro lado, concibiendo el fenómeno de la intertextualidad desde la lingüística textual, es útil el planteamiento que realizan Beaugrande y Dressler (1981) al caracterizar la intertextualidad como una condición que determina la textualidad junto con, por ejemplo, la coherencia y la cohesión. Hatim y Mason (1998) recuperan el modelo de Lemke (1985) y elaboran distintos niveles de intertextualidad: genérica (entre textos que pertenecen a un mismo género), temática (entre textos que tratan un mismo tema), estructural (entre textos que tienen una misma estructura) y funcional (entre textos que tienen una misma finalidad) (Marco 2002: 267).

Hasta aquí hemos advertido una presencia marginal de la traducción en las conceptualizaciones e inquietudes de los pensadores clásicos de la intertextualidad; ahora bien, iluminando este fenómeno desde el marco de los Estudios de Traducción, alcanzamos más matices para un análisis de la traducción. Así pues, Pegenaute (2008: 345) propone pensar tres tipos de relación intertextual:

1. las que establece el texto original con otros textos codificados en la misma lengua;
2. las que establece el texto con su traducción;
3. las que establecen entre sí las distintas traducciones de un mismo texto original.¹⁷

1. El primer tipo es el nivel más clásico con el que se asocia la intertextualidad. Desde el punto de vista traductor, la dificultad radica en reconocer esta relación y de, acto seguido, hacer notar la remisión intertextual en su traducción. El traductor, lejos de ser el lector ingenuo, debería

¹⁷ Si bien no lo estudiaremos, se podría agregar un cuarto nivel para guardar la simetría del modelo: la relación entre las traducciones con otros textos de la cultura de llegada. Así pues, el texto traducido alienta la productividad literaria en la cultura donde ese texto se inserta en una doble perspectiva. Por un lado, la relación entre un traductor y su propia escritura como creador-escritor; por otro, la relación que se establece entre la lectura de un texto traducido y la escritura propia. Tomando el ejemplo del escritor argentino Julio Cortázar, para el primer caso, se podría reflexionar sobre la relación de su traducción de los cuentos de E. A. Poe (1956) con su producción cuentística contemporánea. Para el segundo, podríamos estudiar cómo la lectura de *La Chandelle verte* de Jarry influyó en los procedimientos de escritura de su libro *Historias de cronopios y de famas* (1962); tema estudiado por Di Prisco (2013, *mimeo*).

estar en condiciones de captarla y traducirla: “Los casos de remisión intertextual [...] caracterizan formas que aún siendo doctas pueden llegar a tener también éxito popular: el texto se puede disfrutar y leer de forma ingenua, sin captar las remisiones textuales, o puede leerse con la plena conciencia de —y el gusto por la caza de— estas remisiones” (Eco 2008: 281). Para el caso de Jarry, los vínculos de su *Ubu roi* con la obra de Rabelais y Shakespeare serán dos relaciones intertextuales que estudiaremos en la Parte II.

2. El segundo caso de intertextualidad es tenido en cuenta cuando se realiza el cotejo de traducciones con originales, desde una óptica descriptiva y contrastiva, con el objetivo de detectar las estrategias y técnicas de traducción. Si pensamos la traducción en un sentido amplio como reescritura no solo interlingüística, también se suman las estrategias editoriales que sirven para marcar los textos y que integran su “aparato importador” (tal como lo hemos visto desde la perspectiva sociológica aplicada a la traducción). Este estudio puede, asimismo, verse enriquecido con el análisis de los paratextos de las traducciones. Aquí resulta útil volver a Genette, quien, en *Seuils* (1987), clasifica los paratextos en dos tipos: “peritexto” y “epitexto”. Los peritextos aparecen junto al texto y son provistos por el editor o por el propio autor. Estos son los títulos, subtítulos, seudónimos, dedicatorias, prólogos, prefacios, epílogos, la cubierta y también la publicidad en la sobrecubierta. Por su parte, el epitexto es un paratexto que no está físicamente junto al texto, sino que circula libremente en el tiempo y el espacio. Aquí es posible ubicar el material promocional provisto por el editor, correspondencia del autor, críticas periodísticas o académicas en textos escritos por el autor o por otros.

Si bien los paratextos son elementos subordinados a un texto, resultan cruciales a la hora de guiar una lectura. En general, un lector se acerca a partir de estos a la obra, con ciertos preconcepciones alentados por estos elementos del epitexto y del peritexto. Siguiendo el esquema de José Lambert y Hendrik van Gorp mencionado más arriba (1.a.2), los paratextos serían de utilidad para el análisis preliminar, macroestructural y del contexto sistémico de las traducciones; también estos elementos son ricas fuentes de información sobre las “operaciones de marcado” (Bourdieu 1999) que se realizan sobre un texto traducido para ser recibido en la cultura de llegada. En ese sentido, la investigadora Sehnaz Tahir-Gürçaglar llega a declarar que el paratexto es lo que define una traducción: “It can be safely assumed that our first impressions of what distinguishes a translation from a non-translation are shaped not by the translation (or non-translation) itself, but by the way texts are packaged and presented” (2002: 45). También para resaltar la importancia de este tipo de material y pensando al traductor como autor de su texto, Gürçaglar propone rebautizar los prefacios del traductor como “autorales”. Por último,

plantea la necesidad de un doble análisis, tanto textual como extratextual, para establecer una vinculación con las normas desde una óptica histórica.

The ideas traced in the peritexts and (where available) epitexts and extratexts will not complement the description and analysis of the translated texts, but also help revise some of the conclusions arrived at after such an analysis. Likewise, the study of translation norms may yield results which make the researcher question the claims of extratexts and paratexts. (Güçaglar 2002: 59)

Lejos de Genette, quien consideraba al paratexto subordinado a un texto primero, los paratextos, para Gürçaglar, guían no solo la recepción sino también la traducción gracias a la información de tipo textual o genérica que brindan. Veremos la pertinencia de esta afirmación al estudiar los paratextos de las ediciones de *Ubu roi* traducidas, que ubicarán la obra en colecciones que van desde el teatro, el humor negro o la ciencia ficción.

3. El tercer tipo de relación planteada se establece entre las traducciones del mismo texto, vínculo que es más fuerte entre textos de una misma lengua que entre lenguas distintas. Las traducciones dentro de una misma lengua son denominadas “retraducciones”, concepto que comienza a ser estudiado en más detalle en el siglo XXI, si bien cuenta con antecedentes como son las aportaciones de A. Berman e Y. Gambier en la revista *Palimpsestes* dedicada al tema (número 4 de 1990).

En cuanto a su definición y a pesar de la oscilación en las definiciones, es posible separar los conceptos de “retraducción” del de “traducción indirecta”¹⁸ y “revisión”,¹⁹ así como también distinguirla del problema que puede plantear la estabilidad del original. Acotados los conceptos vecinos, la retraducción en tanto producto es definida como “a second or later translation of a single source text into the same target language” (Koskinen & Paloposki 2006: 294); “la traducción total o parcial de un texto traducido previamente” (Zaro 2007: 21). Por lo tanto, cuando se habla de retraducción se requiere una mirada histórica y relacional que permita historizar estas segundas traducciones, tanto a nivel de las transformaciones a lo largo del tiempo como así también de los vínculos literarios que se establecen entre ellas.

Avanzando en la definición, Anthony Pym (1998a: 82) distingue dos tipos de relación entre retraducciones: pasiva o activa. “*Passive retranslation* are separated by geographical distance or time and do not have a bearing on one another, whereas *active retranslation* share the same

¹⁸ La traducción indirecta se refiere a aquella que se hace tomando otra traducción en una lengua distinta como texto de partida. Para un estudio profundo del concepto y la flotación terminológica de esta área aún poco analizada en los Estudios de Traducción, véase Pieta (2013: 15-34).

¹⁹ La revisión es entendida como el trabajo de corrección y *editing* o modernización de una traducción (véanse Vanderschelden (2000: 1-2); Merino Álvarez (1995; 2001) para el ámbito teatral); aunque existen textos híbridos que alternan traducción nueva con revisión de traducciones ya realizadas.

cultural and temporal location and are indicative of ‘disagreement over translation strategies’ challenging the validity of previous translation” (Pym 1998a: 235). En nuestro caso, para ilustrar la relación de retraducción activa o pasiva, estudiaremos las relaciones entre las traducciones realizadas en Argentina y en España, que parecerían tener una circulación desigual, y cuyas causas de aparición pueden responder a motivos asociados a las distintas coordenadas espacio-temporales.

Si bien la distinción que plantea Pym es clara en el eje temporal, diferenciando retraducciones en diacronía y en sincronía según la proximidad en el tiempo de sus publicaciones, la relación espacial de cercanía como condición para que las retraducciones sean activas debe ser matizada. Actualmente la deslocalización de los productos y el acceso virtual a los mismos no nos permitirían hablar con tanta certeza de que dos traducciones, por estar lejos espacialmente, entablen una relación de retraducción pasiva. Asimismo, también se da con frecuencia el caso de la publicación de varias traducciones en un espacio cercano en un mismo periodo de tiempo, cuyas causas puedan responder a motivos económicos, jurídicos o culturales, es decir, una retraducción nacería desde una multicausalidad. En el caso de Jarry, es llamativo constatar que hacia fines de la década de los setenta su *Ubu roi* es muy retraducido y editado en castellano peninsular, por lo que aventuramos también una multicausalidad: liberación de derechos de autor como causa económica, aflojamiento de la censura, como causa política, y florecimiento de editoriales de izquierda en la Transición, como causa cultural.

En ese mismo sentido, Lawrence Venuti (2013: 96-108) enuncia las razones para llevar adelante una retraducción. En primer lugar, un motivo económico, ya que resulta más barato retraducir que adquirir los derechos de una traducción. En segundo lugar, una nueva consideración artística de un texto, que pasa de marginal a canónico en la cultura meta. Y por lo tanto, una nueva lectura crítica de la obra que habilita nuevas traducciones. En tercer lugar, el “envejecimiento” de las traducciones que exigiría una “modernización” de las mismas y la inclusión de aquellas partes suprimidas, si las hubo. Cabe destacar que a veces existe un envejecimiento deliberado en traducciones para que parezcan lejanas en el tiempo. En cuanto al tema del envejecimiento de las traducciones, Berman (1990) es partidario de esta idea al plantear que los originales permanecen jóvenes y que las traducciones ganan en edad. Esto es discutible, y de hecho lo ha sido, por ejemplo, por Yves Gambier quien asegura que también el texto original envejece si estos han seguido de cerca las normas de un momento histórico específico. De ahí que Berman prefiera restringir su juicio y hablar solo de las “grandes traducciones”, las cuales se caracterizarían por no ocultar el texto de partida y por tener una impronta creadora. Opuesta a la idea del envejecimiento como motor de la retraducción se

posiciona Susam-Sarajeva (2003), quien cree que estas nacen por motivos propios de la cultura meta.

Asimismo, además de los factores que causan la retraducción, cabe destacar que las retraducciones pueden colaborar en la construcción del canon literario y en la estabilización de un texto como clásico, el cual una vez investido como clásico promoverá nuevas retraducciones.

En cuanto a las estrategias de las retraducciones, según Berman, la primera traducción sería más de tipo adaptativa y domesticadora con el objetivo de llenar un vacío en la cultura meta. Les tocaría a las retraducciones volver hacia el texto fuente desde un enfoque más extranjerizante y paliar la “*défaillance*” inicial. La “gran traducción” surge en el momento (el *kairos* de la traducción) propicio para paliar las *défaillance*, por lo tanto, nunca sería una primera traducción. Sin embargo, hoy hay consenso en cuestionar dicha afirmación con la posibilidad de pensar casos que la refuten. En ese sentido, lo ocurrido con la traducción del *Ubu roi* lo demuestra: veremos que la primera traducción resulta más respetuosa por la forma, en cambio, le sucedarán numerosas retraducciones más adaptativas que se decantan por el sentido.

También hay que reconocer que muchas veces una nueva traducción debe lograr posicionarse en un nuevo espacio de necesidad y, para eso, se sirve de la crítica de la/s anterior/es; por ejemplo, estudiaremos que el traductor de *Ubu roi* de Bruguera propone una retraducción “legible en el propio idioma” a diferencia de las anteriores que circularon “a su aire —incomprendidas de todos— por el odioso mercado de la literatura” (Alique, en Jarry 1980: 17); o el editor de Losada afirma en 2009 que “esta traducción de la Gesta Úbica que presentamos en Gran Teatro es la más completa que se haya realizado hasta la fecha” (contracubierta). Esto nos recuerda que ya el propio J. L. Borges había descrito este carácter polémico que nace en la arena traductora en su ensayo “Los traductores de *Las 1001 noches*” (1936), donde construye una trama policial en que los traductores traducen unos contra otros, dejando el original en un segundo plano: Lane lo hace contra Galland, y este en contra de Mardrus.

Ahora bien, la relación con la traducción anterior a veces no es de oposición, sino de copia. En este punto, nos será de utilidad indagar en la noción de “plagio”, a partir de una tipología del préstamo (directo o indirecto; parcial o total) para estudiar aquellas retraducciones que se apropian de traducciones anteriores (en fragmentos en su integridad), sin explicitar la relación intertextual (Maurel-Indart 2011: 266-299).

En síntesis, el estudio de la retraducción enriquece el panorama de la investigación en historia de traducción desde varias perspectivas que ayudan a relativizar el juicio binario y evaluativo, al

complejizar la comparación de materiales, al ir en contra de la idea de equivalencia única y al sumar variables de la cultura meta tanto editoriales como de política cultural (Zaro 2007: 31).

2.2. La traducción de teatro en el Teatro Comparado y los Estudios Descriptivos de Traducción

Partiendo de la perspectiva descriptivista antes expuesta para los estudios de traducción orientados a la cultura meta, nuestro objetivo es estudiar las reescrituras de *Ubu roi* en castellano, gallego y catalán. El hecho de que nuestro corpus esté compuesto por reescrituras de una obra teatral vuelve aún más pertinente dicho enfoque, ya que suele caracterizarse al texto dramático como aquel que sufre requerimientos mayores de aceptabilidad a las normas de recepción (Ribas 1995: 27).

El estudio de la recepción de obras teatrales extranjeras traducidas puede iluminarse desde el Teatro Comparado, como así también desde los Estudios de Traducción. Bajo la perspectiva de Teatro Comparado —y de la Literatura Comparada en general— se trata de un área poco estudiada. No obstante, rescatamos el planteamiento del investigador argentino Jorge Dubatti (1994, 2012), quien señala la importancia de construir cartografías teatrales internacionales y supranacionales²⁰ para situar al teatro en contextos geográfico-histórico-culturales de relación; de ahí que Dubatti proponga hablar de una “supraterritorialidad” tanto topográfica (más de un país) como temporal (más allá de un momento histórico), en donde se ubicaría necesariamente la traducción teatral. En nuestro caso, seguimos esta perspectiva relacional, ya que estudiaremos la recepción y las doce traducciones que efectivamente circularon de *Ubu roi* en el ámbito hispano, especialmente en el campo cultural argentino y español. En ese sentido, Dubatti ya nos adelanta un vínculo no recíproco entre ambos espacios, caracterizado por cierta asincronía en la recepción, ya que el investigador advierte que “lo nuevo” solía llegar a Argentina y a América Latina en general cuando en Europa ya era algo remanente. Por ejemplo, en el teatro argentino no ingresan las vanguardias históricas europeas hasta más entrada la década de los cincuenta. Así se comprendería —según Dubatti— la poca resonancia de la visita de Valle-Inclán al país en 1910 como director artístico de la compañía teatral española de Francisco García Ortega. Una hipótesis explicativa de dicha asincronía descansa en la importancia que tienen los contextos en la recepción de las obras teatrales —“l’énoncé théâtral est spécialement conçu pour

²⁰ Según Dubatti, el punto de vista internacional se adopta toda vez que se estudian las relaciones e intercambios entre dos o más teatros nacionales, por ejemplo, X (francés) en Y (argentino).

jouer dans le cadre de ces contextes”, afirmaba Mounin (1968:7)—; por ello, la penetración del teatro de obras extranjeras ocurriría más lentamente en las culturas nacionales que otro tipo de literatura. Ahora bien, trataremos de estudiar estas ideas generales, para ver si la asincronía en la recepción se mantiene o no en nuestro caso de estudio.

Por otra parte, para poder analizar la circulación de un contexto de producción a uno de recepción, Dubatti propone tener en cuenta distintos elementos: tomar nota de los viajes, de los sitios de residencia de autores y traductores, de la constitución del repertorio extranjero en bibliotecas públicas y privadas, de las informaciones metateatrales, de las variables contextuales, etc. Asimismo, dentro de la recepción de una obra teatral extranjera, distingue tres modalidades de relación: 1. pasiva, a cargo del espectador o lector de teatro extranjero; 2. reproductiva, a través de las ediciones nacionales de teatro europeo, traducciones nacionales del teatro europeo y discurso sobre el teatro europeo (crítico, ensayo); 3. productiva, por medio de la escritura de obras dramáticas o textos espectaculares a cargo de directores, actores, escenógrafos etc. (Dubatti 2012: 105-125). Si bien en la Parte III, haremos una descripción de producciones que entablan una relación productiva con *Ubu roi* (sobre todo a partir de adaptaciones), el grueso del análisis estará destinado al estudio de la relación reproductiva a través de las ediciones de la obra en cuestión en soporte impreso y que circularon efectivamente en el mercado editorial.

Yendo al área de los Estudios de Traducción, el teatro traducido así como la traducción teatral²¹ han ocupado un lugar marginal en las investigaciones (Espasa Borrás 2001: 27). Cuando el teatro traducido comenzó a estudiarse, el panorama era descrito como “a virtually virgin field” por Lefevere (1980) o como “páramo” por Santoyo (1995) en España; sin embargo, a este diagnóstico desalentador le ha seguido una tendencia de cambio y de creciente reflexión interdisciplinar.

Al igual que como ocurrió con la traducción cuando se la tomó como objeto de estudio, los primeros comentarios “teóricos” sobre traducción teatral aparecieron en prólogos o artículos de traductores, “es tracta de reflexions una mica atzaroses, fortuïtes, molts heterogenies quant al planteig del problema” (Bacardí 1998: 13). Los estudios pioneros de carácter más formales comienzan por la década de los ochenta buscando definir la especificidad de la traducción teatral. Mencionamos el capítulo que Susan Bassnett dedica al género en *Translation Studies* (1988), los volúmenes monográficos editados por Ortun Zuber Skerit, *The Languages of*

²¹ Santoyo (1995: 13-23) establece esta diferencia entre estudios histórico-contrastivos de traducciones de textos dramáticos y las pocas aportaciones más generales a la traducción teatral.

Theatre. Problems in the Translation and Transposition of Drama (1980) y *Page to Stage: Theatre as Translation* (1984), y por Scolnicov y Holland, *The Play Out of Context: Transferring Plays from Culture to Culture* (1989).

Eva Espasa Borràs (2001: 32-42) advierte que, durante los años noventa, las investigaciones se interesaron por el estudio de las inscripciones culturales e ideológicas de los textos dramáticos traducidos y representados. En esa línea, es de nuestro interés rescatar la investigación de Annie Brisset (1990), que estudia la representación de la otredad en las traducciones al quebequense; Patrick Pavis (1989), que se aboca a la problemática de la traducción y el interculturalismo; Raquel Merino (1994), que analiza los efectos de la censura sobre la traducción teatral en la España de 1950-1990; Marta Mateo (1995), quien analiza el humor en traducciones españolas de comedias inglesas. Para el caso argentino, cabe mencionar el trabajo realizado en el ámbito del Teatro Comparado por el ya mencionado Jorge Dubatti y por Carlos Fos en sus respectivos grupos de investigación de Buenos Aires (en el Centro Cultural de la Cooperación y en el Centro de Documentación del Teatro San Martín) y en la destacada labor de edición de traducciones teatrales en libro en colecciones de las editoriales porteñas Atuel o Colihue.

Tras este breve estado de la cuestión, vemos que los estudios de traducción teatral siguieron, a grandes rasgos, el mismo camino de los estudios de traducción: de estudios lingüísticos de traducciones puntuales a análisis más generales sobre la traducción teatral con un sesgo más descriptivo y culturalista. De ahí también que detectemos una oscilación en los términos para definir el objeto de estudio, desde una perspectiva más taxonómica a otras más inclusivas —por las que, de hecho, nos decantaremos— puesto que estas últimas permiten pensar el texto teatral traducido como un caso más de reescritura, en el sentido mencionado en Lefevere.

a. El estatuto del texto dramático y su traducción

En general la oscilación en los términos referidos a la traducción de teatro (las conceptualizaciones editoriales no tienen por qué coincidir con las académicas y las teatrales) se debe a cierta dificultad en definir el estatuto del texto dramático, a la vez literario y teatral, lingüístico y semiótico; así como también a la real dificultad en el acceso a las fuentes de consulta. Desde los Estudios de Traducción, Hewson y Martin hablan de un texto “by nature incomplete” (1991); desde los Estudios Teatrales, Ubersfeld también lo caracteriza como un “texte troué” (en Bassnett 1990: 94).

El carácter incompleto o “agujereado” del texto dramático se explica porque su finalidad última sería la representación (más allá de que esta ocurra o no efectivamente) y, por lo tanto, se vería asociado a otros códigos paralingüísticos propios de la representabilidad (*performability*). Sin embargo, dicho reconocimiento no impugnaría el análisis del texto dramático (original o traducción) como texto literario efectivamente realizado, siempre que se admita que este no agota el producto ni que, mucho menos, es al que haya que supeditar la representación, tal como sugiere una visión más normativa y derivativa de la puesta en escena.²² Por un lado, la representación no resulta una mera derivación del texto escrito, sino dos conjuntos relativamente independientes: “texte et représentation ne son plus conçus dans un rapport causal, mais comme deux ensembles relativement indépendants qui ne se rencontrent pas toujours et nécessairement pour le plaisir de l’illustration, de la redondance ou du commentaire” (Pavis 1996 : 23). Por otro lado, dejar de lado la representación y los elementos no verbales en el análisis no significa limitarse a ver en el texto una mera suma de palabras, puesto que también en él afloran las dimensiones ideológicas y culturales (Pavis 1992: 155) que, de hecho, están presentes en todo texto, tal y como nos ha advertido, para la traducción, la Escuela de la Manipulación.²³

En cuanto a la riqueza de la literatura dramática para ser leída, los autores Foguet y Santamaría (2009) hacen una férrea defensa de la lectura —fuente de placer intelectual y estético que promueve una escenificación virtual y una participación activa del lector— de estas obras como piezas literarias autónomas (y también de su edición y de su presencia en la prensa cultural hasta llegar incluso a la representación de “spectacles dans un fauteil” o “closet drama”, tal y como lo sugería cierta dramaturgia simbolista como la de Maeterlinck o más tarde, Ionesco, entre otros). Y esto más allá de la representación, que sería también, bajo su óptica, una relectura posible más: “A tort i a dret, amb ànim de polèmica, s’ha oposat el text a la representació, com si el primer no pogués existir pel seu compte. El prejudici envers el text teatral ha arribat fins a l’extrem de negar-li paradoxalment la seva condició literaria” (2009: 7).

En cuanto a los tipos de reescrituras que adopta el texto dramático, el ámbito propiamente teatral nos provee de definiciones confusas que, según los autores, pueden llegar a usarse como sinónimos; así se suele hablar a la sazón de relectura, traducción, recreación o adaptación. Por

²² Incluso Ubersfeld, que suele adscribir a una visión más textocéntrica, señala en *Lire le théâtre*: “Toute réflexion sur le texte théâtral ne peut manquer de rencontrer la problématique de la représentation: une étude du texte ne peut s’identifier qu’aux prolégomènes, au point de départ nécessaire mais non suffisant de cette pratique totalisante qui est celle du théâtre concret” (1982 : 11).

²³ Hay teóricos que proponen la traducción como parte del procedimiento de la puesta en escena (Zuber-Skerritt 1984; Pavis 1990); mientras que otros restringen la tarea del traductor al texto dramático (Bassnett & Lefevere 1990; Ortiz de Zarate 2010: 142).

ejemplo, P. Pavis, en su famoso *Diccionario del teatro*, emplea todos estos términos en un mismo párrafo:

La **relectura** de los clásicos es también una **adaptación**, al igual que la operación que consiste en **traducir** un texto extranjero, adaptándolo al contexto cultural y lingüístico de la lengua al que es vertido. Es notable que en la actualidad la mayoría de las **traducciones** se llamen **adaptaciones**, lo cual tiende a acreditar el hecho de que toda intervención, desde la traducción hasta el trabajo de **reescritura** dramática, es una **recreación**, que la transferencia de formas de un género a otro jamás es inocente, sino que implica producción del sentido mismo. (Pavis 1980: 24; las negritas son nuestras)

La postura contraria es aquella que efectúa una taxonomía de términos que se excluyen unos de otros, en un intento de construcción de un modelo más que en una búsqueda de captar la realidad, siempre más ambigua o confusa. Así, desde los Estudios de Traducción, Santoyo define las clasificaciones inclusivas:

La *adaptación* es un término que ha de definirse con extrema nitidez, por el peligro que entraña que los bucaneros teatrales lo utilicen como patente de corso para disfrazar todo tipo de inaceptables manipulaciones, textuales y escénicas. [...] ‘Adaptar’ ha venido significando ‘entrar a saco’ en la obra ajena, sobre todo, si es extranjera. (Santoyo 1989: 102)

A pesar del disenso terminológico que acabamos de apuntar, según la mirada provenga de los Estudios Teatrales o de los Estudios de Traducción, creemos que es posible ordenar los fenómenos de reescritura teatral según dos tendencias generales: hacia el texto (*page*) o *reader oriented* o hacia la representación (*stage*) o *performance oriented*. En ese sentido, Aaltonen (2000: 34) habla de “*drama*” para el primer caso y de “*theatre*” para el segundo; mientras que Pavis los integra en una cadena más compleja de producción de textos dramáticos, una “serie de concretizaciones” que empiezan en la traducción y acaban en la recepción espectacular: T1 (traducción escrita), T2 (traducción para la escena), T3 (texto representado), T4 (texto “recibido” por el público). Para nuestro análisis, nos centraremos en lo que Pavis denomina “T1”, a partir de las diferentes traducciones que existen editadas, pensando el fenómeno dentro de la edición más que dentro de la representación, si bien en el último capítulo de la Parte III abordaremos las puestas en escenas, planteando una posible continuación de la presente investigación.

Para establecer el estatuto del texto dramático traducido, habría que determinar, primero, si este existe independientemente de la puesta en escena, como texto publicado o publicable, es decir, como texto legible. Este fue, de hecho, el criterio de selección de nuestras traducciones: textos publicados en soporte impreso, sin atender a las modificaciones que hubieren podido sufrir en la puesta en escena. Nuestro estudio de la recepción se centra, entonces, en estas traducciones “caligráficas” (Willson 2004: 102) y nos llevará a estar atentos especialmente a cierto uso de la

lengua así como también al contexto de recepción histórica del libro impreso, más que a la recepción espectacular de las puestas en escena, que si bien consignaremos, muchas veces no han dejado registro textual.

b. Discusión terminológica en torno a la reescritura teatral

Siguiendo la orientación “hacia la página” o “hacia la escena” de la traducción teatral, ampliamente consensuada desde los estudios de traducción así como también en los estudios teatrales, existen diferentes clasificaciones y definiciones. La postura más taxonómica resulta la de autores como Julio César Santoyo, quien propone, para el ámbito textual, las operaciones de “traducción”, “transliteración” y “refundición”; y para el ámbito escénico, las operaciones de “versión”, “traslado”, “adaptación”, “reescritura” o “adaptación libre”. La describiremos para poner nuestra atención, sobre todo, en los términos de “traducción” y “adaptación”.

En el ámbito textual, la “traducción” sería el estricto trasvase intertextual de una pieza dramática, que carece de una proyección escénica inmediata. Según Susan Bassnett (1985: 90), es la forma más común de traducción teatral, orientada a la publicación como libro. El texto es tratado como obra literaria; el traductor no guarda especial interés por los elementos que tengan que ver con su representabilidad,²⁴ en cambio, sí mantiene implícita su “fidelidad hacia el original”. Se trata, en general, del modo en que son traducidos los clásicos, dándosele primacía absoluta al propio texto puesto que es “the raw material on which the translator has to work and it is with the written text, rather than with a hypothetical performance, that the translator must begin” (Bassnett 1990: 102). En segundo lugar, Santoyo menciona la “transliteración”, usada con fines docentes o filológicos para una edición crítica de una obra, en general, de los clásicos. Por último, la “refundición”, que consiste en darle una nueva disposición a una obra para “modernizarla”, esto puede ocurrir cambiando las más de las veces los componentes gráficos o léxicos.

En el ámbito escénico, donde entran en juego consideraciones vinculadas con la representabilidad, Santoyo (1989: 102) distingue, primero, la “versión” como “traducción dramática con miras exclusivamente escénicas”, es decir, “la traducción para el escenario” en la que se debe tener en cuenta el complejo sistema semiológico de la escena. En segundo lugar,

²⁴ Si bien puede pensarse la “representabilidad” como un rasgo poético del texto dramático más allá de que se realice o no una puesta efectiva, tal como sugieren tanto Espasa Borrás (2009: 96) como Bassnett en sus primeros ensayos (1978), para luego cambiar su modo de ver y centrarse en los aspectos textuales (1990). También Foguet y Santamaría (2009: 18) señalan que el texto dramático contiene ya una cierta teatralidad (susceptible de representación) en la medida en que se presenta de forma dialogada.

menciona el “traslado”, esto es, una traducción literal pero no definitiva porque sobre ella otra persona la reconvertirá en un texto teatral. Otra categoría es la “adaptación” que “tiene por objetivo naturalizar el teatro en una nueva cultura meta para lograr el efecto equivalente” (104). Por último, la “reescritura” o “adaptación libre”, donde el adaptador “se desvincula del texto, forma y parámetros culturales del original para, sin soltar del todo las amarras que lo unen con él, proceder a tales modificaciones que bajo muchos aspectos el producto resultante no equivale ya a aquel del que deriva” (105).

Sin seguir a pie juntillas esta clasificación a veces confusa, nos interesa rescatar los conceptos más generales de “traducción” y de “adaptación”, y enriquecerlos con las definiciones que nos proporciona Jorge Dubatti desde el ámbito del Teatro Comparado. Para él, la “traducción” se asocia más bien a la “operación exclusivamente interlingüística que consiste en el traslado de un texto-fuente (en una lengua X) a un texto-destino (en una lengua Y). De esta manera traducir no es adaptar en tanto esta última operación implica cambios y libertades sobre el texto-fuente que en la traducción están restringidos al máximo” (1994: 18). Es decir, la traducción sigue siendo una operación entre lenguas orientada hacia el texto fuente; ahora bien, esta definición continúa siendo muy acotada al ámbito lingüístico, si la pensamos desde modelos más culturalistas que conciben la traducción como reescritura, para la cual la aceptabilidad en la cultura meta también es un elemento clave.

En el opuesto de la traducción, orientado hacia la escena, Dubatti ubica la “puesta en escena” que define por el conjunto de procedimientos que articulan el pasaje de la obra dramática-fuente al texto espectacular-destino. El director llenará los lugares de indeterminación del texto dramático a través de la incorporación de signos complementarios. En este caso, no necesariamente se da una adaptación, puede tan solo haber un llenado de los lugares de indeterminación.

En cuanto al concepto de “adaptación”, Dubatti la define como: “una versión teatral [A= texto de la adaptación] de un texto previo (dramático o no), reconocible y declarado [Ta= texto adaptado], versión elaborada con la voluntad de aprovechar la entidad de Ta para implementar sobre ella cambios de diferente calidad y cantidad” (1994: 27). Si el texto previo es dramático será una A poética, si no es un texto dramático, la A será genérica, y de carácter internacional siempre que se comparen áreas nacionales y culturales distintas.

Tanto la autoría de Ta como de A es reconocida aunque con diversos modos de explicitación. Dubatti enumera los siguientes: título y autor de Ta más subtítulo aclaratorio sobre A; se respeta el título original del Ta pero se omite el autor de Ta; se crea un nuevo título con autor de A y se

aclara el Ta en el subtítulo; tanto la traducción como adaptación se desplazan al final de la ficha o programa de mano; se crea un nuevo título intertextual y en el subtítulo se reúnen autor de Ta y A. Esta relación será tenida en cuenta en el último capítulo de la Parte III, donde abordaremos algunas adaptaciones teatrales para la puesta en escena y también de cambio de género (novela infantil y juvenil y cómic).

Los grados de distancia que existen entre el original y la adaptación pueden analizarse en distintos niveles: de la fábula (unidades narrativas, personajes, ideas, símbolos, etc.), del discurso (enunciación inmediata por medio de didascálicas, enunciación mediata por medio del habla de los personajes, la estructuración estética del relato o intriga, la estructuración estética de la escena y que tiene que ver con el lenguaje escénico), del tema o nivel semántico (el tema, la propuesta ideológica, significado, etc. que se extrae tras haber analizado los otros dos niveles).

Según el grado de respeto de los elementos, la adaptación puede ser de cuatro tipos: “clásica” si se busca la equivalencia en todos los elementos (de la fábula, del discurso sin cambiar el significado); “estilizante” si solo se operan modificaciones no muy sustanciales a nivel discursivo y temático (“formal”) o por reactualizaciones (“contextualizadora”); “transgresora” si se adopta una oposición opuesta en alguno de los niveles; “libre” si la adaptación se distancia en todos los aspectos si bien el texto de partida se encuentra en el origen de constitución de la pieza. En este punto estudiaremos las obras en las que Ubu es invocado solo como un motivo temático (símbolo del tirano en el poder), pero que innovan completamente en sus aspectos narrativos y discursivos construyendo una obra autónoma, como es el caso de la saga elaborada por la compañía catalana Els Joglars.

A su vez, la adaptación será “intercultural” en el caso de la apropiación de textos europeos por las comunidades indígenas latinoamericanas (Dubatti 1994: 17), y que nosotros podremos ilustrar, en nuestro análisis, con la adaptación realizada por el director César Brie (*Ubú en Bolivia*). Ahora bien, es destacable que el término “intercultural” (propuesto por Pavis en los estudios teatrales) ha sido criticado por escamotear la dimensión de desigualdad y conflicto. En ese sentido, autores postcoloniales como Homi Bhabha prefieren usar el de concepto de “hibridación”, que sugiere el modo en que las cosas y las ideas son repetidas, resituadas y traducidas en nombre de la tradición, y que puede alentar apropiaciones creativas respetando las diferencias (Sanders 2006: 17).

La dimensión cultural e identitaria presente en las adaptaciones es analizada por Annie Brisset para el teatro traducido en el Quebec durante el periodo conocido como Revolución tranquila

(entre 1968 y 1980). Durante esos veinte años, el teatro en Quebec atravesó una fase realista en el seno de una colectividad en pleno movimiento identitario. Brisset busca, pues, rastrear de qué manera la traducción del texto extranjero es tomada a cargo por un discurso sobre la identidad en el interior del campo de pertenencia en que está delimitado el objeto “Quebec”. Tras su análisis, la autora postula un tipo de traducción hegemónica en este periodo que, teniendo en cuenta su relación con la cultura extranjera, se caracteriza por ser: 1) iconoclasta: la traducción toma distancia del original bajo la forma de adaptación; 2) perlocutoria: la traducción busca que el espectador tome conciencia de su situación; se asemeja a la propaganda de activación ideológica; 3) identitaria: la traducción privilegia los rasgos de un *homo quebequensis*. Al aclimatar la otredad (ya sea inglesa o francesa) al *joual* de Quebec, dota de legitimidad literaria a esta lengua vernácula que se plantea como “norma quebequense” opuesta a la norma francesa o inglesa.

En estos últimos casos de adaptación, vemos que se busca la “domesticación” del texto fuente para construir un texto fluido en la cultura de llegada acorde con sus normas locales.²⁵ La estrategia opuesta sería la de “extranjerización”, esto es, cuando la traducción mantiene las marcas del texto fuente. Para el caso de textos dramáticos, Zaro (2007: 15) propone reemplazar el concepto de “domesticación” por el de “aculturación”, procedente de las ciencias sociales y que aplicado a la traducción teatral refiere a la “atenuación deliberada por parte del traductor de las diferencias culturales entre TO y TM”. La aculturación puede tener distintos grados y ser más frecuente en las adaptaciones teatrales que en otro tipo de texto literario (Aaltonen 1996: 2000 en Zaro 2007: 15), ya que el teatro es una actividad social por excelencia y, como tal, constreñida por el público al que va dirigida, tal como nos muestra el ejemplo analizado en el Quebec.

De hecho, la aculturación y relocalización del texto en un contexto cultural y geográfico distinto es rebautizada como “tradaptación” por Cameron (2000: 17, en Zaro 2007: 15); tal como podremos analizar en la adaptación elegida para el análisis de César Brie, adaptada a la realidad latinoamericana, por lo tanto, inscripta ideológicamente en la cultura de llegada en donde el original cumple una función heterónoma de movilización política.

²⁵ Cabe destacar que la oposición entre “aclimatación” versus “domesticación” propuesta por Lawrence Venuti (1992) puede rastrearse –con diferentes pares terminológicos– desde el comienzo de las reflexiones sobre la traducción: así el hermeneuta alemán F. Schleiermacher (1813) propone su doble método de acercar “el autor al lector” o “el lector al autor”; House (1977) habla de “covert – overt translation”, para mencionar solo algunos modelos alternativos.

c. La sátira y la parodia como reescrituras

Al igual que la traducción y la adaptación, la sátira y la parodia pueden entenderse como formas de reescritura en el sentido expuesto por Lefevere; pero mientras que a las primeras no se le asocia necesariamente la dimensión crítica, en los casos de la sátira y la parodia, la crítica se hace presente ya en su definición. En ese sentido, la investigadora Linda Hutcheon afirma que la parodia es una adaptación pero que cuenta con un permiso legal (del que carecen las adaptaciones) de ser crítica: “the right to comment critically on a prior work” (Hutcheon 2013: 90). Ahora bien, ¿cuáles serían los rasgos de esa crítica?

Dentro del modelo dialógico de relaciones entre textos, Bajtín, quien fuera el introductor del concepto de “polifonía”, considera que la parodia es “una de las formas más antiguas y generalizadas de representación de la palabra directa ajena” (1989: 421), puesto que en ella los lenguajes directos se convierten en indirectos al ser representados (la parodia tiene su esplendor en la Edad Media y fue la encargada de preparar la conciencia literario-lingüística moderna y la gran novela renacentista). Así pues, toda palabra paródica es una “construcción híbrida” en la que convergen dos lenguajes (el parodiado y el parodiante), mezclando lo vulgar con lo sagrado, la lengua estándar con el dialecto. Según Bajtín, los dos factores presentes en la parodia son la risa y el plurilingüismo, que permiten establecer una distancia con lo parodiado y abrir el texto hacia “una realidad más auténtica”, una distancia entre lengua y realidad y una “imagen del lenguaje”. Allí encuentra, pues, Bajtín la “prehistoria de la palabra novelesca”:

La risa ha organizado las formas más antiguas de representación del lenguaje, que no eran otra cosa, al principio, que la *ridiculización* del lenguaje ajeno y de la palabra directa ajena. El plurilingüismo y, ligado a él, la recíproca iluminación de los lenguajes han elevado esas formas hasta un nuevo escalón artístico-ideológico, en donde ha sido posible la aparición del género novelesco. (Bajtín 1989: 420-421)

Indagando específicamente en las relaciones hipertextuales, es decir, las que establece un texto B (hipertexto) con un texto anterior A (hipotexto), Genette (1982) señala que puede haberlas de dos tipos: de imitación y de transformación. En el caso de la parodia, Genette rastrea sus orígenes en la *Poética* de Aristóteles y sus diferentes acepciones a lo largo de la historia, hasta acabar definiéndola como una limitada, e incluso mínima, transformación de otro texto de carácter lúdico (aunque sin intención agresiva o burlona). Asimismo, la distingue de otras formas: el travestismo, la caricatura el pastiche. El travestismo es una transformación burlesca de un texto (transformación estilística degradante), la caricatura designa una imitación con fines satíricos y el simple pastiche refiere a una imitación de estilo sin fines satíricos.

Avanzando en el planteamiento textocéntrico de Genette, Linda Hutcheon, en cambio, integra en el análisis textual la instancia pragmática ya que se pregunta no solo por los enunciados, o los textos, sino también por la enunciación, es decir, por los efectos de transcontextualización de una obra frente a un nuevo público. En su libro *A Theory of Parody*, Hutcheon define la parodia como “a form of repetition with ironic critical distance, marking difference rather than similarity. The tension between the potentially conservative effect or repetition and the potentially revolutionary impact of difference is one common denominator” (Hutcheon 2000: 2). Por un lado, la forma de la parodia es una repetición pero que no es simple imitación aditiva, sino que, por el contrario, difiere (en el sentido de *différance*, esto es, es algo distinto y diferido) del texto anterior; por otro lado, el nuevo público es quien reconocerá y pondrá en juego esta distancia crítica; la cual está incluida en la obra paródica, puesto que la reflexión crítica metateatral es propia de ella. De ahí que muchas veces se señale la parodia como la forma dilecta del posmodernismo, caracterizado por la autorreflexividad sobre las formas y la metaficción (Eco 2008: 277).

Manteniendo las figuras de la ironía y la crítica, la sátira se diferencia de la parodia por su relación con el referente. Según Hutcheon, aunque la parodia pueda tener efectos pragmáticos ante un nuevo público, sigue ocurriendo “intramuros” de la textualidad. La sátira, en cambio, es la forma artística encargada de traer el mundo al teatro: “satire is certainly one of the ways of bringing the ‘world’ into art” (Hutcheon 2002:108), ya que posee siempre un referente exterior, “extramural” y localizable en la realidad local, que se puede criticar y juzgar: “Satire is extramural (social, moral) in its ameliorative aim to hold up to ridicule the vices and follies of mankind” (43). En ese sentido, la sátira añade un *ethos* de orientación correctiva, reuniendo lo cómico con lo serio (Duval 2000: 256).

En un artículo en el que asocia la política a la parodia, Hutcheon (1993) plantea un sugerente quiasmo: “política de la representación / representación de la política”. En la política de la representación se destacarían los rasgos paródicos presentes en la obra (ya sea traducción o adaptación) y, en ese sentido, la referencia metateatral o crítica del teatro dentro del teatro. En la representación de la política, en cambio, se tomaría la política y su mundo (los políticos) como un referente extradiegético a ser representado y criticado; de ahí que las sátiras adapten referentes culturales espacio-temporales a la cultura local.

En síntesis, la parodia sería una forma de hipertextualidad lúdica-crítica; en tanto que la sátira buscaría formular una crítica con intención correctiva o moralizante sobre un referente externo. En la primera prevalecería la relación entre textos y un antimimetismo literario; mientras que en

la segunda, además de la relación entre textos, se entablaría una relación con un referente real extratextual.

En nuestra investigación, nos interesa esta distinción entre parodia y sátira para estudiar si las distintas reescrituras de la obra de Jarry ponen el énfasis en una otra, destacando un texto dramático que se presenta como experimental con las formas del lenguaje o, más bien, un texto dramático que apunta a un teatro político de concientización. Según nuestra hipótesis, la obra de Jarry, si bien en su origen de cariz más paródico, tenderá a ser interpretada de una forma más bien satírica en el mundo hispano en el siglo XX y comienzos del XXI.

2.3. Conclusión

En este capítulo, hemos rescatado una constelación de conceptos que pondremos a jugar en nuestro análisis sobre las reescrituras de Jarry en sus propias obras, como así también en las traducciones y adaptaciones posteriores.

En primer lugar, destacamos el interés de situar el concepto de “reescritura”, elaborado en los EDT, dentro de un marco mayor de relaciones textuales. Para ello, hemos revisado el concepto de “transtextualidad” (mencionando con distinta terminología en Bajtín, Kristeva, Genette, entre otros) y establecido el abanico de relaciones posibles que pueden darse entre los textos. Así pues, a las relaciones intertextuales entre original y traducción (que reenvían al clásico cotejo lingüístico entre ambos), hemos agregado las relaciones entre las traducciones y otros textos derivados (paratextualidad entendida en su doble modalidad: peritextos y epitextos) y las relaciones entre traducciones de una misma obra (retraducciones) más o menos cercanas en el tiempo y en el espacio, que se interrelacionan de forma pasiva o activa, y que pueden llegar hasta la relación de plagio o “copia directa y total”.

En segundo lugar, hemos revisado las aportaciones del Teatro Comparado y de los Estudios de Traducción al área de la traducción teatral. Por un lado el Teatro Comparado nos proporciona elementos para estudiar la circulación teatral y la recepción (ya sea pasiva, reproductiva o productiva) en la cultura de llegada. Por otro lado, los Estudios de Traducción estudian con un grado de detalle mayor las diferentes modalidades que puede adoptar la reescritura de un texto dramático.

En un primer momento, hemos visto el estatuto complejo del texto dramático, a la vez construido como texto y como representación, lo cual orientará los modos de asumir sus reescrituras.

Así pues, los estudios de Teatro Comparado y más aún los Estudios de Traducción nos proveen de una taxonomía y de una variedad en la definición de cada categoría, según la perspectiva adoptada. Si bien muchas veces es notorio el desacuerdo entre el ámbito académico, periodístico, teatral o editorial, no queremos entrar aquí en profusos debates, sino más bien plantear ciertos puntos de consenso. Por ello, consideramos la oposición entre “traducción” y “adaptación” y la orientación “hacia la página” o “hacia la escena” de los textos y de sus traducciones. Evitando quedarse en una realidad construida como un modelo apriorístico, trabajaremos con clasificaciones más inclusivas y que ofrezcan cierta especificidad de carácter funcional.

La traducción, en las definiciones revisadas, se asocia más con el ámbito lingüístico, y con el cotejo con un original, por lo que estaría más cerca del texto fuente y orientada hacia el polo original. Aunque cabe destacar que si pensamos la traducción como reescritura, desde la óptica de Lefevere, la aceptabilidad del texto en la cultura meta también es un elemento clave para la traducción. La adaptación, por su parte, se alejaría más del texto fuente y se orientaría más hacia la aceptabilidad del público y a veces del género, por lo tanto, sería orientada hacia el polo meta, de ahí que Cameron proponga el neologismo de “tradaptación” para aquellas traducciones aculturizadas.

En cuanto al método²⁶ de traducción puesto en juego tanto en traducciones como en adaptaciones, veremos si los textos son proclives a la extranjerización (manteniendo el exotismo ante el nuevo público) o a la aculturación a la cultura de llegada. Si este último caso es lo que ha ocurrido, estudiaremos cuáles son las marcas que han cambiado y si acaso responden a intereses de de tipo identitario, como hemos visto para el caso citado de Quebec.

Por último, hemos revisado las definiciones de sátira y parodia —de enfoques más textuales a otros más pragmáticos— para estudiarlas en las reescrituras de *Ubu roi*, ya que pensamos que la existencia o no de una relación con un referente externo de carácter político determinará las técnicas de traducción y de adaptación.

²⁶ Retomamos la distinción entre “método”, “técnica” y “estrategia” de Hurtado Albir (2004: 251-279), para quien el método es una opción global que recorre todo el texto y que está asociado al contexto y la finalidad de una traducción; las técnicas refieren a procedimientos verbales concretos en el texto y afecta solo al resultado; la estrategia apunta al proceso traductor que pone en práctica el traductor a la hora de elegir sus técnicas.

3. METODOLOGÍA DE TRABAJO

“Ni rigor sin imaginación [...] ni audacia sin rigor.”

Pierre Bourdieu & Loïc Wacquant (1995: 31)

Nuestra investigación plantea el objeto de estudio como una construcción relacional y no como “algo dado” que el investigador recorta de un mundo externo y natural. De ahí que proponemos una investigación conceptual y empírica, en la que se imbriquen teoría, práctica y metodología. Esto nos permitirá estudiar nuestro objeto con un método apropiado, evitando caer tanto el puro descriptivismo metodológico como en el teoricismo de carácter netamente especulativo. Buscando el rigor analítico y la audacia interpretativa, las perspectivas teóricas que hemos expuesto en los capítulos anteriores nos servirán como fuente de herramientas conceptuales para tratar los datos recogidos en nuestro corpus de obras literarias y sus reescrituras.

En ese sentido, creemos que el investigador tiene libertad en elegir los métodos que crea convenientes para su objeto; en “movilizar todas las técnicas que, dada la definición del objeto, puedan parecer pertinentes y que, dadas las condiciones prácticas de acopio de los datos, sean utilizables en la práctica” (Bourdieu 1995: 169). Si bien el analista no está atado a un “monoteísmo” metodológico (rasgo que sería una desviación del positivismo o en todo aquel que privilegia el método *per se* escindido del problema a investigar), debe ejercer como contrapartida una “extrema vigilancia sobre las condiciones de empleo de las técnicas, sobre su pertinencia con respecto al problema planteado y sobre las condiciones de su aplicación” (Bourdieu 1995: 169).

Nuestra mirada relacional nos lleva a pensar el hecho literario en su carácter sistémico, dinámico, diacrónico y transnacional, ya que es gracias a la relación y la comparación con un “otro” (encarnado en textos, sujetos, naciones o culturas) que las huellas propias se vuelven significantes, al salir de la pura inmanencia.

Por eso, rescatamos la “teoría de los campos” que nos permite superar, por un lado, el debate entre “objetivismo versus subjetivismo”, al integrar el objetivismo de la estructura del campo con el subjetivismo de los agentes que ocupan posiciones en su interior. Así, podemos situar al creador (sea autor o traductor) en su campo intelectual y en el entramado de sus relaciones históricas. Por otro lado, la teoría del campo nos permite ir más allá de la dicotomía entre el “análisis externo versus análisis interno” de las obras literarias, que acaba o bien en un inmanentismo textual o bien en un determinismo reflejo del contexto sobre la obra. Esto se tradujo en los estudios de traducción, primero, en un estudio atemporal de los textos, lo que

generó como reacción, en un segundo momento, una sociología de la traducción sin traducciones (Wolf 2007: 17). Por eso, creemos necesario integrar ambas instancias y analizar las obras en relación con el autor a través de la mediación ejercida por el campo, el cual deja marcas en textos y paratextos; de ahí que la noción de “reescritura” nos permita ampliar la definición de traducción interlingüística a otras relaciones intertextuales. Bourdieu resume la integración de ambos análisis al estudiar la posición del agente y la poética de la obra:

La notion de champ permet de dépasser l’opposition entre lecture interne et analyse externe sans rien perdre des acquis et des exigences de ces deux approches, traditionnellement perçues comme inconciliables. Conservant ce qui est inscrit dans la notion d’intertextualité, c’est-à-dire le fait que l’espace des œuvres se présente à chaque moment comme un champ de prises de position qui ne peuvent être comprises que relationnellement, en tant que systèmes d’écarts différentiels, on peut poser l’hypothèse (confirmée par l’analyse empirique) d’une homologie entre l’espace des œuvres définies dans leur contenu proprement symbolique, et en particulier dans leur *forme*, et l’espace des positions dans le champ de production. (Bourdieu 1992: 288-289)

Nuestra investigación buscará estudiar la circulación material del sentido entre las condiciones de producción y recepción de una obra de teatro, género altamente marcado por la relación con el Otro, a través del estudio de sus múltiples reescrituras.

Por un lado, estudiaremos la obra *Ubu roi* en sus condiciones de producción y recepción en el campo francés. Allí pondremos a jugar los conceptos provistos por la “teoría del campo” de Bourdieu para situar a Jarry y sus estrategias en pos de ocupar una posición en el campo intelectual finisecular dominado por el Simbolismo. Además, realizaremos un análisis textual relacionando la obra elegida con sus intertextos (de Shakespeare y Rabelais) y otras producciones posteriores de autores de producción francesa como Arrabal, Ionesco o Vian, rastreando operaciones comunes en la construcción de sus obras.

El análisis de las condiciones de recepción de *Ubu roi* en el campo hispano se centrará sobre todo en las traducciones si bien no se desatenderán otras prácticas de recepción. Así, describiremos los primeros intentos de introducción de Jarry en la prensa cultural y algunas adaptaciones, ya sea de puestas en escena o de producciones locales, que han operado un cambio de género o incluso de código (como la trasposición a novela de literatura infantil o a cómic). No obstante, el grueso de la investigación se centrará en el análisis de un corpus de traducciones en soporte impreso. Hemos recolectado y analizado todas las traducciones integrales de *Ubu roi* que han sido publicadas en formato libro en lengua castellana, catalana y gallega (diez en castellano, una en catalán y una en gallego), desde la primera traducción en 1957 hasta el presente; todas ellas se publicaron en Argentina y España y circularon

efectivamente.²⁷ Dado los objetivos de nuestro trabajo, no nos ocupamos de otros países de Hispanoamérica, puesto que allí la obra de Alfred Jarry no fue objeto de traducción impresa y difusión sostenida; no obstante, mencionaremos algunas publicaciones o puestas en escena en las que aparece nuestro autor en países como Colombia o Bolivia en los momentos oportunos de la descripción de su recepción. Nuestro corpus de traducciones editadas en soporte impreso, que compone la “recepción reproductiva” (Dubatti 2015: 105-125) de la emblemática obra de Jarry, será interpelado desde una doble perspectiva: sociológica-cultural y descriptiva comparativa-contrastiva (Lépinette 1997). Comenzaremos por un enfoque global y general hasta llegar a uno más específico, es decir, pasaremos del análisis preliminar, al estudio del nivel macroestructural y microestructural de cada traducción, hasta, finalmente, poner en relación los dos enfoques.

La teoría bourdieusiana y las aportaciones de los Estudios Descriptivos de Traducción (en sus vertientes polisistémica y manipulista) serán de utilidad para realizar el análisis sociológico-cultural. Por un lado, nos serviremos de epitextos que nos proporcionaran información histórico-contextual del campo receptor de la traducción en cuestión. Por otro lado, realizaremos un análisis descriptivo-comparativo de la macroestructura de la obra en cuestión a partir de los peritextos del libro, la colección y la editorial (datos de edición, solapas, cubiertas, prólogos, notas de traductor) de la traducción y de otros libros de la misma colección y editorial, de los metatextos (comentarios y reseñas en prensa cultural, relaciones con producción local), de las bases de datos sobre edición, los archivos de la censura, los catálogos de editoriales y las entrevistas a algunos de sus actores. Esto nos permitirá describir las estrategias editoriales (Willson 2004: 28), es decir, los modos de entender lo foráneo por parte del “aparato importador” de la obra y del autor.

Cabe mencionar aquí la dificultad en el acceso a los datos de los catálogos de las editoriales que publicaron a Jarry en castellano, catalán y gallego. El trabajo de recolección de las traducciones y de información editorial se realizó a través de la consulta de distintas fuentes, de las más generales, como fichas de bases de datos, a específicas, como el volumen editado en un libro, y desde textos impresos y que circularon efectivamente, pasando por archivos desclasificados de la censura, hasta fuentes orales generadas *ad hoc* para esta investigación.

²⁷ A favor del armado de un corpus de traducciones en soporte de impreso, Raquel Merino Álvarez (1995: 75-89) señala, para su investigación sobre el teatro inglés en España entre 1950 y 1990, que el estudio de los textos de puestas en escena —si acaso hallables— restan sistematicidad, ya que “la representación, con ser importante, es efímera y cambiante y una representación no sería, al contrario que en el cine, representativa de las demás (en el cine el film es LA representación). Aún más, la puesta en escena de una obra está siempre potencialmente presente en el texto por medio del código lingüístico” (78).

Así pues, consultamos bases de datos digitales (Registros de ISBN de España, de la Cámara Argentina del Libro, *Index Translationum* de UNESCO, Biblioteca de Traducciones Españolas y Biblioteca de Editores Hispanoamericanas alojadas en el Centro Virtual Cervantes, base de Datos del Institut Ramon Lullul y base de datos de traducciones al gallego BITRAGA, entre otras). En general estas bases, útiles para tener información cuantiosa, resultan a veces incompletas o someras (urge decir que muchas de estas bases se siguen completando actualmente a través de un ejercicio colaborativo). Por ejemplo, el *Index Translationum* tiene una información irregular sobre los países de América Latina y también sobre España (especialmente en los periodos de las guerras); además su versión digital sobre ofrece la consulta de las traducciones a partir de 1979 hasta 2009. El Registro de ISBN en España no distingue entre reedición y reimpresión a la hora de contabilizar los títulos editados. El Registro de la Cámara Argentina del Libro no incorpora el dato del traductor como hipervínculo para poder conocer su obra ni permite realizar la búsqueda a partir de la categoría “nombre de traductor”. La base gallega BITRAGA solo registra traducciones posteriores a 1980.

También acudimos a diccionarios editados en papel sobre traducción y traductores como los dirigidos por Lafarga y Pegenaute (2009; 2013), Bacardí y Godayol (2011), que permiten una primera aproximación al autor de carácter general, pero que no pueden dar cuenta de todos los traductores por su carácter acotado en el espacio de un libro impreso. Además recurrimos a la lectura de gran cantidad de artículos, actas de congresos o volúmenes específicos, como los trabajos coordinados por De Riquer, Comás, Molas (1988), Giné (1999), Pagni, Payás y Willson (2011), Pegenaute (2001), entre muchos otros, que tratan sobre investigaciones puntuales de traducciones y traductores en un determinado periodo histórico en Argentina, Cataluña, Galicia o España.

También hemos consultado las páginas webs disponibles de editoriales. El problema que hemos advertido con esta fuente es que las editoriales suelen ofrecer un catálogo que se iguala a los libros disponibles en *stock* y no al fondo editorial, de ahí que muchas veces los libros editados en el pasado no figuran en ningún sitio por estar descatalogados (esto nos ha sucedido, por ejemplo, con las editoriales Minotauro, Longseller, Losada). Otras veces, los catálogos no existen ni tampoco la editorial, ya que también esta ha desaparecido, como ha ocurrido con buena parte de las editoriales que florecieron durante la Transición española y que aquí estudiaremos.

De ahí que la tarea más productiva y más prolongada en el tiempo fuera la consulta física de los volúmenes, tanto de las traducciones en cuestión como de otros títulos de las colecciones y de

las editoriales estudiadas, en diversas bibliotecas y sus respectivas hemerotecas (Biblioteca Nacional de Argentina, Biblioteca Nacional de España, Biblioteca Nacional de Catalunya, Biblioteca de la Universidad de Barcelona, Biblioteca de de la Universidad Pompeu Fabra, Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Bibliothèque Robert de Sorbon de la Université Reims-Champagne-Ardenne, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet de la Sorbonne, Bibliothèque Carnegie de Reims, Centro de Documentación del Teatro San Martín de Buenos Aires, Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques del Institut de Teatre de la Diputació de Barcelona, entre otras instituciones). Además, hemos recurrido a la compra de ejemplares en librerías de usados y en páginas webs de venta de libros de ocasión.

Además, hemos consultado los expedientes de la censura franquista, desclasificados y alojados en el Archivo General de la Administración, situado en Alcalá de Henares. Allí hemos encontrado expedientes tanto de algunas traducciones editadas en libro como de representaciones teatrales, que nos permitieron acceder a los informes elaborados por los censores. Como bien señala Messeguer Cutillas (2016: 106), que estudia la censura franquista sobre el tratamiento del sexo, la religión y la política, no se puede confiar ciegamente en estos archivos, porque resultan altamente asistemáticos; que una obra carezca de expediente no significa que no haya pasado por un control, censura o incluso prohibición. No obstante, su consulta nos da herramientas para caracterizar una época en donde la censura operaba como factor de control ideológico en el campo cultural y, específicamente, en el sector del libro. Lamentablemente, para el caso argentino, no existe un archivo que contenga expedientes de la censura de los distintos gobiernos militares.

Por último, realizamos diecinueve entrevistas personales (por correo electrónico o presencial) a traductores, editores, críticos e investigadores (cuya lista presentamos en el final de la tesis), que nos permitieron orientar nuestra búsqueda bibliográfica o completar la información de las fuentes escritas, sabiendo que muchas veces habría que contrastar las declaraciones con los hechos efectivamente ocurridos, para evitar caer en un discurso apologético (De Diego 2008: 1-2). Para interpretar los datos recogidos, recurriremos a bibliografía crítica e histórica específica que nos permitan describir la situación político-cultural en el que emerge cada traducción y caracterizar las figuras de los agentes mediadores o reescriptores (editores, autores y traductores).

Por otro lado, para el análisis descriptivo-contrastivo del corpus, hemos elaborado una tabla que nos permitirá formalizar sus resultados en gráficos, susceptibles de una posterior comparación. A fin de realizar el cotejo entre original y traducciones (TO-TM), elegimos un problema

específico de análisis que sirviera como elemento contrastivo y que fuera significativo en la poética del autor. Así pues, optamos por los juegos de palabras, que además se presentan como un sugerente caso límite para la traducibilidad. Primero, hemos seleccionado los juegos de palabras en el original francés (que transcribimos en el contexto de su réplica). Sobre este vaciado de cincuenta y seis juegos de palabras (y ciento treinta y tres ocurrencias), hemos elaborado una tabla por cada traducción, compuesta de cuatro columnas. En la primera, colocamos el número de juego de palabras (que citaremos en el cuerpo de la investigación), en la segunda, el juego de palabras en francés en el contexto de su réplica, con la referencia a la escena y el acto y las páginas de las *Œuvres Complètes I* editadas por Gallimard en su colección de “Bibliothèque de La Pléiade” (1972). En la tercera columna, colocamos la traducción con la referencia a las páginas de la edición citada. En la cuarta columna, clasificamos la decisión del traductor, según una taxonomía de diez técnicas (que resultan de una reelaboración de las propuestas de Delabastita (1996, 1997), De Marco (2010) y Lladó (2002) para el análisis de los juegos de palabras traducidos). Esta cuarta columna, nos permite una formalización de las técnicas empleadas, de la que se desprenderá un gráfico con su frecuencia de uso en cada traducción. Estos gráficos podrán ser comparados entre sí posteriormente.

Por lo tanto, obtuvimos doce tablas (que presentamos de forma íntegra en Anexo en CD-Rom) y doce gráficos que mostramos en el cuerpo de la investigación, de los que se desprende la elección de las técnicas por parte de cada uno de los doce traductores y que ilustraremos con algunos ejemplos significativos extraídos de las tablas. A continuación, mostramos un ejemplo de un juego de palabras, tal y como lo ordenamos en las plantillas del Anexo, con su traducción y técnica empleada, destacando en negrita el elemento central del JP:

Número de JP	Jarry	Fassio-Alonso	Técnica empleada
11	Père Ubu — Il est de fait que nous filons avec une rapidité qui tient du prodige. Nous devons faire au moins un million de nœuds à l’heure, et ces nœuds ont ceci de bon qu’une fois faits ils ne se défont pas. Il est vrai que nous avons vent arrière. (V, 4, 397)	Padre Ubú — Debemos hacer por lo menos un millón de nudos por hora, y lo que estos nudos tienen de bueno es que una vez hechos no se deshacen . (79)	JP: = JP

Estas decisiones de traducción de las técnicas empleadas se pondrán en relación con el análisis sociológico-cultural tanto en sincronía como en diacronía, para obtener conclusiones sobre la

relación con la norma de traducción imperante en cada caso y con el campo intelectual receptor y sus fuerzas de canonización o ruptura.

Cabe aclarar que la mirada analítica, lejos está de ser prescriptiva, buscará integrar ambas instancias presentes en la importación literaria del autor elegido para llegar a conclusiones más generales sobre el desarrollo de esta literatura traducida, su injerencia en la producción local y sus diferentes usos según la cultura meta. En ese sentido, resulta central la interpretación a la luz de textos históricos, críticos y teóricos de nuestro marco teórico.

3.1. Ideas previas e hipótesis de partida

Nuestra investigación se fundamenta en las bases teóricas y metodológicas que acabamos de exponer, de las que se desprenden algunas ideas previas, que enumeramos sintéticamente a continuación:

- Para desarrollar una investigación de carácter relacional del hecho literario, es necesario adoptar un enfoque comparativo supranacional y diacrónico, a partir de un análisis tanto sociológico-cultural como descriptivo-comparativo y contrastivo.
- Toda obra literaria (originales y traducciones) presenta condiciones productivas (de producción y recepción). La circulación del sentido entre una y otra instancia nunca es lineal ni controlada desde la producción (“falacia de la intención”), sino que es abierta. Asimismo, la recepción imprime sobre la obra operaciones de selección, marcado y lectura, observables a partir de huellas textuales.
- Tanto en las instancias de producción, como de recepción, el autor o traductor es un agente que se sitúa en un campo intelectual, que media entre él y su obra. El agente ocupa una posición, posee un *habitus* y despliega prácticas siguiendo una estrategia específica para avanzar en su trayectoria, ganar o no capital literario y simbólico y apuntalar o subvertir las normas y modelos literarios dominantes.
- Conceptualizado desde el poder (ya sea económico o simbólico), el campo se organiza en fuerzas opositivas: centro / periferia (polo dominante / polo dominado), autonomía / heterónoma. Enriqueciendo esta perspectiva desde la Teoría de los Polisistemas, también destacan los pares: canonización / no canonización, actividades primarias / actividades secundarias.

- La noción de reescritura permite incluir los fenómenos de transtextualidad a la traducción; entre ellos, metatextos, paratextos (peritextos, epitextos), retraducciones (activa o pasiva), adaptaciones (adaptación libre, tradaptación), etc.
- La traducción puede ser descrita en relación con el producto, la función y el productor (intereses compartidos por los EDT de corte histórico, cultural y sociológico). Por eso, la traducción es un fenómeno que integra la recepción de literatura extranjera en el ámbito de la Literatura Comparada, la Sociología e Historia de la traducción, la Edición y la cultura en general.
- La traducción de una obra teatral se caracteriza por su “doble articulación” (orientación a la página o a la escena), así como también por su estrecha relación con el campo receptor.
- Para evitar taxonomías demasiado restrictivas, preferimos la oposición entre “traducción” y “adaptación”, según la orientación a la página o al escenario del texto. Así, armamos nuestro corpus con traducciones, ya que para que este sea homogéneo, elegimos textos dramáticos editados en soporte impreso (un original y sus doce traducciones).
- La retraducción responde a una multicausalidad (económica, cultural y política) y contribuye a la canonización de una obra.

Así pues, partiendo de un análisis comparativo y relacional de los campos culturales elegidos y aceptando que las condiciones productivas dejan sus huellas en los textos, planteamos como hipótesis de partida la existencia de dos tipos de reescritura de *Ubu roi*: una centrada en la función poética del lenguaje, que recupera los postulados antimiméticos de la literatura de Jarry promoviendo, por medio de la parodia, un uso estético; y la otra, en la función referencial, que hace de la obra, a través de la sátira, un uso político de denuncia de un régimen de gobierno. Dicha diferenciación tendrá consecuencias en las estrategias de traducción y adaptación a la cultura vernácula. Sugerimos que, en el primer caso, primarán las técnicas tendientes a la literalidad, buscando la exotización de la obra y destacando la cuestión de la forma del lenguaje; en el segundo caso, en cambio, primarán las de adaptación, en pos de la aculturación del texto a la cultura local con el objetivo de lograr, por vía de la identificación temática, una movilización identitaria.

PARTE II

CONDICIONES DE PRODUCCIÓN DE *UBU ROI* DE ALFRED JARRY Y SU RECEPCIÓN EN FRANCIA

El gato de Chesire

—¿Y usted qué es?

—¿Yo? Yo soy un precursor.

—¿Precursor de qué?

—¡Cómo voy a saberlo!

Enrique Anderson Imbert (1955: 83)

Página

en

blanco

Esta segunda parte de la investigación estará consagrada especialmente a estudiar las condiciones de producción de la obra *Ubu roi* de Alfred Jarry en su propio campo francés. Es cierto que los sentidos presentes en esta instancia de origen no determinan las condiciones de su recepción posterior y mucho menos cuando esta ocurre en campos culturales extranjeros donde los “textos circulan sin sus contextos”.²⁸ Sin embargo, creemos indispensable revisar detalladamente la instancia generadora para estudiar el arco de posibilidades del sentido que la obra produce y, de hecho, que Jarry como autor “marionetista” alienta al sentenciar que “todos los sentidos están previstos” aún los “inesperados, posteriores y contradictorios” (*OC I*: 172). Desconocer este momento de partida y lanzarnos de lleno al estudio de su recepción nos llevaría a perder de vista el texto y la red de reenvíos que ya están presentes en esta instancia. Así pues, estructuraremos esta segunda parte de la tesis en tres capítulos que irán de una visión general sociológica-cultural con la caracterización del campo cultural en el que penetra Jarry a fines del siglo XIX hasta llegar a un análisis descriptivo de un problema microestructural textual, con la detección de los juegos de palabras en la obra estudiada, y que nos permitirá enlazar con la tercera parte de la investigación, ya que los juegos de palabras funcionarán como *tertium comparationis* en el cotejo de las doce traducciones de nuestro corpus.

Desde una óptica deudora de la sociología de los bienes simbólicos de Bourdieu, el primer capítulo estará destinado a la caracterización de la posición de Jarry como autor dentro del campo cultural simbolista tardío, prestando especial atención a sus estrategias “de oportunismo literario” para entrar en él y construir, desde allí, su trayectoria literaria en pos de la representación de su pieza *Ubu roi* en el Théâtre de l'Œuvre en 1896. Describiremos también su peculiar espacio literario, a partir de las aportaciones —de la cultura popular y estudiantil— que incorpora Jarry al canon simbolista. Para ello, revisaremos su modelo literario, a partir de sus concepciones de autor, obra y lector, que resultarán innovadoras al subvertir el pacto verista, propio del Realismo, en cuanto a un autor garante de realidad, una obra cargada de referentes extraliterarios y un lector pasivo y dispuesto a la identificación con esas coordenadas espacio-temporales.

Con Jarry, estudiaremos, en cambio, una nueva concepción de autor como garante de ficción y una obra que instala la duda sobre su originalidad y se plantea, ya desde su inicio, como una reescritura de una pieza anterior, de composición colectiva. Por eso, revisaremos el origen confuso de la obra y sus sucesivas reescrituras, que funcionan como apropiaciones y reenunciaciones de Jarry, según sea su posición en el campo cultural de su tiempo: una primera

²⁸ Desarrollaremos esta idea de Bourdieu (1999) sobre la circulación de las obras, en la tercera parte de nuestra investigación, destinada a estudiar las condiciones de recepción de *Ubu roi*.

reescritura situará *Ubu roi* de lleno en la escena simbolista; en cambio, una vez allí, una segunda reescritura volverá a localizar la pieza en la cultura popular del mirlitón y el teatro de marionetas. Además, creemos que la propia obra se presenta como reescritura de William Shakespeare en clave de Rabelais, carnavalizando —y rebajando— las relaciones de autoridad con sus predecesores. Rastreamos estas reescrituras a partir de marcas textuales presentes tanto en la propia obra como en sus abundantes paratextos y metatextos críticos elaborados por Jarry en su faceta de crítico y teórico del teatro.

Por último, en relación con el lector, estudiaremos las dos interpretaciones dominantes que la obra despertó entre el público ya en el día de su escandaloso estreno: una satírica de la imagen del *mufle*, el tirano o el fante; y otra paródica de los principios formales de construcción del lenguaje que vieron en Jarry el hacedor de “una bomba etimológica”. Además de estudiar el debate entre los críticos, que componen su recepción inmediata, analizaremos la recepción mediata en el campo francés, que podemos dividir en dos grandes momentos, tomando las guerras mundiales como mojones después de las cuales hay una reelaboración del sentido. Después de la Primera Guerra Mundial, Ubu volverá de la mano de las vanguardias históricas (Dadaísmo, Surrealismo y Futurismo) y del Théâtre Alfred Jarry de Antonin Artaud que apuntan a la “desteatralización del teatro”; tras la Segunda Guerra Mundial, reaparecerá relacionado, sobre todo, a partir de la reivindicación de su obra por parte del Collège de ‘Pataphysique y por los representantes del denominado “Teatro del absurdo”. Aquí nos detendremos a estudiar los principios compartidos por la obra de Jarry con tres representantes de este teatro y también activos miembros patafísicos: Eugène Ionesco, Boris Vian y Fernando Arrabal, haciendo hincapié en su teatro más dado a la experimentación con el lenguaje. Por último, mencionaremos algunas puestas en escena célebres, como la de Vilar del Théâtre National Populaire (1958), que dará fama a la obra y tomará partido en la interpretación política.

Luego de estudiar los vaivenes de la obra en su propio campo francés y los dos modos de lectura privilegiados que alienta el autor de su obra, en el capítulo dos, estudiaremos la concepción de signo poliédrico, que no se limita al signo lingüístico. Desde una perspectiva semiótica, Jarry se nutre de la pintura para pensar su literatura; en ese sentido, revisaremos el problema pictórico en su literatura antimimética y su concepción del lineamiento, el cual apunta a la síntesis. En un segundo momento, estudiaremos la singular palabra ubuesca, que destaca especialmente por sus rasgos materiales gráficos. La preocupación por la materialidad de la letra, en especial, del grafema, nos iluminará una concepción de traducción como *mistranslation*, que el propio Jarry practica y teoriza en críticas de prensa y obra propia. Revisar este aspecto del Jarry-traductor

nos permitirá indagar su idea del parentesco de las lenguas a través de las similitudes formales, apuesta compartida por autores como Raymond Roussel, Jean-Pierre Brisset o Louis Wolfson.

En su modelo de lengua, vuelta sobre sí misma para mostrar sus mecanismos y materialidades, los juegos de palabras adquieren un lugar central. Por eso, además de caracterizar el tipo de humor que vehiculan, en el capítulo tres, nos dedicaremos a estudiarlos con el objetivo de hallar una definición y clasificación que nos resulte pertinente para el análisis posterior. Rescataremos especialmente las perspectivas retóricas y traductológicas que se interesan en este problema de traducción por hallarlo un caso límite que pone en cuestión la traducción por la equivalencia del sentido. Por último, además de detectar y explicar los juegos de palabras de *Ubu roi*, propondremos un esquema de análisis de las técnicas de traducción para su cotejo ulterior con sus traducciones al castellano, catalán y gallego y que demuestran que el prejuicio de la intraducibilidad resulta una aporía que se demonta, muy que le pese a Zenón, andando.

Pagina

en

blanco

1. AUTOR, OBRA Y LECTOR EN JARRY

“Et toujours il fait avancer le pion Ubu.”

Lugné-Poe (en Béhar 1980: 67)

Alfred Jarry suele ser retratado como un escritor rebelde, rupturista o escandaloso, figura marginal en la atención de los críticos y filólogos (a pesar de que su producción ya ha sido recogida tres veces en diferentes obras completas)²⁹ pero rescatado, en general, o bien por el hecho de ser un predecesor de las vanguardias artísticas o bien por el rico anecdótico de su vida, que puede ser entendido como una obra de arte a la par de su obra escrita;³⁰ idea que el propio Jarry cultiva, por ejemplo, cuando tras disparar un tiro al escultor Manolo en una velada parisina, se pregunta: “N’est-ce pas que c’était beau comme littérature ?”.

Ahora bien, creemos que es posible no restringir la mirada al carácter excéntrico de su vida, que acaba atomizándolo en su producción escrita, ni a la somera descripción de su condición de antecesor de otros escritores que ganarían más fama internacional, como ha sucedido con Eugène Ionesco y los miembros del “Teatro del absurdo”, para citar tan solo un ejemplo. Nuestro objetivo es abandonar la idea del escritor marginal y situarlo, en cambio, en su contexto cultural, especificando la singularidad de su trayectoria —como han puesto de manifiesto las investigaciones de Roger Shattuck (1974), Henri Béhar (1988) y Julien Schuh (2014)— pero demostrando igualmente que no escapa a las reglas del campo literario de su tiempo.

²⁹ El primer intento de reunir sus obras fue en 1948 en Montecarlo por Édition du Livre y en París por la editorial Fasquelle con prefacio de René Massat. A pesar de contar con ocho tomos esta edición fue criticada por su carácter incompleto. En los años 1972, 1987 y 1988 se publicaron los tres tomos de la colección “Bibliothèque de La Pléiade” de Gallimard (cuyos estudios críticos estuvieron a cargo de M. Arrivé, H. Bordillon, Bernard Le Doze y P. Besnier), los cuales usamos como fuente de referencia, que indicamos con la sigla *OC*, seguida del número de tomo y página. En el siglo XXI, la editorial Garnier, en su colección “Classiques”, se propuso reeditar las obras de Jarry. Ya han visto la luz tres tomos entre 2012 y 2013 (bajo la dirección conjunta de H. Béhar, P. Besnier, A. Chevrier, P. Edwards, O. Krzywkowski y J. Schuh).

³⁰ Tal es la perspectiva de su biógrafo Noël Arnaud (1974). Tras unas primeras biografías, publicadas no mucho después de su muerte y en tono hagiográfico, escritas por Rachilde en 1928, Paul Chaveau en 1932 y Jacques-Henry Levesque en 1951, Jarry volvió a ser figura en 1974 en la biografía de Arnaud que incorpora material inédito y dobla en tamaño a las anteriores, si bien quedó incompleta porque solo se editaron el primer tomo de los dos que estaban previstos. En el siglo XXI, aparecieron la biografía de Patrick Besnier (2005), profesor de la Universidad de Maine, quien efectúa una minuciosa descripción cultural de la época; y las escritas en lengua inglesa por Jill Fell (2010), profesora de Birkbeck College, y por Alastair Brotchie (2011), editor de la casa Atlas Press y miembro fundador del Instituto Patafísico de Londres. Más allá de la singular vida de Jarry que alienta la profusión narrativa, el gesto biográfico es criticado por investigadores como Henri Béhar (2003) y Michel Arrivé (1974), quienes discuten la reducción a la anécdota como único valor literario, lo cual soslayaría la importancia de la obra escrita.

Para ello recuperamos el modelo analítico de Julien Schuh, que podemos leer en la línea de la sociología de los bienes simbólicos de Bourdieu. En su tesis doctoral *Alfred Jarry ou le colin-maillard cérébral* (2014), Schuh sostiene la necesidad de inscribir la obra en su contexto literario, al afirmar que “la pratique littéraire ne produit pas seulement des textes, mais un contexte qui les rend lisibles” (2014: 70), lo cual evitaría caer en dos tendencias opuestas y abusivas: por un lado, un excesivo textocentrismo, por otro, un excesivo biografismo. En ese sentido, la noción de “campo”, concebido como un espacio relativamente autónomo de relaciones histórico-objetivas entre los agentes, es útil porque en sociedades mediatizadas — como efectivamente resulta aquella de finales del siglo XIX con el auge de la prensa escrita— este funciona como el espacio que media en los intercambios entre el autor y el lector, y también entre el autor y su propia obra.³¹

Para establecer dicha relación, retomamos la distinción que propone Schuh entre “campo” y “espacio literario”. Siguiendo su modelo, cabría describir, en primer lugar, a nivel sociológico, el “campo literario” en la época de Jarry y el modo en que se organizan sus modelos institucionales, los cuales determinarán las instancias de prestigio y de distinción simbólica de sus participantes. En segundo lugar, a nivel comunicativo, el “espacio literario” es aquel en el que se fijan las condiciones de comunicación literaria en un determinado momento; en él cada obra propondría un “campo de interpretación” que involucra modelos textuales. En el caso de Jarry, el campo literario al que busca entrar es un territorio dominado entonces por el Simbolismo. Jarry intenta posicionarse en él, al tiempo que compone un “espacio literario” de carácter más peculiar en el que mezcla lecturas personales heteróclitas en un canon oficioso; Jarry singulariza ciertas ideas simbolistas “instilándoles patafísica” (Arnaud, en Béhar 1988: 108); así pues, el motivo dilecto en sus textos será el de la síntesis, entendida no como sinónimo de “simpleza”, sino de “potencialidad de sentidos” (en un “complexe reserré et synthétisé”, *OC* I: 172), y que el lector desplegará con sus múltiples lecturas.

³¹ Bourdieu advierte que el campo intelectual constituye el principio mediador por excelencia en aquellas sociedades donde la producción de bienes simbólicos se ha configurado como dominio relativamente autónomo; este hecho ocurre justamente a la par de la aparición del mercado y de la decadencia de las figuras de mecenazgo. Entre el autor y su obra la relación no es directa, ya que siempre media el campo, esto es, “el sistema de relaciones sociales en las cuales se realiza la creación como acto de comunicación, o, con más precisión, por la posición del creador en la estructura del campo intelectual” (Bourdieu, en Altamirano & Sarlo 1990:16).

1.1. La trayectoria de Jarry en el campo literario simbolista

Para describir el campo literario en el que Jarry se inserta, cabe aclarar, a nivel de contexto general, que se trata de un fin de siglo caracterizado por un clima de modernidad que se extiende hasta el estallido de la Primera Guerra Mundial. Francia comienza su Tercera República (inaugurada en 1870), dominada por el surgimiento de la masa, de los medios de comunicación, y a nivel político y social, sacudida por las repercusiones del caso Dreyfus, y por el entusiasmo sobre la Exposición Universal y la polémica sobre el emplazamiento de la torre Eiffel, entre otros acontecimientos.

En su libro *Les Primitifs de l'avant-garde*, Roger Shattuck —emulando a Braudel en su conceptualización del “siglo largo”— data el inicio del siglo XX con la muerte de Víctor Hugo en 1885. Comenzará entonces una *belle époque* marcada por la teatralidad en la vida mundana: “À l'époque des banquets, c'était Paris tout entier qui figurait sur scène” (Shattuck 1974: 27). Al ambiente de opereta citadina, se le sumará el declive de los salones como espacio de intercambio, ahora las tertulias pasan más bien a cafés o cabarets literarios, como el *Chat Noir*, *Le Lapin Agile* o el *Mirliton*, que verán nacer grupos como Los Hydropathes, Zutistes, Jemenfumistes, entre tantos otros. Estos grupos mezclaban alegría y desprecio por las convenciones y estaban muy presentes en la prensa periódica, en revistas como *Mercure de France* (fundada en 1890), que ofrecía banquetes mensuales bajo la dirección de Valette y su esposa Rachilde, *La Vogue* (fundada en 1886) o la *Revue Blanche* de los hermanos Natanson (fundada en 1891), entre las más destacadas;³² otras tertulias de renombre eran los Martes de Mallarmé (1884) o el granero de Edmond de Goncourt (1885). En el plano literario, las dos últimas décadas del siglo XIX, asisten a la querrela entre realistas y simbolistas:

Les écrits bien différents de Verlaine et de Huysmans de Laforgue et de Rimbaud mais surtout de Mallarmé, aboutissent à un ensemble de recherches qui reçut en 1886 le nom de symbolisme. Ce mot recouvrait tout, du plus intense lyrisme verbal au défi d'ordre purement spirituel. Dans tous les arts, 1885 est la date à partir de laquelle on doit reconnaître un sens à l'adjectif ‘moderne’. (Shattuck 1974: 29)

³² Para un análisis de la colaboración de Jarry en la prensa periódica, véase la tesis doctoral de M. Gosztola: *Alfred Jarry à la Revue Blanche. L'intense originalité d'une critique littéraire* (2013). Según el autor, Jarry comienza en revistas más de corte simbolista para pasar otras más masivas y humorísticas, teniendo siempre clara conciencia de qué material enviar a cada una de ellas para ser aceptado, ya que se trata de un “trabajo alimentario” que le permite ganarse la vida a través de la pluma. Según las publicaciones, Jarry opera un cambio de estilo, de una oscuridad inicial asociada al “sueño mallarmeano del libro” a un lenguaje más claro, como también dejan ver sus crónicas recogidas en *La Chandelle verte* (OC II: 275-538).

Antes de que acabe este periodo con el estallido de la Primera Guerra Mundial, se da un rico “banquete de las artes” entre pintores, escritores, músicos, muchos de los cuales viven y trabajan juntos, y que Shattuck ejemplifica en las figuras de los cuatro artistas: Henri Rousseau, Erik Satie, Guillaume Apollinaire y Alfred Jarry, a los que bautiza como “los primitivos de la vanguardia”.

Ellos cuatro desarrollan sus vidas artísticas entre 1885 y 1918 y serían representantes del denominado *esprit nouveau*. Esta expresión es acuñada por Guillaume Apollinaire (que será un crítico clave en la difusión de Jarry tanto en Francia como en el extranjero), en su conferencia pronunciada en el teatro Vieux Colombier, el 26 de noviembre de 1917 (Apollinaire 1991: 943-954). Con ella pretendía caracterizar a la entonces nueva poética francesa que empujaba los límites de la poesía relacionándola con la experiencia vital: “On peut être poète dans tous les domaines: il suffit que l’on soit aventureux et que l’on aille à la découverte”, afirma (950). Apollinaire señala que los nuevos poetas rescatan el elemento formal, el artificio tipográfico, que hace nacer un lirismo visual sintético entre literatura, artes visuales y música. También estos poetas enfatizan el culto a la infancia, el humor absurdo y la ambigüedad, ya sea a través de la irrupción del sueño o la alucinación en el estado de vigilia, ya sea a través de la interpretación equívoca del lenguaje. Por último, el rasgo central del *esprit nouveau* es la sorpresa: “C’est par la surprise, par la place importante qu’il fait à la surprise que l’esprit nouveau se distingue de tous les mouvements artistiques et littéraires qui l’ont précédé” (949). Y así es como Apollinaire ve en Jarry un cultor de este espíritu nuevo: “Nous avons vu aussi depuis Alfred Jarry le rire s’élever des basses régions où il se tordait et fournir au poète un lyrisme tout neuf” (948).

Al igual que Shattuck, Henri Béhar, en *Les Cultures de Jarry* (1988), comparte la idea de que Jarry no resulta un escritor ajeno a su tiempo; no obstante, el problema que se plantea en la actualidad radica en saber cuáles eran los saberes presentes en el autor y que formaban parte de su propio contexto natural: la cultura celta, la cultura *potachique*³³ o estudiantil, la cultura erudita, la cultura popular y la contracultura. Su tesis es que Jarry, lejos de ser un *rara avis*, resulta el producto del sistema educativo francés de instrucción pública. Por un lado, recibe una educación religiosa y humanística erudita, con clases de griego y latín, que incorpora a su conocimiento, aunque la subvierte por medio de otras dos culturas: la popular (con su literatura de cordel, las imágenes de Épinal y su Bretaña natal) y la estudiantil o *potachique* con sus

³³ *Potache* es un término familiar que se extiende en 1850 para referir a la cultura de los estudiantes (Béhar 1988: 79). La cultura *potachique* se opone en clave de parodia a la “cultura escolar”, entendida como aquella impartida por la institución escolar.

juegos humorísticos grupales. En ese sentido, se decanta por textos escabrosos o escatológicos de esa cultura clásica subvertida, como puede ser Aristófanes o Juvenal.

Formado por esta variedad de culturas e imbuido por el *esprit nouveau* de la época, Jarry despliega una trayectoria³⁴ bastante efectiva por el camino de consagración que solían hacer los escritores en ese fin de siglo. En términos de la sociología bourdieusiana, Jarry supo desarrollar una estrategia³⁵ de “oportunismo literario” (Schuh 2014: 45), para posicionarse en el campo artístico francés de fines del siglo XIX y comienzos del XX, dominado por el Simbolismo; acumular capital simbólico y acceder a las revistas de la época, que eran las instituciones consagradoras, a la vez que acudía a los salones y cafés en boga, prácticas todas que le permitirán estrenar su *Ubu roi* en 1896 en el Théâtre de l’Œuvre de París.

Jarry comienza su carrera de escritor³⁶ al trasladarse de la localidad bretona de Laval a la capital, París, con la pieza de *Ubu roi* y *Ubu cocu* en la maleta (recogidas de su paso por el Liceo) y habiendo producido poemas y sainetes (que luego publicará en su antología *Ontogénie*). En París, intenta entrar en l’École Normale Supérieure, pero no lo logra y va al liceo Henri IV, donde es alumno del filósofo Henri Bergson, a cuyo curso sobre la risa asiste. En el liceo recibe una educación clásica y científica, que le brindará material para su literatura. No logra aprobar los concursos para seguir la carrera docente y universitaria, y empieza a vincularse de cerca con la “gente de letras” de un modo más informal y cotidiano.

Como no es un “heredero”, es decir, no viene con un capital económico ni simbólico acumulado en el seno familiar, penetra en el ambiente intelectual por la vía de las revistas, que serán las instituciones centrales en el Simbolismo. Si bien muchas de ellas fueron pequeñas y efímeras, surgieron numerosas por esa época aprovechando las ventajas modernizadoras de la Tercera República. Alentadas por la mediatización de la sociedad (progreso técnico, institucionalización de la libertad de prensa, aumento de la alfabetización), las revistas literarias funcionaron como la vía dilecta para el ascenso del escritor de vanguardia (Gosztola 2009: 32-37).

³⁴ En el marco de la sociología de Bourdieu (1988), la “trayectoria” está compuesta por las diferentes tomas de posición que realiza el agente en el campo, apostando capitales (literarios, económicos, etc.) y mejorando o no su posición simbólica. Como ejemplo ilustrativo de este punto de vista sociológico aplicado a la literatura, resulta modélico el análisis que realiza Bourdieu sobre la trayectoria del personaje Frédéric en *La educación sentimental* de Flaubert, en *Las reglas del arte* (1995), como un retrato del recorrido del escritor novel en esa época

³⁵ A pesar de que la palabra es usada generalmente para evocar un “móvil racional”, ya hemos advertido anteriormente que la “estrategia” es un movimiento no del todo consciente (“prerreflexivo”) que hace el agente con el objetivo de reproducir, conservar o reconvertir un tipo de capital (ya sea literario, económico, etc.) y así avanzar en su trayectoria dentro del campo.

³⁶ Para la descripción de la trayectoria de escritor de A. Jarry seguimos especialmente a Henri Béhar (2009: 7-14) y Julien Schuh (2014: 25-65).

El primer paso para el escritor sin herencia es, pues, el de participar en los concursos de los periódicos, como el organizado por *L'Écho de Paris mensuel illustré* en 1893. Jarry lo gana con “La Régularité de la châsse” y su pieza “Guignol”, que será un fragmento de su posterior *Ubu cocu*. El concurso es presidido por los escritores Catulle Mendès y Marcel Schwob, quienes funcionarán desde entonces como figuras tutelares para el autor, y cuya gratitud para con el segundo demuestra en la dedicatoria de *Ubu roi*. Al año siguiente, Jarry ya publica en una pequeña revista, *L'Art littéraire*, junto a otras firmas simbolistas como Remy de Gourmond, Herni de Régnier, Saint-Pol-Roux, René Ghil, Gustave Kahn, André Gide, entre otros. Esta publicación le sirve, de hecho, de plataforma de visibilidad para poder publicar en revistas más consagradas como *Mercure de France*, que era su objetivo final. En efecto, ya en 1894 Jarry propone a Valette, su director, una primera acción literaria: una traducción. Se trata de *La Ballade du vieux marin* de Coleridge (la cual quedará inédita hasta ser recogida en sus *Œuvres Complètes*), junto a una nota de presentación: “Je prends la liberté —un peu bien temeraire— de vous importuner encore d'une mienne production, traduction d'un poète anglais trop inconnu aujourd'hui et à qui doivent tout E. Poe et Baudelaire. Quoique bien jeune je ne me suis pas cru trop indigne de l'offrir au Mercure, qui a eu la gloire de faire connaître Multatuli” (OC I:1035).

También realiza colaboraciones como crítico de arte en *Mercure de France*, por insistencia de Remy de Gourmont, quien ve en él un buen sustituto del crítico recientemente fallecido Augier, y esto lo lleva a la idea de fundar su propia revista de arte. Así pues, junto con Gourmont crearán la revista de arte *L'Ymagier*, de la que solo publican siete números, de costosa hechura al reproducir muchas imágenes. Jarry seguirá solo esta empresa con dos números más de otra revista de arte llamada *Perhinderion*, pero allí pierde el poco dinero con el que contaba para su subsistencia. Al mismo tiempo, a lo largo de su vida, continuará publicando colaboraciones en prensa y revistas, como las ya mencionadas *L'Art littéraire*, *Mercure de France*, y las muy variadas *La Revue Blanche*, *Le Figaro* y *Gil Blas*, entre otras.

Todas estas actividades en el campo literario, que podrían verse como complementarias o derivadas de la propia escritura (traducción, crítica de arte, crónicas periodísticas), son prácticas que despliega nuestro autor con la intención de crear las condiciones de recepción de su obra futura, construir su imagen autoral y granjearse un puesto entre los simbolistas, que conformaban, por los años 1890, el polo autónomo del campo literario francés. En este polo se producía una “literatura restringida”, es decir, cuya comunicación estaba acotada al “entre pares”, dado que en general otros productores de esta misma literatura oficiaban de lectores y también de competidores directos.

Cuando Jarry se incorpora al Simbolismo, este ya era percibido como un grupo social homogéneo, cuya cohesión estaba dada por las referencias comunes y las reuniones frecuentes, fuente de capital simbólico, más que por una prolífica producción literaria concreta, como ocurría, en cambio, con los escritores realistas, hacedores de extensas novelas. En ese sentido, Schuh (2014: 1) advierte sobre la conveniencia de entender al Simbolismo en sentido amplio como un modo de comunicación literaria basado en la sugestión, la oscuridad y el creciente rol dado al lector, más que como una estética muy definida.

Se suele señalar el año de 1891 como momento de glorificación del movimiento³⁷ con el banquete en honor de Jean Moréas; luego de esto, el Simbolismo entraría en crisis en 1895 — justamente cuando Jarry desembarca en él—, a causa de su institucionalización como grupo literario que había comenzado en una posición dominada y que acaba siendo dominante en el campo literario. En *Les Règles de l'art*, Bourdieu (1992) explica esta supuesta paradoja de “fracaso por el éxito” de estos grupos “dominados” porque, por un lado, acceden al reconocimiento, cuyos beneficios simbólicos recaen, de hecho, en unos pocos, al tiempo que se debilitan las fuerzas negativas que funcionaban como generadoras de cohesión. Es decir, el Simbolismo estaba conformado por grupos que compartían cierta afinidad pero que mantenían una débil cohesión, la cual acaba quebrándose cuando adquieren más notoriedad. Según Béhar (1976), el movimiento entra en crisis hacia 1896 si bien perdura hasta 1916; luego le seguirán movimientos de vanguardia más cohesionados, como el dadaísmo (entre 1916 y 1923) y el Surrealismo (entre 1924 y 1940).

Respecto del ámbito teatral, los simbolistas desarrollan una renovación de la escena, proponiendo un teatro abstracto que se consolida en la escena parisina del Théâtre d'Art de Paul Fort y luego del Théâtre de l'Œuvre de Lugné-Poe, de difícil aceptación por el carácter intelectual de “antiteatro”, pero que ha dado piezas exitosas como *Pelléas et Mélisande* de Maeterlinck, *Tête d'Or* de Paul Claudel, *Axël* de Villiers de l'Isle d'Adam y *Salomé* de Oscar Wilde (Peylet 1994). En síntesis, si bien el Simbolismo entraría en declive hacia 1896 producto de su propio auge, seguía siendo un modelo que operaba en los escritores que desembarcaban en el campo literario francés por aquel entonces.

³⁷ No obstante, cabe aclarar que no se trataba de un movimiento cohesionado que lanzaba manifiestos con pautas de creación, sino más bien de una mentalidad bastante plural centrada en el rechazo del positivismo y preferencia por diversas manifestaciones del imaginario, lo insólito, el estetismo, la neurosis, el inconsciente (Peylet 1994).

1.2. Jarry en su peculiar espacio literario

Hasta aquí hemos visto que Jarry realiza su trayectoria institucional siguiendo la “receta simbolista” que impera en el polo más autónomo del campo literario, el cual está altamente mediatizado gracias al auge de la prensa periódica. Ahora bien, en lo que respecta al espacio literario propio de Jarry, el autor se ubica en una posición no tan ortodoxa. Jarry entra en el campo simbolista cuando está ocurriendo una “crisis de representatividad” que pone en cuestión un modelo de comunicación literaria basado en la referencialidad y el mimetismo (Schuh 2014: 16). En ese sentido, para el Simbolismo no puede existir un referente más que en el interior de la lengua; los autores simbolistas buscarán “sugerir” por medio de la palabra, evitando la explicitación de un sentido unívoco. A estas premisas se adhiere fuertemente Jarry, quien declara ya en su obra inicial *Lintean de sable memorial*: “suggérer au lieu de dire, faire dans la route des phrases un carrefour de tous les mots” (OC I: 171). Así pues, Jarry se siente próximo a Mallarmé en su concepción del lenguaje.³⁸ Así como, Mallarmé, en *Vers et prose*, desea que el poeta ceda “l’initiative aux mots”, las cuales “s’allument de reflets reciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries” (1893: 172-194), Jarry pide “qu’on pèse les mots, polyèdres d’idées, avec des scrupules comme des diamants à la balance des oreilles” (OC I: 173). De hecho, Jarry le dedica a Mallarmé el capítulo XIX de *Faustroll*, plagado de alusiones al poeta.

Cuando Jarry se adentra en el Simbolismo, el canon ya estaba bien armado, con autores como Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, y antecedentes más lejanos, como Villon, Rabelais, Shakespeare, Poe, Vigny.³⁹ A estos Jarry le suma su canon oficioso con autores como Villiers de l’Isle-Adam, Lautréamont y Rimbaud, que le agregan una dimensión más radical a sus influencias. En parte por pragmatismo y oportunismo literario, Jarry se instala en el Simbolismo para que sus producciones sean leídas, pero su canon personal es más singular: presenta elementos de la cultura popular y estudiantil, que le permiten desviarse y singularizarse

³⁸ Este punto será desarrollado en el próximo capítulo (2.2).

³⁹ Schuh (2014: 185) detalla más esta lista: “Pour ce qui est des oeuvres elles-mêmes, il suffit de parcourir la liste des titres parus entre 1891 et 1894, durant les trois années de maturation poétique de Jarry, pour voir se dessiner le canon qui détermine sa vision de la littérature et l’espace littéraire dans lequel il fait mine de se reconnaître. On y retrouve la plupart des futurs livres pairs du Docteur Faustroll, ou les livres qui feront l’objet des allusions ou de réécritures ludiques dans son œuvre. En 1891, Vanier réédite *Les Amours jaunes* de Tristan Corbière. Genonceaux publie un recueil des poésies de Rimbaud, *Reliquaire*, après avoir réédité *Les Chants de Maldoror* en 1890. Elskamp publie *Dominical*; Louÿs, *Astarté*; Tailhade, *Au pays du Mufle*; Schowb, *Cœur double*; Kahn, *Chansons d’amant*; Verlaine, *Bonheur*. En 1892, ce sont *Les Illuminations* de Rimbaud, *Pelléas et Mélisande* de Maeterlinck, *Le Roi au masque d’or* de Schwob, *Tel qu’en songe* de Régnier; en 1893, *Salutations dont d’angéliques* d’Elkamp, *Vers et prose* de Mallarmé, *Les Campagnes hallucinées* de Verhaeren, *Les Reposoirs de la Procession* de Saint-Pol-Roux, *La Chevauchée d’Yeldis* de Vielé-Griffin”.

reuniendo obras variopintas por medio del *bricolaje* o la “recontextualización anárquica” (Schuh 2014: 187).

La biblioteca del doctor Faustroll, protagonista de su novela *Gestes et opinion du Docteur Faustroll, pataphysique*, compuesta por veintisiete libros, nos sirve para distinguir estas diferentes lecturas e influencias que operan en Jarry y que él buscará “transmutar” a través de la alquimia patafísica, poniendo en relación sintética elementos heterogéneos.

Así pues en *Faustroll*, en el capítulo IV: “Acerca de los libros pares del Doctor” y en el capítulo VII: “Acerca de la pequeña cantidad de los elegidos”, aparecen las obras, que pueden reunirse en tres grupos, siguiendo a Béhar (1988: 178-179). En un primer grupo cabrían las lecturas de infancia y juventud: Cyrano de Bergerac y las novelas científicas: *L’Histoire des États et Empires de la Lune et du Soleil*; *L’Evangile de Saint-Luc* en griego que era una lectura escolar, de la que toma la escena de los demonios; Coleridge, *The Rime of the Ancient Mariner*, cuyo poema “Le Dit du vieux marin” Jarry traduce; Desbordes-Valmore: *Le Serment des petits hommes*, que se relaciona con *Les Polonais*; un volumen de *Théâtre* de Florian; un volumen de *Mille et Une Nuits* de Galland; de Grabbe: *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung*, comedia en tres actos que también traduce; *La Odisea* de Edición Teubner; Rabelais, y también aparece *Ubu Roi*, sin nombre de autor, porque sería una obra colectiva, igual que la *Odisea* o el *Evangilio*; además menciona a Verne: *Le Voyage au centre de la terre*. El segundo grupo está compuesto por los “faros que influenciaron su formación literaria” y allí están Poe en traducción de Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud y Verlaine. Por último, el tercer grupo reúne a sus compañeros simbolistas del *Mercur de France* y del Falansterio de Corbeil donde llegó a vivir, como Catulle Mendès o Henri de Régnier.

Sobre el carácter heteróclito de estas listas puestas en un mismo nivel de igualdad, Michel Arrivé señala que domina en ellas el concepto de “paridad”:

Liste à l’entier de la quelle il faut renvoyer pour qu’en apparaisse plus nettement encore le caractère systématiquement hétéroclite, et le paradoxe de la parité affirmée entre les textes qui la constituent: Desbordes-Valmore (pour un comte enfantin particulièrement insipide) et Florian (cité avec la provocante désinvolture qu’on a remarquée !), sans parler de Jean de Chilra (Rachilde), mis sur le *même* plan que Lautréamont, Mallarmé et Rimbaud — sans parler d’ *Ubu roi*, cité sans nom d’auteur ! (Arrivé 1972: 158)

Hasta aquí hemos visto cómo Jarry ingresa en el campo literario francés, cuyo polo autónomo de literatura restringida está dominado por el Simbolismo, los pasos que realiza en su trayectoria para poder publicar y, a su vez, las variaciones que opera en el espacio al introducir lecturas asociadas a la cultura popular o estudiantil. Más allá de su singularidad, Jarry despliega una

estrategia de oportunismo literario sirviéndose del sistema de comunicación simbolista para poder crear las condiciones de su propia recepción. Se centrará en la disponibilidad semántica y la sugestión defendida por los simbolistas, aprovechará la relación mediatizada que se establece entre autores y lectores; y le agrega su aportación más radical. Nuestro autor se interesa además por una dimensión material (tal y como veremos en el capítulo siguiente), soslayada dentro del movimiento simbolista de entonces, y hace propio el modo de pensar paradójico que une lo alto y lo bajo, el mundo de los símbolos con el de la materia, según el principio de identidad de los contrarios, cuyo epítome resultará *Ubu*.

Schuh resume el modelo de comunicación que, gracias a la fuerte mediatización, desplaza la figura del autor a un lugar más marginal colocando en primer plano a la palabra con su capacidad sugestiva:

Né du constat d'une crise de la communication littéraire, le système de communication symboliste offre ainsi un moyen d'utiliser les conditions nouvelles de la réception littéraire dans la nouvelle ère médiatique. La marginalisation de la place de l'auteur consécutive à la médiatisation de sa parole devient une modalité essentielle de son discours: l'aristocratie de la littérature, l'absence de toute communication directe, l'effacement nécessaire de l'auteur permettent l'autonomisation des signes et créent les conditions d'une interprétation suggestive. Ce sont donc pas les conditions sociales qui définissent directement le contexte d'un discours, mais les conditions sociales telles quelles sont réinterprétées, imaginées, transfigurées, voire niées, dans un ensemble de schèmes directeurs qui définissent les conditions de possibilité du discours dans une communauté donnée. (Schuh 2014: 174-175)

El “oportunismo literario” le permite a Jarry granjearse un lugar dentro del Simbolismo, tras sus primeras publicaciones tanto de *Ubu roi* (1896), como de las anteriores, publicadas por Les éditions du Mercure de France: *Minutes de Sable memorial* (1894) y *César Antechrist* (1895). Tras el escándalo ocasionado por *Ubu*, su obra posterior (que reúne tanto teatro de mirlitón, poesía como novelas “neocientíficas”) dejará de encontrar sitios proclives a la publicación o a la representación. En ese sentido, Béhar (2009: 13) sintetiza la trayectoria que Jarry inaugura con éxito, pero que termina en un fracaso al no poder publicar buena parte de sus textos, dados a conocer póstumamente: “S’il a bien voulu se donner des aires d’amuser le public, Jarry a néanmoins emprunté le chemin habituel menant à la notoriété littéraire. Toutefois, les œuvres qu’il proposait et les principes qu’il défendait étaient trop éloignés du goût commun pour qu’il pût se maintenir au faîte de la gloire sans risquer l’incompréhension, c’est-à-dire, l’échec”.

Entonces, ¿en qué consiste la peculiar poética jarryana que lo llevará a arriesgarse a la incompreensión? Básicamente Jarry compondrá una literatura antimimética, centrada en la potencialidad de los sentidos,⁴⁰ en la que irrumpe una dimensión material. Así, se opondrá a la

⁴⁰ Schuh (2014) prefiere caracterizar el procedimiento de Jarry con el nombre de “disfracción semántica”.

mímesis realista que entendía a la literatura como representación refleja del mundo. Si bien el estudio de la mímesis puede ser un tema muy amplio que va desde la afirmación aristotélica de la literatura como imitación hasta el *ut pictura poeisis* de las artes hermanas, el precepto de la mímesis realista puede especificarse en el análisis de los procedimientos que hacen que una literatura parezca “transparente”, como afirma uno de sus conspicuos representantes, E. Zola, quien deseaba “une composition simple, une langue nette, quelque chose comme une maison de verre laissant voir les idées à l’intérieur” (Zola 1968: 92). Por eso, resulta conveniente no solo entender el realismo como una escuela localizada en Francia o Rusia durante el siglo XIX que surge en reacción al Romanticismo y al que se le opondrá el Simbolismo; sino también concebirlo, de forma más cercana al texto, como un conjunto de procedimientos de construcción del denominado “efecto de lo real” (Barthes 1982).

A continuación, estudiaremos la literatura antimimética de Jarry específicamente en oposición a esos procedimientos realistas en este espacio literario de comunicación simbolista cuyas reglas Jarry comparte cuando desembarca en el campo literario. Para comprender las condiciones de producción de *Ubu roi*, creemos necesario revisar, entonces, la “escenografía” (Schuh 2014: 177) que construye Jarry para las figuras de autor, obra y lector, que nos acercarán posteriormente, en los capítulos siguientes, a un modo singular de entender la lengua y también la traducción en la continuidad transformativa del signo.

a. El autor como garante de ficción: máscaras y retratos

La obra de Jarry cuestionará el precepto realista sobre la identidad del autor. Para el realismo, el autor se entendía como referente extraliterario que delegaba su voz a la de un “ser de papel” omnisciente. En esa misma dirección y para los géneros referenciales vinculados con la autobiografía, Philippe Lejeune (1991) concluye que la firma y nombre del autor en la tapa funcionan como el último garante de los relatos autobiográficos. El autor sería, entonces, a la vez textual y extratextual, ya que actuaría como línea de contacto entre ambas instancias, como “única señal en el texto de una realidad extratextual indudable, que envía a una persona real, la cual exige de esa manera que se le atribuya, en última instancia, la responsabilidad de la enunciación de todo el texto escrito” (1991: 51). La referencia del nombre o la firma a la persona del autor sería innegable porque estaría fundada en “el estado civil (convención interiorizada por todos desde la infancia) y el contrato de publicación; no tenemos por tanto razón alguna para dudar de la identidad” (56).

Ahora bien, una perspectiva opuesta sobre la función del autor la ilustra Paul De Man, que discute abiertamente con Lejeune, a quien acusa de quedarse “obcecadamente” en la instancia contractual y de no cuestionarse las bases epistemológicas de sus afirmaciones (“califico su insistencia de obcecada porque no parece basada en argumento o prueba” [1979: 150]). Para De Man, el autor no es un referente ajeno a la literatura y garante de la realidad, sino una figuración; lo que nos acercaría a pensar al autor como una función. Por eso, “la mimesis que aquí se asume como operativa no es más que un modo de figuración entre otros” (148), es decir, la mimesis se vuelve un artificio literario. Y entonces, el filósofo llega a preguntarse sugerentemente qué determina qué: “¿determina el referente a la figura o al revés?” (148).

Pues bien, Jarry y Ubu nos proporcionan un ejemplo que echa por tierra la jerarquía del autor como garante de una referencia externa al discurso literario. Ellos responderían a la pregunta formulada por De Man optando por “el revés”, es decir, por la figura que determina el referente, localizado en una realidad que sería más próxima a la mistificación⁴¹ que a la empiria compartida. El autor, de hecho, sintetiza en su texto un mundo que él mismo deforma, una realidad alucinada, y que comparte con el lector a través de la mediación de su obra.

Con Jarry, el autor se traslada al margen del texto, casi al límite de lo visible,⁴² tal como lo indica, en *Anthologie de l'humour noir*, André Breton (2009: 272): “la littérature, à partir de Jarry, se déplace dangereusement en terrain miné. L'auteur s'impose en marge de l'œuvre”. Resulta sugerente la última frase de Breton porque allí se vislumbra una paradoja productiva: un autor que se impone (y aquí toda la fuerza de su figura) pero en el margen, dejando que la obra ocupe el lugar central. Esta imagen que evoca la fuerza del margen se vincula claramente con el modelo de comunicación simbolista, caracterizado —tal como hemos visto más arriba— por una ausencia del autor y una mediatización de su texto. El autor simbolista deja, pues, de designar a la persona física para designar solamente la función autoral. Siguiendo a Mallarmé, quien se refería a “la desaparición elocutoria del poeta”, a los simbolistas les importará ceder la iniciativa a las palabras: “L'Œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés”, afirmaba Mallarmé (2003: 211).

⁴¹ La mistificación del autor, la obra e incluso de la lengua es una operación dilecta de Jarry. En ese sentido, Jean-François Jeandillou (2001) estudia los autores nacidos como una superchería literaria y ofrece una larga lista entre los que están los más conocidos como Vernon Sullivan (creación de Boris Vian), Émile Ajar (creación de Roman Gary) o menos famosos como Clara Gazul, Jacques Trémora o Adoré Floupette. Este procedimiento de impostura autoral, muy frecuentado entre los acólitos de la ‘Patafísica, se acerca a la idea de autor como una “función textual”, tal como señalaba Foucault en “¿Qué es un autor?”.

⁴² Esta es la tesis de la extensa biografía de Patrick Besnier (2005), quien buscará reconstruir la vida del “hombre invisible” detrás de la máscara de Ubu.

Entonces, el autor se impone en el margen. Y es la función autoral la que se hace presente. Así entendido, el autor funcionará como garante del sentido, el cual lejos está de ser unívoco. De ahí que Schuh proponga hablar de la figura de un “autor marionetista” que busca “passer auprès de ses lecteurs par un Être omniscient (‘tous les sens sont prévus’), dans une position de supériorité absolue, tout en évitant de figer le sens de ses textes par une interprétation définitive” (256). Entonces, por un lado, para Jarry, todos los sentidos están previstos, pero a su vez también todas las interpretaciones permitidas (“vous serez libres de croire les multiples allusions que vous voulez”, sentencia Jarry (OC I: 399). Schuh denomina a esta operación de apertura significativa el *colin-maillard cérébral* (“gallinita ciega cerebral”) (OC I: 172). El nombre del procedimiento proviene de los propios dichos de Jarry, quien en uno de sus primeros textos, *Lintean de sable memorial* (1894), ya sienta las bases de un programa de lectura abierto: “Tous les sens qu’y trouvera les lecteurs sont prévus, et jamais il ne les trouvera tous ; et l’auteur lui en peut indiquer, colin-maillard cérébral, d’inattendus, postérieurs et contradictoires” (OC I: 172). Y así como en *Ubu enchaîné*, Ubu decide esclavizarse bajo el mandato de los hombres libres, el autor marionetista tratará a su lector como un “esclavo” productor de sentido.

Si bien hasta aquí hemos dicho que el autor desaparece para volverse una función autoral, también hemos visto, en la descripción de la trayectoria literaria de nuestro autor en su campo, que Jarry es consciente de la necesidad de construir su imagen autoral en el campo de las instituciones simbolistas. En este caso, su biografía como autor, su vida, se pone al servicio de la literatura como construcción estética. De ahí que Breton llegue a afirmar que “nous disons qu’à partir de Jarry bien plus que de Wilde, la différenciation tenue longtemps pour nécessaire entre l’art et la vie va se trouver contestée, pour finir anéanti dans son principe” (1966: 272). La dependencia de la vida al arte se deja ver en muchas anécdotas, como aquella respuesta ya mencionada de Jarry, quien, tras disparar al blanco contra el escultor Manolo, evalúa su gesto: “N’est pas beau comme littérature ?” (en Béhar 1988: 263). Pero además de sus dichos, Jarry adopta una impostura para dramatizar su hacer cotidiano. Su “mimetismo literario” (Shattuck 1955: 243) consiste en exhibir una tez maquillada, una voz monocorde, una vestimenta teatral o de ciclista,⁴³ que siguen el protocolo sus propias recomendaciones sobre cómo interpretar a Ubu en su texto “Inutilité du théâtre dans le théâtre” (OC I: 405-410). Allí Jarry destaca, sobre todo, como un rasgo positivo la rigidez de las marionetas, que logran alcanzar la abstracción mayor de los personajes, ya que la rigidez sería una cualidad que se vincularía con el Ser frente a la maleabilidad propia del Vivir, ideas que expone en su artículo “L’Être et le Vivre” (OC I: 341-

⁴³ Cabe mencionar el particular interés de Jarry por la bicicleta, que le permitía un movimiento nuevo, tal como muestran las fotos y sus textos, recopilados en 2007 bajo el título *Ubu cycliste* por Le Pas d’Oiseau Éditions.

344). Este hieratismo es compartido por otros escritores que cultivan un dandismo decadente basado en la artificialidad de su individualidad, como ocurre con Lorrain, Wilde, D'Annunzio, Huysmans, Remy de Gourmont o de Régnier (Peylet 1994: 29).⁴⁴

Más allá de sus imposturas teatrales en la vida cotidiana, el nombre también es arrastrado en la confusión arte-vida: Jarry sucumbe al personaje y comienza a llamarse a él mismo “Père Ubu”. Invirtiendo la lógica planteada por Lejeune, podemos pensar que Jarry como autor se vuelve garante de ficción más que de realidad. Esto se puede buscar en los márgenes de sus cuadros o ilustraciones, en los que el autor firma “Jarry-Ubu” (Imagen 2) o directamente “Ubu” (Imagen 3 y 4), aunque a veces también recurre a otra máscara que guarda cierto parecido al usar el seudónimo “Alain Jans”, cuyas iniciales coinciden con su propio nombre (Imagen 5).

En relación con este seudónimo transparente, la investigadora Jill Fell (2007: 99-110) ha estudiado la obra de Alain Jans así como de Richart Gheym, seudónimos usados por Alfred Jarry y Remy de Gourmont respectivamente, en la revista de arte *L'Ymagier* para firmar sus ilustraciones. Según Fell el seudónimo provendría de la unión de dos nombres: de un santo bretón del siglo XV, San Alain y de un artista del siglo XV de la Escuela de Leyde, Geertgen Sint Jans; lo que demostraría el ejercicio erudito y de plena conciencia creativa a partir de la unión de dos nombres ya existentes.

Cabe destacar que, si bien los retratos de Ubu abundan y serán casi un *work in progress* que convoca a más representaciones, no sucede lo mismo con los retratos del propio Jarry, de quien se conservan pocas imágenes debido a que él mismo habría hecho desaparecer retratos hechos por sus amigos pintores: Rousseau, Bonnard, incluso de Picasso, tal y como sugiere P. Besnier en “Jarry vu par...”.⁴⁵ La imagen del autor se borra en pos de su personaje, o en una obra colectiva como ocurre con los primeros *Almanchs du Père Ubu*, escritos por Jarry e ilustrados por su amigo Bonnard, si bien, como destaca Apollinaire en 1928 (1993: 50) en su artículo sobre “la cave de Vonnard”, el *marchand* parisino amigo de Jarry, estas obras no llevan firma: “Tout le monde sait cela et cependant personne ne semble avoir remarqué que le *Grand Almanach illustré* a été publié sans noms d'auteurs ni d'éditeur”.

⁴⁴ Como parte de su impostura literaria, Jarry también ficcionalizaría sus orígenes familiares, haciendo descender su apellido materno de la nobleza (Alexandrescu 2014: 7-19).

⁴⁵ “Comment les peintres qu'il regarda avec tant d'acuité l'ont-ils, eux, regardé ? C'est la question que je voudrais poser à partir de quelques unes des images dont nous disposons. On verra que le bilan est curieux, comme si constamment l'attente devait se heurter à des déceptions : portraits absents, détruits, possibles mais non avérés d'un côté et de l'autre, faux, doubles insatisfaisants. On en viendrait facilement à se demander si quelque malédiction ne rôde pas sur la représentation de Jarry.” (Besnier 2007a: 50)



Imagen 2. Afiche de la representación de *Ubu Roi*, 1896. / Imagen 3. “Bord de la Seine”, óleo sobre madera, firmado “Ubu”.

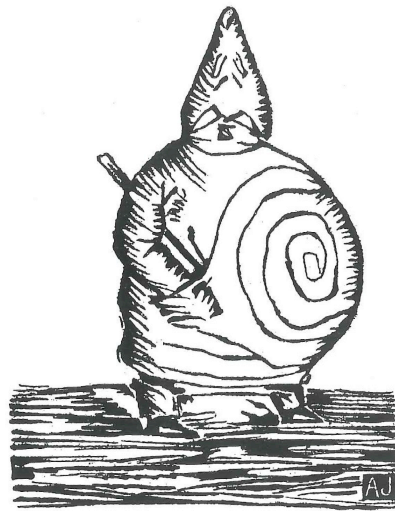
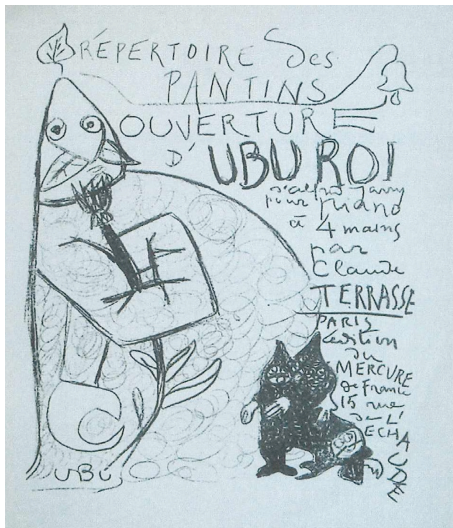


Imagen 4. “Ouverture d’Ubu roi”, litografía de Jarry en *Mercure de France*, firmado “Ubu”. / Imagen 5. Alfred Jarry, “Véritable portrait de Monsieur Ubu”. Grabado sobre madera, firmado AJ (1896).

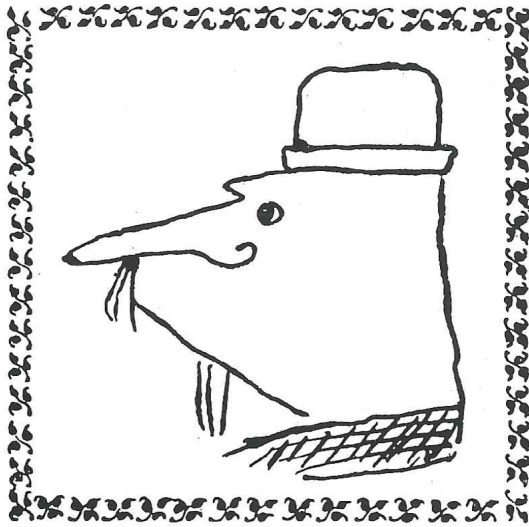


Imagen 6. Alfred Jarry, “Autre portrait de Monsieur Ubu”. Dibujo con pluma (1986). / Imagen 7. Fotografía del profesor Félix Hébert.

Otro lugar donde se hace patente la confusión del nombre es en su correspondencia. En las cartas que escribe a Rachilde, quien luego le dedicará una biografía le *Sûrmaie des lettres*, Jarry usa la tercera persona para referirse a sí mismo como “Père Ubu” (OC III: 585, 591, 607). En ellas, relata a su amiga sus actividades cotidianas; como en una carta fechada el 4 de septiembre de 1905, en la que le cuenta a modo de agenda su visita al dentista:

Journal dentaire du père Ubu
 9 h précises. — Le père Ubu arrive tel un projectile chez son brocanteur et lui fait gorge de son encrifiant par or que par violence.
 9h 1 s — Le père Ubu emporte son encrier.
 9 h 2 s — Le père Ubu met de l’encre dans son encrier et étale le papier vierge pour le in-18.
 9 h ½— Il va chez son dentiste. (OC III: 592)

Y ya en el lecho de muerte, Jarry se despide de Rachilde:

Le Père Ubu, cette fois, n’écris pas dans la fièvre. (Ça commence comme un testament, il est fait d’ailleurs.) Je pense que vous avez compris, il ne meurt pas (pardon, le mot est lâché) de bouteilles et autres orgies. Il n’avait pas cette passion et il a eu la coquetterie de se faire examiner partout par les ‘merdecins’ [...]. Le père Ubu, qui n’a pas volé son repos, va essayer de dormir. (OC III: 616-117)

También su hermana Charlotte, en “Notes de Charlotte Jarry sur Alfred Jarry”, narra la vida de su hermano llamándolo “Ubu”:

Nous avons fait bâtir une jolie petite maison rue de Bootz ; bonne maman en avait déjà plusieurs. Un jour Père Ubu a trois ans, grand amateur de grenouilles, de papillons et d’insectes [...] Nous avons le service des livres, des poètes ; il aimait s’occuper aussi de suggestion [...]

La maison où Ubu est né avait une grande volière pleine de jolis oiseaux, un joli jardin rempli de fleurs. (OC III: 702)

Y compañeros de juerga, como André Salmon, hablan de él en un artículo (1923)⁴⁶ del siguiente modo:

J'ai vu Alfred Jarry au bras de Guillaume Apollinaire. Ils s'aimaient beaucoup. Ils s'estimaient très fort [...]. Apollinaire, qui a laissé la réputation d'un gourmet, s'amusa certainement des boniments d' Ubu mais, surtout, s'émerveilla, jusqu'au rire dans les larmes, qu'on pût apprêter d'aussi exécration cuisine. Tous deux avaient raison, et c'est ainsi qu'il faut prendre la vie [...].

A partir de estas marcas textuales relativas a su nombre, advertimos que el autor penetra en su propia obra hasta volverse el protagonista. En un gesto opuesto al de la autobiografía, el autor deviene una figuración propia de la ficción y no un referente exterior a la obra, puesto que la ficción será el lugar donde rebuscar la verdad, patafísica y alucinada.

Es interesante señalar aquí que uno de sus contemporáneos, André Gide, profundiza en la apuesta jarryana al convertir al autor en personaje de su novela *Les Faux Monnayeurs* (1925). En la novela de Gide, Jarry es invitado a un banquete del periódico *Les Argonautes*. Y hacia el final de la velada, este desata su ira histriónica sobre el protagonista, a quien quiere dispararle con un revólver. Entonces, su presencia se hace notar entre los invitados:

— Quel est ce pierrot ? demanda-t-elle à Passavant, qui l'avait fait asseoir et s'était assis auprès d'elle.
— C'est Alfred Jarry, l'auteur d'*Ubu Roi*. Les Argonautes lui confèrent du génie, parce que le public vient de siffler sa pièce. C'est tout de même ce qu'on a donné de plus curieux au théâtre depuis longtemps
— J'aime beaucoup *Ubu Roi*, dit Sarah, et je suis très contente de rencontrer Jarry. On m'avait dit qu'il était toujours ivre. (Gide 1957: 370)

Más que una biografía que siga de cerca los hechos cotidianos de su vida, creemos que el rescate literario que hace Gide sería más afín al proyecto estético de ficcionalización de la vida desarrollado por Jarry, ya que Gide sitúa a Jarry en el mundo del relato haciéndolo interactuar con personajes de ficción como si fueran sus pares.

Otro revés radical a la idea del autor como referente extraliterario es hacer de *Ubu roi* una obra sin autor, es decir, una obra de composición anónima. Esto lo realiza Jarry en el capítulo IV de *Gestes et Opinions du Docteur Faustroll*. Allí, Faustroll menciona “los 27 libros pares del Doctor” que componen su biblioteca. El número 24 lo ocupa *Ubu roi*, que carece de nombre de autor, porque se trata de una “obra colectiva, igual que la *Odisea* o el *Evangelio*” (Béhar 1988:

⁴⁶ “Apollinaire et Jarry”, *Paris-Journal*, 9 novembre 1923. La anécdota fue retomada de otro modo en *Souvenirs sans fin*, tomo I, p.155-156 (*Étoile Absinthe* N° 75).

182). Y finalmente, el círculo se cierra, o, mejor dicho, la espiral se profundiza, cuando el propio personaje Ubu llega a ser autor, tal como leemos en *Gestes et opinions du Docteur Faustroll*, en donde se presenta a Ubu como el creador de *César-Antechrist* (obra que, de hecho, es escrita por el propio Jarry y en cuyo “Acto terrestre” aparece en ciernes *Ubu roi*).

En lo que concierne a la autoría anónima de la pieza y la confusión del autor con su personaje, podemos ver aquí también un guiño respecto de la polémica generada sobre la creación “colectiva” de su obra más famosa, *Ubu roi*, que caracterizaremos a continuación.

b. La obra en construcción: la espiral Ubu

En el apartado anterior hemos estudiado de qué modo Jarry forja una trayectoria exitosa en el campo literario simbolista, cumpliendo con todos los pasos necesarios para distinguirse y apostar a ganar capital literario dentro de las instituciones de consagración en torno a las revistas; pero una vez dentro, su posición en el espacio literario es más singular porque Jarry subvierte las ideas simbolistas⁴⁷ con otras menos ortodoxas, que provienen de la cultura popular o *potachique*. Esto le lleva a plantear distintos modelos textuales que podemos ver plasmados ejemplarmente en las transformaciones sufridas por *Ubu roi* a lo largo de sus múltiples reescrituras. Creemos que esta obra funciona como pieza bisagra entre los dos espacios de su producción (el primero asociada al Simbolismo, el segundo a la cultura popular), puesto que *Ubu roi* comienza como una reescritura simbolista para pasar, luego, a ser reescrita en géneros menores como el mirlitón. En este capítulo, analizaremos estos desplazamientos de su reescritura, así como también la relación intertextual en clave de carnaval con dos de sus principales fuentes: Shakespeare y Rabelais.

b.1. Primera reescritura: de obra escolar a pieza simbolista

El inicio ya es una continuación: *Ubu roi* nace en el entramado de una rica red de transtextualidad,⁴⁸ que pone en cuestión la idea de un original único y estable. Jarry va

⁴⁷ Acatando el consejo de su amigo Marcel Schwob, “destruye porque toda creación viene de la destrucción”, Jarry se dedica a destruir hasta las ruinas: “Cornegidouille ! nous n'aurons point tout démoli si nous ne démolissons même les ruines !”, exclama Père Ubu (*OC I*: 427).

⁴⁸ Como explicamos en la Parte I (2.1), preferimos usar el término “transtextualidad” propuesto por Genette (1962) para las llamadas “relaciones intertextuales” (Riffaterre 1979) o de “dialogismo” (Bajtín 1940), ya que en estos dos últimos casos los autores refieren a la condición de la literatura como

reescribiendo la obra en forma de reducciones sintéticas o repeticiones a lo largo de toda su trayectoria literaria. Es decir, en sus producciones literarias se establecen relaciones de hipertextualidad en la que *Ubu roi* hace las veces de hipotexto, las veces de hipertexto, según nos posicionemos en la cadena de textos relacionados. De ahí que algunos autores caractericen la saga de Ubu como una “fornicación de textos” (Caradec 1974: 70) o una “tozuda reescritura” (Bermúdez 1997: 22).

Para un ordenamiento cronológico de los textos, advertimos, en primer lugar, que la existencia de un original es polémica y está asociada a la acusación de plagio. *Ubu roi* habría sido el producto de una escritura colectiva de estudiantes en el Liceo de Rennes. Allí los hermanos Henri y Charles Morin junto a sus compañeros habían compuesto una pieza recuperando una tradición escolar de poemas, textos y canciones, en los que se burlaban de su profesor de física de rasgos caricaturescos, el señor Félix Hébert, al que habían bautizado como “Père Ébé” hacia 1885 (Imagen 7).

Charles Morin, después del éxito de *Ubu roi*, habría contactado al renombrado crítico de arte Henry Bauër para narrar la historia de la gesta escolar, este lo habría desestimado hasta que su hijo Gérard Bauër recupera la confesión y la publica en *L'Écho de Paris* en septiembre de 1920. Más tarde, en 1921, Charles Chassé hace la denuncia de plagio en su investigación *Sous le masque de Jarry, les sources d'Ubu roi*, vuelta a editar en 1947 con el título *Dans les coulisses de la gloire: d'Ubu roi au douanier Rousseau*.

Con su denuncia, situado en un espacio literario verista propio del realismo, Ch. Chassé estaría cometiendo un *scriptorcidio* (Maurel Indart 2010: 106), es decir, mata al autor partiendo, al mismo tiempo, del culto a su figura: el objetivo es desacreditar a Jarry y enaltecer, en cambio, a los hermanos Morin como creadores legítimos de la pieza escolar *Les Polonais*. Chassé concluye que su investigación resulta una aportación para vaciar la obra de contenido simbolista: “Par suite d'un hasard heureux, j'ai pu vider *Ubu-Roi* de toutes les interprétations symboliques que ses lecteurs y avaient mises” (1921: 70).

Los Morin habrían sido los autores, pero luego, al hacerse adultos, olvidan esa creación que se vuelve casi como una golosina infantil en su recuerdo: “à cette époque [1893], mon frère faisait sa première année de régiment, moi ma première année d' X, et nous pensions autant à Ubu qu'à notre première tartine de confiture”, confiesa con desdén Morin a Chassé (1921: 44). Por

intertextual o indirecta, pero no realizan una clasificación de los tipos de relación entre textos. En cambio, Genette propone el término englobador de “transtextualidad” y los términos específicos de “intertextualidad”, “paratextualidad”, “metatextualidad”, “architextualidad” e “hipertextualidad”.

eso, Henri Morin habría autorizado a Jarry a llevarse el cuaderno verde en el que los hermanos habrían escrito esa pieza entre 1885 y 1887:

Au commencement de l'été de 1889 [...] que je remis le manuscrit original à Jarry. Depuis cette époque, je ne l'ai plus jamais eu entre les mains et c'est certainement par Jarry, parti à Paris au commencement de 1892 pour préparer l'École Normale, que M. Franc-Nohain aura eu le manuscrit. Il est possible qu'il y a eu plusieurs intermédiaires. Mais la voie est certainement celle-là. (Morin, en Chassé 1921: 44)

No obstante, cabe aclarar que el “cuaderno verde” se halla perdido y es imposible realizar un cotejo con las versiones posteriores. Como explica el biógrafo Patrick Besnier (2005: 207), Jarry logró “donner une forme jouable aux manuscrits du temps de Rennes; ces manuscrits étant perdus, la nature même du travail de Jarry est impossible à définir, au delà de l'invention du nom *Ubu* [...]. De ce moment décisif de la création de Jarry —ou du détournement qu'il opère sur le texte des frères Morin— l'essentiel nous fait défaut”.

Antes hemos visto que la figura de Jarry como autor se confundía con su personaje hasta volverse garante de ficción. Continuando con esa lógica, es posible arriesgar que la idea de plagio no le resultaba en absoluto deshonrosa; por el contrario, se trata de una operación que reivindica como creativa siguiendo las ideas de Lautréamont, a quien descubre hacia 1893. Para Jarry, entonces, el plagio es un procedimiento literario, una condición de escritura basada en la relación entre textos,⁴⁹ puesto que todo texto se escribe siempre dentro de la propia literatura. El escritor toma esta literatura y la transmuta en un cerebro que funciona como “el estómago de una avestruz” mezclando materiales que recoge en el camino, tal y como veremos desarrolladamente en el capítulo siguiente (2.3).

En ese liceo de Rennes, Jarry se acerca a los hermanos Morin y juntos representan la obra bajo el nombre *Les Polonais* en el Théâtre de Phynances en 1888, en el altillo de la casa de los Jarry y de los Morin. Al viajar a París para continuar sus estudios, Jarry lleva consigo el manuscrito del cuaderno verde y realiza representaciones con marionetas en su apartamento de Port-Royal a partir de 1891. Así va operando cambios a esa creación colectiva de los estudiantes de Rennes, que se volverán centrales y acabarán inscribiendo la obra en el Simbolismo.

Cuando Jarry se incorpora a la escena simbolista —como hemos visto en el apartado 1.1— ya había escrito páginas sueltas entre 1885 y 1890, recopiladas bajo el título *Ontogénie*, jugando con la idea de nacimiento y “honte au génie” (vergüenza al genio). También continuó con el

⁴⁹ En consonancia con esta idea, para Genette, el plagio sería otro tipo de transtextualidad. El autor clasifica las relaciones intertextuales, que se establecen entre los textos a nivel microtextual, en relaciones de plagio, cita o alusión, según sea el grado de explicitación de la relación con un texto anterior (1962: 10).

motivo “hébertico” con la escritura de *Onésime ou les Tribulations de Priou* (1890), cuyo protagonista es un compañero del liceo de Rennes, Octave Priou, en donde ya se pronuncia la palabra “merdre” (Besnier 2005: 74). El nombre “Ubu” aparece por primera vez impreso en 1892 en *Guignol*, un montaje de escenas de los *Polyèdres* y de *Les Cornes del P.U.*, con el que Jarry gana el premio de l'Écho de Paris. Pero la clara asociación de Ubu con el Simbolismo queda establecida en dos de sus obras impresas: *Les Minutes de sable mémorial* (1894) y *César-Anthechrist* (1895).

Ubu es incorporado a su libro *Les Minutes de sable mémorial* con la inclusión de la pieza “Guignol”. *Les Minutes de sable mémorial* es su primer libro de poesía, género imprescindible para escritor simbolista: “Le volumen de poésie est encore, dans ces années-là, le debut obligé du jeune écrivain; une fois de plus, Jarry respecte exactement la norme du milieu littéraire” (Besnier 2005: 157). Allí mezcla poemas vinculados con la idea de “cuerpo astral”, pinturas relacionadas con los escudos de la heráldica, el ensayo “Linteau” en donde expone su concepción poliédrica del sentido afín con las ideas guías de Mallarmé y un acto de teatro intitulado “Guignol” (en el que Ubu dialoga con la Conciencia). Este acto resulta un ejemplo del “teatro para ser leído” o “théâtre de fauteil”, basado en la antiteatralidad, rasgo dilecto de los dramaturgos simbolistas: “Un drame lu, paraîtra aux âmes délicates plus vivant que le même drame joué sur un théâtre par des acteurs vivants”, según se proclama en el artículo “Nos maîtres” de la *Revue wagnérienne* (8 mayo de 1886, citado en Peylet 1994: 86).

Un año después, Ubu resurge en otra obra simbolista, *César-Anthechrist*. Allí Jarry dedica al gordo personaje la mitad del libro en su “Acte terrestre”; un ejemplo de este teatro irrepresentable simbolista pueden ser las indicaciones escénicas; así el “Entr’acte” anuncia “Les étoiles tombent du ciel” (OC I: 283), “Les baleines paraissent à la surface de la mer” (OC I: 295), “Le ciel se retire comme un livre qu’on roule” (OC I: 324). *César-Anthechrist* está estructurado en cuatro actos: un acto prologal, un acto heráldico (aquí ya aparecen los soldados “palotins” y el objeto dilecto de castigo, el “bâton à physique”), un acto terrestre (en dieciséis escenas está sintetizado *Ubu roi*, a excepción de casi todo el primero y último acto de lo que finalmente publicará en 1896) y un último acto (del Juicio final); finalmente, añade un “postacto” con una didascalía (“Les morts se lèvent et viennent au jugement”) y una dedicatoria que ancla la obra al formato libro (“ce livre est dédié à Jean Damascène”) (OC I: 333).

Esta obra de extrema complejidad es un relato simbólico del Apocalipsis, cuando el Anticristo, como encarnación del Mal, llega a la tierra para reinar porque se ha anunciado el final de los tiempos, en un reloj de arena invertido que marca la dirección contraria. En el acto prologal se

narra su nacimiento, en el acto terrestre, su puesta en la tierra; uno de sus reflejos terrestres será justamente Ubu. En el último acto dedicado al Juicio, César-Anticristo es vencido y fulminado por el Espíritu Santo, es decir, acaba derrotado por Dios. Esta obra, que algunos señalan como la más oscura de Jarry, mezcla imágenes de heráldica, grabados de santos, Cristo en la cruz o Ubu, con nociones de esoterismo, como la idea de “cuerpo astral”. Aquí Ubu funcionaría como una figura del Anticristo, pero sobre todo, se transforma en un adalid del Simbolismo, su panza se vuelve una esfera capaz de reflejar todos los sentidos.⁵⁰ Dicho en otras palabras, al reducir el personaje a su rasgo abstracto, Jarry lo convierte en símbolo, siguiendo su método de lectura patafísico basado en las identidades de contrarios y la definición de los objetos a partir de sus rasgos virtuales, como nos recuerda la definición de la ‘Pataphysique: “science des solutions imaginaires qui accorde symboliquement aux linéaments les propriétés des objets décrits par leur virtualité” (OC I: 669).

A la par de estas ediciones en volumen, Jarry se interesa por la publicación de revistas de arte (*L’Ymagier* y *Perindherion*) y escribe obras de vena simbolista no asociadas a Ubu como *L’Autre Alceste* (1896), *Le vieux de la montagne* (1896).

Ya inserto, entonces, en libros de cargado simbolismo, Ubu reaparece en abril y mayo de 1896, con el título *Ubu Roi ou Les Polonais* publicada por *Le Livre d’Art* (publicación que dirigía su amigo Paul Fort), en dos entregas. En el mismo año, el 11 de junio, se publica, por fin, en un volumen por Éditions du Mercure de France, con el título de *Ubu roi* con los caracteres pseudoarcaicos encargados al impresor parisino Renaudie y con la imagen del “Véritable portrait de Monsieur Ubu” en la cubierta. Jarry cumple, entonces, con el objetivo propuesto inicialmente de reescritura del texto escolar en clave simbólica (Imagen 8).

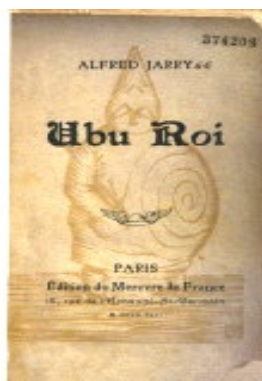


Imagen 8. Cubierta de *Mercure de France*, 1896.

⁵⁰ Si bien en su fino análisis de corte psicoanalítico-estructuralista, Arrivé descubre en *Ubu Roi* el contario de *César-Anthechrist*, seguimos la tesis de Schuh en “César-Anthechrist: un écran occulte pour Ubu” (en Besnier 2007b: 13-45), quien lee el posicionamiento de Jarry en su campo literario y el intento de hacer legible un texto escolar sofisticándolo. Según el autor, “c’est la philosophie occulte qui fournit à Jarry tous les instruments nécessaires à la transfiguration d’Ubu en héraut du symbolisme” (15).

A nivel argumental, la pieza narra una sencilla peripecia que simula ser histórica: Père Ubu, capitán de dragones, oficial de confianza del rey Venceslas, antiguo rey de Aragón, alentado por su mujer y su voraz apetito, decide hacerse con el trono de Polonia y se alía con el capitán Bordure además de contar con la ayuda de sus soldados “palotins”. A pesar de la advertencia de la reina Rosemunde al rey Venceslas, este visita el campo militar y es asesinado por Père Ubu, quien también mata a sus hijos Ladislas y Boleslas. El menor de los hijos del rey, Bougrelas, logra salvarse. Una vez en el trono, Père Ubu desata su poder tiránico cobrando impuestos, comiendo y matando; *phynance*, *physique* y *merdre* aparecen puntuando todas las acciones de represión a los nobles, magistrados y financistas. Mientras tanto, Bougrelas, tras recibir la visita fantasmagórica de sus ancestros, planea la venganza y la recuperación del trono, convoca a sus filas a Bordure, quien cambia de bando porque había sido engañado por Père Ubu, y pide además ayuda al zar de Rusia. Este acabará recuperando el trono; al final, Mère y Père Ubu deberán escapar en un barco rumbo a Francia.

A continuación, revisaremos los elementos paratextuales, textuales y metatextuales que, más que la peripecia, son útiles para afianzar la inscripción de la obra en el Simbolismo.

A nivel paratextual, se indica que este drama trata de una “restitución” de la representación hecha junto a los Morin: “Drame en cinq actes, en prose. Restitué en son intégrité tel qu’il a été représenté par les marionnettes du Théâtre des Phynances en 1888”; es decir, vemos nuevamente que a Jarry no le preocupa el plagio en su aspecto negativo, ya que repone el origen del texto y sus condiciones de producción. La dedicatoria es para Marcel Schwob, escritor simbolista que lo alentó en sus inicios en el concurso de l’*Écho de Paris*.

A nivel textual, el cambio más rotundo y reconocido por los propios hermanos Morin en la obra de Chassé son los nombres propios. El nombre del protagonista deja de ser “Hébert”, “Heb”, “Hébé”, “Ébé” o “P. H.” y pasa a ser “Père Ubu”, es decir hay cambio de la “e” por la “u”. Lo mismo ocurre con los nombres de los soldados, antes nombres españoles como “Pedro de Morilla”, “don Álvarez”, “don Juan de Avilar”, que podrían ser entendidos en términos realistas, para pasar a ser nombres con fuerte carga heráldica y simbólica como “Pile”, “Cotice” y “Giron”, que son los nombres que designan las partes que componen un escudo.⁵¹ Por tanto, al humor infantil de la pieza, Jarry le agrega una dimensión simbólica con la heráldica.

⁵¹ “Le sens de ces noms révèle combien Jarry était préoccupé par la science du blason, la connaissance et l’interprétation des signes, des devises, des ornements héraldiques. La Pile est une pièce héraldique en forme de coin dont la partie la plus large est tournée vers le chef. La Cotice est la barre du blason diminuée en largeur. Le Giron est le triangle régulier dont le sommet occupe le centre de l’écu.” (OC 1948). Véase el análisis de los nombres en el capítulo 3 dedicado a los juegos de palabras.

En la reescritura de Jarry, los nombres propios también pierden su valor referencial geográfico como índices que remiten a España, a Francia o a Polonia. La no referencialidad es otra marca defendida por el Simbolismo en el teatro. Así pues, aunque la obra se llama, en un comienzo, *Ubu roi ou Les polonais* y algunos personajes reciben nombres polacos, como el rey Venceslas y sus hijos Boleslas y Ladislás, Jarry trastoca esta referencia histórica e inventa otros nombres que simulan ser polacos, como el del tercer hijo llamado “Bougrelas” (palabra que mantiene la terminación polaca en *-as*, a la que le agrega una raíz francesa *bougre*, término impreciso que se refiere a un individuo en un sentido despreciativo (véase el apartado 3.2 de la Parte II). También usa nombres propios pertenecientes a la realeza como “Sobieski” y “Leszczyński” (reyes polacos entre siglo XVII y XVIII) para bautizar a campesinos; alterando, de este modo, las jerarquías sociales.

Por otro lado, si bien el personaje Ubu ya había aparecido como pieza de “*théâtre de feteuil*” para ser leído dentro de las obras antes mencionadas, este *Ubu roi* editado en volumen se orienta a la efectiva puesta en escena. Estratégicamente Jarry prepara las condiciones de su recepción futura en metatextos en los que prescribe cómo debe ser la representación: lo hace en la correspondencia con Lugné-Poe, director del Théâtre de l’Œuvre de París, y en artículos de prensa.

Para situar el posible interés de Lugné-Poe en nuestro autor, debemos describir sucintamente la escena teatral de la década de 1880-1890, que se dividía sobre todo en dos tipos de sala, ambas opuestas al teatro comercial de *boulevard*. Por un lado, estaba el Théâtre Libre de André Antoine (creado en 1887), introductor del teatro naturalista con autores como Tolstoi, Strindberg o Ibsen. Su modo de funcionamiento le permitía escapar a la censura y a los problemas económicos, porque la pieza se exhibía pocas veces y luego la *troupe* de artistas se iba de gira por Francia o por el extranjero. Un gran representante de esta escena, Emile Zola, en *Le Naturalisme au théâtre*, advierte que el teatro debe situarse en un decorado preciso en el que ubicar a los actores, porque el decorado funciona como un elemento descriptivo central y continuo:

Peu à peu, l’évolution scientifique s’est produite, et nous avons vu le personnage abstrait disparaître pour faire place à l’homme réel, avec son sang et ses muscles. Dès ce moment, le rôle des milieux est devenu de plus en plus important. Le mouvement qui s’est opéré dans les décors part de là, car les décors ne sont en somme que les milieux où naissent, vivent et meurent les personnages. (Zola, en Hubert 1998: 201)

Frente al teatro naturalista de Antoine, el teatro simbolista se representa, primero, en el Théâtre d’Art de Paul Fort (1890-1892) y, luego, en el Théâtre de l’Œuvre de Lugné-Poe a partir de 1894. Lugné-Poe crea su teatro para alentar la escena simbolista con éxitos como el de

Maeterlinck con *Pelléas et Mélisande*. También lleva a escena *Les Pieds Nickelés* de Tristan Bernard, *Le cloître* de Verhaeren, *Le Roi Candaule* d'André Gide, *L'annonce faite à Marie* et *L'otage* de Paul Claudel, *La couronne de carton* de Jean Sarment, *La messe est dite* de Marcel Achard, *La maison ouverte* de Steve Passeur, *Tour à terre* d'Armand Salacrou, *Salomé* de Oscar Wilde.⁵²

Se trata de un teatro que paradójicamente se plantea como “antiteatral” y mental, puesto que busca sugerir la abstracción, lo invisible y evitar cualquier intento de descripción verista. Por ello desconfía de los actores y prefiere otras formas, como las marionetas, la danza o el teatro de sombras. También rechaza un decorado preciso y utiliza, en cambio, telas abstractas de pintores como Bonnard, Gauguin, Vuillard y Lautrec. En ese sentido, el poeta y ensayista Pierre Quillard, en su artículo “De l'inutilité absolue de la mise en scène exacte” (1891), rehúsa en estos términos la necesidad del “decorado preciso” que reclamaba Zola: “Le décor doit être une simple fiction ornementale qui complète la illusion par des analogies de couleurs et de lignes avec le drame. Le plus souvent il suffira d'un fond et de quelques draperies mobiles” (en Hubert 1998: 212).

En ese contexto, Jarry se acerca a Lugné-Poe, comienza a trabajar como su secretario y colabora en la puesta en escena de *Peer Gynt* para la temporada de 1896. Aprovechando esta cercanía, escribe una carta al director para ofrecerle llevar a escena su *Ubu roi*. En su carta del 8/9 de enero de 1896 (OC I: 1042-1044), le señala las pautas para una representación futura:

Puisque *Ubu roi* vous a plu et forme un tout si cela vous convenait, je pourrais le simplifier un peu, et nous aurions une chose qui serait d'un effet, comique sûr, puisque, à une lecture non prévenue, elle vous avait telle.

Il serait curieux, je crois, de pouvoir monter cette chose (sans aucun frais du reste) dans le goût suivant:

1. Masque pour le personnage principal, Ubu, lequel masque je pourrais vous procurer au besoin. Et puis je crois que vous êtes occupé vous-même de la question masques.
2. Une tête de cheval en carton qu'il se prendrait au cou, comme dans l'ancien théâtre anglais. Pour les deux seules scènes équestres, tous détails qui étaient dans l'esprit de la pièce, puisque j'ai voulu faire un guignol.
3. Adoption d'un seul décor, ou mieux, d'un fond unique, supprimant les levers et baissers de rideau pendant l'acte unique. Un personnage correctement vêtu viendrait, comme dans les guignols, accrocher une pancarte, signifiant le lieu de la scène. (Notez que je suis certain de la supériorité “suggestive” de la pancarte écrite sur le décor. Un décor, ni une figuration, ne rendraient “l'armée polonaise en marche dans l'Ukraine”.)
4. Suppression des foules, lesquelles sont souvent mauvaises à la scène et gênent l'intelligence. Ainsi, un seul soldat dans la scène de la revue, un seul dans la bousculade où Ubu dit: “Quel tas de gens, quelle fuite, etc.”.
5. Adoption d'un “accent” ou mieux d'une “voix” spéciale pour le personnage principal.

⁵² Para un detalle de las puestas en escena, véase: <<http://www.theatredeloivre.fr/oeuvre.html>>.

6. Costumes aussi peu couleur locale ou chronologiques que possible (ce qui rend mieux l'idée d'une chose éternelle), moderne de préférence, puisque la satire est moderne; et sordide, parce que le drame en paraît plus misérable et horrible.

En estas seis recomendaciones ya quedan planteadas sus condiciones de puesta en escena anitmimética: deshumanizar al actor con el uso de máscaras y de una voz especial, situar la escena fuera de las coordenadas de tiempo y espacio, usar objetos que exhiben el artificio; en ese sentido, reemplazar el decorado por carteles.

Jarry divulga estas ideas, para un público más amplio, en su artículo de octubre de 1896: "L'inutilité du théâtre dans le théâtre" (OC I: 405-410) en *Mercure de France*. El título evoca el artículo de Quillard mencionado anteriormente; por lo tanto, se muestra heredero de la tradición simbolista si bien ya adelanta ciertas rupturas.

En primer lugar, aborda el problema de la multitud; desde una postura elitista rechaza tener que adaptarse al gran público a quien directamente expulsaría de la sala: "La liberté m'étant pas encore acquise au théâtre de violemment expulser celui qui ne comprend pas, et d'évacuer la salle à chaque entr'acte avant le bris et le cris"; solo acepta a aquellas personas que "savent comprendre". La multitud se conforma con un teatro que le ofrece personajes similares a ella y peripecias "naturales" y habituales, como el teatro de Marucine Donnay, autor exitoso de piezas ligeras. Luego, Jarry revisa elementos que "encombrent la scène sans utilité". En primer lugar, propone un decorado que no busque reproducir la realidad por la "stupidité du trompe-l'oeil"; se inclina por telas pintadas en las que cada espectador pueda construir su propia visión de la pieza. Defiende un decorado abstracto pintado por "celui qui ne sait pas peindre", simplificando la escena a "les utiles accidents", los lineamientos. Por eso defiende el decorado heráldico para marcar todo un acto. También sugiere el uso de carteles para indicar el cambio de escena.

En cuanto al actor, este deberá usar máscaras que lo lleven a penetrar en el carácter del personaje y ayudado por los cambios de luz que le permiten jugar con la sombra, como marionetas. Lo más bello resulta el mohín impasible. A esto se agrega una voz especial que ha de ser la de la máscara.

En otro artículo, "Réponses à un questionnaire sur l'art dramatique" (OC I: 410-415), publicado póstumamente, precisa algunas ideas: el teatro busca la verdad y reconoce que esta puede ser diversa; el arte dramático ha renacido con el teatro abstracto de Maurice Maeterlinck (de quien rescata el concepto del "aplauzo del silencio") y Charles Van Lerberghe, entre otros que traen un teatro "eternamente trágico" como Goethe, Grabbe, Ben Johnson, Marlowe, Shakesperare, Cyril Tourneur. Además, reconoce que el Théâtre d'Art, Théâtre Libre y el Théâtre de l'Œuvre

incorporan nuevos dramas y “nouveaux sentiments” de la mano de Paul Adam, Henry Bataille, Maurice Beaubourg, Henrik Ibsen, Francis Jammes, Jean Lorrain, Pierre Quillard o Rachilde.

Asimismo, se vuelve a ocupar del público, privilegiando aquel “qui sait lire”. Habla de dos tipos de público: “l’assambée du petit nombre” y “celle du grand nombre”. Al primer grupo lo envía a salas como el Châtelet, Gaîté y Opéra-Comique. Al segundo grupo le reserva el rol activo de crear y la facilidad de asistir gratuitamente a los ensayos a los que el gran público no concurre. También menciona la existencia de los *théâtres à côté*, que dada su duración han perdido su locura y se han vuelto regulares (tanto por su frecuencia como su mala calidad).

En los textos mencionados, vemos que hay una coincidencia con las preocupaciones simbolistas del teatro abstracto no referencial, la puesta al margen del autor y la búsqueda de un público activo que cree su propia obra en el momento de la lectura; pero Jarry se desmarca de este movimiento al aportar algo nuevo al teatro: la mostración del artificio, el uso de los carteles para indicar cambios en una escena abstracta que no es onírica y sí, en cambio, sumamente material (*physique, phynance y merdre* serán el hilo rector de sus piezas ubuescas). A continuación, veremos que esto se hace más evidente en los metatextos que acompañan la primera representación y que exhiben sin ambages la convención teatral: el discurso de presentación y el programa de mano.

En el discurso previo a la representación del 10 de diciembre de 1896, Jarry sale a escena y en un tono monocorde toma posición. Por un lado, desacraliza el original. Ya había advertido que su obra era una “restitución” y no un original. Ahora informa que la obra fue recortada para la representación y que realizará gustoso otros cortes a voluntad de los actores: “Nous allons passer avec trois actes qui sont sus et deux qui sont aussi sus aussi grâce à quelques coupures. J’ai fait toutes les coupures qui ont été agréables aux acteurs [...] et j’ai maintenu pour eux des scènes que j’aurais volontiers coupées” (OC I: 400). El recorte será una operación que repetirá a lo largo de producción en busca de una síntesis, y no de un desarrollo más extenso del personaje.

Por otro lado, otorga un lugar central a la productividad de la lectura, ya que comienza su discurso reconociendo la recepción de la obra escrita en las críticas positivas de escritores o críticos literarios como Silvestre, Mendès, Scholl, Lorrain y Bauër, que supieron ver más símbolos que él mismo. Y señala la apertura del sentido de su *Ubu roi* al ser una “obra rudimentaria”, una “esfera”. Por eso advierte que el público es libre de interpretar cualquier alusión (antes había afirmado que el público activo de “quelques intelligents” construía su pieza), pero también pueden reconocer a un simple fantoche dibujado por un estudiante: “C’est

pourquoi vous serez libres de voir en M. Ubu les multiples allusions que vous voudrez, ou un simple fantoche, la déformation par un potache d'un de ses professeurs qui représentait pour lui tout le grotesque qui fût au monde" (399).

Ante esta posible diyuntiva lectora en la interpretación, creemos que, desde un marco simbolista, Jarry se decanta por mantener la multiplicidad del sentido sin un anclaje referencial; es decir, opta por la primera parte de la proposición, de apertura significativa. Se inclina hacia la parodia formal (la relación entre textos) y no hacia la sátira (la relación con un referente externo). Como hemos visto en la Parte I (2.2.c), la parodia no busca aludir a un referente preciso, sino que se posiciona en una retoma textual en la cadena de reescrituras, en cambio la sátira basa su comicidad en la caricatura de un referente externo, de la que deriva cierta moral de cómo debería ser o actuar el personaje. Para eludir ese anclaje moral en la realidad de su época, Jarry evita reproducir el "efecto de lo real"⁵³ en actores, objetos y marcas espacio-temporales. Veamos cómo lo hace.

Respecto de los actores, Jarry les ha solicitado que por "deux soirées impersonnels" escondieran su humanidad detrás de máscaras para captar el alma de las marionetas. También el protagonista montaría un caballo de cartón. En cuanto al decorado, este es "parfaitement exact" para situar la obra fuera de un tiempo y lugar. Jarry se decanta por la Eternidad,⁵⁴ a la que también bautiza como *ethernité* en donde se amalgama en una palabra la "eternidad" con el "éter". Para dar cuenta de esta temporalidad liberada de las restricciones referenciales, yendo justamente en contra del consejo naturalista de Zola en "Le Naturalisme au théâtre", quien prohibía por inverosímil situar un personaje actual en el siglo XVII (en Hubert 1998: 202), Jarry plantea paradojas cronológicas que pueden ser calificadas de anacrónicas; por ejemplo, disparar con un revólver en una acción situada en el año mil (*OC I*: 400).

En cuanto a la localización espacial, Jarry instala nuevamente la unión de contrarios porque concluye que la acción transcurrirá en "Pologne, c'est-à-dire Nulle Part" (*OC I*: 401), es decir, la localiza y deslocaliza a la vez. En el programa de mano "Autre présentation d'*Ubu roi*" (publicado más tarde en *La Critique* del 20 de diciembre de 1986, *OC I*: 401-402) también se indica que el telón se abrirá sobre un decorado que representa sintéticamente Ninguna Parte: "avec d'arbres au pied des lits, de la neige blanche dans un ciel bien bleu, de même que l'action

⁵³ Barthes y Hamon (1982) estudian la construcción de este "efecto de lo real" para simular naturalidad. Los procedimientos para lograrlo radican, entre otras características, en la abundancia de marcas referenciales sobre una geografía determinada y la inserción del relato ficcional dentro de un contexto histórico, es decir, por localizar la ficción en un marco espacio-temporal determinado.

⁵⁴ "Si l'on veut que l'œuvre d'art devienne éternelle un jour, n'est-il pas plus simple, en la libérant soi-même des lisières du temps, de la faire éternelle tout de suite ?" (*OC II*: 641).

se passe en Pologne, pays assez légendaire et démembré pour être ce Nulle Part, ou tout au moins, selon une vraisemblable étymologie franco-grecque, bien loin un quelque part interrogatif”.

Ahora bien, podría pensarse que el Ninguna Parte reenvía a un referente externo: Polonia, país que, paradójicamente, no existía por ese entonces.⁵⁵ Pero, con Jarry, ese “pays de Loin-Quelque Part” (OC I: 403) queda localizado dentro del universo del lenguaje y no en un referente extraliterario ya que Polonia puede estar incluso “dans le pays où l’on se trouve” (OC I: 402), es decir que funcionaría, a nuestro entender, más como un deíctico que como un referente. Siguiendo la pista pseudoetimológica que él mismo sugiere, se trataría de un nombre de origen francés y griego. En las notas críticas a su obra, Arrivé señala que *Po-* se refiere a dos elementos del griego: el primero interrogativo, el segundo indefinido (ποῦ y ποῖ). Por eso, traduce por “Quelque part interrogatif”. Por otro lado, en *-logne* estaría la raíz de la palabra francesa “loin” (lejos) (OC I: 1166).

Cualquier parecido con dinastías polacas o realidades francesas es evitado explícitamente en la sentencia: “Nous ne trouvons pas honorable de construire des pièces historiques” (OC I: 402), dado que estas obras históricas se alejarían por su carácter sumamente fechado de la eternidad. Asimismo, no es la peripecia histórica la que le interesa, pero tampoco la pura ensoñación del teatro mental simbolista; en el apartado siguiente veremos cómo Jarry ancla nuevamente su teatro en una materialidad próxima a la cultura popular.

b.2. Segunda reescritura: de pieza simbolista al teatro de mirlitón

Ubu roi seguirá reescribiéndose pero cambiará de espacio literario. Tras pasar desapercibidas dos obras de cuño simbolista como *César-Anthechrist* (1895) o *Les Jours et les nuits* (1897), Jarry abandonará este espacio en declive y que él mismo contribuye a socavar en su puesta del Théâtre de l’Œuvre, y se acercará en su trayectoria a una renovación a partir del registro popular con géneros menores propios de la Feria, como la opereta, las marionetas, el mirlitón,⁵⁶

⁵⁵ Polonia había dejado de existir como Mancomunidad de Polonia-Lituania entre 1795 y 1918, su territorio se había repartido entre Austria, Rusia y Prusia.

⁵⁶ El mirlitón es un instrumento musical, un flautín que usan los niños como un juguete. En *Ubu roi*, Père Ubu le regala uno a Venceslas (I, 6). También se usó la palabra para referir a versos sencillos y de baja calidad asociados al guiñol y que se imprimían en el papel que se usaba para envolver al instrumento. Otro uso de la palabra refiere a los cambios de voz de los marionetistas cuando debían imitar alguna voz de personaje.

así como la crónica de actualidad en *La Revue Blanche* de los hermanos Natanson y los *Almanachs du Père Ubu* junto con el pintor Pierre Bonnard del grupo Nabis.

Cabe destacar que si bien Jarry se acerca en este segundo momento a la cultura popular a través de varios géneros devaluados, no se convierte en un escritor realista de piezas históricas como podríamos creer en una lectura superficial, por ejemplo, de los almanaques o las crónicas de actualidad. Jarry se mantiene en una escritura antimimética, que tiene ciertamente más de farsa que la simbolista, pero que se conserva igual de anacrónica, poniendo en escena “tipos” (La Joven, el Jorobado, el Gigante, etc.) más que figuras reales, portadores de “tics” y no de psicología, o escribiendo crónicas en donde la lógica de acción se invierte. Por ejemplo, en “La conduite des noyés” se describe al humano que se ahoga como a una variedad de pez, en “La Passion considérée comme course de côte”, el calvario de Jesús es narrado como una carrera de bicicletas o en “Les pietons écraseurs” son los peatones los que golpean a los coches y no a la inversa. Por último, Jarry busca en su inacabado proyecto del “Teatro mirlitonesco”, la síntesis de un teatro de marionetas que alumbrase una “verdad bufa” y de carácter eterno.

En cuanto a *Ubu roi*, siguiendo con la cronología de sus publicaciones, en vida del autor, saldrán a la luz otras ediciones: en 1897 por Éditions du Mercure de France en edición en facsímil (a la que se agrega solo la mención de la música de Claude Terrasse y la composición de la orquesta) y en 1900 por *La Revue Blanche* junto a *Ubu enchaîné*, pieza que funciona en las antípodas de *Ubu roi*. De hecho, la trilogía *César-Anthecrist*, *Ubu roi* y *Ubu enchaîné* marcarían el sentido de las reescrituras: de la gema simbolista a la escena de la farsa. En esta última edición de *Ubu roi*, Jarry agrega al final la “Chanson du décervelage”, que no estaba en las ediciones de Mercure de France y que resulta un típico elemento de la farsa, en este caso, reformulando una canción popular “Le Vals de pruneaux” (Brun 2009: 13-23). También a nivel paratextual, deja de mencionar la referencia a la representación del Théâtre de Phynances de 1888, marcando asimismo un alejamiento mayor de la primera escritura escolar.⁵⁷ A lo largo de su vida, Jarry continuará sus reescrituras del ciclo ubuesco en las que invierte, ensambla o reduce su *Ubu roi*, poniendo siempre en escena el “tipo” de Ubu, caracterizado por la ferocidad que nace de sus apetitos inferiores. A continuación, revisaremos estas tres operaciones.

La operación de inversión queda plasmada en *Ubu enchaîné* (1900), la única pieza escrita completamente en su edad adulta. Esta obra resulta el contrario de *Ubu roi*, porque el protagonista quiere pasar de ser rey a esclavo. En el país de los Hombres Libres, la ambición de

⁵⁷ Para el análisis del giro hacia lo popular y los géneros de “Feria”, seguimos la tesis de Barbara Pascarel (2008: 15-16), quien señala que se trata de un aspecto poco estudiado o revisado de forma parcial.

Père Ubu ahora es la de acabar en las galeras como rey de los prisioneros. Su lema será “la liberté, c’est l’esclavage !” (V, 1). Sin embargo, los Hombres Libres (que funcionan como la inversión de los soldados Palotins) obedeciendo al caporal Pissedoux (el opuesto de su opositor el Capitaine Bordure) acaban destituyéndolo y otorgándole nuevamente la libertad. Al final Père Ubu sigue su viaje a nuevas tierras.⁵⁸ La pieza, si bien opuesta a *Ubu roi*, se ubica en su continuación. La primera frase del Acto I, es un claro guiño al escándalo generado por el “merdre” inicial (OC I: 429): “Mère Ubu: Quoi ! tu ne dis rien, Père Ubu. As-tu donc oublié le mot ? / Père Ubu: Mère... Ubu ! je ne veux plus prononcer le mot, il m’a valu trop de désagréments”.

Cabe aclarar que la primera representación de esta pieza se llevó a cabo en 1937, a cargo de Sylvain Itkine y con decorados de Max Ernst, en un contexto receptor marcado por el Surrealismo. Itkine opó por rescatar la obra por su extrema libertad y carácter revulsivo que podía asociarse a las vanguardias: “J’insiste sur le fait qu’ *Ubu enchaîné*, qui n’apporte aucune conclusion ou solution concrète, et dans lequel triomphent unilatéralement les puissances inférieures, ruine les choses établies et, de ce fait, doit servir de départ à notre action et non d’aliment à notre scepticisme” (entrevista realizada por *La Nouvelle Saison* en 1937, en Béhar 2003: 45).⁵⁹

Dado que *Ubu enchaîné* aborda el tema de la libertad, las interpretaciones políticas (sobre la anarquía, la tiranía, etc.) son fáciles de anclar en hombres políticos concretos; sin embargo, en su continuo movimiento Jarry evita identificar la situación con un régimen específico al que satiriza. En ese sentido, J.-H. Sainmont (1951: 66-67), desde el Collège de ‘Pataphysique, advierte:

Mais il ne faudrait pas non plus en être dupe. Si amusantes et réussies littérairement parlant que soient certaines scènes, comme les exercices des Hommes Libres —et par là *Ubu enchaîné* serait supérieur à *Ubu roi* !— elles ne doivent pas nous faire oublier le caractère constamment contradictoire de la pièce, qui tout entière se développe sur le plan d’une négociation si totale qu’elle se nie elle-même “et ainsi de suite” et ne peut donc être confondu avec une satire.

La segunda operación, el ensamblaje de fragmentos en torno a Ubu, se pone en juego magistralmente en los *Almanachs du Père Ubu* ilustrados por Pierre Bonnard; ya que su condición genérica permite la selección y la variedad de textos breves. Ahora bien, aquí se trata de una recuperación paródica de un género de la literatura popular de *colportage*, en el que encontramos un compendio de artículos con consejos útiles, noticias, calendarios, santorales,

⁵⁸ Para un análisis actancial de la obra, véase Béhar (2003: 127-156).

⁵⁹ Compartiendo el mismo marco interpretativo surrealista, André Breton en su *Anthologie de l’humour noir* (1966) exhorta que no sea vea en *Ubu* una sátira, ni una representación particular de Thiers o del Mufla, sino una “forma colectiva” de humor objetivo (2009: 274).

fragmentos de obras de teatro propias o escritas junto con A. Vollard,⁶⁰ si bien se “defrauda” al lector en el pacto de lectura del “almanaque” por el carácter inútil de las informaciones brindadas. Jarry edita dos números: en 1899 en formato pequeño y económico (*OC I*: 525), en 1901 en formato grande y más costoso (*OC I*: 573).⁶¹

Ubu cocu es otra de las piezas en las que se pone en juego el ensamblaje de fragmentos relativos a *Ubu roi*. Esta obra, editada de forma póstuma en 1944, reúne textos sueltos de difícil datación. Nace de la obra *Guignol*, que a su vez, era una versión reducida de *Ubu roi* y que había sido publicada en *l'Écho de Paris* (1893) y dentro del volumen de *Minutes du sable mémorial* (1894), pero cuyo origen se remonta a los manuscritos colectivos de Rennes. En su edición en las obras completas de Gallimard, se editó junto a los pre-textos: *Onésime ou les Tribulations de Priou* (1889), *Les Paralipomènes d'Ubu* publicado en *La Revue Blanche* (1896), *Ubu cocu ou l'Archéoptérix* (1897-98) y reaparece luego en el proyecto de “Théâtre mirlitonnesque” en *Ubu intime*.

En esta suma de piezas, marcadas por una falta de coherencia de tiempo y espacio, vuelven a aparecer la pareja ubuesca, los palotines llamados ahora en un tono más escatológico “Herdanpo”, “Mousched-Gogh”, “Quatrezoneilles”, y se aborda el tópico de los “cuernos”, entre Mère Ubu y Memnon, salpicado de canciones y trastocando el supuesto lenguaje científico. Otros personajes que se añaden son un criador de poliedros Achras (nombre griego que significa “pera”), y la Conciencia, con la que Père Ubu dialoga. Si bien el “marido cornudo” pareciera ser un tópico propio del *vaudeville*, Jarry se interesa sobre la “verdad bufa” y no histórica de esta pieza, tal como lo enuncia en un artículo de *La Plume*, 1 de junio de 1903 (*OC I*: 453): “Parmi les vérités du second ordre — entendons: les plus variables, et celles qu'on ne reconnaît point spontanément, mais d'après l'autorité et la tradition — classons la vérité historique. Celle-là est temporaire; la vérité bouffe est éternelle”. Cabe mencionar que *Ubu cocu* fue llevada a escena por primera vez en Reims en 1946 por alumnos de liceo y dirigida por su profesor de filosofía M. E. Peillet, uno de los fundadores del Collège de ‘Pataphysique (Henrion 2007).

Por último, la operación de reducción se pone en práctica en el último proyecto, que queda incompleto, en el que se embarca Jarry al final de su vida. Se trata del Teatro mirlitonnesco, el cual funciona como síntesis de su concepción dramática de “inutilidad del teatro en el teatro”: el

⁶⁰ Ambroise Vollard, su amigo *marchand*, seguirá reescribiendo *Ubu*, apropiándose del personaje, por ejemplo, en 1923 publica *Le Père Ubu à la guerre*, en el contexto de la Gran Guerra.

⁶¹ Analizaremos en detalle el signo pictórico y lingüístico en el “alfabeto del Père Ubu” de los *Almanachs* en el capítulo siguiente.

personaje de Père Ubu vuelve en una reducción para marionetas. Estos dos elementos, la síntesis y la marioneta, serán esenciales para su idea de renovación teatral a partir de la recuperación de la cultura popular, desde un enfoque anacrónico y ahistórico. Así pues, Jarry acaba de completar el desplazamiento ubuesco y, por ende, del teatro: de una obra infantil a una pieza simbolista hasta volver al teatro de Feria, desde donde convoca a voluntad el “genio creador de la infancia”, tomando prestada la expresión de Baudelaire.

El nombre que elige para bautizar su última empresa ya habla de un género de poca legitimidad, el mirlitón, compuesto por versos sencillos y de fácil factura. Un ejemplo son estos versos, que ponen en evidencia el carácter artificial de la rima y, de ese modo, queriendo respetarla a toda costa, la subvierten (Béhar 2003: 220).

Quéque chos'
 nous dit
 Que c'est l'autori
 — Té suprém' qu'habi
 — Te dans un habit
 D'un tel acabit.

Por lo tanto, el título de la serie “Théâtre mirlitonesque” debe ser entendido como un programa: la exhibición de un artificio devaluado. Bajo esta premisa, Jarry no ofrece antologías de mirlitón, sino que más bien la propuesta a su editor E. Sansot es la de publicar seis obras breves que van desde la opereta bufa, la reducción de *Ubu roi* hasta la crónica.

La edición se lleva a cabo en formato económico, propia de los libretos de óperas, muy lejos de la factura de lujo de su obra *Minutes de sable mémorial* o su revista de arte *Perindherion*; asimismo la cubierta proviene del frontispicio de Rabelais y genera un efecto arcaizante (Imágenes 9 y 10). Los seis títulos programados son: *Par la taille*, *Ubu sur la butte*, *L'Objet aimé*, *Le Moutardier du pape*, *Ubu intime* y *Siloques, Superloques, Soliloques et Interloques de pataphysique* (que son la base de las crónicas patafíscas de *La Chandelle verte*). De los seis títulos, solo los dos primeros salen publicados.

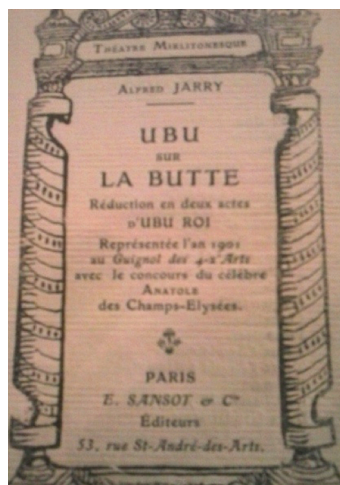


Imagen 9. Página de títulos de edición de *Pantagruel* de Rabelais (1532).

Imagen 10. Cubierta de *Ubu sur la Butte* de Jarry.

En cuanto a *Ubu intime* se trataría de una reducción de *Ubu cocu*; por su parte, *Ubu sur la butte* sí acaba editado en 1906 como una reducción de *Ubu roi* en dos actos (OC I: 1078). Esta última pieza queda reducida básicamente a las acciones centrales de *Ubu roi*: el asesinato del rey, las condenas a la fosa, la guerra. El final cambia porque aparecen los gendarmes para poner orden y apresarse al protagonista, giro típico entre los teatros de *pantins*. También Jarry agrega un prólogo metateatral entre la marioneta y el director de la sala, M. Trombert, en el que defiende el carácter rígido de las marionetas, tal y como lo había explicitado en su conferencia sobre los *pantins*, en Bruselas en 1902. También la reducción se aplicó a la palabra de Cabronne⁶² porque el “merdre” se convierte en un “dre!” para evitar la censura. La pieza se representó sesenta y cuatro veces en el Théâtre Quatzart de Montmartre con música de Claude Terrasse.

Este último ejercicio de reescritura pone en evidencia el interés de Jarry por volver a las formas de la cultura popular: el tipo “Ubu” permite concentrar rasgos carnalescos en su lengua y en su vientre; en ese sentido, en el apartado siguiente, veremos cómo nuestro autor retoma sus fuentes literarias en clave de carnaval.

b.3. Otras reescrituras: Rabelais y Shakespeare carnavalizados

En *Ubu roi* no solo hay referencias a las propias reescrituras del autor, como hemos visto hasta ahora, sino que también se establecen relaciones textuales con otras fuentes literarias clásicas y populares. Si bien el título podría hacer pensar una relación con *Edipo Rey*, la tradición del teatro antiguo no es recuperada en absoluto, ya que ni la temática ni la organización de la pieza remiten a la obra de Sófocles ni a la concepción del teatro griego. En cambio, la imbricación entre las literaturas clásica y popular queda puesta en evidencia, de entrada, en el epígrafe de la obra: “A donc le Père Ubu hoscha la poire, dont fut depuis nommé par les Anglois Shakespeare, et avez de lui sous ce nom maintes belles tragœdies par escript” (OC I: 349).

Creemos que este epígrafe, tanto en su forma con grafías pseudoarcaicas como en su contenido, es central porque encierra a modo de síntesis la relación carnalesca que establecerá *Ubu roi* con dos fuentes del Renacimiento: François Rabelais y William Shakespeare. Para estudiar esta relación, es útil retomar el enfoque que ofrece Mijaíl Bajtín sobre la cultura popular en la Edad

⁶² Este fue el eufemismo más usado en la crítica de la época para referirse a la palabra “merdre” sin nombrarla. Deriva del apellido “Cambronne”, militar que en la batalla de Waterloo tras ser herido habría gritado “mierda”.

Media y Renacimiento, a fin de describir la carnavalización que pondrá en práctica más tarde el propio Jarry en *Ubu roi*.⁶³

En su libro *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen âge et sous la renaissance* (1987 [1970]), Bajtín señala que en el tiempo festivo del carnaval de la Edad Media y el Renacimiento, tal y como muestra ejemplarmente la obra de Rabelais, se caracteriza por una operación de rebajamiento, tanto del cuerpo como de la lengua, con un objetivo regenerador: “le trait marquant du réalisme grotesque est le *rabaissement*, c'est-à-dire le transfert de tout ce qui est élevé, spirituel, idéal et abstrait sur le plan matériel et corporel, celui de la terre et du corps dans leur indissoluble unité” (1970: 29).

Respecto del cuerpo, este se abrirá en sus orificios (boca, ano, orejas, nariz); las acciones de comer y defecar se repetirán continuamente hasta llegar a unirse en el deseo de engullir excrementos; de ahí que la panza sea el órgano carnavalesco por excelencia donde se sintetizan ambos procesos. Las tripas aparecen a menudo en Rabelais. Por ejemplo, en *Gargantua* (cap. IV), Gargamelle, embarazada de su hijo Pantagruel, ante la advertencia de su marido Gargantúa de que modere su apetito por la ingesta de tripas, confiesa sus ganas de masticar mierda (*mâcher merde*): “Ô belle matière fécale, que devait boursoufler en elle !” (1994: 31). En el *Quart Livre* (cap. LVII), aparece un personaje como Gaster, con quien se topa Pantagruel y que es descrito como “impérieux, rigoureux, rond, dur, difficile, inflexible” (1994: 1161), cuya panza es venerada por un séquito de “gastrolatres” (adoradores del vientre) y combatido por “engastrimythes” (ventrilocuos, que hablan desde el vientre); el vientre es pues el lugar de creación y destrucción.

Estos apetitos ambivalentes, a la vez nutricios y destructivos, se celebran en banquetes compuestos por manjares donde la materia fecal está presente, y que pueden transformarse en combates por la supervivencia. Por ejemplo, en el cap. XXXVIII de *Gargantua*, este gigante tiene hambre y se dispone a comer unas lechugas entre cuyas hojas están escondidos seis peregrinos. Estos, atemorizados, dudan en pedir auxilio, pero optan por callar; Gargantúa se los come y van a parar al fondo de su estómago, que se asemeja a la fosa de una prisión:

Et tyrant le bourdon ensemble enleva le pelerin et le mangeoit très bien. Puis beut un horrible traict de vin pineau et attendirent que l'on apprestast le souper. Les pelerins ainsi devorez se tirerent hots les meulles de ses dentz le mieulx que faire peurent, et pensoient qu'on les eust mys en quelque basse fousse des prisons. Et lors que Gargantua beut le grand traict, cuyderent noyer

⁶³ Para este apartado, nos han sido de utilidad tres tesis que abordan, en algunos de sus capítulos, la relación de *Ubu roi* con el carnaval: Ioana Alexandrescu (2010) y Caroline Tremblay (2004) se ocupan, sobre todo, de las características corporales y las formas de carnavalización física de Ubu; Mónica Foresti (2006) trabaja la noción de “dialogismo” y “heteroglosia” en el teatro de Jarry.

en sa bouche, et le torrent du vin presque les emporta au gouffre de son estomach, toutesfoys, saultans avec leurs bourdons, comme font les micquelotz, se mirent en franchise l'orée des dents. (1994: 189-191)

Así como el estómago se vuelve una fosa, también el banquete puede convertirse en una “boucherie” (carnicería), donde domina la destrucción. Pero en el carnaval, la destrucción encierra también su carácter regenerador, ambivalente, de ahí que se pueda generar vida, procrear por orificios no sexuales, desde las flatulencias hasta la oreja; no olvidemos que Gargantúa nace de la oreja de su madre al grito de “¡A beber!”.

Por último, el cuerpo aparece troceado, a causa de castigos que lo mutilan, por ejemplo:

Lors d'un coup luy transchit le test sur les os petrux, et enlevant les deux os bregmatis et la commissure sagittale avecques grande partie de l'os coronal, ce que faisant luy transchit les deux méninges et ouvrit profondement les deux postérieurs ventricules du cerveau; et demoura le craine pendent sus les espaules à la peau du pericrane par derrière, en forme d'un bonnet doctoral, noir par-dessus, rouge par-dedans [...] (*Gargantua* cap. XLII, 1994: 217)

También las partes del cuerpo integran las largas listas de descripción de un personaje, como las de Quaresmeprenant (cap. XXXI, 1994: 1045), que más que a un retrato se asemeja a una lista de compras para el mercado.

Quaresmeprenant, disoit Xenomanes continuant, quant aux parties externes estoit un peu mieulx proportionné: exceptez les sept costes qu'il avoit oultre la forme commune des humains.
Les orteilz avoit, comme une espinette orguanisée.
Les ongles, comme une vrille.
Les pieds, comme une guinterne.
Les talons, comme une massue.
La plante, comme un creziou.
Les iambes, comme un leurre.
Les genoilz, comme un escabeau.
Les cuisses, comme un crenequin.
Les anches, comme un vibrequin.
Le ventre à poulaines boutonné selon la mode antique, & ceinct à l'antibust. [...]

Respecto de la lengua, Rabelais recupera la heterglosia de los *patois* regionales, un latín macarrónico, un francés aún no estandarizado —si bien se va imponiendo hacia el siglo XVI con la defensa, desde el poder real, con Francisco I y, desde las letras, con Du Bellay (1549)— plagado de neologismos u oscilaciones en el uso de las grafías “z/s” o “i/y”, e incluso la creación de lenguas imaginarias. El capítulo IX de *Pantagruel* es un ejemplo paradigmático de esta heteroglosia. Se trata de la presentación de Panurge, quien habla una docena de lenguas distintas, algunas de ellas inventadas, y que llevan al paroxismo de la incomunicación entre los personajes. Aquí un fragmento del intento de diálogo fallido entre Pantagruel y Panurge:

A quoy dist Epistemon. Parlez vous chrestien? mon amy, ou languaige patelinoys.

Dont dit Panurge. Heere ie en spreke anders gheen taele dan kerste taele, my dunct nochtans, al en seg ie v niet een wordt, myven noot verclaert ghenonch wat ie beglere, gheest my vnythermherlicheyt yet waer vn ie ghevoet mach zung.

A quoy respondit Pantagruel. Autant de celluy la.

Donc dist Panurge. Señor de tanto hablar yo soy cansado, por que supplico a vostra reverentia que mire a los preceptos evangelicos, para que ellos movant vostra reverentia a lo ques de conscientia, y sy ellos non bastarent para mover vostra reverentia a piedad, supplico que mire a la piedad natural laqual yo creo que le moura como es de razon, y con esto non digo mas.

A quoy respondit Pantagruel, dea mon amy. Je ne fays doubte aulcun que ne sachez bien parler divers langaiges, mais dictes nous ce que vouldrez en quelque langue que puissions entendre. (1994: 355)

Rabelais toma partido por la vulgarización de las lenguas y, en ese sentido, ridiculiza el latín (defendido a ultranza en la enseñanza por la Sorbonne, la “célèbre académie”); aunque, dado que también es un pensador humanista aconseja estudiarlo, junto al griego y el hebreo, por ejemplo, en la carta que Gargantúa escribe a su hijo sobre la educación. El capítulo VI de *Pantagruel* (1994: 329-331), donde el estudiante de Limousin encuentra a Pantagruel, es una parodia de un habla erudita pseudolatina sobre un asunto vulgar como es la conquista de una mujer en las calles de París, hasta que, por fin, asoma el *patois* del estudiante de Limousin (lo destacamos en negrita):

Mon amy dont viens tu à ceste heure. L’eschollier luy respondit. De l’alme inclyte & celebre academie, que l’on vocite Lutece.

Qu’est-ce à dire dist Pantagruel à ung de ses gens. C’est, respondit il, de Paris. Tu viens doncques de Paris, dist il. Et à quoy passez vous le temps vous aultres messieurs estudians audict Paris.

Respondit l’eschollier. Nous transfetons la Sequane au dilucule & crepuscule, nous deambulons par les compites & quadriviez de l’urbe, nous despumons la verbocination latiale & comme verisimiles amorabunds captans la benevolence de l’omniuge omniforme & omnigene sexe feminin [...].

Par dieu dist Pantagruel ie vous apprendray à parler. Mais devant responds moy, dont es tu.

A quoy dist l’eschollier. L’origine primeve de mes aves & ataves fut indigene des regions lemovicques ou requiesce le corpore de l’agiotate saint Martial.

Ientends bien dist Pantagruel. Tu es Lymousin pour tout potaige. Et tu veulx icy contrefaire le Parisien. Or viens ça que ie te donne ung tour de peigne. Lors le print à la gorge, luy disant. Tu escorches le latin, par saint Iehan ie te feray escorcher le renard: car ie te escorcheray tout vif. [...]

Et comme disoit Cesar, qu’il faut éviter les motz absurdes en pareille diligence que les patrons de navires evitent les rochiers de la mer.

En su universo lingüístico, Rabelais propone también “etimologías de fantasía” (Hormaechea 2012: 6) como en los nombres propios de sus personajes protagonistas: “Panta-gruel” (que significa “tout alteré”, en efecto, todo había sido alterado por una sequía que precedió a su nacimiento) o “Gargantua”, que derivaría de la exclamación de su padre al ver a su hijo por primera vez “Que gran tu as! (supple le goussier)”. También abundan las enumeraciones, cargadas de homofonías, interjecciones e insultos que blasfeman y alaban al mismo tiempo (“Ah, Badebec, [...] ma tendrette, ma braguette”, invoca Gargantúa). En ese sentido, el capítulo III de *Pantagruel* sobre la muerte de Badebec al dar a luz a Pantagruel (1994: 313-317) es un

buen ejemplo de parodia de la seriedad de los discursos fúnebres en las prosopopeyas al difunto. Así pues, en el cuerpo de Badebec están presentes el alumbramiento y la muerte, la creación y la destrucción, la tristeza y la alegría. Gargantúa alaba y denosta a su mujer, recuperando cierta misoginia en la vena *grivoise* que se opone, sobre todo, a la figura del amor cortés, puesto que al final le pide a Dios que le consiga otra:

O mon dieu, que te avoys ie fait pour ainsi me punir? que ne m'envoyas tu la mort à moy premier qu'à elle? car vivre sans elle ne m'est que languir? Ha Badebec ma mignonne, ma mye, mon petit con (toutefois elle en avoyt bien trois arpens & deux sesterées) ma tendrette, ma braguette, ma savatte, ma pantoufle iamais ie ne te verray. Ha faulce mort tant tu me es malivole, tant tu me es oultrageuse de me tollir celle a laquelle immortalité appartenoit de droict. Et ce disant pleuroit comme une vache: mais tout soubdain ryoit comme ung veau, quand Pantagruel luy venoit en memoire. Ho mon petit fils, disoit il: mon couillon, mon peton, que tu es ioly [...]. Ma femme est morte, & bien: par dieu ie ne la ressusciteray pas par mes pleurs: elle est bien, elle est en paradis pour le moins si mieulx ne est: elle prie dieu pour nous, elle est bien heureuse, elle ne se soucie plus de nos miseres & calamitez, autant nous en pend à l'oeil: dieu gard le demourant, il me faut penser d'en trouver une aultre [...].

El rebajamiento del cuerpo y de la lengua carnalesca transcurre en un tiempo excepcional vivido en la plaza pública, por tanto, es un tiempo y espacio compartido universal y utópicamente por la comunidad de la Edad Media y el Renacimiento. Bajtín estudia esta operación de rebajamiento en tres manifestaciones distintas: las formas de los ritos y espectáculos que ocurren en la plaza pública, las obras paródicas en lengua latina o vulgar, las diferentes formas del vocabulario familiar y grosero que van desde apodos (*sobriquets*) a injurias o blasfemias donde prima la escatología obscena. Si bien heterogéneas, todas estas manifestaciones de la cultura cómica popular son reunidas bajo el nombre de “realismo grotesco” o “carnavalesco”, el cual arrastra hacia lo bajo (de hecho, grotesco proviene de “gruta”) los discursos “elevados”, tanto de la ciencia como de la fe. En ese sentido, en su crítica humanista y defensora de los lenguajes populares, Rabelais atacará tanto a la Sorbona como a la Iglesia por esgrimir discursos oficiales cerrados y monoglósicos; cabe destacar que la Sorbona condenará su *Gargantua*. Rabelais tendrá éxito, en cambio, entre círculos populares, sobre todo, con su *Pantagruel*, aunque no entre las elites intelectuales a las que pertenecía (además de escritor, Rabelais había sido monje y posteriormente médico).

Este “grotesco realista o carnalesco”, según Bajtín, fue muy poco defendido y quedó, en general, confinado a una forma de sátira vulgar. De hecho, Rabelais fue identificado como un autor “grosero” (su primera traducción al castellano, por ejemplo, data de 1905) que no movía a risa en los siglos que le siguieron, los cuales hicieron de la seriedad una virtud, sobre todo, burguesa. Rabelais es recuperado por el Romanticismo alemán, bajo un grotesco que se distancia de la plaza pública y se vuelve más introspectivo, ya que se centra en la subjetividad

individual, más cargado de fuerza destructora que de poder regenerador. En el siglo XX, Bajtín encuentra en Jarry un ejemplo del “grotesco modernista”, vinculado con aquel de origen romántico (1970: 55); según su análisis, este también estaría presente en sus continuadores como los surrealistas y los expresionistas.

Si bien es cierto que Ubu será gobernado por un impulso destructor buscando “destruir hasta las ruinas”, como proclama en el comienzo de *Ubu enchaîné*, y pareciera ser pura negatividad sin capacidad regeneradora (esta es la idea de la tesis de Foresti siguiendo a Bajtín), creemos que el grotesco carnavalesco de Rabelais con su rasgo de rebajamiento ambivalente está muy presente en la obra jarryana. Veamos de qué modo.

Por un lado, Rabelais es una referencia a la cultura popular frecuente en su producción, ya sea visual, en las revistas *Ymagier* y *Perhinderion*, en las que recupera imágenes medievales, como en su literatura volcada hacia lo popular y *potachique*. Su amigo Apollinaire describe la biblioteca de la pequeña vivienda de Jarry como una “reducción de biblioteca” dominada por Rabelais: “Elle se composait d’une édition populaire de Rabelais et de deux ou trois volumes de la Bibliothèque rose” (en Shattuck 1955: 234). A su vez, Rabelais aparece “en papel” en la biblioteca de los “27 libros pares” de Faustroll en el puesto 19; la biblioteca de Faustroll recuerda, por otro lado, los volúmenes imaginarios de Pantagruel en el capítulo VII (1994: 335-341). En cuanto a las lecturas escolares, Charles Chassé reconoce la clara influencia de Rabelais para los estudiantes de Rennes; y agrega como rasgo de estilo que las enumeraciones rabelesianas eran copiadas en la saga hebértica (1921: 39-40):

“C’était presque exclusivement dans Rabelais et dans Le Sage que nous allions chercher notre inspiration”, me dit M. Charles M... Le polochon est en effet assez semblable à plusieurs monstres comiques sortis du cerveau de l’auteur de Pantagruel. Ces énumérations fantastiques et absurdement précises de 3 milliards 333 millions 333 mille 333 polochons sont aussi des énumérations rabelaisiennes (cf. Pantagruel, L. III, Ch. I. “Une colonnie de Utopiens en nombre de 9.876.543.210 hommes”. Ch. 2 “de 2.435.768 à 2.435.769 moutons”). Il n’est pas jusqu’à la poche du P. H. qui ne paraisse venir en droite ligne de l’île des Chats-Fourrés, lesquels ont tous “gibécieres... aucuns la portent attachée au col en escharpe, autres sur le cul, autres sur la bedaine”.

Si en el comienzo de la trayectoria de Jarry está Rabelais, este vuelve más hacia el final de su vida en dos proyectos: por un lado, el autor aparece en el título de su traducción de la obra alemana *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung ist ein Theaterstück* de Christian Dietrich Grabbe, que Jarry rebautiza como *Silènes*, porque encuentra que esa palabra que usa Rabelais en

el prólogo a *Gargantua* es la traducción perfecta y anticipada de la que él realiza en 1900:⁶⁴ “Silenes étaient jadis petites boîtes, telles que voyons de présent es boutiques des apothecaires, peintes au dessus de figures joyeuses et frivoles, comme de Harpies, Satyres, oison bridés, lièvres cornus, canes bâtéés, boucs volants, cerfs limoniers, et autres telles peintures contrefaites à plaisir pour exciter le monde à rire” (1994: 5). Por otro lado, la obra de Rabelais, en tanto “reducción”, vuelve a aparecer en la ópera *Pantagruel* para marionetas (en la que trabaja durante diez años junto a Claude Terrase y que deja inacabada).

En cuanto a *Ubu roi*, Rabelais no se hace presente en el esquema argumental de la pieza, ya que Jarry no sigue las pautas de la épica para narrar el origen ni la educación de Ubu, como ocurre en los casos de Gargantúa y Pantagruel. Sin embargo, el universo rabelaisiano es invocado en la carnavalización del cuerpo y del lenguaje.

Respecto del cuerpo, la panza ubuesca o *Gidouille* no solo permite una introspección subjetiva (si bien Ubu exclama: “Ma Gidouille est plus grosse que toute la terre, et plus digne que je m’ occupe d’ elle” [OC I: 461]), esta también habilita la apertura al cosmos: en ella nace el pensamiento, puesto que los sesos se localizan en el bajo vientre y de ahí se desprende el cuerpo astral (preocupación de su etapa simbolista, como hemos visto en su obra *Minutes de sable mémoriel*). Además, la forma esférica de la *Gidouille* invoca la perfección de la divinidad; como señala Bajtín, era habitual definir a la divinidad como “sphère de laquelle en tous lieux est le centre et n’a en lieu aucun circonference” (1970: 367). En ella se resuelve la oposición entre alma y cuerpo, porque la *Gidouille* es tan alma como el espíritu; de hecho, para Jarry habría tres almas: corazón, espíritu y *Gidouille*, y es desde esta última de donde los hombres confraternizan: “M. Ubu est un être ignoble, ce pourquoi il nous ressemble (par en bas) à tous” (OC I: 402).

Además del culto al vientre por los personajes de Ubu o de Gaster, quien afirmaba “Je ne sacrifie que à moy (auxi dieux point) er à cestuy mon Ventre, le plus grand de tous les Dieux” en el cap. LVIII del *Quart Livre* (1994: 1167), el vínculo de la *Gidouille* con Rabelais se hace patente en uno de sus sinónimos, ya que Ubu la llama también “bouzine”, tomando prestado y desplazando el neologismo de *Gargantua*, cap. XIII, en el que Gargantúa se refiere al instrumento musical “cornemuse”: “Ce fait, et bergers et bergères firent chère lie avecques ces fouaces & beaux raisins, & se rigolèrent ensemble au son de la belle **bouzine**” (1994: 133, la negrita es nuestra).

⁶⁴ Los escritores del Oulipo desarrollarán, más tarde, el concepto de “plagiarismo por anticipación”, el cual permite invertir la lógica de las influencias, y que bien podría adaptarse, en este caso, al de “traducción por anticipación”.

Por otro lado, Ubu se interesa por fragmentos de los cuerpos (orejas que bautiza “oneilles”, narices, anos) en suplicios que ejemplifican el rebajamiento, ya que los castigos suelen ir de la cabeza hacia los pies: “Torsion du nez, arrachement des cheveux, pénétration du petit bout de bois dans les oneilles, extraction de la cervelle par les talons, lacération du postérieur, suppression partielle ou même totale de la moëlle épinière” (OC I: 394). E incluso llegan más abajo, al echar los cuerpos a la bolsa o a la fosa, a donde lanza a los nobles, magistrados o financistas en la recaudación de las *phynanzas* para la corona.

Ubu roi pone también en escena el banquete rabelaisiano; el acto nutricional mezcla alimentos comestibles (sopa polaca, ternera, pollo, pavo, ensalada, etc.) con “choux-fleurs à la merdre” [coliflores a la mierda] (OC I: 356) o alimentos inventados como costillas de “rastron” (OC I: 355-357). La comida se vuelve además arma de ataque, como cuando Ubu arroja las costillas para echar a sus comensales (“Vous n’êtes pas partis ? De par ma chandelle verte, je vais vous assommer de côtes de rastrons. (Il commence à en jeter)” (OC I: 357). Por otra parte, el vocabulario de cocina también remite a castigos violentos entre la pareja real: “Oh! Père Ubu, Père Ubu, je te donnerai de l’andouille” (OC I: 358); en ese ejemplo, “andouille” puede referir a un embutido o a una golpiza; “Ah! Mère Ubu, vous me faites injure et vous allez passer tout à l’heure par la casserole” (OC I: 354), la “casserole” evoca la muerte en la hoguera además del utensilio de cocción doméstica.

El humor basado en el lenguaje es central en Jarry (como analizaremos detenidamente en el capítulo 3 de esta Parte II). En su singular modo de hablar se mezclarán alabanzas con insultos, sobre todo, entre la pareja de Mère y Père Ubu, siguiendo cierta misoginia carnavalesca: “Les louanges [...] sont ironiques et ambivalentes, à la limite de l’injure: les louanges sont grosses d’injures, et il n’est guère possible de tracer une démarcation précise entre elles, de dire où commencent et où s’arrêtent les unes et les autres. De même pour les injures” (Bajtín 1970: 167).

Así, por ejemplo, antes del banquete, Père Ubu ofrece un cumplido a su esposa que suena a insulto al decir que parece que ella se ha puesto fea para recibir a los invitados: “Père Ubu: Je crève de faim. Mère Ubu, tu es bien laid aujourd’hui. Est-ce parce que nous avons du monde ? / Mère Ubu: Merdre !” (OC I: 355). También Mère Ubu lo trata de “gros polichinelle” (V, 1, 390), “ignoble drôle” (II, 2, 362), “imbécile” (V, 4, 378), invocando la figura del bufón. En realidad, Père Ubu sintetiza la oposición entre rey y bufón ya que, tras matar a Venceslas, reúne ambas figuras; también como doctor en ‘Patafísica es sabio en su ignorancia; por ejemplo, al recibir una carta le pide a la Mère Ubu que se la lea, puesto que no sabe si se siente mal o si

nunca ha aprendido a leer: “Père Ubu: Lis-la. Je crois que je perds l’esprit ou que je ne sais pas lire. Dépêche-toi, bouffresque, ce doit être Bordure” (III, 7, 376).

La ambivalencia se hace presente también respecto de la religión en insultos blasfemos hacia los dioses como “jambedieu”, “cornedieu”, “jornicoton”, en las que aparece la alusión a dios o al monje Coton, confesor del rey Enrique IV; y en largas enumeraciones que —como recordaba Chassé— se inspiran en las series paranomásticas de Rabelais de estilo antiguo y popular:

Bougrelas, *le frappant* : Tiens, lâche, gueux, sacripant, mécréant, musulman !
Père Ubu : Tiens ! Polognard, soûlard, bâtard, hussard, tartare, calard, cafard, mouchard, savoyard, communalard!
Mère Ubu, *le battant aussi* : Tiens, capon, cochon, félon, histrion, fripon, souillon, polochon !
(OC I: 395)

Respecto del léxico, volviendo al epígrafe inicial, hemos visto que las palabras “Anglois”, “tragœdies”, “escript” simulan ser arcaísmos por las grafías utilizadas, evocadoras de Rabelais. Estos arcaísmos simulados vuelven con frecuencia en el habla del protagonista así como también de los soldados Palotins, que parodian el discurso oficial (sus réplicas suelen comenzar con “Hon! Monsieuye Ubu...”). En ese sentido, es útil el glosario que compone François Caradec en “Elements d’une contribution d’apparence lexicographique à l’étude de Rabelais dans l’Œuvre de Jarry” (1979: 17-28). Basten como ejemplo en *Ubu roi* algunas palabras de cuño rabelaisiano como “bouzine”, “haha”, “jambedieu”, “lumelle”, “merdanpo”, “orgues et orchestre”, “pôche”, etc.

Una vez establecida la relación con el “grotesco carnavalesco” de Rabelais en el cuerpo y la lengua de Père Ubu, queda por estudiar la otra gran fuente de Jarry: Shakespeare. Retomando la relación sintética del epígrafe, Jarry se refiere al bardo no como cita de autoridad de la cultura clásica “erudita”, sino más bien rebajado a un juego *potachique*: Jarry insinúa que Shakespeare, imbuido en el universo rabelaisiano, habría “defecado” (o producido por rebajamiento) una obra como *Ubu roi*. En el epígrafe, se establece un juego de palabras indirecto con su nombre, que coloca en un lugar central a la traducción para poder entenderlo (“hoscha la poire/ *shake-(the)-peare*”), y se invierte la filiación hipertextual: el lector ya no sabe si *Ubu* remite a Shakespeare, o por el contrario, Shakespeare es, en realidad, otra máscara de Père Ubu-autor. *Ubu roi* se presenta como otra tragedia shakesperiana, pero esta vez carnavalizada: “A donc le Père Ubu hoscha la poire, dont fut depuis nommé par les Anglois Shakespeare, et avez de lui sous ce nom maintes belles tragœdies par escript”.

Si bien el epígrafe no fue leído en escena en el prólogo que pronuncia Jarry, la relación de *Ubu roi* con Shakespeare ya había sido establecida en el mismo momento de la representación por

los partidarios de la pieza que gritaban a los detractores: “Vous ne compreniez d’avantage Shakespeare !” (en Shattuck 1955: 228). A su vez, la crítica posterior al estreno, en *La lanterne* (Béhar 1980: 72), hizo patente el paralelo: “Gémier a fait du roi Ubu, de cette outre pleine d’excréments et de vin, de ce Falstaff de la petite Pologne” o como afirmaba Catulle Mendès, la pieza, era una “énorme parodie malpropre de *Macbeth*”. Y hasta sus críticos lo reconocían, aunque a modo de afrenta al poeta inglés, como Fouquier, quien la juzga “une grossière parodie de *Macbeth*” (en Pascarel 2008: 220). En un guiño al epígrafe jarryano, Marcel Jean y Arpad Mezei (1950: 189-191) insinúan que *Ubu roi* es la pieza que Shakespeare soñó escribir, pero que no se habría animado a tanto: “*Ubu roi*, cette comédie hors des âges et des temps, la quintessence de la comédie, est en vérité la pièce que Shakespeare a toujours rêvé d’écrire. Mais le courage a probablement manqué au dramaturge élisabéthien, qui s’est borné à esquisser la figure de Sir John Falstaff”.

Una vez instalada la confusión autoral, el teatro de Shakespeare será una referencia permanente dentro de *Ubu roi*. De su producción teatral, la pieza con la que más se asemeja es *Macbeth*, puesto que se acercan a nivel argumental: ambas ponen en escena un regicidio y las luchas por la continuación del reino.⁶⁵ *Ubu roi* narra la conquista del trono de Polonia por parte de Père Ubu impulsado por la ambición de Mère Ubu. Esta le incita a asesinar al buen rey Venceslas, que lo había honrado, no obstante, con más títulos, como el de oficial de confianza del rey y condecorado por la orden del Águila Roja de Polonia. La estructura de la peripecia calca la de *Macbeth*, donde es Lady Macbeth quien alienta a su esposo a asesinar al generoso y anciano Duncan, rey de Escocia, quien lo había hecho depositario de su confianza y convertido en *thane* de Cadwor. En ambas piezas abundan los banquetes y los complots, el exilio de los hijos del rey asesinado, el plan de recuperación de la corona y, sobre todo, el despotismo del tirano, cada vez más sanguinario en su afán destructor. Père Ubu manda a la fosa a magistrados, nobles y financieros, y agobia al pueblo con pesados impuestos; Macbeth sigue su caza de opositores, para poder mantenerse en el poder, y asesina a Lady Macduff, a sus hijos, a su amigo Banquo; bajo el peso de los remordimientos, es asesinado por el hijo de Duncan, Malcolm. Sin embargo, Père Ubu no acaba en un final trágico, sino que escapa del ejército ruso junto a su mujer en un barco rumbo a nuevas aventuras, cuando el hijo de Venceslas, Bougrelas, recupera el trono. Tampoco se debate con su conciencia por la crudeza de sus crímenes, que atentan contra la

⁶⁵ Si bien en las críticas teatrales la mención a Shakespeare aparece de inmediato, respecto de la bibliografía de análisis, la comparación entre ambos autores es menos abundante. Cabe destacar al respecto el trabajo de Béhar (2003), cap. 2 y 3; así como también el estudio realizado por el traductor de Jarry al inglés, Paul Edwards (1996), el comentario de Barbara Pascarel a *Ubu roi*, especialmente el apartado “Les classiques détournés” (2008: 91-102); el artículo de Schuh “Notes sur Jarry et Shakespeare” (2006) y la tesis de Foresti (2006) sobre la parodia en Jarry menciona la relación con Shakespeare.

naturaleza, ni atraviesa momentos de remordimiento, como ocurre con Macbeth; de hecho, en otra de las piezas de la saga, *Ubu cocu*, Père Ubu termina enviando la Conciencia a la fosa tras desoír todos sus consejos.

La mayor semejanza de las dos obras radica en la actitud de ambas esposas, crueles instigadoras del crimen, si comparamos ya desde el comienzo la escena 7 del Acto I de *Macbeth* con la escena 1 del Acto I de *Ubu roi*, en las que ambas mujeres hablan de la cobardía de sus maridos para que estos se sientan alentados a dar pruebas de lo contrario.

Escena 7 del Acto I de *Macbeth*

LADY MACBETH
Was the hope drunk
Wherein you dress'd yourself? hath it slept since?
And wakes it now, to look so green and pale
At what it did so freely? From this time
Such I account thy love. Art thou afeard
To be the same in thine own act and valour
As thou art in desire? Wouldst thou have that
Which thou esteem'st the ornament of life,
And live a coward in thine own esteem,
Letting 'I dare not' wait upon 'I would,'
Like the poor cat i' the adage?
MACBETH
Prithee, peace:
I dare do all that may become a man;
Who dares do more is none.

Escena 1 del Acto I de *Ubu roi*

Mère Ubu : Comment ! Après avoir été roi d'Aragon vous vous contentez de mener aux revues une cinquantaine d'estafiers armés de coupe-choux, quand vous pourriez faire succéder sur votre fiole la couronne de Pologne à celle d'Aragon ?
Père Ubu : Ah ! Mère Ubu, je ne comprends rien de ce que tu dis.
Mère Ubu : Tu es si bête !
Père Ubu : De par ma chandelle verte, le roi Venceslas est encore bien vivant; et même en admettant qu'il meure, n'a-t-il pas des légions d'enfants ?
Mère Ubu : Qui t'empêche de massacrer toute la famille et de te mettre à leur place ?
Père Ubu : Ah! Mère Ubu, vous me faites injure et vous allez passer tout à l'heure par la casserole.
Mère Ubu : Eh! pauvre malheureux, si je passais par la casserole, qui te raccommoierait tes fonds de culotte ?
Père Ubu : Eh vraiment ! et puis après ? N'ai-je pas un cul comme les autres ?
Mère Ubu : A ta place, ce cul, je voudrais l'installer sur un trône. Tu pourrais augmenter indéfiniment tes richesses, manger fort souvent de l'andouille et rouler carrosse par les rues.

En este ejemplo, los diálogos de pareja entre Mère et Père Ubu evocan los de los Macbeth para incitar al esposo al crimen, pero con un carácter de farsa, alternando de forma más marcada el discurso amoroso con el insulto escatológico (“passer par la casserole”, “fonds de culotte”,

“cul”), del tratamiento de “usted” (*vous*) al “tú” (*tu*) (Mère Ubu : Tu es si bête ! / Père Ubu : Ah ! Mère Ubu, vous me faites injure [...]), siguiendo una operación de rebajamiento carnavalesca que lo acerca más a una parodia de la “escena de pareja” del teatro de *boulevard*, pero con una virulencia extrema respecto del crimen que hay que cometer: “Qui t’empêche de massacrer toute la famille et de te mettre à leur place ?”, pregunta Mère Ubu (I, 1, 354).

Una vez en el trono, el tirano shakespeariano carga con un cetro real, pero el bastón de mando se convierte en un trozo de madera en el caso de *Ubu roi*: “Come, put mine armour on; give me my staff” (V, 3); en esta situación Père Ubu exclama: “Ah! Mère Ubu, donne-moi ma cuirasse et mon petit bout de bois” (II, 8).

Otro motivo de parodia de *Macbeth* son los largos parlamentos de Lady Macbeth y Mère Ubu, quienes dudan en seguir fieles a sus cónyuges y planean la traición; por ejemplo: “Mère Ubu, *seule*: Maintenant que ce gros pantin est parti, tâchons de faire nos affaires, tuer Bougreles et nous emparer du trésor” (III, 8). También en la obra de Shakespeare, el deseo de Lady Macbeth coincide en el intento de tradición de su esposo: “Nought’s had, all’s spent, / Where our desire is got without content: / ‘Tis safer to be that which we destroy / Than by destruction dwell in doubtful joy” (III, 2).

Un motivo recurrente en *Macbeth* es la presencia de lo sobrenatural, elemento clave que marca el destino criminal de Macbeth desde el inicio con la aparición de las tres brujas y la fantasía del crimen: “My thought, whose murder yet is but fantastical, / Shakes so my single state of man that function / Is smothered in surmise, and nothing is / But what is not” (I, 2).

Esta aparición sobrenatural de las “weird sisters” es parodiada en *Ubu roi* porque el personaje de “Madame L’Apparition” acaba siendo Mère Ubu disfrazada, quien termina echando en cara a su esposo asuntos de pareja, aprovechando que este la cree un fantasma (V, 1):

Père Ubu : Ah ! ma gidouille ! Je me tais, je ne dis plus mot. Continuez, madame l’Apparition !
Mère Ubu : Nous disions, monsieur Ubu, que vous étiez un gros bonhomme!
Père Ubu : Très gros, en effet, ceci est juste.
Mère Ubu : Taisez-vous, de par Dieu !
Père Ubu : Oh! les anges ne jurent pas !
Mère Ubu, *à part* : Merdre! (*continuant.*) Vous êtes marié, monsieur Ubu.
Père Ubu : Parfaitement, à la dernière des chipies !
Mère Ubu : Vous voulez dire que c’est une femme charmante.

En ambas obras, abundan los banquetes como lugares de negociación política, pero en *Ubu roi* todo se desencadena arrebatamente y el tirano acaba arrojando “costillas de rastron” a sus invitados; en *Macbeth* la escena se mantiene, en cambio, dentro de las formas de la corte (III, 4).

LADY MACBETH
 My royal lord,
 You do not give the cheer: the feast is sold
 That is not often vouch'd, while 'tis a-making,
 'Tis given with welcome: to feed were best at home;
 From thence the sauce to meat is ceremony;
 Meeting were bare without it.
 MACBETH
 Sweet remembrancer!
 Now, good digestion wait on appetite,
 And health on both!
 [...]
 MACBETH
 Avaunt! and quit my sight! let the earth hide thee!
 Thy bones are marrowless, thy blood is cold;
 Thou hast no speculation in those eyes
 Which thou dost glare with!
 [...]
 LADY MACBETH
 I pray you, speak not; he grows worse and worse;
 Question enrages him. At once, good night:
 Stand not upon the order of your going,
 But go at once.

En cambio, Père Ubu echa sin ambages a los comensales (I, 3):

Père Ubu : A la porte tout le monde ! Capitaine Bordure, j'ai à vous parler.
 Les autres: Eh! nous n'avons pas dîné !
 Père Ubu : Comment, vous n'avez pas dîné ! A la porte, tout le monde! Restez, Bordure.
Personne ne bouge.
 Père Ubu : Vous n'êtes pas partis ? De par ma chandelle verte, je vais vous assommer de côtes de rastron.
Il commence à en jeter.
 Tous : Oh ! Aïe ! Au secours ! Défendons-nous! malheur ! je suis mort !

En cuanto al protagonista, Macbeth como héroe trágico, a diferencia de Père Ubu, duda si continuar o no con los crímenes, hasta que se acostumbra al asesinato y pierde el temor inicial: "I have almost forgot the taste of fears; / The time has been, my senses would have cool'd / To hear a night-shriek; and my fell of hair / Would at a dismal treatise rouse and stir / As life were in't: I have supp'd full with horrors; / Direness, familiar to my slaughterous thoughts / Cannot once start me" (V, 5) confiesa insensible al final de la tragedia, muertos el rey y su mujer y cuando ya se dispone a aceptar su propia muerte a manos de Macduff (V, 5). Père Ubu en cambio, siempre actúa matando o huyendo sin recapacitar sobre sus acciones sino con el único objetivo de salvar el pellejo (V, 1):

Mère Ubu : Raconte-moi ta campagne, Père Ubu.
 Père Ubu : Oh! dame, non ! C'est trop long. Tout ce que je sais, c'est que malgré mon incontestable vaillance tout le monde m'a battu.
 Mère Ubu : Comment, même les Polonais ?

Père Ubu : Ils criaient: Vive Venceslas et Bougrelas. J'ai cru qu'on voulait m'écarteler. Oh ! les enragés ! Et puis ils ont tué Rensky !
 Mère Ubu : Ça m'est bien égal ! Tu sais que Bougrelas a tué le Palotin Giron !
 Père Ubu : Ça m'est bien égal ! Et puis ils ont tué le pauvre Lascy !
 Mère Ubu : Ça m'est bien égal !

En un análisis preciso acotado a las réplicas, más allá de la semejanza de las situaciones que venimos apuntando, Paul Jacopin, en su tesis de maestría “L’Originalité du langage théâtral dans *Ubu roi*” (1966), señala algunos posibles calcos entre expresiones o palabras bastante próximas entre el inglés y el francés. La réplica del capitán Bordure “Moi, je suis d’avis de lui ficher un grand coup d’épée qui le fendra de la tête à la ceinture” (I, 7) sería similar a la del sargento en *Macbeth* (I, 2): “Till he unseam’d him from the nave to the chaps, / And fix’d his head upon our battlements”. O también Père Ubu exclama: “De par ma chandelle verte, le roi Venceslas est encore bien vivant” (I, 1) y *Macbeth*: “The thane of Cawdor lives, / A prosperous gentleman” (I, 3); por último, en referencia a su protección de guerra, Père Ubu pide a su esposa: “Ah! Mère Ubu, donne-moi ma cuirasse et mon petit bout de bois. Je vais être bientôt tellement chargé que je ne saurais marcher si j’étais poursuivi” (III, 8) y *Macbeth*, por su parte: “Throw physic to the dogs; I’ll none of it. / Come, put mine armour on; give me my staff. / Seyton, send out” (V, 3).

Por otro lado, *Ubu roi* puede vincularse con *Hamlet*. El hijo menor del rey Venceslas, Bougrelas, se asemejaría a Hamlet, puesto que tras escapar de la masacre planea vengar el crimen de su padre luego de recibir la visita de los fantasmas de sus ancestros: “ Ô mon Dieu ! qu’il est triste de se voir seul à quatorze ans avec une vengeance terrible à poursuivre !”. Esta escena (II, 5) parodia aquella de *Hamlet* (I, 5) en diálogo con el espectro de su padre:

GHOST
 I am thy father’s spirit,
 Doom’d for a certain term to walk the night,
 And for the day confined to fast in fires,
 Till the foul crimes done in my days of nature
 Are burnt and purged away. But that I am forbid
 To tell the secrets of my prison-house,
 I could a tale unfold whose lightest word
 Would harrow up thy soul, freeze thy young blood,
 Make thy two eyes, like stars, start from their spheres,
 Thy knotted and combined locks to part
 And each particular hair to stand on end,
 Like quills upon the fretful porpentine:
 But this eternal blazon must not be
 To ears of flesh and blood. List, list, O, list!
 If thou didst ever thy dear father love--
 HAMLET
 O God!
 GHOST
 Revenge his foul and most unnatural murder.

En *Ubu roi* los espectros se multiplican hasta llenar la gruta donde se encuentra Bougrelas, según la indicación escénica: “Il tombe en proie au plus violent désespoir. Pendant ce temps, les Âmes de Venceslas, de Boleslas, de Ladislas, de Rosemonde entrent dans la grotte, leurs Ancêtres les accompagnent et remplissent la grotte. Le plus vieux s’approche de Bougrelas et le réveille doucement” (II, 5). El espectro que en vida había sido el señor Mathias de Köningsberg, primer rey fundador de la casa, le pide venganza. Y esta idea extasía a Bougrelas: “Je te remets le soin de notre vengeance. (*Il lui donne une grande épée.*) Et que cette épée que je te donne n’ait de repos que quand elle aura frappé de mort l’usurpateur. *Tous disparaissent, et Bougrelas reste seul dans l’attitude de l’extase*”.

Siguiendo con las huellas de *Hamlet* en *Ubu roi*, se hace una mención explícita al castillo de Elsinor, puerto de Dinamarca, en donde transcurre la pieza de Shakespeare en el Acto V, escena 4 (OC I: 298). Esta ocurre hacia el final de la obra, cuando la pareja real huye y sueña con llegar a una geografía inverosímil en la que se reúnen un castillo francés como el de Mondragon (situado en el sur de Francia) con el shakespeariano de Elsinor de Dinamarca y la mención de España por parte del palotín Pile: “Mère Ubu: Ah ! quel délice de revoir bientôt la douce France, nos vieux amis et notre château de Mondragon ! / Père Ubu: Eh ! nous y serons bientôt. Nous arrivons à l’instant sous le château d’Elseneur. / Pile: Je me sens ragaillardí à l’idée de revoir ma chère Espagne”.

Más allá de las huellas textuales de la obra de Shakespeare, Jarry admira el personaje de Hamlet porque en él encuentra el rasgo de síntesis que busca en su propia literatura, tal y como lo explicita en “Réponses à un questionnaire sur l’art dramatique”: “Il est admis par tous qu’ Hamlet, par exemple, est plus vivant qu’un homme qui passe, car il est plus compliqué, avec plus de synthèse, et même seul vivant, car il est une abstraction qui marche” (OC I: 412). La idea de un personaje sintético, no encarnado y, por tanto, eterno, es defendida —como hemos visto en el apartado b.1— en el teatro simbolista. Así pues, Maeterlinck, se declaraba a favor del teatro abstracto justamente en su prólogo a su traducción de *Macbeth*: “Le mystérieux Hamlet, l’insensé, l’orageux et désespérant Roi Lear éclairent dans la raison et les passions de l’homme des régions plus profondes, plus nobles, plus touchantes. Hamlet marque l’un des points les plus élevés, sinon de la vie intellectuelle, du moins de la vie imaginative et émotive de l’homme” (Maeterlinck 1910: V). Y agrega: “La plus part de grands poèmes de l’humanité ne sont pas scéniques. *Lear, Hamlet, Othello, Macbeth, Antoine et Cléopâtre* ne peuvent être représentés il est dangereux de les voir sur scène. Quelque chose de Hamlet est mort pour nous le jour où nous l’avons vu mourir sur scène” (en Robichez 1957: 2013). También en ese sentido, aunque menos

rotundo, Mallarmé en su crítica “Hamlet” sobre la puesta en escena en el Théâtre Français de 1886 (2003: 168) señala que la obra es “la pièce par excellence” y, por ello, soporta las representaciones, aunque lo ideal sería representarla en el “teatro de la mente”: “L’Œuvre de Shakespeare est si bien façonnée selon le seul théâtre de notre esprit, prototype du reste, qu’elle s’accommode de la mise en scène de maintenant, ou ‘en passe avec indifférence’”. Es decir, el teatro shakespeariano, si bien parodiado en *Ubu roi* desde la carnavalización rabelaisiana, permitiría conectar con el ideal de teatro abstracto.

Por último, más allá de algunas coincidencias puntuales como la escena de la lucha con el oso (V, 1) que aparece en III, 3 de *Cuento de invierno* o la premonición pesadillesca de la reina Rosemonde sobre la matanza que ocurrirá en su familia (II, 1) y que recuerda a *Julio César* (II, 2), el “tipo” de Ubu puede compararse con el caricaturesco Falstaff, personaje que aparece primero en uno de los dramas históricos, *Enrique IV*, como un bufón de audacia verbal y cinismo singulares, y reaparece, luego, despojado de estos atributos, en la comedia *Las alegres comadres de Winsor*. Según sus comentaristas, esta obra pudo haber sido escrita entre 1598 y 1600 por encargo de la reina Elisabeth, que quería volver a ver al personaje de Falstaff, esta vez enamorado. Los críticos fueron duros con este Falstaff degradado, de comicidad fácil y vulgar: “Le prince des humoristes est redevenu ce qu’il fut à l’origine, un ‘clown’ lourd et stupide” (Louis Cazamian, *L’Humour de Shakespeare* en *OC I*, 1959: XIV). La obra funciona como una comedia de situación en la que Falstaff encarna la figura del farsante que es engañado, ya que intenta conquistar a dos mujeres a través de una carta indecente, pero este acaba sufriendo las represalias de estas dos amigas en tres ocasiones distintas.

Los personajes de Père Ubu y de Falstaff podrían ser considerados bufones. El bufón no es un personaje con carácter en el sentido psicológico, sino un “tipo”, al que se le asocia un nombre u apodo, un cuerpo deforme y un modo peculiar de hablar, todos rasgos propios del carnaval, como hemos visto en el comienzo del apartado con la referencia al cuerpo y la lengua en Rabelais.

En ambas obras, el cuerpo se deforma en una gran barriga. A la *Gidouille* jarriana, se corresponde el “mummy” de Falstaff, quien no cabe en el cesto de ropa sucia: “Mistress Ford: He’s too big to go in there. What shall I do? / Falstaff: [*Coming forward*] Let me see’t, let me see’t, O, let me see’t! I’ll in, I’ll in” (III, 3).

Asimismo, el bufón suele ir acompañado de comparsas: los secuaces, Bardolph, Nym y Pistol podrían evocar los *palotins* Giron, Pile y Cotice (Arnaud 1978: 449). Sin embargo, existiría una diferencia, ya que en caso de Falstaff, se trata de un bufón que se opone al personaje de Enrique

IV en tanto rey; pero en el caso de *Ubu roi*, ambos roles, rey y bufón, están reunidos en el mismo personaje, religando lo alto con lo bajo. En ese sentido, mezclando palabras de afecto con insultos, su esposa lo denomina: “mon gros polichinelle, je veux dire mon très respectable époux” (V, 1, *OC I*: 390).

En cuanto al modo de hablar, este “héroe cómico” mezcla el tono banal con el ampuloso; por ejemplo, en *Ubu roi*, el protagonista usa la tercera persona para referirse a sí mismo como “maître de Finances” y luego lanza un insulto vulgar: “le tout tiré des saintes Ecritures, tant de l’Ancien que du Nouveau Testament, mis en ordre, corrigé et perfectionné par l’ici présent Maître des Finances ! Ça te va-t-il, andouille ?” (V, 1). También suele componer alambicadas réplicas como: “nous pourrions endommager notre précieuse personne” (IV, 4), “la vertu magnanime du Maître des Finances” (IV, 6) y pseudoformales “ainsi le coquelicot et le pissenlit à la fleur de leur âge sont fauchés par l’impitoyable faux de l’impitoyable faucheur qui fauche impitoyablement leur pitoyable binette, —ainsi le petit Rensky a fait le coquelicot, il s’est fort bien battu cependant, mais aussi il y avait trop de Russes” (IV, 5).

Al igual que Ubu, Falstaff pasa del tono de la conquista al de la cobardía fácilmente, por ejemplo, cuando quiere escapar de la escena amorosa ante la posible llegada del marido. Primero, llena de alabanzas a su futura amante: “Have I caught thee, my heavenly jewel? Why, now let me die, for I have lived long enough: this is the period of my ambition: O this blessed hour!” (III, 3). Luego, ante la amenaza de ser descubierto por el marido de Mistress Ford, pide socorro a Mistress Page para esconderse en el cesto de ropa sucia, traicionado enseguida a la primera amante: “I love thee. Help me away. Let me creep in here. I’ll never— *Gets into the basket; they cover him with foul linen*” (III, 3). El bufón mezcla vocabulario vulgar con otro pseudoculto; por ejemplo, a la romántica evocación de los arroyos (juego de palabras con el nombre propio *Brooks* en inglés que significa “arroyo”) se suma el doble sentido respecto de los líquidos: “Such Brooks are welcome to me, that o’erflow such liquor. Ah, ha! Mistress Ford and Mistress Page, have I encompassed you? go to; via!” (II, 2).

También el bufón comete errores de lenguaje y, por eso: “I will never mistrust my wife again till thou art able to woo her in good English” (V, 5), sentencia Ford en su contra. Hacia el final de la obra, reina un ánimo de feria en el que todos los personajes aparecen disfrazados como habitantes de un cuento de hadas del bosque y se entonan canciones para acabar: “And laugh this sport o’er by a country fire” (V, 5).

A nivel textual, Paul Edwards (1996), traductor al inglés de las obras de Jarry, también advierte el parecido entre ambos personajes y señala que la semejanza mayor entre las dos piezas

consiste en considerar los acentos como mecanismos cómicos, lo cual nos recuerda la heteroglosia rabelaisiana. Este rasgo está presente en *Las alegres comadres de Winsor*, en el marcado acento francés del doctor Caius, que incluso sienta un precedente ubuesco al exclamar: “By gar, me vill cut his ears!” (II, 3) o en la lección de latín que le da el cura galés Evans al joven William Page en la que se multiplican sobreentendidos sexuales (IV, 1) entre “vocativo” y “focative”.

SIR HUGH EVANS
That is a good William. What is he, William, that does lend articles?
WILLIAM PAGE
Articles are borrowed of the pronoun, and be thus declined, Singulariter, nominativo, hic, haec, hoc.
SIR HUGH EVANS
Nominativo, hig, hag, hog; pray you, mark: genitivo, hujus. Well, what is your accusative case?
WILLIAM PAGE
Accusativo, hinc.
SIR HUGH EVANS
I pray you, have your remembrance, child, accusative, hung, hang, hog.
MISTRESS QUICKLY
‘Hang-hog’ is Latin for bacon, I warrant you.
SIR HUGH EVANS
Leave your prabbles, ‘oman. What is the focative case, William?
WILLIAM PAGE
O,--vocativo, O.
SIR HUGH EVANS
Remember, William; focative is caret.
MISTRESS QUICKLY
And that’s a good root.

En *Ubu roi*, también se da la simulación de acentos. Según las indicaciones escénicas de Jarry, el capitán Bordure habla con acento inglés, la reina en un dialecto del Cantal y Père Ubu se expresa con un tono monocorde: “Nulle part est partout, et le pays où l’on se trouve, d’abord. C’est pour cette raison qu’ Ubu parle français. Mais ces défauts divers ne sont point vices français, exclusivements, auxquels favorisent le capitaine Bordure, qui parle anglais, la reine Rosemonde, qui charabie du Cantal, et la foule polonaise, qui nasille des trognes et est vêtue de gris” (OC I: 402).

Por último, los equívocos que comete Père Ubu del tipo “j’ai des oneilles pour parler” (III, 7) aparecen en boca de la confusa Mistress Quickly de *Falstaff* que actúa de mensajera: “You shall have Anne fool’s head of your own...?”

Para concluir, en este apartado, hemos revisado la concepción de “obra” jarryana, caracterizada, sobre todo, por un ejercicio de reescritura en el que el autor retoma textos previos (propios o

ajenos) y los desplaza hacia nuevas condiciones de enunciación. Así pues, hemos estudiado las dos grandes reescrituras que permiten un cambio de espacio literario: del ámbito escolar a la escena simbolista; y de allí, al teatro de mirlitón de Feria; haciendo de Ubu un tipo abstracto o una marioneta guiñolesca, pero conservando una relación no referencial con lo real.

Asimismo, hemos estudiado la relación intertextual de *Ubu roi* no solo con otras producciones de Jarry sino también con sus dos fuentes centrales: Rabelais y Shakespeare, analizadas desde la óptica de la carnabilización de los cuerpos y las lenguas, operación de rebajamiento regeneradora propuesta por Bajtín. Tras lo expuesto, creemos que Jarry, en su concepción de obra, se sitúa como un precursor en pensar el proceso creativo no en términos de original único, sino de reescritura, puesto que la obra sería la plasmación temporaria de un rico e incabado proceso de transformación de materiales existentes. En el apartado siguiente, estudiaremos la recepción francesa de la obra, para completar la tríada de las figuras de autor, obra y lector, que componen su “escenografía” o modelo literario.

c. El lector: del escándalo de la primera representación a la productividad de la recepción francesa

Hasta aquí hemos revisado el papel desacralizador que Jarry le atribuye al autor y al texto; queda estudiar finalmente el rol del lector o público receptor, con el objetivo de completar su modelo literario. En este apartado, nos ocuparemos, en un primer momento, de la recepción inmediata de la obra que permite trazar dos modos de lectura dominantes. En un segundo momento, estudiaremos la recepción francesa de *Ubu roi* a lo largo del siglo XX, destacando las representaciones más famosas, las reescrituras y las creaciones ubicadas bajo el signo de Jarry.

c.1. La recepción inmediata: la crítica del estreno

Tras la primera representación en el Théâtre de l' Œuvre el 10 de diciembre de 1896, y como ya estaba previsto por Jarry en los metatextos (estudiados en el apartado b.1), el escándalo se desata en cuanto se escucha la primera palabra, el “merdre” pronunciado por el actor Fermin Gémier. El director de la sala Lugné-Poe abandona finalmente sus intentos de llevar a escena el teatro simbolista, tras el fracaso de *Peer Gynt* y luego de la pieza de Jarry. *Ubu roi* se vuelve, entonces, un “caballo de Troya” en la escena simbolista que ya se hallaba en declive, al cuestionar este mismo teatro desde dentro con el desplazamiento enunciativo de una obra

potachique en la escena abstracta, al introducir la convención teatral y la dimensión material que llega hasta la escatología.

De ahí que el poeta Yeats (presente en la sala ese día) sentencie: “Après Stéphane Mallarmé, après Paul Verlaine, après Gustave Moreau, après Puvis de Chavannes, après nos propres poèmes, après toutes nos couleurs subtiles et notre rythme hipersensible, après les pâles tons mêlés de Conder, qu’y a-t-il encore qui soit possible ? Après nous, le Dieu Sauvage” (en Shattuck 1955: 229). Aquel “Dios Salvaje” dará un golpe fatal al teatro de ideas y se contentará en mostrar una acción para incitar la imaginación del público.

Este último se divide en dos campos: los entusiastas que aplauden y los adversarios que silban. Los espectadores se vuelven ellos mismos el espectáculo, puesto que los actores debían esperar que estos se calmaran para retomar la actuación, varias veces interrumpida a lo largo de la representación. Al día siguiente y durante unas semanas, los críticos emitieron sus juicios, a los que respondió el propio Jarry, iracundo por el fracaso de su obra, en su artículo “Questions du théâtre”, del 1º de enero de 1897 (*OC I*: 415-419). Allí reflexiona sobre la actitud del público masivo, la “autorité du Mufle”, que quedó estupefacto ante la vista de su “doble ignoble”, tal y como bautiza a su Père Ubu.

Estos metatextos críticos inauguran dos modos de lectura que podremos rastrear en recepciones posteriores: por un lado, una lectura centrada en la función poética de la lengua, propia de una literatura no mimética y que tenderá a ver en *Ubu roi* una representación paródica del lenguaje; por otro, una lectura que destaca la función referencial, identificando la pieza como una sátira con referentes extratextuales, propios de distintas realidades sociopolíticas de las culturas receptoras.⁶⁶

Quienes se adscriben al primer modo de lectura son los que emiten juicios positivos, como Mallarmé, que caracteriza, desde una clave simbolista, a Jarry como un “sculpteur dramatique” que supo crear un personaje impávido y prodigioso que “entre dans le répertoire de haut goût” (en Caradec 1955: 67); el crítico de *L’Écho de Paris*, H. Bauër, quien rectifica la burla de Jarry, no solo sobre el público sino también sobre él mismo: “Comment certains spectateurs ne comprenait-ils pas que Jarry se moquait de lui et de nous ?” (en Béhar 2003: 106). En 1909, Apollinaire dirá que Jarry había superado la simple sátira, porque había destruido la realidad en la que esta se basa necesariamente: “[...] ne possède pas de terme qui puisse s’appliquer à cette

⁶⁶ Los conceptos de “función poética” y “función referencial” refieren al famoso esquema de seis funciones del lenguaje propuesto por Roman Jakobson (1963); la primera pone el énfasis en la lengua, la segunda el referente extratextual. Por otro lado, para la distinción entre sátira y parodia, véase el apartado 2.2.c de la Parte I.

allégresse particulière où le lyrisme devient satirique, où la satire, s'exerçant sur de la réalité, dépasse tellement son objet qu'elle le détruit, et monte si haut que la poésie ne l'atteint qu'avec peine, tandis que la trivialité ressortit ici au goût même, et, par un phénomène inconcevable, devient nécessaire" (en Décaudin 1997: 13).

Por otro lado, algunos críticos conservadores se sintieron burlados, como Sarcey de *Temps*, quien afirmó en su artículo del día siguiente: "Malgré l'heure tardive, je viens de prendre une douche" o J. Renard: "Si Jarry n'écrit pas demain qu'il s'est moqué de nous, il ne s'en relèvera pas" (en Béhar 2003: 105). Y otros, si bien recibieron con entusiasmo la obra, proponían ciertas modificaciones en las marcas referenciales para acercar la obra al presente. Así, C. Mendès proclama al día siguiente en *Le Journal*: "Le Père Ubu existe. Fait de Polichinelle, de Punch et de Karagueus, de Mayeux et de Joseph Prud'homme, de Robert Macaire et de M. Thiers, du catholique Torquemada et du juif Deutz, d'un agent de la Sûreté et de l'anarchiste Vaillant, énorme parodie malpropre de *Macbeth*, de Napoléon et d'un souteneur devenu roi, il existe désormais, inoubliable" (en Caradec 1955: 68). En el mismo sentido, H. Bauër sugiere acercar Ubu a la monarquía francesa:

Si j'avais été de quelque conseil au guignol de ce gargantuélique bouffre, j'eusse tâché d'éclairer sa mise en scène et d'en préciser toute la signification. Au 1er acte, il aurait eu le masque de l'incorruptible Maximilien; au second, sa face se serait auréolée des lys de la royauté légitime; sa grimace eût contenu pour le IIIe acte les béatitudes du Père de la Poire et de la dynastie de Juillet; enfin, le dénouement au bâtiment transport des exils, à l'heure des mots historiques, aurait montré le bonhomme en petit chapeau avec l'aigle sur l'épaule de la redingote grise. (en Béhar 2003: 114)

Pero algunos críticos, como R. Coolus, se oponen a dicha identificación referencial: "Ce n'est ni Monsieur Thiers, ni le Bourgeois essentiel, ni le général Boulanger, ni Francisque Sarcey, ni vous, ni moi, ni personne: c'est le Père Ubu, c'est-à-dire, un épouvantail destiné à terroriser les petits garçons" (OC I: 114).

En realidad, la discordancia en las lecturas de *Ubu roi* había sido prevista con antelación por el propio Jarry, quien, posicionado como un autor en el margen, resulta garante de la indeterminación del sentido porque ya había previsto la plurivocidad interpretativa al afirmar "vous seres libre de voir en M. Ubu les multiples allusions que vous voudrez" (OC I: 399), fiel a su principio de apertura significativa enunciado en *Linteau*: "tous les sens qu' y trouvera le lecteur son prévus, et jamais il ne les trouvera tous; et l'auteur lui, il peut indiquer, colin-maillard cérébral, d'inattendus, postérieurs et contradictoires" (OC I: 172). Ahora bien, posteriormente al estreno, en "Questions de théâtre", reconoce que para granjearse el visto bueno de los críticos y del público masivo, hubiera debido adaptar las referencias y dotar de realismo a *Ubu roi*, pero que, aun así, había preferido no hacerlo: "Mettre Ubu au goût du public

parisien avec les légères modifications suivantes: le mot initial aurait été *Zut* (ou *Zutre*), le balai qu'on ne peut pas dire un coucher de petite femme, les uniformes de l'armée du Premier Empire: Ubu aurait donnée l'accolade au tsar et l'on aurait cocufié diverses personnes mais ça aurait été plus sale" (*OC I*: 416).

Si tomamos en consideración la apuesta de Jarry por la literatura antimimética, cuyos rasgos venimos desarrollando, vemos que sus objetivos están lejos de proponer una "obra histórica", de ahí que Arnaud (1978: 19) llegue a hablar de "error" en la interpretación de editores o críticos que hicieron del teatro abstracto de *Ubu* una "sátira política". El mismo juicio condenatorio esgrime Béhar (2003: 31): "Le Père Ubu a pris le devant de la scène [...], suscitant dès l'origine une interprétation politique manifestement erronée, dans la mesure où Jarry se situe d'emblée sur l'étoile Algol, c'est-à-dire, au point de vue qui considère avec une égale indifférence les marches et contremarches de l'Histoire".

La crítica Lola Bermúdez, en su prólogo a la edición española (1997: 13), también recupera una interpretación centrada en el lenguaje poético por encima de una interpretación referencial: "Jarry le da la vuelta al verismo de la escena naturalista, e incluso simbolista, y lanza hacia el espectador la bomba de la etimología"; de ahí que se pregunte si "¿han errado todos aquellos directores escénicos que utilizaron y siguen utilizando a Ubú para denunciar la enorme grosería de la estupidez y del pancismo políticos?" (57). Bermúdez señala que si bien esta dimensión está presente, *Ubu roi* resulta ser un "mecanismo literario que se pone en marcha" (57) y que nos desvela la urdimbre de una poética que cuestiona los preceptos literarios desde dentro.

c.2. La recepción mediata: representaciones, reescrituras y creaciones jarryanas

Tras esa primera representación en vida del autor, la recepción posterior en Francia puede organizarse en dos grandes momentos: el primero se sitúa en el periodo de entreguerras; el segundo, tras la Segunda Guerra Mundial, privilegiando distintos modos de lectura de la obra. En cada uno de ellos destacaremos las representaciones más célebres y las reescrituras o creaciones inspiradas en *Ubu*.

c.2.1. Ubu vuelve de la guerra

Tras la Primera Guerra Mundial, la denuncia de plagio de Ch. Chassé en 1921, en lugar de desacreditar a Jarry da un nuevo impulso a *Ubu roi*, cuya reposición teatral ocurre en 1922 a cargo del mismo director de la primera representación, Lugné-Poe. Antes, en 1908, tras la muerte de Jarry, el actor F. Gémier había actuado y dirigido nuevamente la obra dos veces en el Théâtre d'Antoine, con fragmentos de *Ubu enchaîné*.

Durante la década de los veinte, los movimientos de vanguardia rescatan la pieza por su poder revulsivo y destructor de las convenciones teatrales; así como también la figura de Jarry como autor que hace de su vida una obra de arte. En ese sentido, Jarry resulta atractivo por el doble movimiento que realiza de desteatralización del teatro y de teatralización de la vida⁶⁷ (Béhar 2003: 326-327). Ubu aparece entre los dadaístas, cuyos espectáculos colectivos buscan la participación del espectador tomado por sorpresa (en 1917, Hans Arp lee fragmentos de *Ubu roi* en el Cabaret Voltaire de Zúrich); los futuristas (en 1926, Anton Giulio Bragaglia monta la obra en su “Teatro Sperimentale degli Indipendent”; por su parte, Marinetti retoma la idea de la inutilidad del actor en el teatro en su *Roi Bombance* de 1905⁶⁸ y la atracción por la máquina de descerebrar) y los surrealistas (en 1937, Silvain Itkin monta *Ubu enchaîné* con escenografía de Max Ernst; asimismo, Breton alaba la “forma colectiva” de humor objetivo de Jarry y hace una lectura psicoanalítica de Ubu como “l’incarnation magistrale du moi nietzchéen-freudien qui désigne l’ensemble des puissances inconnues, inconscientes, refoulées” [2009: 273]).

Cabe destacar que, además de la relación con las vanguardias históricas, Ubu aparece tempranamente en obras de otros escritores afines a la vanguardia pero de difícil encasillamiento en uno de estos movimientos: Jean Cocteau, Guillaume Apollinaire y Ambroise Vollard evocan a Ubu en una escala que va de menor a mayor grado de explicitación.

En 1919, Jean Cocteau publica su novela *Potomak* (escrita entre 1913-1914), que funcionaría como “primera novela gráfica” (Juristo 2013), en la que pone en escena los implacables

⁶⁷ Por ejemplo, ante la polémica por plagio, los surrealistas defienden la *actitud* del autor, en “Déclaration sur l’Affaire Ubu”: “Jarry est un des hommes dont nous admirons sans réserve l’attitude, et nous défions qui que ce soit d’entamer sa personnalité par la contestation d’une de ses oeuvres” (En *Littérature*, nouvelle série, 1, 1 marzo de 1922, 3).

⁶⁸ Tras la lectura de *Le Roi Bombance*, Jarry envía una carta a Marinetti (1908), quien por ese entonces dirigía la revista *Poesia*. Jarry alaba el poder de síntesis de la obra, si bien él la habría hecho en un tono aún más escatológico: “Il est vrai que chez vous la surprise vise moins au rire qu’à l’horriquement beau. Je regretterai peut-être seulement de n’avoir point vu au commencement *Le Roi Bombance* plus longtemps au milieu de ses bombances, mais son nom seul, une synthèse, dit tout; et vous avez préféré offrir tout de suite ce que, sans doute, vous seul pouviez faire, le crépuscule de ce dieu, se déroulant jusqu’à l’apothéose de Sainte Pourriture” (OC III: 635-636).

Eugenios (Imagen 11), cuyo apetito voraz los lleva a querer comerse a una típica y rechoncha pareja burguesa: los Mortimer, cultivadores de todas las costumbres y las artes de forma rutinaria. El hilo argumental asociado al apetito y los dibujos, en los que abundan los motivos de las panzas y espirales, reenvían a *Ubu roi*.



Imagen 11. Dibujo de los Eugenios de *Potomak* devorando tripas.

Por su parte, Apollinaire escribe en 1903 su obra “Les mamelles de Tirésias” que es representada en 1917 y publicada en 1918. La obra pone en escena a una mujer, Thérèse que, harta del machismo de su marido, se enfrenta a él con ideas feministas. En el inicio de la pieza, Thérèse declara: “Non Monsieur mon mari / Vous ne me ferez pas faire ce que vous voulez / Je suis féministe et je ne reconnais pas l’autorité de l’homme” (1918: 45). Entonces, Thérèse se va del hogar, cambia de sexo y se convierte en Tiresias. Entretanto, el marido tiene 40.049 niños en un solo día y colabora así con la repoblación de su pueblo, Zanzibar. Cabe destacar que el feminismo y la repoblación tras la Primera Guerra Mundial serán los discursos de actualidad que atraviesan la obra.

La relación con Jarry queda trazada desde el prólogo sobre el nuevo teatro antinaturalista. En él Apollinaire defiende el arte popular y la feria como un fondo de donde nutrirse; así pues, abundan las canciones, el humor vulgar con alusiones sexuales. Por ejemplo, en la última escena, Thérèse regresa al hogar y todo se soluciona en un tono pícaro: “Allons plutôt tremper la soupe” (108); o el marido le propone a Thérèse: “Qu’importe viens cueillir la fraise / Avec la fleur du bananier” (107-108).

En su prólogo, Apollinaire caracteriza su obra con el neologismo de “surréaliste”: “J’ai pensé qu’il fallait revenir à la nature même, mais sans l’imiter à la manière des photographes. [...] Quand l’homme a voulu imiter la marche, il a créé la roue qui ne ressemble pas à une jambe. Il a fait ainsi du surréalisme sans le savoir” (1918: 12). Por eso, ataca el arte como trampantojo y defiende una dramaturgia: “moderne, simple, rapide, avec les raccourcis ou les grossissements

qui s'imposent si l'on veut frapper le spectateur" (17), para activar a este último: "O public / Soyez la torche inextinguible du feu nouveau", exclama en su prólogo (38).

El tono lúdico se observa, al igual que en Jarry, en la presencia de juegos de palabras basados en la homofonía. Aquí también hay "merdecins", "mère de seins" y "mère des cygnes" (63), se juega con "scène" y "Seine": "Monsieur Lacouf n'a rien gagné / Puisque la scène se passe à Zanzibar / Autant que la Seine passe à Paris" (57); o "caoutchouc" y "atchou": "Le gendarme: Agréable au toucher comme une balle en caoutchouc / Le mari: Atchou / Le gendarme: Un rhume c'est exquis / Le Mari: Atchi" (62).

El espíritu ubuesco prosigue explícitamente en textos y dibujos, en la continuación de la saga que hace Ambroise Vollard, amigo y *marchand* de arte parisino, quien escribe tras la muerte de Jarry, y apoyado por los textos que ya había hecho para los *Almanachs*. La aventuras de Ubu seguirán en *Ubu colonial* y *Le Père Ubu à la guerre, Le Père Ubu au pays des Soviets* (publicadas entre 1916 y 1925). También Jarry será mencionado por André Gide en su novela *Les Faux-Monnayeurs* de 1925, como si fuera un arlequín de los banquetes parisinos, tal y como hemos visto en el apartado 1.2.a de este capítulo.

Por último, la concepción teatral de Jarry se hace manifiesta, en este periodo, en el proyecto "Théâtre Alfred Jarry" (1926-1928), creado por Antonin Artaud,⁶⁹ Robert Aron y Raymond Vitrac, quienes comienzan vinculados con el Surrealismo, pero al crear este teatro acaban rompiendo con el movimiento. El objetivo del Théâtre Alfred Jarry era destruir desde dentro el teatro que se representaba hasta entonces; en ese sentido, recuperan expresamente las máximas jarrianas de "Inutilité du théâtre dans le théâtre". En manifiestos, fotomontajes y espectáculos, los tres artistas intentan fundar su nuevo teatro antimimético, carente de lazos lógicos, basado en el ataque al público, la deshumanización de los actores, la presencia de objetos o muñecos, los decorados sintéticos sin marcas espacio-temporales.

En sus manifiestos, señalan que el Théâtre Alfred Jarry busca

[...] par des moyens spécifiquement théâtraux de contribuer à la ruine du théâtre tel qu'il existe actuellement en France, en entraînant dans cette destruction toutes les idées littéraires ou artistiques, toutes les conventions psychologiques, tous les artifices plastiques, etc. [...] Quant à l'esprit qui le dirige, il participe de l'enseignement humoristique d'*Ubu Roi*, et de la méthode rigoureusement positive de Raymond Roussel. (Artaud 1930)

⁶⁹ Ya en 1922 Artaud había escrito el poema "La trappe" que alude a la fosa ubuesca (cf. *Cahiers du Collège de Pataphysique*, 1, 1950, 21).

Para la destrucción del teatro, el elemento usado es el humor: “la seule lanterne verte ou rouge qui éclairera les drames et signalera au spectateur si la voie est libre ou fermée” (8). Si bien proyectan más representaciones, entre las que están las obras de Jarry: *La Peur chez l’amour*, *Le Vieux de la montagne*, llevan a escena cuatro obras (con un total de ocho representaciones), y se enfrentan con grandes dificultades para encontrar fondos, salas de actuación y acuerdos con los actores. Las piezas efectivamente realizadas son cuatro: el primer montaje reúne textos como *Ventré brûlé ou la Mère folle*, de Artaud y Maxime Jacob, *Gigogne* par Max Robur (seudónimo de Robert Aron); el segundo montaje es *Le Partage de midi* de Paul Claudel, representada contra la voluntad del autor, cuyo nombre no era mencionado, así como tampoco el título de la obra; el tercer montaje es *Le Songe* de Strindberg, que fue cuestionado por los surrealistas. Durante la representación de esta última, Artaud proclamaba: “Strindberg est une révolte, tout comme Jarry, comme Lautréamont, comme Breton, comme moi. Nous représentons cette pièce en tant que vomissement contre la société”. La última pieza llevada a escena es *Victor ou Les Enfants au pouvoir*, de Roger Vitrac. También planean, en 1929, montar *Ubu roi* pero el proyecto no se realiza; sin embargo, el personaje aparece en *Victor ou les enfants au pouvoir* de Roger Vitrac; allí Père Ubu dialoga con le Frère Ignorantin repitiendo la escena del alfabeto de Père Ubu (que estudiaremos en el próximo capítulo).

La experiencia del “Théâtre Alfred Jarry” indagó en las posibilidades de un género no muy dilecto por las vanguardias —que se decantan más naturalmente por la poesía, más libre de compromisos materiales—, para destruirlo desde dentro, de ahí que buscasen conmocionar al espectador, desacralizar al autor (por ejemplo, en la apropiación no autorizada de la obra de Claudel) y la importancia dada al texto por sobre todo:

Le Théâtre Alfred Jarry a été créée pour se servir du théâtre et non pas pour le servir. Les écrivains qui se sont réunis dans ce but n’ont aucun respect des auteurs, ni des textes, et ils ne prétendent à aucun prix, ni à aucun titre s’y conformer. S’il vient à eux des pièces qui soient originaires et de leur substance la plus absolue, significative de l’état d’esprit qu’ils recherchent, ils les accueillent de préférence à d’autres. Mais s’il n’en vient pas, tant pis pour quel Shakespeare, ou quel Hugo ou quel Cyril Tournier même leur tombera sous la dent ou sous le pied. (“Manifiesto para la temporada” de 1928, en Béhar 1966: 140)

Esta desacralización del autor que llega literalmente hasta “hincarle el diente” a Shakespeare nos recuerda el epígrafe de Jarry y la confusión en la atribución de la autoría de *Ubu roi*. También, al igual que Jarry, que no creía honorable componer piezas históricas, Artaud, Aron y Vitrac apuestan por un teatro sin coordenadas temporales: “Toutes les Œuvres sont de tous les temps. Il n’y a pas de pièce spécifiquement ancienne ou moderne, ou c’est une Œuvre ratée” (en Béhar 1966: 284).

Tras la Primera Guerra Mundial, la apropiación de Jarry como un antecesor de los artistas de vanguardia (sobre todo, dadaístas y surrealistas) permitió la experimentación centrada en la sorpresa y la agresión al público, llamado a participar activamente. La recepción de la obra adquirirá otros sentidos después de la Segunda Guerra Mundial.

c.2.2. Ubu vuelve de la guerra, otra vez

En esta segunda etapa posterior a la Segunda Guerra Mundial, Jarry será recuperado, sobre todo, desde dos corrientes divergentes: por un lado, se instala un respeto filológico a su producción a cargo del Collège de 'Pataphysique; del que participan autores que serán luego exponentes del llamado "Teatro del absurdo". Por otro lado, a nivel de las representaciones que se multiplican tras la Segunda Guerra, el texto jarryano será el elemento menos respetado y se operará un rescate político en clave satírica del personaje ubuesco, cuyo epítome es la exitosa representación de Jean Vilar en el Théâtre National Populaire de 1958.

La recuperación de corte filológica comienza con una primera edición de las obras completas en ocho tomos publicados por René Massat en Suiza en 1947, si bien quedaron fuera muchas obras que luego se irían editando en Gallimard en su colección de "Bibliothèque La Pléiade". En esta etapa se funda el Collège de 'Pataphysique, precisamente el 11 de mayo en 1948 (en el 50º aniversario del nacimiento y muerte, del patafísico Dr. Faustroll, protagonista de la novela de Jarry escrita en 1898), a cargo de un profesor de filosofía de Reims, Emmanuel Peillet, responsable de la primera puesta en escena de *Ubu cocu* por los alumnos de su liceo. Peillet y sus acólitos se dedican a difundir la "ciencia", o más bien la "contraciencia", fundada por Jarry, ya que si una ciencia se ocupa de lo general, la 'Patafísica se interesará por lo particular, por las leyes que rigen las excepciones y por la generación de hipótesis sin buscar su comprobación.

El objetivo del Collège es estabilizar y editar toda la obra de Jarry, recuperando material inédito en sus sucesivas publicaciones. Partiendo de la premisa de que la "ciencia es una cuestión administrativa" y de que "la existencia solo la garantiza el registro", el Collège, "minoritario por vocación", es una "sociedad investigaciones eruditas e inútiles" que celebra la mentira, la mistificación, el error marginal, plasmados en un registro minucioso y un afán de bibliófilo de cuidada caligrafía. Plantean un tipo de humorismo serio y alejado de una referencialidad precisa. En ese sentido, consideran que "la 'pataphysique n'est pas une dérision, encore moins une satire. La 'Pataphysique ne fustigue pas, elle ne se moque pas, elle ne vise pas à corriger les mœurs en rigolant" (Launoir 2005: 170).

El Collège se organiza siguiendo un estatuto y un organigrama en el que se establece una jerarquía precisa (Hugill 2012: 113-136). Los Optimates son el gobierno del Collège, compuesto por un Curador inamovible, el Doctor Faustroll, padre de la ‘Patafísica; un vice-Curador, que interpreta la voluntad del Curador; un cuerpo de Proveditores, encargados de administrar los bienes reales e imaginarios del Collège; los Sátrapas, que son figuras designadas por los miembros del Collège porque actúan patafísicamente con su sola presencia y fama; los Regentes, encargados de la enseñanza y la transmisión; los Datarios, quienes llevan la gestión administrativa de lo relativo al calendario y la celebraciones. Por último, además de todos estos Optimates, están los Auditores (Reales o Imaginarios) que colaboran en las finanzas del Collège. Existen Patacesores, guías inspiradores, como el propio Jarry, Rabelais o Alphonse Allais; y miembros que ejercen la patafísica involuntaria, como pueden ser desde los anónimos articulistas de la prensa policial hasta el escritor Jorge Luis Borges, como veremos en la recepción argentina.

El Collège cuenta con una organización minuciosa: hay subcomisiones, comisiones, intermisiones, transcomisión, precomisión, sobrecomisión; de hecho, una subcomisión como el Oulipo (Ouvroir de Littérature Potentielle) entre cuyos miembros estaba R. Queneau, se hizo autónoma, convirtiéndose en una paracomisión, que ganó, luego, más fama que el propio Collège. Paralelamente, existe la “Ordre de la Grand Gidouille”, ya creada por Jarry en su *Almanach du Père Ubu, illustré* (1899). Quienes fueron condecorados por esta insignia han sido personalidades ilustres como el artista Pablo Picasso, el cantante Henri Salvador, el editor Jean-Jacques Pauvert, entre otros. El Collège cuenta también con un nuevo calendario, que se inicia el día del natalicio de Jarry, el 8 de septiembre de 1873, el año está dividido en trece meses de 29 días, cuyos nombres son términos dilectos por Jarry: *absolu, haha, as, sable, décervelage, gueules, pédale, clinamen, palotin, merdre, gidouille, tatane, phalle*. Los meses tienen cuatro semanas de siete días más un día imaginario o *hunyadi*.

Las manifestaciones del Collège suelen ser exposiciones, banquetes, conferencias, sobre todo publicaciones (Imagen 12) de estudio en la revista *Viridis Candela*, que cada veintiocho números cambia de nombre y organización: *Cahiers du Collège de ‘Pataphysique* (de 1950 a 1957); *Dossiers du Collège de ‘Pataphysiques* (de 1957 a 1965); *Subsidia Pataphysica* (de 1965 a 1975); *Cymbalum Pataphysicum (Organographes* de 1975 a 1986; *Monitoires* de 1986 a 1993, *L’Expectateur* de 1993 a 2000), *Carnets Trimestriels du Collège de ‘Pataphysique* (2000-2007), *Le correspondancier du Collège de ‘Pataphysique* (2007 a 2014), *Le Publicateur du Collège de ‘Pataphysique* (2014-). Asimismo, existen publicaciones internas de circulación más restringida que las revistas.

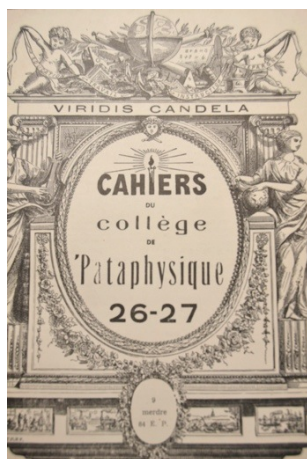


Imagen 12. Cubierta de revista de la primera serie *Cahiers du Collège de Pataphysique*.

El Collège atravesó en su historia de casi setenta años, cuatro magisterios, o instancias de gobierno. El primero (entre 1948 y 1957), a cargo del vice-Curador Doctor Sandomir, estuvo dedicado más bien a recuperar obras de Jarry (en 1953 se organiza la Expojarrysation, en 1955 una exposición de Rimbaud y Allais) y contó con el ingreso de sátrapas como Boris Vian, Marcel Duchamp, Joan Miró, Eugène Ionesco, Max Ernst, Raymond Queneau, Jean Ferry, Pacal Pia, Jacques Prévert, François Caradec, Noël Arnaud, Juan Esteban Fassio, Jean Dubuffet, René Clair, Man Ray. El segundo Magisterio (entre 1959 y 1964), dirigido por el vice-Curador Barón Mollet, vivió la expansión del Collège, con la creación del subcomisión del Oulipo en 1961 e Institutos por fuera de Francia, dirigidos por Proveedores-Propagadores como el de Argentina, Suiza, Italia, Australia o Estados Unidos. El tercer magisterio (entre 1965 y 1975), a cargo del vice-Curador Opach, es al cabo del cual se decide la “ocultación” del Collège hasta el año 2000 debido a la muerte de muchos miembros importantes y por cierto crecimiento descontrolado (Launoir 2005:135-138). Sin embargo, el Collège no desaparece; se siguen publicando textos de forma interna, hasta el año 2001 que se “desoculta” con el lanzamiento del libro *Les très riches heures du Collège de Pataphysiques*, a modo de álbum de sus memorias. El vice-Curador de la Ocultación había pasado a ser un cocodrilo, Lutembi. Actualmente desde 2014 gobierna la institución Tanya Peixoto, responsable del Instituto Patafisico de Londres. Asimismo, entraron nuevos sátrapas que vivificaron el Collège como Fernando Arrabal, Jean Baudrillard, Umberto Eco y Enrico Baj, Dario Fo, Roland Topor, Camilo José Cela, Edoardo Sanguineti, Barry Flanagan, entre otros. También aparecieron institutos como el Novísimo Instituto de Buenos Aires (recuperando la tradición del IAEPBA, primer instituto porteño fundado en 1957) y el Altísimo Instituto de La Candelaria situado en Bogotá y en Chodes, España (cuyas actividades estudiaremos en el apartado 5.1 de la Parte III).

Además de la recuperación de las obras de Jarry, algunas de las cuales pasaron a editarse luego en las masivas colecciones de bolsillo, como el *Tout Ubu* comentado por Maurice Sallet (publicado actualmente por la colección Folio de Gallimard), el Collège cuenta entre sus publicaciones inéditas con obras de autores que luego fueron consagrados dentro del llamado “Teatro del absurdo”. El Collège fue el primero en publicar a dos de sus miembros que alcanzarán luego la consagración mundial: Eugène Ionesco y Boris Vian. Otro de sus miembros aún activos y también considerado parte del teatro del absurdo (Esslin 1971: 251-256; Pruner 2003: 65-67) es Fernando Arrabal, fundador del “Teatro pánico”.

Respecto del “Teatro del absurdo”, esta categoría fue propuesta en los años sesenta por el crítico estadounidense Martin Esslin y, si bien ha sido productiva hasta la actualidad —por ejemplo, Michel Prunier (2003) la utiliza en plural en “Théâtres de l’absurde”— ha suscitado críticas entre quienes prefirieron hablar de “Nuevo teatro” (Corvin 1971), “Teatro de la irrisión” (Jacquard 1974) o incluso “Antiteatro” (como el propio Ionesco 1998: 296), para alejarse de la relación con la noción de absurdo existencialista cultivada también por esos años en el pensamiento de filósofos como Sartre y Camus. Más allá de las denominaciones, ya en estas obras, así como también en *Teatro de protesta y de paradoja* de Wellwarth (1966), se menciona a Jarry como un atencesor de este nuevo teatro, plantenando el linaje directo con los autores de la segunda mitad del siglo XX.

Ahora bien, los representantes de esta nueva dramaturgia no componen un grupo homogéneo ni escriben manifiestos conjuntos; se trata, por el contrario, de una suma de individualidades de distintos países que coinciden muchas veces en escribir desde el exilio con una lengua diferente de la lengua madre, como el ruso-armenio Adamov, los rumanos Ionesco o Visniec, el polaco Mrozek, el franco-español Arrabal o el franco-inglés Beckett, pero también el inglés Pinter o el francés Genet, entre otros. Todos ellos comienzan a desarrollar una dramaturgia singular en la década de los cincuenta, ya en su edad adulta y luego de vivir de cerca la experiencia de la muerte en la Segunda Guerra Mundial. En cuanto al teatro, comparten la oposición a un modelo de teatro realista y una nueva actitud crítica ante el texto y las convenciones de la literatura dramática. Defienden una literatura antimimética centrada en la interpretación equívoca del lenguaje como vía de acceso al conocimiento, ante una realidad que se resquebraja en su unidad. Así pues, recuperan a Jarry y sus máximas de “inutilidad del teatro” como estimulante antecesor, así como también la experiencia radical de Vitrac y de Artaud. De este modo, el desarrollo de este teatro en los cincuenta permite un nuevo lanzamiento de la obra de Jarry, que cambia de estatus y se internacionaliza con traducciones, como veremos en los capítulos destinados a su recepción en Argentina y España.

A continuación, revisaremos los tres autores mencionados, Eugène Ionesco, Boris Vian y Fernando Arrabal, quienes han sido los representantes de este teatro que más se relacionan con la obra de Jarry. No apuntamos aquí a un análisis de toda su obra, sino que más bien destacaremos la relación establecida con Jarry, que queda trazada, sobre todo, por la mediación del Collège de 'Pataphysique, ya que todos participan en él con la entrega de textos propios y acuden a sus reuniones y convocatorias. Asimismo, mencionaremos las piezas de teatro más afines con nuestro autor, que suelen ser justamente las primeras de su producción teatral, de mayor experimentación formal.

El más famoso representante de este teatro del absurdo, ha sido el rumano Eugène Ionesco (1909-1994), quien escribió su obra teatral en francés, puesto que vivió su infancia en Francia, país al que regresó en 1938 para instalarse definitivamente. Gracias a su extensa producción (que cuenta con una treintena de obras), el autor cosechó fama en vida e ingresó en la Academia Francesa en 1970, recibió el galardón de Oficial de la Legión de honor en 1984, el premio Molière en 1989 por el conjunto de su obra; distinguiéndose como escritor “universal” por sus obras de teatro (Motoç 2003: 99-100). Ionesco trazó una rápida trayectoria de consagración, que comenzó con publicaciones de pequeña tirada y distribución en el Collège de 'Pataphysique⁷⁰ para pasar, un par de años después, a la “Colección Blanche” de Gallimard, que editó sus obras completas en cinco tomos (el primero dedicado al teatro). Esta casa editorial, fundada por Gaston Gallimard en 1911 (asociado a la revista *NRF* de A. Gide), se caracterizó por estar en el centro de la escena literaria francesa durante el siglo XX, descubriendo nuevos autores o atrayendo a quienes habían publicado en otros sellos. Tras la Segunda Guerra Mundial, Gallimard logró seguir publicando, a pesar de las críticas por su posición partidaria del Eje durante el conflicto bélico. Tal como describe Pierre Assouline (2003), Claude Gallimard, hijo de Gaston, se encargó de modernizar la editorial publicando a las vanguardias y a numerosos escritores que marcaron los años cincuenta. Asimismo, la editorial monopolizó los premios literarios (cabe mencionar que en quince años obtuvo la mitad de los premios Goncourt).

Ionesco publicó, entonces, en la “Blanche” y, paralelamente, a partir de que se crea la colección de libros de bolsillo “Folio” (1972), también su obra fue reeditándose en este formato y a un precio económico, ya que el autor se incorporó a los programas de enseñanza oficial francés en la década de los ochenta. A su vez, el rumano alcanza la consagración literaria que representa la publicación en una colección prestigiosa al entrar en “La Bibliothèque de la Pléiade”. Esta

⁷⁰ Su primera obra, *La Cantatrice chauve. Anti-pièce* (1948), se estrenó en París en 1950 a cargo de Nicolas Bataille en la Sala Noctambule. Esta obra se editó, primero, en los *Cahiers du Collège de 'Pataphysique* (1950), después, Gallimard la publicó en la colección “Blanche”, precisamente, en el Tomo I de sus *Œuvres Complètes* (1954).

colección fue creada en 1931 por el editor independiente J. Schiffrin e integrada Gallimard en 1933. A partir de los años 1950-1960, la colección aumentó el aparato crítico que acompañaba a las obras, tratando de conciliar “le plaisir de la lecture immédiate et la satisfaction de la curiosité bien légitime du chercheur”. El objetivo de La Pléiade era: “proposer, au *format poche*, les œuvres complètes des auteurs classiques, en préservant un grand ‘confort’ de lecture. D’où le papier bible, le petit format et la couverture de cuir souple. Baudelaire, Racine, Voltaire, Poe, Laclos, Musset, Stendhal ont les premiers les honneurs de la collection”.⁷¹

En general el ingreso en la Bibliothèque de la Pléiade, suele ser póstuma (como ocurrió con Jarry); sin embargo, Ionesco ve editado en vida su *Théâtre Complet* en 1991 en esta colección. Ahora bien, recuperando su filiación patafísica más allá de los honores que recibió a lo largo de su vida, Ionesco afirma en una conversación con Arrabal sostenida en marzo de 1994: “Je suis couvert de prix et d’honneurs: depuis l’Académie française jusqu’à celle de Boston. Mais le titre qui compte le plus pour moi est celui de Satrape: le Collège couronne toutes les académies présentes, passées ou à venir”.⁷²

Respecto de su poética, los estudios críticos del autor suelen pasar por alto la relación con la ‘Patafísica y con Jarry’,⁷³ sin embargo el propio autor reconoce en *Notes et contre-notes*, mayor cercanía con la obra de Jarry en sus primeras piezas: “Où, dans *La Cantatrice chauve*, j’étais près de Jarry, mais ensuite je l’ai de moins en moins suivi” (1998: 173); y explica que Jarry funcionó como antecesor: “Surtout il y a eu Jarry. *Ubu roi* est une œuvre sensationnelle où l’on ne parle pas de la tyrannie, où l’on montre la tyrannie sous la forme de ce bonhomme odieux, archétype de la goinfreterie matérielle, politique, morale qui est le père Ubu” (en Bonnefoy 1966: 186). La filiación con Jarry es puesta de manifiesto, en su primer momento, cuando el Collège de ‘Pataphysique (con el que tendrá vinculación durante toda su vida con el cargo de “sátrapa”) publica en sus páginas la primera obra *La Cantatrice chauve* (1950, *Cahiers du Collège de la ‘Pataphysique*, 7-8), una “antipieza” escrita emulando los acartonados diálogos propuestos por el método “Assimil” para el aprendizaje del inglés; *L’avenir est dans les oeufs* (1951, *Cahiers du Collège de la ‘Pataphysique*, 19), “drama cómico” de un individuo que se ve obligado por la familia burguesa a aceptar la procreación aunque sea para generar más vida para la muerte; *Le tableau* (1954, *Dossiers du Collège de la ‘Pataphysique*, 1-2), una “guignolade” entre un humilde pintor de cuadros y un señor burgués, que debía interpretarse como si fuese una obra de feria con marionetas, según las indicaciones del autor (Imágenes 13, 14, 15).

⁷¹ Véase <<http://www.gallimard.fr/collections/pleiade.htm>>.

⁷² Véase <<http://laregledujeu.org/arrabal/2010/10/22/1488>>.

⁷³ La mención de esta relación debe buscarse, entonces, en obras sobre la recepción de Jarry como es el caso del capítulo IX “Le Nouveau Théâtre sous le signe de Jarry” de H. Béhar (2003).

En las tres piezas se respira una lógica absurda en la que la lógica aristotélica es atacada, los contrarios se unen y el lenguaje es concebido desde el sinsentido de la repetición y la glosolalia; sobre todo, esto ocurre de modo más ostensible en *La Cantatrice chauve*. También este lenguaje resurge en *La leçon* (1950). Más adelante, en 1972, y a nivel de los temas y los motivos, Jarry reaparece en *Macbeth* por tratarse de una reescritura de *Macbeth* a la luz de *Ubu roi*, tal como señala Genette (1982: 504); si bien estas dos últimas piezas no serán publicadas por el Collège, ambas guardan afinidad con el mundo experimental patafísico.

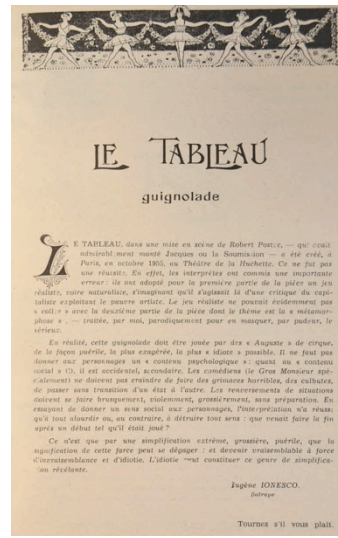


Imagen 13. Publicación de “La Cantatrice chauve” (*Cahiers*, 7-8). / Imagen 14. “L’avenir est dans les œufs” (*Cahiers*, 19) / Imagen 15. “Le tableau” (*Dossiers*, 1-2).

Boris Vian (1920-1959) fue un escritor francés que desarrolló una producción mucho más variada que la de Ionesco, a quien se lo asocia sobre todo al teatro. De hecho, Vian fue músico de jazz, actor, escritor de novelas, canciones, guiones de ópera, comedia musical, piezas de teatro, traducciones y psuedotraducciones (bajo el seudónimo de Vernon Sullivan). Su obra heterodoxa es guiada, no obstante, por cierto humorismo y anarquismo que lo vinculan con el teatro del absurdo.

Los lazos con Jarry son variados y pasan, muchas veces, por la mediación del Collège de ‘Pataphysique.⁷⁴ De hecho, Vian es nombrado por esta institución como “équarisseur de

⁷⁴ Los textos patafísicos de Vian fueron estabilizados e incorporados a sus obras completas (volumen 14, apartado B) editadas por Fayard en 2002. Asimismo, cabe destacar el volumen pionero de Noël Arnaud, *Vies parallèles de Boris Vian* (1966), donde se menciona la relación con Jarry (Arnaud 1990: 170-181); así como también los artículos de Francois Caradec sobre Vian reagrupados en su libro *Entre miens d'Alphonse Allais à Boris Vian*, en el capítulo sobre el autor (2010: 724-761). Caradec ha sido también responsable de los números homenajes del Collège (en *Dossiers* 12) y de la revista belga *Bizarre*. Henri

première classe” (aludiendo al título de una de sus piezas) en 1952, se convierte en “sátrapa” por sugerencia del escritor Raymond Queneau en 1953, quien integraba la subcomisión del Oulipo, y “promotor” de la Ordre de la Gran Gidouille. Vian colabora en las publicaciones del Collège (*Cahiers y Dossiers*): en 1953 escribe el texto “Sagesse de Nations”, envía cartas en las que desarrolla teoría matemáticas para explicar cuestiones varias como la existencia de Dios, el problema capital de “le Q de la coquille” o “quelques équations morales”, también escribe poco antes de morir el texto “Truqueurs de la guerre”. Asimismo, propone galardonar con la satrapía al escritor argentino Jorge Luis Borges, para que forme parte del Collège, cosa que finalmente no ocurre: “Quand le Collège entreprendra-t-il de rédiger en dix volumes in quarto de 4000 pages chacun l’histoire pataphysique de Tlön, ainsi que le suggère à peu près Borges ? En passant j’attire votre attention sur l’intérêt qu’il y aurait à intégrer ce pataphysicien de génie à notre modeste Corps ou autre” (*Cahiers* 19, 26 de marzo de 1955).

El Collège publica dos de sus obras: *Les Bâisseurs d’empires* (*Dossiers du Collège de Pataphysique* 6, 23 de febrero de 1959) y de forma póstuma, *Le Goûter des généraux* (*Dossiers du Collège de Pataphysique* 19-20, 29 de marzo de 1962) en un número homenaje, en el que los miembros lamentan la pérdida del Sátrapa que había sabido dar nueva energía a la institución. El Collège se considera pionero en el descubrimiento de este autor, tal y como afirma en el número uno de la revista *Subsidia Pataphysica* (1965) al confesar que se alejan del gusto literario de moda: “Il nous plaît de souligner que notre gros Dossier Boris Vian a paru en temps (vulg. 1960) où le sujet n’était du tout rentable”. Asimismo, para valorizar la obra de Vian, el Collège reedita su novela *L’Herbe rouge* (que había sido editada por un pequeño sello de la Provenza) y su primer obra *L’Equarrissage pour tous* (Imágenes 16, 17).

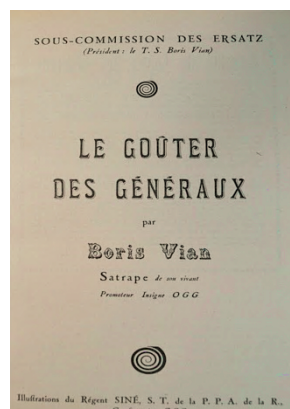


Imagen 16. Boris Vian, “Les Bâisseurs d’empires” (*Dossiers*, 6). / Imagen 17. “Le Goûter des généraux” (*Dossiers*, 19).

Baudin (1972: 156), por su parte, ha estudiado la relación de Vian con Jarry a nivel retórico y las semejanzas en el plano de la comicidad verbal.

La producción teatral de Vian, que supera la decena de obras, no es tan conocida (ni tampoco traducida) como lo es su novelística, que cuenta con obras como *L'Écume des jours*, que fue llevada al cine en 2013. A nivel temático, su teatro, propio de la posguerra europea, está cruzado por el antimilitarismo y anticonsumismo. Para Vian, el teatro era un “raccourci de littérature” (D'ée, en Vian 2003:15-23), es decir, un atajo que le permitía interpelar directamente al lector.

Asimismo, Vian se relaciona con la ‘Patafísica por la posibilidad que esta le ofrece de condensar sentidos, adoptar soluciones singulares e imaginarias; ahora bien, el autor no ancla su teatro en la *ethernité* jarryana, sino que se ubica en su actualidad para criticarla, usando un mecanismo más propio de la sátira, ya que hace referencia a personalidades de su tiempo,⁷⁵ tal y como señala su crítico D'ée (16-17):

Pour des raisons évidentes d'affinités parallèles, Boris Vian est membre de la famille pataphysique d'Alfred Jarry, avec cependant une personnalité très marquée par un regard incisif sur le devenir de la société en place, un regard bien plus réaliste qu'ubuesque. [...] Le Docteur Faustroll d'Alfred Jarry dit dans *Gestes et Opinions du Docteur Faustroll*: “La ‘Pataphysique sera surtout la science du particulier”. Le théâtre de Vian est en plein dans le particulier. Le Docteur Faustroll dit encore: “La ‘Pataphysique est la science des solutions imaginaires”. Le théâtre de Vian est en plein dans l'imaginaire. L'auteur donne à son imaginaire des solutions particulières que nul ne rencontrera dans le théâtre en général. Les personnages du théâtre de Vian sont des proches parents particuliers d'Ubu. De cette filiation le théâtre de Boris Vian est pataphysique, l'ensemble de son œuvre l'est. Malicieux, Boris Vian, Gran Maître au Collège de ‘Pataphysique, élevé à la dignité de Satrape, nous montre dans le théâtre le coup de pouce qu'il donne à l'actualité pour qu'elle nous estomaque !

Su primera obra, *L'Équarrissage pour tous*, escrita entre 1947 y 1948 y representada en 1950 en el Teatro de Noctambules, unas semanas antes de *La Cantatrice chauve*, nos recuerda la “trappe” o fosa, a donde iban a parar los nobles, magistrados y financistas. También uno de los personajes insulta con un “Mâerdre” muy jarryano (164). Este “vaudeville paramilitaire” —tal como él mismo lo denominó— ocurre el 6 de junio de 1944, no lejos de playas del desembarco; allí se superponen dos situaciones el desembarco aliado y la boda de una de las hijas con un soldado alemán.

Le Goûter des généraux, escrita en 1951 y representada en el Staatstheater de Braunschweig en 1964 y en el Théâtre de la Gaîté-Montparnasse de París en 1965, pone en escena la reunión de unos militares que planean torpemente una guerra. Este plan se sucede como si fuera un juego de niños; los generales beben alcohol a escondidas del ojo censor de la madre de unos de los guñolescos personajes llamado Audubon. El final llega con un juego mortal, la ruleta rusa,

⁷⁵ Hay referencias a hechos o personajes reales; por ejemplo, en *Les Bâtisseurs d'empire*, el padre refiere a su primo, Jean-Louis Gautier, quien era, en realidad, un crítico de teatro conservador que escribía en *Le Figaro* (Vian 2003a: 1069).

cuyas reglas invierten los personajes ya que gana el que recibe la bala. Esta obra está antecedida por un acto que funciona como introducción o *mise en abyme* en la que el autor llamado Jean presenta su pieza al director Bataillard, quien la juzga irrepresentable para su Théâtre de Demain. El personaje del autor Jean menciona a Jarry entre una lista de dramaturgos: “de Sophocle à Paul Raynal en passant par Jarry... Mais au moins ils sont plausibles, ces pièces-là... Il y a toujours un dictateur, un tyran, un roi, un général avec pleins pouvoirs, enfin un type dont on peut croire qu’il est responsable” (OC 9: 473), tirano que no aparece en esta obra.

Les Bâisseurs d’empire (1957), la pieza que más reconocimiento tuvo por la crítica, pone en escena a una familia burguesa que busca escapar de un ruido monstruoso que los obliga a mudarse siempre al piso más alto y más pequeño de un edificio. La presencia ominosa que acosa a la familia se denomina “Schmürz” y es un nombre creado por Ursula, la mujer de Vian, quien había contraído la palabra alemana “schmerz” (dolor) con el neologismo jarryano “merdre” (Vian 2003: 1002). Esta obra menos realista y referencial se ha asociado a la ciencia ficción, de la que Vian también era un cultivador. La obra es publicada por Éditions de L’Arche en 1959 en la colección sobre el Théâtre National Populaire, a la par de su puesta en escena en el Théâtre Recamier bajo el auspicio del TNP de Jean Vilar. Cabe destacar que la traducción alemana dos miembros del Collège de ‘Pataphysique: Lachenal y Klaus Völkner le permite tener éxito inmediato en Berlín.

Después de estas publicaciones iniciales, las obras *Le Goûter des généraux*, *L’Equarrissage pour tous* y *Le dernier des métiers* (escrita en 1950), fueron editadas en un volumen por J. J. Pauvert en 1965, en su sello dedicado a la reedición de obras olvidadas, proscritas o consideradas marginales así como también a la literatura erótica, con autores como el Marqués de Sade, Georges Bataille o la famosa *Histoire d’O* de Pauline Réage (Pauvert 2004). En 1972, Pauvert volvió a editar a Vian en el tomo *Théâtre* junto a *Les Bâisseurs d’empire ou le Schmürz* (que había aparecido ya en la edición del Collège y de l’Arche). El volumen de Pauvert de 1965 fue vuelto a publicar por el sello Ch. Bourgois en la colección 10/18 en 1971 y reimpresso en 1991. Esta misma editorial publicó también dos volúmenes más: *Théâtre 2* (1971) y *Petits spectacles* (1977) que reúnen piezas menores, cuyos textos fueron estabilizados por el especialista Noël Arnaud, su biógrafo.

A pesar de que Vian no gozó de una gran fama literaria en su corta vida, sus libros — especialmente sus novelas, como *L’Écume des jours*— fueron publicadas por Gallimard en la colección “Blanche”. En 2010 salieron sus *Œuvres Romanesques Complètes* en dos tomos de la Bibliothèque de la Pléiade, que si bien incluyen textos menores como artículos, conferencias o

guiones, dejan fuera su obra teatral. Esta se halla reunida en las *Œuvres Complètes* de Fayard, específicamente en el tomo noveno (2003).

Por último, queda abordar la trayectoria de Fernando Arrabal (1932-), escritor español, que vive desde 1954 en Francia, de expresión española y francesa. Tras una infancia marcada por la captura y muerte de su padre durante la Guerra Civil española y una hospitalización temprana, Arrabal se vincula en España con el movimiento de vanguardia del Postismo, en 1945. Aunque no formó parte orgánica de él, compartía con los postistas (Eduardo Cicarro, Carlos Edmundo de Ory, entre ellos) la atracción por un humorismo infantil y la apuesta por lo imaginario. A través del Postismo, el interés por la generación del 27 y las literaturas extranjeras, Arrabal descubre el Surrealismo, que lo llevará a indagar en su inconsciente y a acercarse, más tarde, al grupo liderado por Breton.

Sus primeras obras han sido vinculadas por los críticos (Corvin 1998, Esslin 1971, Pruner 2003) con el Teatro del absurdo, debido a su planteamiento de una mirada infantil, cargada a la vez de simpleza y de crueldad, sobre la situación humana y la imposibilidad de comunicación entre los hombres. En 1955 se exilia en Francia, donde vive hasta la actualidad. Allí, junto a su mujer y traductora, Luce Moreau, publica toda su obra y cosecha reconocimiento como escritor antes que en su propio país. En cuanto a la edición francesa, hasta el tomo tres de su teatro, Arrabal es editado por la editorial Julliard de 1958 hasta 1965; a partir de ese año, el sello Christian Bourgois sigue editando su obra, que lleva ya más de una veintena de volúmenes, hasta el número 16 en 1986. También, sale en la colección 10/18 de esta editorial y en otros sellos dedicados al teatro como Actes Sud (“Papiers”). Su teatro suele ser editado primero y representado después (Gilles 1970: 68), y fue llevado a escena en numerosas oportunidades, sobre todo, por sus directores preferidos: Jorge Lavelli, Víctor García y Guillaume Savary, estos dos últimos habían montado juntos en 1965 un *Ubu roi*.

En España, Arrabal empieza a ser publicado mucho más tarde; de hecho, su primer libro en español es editado en 1971 en Francia por C. Bourgois como así también en edición bilingüe sus cartas al general Franco. En su tierra enfrenta la censura, y sus primeras participaciones, durante los sesenta, se llevan a cabo en revistas teatrales como *Primer Acto* o *Yorick*. Si bien su reconocimiento como dramaturgo español llega tardíamente; por ejemplo, en 1981 es invitado por primera vez por una universidad española (Menéndez Pelayo) a disertar sobre el “teatro español de los años ochenta”, actualmente su obra es publicada en el prestigioso sello de Cátedra, que cuenta con un extenso aparato crítico que tiene en cuenta las múltiples versiones de

sus piezas y también sus traducciones, ya que en general estas eran publicadas primero en Francia.⁷⁶

En cuanto a la relación con Jarry, esta puede ser rastreada en varias líneas.⁷⁷ Por un lado, Arrabal apostrofa a un “público activo” a través del escándalo. Este interés por interpelar al público lo vincula con las máximas de Jarry sobre el público “que sabe leer” en “Inutilité du théâtre dans le théâtre” (OC I: 405-410). Asimismo rescata el guiñol y el humor *potachique* siguiendo el principio de unión de contrarios (los personajes se quieren y maltratan a la vez; buscan ser “buenos” mientras matan a sus hijos, como sucede en la obra *Oración*; también en *Los dos verdugos* una mujer denuncia a su marido por violento pero ella misma goza al verlo morir víctima de la tortura). La relación con Jarry, regresa, a nivel temático, en la crucifixión en una bicicleta de Emanu, protagonista de *El cementerio de automóviles*, que evoca el relato “La pasión considerée comme course de côte”, en la que la pasión de Cristo es descrita como una carrera en bicicleta. Asimismo, el interés por los procedimientos matemáticos (Arrabal es un apasionado del ajedrez) y las máquinas inútiles lo vinculan con Jarry; por ejemplo, en su intento de desarrollar un humor con máquinas en su obra de *Orquestación teatral*, más tarde transformada en la ópera *Dios tentado por las matemáticas*. Cabe destacar que Arrabal integra actualmente el Collège de ‘Pataphysique; detenta el rol de “sátrapa” desde los años noventa hasta la actualidad. Desde entonces, ha sugerido la incorporación de muchos miembros al círculo del Collège, como Jean Baudrillard, Umberto Eco, Enrico Baj, Roland Topor.

En cuanto a su extensa producción dramática, esta es criticada por dispar o repetitiva (Prunier 2003: 121), con un “primer teatro” al que volverá incesantemente reescribiendo este “material primitivo” (prólogo de Berenguer, en Arrabal 2006: 34-46). Luego se volcará hacia una sátira más marcada, que declina en temas como el sadomasoquismo, la perversión sexual, la necrofilia o las blasfemias en búsqueda de teorías sobre la bondad o en la indagación de su inconsciente. Aquí nos interesa rescatar justamente el primer teatro de Arrabal, especialmente en *Pic-nic* y *El triciclo*, obras escritas en la década de los cincuenta entre España y Francia, puesto que en ellas encontramos una mayor relación con los principios que rigen las primeras producciones de Ionesco, así como también con Vian y Jarry.

Pic-nic, bautizada, primero, *Los soldados* hasta llegar a *Pic-nic en el campo*, tuvo un largo proceso de gestación con cuatro manuscritos, desde 1952 hasta sus publicaciones en francés en

⁷⁶ Retomaremos su recepción en España en el apartado 1.5 de la Parte III.

⁷⁷ Esta relación no ha sido muy explorada; cabe marcar como excepción la mención hecha por Béhar (2003) en su capítulo IX “Le Nouveau théâtre sous le signe de Jarry” en el que rastrea las “relaciones de filiación” y también ha sido mentada en Schifres (1969).

1958 en *Les Lettres Nouvelles* y luego en el segundo volumen editado por Julliard en 1961. Y fue representada por primera vez el 25 de abril 1959 bajo la dirección de Jean Marie Serrau en Francia.

Además de los cambios del propio Arrabal, según el estudioso de su obra, Bernard Gille (1970: 15), la traducción hecha por Luce Moreau “aumenta el carácter elementario y paródico del texto”. En esta obra, Arrabal evita todo anclaje espacio-temporal y descripción realista, y compone una situación dramática sencilla que reúne un ambiente familiar y excepcional a la vez en un campo que es tan propicio para la diversión como para la guerra. La acción ocurre en una trinchera; allí el soldado Zapo está solo y aburrido hasta que recibe la inesperada visita de sus padres, los señores Tepán, quienes deciden pasar un día de campo. A ellos se suma un soldado enemigo, Zepo, a quien Zapo hace prisionero por sugerencia de sus padres para, no obstante, liberarlo luego e invitarlo al pic-nic. Tras una conversación centrada en los modales y la guerra, de la que nadie sabe mucho sobre objetivos y fines, deciden acabar la contienda por voluntad propia, para poder volver tranquilos a casa, justamente cuando un tiroteo final da muerte a todos; los cuerpos sin vida serán recogidos por una pareja de camilleros.

El *triciclo*, cuyo proceso de escritura se sitúa entre 1952 y 1956, fue publicada en español en el número 8 de la revista *Yorick*, en octubre de 1965, y había salido antes en francés en el tomo II de obras editadas por Julliard en 1961. En esta pieza sitúa en un espacio público, una plaza, unos personajes marginales, Climando y Apal, junto a una mujer Mita y un viejo flautista, que matan al “hombre de los billetes” para robarle dinero y así poder pagar el alquiler de un triciclo. Este acaba siendo regalado porque el castigo que reciben por el asesinato será también la muerte, perpetrada por unos guardias que resultan los oponentes del grupo de marginales.

En cuanto a influencias, Arrabal rescatará, para su teatro, no tanto la relación con el absurdo de Beckett y de Ionesco, sino más bien con el teatro de la crueldad de Artaud, cuya concepción de integración del espectador y del actor le permitirá pensar la escena como una ceremonia: “Me han vinculado con Ionesco, Beckett, Adamov, Genet, con todas las corrientes literarias. Para ver si es cierto, leo atentamente sus obras y me doy cuenta de que no me ‘vinculo’ para nada. [...] Artaud lo ha previsto todo. Ha hablado del *Emperador de Asiria*. Ha hablado del pánico. Ha descrito de antemano la puesta en escena de *Cementerio*” (en Schiffres 1969: 72).

Marcado por Artaud, pues, Arrabal se sentirá atraído por un tipo de teatro que da mayor centralidad al cuerpo y a la ceremonia festiva y efímera del *happening*, mezclando poesía y vulgaridad. En 1962, funda “Grupo Pánico” junto a artistas como Jodorowsky, Topor y Sternberg, en una tertulia en el parisino Café de la Paix. El nombre nace de la referencia al dios

“Pan”, tal como explica en una conferencia sobre el hombre pánico. Más que un movimiento se plantean como un antimovimiento que apunta a un arte de vida, centrada en el azar, la confusión y la memoria; y que toma forma en obras de teatro, en cine y en pintura. Sus textos pánicos salen en la revista madrileña *Índice* en 1963, año en el que Gallimard crea justamente la “colección pánico”. “Le théâtre est surtout une cérémonie, une fête, qui tient du sacrilège et du sacré, de l’érotisme et du mysticisme, de la mise à mort et de l’exaltation de la vie”, sintetiza Arrabal (en Pruner 2003: 67).

Tras describir brevemente la trayectoria de los tres autores en su campo literario, estudiaremos, a continuación, ciertos rasgos presentes en sus obras, los cuales se vinculan con la concepción teatral de Jarry que hemos desarrollado en el apartado anterior dedicado a su obra:

1) *Parodia de la caracterización genérica*. Las categorías architextuales suelen oscilar entre “antipieza” (*La Cantatrice chauve*), “drama cómico” (*La Leçon*), “guignolade” (*Le Tableau*); este recurso nos recuerda los modos jarryanos de “novela neo-científica” (*Le Sûrmale*), “novela histórica” (*Messaline*) o “drama” (*Ubu roi*) que defraudan las expectativas genéricas del lector ofreciéndole un material más singular. También Vian en un claro manifiesto antimilitar propone: “Vaudeville paramilitaire en un acte long” (*L’Équarissage pour tous*) o “Tragédie lyrique et militaire en trois actes” (*Le Goûter des généraux*). Arrabal, por su parte, no utiliza categorías genéricas para clasificar sus obras.

2) *Principio de unión de contrarios*, propio de la lógica antiaristotélica que rige a la ‘Patafísica, en el que la afirmación y negación de un rasgo se incluyen sin poner de manifiesto una contradicción. Por ejemplo, en *La Cantatrice chauve*, el señor Smith comenta sobre la viuda de Bobby Watson: “Elle a des traits réguliers et pourtant on ne peut pas dire qu’elle est belle. Elle est trop grande et trop forte. Ses traits ne sont point réguliers et pourtant on peut dire qu’elle est belle. Elle est un peu trop petite et trop maigre” (1991: 13). Y el mismo Smith, se pregunta leyendo su periódico sobre el sinsentido de los acontecimientos que marcan la vida: “Il y a une chose que je ne comprends pas. Pourquoi à la rubrique de l’état civil, dans le journal, donne-t-on toujours l’âge des personnes décédées et jamais celui des nouveau-nés ? C’est un non-sens” (12).

También en las obras de Boris Vian, la lógica se invierte, y los padres de *Les Bâtisseurs d’empire* no dudan en sacrificar a su hija Zénobie en provecho de la supervivencia de su padre, elegir el “fruto” y no la “flor”:

Mère : Zénobie, représente-toi la situation actuelle. Nous n’avons que très peu d’oranges et ton père est un homme adulte, un homme fait; ton père n’est plus une promesse, c’est un individu

complet, achevé, qui a donné des preuves de... heu... des preuves. D'un autre côté, toi, une jeune fille, presque une enfant, tu es... disons un billet de loterie; on peut miser sur toi, certes, mais il y a un aléa. Je suis persuadée quant à moi, note-le, que tu arriveras à être quelqu'un de très bien, mais je crois que pour l'instant, entre la fleur et le fruit, il est sage de choisir le fruit. (1080)

Hasta llegar a invertir la lógica delictiva, como la que aplica el militar Dupont en *Le Goûter des généraux*, a quien le daba vergüenza ser pederasta hasta que consultó al médico y este lo curó porque le hizo perder la vergüenza: “je n' ai absolument plus honte d'être pédéraste. Ça me paraît parfaitement normal” (528).

Siguiendo con estos razonamientos al revés, el delito puede ser visto como una vía de ascenso o una solución a los problemas en las obras de Arrabal. En *El triciclo*, los personajes asesinan al “hombre de los billetes” para pagar el alquiler de un triciclo:

Climando (*Señalando*): ¿Ves a aquel tiparraco?
Apal: Sí.
Climando: Tiene muchos billetes.
Apal: Bien.
Climando: Tenemos que quitárselos para poder pagar el plazo del triciclo.
[...] Climando: ¿Cómo se los quitamos?
Apal: No sé.
Climando: ¿No se te ocurre nada? Haz un esfuerzo como si fueras a buscar un sitio para dormir.
Apal. (*Pausa*): Matándole. (183-184)

Sus personajes olvidan decisiones trascendentales que han tomado como, por ejemplo, suicidarse:

Mita: [...] Pero ¿qué debo de hacer para acordarme que me tengo que suicidar?
Climando: Apúntalo o haz un nudo en el pañuelo.
Mita: ¿Me acordaré?
Climando: Por la cuenta que te tiene. Piensa que solo serás dichosa suicidándote.
Mita: ¿Sí?
Climando: Claro. Así que ya lo sabes, a suicidarte cuanto antes. (175)

En *Pic-nic*, los camilleros buscan cadáveres para llevar en sus camillas, a los que los señores Tepán y Zapo quieren ayudar sin fortuna ya que están “lamentablemente” vivos:

Primer Camillero: ¿Y no hay ni un solo muerto?
Zapo: Ya le digo que no.
Primer camillero: ¿Ni siquiera un herido?
Zapo: No.
Camiller segundo: ¡Pues estamos apañados! (*A Zapo, con un tono persuasivo.*) Mire bien por todas partes a ver si encuentra a un fiambre.
Primer camillero: No insistas. Ya te han dicho que no hay.
Camiller segundo: ¡Vaya jugada!
Zapo: Lo siento muchísimo. Les aseguro que no lo hecho a posta. (149)

Por último, en *El cementerio de automóviles*, los protagonistas que son músicos piensan en cambiar de profesión y dedicarse al crimen, ya que es más distinguido:

Topé: Tendríamos que encontrar otro oficio más productivo.
 Emanu: Ya he pensado en ello.
 Topé: ¿Y qué se te ha ocurrido?
 Emanu: Podríamos ser ladrones.
 Topé: ¿De los que roban?
 Emanu: Pues claro.
 Topé: (*Satisfecho y sorprendido.*) ¿No?
 Emanu: Así tendríamos mucho dinero. Ya no tendríamos que distaerles tocando. Les daríamos dinero y san seacabó.
 Topé: (De pronto.) ¿Y podríamos también ser criminales?
 Emanu: ¿Y por qué no?
 Topé: (*Satisfecho.*) Saldría nuestro nombre en los periódicos.
 Emanu: ¿Y cómo lo dudas?
 Topé: Pero eso de se criminal sí que tiene que ser difícil.
 Emanu: Sin comparación mucho más que ladrón. Además hay que tener mucha suerte.
 Topé: Tienes razón; un crimen tiene que ser la mar de complicado.
 Emanu: Y siempre hay jaleos: Que si se mancha uno de sangre, que si las huellas...
 Topé. (*Interrumpiéndole.*) ¡Huy, lo de las huellas, ya he oído hablar de eso!
 Emanu: Y sobre todo, lo peor: la víctima casi siempre chilla por lo que he oído. (84)

3) *Personajes considerados como tipos*, carentes de psicología, tan solo portadores de un nombre y de una lengua, como bien veremos, en el capítulo siguiente, que ocurre con el tipo y el habla ubuesca. Además suele darse un juego de equívocos entre el nombre y la identidad. Por ejemplo, cuando las dos parejas reunidas en *La Cantatrice chauve*, los Smith y los Martin, quieren hablar sobre los Watson, se enredan en sus referentes porque todos los miembros de esta familia se llaman igual, ya sean hombres o mujeres, todos son “Bobby Watson”: “Mme Smith: Non. C’est à sa femme que je pense. Elle s’appelait comme lui. Bobby, Bobby Watson. Comme ils avaient le même nom, on ne pouvait pas les distinguer l’un l’autre quand on les voyait ensemble. Ce n’est qu’après sa mort à lui qu’on a pu vraiment savoir qui était l’un et qui était l’autre” (12).

También Vian juega con el equívoco en los nombres en *L’Équarrissage pour tous*, ya que la madre y sus dos hijas se llaman “Marie”, lo que genera muchísimos diálogos confusos. Finalmente, la madre acepta cambiar el nombre de la hija por el de “Cyprienne”.

Le Père : Au fait, tu ne crois qu’on devrait donner un autre nom à Marie ?
 La Mère : À laquelle ?
 Le Père : À n’importe laquelle. Pourvu qu’une des deux s’appelle autrement, c’est l’essentiel.
 La Mère : Je ne veux pas.
 Le Père : Mais ça sera plus commode.
 La Mère : Tu n’aimes pas mon nom, en somme ?
 Le Père : Si... justement... Je voudrais te le réserver. Et je crois qu’il faudrait quand même lui donne un autre nom parce que Heinz a tendance à se tromper et ça embête Marie. Elle le trouve très laid.
 La Mère : Si Marie n’aime pas Heinz, elle n’est pas forcée de l’épouser.
 Le Père : Mais, justement, je parlais de l’autre Marie. Tu vois bien que ça n’est pas commode.
 La Mère : C’est parce que tu es bête. (OC 9: 126-127)

En *Pic-nic*, Arrabal retrata una pareja de soldados enemigos pero que son el exacto opuesto ya que realizan las mismas acciones en las trincheras. Estos se llaman Zapo y Zepo y la única diferencia, además de la vocal en sus nombres, es el color de sus uniformes.

Sra. Tepán: ¿Eso es de nacimiento, o se hizo enemigo más tarde?

Zepo: No sé. Ya le digo que no sé.

Sr. Tepán: Entonces, ¿cómo ha venido a la guerra?

Zepo: Yo estaba un día en mi casa arreglando una plancha eléctrica de mi madre cuando vino un señor y me dijo: “¿Es usted Zepo? —Sí. Pues que me han dicho que tienes que ir a la guerra.” Y yo entonces le pregunté: “Pero, ¿a qué guerra?” Y él me dijo: “Qué bruto eres, ¿es que no lees los periódicos?” Yo le dije que sí, pero no lo de las guerras...

Zapo: Igualito, igualito me pasó a mí.

Sr. Tepán: Sí, igualmente te vinieron a ti a buscar.

Sra Tepán: No, no era igual, aquel día tú no estabas arreglando una plancha eléctrica, sino una avería del coche. (152)

Estos personajes vueltos tipos evocan el recurso a la marioneta, que proponía Jarry para la interpretación de los actores, descritos solo por un rasgo o un “tic” del personaje. Así en Ionesco, los personajes conservan la impersonalidad de la marioneta con nombres tan generales como el “profesor” y la “alumna” en *La Leçon*, el “bombero” en *La Cantatrice chauve*, el “pintor” y el “gran señor” en *Le Tableau*, “la madre” en *L’avenir est dans les oeufs*, etc. Este recurso se vuelve más evidente en *Le Tableau*, cuya categoría paratextual de “guignolade”, así como sus indicaciones escénicas nos sitúan de lleno en el mundo de simpleza y exageración de las marionetas. Por eso mismo, Ionesco critica en la edición de su *Théâtre Complet* la puesta de Postec en el Théâtre de La Huchette en 1955, quien no supo ver este rasgo y la interpretó, en consecuencia, de un modo naturalista. Aquí la advertencia de Ionesco:

En réalité, cette guignolade doit être jouée par des “Auguste” de cirque de la façon la plus puérile, la plus exagérée, la plus “idiote” possible. Il ne faut pas donner aux personnages un “contenu psychologique”: quant au “contenu social” (!), il est accidentel, secondaire. Les comédiens (le Gros Monsieur spécialement) ne doivent pas craindre de faire des grimaces horribles, des culbutes, de passer sans transition d’un état à l’autre. Les renversements des situations doivent se faire brusquement, violemment, grossièrement, sans préparation.

Ce n’est que par une simplification extrême, grossière, puérile, que la signification de cette farce peut se dégager et devenir vraisemblable à force de simplification révélatrice.

Cette guignolade a été publiée, pour la première fois, dans les *Cahiers du Collège de Pataphysique*. (382)

En el caso de las obras Vian, también se recurre a tipos genéricos como el del “vecino” que en *Les Bâtisseurs d’empire* acosa a los personajes, como una presencia ominosa; pero es sobre todo en *Les Gouters des généraux*, donde los personajes convertidos en tipos actúan como marionetas infantiles, y llevan nombres graciosos como “Audubon” o “Roland Tapecul” que ponen en evidencia rasgos de su carácter: el bueno o el pesado. Por ejemplo, en un diálogo de Audubon con su madre este le pide permiso de recibir a sus amigos en casa:

Audubon : Maman, je voudrais recevoir quelques petits camarades tantôt. Est-ce que je peux ?
Mère : Ce sont des garçons bien élevés ?
Audubon : Oh oui, mère. Ils sont tous généraux. Oh, vous savez, ils sont même très bien élevés.
Mère : Si ce sont des gentils garçons, Audubon, il n'y a aucune raison que je vous le refuse.
Invitez vos petits camarades à goûter. (OC 9: 500)

Arrabal también construye los personajes a partir de rasgos guignolescos: como el viejo de la flauta (en *El triciclo*) o el dormilón Apal, o sencillamente el “enemigo” (en *Pic-nic*).

Además en estas piezas de teatro, muchas veces situadas en el seno de una familia burguesa, suele haber parejas hostiles, que componen un dúo violento y que se vinculan sin ternura o con un romanticismo artificioso, lo que nos recuerda al trato de la Madre y el Padre Ubu. Por ejemplo, en las parejas de *La Cantatrice chauve*: “M. Smith, à sa femme: Faut pas interrompre, chérie, tu es dégoûtante. / Mme Smith: Chéri c'est toi qui as interrompu le premier, mufle” (23). En *Le Tableau*, se trata de la pareja de hermanos que se maltatran en el hogar ante la idea del señor de comprarse un cuadro, Alice lo tiraniza:

Le Gros Monsieur, *montrant timidement le tableau* : C'est bien, n'est-ce pas, c'est assez bien. Qu'en dis-tu ma chérie ?
Alice : Quelle idée as-tu encore eue, pourquoi acheter ce vilain tableau. Ne fourre pas tes doigts dans le nez ! Qu'est-ce qui t'a pris ? Tu es fou ? À ton âge ! Incorrigible ! [...]
Alice : Ah! Je ne sais pas ce qui me retient... je ne sais pas ce qui me retient... Andouille ! Regarde-la, cette femelle, cette putain, la moche, la dégoûtante....
Le Gros Monsieur : Ne me bats pas... Ne me bats pas. (407-408)

En *L'Avenir est dans les oeufs*, los padres de Jacques discuten: “Jacques père: Silence! / Jacques mère: Oh, tu es toujours méchant... toi qui es si bon, pourtant ! (118); y en *Macbett* también la relación entre Duncan y Lady Duncan está cargada de tensión:

Lady Duncan : Vous me menacez ?
Duncan : J'en ai assez de votre mal de tête.
Lady Duncan : Il me menace encore...
Duncan : Vous allez connaître l'incurable.
Lady Duncan : Il me menace toujours. (1083)

La misma tensión está presente entre Macbett y su mujer:

Macbett : Nous en parlerons, Madame, de cette histoire.
Lady Macbett, *parfaitement calme* : Je t'expliquerai, mon chéri.
Macbett : J'ai annulé l'accomplissement futur de votre prédiction. Ja l'ai tué dans l'oeuf. Vous n'êtes pas la plus forte. J'ai tout appris et j'ai tout évité.
Lady Macbett : Je ne voulais rien te cacher, mon amour. Je t'expliquerai, je te dis. Mais pas devenat tout ce monde. (1097)

En las obras de Vian, la pareja burguesa también exhibe un trato de dominación y falta de afecto; la mujer aparece sometida a los mandatos del hombre. Por ejemplo, en *L'Équarissage pour tous*, ante las lágrimas vertidas por la madre emocionada al saber que su hija se casará, el padre la reprende recordándole sus obligaciones domésticas:

Le Père : Allons, allons, ne pleure pas comme ça. Tu as trait les vaches ?

La Mère : Oui, naturellement. (*Elle saute en l'air.*) Où avais-je la tête ? J'ai laissé le fer électrique chauffer. Je vais retirer la prise. (*Elle sort en courant, puis revient.*) Dis donc, elles tiennent bien moins de place, une fois répassés. (107) [...]

La Mère : Alors je m'en vais. Tu n'as plus besoin de moi ?

Le Père : J'ai toujours besoin de toi, ma chérie. Viens dans mes bras. Et maintenant, discutons le bout de gras. (124)

En *Les Bâtisseurs d'empire*, la pareja también se maltrata, por ejemplo, en el recuerdo de la fiesta de boda: "Père: On s'est gorgé de nourriture. [...] La champagne coulait à flots grisants. / Mère: Le moussoux. / Père: Tes parents étaient radins, c'est juste" (1071). En la última mudanza, ya desaparecida la hija de la pareja, la mujer que entraba luego del marido no logra pasar al nuevo piso.

Père : Anna ! Anna ! Tu viens ! Dépêche-toi, voyons... Passe-moi le sac jaune. (*Il s'enerve.*) Mais non, tu ne risques rien !... Passe-moi le sac jaune, je te dis, nous avons tout le temps... (*Il émerge, pousse un sac devant lui, redescend.*) La petite valise de fibre, maintenant. (*Murmure indistinct de la mère.*) Mais si, Bon Dieu, elle est contre la table de toilette, je l'ai préparée moi-même... (*Il redescend, saisit la petite valise de fibre, réémerge.*) Je crois qu'il ne reste plus que le sac de linge. (*Voix de la mère: "Je n'aurai pas le temps".*) Mais si, tu auras le temps, ah, là, là, que d'histoires pour si peu de choses... (*Il redescend, on entend, poussé par la mère un cri atroce.*) Anna ! Anna ! Que se passe-t-il ? (*Il remonte prudemment.*) Mais si, je suis là, ma chérie... fais un effort... Redescendre te chercher ? Voyons, Anna, ne fais pas l'enfant, j'ai les mains pleines de paquets... (1084)

La relación de poder en la pareja también se pone en juego en vínculos filiales como en *Le Gôuter des généraux*, puesto que el hijo Audubon es dominado por su madre, quien vigila si este ha tomado alcohol:

Mère : Vous me dissimulez quelque chose, Audubon. (*Elle renifle.*) Venez ici. (*Il s'approche.*) Soufflez. (*Il soufflote.*) Plus fort. (*Il soufflote.*) (*Il lui fait Ha au nez.*) Oh! Quelle horreur. (*Elle le gifle à tour de bras.*) Mais vous avez bu ! Vous empeztez l'absinthe.

Audubon (*pleurniche*) : Maman, je ne voulais pas... c'est Plantin !... (OC 9: 501)

En el caso de *Pic-nic* de Arrabal, el matrimonio de los señores Tepán encarna a unos padres autoritarios y burgueses, que conservan las formas de cortesía y la violencia entre ellos y en contra de su hijo, al que consideran un ser débil. El Señor Tepán llega al campo de batalla dispuesto a comer un manjar de pic-nic, recordándonos los apetitos ubuescos: "Sí, vamos, que tengo un apetito enorme. A mí ese tufillo de pólvora, me abre el apetito" (134). Y ante la pregunta del hijo sobre si comer o no con el fusil a cuestas, la madre responde conservando las formas: "Nada de fusiles. Es de mala educación sentarse a la mesa con fusil. (*Pausa.*) Pero qué sucio estás, hijo mío... ¿Cómo te has puesto así? Enséñame las manos..." (135).

En sus dichos, la Señora Tepán evoca la ferocidad de la Madre Ubu. Ella rememora la pasión que de pequeña le despertaba la guerra: "Cuántas veces, de niñas, nos asomábamos al balcón para ver batallas y yo le decía al vecinito: 'Te apuesto una chocolatina a que ganan los azules'.

Y los azules eran nuestros enemigos” (131), incluso su sueño de ser militar: “Yo siempre he sido muy aficionada a las batallas. Cuando niña, siempre decía que sería, de mayor, coronel de caballería. Mi mamá se opuso, ya conoces sus ideas anticuadas” (132); también quiere fotografiarse con el prisionero enemigo a quien le pide un momento su casco: “Me dejarías el casco para hacer más militar?” (144). Por su parte, el Sr. Tepán recuerda las guerras en las que él había participado, mucho más sanguinarias que las actuales:

Sr. Tepán: ¿Acaso quieres da a tu padre una lección de guerras y peligros? Esto para mí es un pasatiempos. (131) [...]

Sr. Tepán: Ya podéis salir. El bombardeo ha terminado. (*Zapo y Zepo salen del escondite.*)

Zapo: ¿No os ha pasado nada?

Sr. Tepán: ¿Qué querías que le pasara tu padre? (*Con orgullo.*) Bombitas a mí... (149)

Cuando el hijo Zapo toma prisionero al soldado enemigo, la escena se torna infantil y deciden tomarse fotografías con el enemigo recientemente capturado: “Zapo: ¡Manos arriba! / Zapo: ¡Pan y tomate para que no te escapes!” (139).

Así pues, la violencia está omnipresente en los vínculos familiares, como hemos visto en el trato hostil en las parejas (*Macbett, La Cantatrice chauve, Pic-nic*), en tandems de profesor y alumna (*La Leçon*), hermanos (*Le Tableau*) y padres con hijos (*Le Gôuter des généraux, Les Bâtisseurs d’empire*). En términos más generales, las obras se sitúan en tiempos violentos, ya sea de guerras reales con militares que atraviesan la escena (*Le Gôuter des généraux, L’Équarrissage pour tous*), en campos de batalla (*Pic-nic*) o como una presencia o un “ruido” ominoso que agrede sin pausa (el Schmürz en *Les Bâtisseurs d’empire*).

La relación más directa con la violencia ubuesca se halla en, el caso de Ionesco, en *Macbett*: al final Macol, hijo de Duncan, tras asesinar a Macbett (cuya última palabra es justamente “Merdre” (1010), o sea, la primera que pronuncia por Père Ubu) se convierte en el peor tirano que mata a su pueblo, lo que recuerda las torturas y castigos ubuescos para someter a nobles, magistrados y financieros.

Macol : Je sens que tous les vices sont si bien greffés en moi que —lorsqu’ils s’épanouiront, le noir Macbett semblera pur comme neige et notre pauvre pays le tiendra pour un agneau, en comparant ses actes à mes innombrables méfaits. Macbett était sanguinaire, luxurieux, avare, faux, fourbe, brusque, malicieux, imbu de tous les vices qui ont un nom. Mais il n’y aura pas de fond à mon libertinage. Vos femmes, vos filles, vos matrones, vos vierges, ne pourront remplir la citerne de mes désirs, et mes passions franchiront toutes les digues opposées à ma volonté. Mieux vaut Macbett qu’un souverain tel que moi. Outre cela, il y a dans ma nature composée des plus mauvais instincts une avarice si insatiable que, pendant mon règne, je trancherai les têtes de tous les nobles pour avoir leurs terres. Il me faudra les bijoux de l’un, la maison de l’autre, et chaque nouvel avoir ne sera pour moi qu’une sauce qui me rendra plus affamé. Je forgerai d’injustes querelles avec les meilleurs, avec les plus loyaux et je les détruirai pour avoir leur bien. Je n’ai aucune des vertus qui conviennent aux souverains, la justice, la sincérité, la tempérance, la stabilité, la générosité, la persévérance, la pitié, l’humanité, la piété, la patience, le

courage, la fermeté, je n'en ai même pas l'arrière-goût. Mais j'abonde en penchants diversement criminels que je sastiferai par tous les moyens. (1112)

4) *Quiebra de la lógica espacio-temporal*; el tiempo del teatro antimimético no avanza necesariamente de forma cronológica y lineal. Así pues, en *La Cantatrice chauve*, el reloj de péndulo suena a cualquier hora con sonidos distintos. Por ejemplo, en la didascalía se dice: “La pendule sone sept fois. Silence. La pendule sonne trois fois. Silence. La pendule ne sonne aucune fois”, y luego, M. Smith explica: “Elle marche mal. Elle a l'esprit de contradiction. Elle indique toujours le contraire de l'heure qu'il est” (35). Por otra parte, en la anécdota sobre la muerte de Bobby Watson se confunden las fechas con total naturalidad: “Il est mort il y a deux ans. Tu te rappelles, on a été à son enterrement il y a un an et demi [...]. Il y a déjà trois ans qu'on a parlé de son décès” (12), lo que recuerda el nacimiento de Faustroll, a sus 67 años.

Respecto de las obras de Vian, en *Les Bâtisseurs d'empire*, la joven Zénobie le pregunta a la criada que día es y recibe como respuesta una confusa enumeración: “Zénobie: Quel jour sommes-nous ? / Cruche: Lundi, Samedi, Mardi, Jeudi, Pâques, Noël, le Dimanche de l'Avent, le Dimanche du Pendant, le Dimanche de l'Après, ou pas de dimanche du tout, et même rencontre la Pentecôte. / Zénobie: C'est ce que je me disais. Le temps passe mal” (1052).

Asimismo, en esta pieza, el espacio se va alterado manifiestamente a medida que crece el peligro hasta quedar solo el padre arrinconado en un pequeño balcón en lo alto del edificio.

Père : Voyons... Hum... C'est gentil, ici... (*Il parcourt la pièce en longeant d'abord les murs.*) Les murs sont bons. (*Il lève la tête.*) Pas de fuites à la toiture. (*Il regarde les murs et essaie la porte, qui ne s'ouvre pas.*) Pas de porte, ou tout comme... ça veut dire, comme je supposais, qu'il n'y aura plus de raison de s'en servir. (*Il donne, en passant, un coup de pied au schmirz.*) Ce qui est parfaitement logique, n'importe qui le reconnaîtrait. Et je ne suis pas n'importe qui. Loin de là. (*Il s'immobilise.*) (1084-1085)

5) *Desarticulación del lenguaje*, que adopta un carácter autorreferencial; de ahí la importancia que adquieren los juegos de palabras, tal y como veremos en el capítulo siguiente relativo a la noción de lengua y traducción de Jarry. En ese sentido, Ionesco reconoce que su objetivo era vaciar de sentido al lenguaje para que este emergiera como “cáscaras sonoras”:

Le langage s'était désarticulé, les personnages s'étaient décomposés; la parole, absurde, s'était vidée de son contenu. [...] Les mots étaient devenus des écorces sonores, dénuées de sens; les personnages aussi bien entendus, s'étaient vidés de leur psychologie et le monde m'apparaissait dans une lumière insolite, peut-être dans sa véritable lumière, au-delà des interprétations et d'une causalité arbitraire. (Ionesco 1998: 248)

A nivel de las réplicas, en estas obras abundan las frases hechas típicas de las fórmulas de cortesía que caen, como en *Ubu roi*, rápidamente en la grosería. En *La Cantatrice chauve*, la

criada Mary anuncia a los Smith que sus invitados, los Martin, han llegado; mientras que la señora Smith quiere ser correcta, su marido los reprende porque tiene más hambre debido a su demora:

Mme Smith : Bonsoir, chers amis ! excusez-nous de vous avoir fait attendre si longtemps. Nous avons pensé qu'on devait vous rendre les honneurs auxquels vous avez droit et, dès que nous avons appris que vous vouliez bien nous faire plaisir de venir nous voir sans annoncer votre visite, nous nous sommes dépêchés d'aller revêtir nos habits de gala.
M. Smith, *furieux* : Nous n'avons rien mangé toute la journée. Il y a quatre heures que nous vous attendions. Pourquoi êtes- vous venus en retard ? (21)

Aun en escenas de violencia o de catástrofes, prima la cortesía formulaica, yendo contra la lógica habitual. En *La Cantatrice chauve*, los Smith desean encontrar víctimas del fuego, así el bombero puede apagarlo: “Le Pompier, *désolé*: Rien du tout ? Vous n'auriez pas un petit feu de cheminée, quelque chose qui brûle dans le grenier ou dans la cave ? Un petit début d'incendie, au moins ? / Mme Smith: Écoutez, je ne veux pas vous faire de la peine mais je pense qu'il n'y a rien chez nous pour le moment. Je vous promets de vous avertir dès qu'il y aura quelque chose” (29).

También en *Macbett*, las formas de cortesía son mantenidas a pesar de la violencia que tiñe toda la obra. Así pues, Lady Duncan saca un puñal para matar a un supuesto desertor que había cambiado de bando: “Le soldat blessé: Oh, Madam, je peux crever tout seul... (*Montrant vers la droite.*) Je peux crever tout seul là-bas, au pied de l'arbre, ne vous donnez donc pas de la peine, faut pas vous fatiguer pour rien. (*Il s'en va titubant, par la gauche.*) / Lady Duncan: Au moins, il est poli” (1053).

En *Pic-nic* de Arrabal, la escena antes citada de los camilleros en busca de cadáveres se asemeja bastante a la del bombero de Ionesco que busca fuegos para apagar. Las parejas burguesas responden solícitos al pedido de los camilleros, con ansias de satisfacer la demanda de la autoridad.

Sr. Tepán (*Servicial*): Si podemos ayudarle lo haremos con gusto. Estamos a sus órdenes.

[...] ¿Has mirado bien debajo de los sacos?

Zapo: Sí, papá.

Sr. Tepán (*Muy disgustado*): Lo que te pasa a ti es que no quieres ayudar a los señores. Con lo agradables que son. ¿No te da vergüenza?

Primer camillero: No se ponga usted así, hombre. Déjelo tranquilo. Esperemos tener más suerte y que en otra trinchera hayan muerto todos.

Sr. Tepán: No sabe cuánto me gustaría.

Sra. Tepán: A mí también me encantaría. No puede imaginar cómo aprecio a la gente que ama su trabajo. (149-150)

En general, en las obras estudiadas abundan las repeticiones de latiguillos o frases hechas en su afán de llenarlo todo, por ejemplo, la expresión “c’est curieux” entre la señora y el señor Martin o la repetición en la misma réplica de una palabra con objetivo enfático: “M. Martin: Mais alors, mais alors, mais alors, mais alors, nous nous sommes peut-être vus dans cette maison, chère madame ?” (18). También hay enumeraciones largas. Si bien no son muy abundantes, el uso de este recurso envía a Jarry y a Rabelais; por ejemplo en *Macbett*, Macol, hijo de Duncan pelea con Macbett:

Macol à Macbett *qui se retourne* : Enfin, je te trouve ! Dernier des hommes, méprisable, ignoble, abjecte créature ! Monstrueux gredin ! Bouve de l’humanité ! Sordide assassin ! Idiot moral ! Serpent baveux ! Acrochordus ! Vipere à corne ! Immonde crapaud géant ! Excrément d’un galeux !
Macbett : Tu ne m’impressionnes pas, jeune sot que tu es, crétin qui se veut vengeur ! Débile psychosomatique ! Idiot ridicule ! Nigaud héroïque ! Infatué imbécile ! Andouille incongrue ! Huître, mazette ! (1108)

En el caso de Vian, en *Les Bâtisseurs d’empire*, la doméstica Cruche habla siempre con enumeraciones:

Père : Je suis à court d’adjectifs...
Cruche : Cette cuisine est ignoble, dégoûtante, infecte, sale, moche, sordide, nauséabonde, innommable, pustuleuse, croulante, écaillée, malodorante, dégueulasse, et ainsi de suite. (1044)
[...]
Cruche : Elle passe la main, elle se dégage, elle abandonne, elle se retire du coup, elle voit venir, elle ne marche plus, elle fait Charlemagne, et, en résumé, elle se désintéresse de la conjoncture.
Père (*vexé*) : Cruche, on se demande de quoi vous vous mêlez.
Cruche. Qui se pose ce ridicule question ?
Père. Moi.
Cruche. : Alors ne dit pas “on”. Dites “Je me demande de quoi vous vous mêlez” ou “Cruche, c’est-y vos oignons?”, ou “en quoi est-ce que ce problème vous regarde?”, ou “quel intérêt cela peut-il présenter pour vous ?”. Mais soyez direct et ne procédez pas par allusions. Est-ce que j’alluse, moi ? (1073)

Además de las palabras que intentan colmar el vacío, existen, no obstante, silencios. De hecho, *La Cantatrice chauve* comienza con un silencio incómodo que cuesta romper. La didascalia anuncia: “long silence gêné, puis d’autres silences et hésitations par la suite”:

M. Smith : Hm.
Silence.
Mme Smith : Hm, hm.
Silence.
Mme Martin : Hm, hm, hm.
Silence.
M. Martin : Hm, hm, hm, hm.
Silence.
Mme Martin : Oh, décidément.
Silence.
M. Martin: Nous sommes tous enrhumés. (22)

En cuanto a las palabras empleadas, al evocar un vacío de sentido, estas se relacionan por su homofonía en la cadena formal del significante, reconociendo en el juego homófono su parentesco, como dirá Jarry: “Quand les mots *jouent* entre eux c’est qu’ils reconnaissent leurs cousinage” (OC II: 441). Así en *La Cantatrice chauve*, M. Martin afirma una causalidad dada por la relación fónica (retomando ideas que veremos en el capítulo siguiente con R. Roussel), y afirma: “Quand on s’enrhume, il faut prendre des rubans” (35) o “J’aime mieux pondre un oeuf que voler un boeuf” (40). El paroxismo homófono llega hacia el final de la obra:

Mme Martin : Touche pas ma babouche !
M. Martin : Bouge pas la babouche.
M. Smith : Touche la mouche, mouche pas la touche.
Mme Martin : La mouche bouge.
Mme Smith : Mouche ta bouche. [...] (41)

Las lenguas extranjeras son también representadas por sus sonidos, como el pseudojaponés que propone Vian en *L’Équarrissage pour tous*: “Le Japonais: Hikra aram bul cuiculoc mic arrhoû?” (OC 9: 132), salvo la primera palabra que significa “cuánto es”, el resto es una fonética inventada que no distingue, como los japoneses, entre “r” y “l”. También pueden aparecer lenguas imaginarias, que tienen que ver con un determinado habla de un sector social: en *El Triciclo* de Arrabal, los guardias hablan una lengua incomprensible por los personajes; por su fonética esta recuerda el habla infantil, que contrasta notoriamente con la imagen que se ve en escena de captura de los protagonistas: “Guardia: Caracachicho piripipipi. (*El guardia-jefe esposa a Apal y a Climando. Apal, sin chaqueta tirita.*) [...] / Guardia: ¡Atarra!” (221).

También algunos personajes se aventuran a hacer una traducción por homofonía En *La leçon*, el profesor quiere enseñar a su alumna el “neoespañol” en unos pocos minutos, prestando especial atención al sonido y no al sentido, ya que todas las lenguas dirían lo mismo:

L’Elève : Dans toutes les langues, ces mots veulent dire la même chose ?
Professeur : Absolument. Comment en serait-il autrement ? De toute façon, vous avez toujours la même signification, la même composition, la même structure sonore non seulement pour ce mot, mais pour tous les mots concevables, dans toutes les langues, Car une même notion s’exprime par un seul et même mot, et ses synonymes, dans tous les pays. Laissez donc vous dents. (64)

Por eso, la traducción de una lengua a otra, emulando a Pierre Menard, es otra y la misma: “Les roses de ma grande-mère sont aussi jaunes que mon grand-père qui était asiatique” es la traducción en francés de la misma frase en neoespañol: “Les roses de ma grande-mère sont aussi jaunes que mon grand-père qui était asiatique”. Según el profesor de *La Leçon*, para hablar cualquier lengua habría que dar con los sonidos más que con el sentido, idea que es también compartida por Jarry como veremos en el capítulo siguiente. Así el profesor enseña a su alumna: “Si vous émettez plusieurs sons à une vitesse accélérée, ceux-ci s’agripperont les uns aux autres

automáticamente, constituyendo así sílabas, palabras, a la rigidez de las frases, es decir, de los grupos más o menos importantes, de ensamblajes puramente irracionales de sonidos, desprovistos de todo sentido, pero precisamente por eso capaces de mantenerse sin peligro a una altura elevada en los aires” (61).

Además de las palabras relacionadas por la homofonía, se dan juegos de palabras de extremo literalismo. Por ejemplo, en *La Cantatrice chauve*, Mary recita un poema al fuego: “L’eau prit feu, le ciel prit feu, la cendre prit feu...”, y el señor Martin responde: “Il y a pourtant une certaine chaleur dans ces vers...” (37). El humor radica, pues, en tomar “calor” como temperatura y como ánimo. Siguiendo en el mismo campo semántico, más adelante el bombero se va a apagar una “brûlure d’estomac” que envía al síntoma de ardor de estómago producto de una indigestión. También en la obra *Le Tableau*, el burgués en la piel del Gros Monsieur explicita al pintor su humor:

Le Gros Monsieur : Ne changez donc pas tout le temps votre tableau de bras, comme on change son fusil d’épaule.

Le Peintre : Je m’excuse, monsieur...

Le Gros Monsieur: Changer son tableau de bras comme on change son fusil d’épaule ! C’était aussi un mot d’esprit ! Ha ! ha ! l’avez vous remarqué ? (386)

El recurso de tomar las palabras “al pie de la letra” es muy usado por Vian. En *Les Bâtisseurs d’empire*, los personajes más lúcidos son la hija Zénobie y la doméstica Cruche, quienes interpretan las palabras de un modo más literal, es decir, escapan al imperativo alienado de las fórmulas de cortesía y cuestionando ese orden dado, incluso con una destreza de vocabulario puesto en boca de la empleada doméstica:

Mère : Faites des nouilles, puisqu’il n’y a pas autre chose.

Cruche : C’est pas la peine d’en faire puisqu’il y en a.

Mère : Alors faites-les cuire. (1033)

Père : La porte palière donne sur le palier.

Zénobie : Et elle donne quoi ?

Père : Zénobie, ne prend pas tout au pied de la lettre, tu me donnes le vertige.

Zénobie : Au pied de la lettre. (1031)

Voisin: C’est qu’il va sur ses dix-huit ans...

Zénobie: Il y va comment ? À pied, à cheval ou en pantins à roulettes ? (1041)

Père (à la mère) : [...] On pourrait même dresser un arbre généalogique. Tu m’aideras.

Zénobie : Tu feras mieux de le laisser pousser tout seul. Moi, je laisse tomber. (1073)

Si bien pueden parecer juegos de palabras tontos por su extrema literalidad, estos alumbran verdades nuevas, como en *Les Goûter des généraux*, cuando Plantin pregunta a Francine por el plural de “general” por “degenerados”: “Francine: Je ne sais pas moi... des généraux ? / Plantin:

Dégénérés. Un général, dégenérés. C'est comme pour les maréchaux: un maréchal, des maraichers. (*Il s'esclaffe.*) C'est idiot, hein ?" (560).

Para concluir, al final de *Les Bâtisseurs d'empire*, el padre, único sobreviviente de toda su familia, confinado a un balcón desde el cual deberá tirarse al escuchar nuevamente el ruido ominoso, desarrolla un largo monólogo final en el que concluye que tal vez las palabras hayan sido creadas para jugar con ellas: "Père: On a tort de consacrer à la spéculation pure un temps que l'on pourrait occuper à l'examen des réalités tangibles, audibles, en un mot accessibles à nos organes de perception. Car il y a des moments où je me demande si je ne suis pas en train de jouer avec les mots. (*Un temps - il regarde par la fenêtre*). Et si les mots étaient faits pour cela ? (*Un temps, puis il annonce.*) Retour à la réalité" (1090).

Recapitulando lo visto hasta aquí, los tres autores seleccionados, Ionesco, Vian, Arrabal, desarrollan dramaturgias y trayectorias editoriales singulares en la posguerra en Francia, país natal o de adopción para dos de ellos. En el caso de Ionesco y Vian, estos coinciden en comenzar publicando sus obras en revistas del Collège del 'Pataphysique para pasar a sellos intermedios (Pauvert, C. Bourgeois, la colección "Blanche" de Gallimard) hasta llegar al panteón de las letras, la "Bibliothèque de La Pléiade" y también a la difusión masiva con las ediciones de bolsillo. En el caso de Arrabal, su trayectoria es más peculiar ya que al exiliarse en Francia, es publicado allí casi de inmediato por sellos intermedios (Julliard, Bourgeois, Actes Sud, entre otros), en cambio en España su circuito comienza en revistas drámaticas (*Primer Acto*, *Yorick*) para pasar luego a editoriales como Cátedra. Arrabal, el único de los tres con vida y que aún no ha entrado a La Pléiade y su literatura no ha alcanzado una difusión masiva (si bien sus apariciones televisivas le han dado fama de "transgresor").

En cuanto a la relación de los autores con Jarry, hemos visto que, por un lado, los tres detentan el cargo de sátrapas del Collège de 'Pataphysique y, por tanto, colaboraron por la difusión del "patacesor" en cartas, artículos y reuniones. Dos de ellos, Ionesco y Vian entregaron sus primeras piezas a la publicación a cargo del Collège; Arrabal —el último en incorporarse en los años noventa— es hoy el miembro activo que difunde la ciencia del doctor Faustroll y suma miembros de estética afín al Collège. Por otro lado, la literatura de Jarry aparece en las piezas de estos autores, no solo en relación intertextual (desde la palabreja *merdre*, deformada en los neologismos *Mâerdre* o *Schmürz*, en la puesta en escena de una fosa que recuerda la de *Ubu roi*), sino sobre todo en la concepción de teatro que Jarry expone en artículos y prólogos junto con sus obras. Así hemos revisado los principios rectores de su teatro antimimético que son seguidos por Ionesco, Vian y Arrabal, desde sus producciones singulares. Hemos resumido y

ejemplificado los siguientes puntos: parodia de la categoría genérica, puesta en juego de una lógica inversa de unión de contrarios, caracterización de los personajes como “tipos” sin psicología que recuerdan el recurso de la marioneta y que establecen a menudo lazos violentos, quiebra de la lógica espacio-temporal, desarticulación del lenguaje tanto a través de juegos de palabras por homofonías así como también aquellos basados en un literalismo extremo.

Por último, en este capítulo, queda revisar las representaciones de *Ubu roi* que se multiplicaron tras la Segunda Guerra Mundial, a fines de los cincuenta, y sobre todo en la década de los setenta y ochenta, y que introdujeron una lectura novedosa en clave satírica y política, justamente opuesta a la defendida por el Collège de ‘Pataphysique, defensores del texto paródico no situado referencialmente.

La constante en las numerosas representaciones que ocurrieron a partir de 1950 es la integración de varios textos de la saga ubuesca. Según estudia Béhar en su libro sobre la recepción en Francia, *Ubu roi* —única pieza del ciclo puesta en escena en vida del autor— ha contado con diecinueve puestas en escena hasta el 2003: ocho de ellas reunían fragmentos del ciclo (a las que cabría agregar, posterior al 2003, la puesta de la Comédie Française en 2009). Es decir, ante problemas dramáticos del texto (como los actos cuarto y quinto), los directores tendían a recurrir a un préstamo de algún fragmento de otra de las piezas de la saga. Por eso, Béhar (2003: 328) señala que los directores contemporáneos que se hallan subyugados por “la idea de Ubu” se sienten paradójicamente atraídos por llevar a escena una obra pero sin respetar su texto. La última representación en la Comédie Française (2009) a cargo de Jean Vincent confirma, además de la consagración de Jarry como clásico junto a Molière, la hipótesis de Béhar: *Ubu roi* no le parece una obra maestra, sino una idea genial sobre el funcionamiento del poder (en Muhleisen 2009: 97).

Así pues, el texto jarryano no será respetado en su integridad, se tenderán a reunir fragmentos y se operará un rescate político en clave satírica del personaje de Ubu, cuyo epítome es la exitosísima representación dirigida por Jean Vilar en el Théâtre National Populaire en 1958 en el Palais de Chaillot. Esta puesta en escena lanzó definitivamente a la fama al personaje, dado que se representó cuarenta y un veces entre 1958 y 1960 con 83.251 espectadores, y lo confirmó como un “espectáculo popular”.

El TNP, dirigido por Jean Vilar, partiendo de una concepción de teatro militante, buscó abrir el teatro a un público nuevo; justamente al incorporar a ese público masivo criticado por el propio Jarry por tratarse de “l’authorité du Mufle”. El *Ubu* de Vilar, “version pour la scène” (como se indica en la página del título en la colección del repertorio del TNP (número 29) L’Arche, 1958)

estaba compuesto por 47 escenas, las veinte primeras pertenecientes a *Ubu roi* y *Ubu sur la butte*, y el resto a *Ubu enchaîné*. Además de la “chanson du décervelage” en la escena diez, se agregan otras canciones.⁷⁸

Vilar quiso recuperar el espíritu inconformista de la pieza, recuperándola en clave satírica, no entendida como “sátira de costumbres”, sino más bien como una sátira más abarcadora de tipo “cívica”:

Parce que j'aimerais pouvoir inscrire au répertoire de cette scène populaire des Œuvres qui soient des œuvres satiriques (et satiriques non pas seulement sur le plan des moeurs lorsque Molière fait la satire de l'avarice). La Satire, c'est-à-dire, celle qui prend de plein fouet toutes nos traditions, les institutions dans lesquelles nous vivons (et dont toute société a besoin) et les critiques sans ménagement. Ici, la Satire rejoint la Liberté. (André Parinaud, en Béhar 2003: 339)

Si bien Vilar habla de rescatar la “crueldad cívica” de la obra, su puesta en escena suscitó la crítica entre los defensores de un teatro militante que veían en ella cierto infantilismo político; por otro lado, los defensores del texto jarryano, como los miembros del Collège de ‘Pataphysique desde las páginas de *Dossiers*, criticaron duramente tanto esta puesta como la siguiente de *Bâtisseurs d’empire* de Vian en la programación del TNP de 1958. En ese sentido, Roland Barthes, advierte que *Ubu* de Vilar no debía ser “un joli spectacle” del agrado del señor Kemp, crítico conservador de *Le Monde*, sino más bien apuntar a un teatro de la crueldad como el que llevó a escena desde el Surrealismo Itkine en 1937: “la trappe n’attend pas seulement quelques privilégiés, elle nous attend tous: c’est un nettoyage, dont la salle est le premier objet, c’est une promesse d’agression à brève échéance, comme disait justement Itkine” (Barthes 2002: 929).

A partir de esta representación “histórica”, se sucedieron otras en Francia⁷⁹ y Europa. Algunas recuperan el aspecto experimental, asociada a un teatro de mayor abstracción, como la puesta en 1964 en Estocolmo de Michael Meschke con actores, marionetas y escenografía de Franciszka Themerson; en 1965, dos partidarios del teatro pánico, Víctor García y Jérôme Savary hacen también su puesta de *Ubu roi*; Topor más tarde, en 1991, propondrá su versión. En 1984, en Italia, Massimo Shuster crea un *Ubu* con marionetas de Enrico Baj. En 1977, Peter Brook, partidario de un teatro bruto, monta en “Aux Bouffes du Nord” su versión de *Ubu* (reuniendo partes de *Ubu roi* y *Ubu enchaîné*), que pone en juego el principio de identidad de contrarios en

⁷⁸ Para esta caracterización, seguimos el capítulo “Ubu au TNP” de Béhar (2003: 333-349).

⁷⁹ En Francia, *Ubu* (ya sea la obra *Ubu roi*, como adaptaciones con fragmentos de otras piezas) fue llevada a escena setenta y un veces desde su estreno en 1896 al 2016, según la base de datos de *Les archives du spectacle*, que aunque resulta incompleta sirve para dar una idea general de la frecuencia. En 2016 (hasta junio), se pusieron en escena tres *Ubu*, cifra que se repite en 2015 y 2014; en 2013, la cifra subió a cinco y en 2012 a cuatro, estando presente casi todos los años del siglo XXI con al menos una representación.

un Ubu vuelto un personaje anónimo, el “*homme qui passe*”, que puede convertirse de rey en esclavo. En 2009, Jean-Pierre Vincent lleva la pieza a la Comédie Française, si bien se sirve de teléfonos móviles y textos suplementarios, el director busca rescatar las puestas de los años sesenta y setenta que eran políticas y abstractas, según sus declaraciones (en Muhleisen 2009: 96-99).

Otros directores, al margen del teatro oficial, recuperaron el espíritu *potachique* de Ubu, como la puesta de Guénolé Azerthiope con el Phénoménal Théâtre en 1970, componiendo un Ubu grotesco y escatológico en un ring de box. Este también reaparece en una adaptación televisiva a la Méliès, realizada en 1965 por un miembro del Collège de ‘Pataphysique, Jean-Christophe Averty, quien respetó el texto de *Ubu roi* en su integridad y cuya difusión alcanzó los quince millones de espectadores. Averty declaraba en *Paris-Jours* du 25 mars 1965 (en Béhar 2003: 123): “*Toutes allusions sociales et politiques ont été bannies. Ubu roi est une réaction contre l’absurdité du monde, les préjugés, les cuistres, les censeurs de toute idéologie. C’est un plaidoyer et une affirmation déchirante de la liberté et de l’homme*”.

Por último, otras puestas en escena insistieron sobre el aspecto satírico en actualizaciones que apuntaban a denunciar un estado de sociedad. Esto ocurrió, por ejemplo, en la puesta en el TNP en 1985 de Antoine Vitez, rebautizada como “*Ubu chez les Bourgeois*”, en la que aparecían ejecutivos con pocos escrúpulos; lo mismo sucedió en 2001, en el Festival de Avignon, con la puesta de Bernad Sobel.

Sin ánimo de analizar las puestas en escena antes citadas, las hemos querido mencionar por el tipo de lectura que habilitan: de un Ubu fantoche en el cuerpo de una marioneta a un Ubu que consagra a un actor magistral representando a un tirano o, por el contrario, que pone el cuerpo para retratar a un simple hombre común. Asimismo, la obra pasa de ser vista como un juego paródico y violento sobre el lenguaje y las convenciones teatrales a un texto de denuncia de una realidad cívica-política que urge cambiar. Más allá de las apropiaciones singulares y de las representaciones que van de pequeñas salas universitarias a espacios de consagración como el festival de Avignon o a la Comédie Française, en todas ellas irrumpe el Père Ubu como una figura irreverente, portadora de una fuerza de ruptura contra un orden establecido, cualquiera sea este.

1.3. Conclusión

En este capítulo, nuestro objetivo fue trazar las condiciones de producción de la pieza *Ubu roi* y su recepción francesa para poder, a partir de allí, avanzar con mayor conocimiento hacia el estudio de sus condiciones de recepción en sus traducciones al castellano, catalán y gallego en los capítulos siguientes.

Para ello, sirviéndonos de la conceptualización sociológica de Bourdieu, hemos situado a Jarry en su campo artístico, evitando reducir así la descripción de su trayectoria al mero anecdótico de su vida de “artista rebelde”. En un primer momento, hemos descrito la estrategia de “oportunisto literario” desplegada por el autor para acumular capital literario (a partir de la publicación en revistas literarias) y granjearse una posición en el Simbolismo francés, que por ese fin de siglo XIX había perdido cohesión, víctima de su propia consagración. A esta posición en el Simbolismo tardío, Jarry le añade su canon oficioso de lecturas relacionadas con la cultura popular y *potachique*. Construye, así, su “escenografía” o modelo literario, que hemos caracterizado en sus tres elementos: el autor, la obra y el lector.

En cuanto al autor, hemos visto que en Jarry, el autor funciona como una figura que es garante de ficción (revirtiendo el pacto verista propio del Realismo); Jarry se deja apropiar por Ubu e instala la confusión autoral entre autor y personaje tanto en sus pinturas y retratos, como en su correspondencia y en algunos de sus textos literarios.

Respecto de la obra, Jarry innova al plantear la ausencia de un original único. En cambio, concibe la obra como una construcción en continua variación. Así, recuperando la noción de plagio como acto creativo, reescribe la pieza teatral *Ubu roi* según una doble operación de reenunciación: primero, recupera un experimento escolar y lo instala en el teatro dilecto de la escena simbolista; luego, la lleva de regreso al teatro popular del mirlitón. Jarry hace, pues, de la reescritura y el desplazamiento la clave de su autoría. La reescritura se instala como una relación intertextual, tanto con su propia obra como así también con dos de sus fuentes literarias: Rabelais y Shakespeare, cuyas obras hemos recuperado desde la óptica de la carnavalización del cuerpo y la lengua.

Por último, hemos analizado el lugar del lector en el modelo jarryano. Al cambiar de espacio literario, *Ubu roi* también cambia de público: de una elite de entendidos que componían un “público activo”, capaz de alumbrar todos los sentidos, a la aceptación de un público masivo que tendía a ver en Ubu al “mufle” propio de la sátira. Si bien esta operación puede parecer paradójica, advertimos que Jarry, en uno de sus primeros textos, como es *Linteau*, postula la

posibilidad de apertura significativa; es decir, más que un contenido determinado, a Jarry le interesa más bien prever el arco de posibles, la pura potencialidad patafísica, que las lecturas irán actualizando, tanto en sentidos opuestos como complementarios. Hemos visto que esto ocurrió en la recepción inmediata de la primera representación, pero también en la recepción más mediata a lo largo del siglo XX. Después del fracaso inicial y la denuncia de plagio de los hermanos Morin, *Ubu roi* regresa al campo literario tras la Primera Guerra Mundial, gracias al interés de grupos de vanguardia dadaísta y surrealista; sobre todo a través de la experiencia del “Théâtre Alfred Jarry” de Artaud y Vitrac. Después de la Segunda Guerra Mundial, *Ubu roi* es recuperada desde una interpretación más atenta al texto, como la propuesta por el Collège de ‘Pataphysique y también por algunos autores del llamado “Teatro del absurdo”, sobre todo, en las figuras de Ionesco, Vian y Arrabal quienes, además de pertenecer al Collège, declinan de Jarry la vena *potachique* en el caso de Arrabal, o el rasgo más experimental con sinsentidos y juegos de palabras, en el caso de Vian y Ionesco.

Asimismo, hemos comentado brevemente las puestas en escena más famosas que se han sucedido en el siglo XX y comienzos del XXI, revisando cuáles de ellas acercan la obra a la parodia formal, esto es, a la función poética del lenguaje, y cuáles la ubican en la égida de la sátira, destacando la función referencial de denuncia de una realidad dada.

En el capítulo siguiente, estudiaremos en detalle la concepción de lengua y de traducción en Jarry, quien centrará su atención en el elemento formal por encima del sentido, adelantando posturas posmodernas sobre el lenguaje que se explicitarán un siglo después.

2. EL SIGNO POLIÉDRICO: PINTURA, ESCRITURA Y TRADUCCIÓN EN JARRY

“Frère, je vais changer d’être, car le signe seul existe (il brise la hampe de sa croix) provisoire.”

Alfred Jarry (*OC I*: 292)

En este capítulo nos proponemos estudiar el signo en la obra de Alfred Jarry, tanto en su producción vinculada con las artes visuales como en su escritura literaria y en las traducciones que también realizó. La relación interartística nos será útil para iluminar su literatura puesto que nuestro autor se interesa por el signo en un sentido amplio y, sobre todo, como veremos a continuación, por su aspecto material signifiante. En esa dirección, M. Arrivé (1972: 47) afirma que sería abusivo considerar a Jarry como un lingüista profesional dado que no es su objetivo elaborar un sistema teórico, pero sí, en cambio, se lo podría definir como un “creador y manipulador de signos”. El tratamiento del signo (lingüístico o pictórico) le permitirá forjar una poética centrada en la sugestión, objetivo simbolista por excelencia, a la que Jarry agregará precisiones de extrema materialidad, tal y como hemos visto en el capítulo anterior, sobre su posición en el campo simbolista y en su singular espacio literario.

En este capítulo estudiaremos cómo la relación con las artes pictóricas le proporciona herramientas para elaborar su literatura, con conceptos como los de “simultaneidad”, “síntesis”, “color” y “opacidad”; todos ellos cristalizados en la figura del diamante, que funcionaría como punto de encuentro de los sentidos, tal y como afirma en una de sus primeras obras, *Les Minutes de sable mémorial* (1894).⁸⁰

Tras esta primera aproximación pictórica, analizaremos la palabra en su aspecto material, siguiendo la máxima de que “solo la letra es literatura” (*OC II*: 377). En ese sentido estudiaremos su posición en el debate de su tiempo sobre la reforma ortográfica, los dibujos y textos de sus *Almanachs*, la tipografía que crea y, por último, los juegos de palabras que salpican el lenguaje de Ubu, caracterizándolos desde la perspectiva del humor.

Por último, abordaremos la traducción como una pátina más dada a esa palabra material, ya que la traducción se añadirá al proceso de productividad signifiante y continuidad transformativa. Veremos entonces de qué modo Jarry concibe la traducción en textos críticos y en sus propias traducciones.

⁸⁰ “Qu’on pèse donc les mots, polyèdres d’idées, avec des scrupules comme des diamants à la balance de ses oreilles, sans demander pourquoi telle et telle chose” (*OC I*: 173).

2.1. El signo como lineamiento: el problema pictórico de la literatura

Como muchos artistas de su época, Alfred Jarry era un artista de “talento múltiple”, puesto que además de escritor fue ilustrador de sus obras, crítico de arte en revistas parisinas, colaboró como escenógrafo y actor del Théâtre de l' Œuvre y también fue marionetista de piezas propias y ajenas. Jarry, además, era un amante declarado de las figuras de Épinal de arte popular e infantil, de los monstruos y las maravillas que evocaban el mundo de Rabelais⁸¹ y estrechó amistad con artistas de la escuela de Pont-Aven y los Nabis. Respecto de su trabajo pictórico, comenta Apollinaire en su reseña “Les Arts” de *Paris-Journal* (28 de junio de 1914), dedicada a una reedición de *Ubu roi* (Apollinaire OC II: 795-796):

Ubu-roi, qui était épuisé depuis longtemps, va reparaître en édition à 3, 50 F. On y retrouvera la reproduction des bois que Jarry gravait avec un véritable talent.
On sait qu'il modela les marionnettes avec lesquelles il joua sa pièce.
Mais c'est dans ses dessins et ses bois gravés que le dernier grand poète burlesque avait su donner la mesure de son instinct artistique.
Il avait le don de l'expression qui manque à tant de gens qui sont de la partie.
Quelques-unes de ses planches gravées ont un caractère de singularité presque cabalistique.
Il serait peut-être intéressant, au moment où il semble que l'on soit sur le point de rendre justice à l'auteur d'*Ubu-roi*, de faire une exposition de ces rares gravures sur bois et des dessins laissés par Jarry.

La justicia sobre la producción pictórica reclamada por Apollinaire, un siglo atrás, se ha hecho ya repetidas veces en exposiciones y publicaciones, entre las que cabe destacar las acciones realizadas por el Collège de ‘Pataphysique y la Sociedad de Amigos de Alfred Jarry. Solo por mencionar algunas de las más notorias, la *Expojarrysation* en París en 1953, *Alfred Jarry: de los nabis a la patafísica* en Valencia en 2001, la obra de catalogación realizada por Michel Arrivé, *Pintures, gravures et dessins d'Alfred Jarry* (1968) y las obras editadas más recientemente: *Jarry et les Arts* (2008), *Jarry en Ymages* (2011), entre otras fuentes.

Si bien no buscamos aquí ahondar en el estudio de su producción pictórica, nos interesa recuperar la relación que entabla Jarry con las artes visuales para iluminar la productividad de la pintura en el campo de su literatura. Creemos que el problema pictórico le permitirá a nuestro autor desplazar los límites de lo literario en su propio campo.⁸²

⁸¹ Para un análisis de esta relación, véase el volumen *Jarry. Monstres et merveilles* coordinada por P. Besnier (2007b).

⁸² Véase la tesis de Antonio Monegal (1998) sobre la relación interartística como frontera productiva, límite donde se cultiva la *différance*. Posteriormente otros artistas, como es el caso de Marcel Duchamp, plantearán la relación inversa: la literatura como principal fuente para pensar su arte: “Je pensais qu'en tant que peintre, il valait mieux que je sois influencé par un écrivain plutôt que par un autre peintre. Et Roussel me montra le chemin” (Duchamp 2008: 169).

Ahora bien, resulta curioso que Jarry elija la pintura como modelo para su literatura antimimética, ya que la pintura tradicionalmente se halla asociada a la “representación natural” de la realidad, a la que la poesía debía “copiar”, siguiendo el lema de Horacio del *ut pictura poiesis*. Sin embargo, Jarry no busca en ella la fuente de representación más fiel, sino que su apuesta es justamente la contraria: desvelar las convenciones que están detrás de la ilusión de un signo natural, puesto que también encuentra en el arte pictórico la imposibilidad de una representación que “refleje” un supuesto original.

¿Cómo lo hace? Jarry parodia la fuerza icónico-mimética del arte pictórico al proponer varios retratos de Ubu que muestran la imposibilidad de una única representación adecuada. En principio, el retrato es un género pictórico altamente figurativo, que intenta representar a la persona que se da como modelo. Así lo entiende, por ejemplo, Charles Chassé (1921) en su denuncia de plagio, quien, desde una clave de interpretación realista, busca en él indicios referenciales para ver la figura del profesor Hébert, profesor de física de Jarry y de los hermanos Morin en el Liceo de Rennes (Imagen 7).

Concibiendo, en cambio, el retrato de Ubu desde una relación pictórica no referencial, su biógrafo Patrick Besnier sugiere que la litografía que aparece como ilustración de *Ubu roi* reenvía a una extraña genealogía de monstruos e imágenes antiguas: una de ellas es la del guerrero “stable comme un scarabée, semblable à l’araignée mygale [...] filant la quenouille de son drapeau” (2008: 7), que había sido regalo de su amigo Paul Fort (Imágenes 18 y 19).



Imagen 18. “El ovispo marino”, publicado en *L’Ymagier* (nº 5) . / Figura 19. “El guerrero cochinchino” publicado en *L’Ymagier* (nº 2).

Jarry se sirve, entonces, del género del retrato para subvertirlo: lo pone en duda al ofrecer justamente diferentes retratos de su Ubu, cuyos títulos nos instalan en el terreno de la

ambigüedad, ya que no sabemos cuál es la “verdadera” representación.⁸³ Aquí, recuperamos dos de los llamados “retratos”, publicados en 1896 en la edición impresa de *Ubu roi*. En el primero, titulado “Véritable portrait de Monsieur Ubu” (Imagen 5), vemos al personaje de pie, sin orejas y con un cráneo puntiagudo que evoca la forma de una pera (término que aparecerá al comienzo de *Ubu roi*); su cuerpo inmenso muestra la barriga con la espiral que acentúa la forma esférica del personaje. En el segundo, “Autre portrait de Monsieur Ubu” (Imagen 6), vemos el rostro del personaje de perfil, sin relieve y enmarcado en un cuadro. La ambigüedad se instala al comparar ambos retratos, ya que la nariz inexistente en el primero, cobra aquí dimensiones enormes, la boca desaparece y se le agregan una pequeña barba y un bombín, que le dan aspecto humano y contemporáneo al personaje. Cabe señalar el retrato del artista Gil Chevalier (Imagen 20) que parodia esta sucesión de retratos en “Encore un autre portrait de Monsieur Ubu”, firmando también con las iniciales “AJ” y en el que una pera reemplaza “la poire” (que significa “rostro” en francés familiar) del retratado, en un juego de palabras visual, que como veremos también cultivará Jarry en sus *Almanachs* junto al artista Bonnard.



Imagen 20. Gil Chevalier, “Encore un autre portrait de Monsieur Ubu”.

Por otro lado, Jarry no solo cuestiona la capacidad de representación natural de cualquier arte, sino que se interesa también por el tratamiento que hacen las artes del tiempo. Así le atrae la capacidad de representar la simultaneidad temporal que tiene la pintura, porque le permitiría liberar la obra escrita de las “lisières du temps” (*OC* II: 641). En ese sentido, Jarry comparte la estética del siglo XIX de clasificar las artes según sean del orden del espacio o del tiempo;⁸⁴ y parece privilegiar la pintura, capaz de ofrecer una síntesis simultánea, sobre la literatura, necesariamente sucesiva al ser sintagmática. Así pues, en su artículo “Le temps dans l’art” (*OC*

⁸³ El propio Jarry hizo una treintena de dibujos sobre Ubu, tal como podemos ver en Van Schoonbeek *Les portraits d’Ubu* (1997). Matthieu Gosztola (2007: 116) afirma que Ubu se ha vuelto una figura *in progress*, “un manque que l’on peut combler diversement. Un trou dans la page”, lo que permite la figura recurrente en Jarry de la “variación”, “repetición diferente”, siempre inacabada. De ahí que muchos artistas se hayan visto tentados a apropiarse del signo Ubu durante todo el siglo XX: así, la foto de un insecto en Maar, el retrato cubista de Picasso, los figurines de Miró o el *Imperator* de Max Ernst, entre muchos otros.

⁸⁴ Esta concepción sigue la división de las artes propuesta por Leasing (1766) a partir de la objeción al *ut pictura poesis*. Este considera que “los cuerpos son el objeto propio de la pintura”, en tanto que “las acciones son el objeto propio de la poesía”; la literatura “utiliza sonidos articulados que van sucediéndose a lo largo del tiempo”.

II: 637), caracteriza la puesta en sintagma de la letra como una obligación que tiende a la sucesión lineal: “Tous les arts empruntent la matière dont ils traitent au temps. On sait qu’il y a une seule différence entre les arts plastiques — peinture, sculpture — et la littérature, du moins selon ce qu’enseignent les professeurs de philosophie. C’est que la littérature est obligée de faire défiler successivement et un à un les objets qu’elle décrit”.

Ahora bien, creemos que Jarry no se queda en el mero reconocimiento de la división y avanza en la relación de las artes: halla en la pintura una fuente para ampliar los límites de la literatura, ya que esta última debería encontrar vías de representar lo simultáneo.

¿Cómo representar, pues, la simultaneidad? Esta inquietud pictórica llevada al terreno literario hará productivo su encuentro con los artistas de Pont-Aven, cultivadores de un arte sintético. Jarry ya se había acercado a la pintura bajo la guía de su amigo Léon-Paul Fargue, al acudir juntos al Salón de los Independientes, descubrir a pintores como Césanne, Van Gogh, Bernard, Vallotton, Bonnard, Seguire. A la par de las críticas de arte que realiza para *L’Art littéraire*, los *Essais d’art libre* y el *Mercure de France* (OC I: 1015-1028), Jarry pasa una temporada en Pont-Aven en 1894, con el objetivo de preparar la revista de arte *L’Ymagier* junto a su amigo, a la que luego le sucederá *Le Perhinderion*, ambas destinadas a la recuperación de imágenes populares, primitivas, almanaques y literatura de cordel.⁸⁵

En Pont-Aven se vincula con artistas como Charles Filigier, Seguin, O’Conons, Forbes-Robertson, Sérusier, Rousseau, entre otros. También Émile Bernard será un colaborador frecuente de su revista. Todos estos pintores se hallaban bajo la figura tutelar de Paul Gauguin, cuyo *arte sintético* será una de las enseñanzas literarias centrales para Jarry. Según Gauguin:

la peinture est le plus beau de tous les arts ; en lui se résumant toutes les sensations, à son aspect chacun peut au gré de son imagination créer le roman, d’un seul coup d’œil avoir l’âme envahie par les plus profonds souvenirs ; point d’effort de mémoire, tout résumé en un seul instant. [...] En lisant un livre vous êtes esclave de la pensée de l’auteur. L’écrivain est obligé de s’adresser à une intelligence avant de frapper le cœur et dieu sait si une sensation raisonnée est peu puissante. La vue seule produit une impulsion instantanée. (en Schuh 2008: 101)

Gauguin funciona, pues, como pintor convocante de la escuela de Pont-Aven en la *Exposición de Pinturas del grupo impresionista y sintetista* de 1889 en el café Volpini de París; la palabra vuelve aparecer en la crítica de Albert Augier en el *Mercure de France* en marzo de 1891:

⁸⁵ Cabe destacar que estas revistas de arte de costosa factura y breve duración (siete números para *L’Ymagier* y dos números en el caso de *Perhinderion*) no apuntaban a un trabajo arqueológico de recuperación histórica. El procedimiento puesto en juego es un “como si” (Béhar 1988: 128), en el que Jarry rescata singularidades de esta tradición del pasado para sus fines estéticos. De hecho, en el siguiente apartado, veremos que Jarry pondrá en juego el mismo procedimiento para la construcción de una lengua a través de neologismos que simulan arcaísmos.

“qu’on invente un nouveau vocable en -iste (il y en a tant déjà qu’il n’y paraîtra point !) pour les nouveaux venus, à la tête desquels marche Gauguin: synthétistes, idéistes, symbolistes, comme il plaira” (en Mathieu 1990 : 79).

Los principios rectores de este arte sintético reposarán en el antinaturalismo y en la simplificación del dibujo a sus rasgos básicos. Estos conceptos serán retomados por el propio Jarry en su noción de lineamiento. Jarry define la ‘Patafísica justamente como la ciencia que se ocupa de los “lineamientos” de los objetos, que le permiten evocar sus virtualidades; un “lineamiento” sería, para Jarry, el signo de mayor abstracción de un cuerpo.⁸⁶ Así, en el artículo “Du mimétisme chez les personnages de Henri De Régner”, publicado en *La Plume* (1 de abril de 1903), alaba los epítetos homéricos y considera que describir la nariz en Cleopatra es suficiente para retratarla;⁸⁷ asimismo nos basta la *Gidouille* o gran panza espiralada de Ubu para caracterizar al personaje.

El lineamiento sería la huella material de una síntesis que en Jarry se define como una “simplicité condensée”, ya que esta es “du complexe resserré et synthétisé”, tal y como afirma en “Linteau” (*OC I*: 172). Es importante señalar que la síntesis habilita no el cierre sino la apertura signifiante; idea que será central en su literatura. En tal dirección, dos nociones también pictóricas vienen en ayuda: la opacidad y el color.

Julien Schuh (2008) se ocupa de estudiar los mecanismos de opacidad en la escritura de Jarry. Este investigador distingue el concepto de “oscuridad” (aplicado a aquella escritura alegórica que vela un sentido oculto; por ejemplo, la descripción de un fonógrafo como si fuera una sirena) del de “opacidad” (puesto en juego en aquella escritura que no busca un sentido segundo sino que más bien habilita todas las interpretaciones posibles). Por eso, la opacidad se asocia a las múltiples facetas del diamante, tal y como planteaba Jarry para su literatura porque permitiría una indeterminación semántica, como veremos que ocurre también con la palabra. La opacidad —a diferencia de la oscuridad del “chaos facile”— es la evidencia de la “simplicité condensée, diamand du charbon” (*OC I*: 172).

Siguiendo con los colores, la investigadora Lola Bermúdez (1993: 21- 30) estudia el uso no

⁸⁶ En el Libro II de *Gestes et opinions du docteur Faustroll*, se define la “pataphysique est la science des solutions imaginaires, qui accorde symboliquement aux linéaments les propriétés des objets décrits par leur virtualité” (*OC I*: 669).

⁸⁷ “Et si les personnages se montrent à nous par leurs masques, n’oublions pas que personnage n’a pas d’autre sens que masque, et que c’est le ‘faux visage’ qui est le vrai puisqu’il est le personnel. Un écrivain est bien discret et bien sûr de lui même s’il ne se sert, pour son dessein, que d’un détail du masque; ne nous plaignons point, puisque nous avons affaire à quelqu’un qui sait choisir le bon : de Cléopâtre, le nez suffit : on sait que le reste suit à peu de distance” (*OC II*: 417).

referencial de los colores en Jarry, puesto que los colores evocarían la abstracción del personaje y no su retrato. Bermúdez rastrea este uso en la novela *Gestes et Opinions du Docteur Faustroll, pataphysicien*, la cual está cruzada por referencias al arte pictórico. Ahí Jarry dedica sus capítulos y las islas que el doctor Faustroll visita, a muchos de los pintores de su entorno; por ejemplo, la “Isla Flagrante” es una descripción en homenaje a Gauguin. Respecto del uso no referencial de los colores, Bermúdez señala que estos se alejan del color ornamental para caracterizar a un personaje, lugar u objeto, y adoptan valores simbólicos asociados a las piedras, cuyo ideal vuelve a ser el diamante en su capacidad de disfracción. Por ejemplo, en la presentación de Faustroll, este poseía:

[...] peau jaune d’or, au visage glabre, sauf unes moustaches vert de mer, telles que les portait le roi Saleh; les cheveux alternativement, poil par poil, blond cendré et très noir, ambigüité auburnienne changeante avec l’heure du soleil; les yeux, deux capsules de simple encre à écrire, préparée comme l’eau-de-vie de Dantzick, avec des spermatozoïdes d’or dedans [...] il se vêtit, pardessus cette tenture, d’une chemise en toile de quartz [...], d’un gilet de soie jaune d’or, de la couleur exacte de son teint, sans plus de boutons qu’un maillot, deux rubis fermant deux goussets. (OCI: 658-659)

También leemos en la descripción de la isla de Ptyx que esta exhibe “la translucidité sereine du saphir blanc, et c’est la seule gemme dont le contact ne morfonde pas, mais dont le feu entre et s’étale, comme la digestion du vin” (OC I: 685).

Ahora bien, ¿cómo trasladar estas ideas al teatro? Respecto a la abstracción, hemos visto que los trazos (o lineamientos) en pinturas que pueden ser vistas como “naífs” o “mal pintadas” como ocurre, sobre todo, con la obra de Rousseau, “otro primitivo de la vanguardia” (Shattuck 1974), son el camino dilecto para acceder a la abstracción. Para el ámbito teatral, Jarry lo hace explícito en su concepción del decorado no realista, realizado por aquel que “no sabe pintar”: “Le décor par celui qui ne sait pas peindre approche plus du décor abstrait, n’en donnant que la substance comme aussi le décor qu’on saurait simplifier en choisirait les utiles accidents” (OC I: 406). Jarry denomina a esos decorados “heráldicos”,⁸⁸ porque permiten designar con un cartel toda una escena para que cada quien penetre al lugar que quiera (OC I: 407) y evitar así caer en “la stupidité du trompel’oeil” (OC I: 406).

Además de un decorado sintético, Jarry defiende el uso de marionetas en el teatro para adultos, porque nuevamente el gesto (un lineamiento) trae la abstracción del personaje a escena, tal y como deja ver su máxima que considera el alma como un tic (“l’âme est un tic”, OC II: 416).

⁸⁸ La heráldica será una fuente inagotable de símbolos para Jarry (veremos en el apartado siguiente sobre su uso en los nombres de personajes). De hecho, algunos autores, como M. Arrivé, ven en esta adición heráldica la marca de autoría de Jarry, tomando partido en la polémica lanzada por Ch. Chassé y los hermanos Morin.

Así pues, en las representaciones del Théâtre de l' Œuvre, Jarry busca evocar con actores las representaciones de sus marionetas del Théâtre de Phynances del Guignol al que acudía de niño. De hecho, cabe recordar que la primera obra publicada de Jarry es *Guignol* (en *L'Écho de Paris*, del 23 de abril de 1893), que era la reducción a un acto de *Ubu cocu*.

Al recurrir a actores para poner en escena *Ubu roi*, el gesto rupturista es exigirles que actúen como si fueran marionetas usando máscaras, puesto que estas les permitirían evocar el carácter eterno del personaje: “Il a plu à quelques acteurs de se faire pour deux soirées impersonnels et de jouer enfermés dans un masque, afin d'être bien exactement l'homme intérieur et l'âme des grands marionnettes que vous allez voir” (“Discours d'Alfred Jarry”, *OC I*: 400). Respecto de la voz, indica que el actor debe buscar la voz de la máscara y no la propia: “Il va sans dire qu'il faut que l'acteur ait une *voix* spéciale, qui est la voix du rôle, comme si la cavité de la bouche du masque ne pouvait émettre que ce que dirait le masque, si les muscles de ses lèvres étaient souples” (*OC I*: 409).

Además, gracias a los efectos de la luz sobre la máscara, Jarry piensa que seis posiciones principales (como ocurre con las marionetas) son suficientes para abarcar todas las expresiones, ya que solo las marionetas fabricadas por uno mismo “traduisent passivement et rudimentairement, ce qui est le schéma de l'exactitude, nos pensées”, tal y como afirma en la conferencia sobre los *pantins* en la Libre Esthétique de Bruselas en 1902, en la que defiende este pueblo de actores de madera en vez de actores de carne y hueso (*OC I*: 422-423).⁸⁹



Imagen 21. Grabado de Jarry, en *Minutes de Sable Mémorial*, precediendo el texto “Guignol”, 1894.

Dicha subordinación del actor a la marioneta fue interpretada como escandalosa por buena parte de la crítica: “une chose est de faire parler des mannequins comme des hommes, autre chose est de faire parler des hommes comme des mannequins” (en *La Critique*, 20 de diciembre de 1896).

⁸⁹ Esta concepción del actor como marioneta anuncia también la teoría de la “supermarioneta” elaborada por el actor británico E. Gordon Craig (cf. “Marionnettes”, en Foulc 2011: 66-70).

Sin embargo, también tuvo sus adeptos, como su amiga Rachilde, quien escribe al director Lugné-Poe sugiriendo una representación lo más próxima a una marioneta: “Poussez au guignol le plus possible et, au besoin, j’ai cette idée depuis que je connais la pièce, faite relier vos acteurs (si possible) aux frises de votre théâtre par des ficelles ou des cordes, puisqu’ils sont de plus gros pantins que les autres” (en Béhar 2002: 194) (Imagen 21). Esta idea de desencarnar al actor en la marioneta es propia del teatro simbolista del que justamente participa Rachilde. En 1888 Signoret había creado un teatro de marionetas con este objetivo y, en 1891, la obra de Maeterlinck *Les Sept Princesses* saldrá a escena con marionetas de Ranson. También Maeterlinck creía que el actor debía dejar paso a “des personnages sculptés en des figures de cire” o a “une ombre, un reflet, une projection” (Robichez 1957: 83).

En el apartado siguiente veremos de qué modo los conceptos desarrollados desde la óptica pictórica, (simultaneismo, síntesis, abstracción y opacidad) se ponen en juego en la palabra poliédrica de Jarry y del personaje que crece al pie de su letra: el Padre Ubu.

2.2. La palabra ubuesca: el diamante que nace en el carbón

Según la crítica y traductora española Ana González Salvador, el protagonista de la obra no es Ubu, ese tirano feroz que mata a mansalva para conquistar el trono de Polonia, sino la lengua. *Ubu roi* sería una “caricatura del Tirano, del Poder, pero también lo es de la lengua como elemento de dominación” (1979: 40). En *Ubu roi*, veremos que Jarry creará un modo singular de hablar, al tiempo que realizará una reflexión propia sobre las posibilidades de la lengua en su apertura significativa.

Para oponerse a una lengua general, fruto del consenso social cuyo objetivo es la comunicación, tal como nos enseña Ferdinand de Saussure (1921),⁹⁰ Jarry hace hablar a Ubu con un lenguaje

⁹⁰ Aunque contemporáneos, no hay testimonios de que Jarry y Saussure se hayan conocido. Michel Arrivé elabora una hipótesis al respecto: Jarry podría haber sabido del Curso de Lingüística General por vía de sus amigos Pierre Quillard y Marcel Schwob, quienes habían asistido a sus clases en Ginebra; a Saussure le habrían llegado los ecos de la escandalosa representación de *Ubu roi* (Arrivé 2014: 135-136). No obstante, es interesante poner a dialogar a ambos autores alrededor de la noción de “signo”. Saussure elabora un modelo del signo lingüístico basado en la relación arbitraria entre ambas caras signicas (significado y significante) y que, una vez establecido, es transmitido por la institución social de la lengua, si bien sufre modificaciones a través de las concreciones del habla; el habla hace evolucionar la lengua; al tiempo que la lengua es necesaria para que el habla exista. Asimismo, el signo no tiene una esencia en sí sino que su contenido se define por los elementos contiguos, esto es, la idea de “valor”. Veremos que en Jarry, en cambio, la jerarquía se establece con claridad: el habla prima sobre la lengua y

singular, siguiendo la ley de la excepción⁹¹ y creando nuevos signos personales. Su lengua es, más bien, un habla o “parler Ubu” (Béhar 2003: 90; Shattuck 1955: 233), es decir, una apropiación singular de los signos lingüísticos.

Si bien no ofrece una elaboración sistemática, Jarry expone su postura teórica sobre el lenguaje en artículos que publica en la prensa francesa (*La Revue Blanche*, *La Plume*, *Le Figaro*), a comienzos del siglo XX, y que luego fueron recopilados en *La Chandelle verte. Les lumières du temps* (OC II: 277-542).

Nuestro autor esboza su idea sobre la singularidad del habla en el artículo “Livres d'étrennes: Le calendrier du facteur”, *La Plume*, 15 de enero de 1903 (OC II: 396-397). Aquí reformulando a Buffon, quien sentenciaba “Le style, c'est l'homme”, Jarry afirma que habría sido más justo que Buffon hubiese exclamado: “La parole, c'est l'homme”. Para Jarry, estilo y habla se igualan puesto que vienen a decir lo mismo. Ambos son apropiaciones singulares: “sa définition [de Buffon], telle qu'il la formula, reste exacte, car n'y a-t-il pas plus de différence entre le 'style', quand le style est réalisé, qu'entre la simple parole et l' 'alalisme' ?” (396).

La lengua que le interesa a Jarry no es aquella que acata la regla general, sino más bien la que resulta antinormativa. En ese sentido, su lengua no construye un “francés ficticio” (noción elaborada por E. Balibar para caracterizar la lengua literaria de autores como Péguy, Flaubert e incluso Camus), aquel francés de la instrucción pública

qui est un compromis entre une langue nationale unifiée par volonté politique et un usage discriminatoire du bien commun, maintenant la barrière dressée au moyen d'une langue entre le prolétariat et la bourgeoisie. À cet égard, l'œuvre de Jarry serait bien l'exception qui confirme la règle puisqu'elle n'est pas représentée (ou si peu) dans les manuels scolaires, et que sa langue, composite, emprunte aux diverses cultures sans chercher à les normaliser. (Béhar 1988: 78)

Así pues, Jarry se lanza a la busca de palabras que el diccionario no registra en sus páginas. En su artículo “Le poids de mots” (*Le Figaro*, julio-agosto de 1904, OC II: 536), critica el “nouveau sport” de perseguir y cazar las malas palabras, actitud propia de académicos. A lo que él propone cazarlas pero para recogerlas: “Chassons donc aux gros mots, mais pour les recueillir. Les dictionnaires, mis entre nos mains dès le collège, nous exercèrent à cette tâche ardue”. Para Jarry habría que tomar los diccionarios como si fueran un negativo de una fotografía que nos desvelan por su ausencia las palabras interesantes: “Pour avoir des mots de grosseur suffisantes, que le dictionnaire, donc, nous serve comme d'un négatif photographique:

la forma gráfica significativa sobre el concepto o significado, la relación de ambas caras no es de arbitrariedad sino más bien de motivación por homofonía; asimismo, el sentido literal se vuelve literario.

⁹¹ La ‘Patafísica’ “étudiera les lois qui régissent les exceptions et expliquera l'univers supplémentaire à celui-ci” (OC I: 668-669).

les mots... positifs seront ceux qu'on n'y trouve pas" (536). No hay que olvidar que esta reflexión se da en plena época de conformación de los grandes diccionarios de la lengua francesa como el *Littré* (1863), en cuyo prefacio se plantea la necesaria relación del pasado con el presente de la lengua y el *Larousse* (1865), de corte enciclopédico (Tadié 1996: 104).

Sus reflexiones ocurren, asimismo, en un momento en el que se está debatiendo la reforma de la ortografía.⁹² Es la época de pleno desarrollo los estudios de fonética. Esta desembarca en las instituciones: en el Collège de France (1907 con el laboratorio del abate Rouselot y la cátedra de Michel Bréal), en la Escuela de Altos Estudios en 1888, allí Paul Passy elabora el alfabeto fonético internacional (API) que continúa actualmente en uso (Décimo 2014: 147-166). De estos espacios surge un interés por reformar la ortografía francesa con el objetivo de acercarla a la pronunciación, borrando los elementos etimológicos o aquellos que no se pronuncian oralmente; en filigrana, se está pensando en una lengua que pueda ser aprendida más fácilmente por habitantes de las colonias francesas dese la óptica civilizatoria francesa.

En estos artículos sobre la reforma de la ortografía, Jarry defiende la palabra escrita (incluso el grafema), la etimología y la singularidad de toda expresión del signo gráfico. Por ejemplo, se ocupa de la “h” aspirada en “Hannetons, hameçons et Hanotaux” (*La Revue Blanche*, 15 abril de 1901, *OC* II: 290-291). Allí plantea que en el francés oral se suele hacer el hiato delante de la “h”, pero no considera que haya que cambiar la ortografía para pronunciarla como propone Gabriel Hanotaux, a quien sitúa como blanco de su polémica; en tal caso, Jarry propondría una “contre-réforme de la réforme de l’orthographe, beaucoup plus subversive” (*OC* II: 290). Veremos que su apuesta grafológica es la contraria cuando, en *Ubu roi*, por ejemplo, modifica la grafía “f” por “ph” en la palabra “finance”, que escritas distintas se pronuncian igual. Lo mismo ocurre cuando cambia la “i” por “y”; o en otro concepto que elabora como “ethernité” (palabra compuesta entre el “éter” y la “eternidad”) o el apóstrofe inicial que agrega a su ciencia la “Pataphysique” (*OC* I: 668). No obstante, él mismo plantea una excepción en la que el sonido importa más que la grafía, por tener fines escatológicos. Se trata del artículo “Le discours de M. Combes”, en *La Plume*, nº 332, 15 febrero de 1903 (*OC* II: 400-401), en el que comenta la obra

⁹² André Blavier en su libro *Les fous littéraires* dedica el capítulo “Myt(étym)ologie” (2000: 177-264) a compendiar unos cincuenta proyectos de lenguas universales y propuestas de reforma que vieron la luz entre fines del siglo XIX y comienzos del XX. A este exhaustivo catálogo le hace preceder una reflexión sobre las leyes etimológicas no tradicionales, derivadas del *calembour*, proyecto claramente compartido por Jarry: “Si l’étude de cette réalité – le Mot – doit analogiquement conduire à la connaissance du Monde, ce ne peut être qu’en dehors des ressources de l’étymologie traditionnelle. Le calembour remplace, avec combien plus d’assurance, la grammaire historique et les 'lois' phonétiques. Brisset, bien sûr, les domine tous, de très haut” (177).

“Du mutisme de l’e dans la scatologie”; aquí hace un juego de palabras obsceno en la expresión “Pour le service du culte !” (jugando con la palabra “culto” y “culo” en francés).

Jarry toma partido en el debate de la reforma ortográfica criticando, sobre todo, dos proyectos de esa época que llegaron incluso a ser discutidos en la Asamblea Nacional. Estos fueron presentados por Jean S. Barès y Jean-Marie Chappaz. En su artículo “Jean S. Barès: Grammaire française (*Le Réformiste*)” (*La Revue Blanche*, 15 de octubre de 1900, en *OC II*: 589-590), Jarry expone y critica el proyecto de *Le Réformiste*. Jean S. Barès era profesor y director de esta publicación, que funcionaba como el “órgano de la simplificación de la ortografía francesa”. En 1899, publicó *L’Orthographe simplifiée et les autres réformes nécessaires*, aus bureaux du Reformiste (*sic.*) y en 1900 su *Grammaire française* (*OC II*: 951; Blavier 2000: 179). En su artículo de prensa, Jarry señala que Barès viene realizando una campaña en favor “de la simplificación ortographique” (*sic.*) en una publicación: “la présente grammaire destinée à mettre à la portée des intelligences seulement moyennes, les règles logiques et simples” (*sic.*) (Imagen 22).

La respuesta adversa de Jarry a este proyecto simplificador no pasa por una defensa conservadora de la ortografía como regla inmodificable sino, por el contrario, por un recordatorio de que la ortografía no es más que “un usage, une habitude et en quelque sorte une mode. Elle se transforme continuellement ainsi que le prouvent les sans cesse nouvelles éditions de dictionnaires, et le jour où elle s’avouera définitivement codifiée, c’est que la langue dont elle est le costume sera morte”. Jarry invierte el planteo de la defensa de la regla, y propone la defensa de la excepción a la regla, es decir del uso singular de la ortografía: “Il suit de là que les exceptions de ces ‘règles’ sont des règles aussi, mais qui s’appliquent à un seul ou à un petit nombre de cas”. Serán estas justamente las que le interesan, por eso no apoya “vouloir uniformiser l’orthographe”, como también ocurre “la décentralisation administrative et l’établissement d’un service militaire pareil pour tous”, ya todas estas empresas acaban en un igualitarismo nivelador hacia las “intelligences moyennes” (*sic.*). Jarry, en cambio, propone seguir cometiendo faltas a esa “grammaires des fautes” como la que propone Barès, es decir, seguir haciendo emerger la palabra singular.

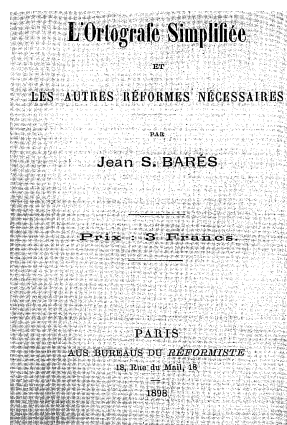


Imagen 22. Jean S. Barès, *L'ortografe simplifiée*.

Otra de las propuestas de reforma ortográfica de esa época es la ideada por el pedagogo Jean-Marie Chappaz en su invención del “langage instantané” (*La Revue Blanche*, 1 de junio de 1901, *OC* II: 300), también llamado “parlographie” que permitiría al aprendiz hablar “tous les patois du monde sans les apprendre” (Décimo 2014: 149-152). Según resume Jarry, el lenguaje instantáneo sería un lenguaje fonético que busca condensar todos los alfabetos del mundo en cuarenta y cinco letras ordinarias, en una ortografía única y simple, poco costosa de reproducir. Los principios de esta lenguaje son: “Un seule lettre pour chaque son; le même son reproduit par la même lettre dans toutes les langues où il se rencontre”. Jarry advierte el costado etnocéntrico de esta propuesta que no contempla realmente todos los sonidos del mundo, ya que si hubiera que escribir una letra por sonido llevaría no a cuarenta y cinco letras sino a miles: “On aurait besoin au lieu de l’*i* et de l’*u*, actuellement communs à plusieurs idiomes, de caractères nouveaux pour l’*ai*, l’*iou*, l’*eu* des Anglais, l’*ou* ou l’*u* des Allemands...”.

Jarry defiende, como venimos advirtiendo, el uso singular, excepcional de las palabras, y así lo pone en boca de su personaje principal, el Père Ubu: “Moi, je les perfectionne [les mots] et les embellis à mon image et à ma ressemblance. J’écris *phynance* et *oneille* parce que je prononce *phynance* et *oneilles*, spéciales, personnelles, en quantité et qualité telles que personne n’en a, sinon moi” (*OC* I: 587). Es curioso detectar que la pronunciación no difiere, como hemos indicado antes, en los pares *ph/f* — *y/i*, sí, en cambio, lo hace entre la *n/r* de *oneille/oreille*, si bien ambas palabras se alternan en su uso a lo largo de la obra. Más adelante, en su *Almanach*, el Père Ubu volverá a sentenciar la misma idea, haciendo explícita su oposición a la reforma ortográfica, en un diálogo con la Conciencia (a la que apocopa sugerentemente como “Con.”, que significa “idiota” en francés):

CON. : Puisque vous aimez à ne rien faire comme tout le monde, vous devez être séduit par la réforme de l’orthographe ?

P.U. : Assez peu, monsieur, et je m'étonne que me fatigiez l'esprit à m'interviewer sur cette ineptie !

CON. : Pourtant, père Ubu, vous ne pouvez nier que vous écriviez avec quelque prédilection oneille et phynance ?

P.U. : Ceci est tout différent. Les bougres qui veulent changer l'orthographe ne savent pas et moi je sais. Ils bousculent toute la structure des mots et sous prétexte de simplification les estropient. Moi je les perfectionne et les embellis à mon image et à ma ressemblance. J'écris *phynance* et *oneille* parce que je prononce *phynance* et *oneilles*, spéciales, personnelles, en quantité et qualité telles que personne n'en a, sinon moi ; et si l'on n'est pas content, je me mettrai à rédiger hounailles et pfuinances, et ceux qui réclameront encore ji lon fous à lon pôche !!! (OC I: 587)

A través de este uso singular y antojadizo, podemos pensar que Père Ubu posee su propio idiolecto, siguiendo la terminología de M. Bajtín (1979: 305-306): “le fripon, le bouffon et le sot créent autour d'eux des micromondes et des chronotopes spéciaux. [...] Leurs existences coïncident avec leur rôle. Hors de lui, ils n'existent pas”. El idiolecto de Ubu exhibido en su habla se aleja del estándar de la lengua. Su rasgo característico, su lineamiento, será la deformación de la palabra. En ese sentido, la crítica y traductora Ana González Salvador (1979: 38) advierte “no es tanto la morfología o la sintaxis como las manipulaciones lingüísticas de carácter lúdico e incluso metafísico lo que interesa a Jarry”.

Ahora bien, esta preocupación por la palabra no es una aportación nueva de Jarry sino que entronca con las preocupaciones simbolistas del poeta emblemático de su generación, Stéphane Mallarmé, cuyas reflexiones lingüísticas pueden leerse en *Les Mots anglais* (2003: 939-1093), y a quien Jarry dedica una de las islas del Doctor Faustroll en el capítulo XIX en homenaje a su soneto en —ix. Yves-Alain Favre en su artículo “Précision sur Jarry et Mallarmé” (1982: 23-33), señala puntos de coincidencia entre ambos escritores. Por un lado, Mallarmé distingue dos tipos de palabra: la que sirve para comunicar, “l'universel reportage” (2003: 212), con palabras que funcionan como monedas; y la palabra poética, “au contraire d'une fonction de numéraire facile et représentatif, comme le traite d'abord la foule, le dire, avant tout, rêve et chant, retrouve chez le Poète, par nécessité constitutive d'un art consacré aux fictions, sa virtualité” (213), ante la cual el poeta debe borrarse y dejarle entera iniciativa. Por su parte, Jarry hablara en estos casos de una “parole orpheline” de un autor que se coloca en el margen si bien previendo todos los sentidos, incluso los inesperados (OC I: 172). Las palabras poéticas al combinarse con otras “s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries” (2003: 366). Mallarmé evoca las facetas de las piedras preciosas:

Les mots, d'eux mêmes, s'exaltent à mainte facette reconnue la plus rare ou valant pour l'esprit, centre de suspens vibratoire ; qui les perçoit indépendamment de la suite ordinaire, projetés, en parois de grotte, tant que dure leur mobilité ou principe, étant ce qui ne se dit pas du discours : prompts tous, avant extinction, à une réciprocité de feux distante ou présentée de biais comme contingence. (233)

Jarry también pide “qu’on pèse les mots, polyèdres d’idées, avec des scrupules comme des diamants à la balance des oreilles, sans demander pourquoi telle et telle chose” (OC I: 173). En ambos autores la figura de las facetas del diamante es sugerente para plantear la plurivocidad semántica. Esta característica poliédrica de la palabra estaría evocando su naturaleza polisémica, punto de encuentro de todos los sentidos.

Jarry precisa aún más su interés y de la palabra pasa a unidades menores, puesto que “la dissection indéfinie exhume toujours des œuvres quelque chose de nouveau” (OC I: 171). Y así el *grafema* es lo que capta su atención, tal y como nos señala Arrivé: “Lorsqu’il lui arrive d’aborder les problèmes du code oral, c’est toujours lorsqu’ils posent une difficulté au niveau de la notation graphique” (1972: 49); y en ese sentido Jarry llegaría a semiotizar el grafema (Arrivé 1974 : 81), es decir, a dotarlo de su sentido singular ubuesco.

Teniendo esto en consideración, cobra sentido la afirmación de aparente tautología en la que Jarry afirma que “il n’y a que la lettre qui soit littérature” (OC II: 377), donde hay que entender “lettre” en su mayor grado de materialidad ya que la forma significante de las palabras en su aspecto gráfico⁹³ importa más que su contenido o significado, o en todo caso, se halla en primer lugar. El sonido para Jarry se encuentra vinculado a su representación gráfica, más que a su pronunciación, ya que hemos visto que nuestro autor no está de acuerdo con posturas de reforma ortográfica centradas en la simplificación fonética. Su defensa grafológica se opondría a la reflexión fonocéntrica de la lingüística de Saussure, quien desconfiaba de la escritura en el acceso al sentido, y que veía en los juegos de palabras “monstruosidades ortográficas”⁹⁴ que engañaban el entendimiento; por ello afirmaba que el cerebro “écarte naturellement les associations propres à troubler l’intelligence du discours” (1955: 174) o rebatía la supuesta motivación de las onomatopeyas. Jarry presagia muy anticipadamente, en cambio, la postura deconstructiva de Derrida, quien invierte la relación entre lo oral y lo escrito. Sin exponer aquí la teoría de la deconstrucción, sí resulta de interés señalar que Derrida se preocupa por la fuerza

⁹³ Este aspecto es también destacado por Ramon Lladó (2002: 190), cuyo esquema de análisis retomaremos en el capítulo siguiente: “Jarry s’aboca completament sobre el codi gràfic en les seves manipulacions lèxiques, i la seva poètica s’embolcalla en el pressupòsit que l’ortografia expressa la estructura profunda de les paraules, és a dir, que manifesta la estructura del seu contingut al nivell de la seva expressió”.

⁹⁴ Desde un modelo fonocéntrico, Saussure considera que lo escrito existe para darle forma a lo oral. Davis (2001: 26; 34) sintetiza la postura del lingüística ginebrino: “Saussure not only complains that writing usurps speech as the proper object of linguistics, but that writing continually (and improperly) affects language by changing speech: such mistakes are ‘pathological’, caused by the ‘tyranny of writing’ over speech, and result in ‘orthographic monstrosities’ (Saussure 1959: 30-32). [...] Indeed, ‘the system’ only becomes a rigidly defined identity by excommunicating such ‘errors’ to its outside, as we have already seen in the example of Saussure’s treatment of writing and the denigration of the pun”.

de lo escrito, huella inaudible que ejemplifica claramente el neologismo *différance*.⁹⁵ Este se pronuncia igual en francés, pero se escribe con una *a* en lugar de una *e*. Y al invertir la relación entre los términos oral / escrito, el primer lugar lo ocupa la escritura: “speech participates in a certain order of ‘writing’ which Derrida calls writing-in-general or arche-writing (*écriture*)” (Davis 2001: 26).

Al otorgarle importancia a lo escrito en primera instancia, la frase jarryana “prendre les mots au pied de la lettre” cobra extrema literalidad e ilumina dos aspectos relacionados con la materialidad de la letra: uno, tipográfico vinculado con la forma de la letra; otro lingüístico asociado al juego de palabras.

Despleguemos el primero. El interés por la tipografía aparece en varias instancias de su obra. Por un lado, hemos visto que la relación con las artes visuales es un lugar de sugestión para Jarry,⁹⁶ el cual encarga a un tipógrafo el molde de la grafía griega φ para escribir la palabra *ϕynances*, que funcionará como un “neologismo arcaizante”, es decir, una palabra que finge ser arcaica. Según Ch. Chassé, encargado de recuperar los testimonios de los compañeros de Jarry, el uso de grafías griegas en la toma de notas era una práctica habitual entre los estudiantes; en cambio, para otros autores académicos como Carey Taylor (1958: 308-322), el uso en imprenta de este tipo busca imitar la ortografía de los escritores e impresores del Renacimiento. Sin embargo, Jarry ya había señalado el carácter fingido de su deformación pseudoarcaizante en su texto “Questions du théâtre” (OC I: 416): “Des gens ont vu dans Ubu une oeuvre ‘écrite en vieux français’, parce qu’on s’amusa à l’imprimer avec des caractères anciens, et cru ‘phynances’ une orthographe du XVIIe siècle. Combien je trouve plus exacte la réflexion d’un des figurants polonais qui jugea ainsi la pièce: ‘Ça ressemble tout à fait à du Musset, parce que ça change souvent de décor’”.

La importancia tipográfica aparece subrayada nuevamente en su revista de arte *Perhinderion*, de costosa factura, que sucede al proyecto de *Ymagier* creado con Rémy de Gourmont como una

⁹⁵ Derrida acuña el neologismo *différance* para referirse no a una diferencia presente sino a la huella de lo ausente, a una presencia que es a la vez diferente en el espacio y diferida en el tiempo. Para Derrida, no habría un significado previo al lenguaje a modo de un “significado trascendental” sino que este se daría como un efecto del lenguaje y del movimiento de la *différance*: “Différance of deferring/differing, of an indeterminate play without an end, a referent, or a specific function” (Gentzler 2001: 158). El propio Derrida advierte: “Je dirais donc d’abord que la *différance*, qui n’est ni un mot ni un concept, m’a paru stratégiquement le plus propre à penser, sinon à maîtriser — la pensée étant peut-être ici ce qui se tient dans un certain rapport nécessaire avec les limites structurelles de la maîtrise — le plus irréductible de notre ‘époque’”(1968: 73-101).

⁹⁶ Véanse las actas del Coloquio “Alfred Jarry. Du manuscrit à la typographie”, coorganizado por el centro de investigación CRIMEL de la Universidad de Reims y la Société des Amis d’Alfred Jarry (SAAJ), los días 21 y 22 de febrero de 2014 en la Universidad de Reims. Actas en *L’Étoile-Absinthe*, n° 132-133.

revista de estampas. Esta revista solo edita dos números en marzo y junio de 1896. Para ella, Jarry había mandado fundir moldes del tipo Mazarin al imprentero parisino Renaudie. Estos tipos simulaban los del siglo XV, como esta grafía pseudoarcaica para la “s” (OC I: 1000) (Imagen 23).

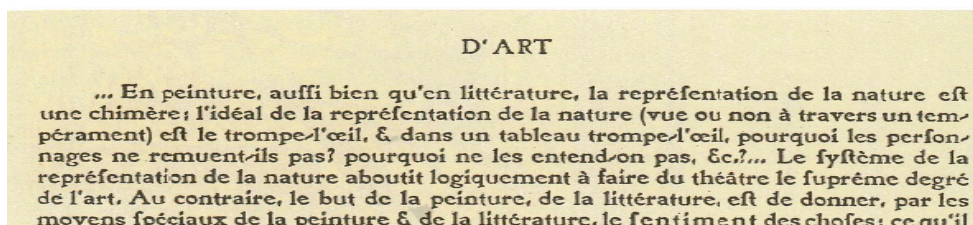
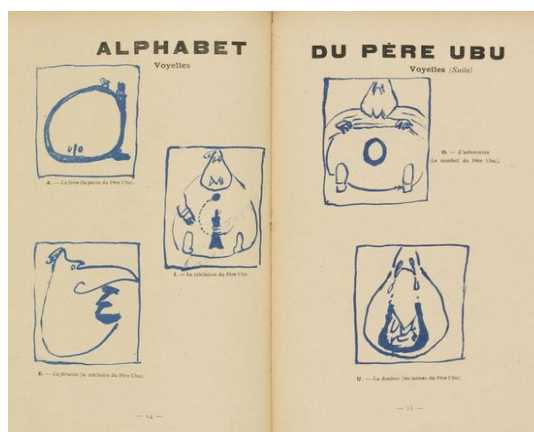
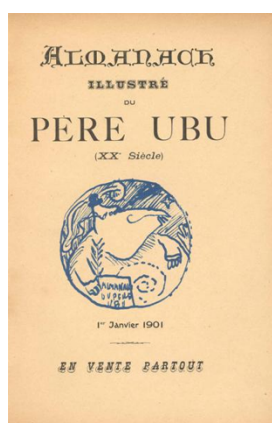


Imagen 23. Inicio del artículo “D’art” con caracteres Mazarin, empleados en *Perhinderion*.

También el trabajo con la tipografía está muy presente en sus *Almanach du Père Ubu illustré* (1899) y *Almanach illustré du Père Ubu XX Siècle* (1901), que compone junto al pintor Pierre Bonnard (aunque sin firma de autor) y que parodian este tipo de texto de consumo popular de la época, en el que se mezclan informaciones útiles, sociales, fragmentos literarios o de entretenimiento. Allí, conjugando una relación entre lo visual y lo literario, Jarry reproduce buena parte de su obra en fragmentos y elabora, además, una escritura visual con el “alfabeto” del Père Ubu en el que el dibujo juega con el epígrafe del título, ya que cada vocal se corresponde con una parte del cuerpo, la *physique* de Père Ubu (Imágenes 24 y 25).



Imágenes 24 y 25. Cubierta de *Almanach illustré du Père Ubu* y “Alphabet del Père Ubu” (1901).

En este caso, vemos que las letras están inscritas en la materialidad física del cuerpo, la “o” para su ombligo, la “e” para su boca, etc. La *Gidouille*, neologismo que nombra la gran panza del Père Ubu, y epítome de su corporalidad física se vuelve la sede del lenguaje y del pensamiento. Recordemos que, para Jarry, el pensamiento no es inodoro ni etéreo, sino que por el contrario se

localiza en el bajo vientre,⁹⁷ según la máxima repleta de erres “la cervelle erre dans la Gidouille” (Accursi 1999: 52). Y es allí justamente donde ocurre el proceso creativo de deformación, vuelto sinónimo de “transmutación”:⁹⁸

Expliquons-nous: un **cerveau** vraiment original fonctionne comme **l'estomac de l'autruche**: tout lui est bon, il pulvérise des cailloux et tord des morceaux de fer. Qu'on ne confond point ce phénomène avec la faculté d'assimilation, qui est d'autre nature. Une personnalité ne s'assimile rien du tout, elle déforme ; mieux, elle **transmute**, dans le sens ascendant de la hiérarchie des métaux. (OC II: 393; las negritas son nuestras)

Asimismo, cabe destacar que el elemento visual de los almanaques resulta complementario en el signo lingüístico, potenciando la apertura significativa. Existen juegos de palabras visuales, creados a partir de la relación entre el elemento escrito (el epígrafe) y el dibujo. Por ejemplo, para la letra “a”, el epígrafe indica “La faim”, el hambre del Père Ubu, mientras se ve una gran panza. Otro juego donde el signo pictórico y lingüístico se complementan es cuando el personaje juega con la geometría. Ubu hace “coucher” (acostar) dos paralelas, que se vuelven una pareja en la cama teniendo sexo, porque había que “les faire coucher ensemble” (Imagen 26) (OC II: 592).

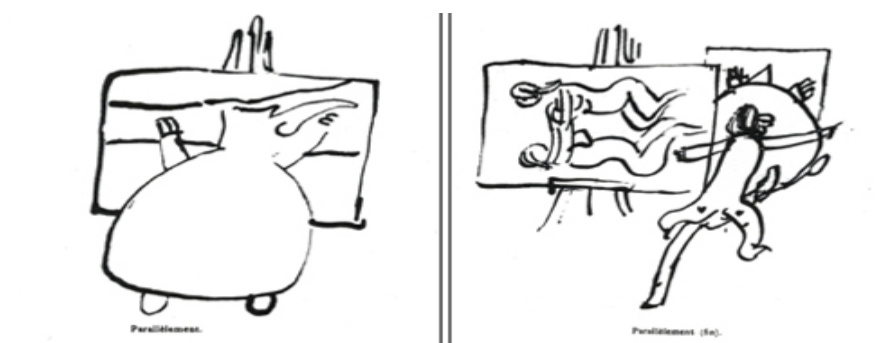


Imagen 26. *Almanach illustré du Père Ubu* de Alfred Jarry (1901).

El peso visual aparece discursivamente en el artículo “Philologie” (OC II: 612-615) a modo de *ekphrasis* rudimentaria sobre la forma de las vocales descrita por Ubu, en el diálogo que sostiene con el hermano Ignorantin y su ayudante negro. Ignorantin quiere comprobar si Père Ubu sabe

⁹⁷ Asimismo, cabe destacar el parentesco con un proyecto de reforma ortográfico señalado por Blavier (2000: 193) de A. M. Clairefond, *Une nouvelle explication de l'A. B. C., étude physiologique sur les origines du langage*, Moulins, 1878, en el que se busca demostrar el origen motivado del lenguaje a partir de las onomatopeyas que mostrarían un lazo con la corporalidad. Blavier recupera el ejemplo de la palabra griega *kakké* (κακκη): “étant le bruit explosif produit par le mélange du gaz et de la matière fécale à sa sortie de l'orifice ad hoc –on a nommé la chose produite – le kakké, du nom du même bruit”. El autor sigue la relación hacia la abstracción hasta llegar a la kaka-ponia o “voix désagréable”.

⁹⁸ Volveremos sobre este proceso de deformación y transmutación cuando nos ocupemos de la traducción, en el apartado 2.3 del presente capítulo.

escribir; este último se interesa especialmente por la formación de la letra *q*, que en francés es homófona de “cul” (culo), es decir, a la materialidad gráfica le añade la escatológica.

Le frère. *placidamente* : *Ignorantin*, comme on dit: *latin*. Donc, Père Ubu, savez-vous écrire ?

P.U. : À merveille, Monsieur.

Le F. : Alors de quoi est formé, s’il vous plaît, la petit *a* ?

P. U. : Le petit *a* est formé, cornegidouille! D’ une espèce de machin rond avec une espèce de machin long à côté. Nous regrettons d’avoir à vous inculquer ces notions élémentaires !

Le F. : Père Ubu voici un jeune négrillon (il ouvre une boîte à ressort. Frayeur du Père Ubu), qui va rectifier vos erreurs. Parlez, Zozo. De quoi est formé le petit *a* ?

Le petit nègre, récitant : Le petit *a* est formé du petit *c*, lettre mère, et du petit *i*, également lettre mère. [...]

Le F. : De quoi est formé le petit *q* ?

P. U. : Oh! oh! Ceci commence à nous intéresser.

Le petit nègre : Le petit *q* est formé du petit *i*, lettre mère, prolongé en queue vers le bas et qui dépasserait légèrement le point idéal de l’*i* si l’on avait l’habitude de mettre les points sous les *i*, et du petit *c*, lettre mère, placé en haut et à gauche. (OC I: 613)

El juego de palabras basado en la pronunciación de la letra *q* y su escritura, nos introduce justamente en los juegos de palabras empleados por Ubu, quien tomará las “palabras al pie de la letra” (OC I: 917). Si bien en el próximo capítulo, los estudiaremos desde la óptica retórica y de su traducción, queremos señalar aquí su vinculación con un tipo de humor compartido por Jarry y otros autores afines a cierta “retórica negra” (Barthes 1970: 174) del antidecoro que consideran el *calembour* como su “logos”.

Jarry, que asiste a los cursos de su profesor H. Bergson sobre la risa,⁹⁹ será un cultivador de un humor centrado en la letra y que rompe con la tradición de lo cómico o de la sátira. Se trata de un humor que, a partir de André Breton, se ha denominado como “humor negro” o “humor moderno”. Este tipo de humor,¹⁰⁰ que en Francia comienza a ser cultivado después de la guerra de 1870 con los “fumistas” (si bien tiene antecedentes medievales con la teoría de los humores físicos), mantiene una concepción que reúne lo grave con lo liviano, en un desorden que no pretende resolver: así como lo cómico se posiciona como la transgresión anodina a una norma; la sátira como su transgresión pero con un objetivo corrector superior; el humor afecta tanto la norma como la desviación a la norma o la ausencia de norma, ya que prima la parodia del sujeto que enuncia y el principio de contradicción (Moura 2010: 77-93; Jardon 1999). En ese sentido, Breton reunirá los términos “humor” y “negro” en su *Anthologie de l’humour noir* (publicada en 1940 y ampliada en sucesivas ediciones hasta 1966). Si bien en su prefacio afirma que no podrá definir el concepto, los autores y textos compilados ilustran bien este tipo de humorismo: D.-A.-

⁹⁹ “Le rire n’est pas, croyons-nous, seulement ce que l’a défini notre excellent professeur de philosophie au lycée Henri IV, M. Bergson : le sentiment de la surprise. Nous estimons qu’il faudrait ajouter: l’impression de la vérité révélée –qui surprend, comme toute découverte inopinée.” (OC II: 443)

¹⁰⁰ En 1870 la Académie Française acepta el adjetivo “humoristique” (1878) aunque aún ignora el sustantivo “humour”, admitido más adelante en 1932 (Moura 2010: 9-45).

F. de Sade, Georg Christoph Lichtenberg, Charles Fourier, Thomas de Quincey, Pierre-François Lacenaire, Petrus Borel, Christian Dietrich Grabbe, Edgar Allan Poe, Xavier Forneret, Charles Baudelaire, Lewis Carroll, Villiers de l'Isle-Adam, Charles Cros, Friedrich Nietzsche, Isidore Ducasse, Joris-Karl Huysmans, Tristan Corbière, Germain Nouveau, Arthur Rimbaud, Alphonse Allais, Jean-Pierre Brisset, O. Henry, André Gide, John Millington Synge, Alfred Jarry, Raymond Roussel, Francis Picabia, Guillaume Apollinaire, Pablo Picasso, Arthur Cravan, Franz Kafka, Jakob van Hoddis, Marcel Duchamp, Hans Arp, Alberto Savinio, Jacques Vaché, Benjamin Péret, Jacques Rigaut, Jacques Prévert, Salvador Dalí, Jean Ferry, Leonora Carrington, Gisèle Prassinos, Jean-Pierre Duprey.

Muchas veces este humor está asociado a formas devaluadas propias del mundo infantil o *potachique* y a una escatología grotesca, como es el caso de Jarry, al evocar el universo rabelaisiano del cuerpo, sus orificios e inacabamiento, según dibuja el espiral de la panza o *Gidouille*. En ese sentido, Ubu es un “perverso polimorfo” (así describía Freud a los niños) y compondrá juegos de palabras “estúpidos” (como el propio Jarry se encarga de aclarar, *OC I*: 416) asociados con la cultura infantil, sensible a ciertas sonoridades y escatologías, por ejemplo el “Mer d’Azov” escrito “merdazoff” en *Ubu roi*, en la que resuena la palabra “merdre”. No obstante, Jarry advierte que “les jeux des mots ne sont pas un jeu”, en el sentido de que no carecen de interés; por el contrario, estos serán una vía de acceso a la plurivocidad significativa; ellos proponen una etimología¹⁰¹ basada en la homofonía, pero que no es histórica sino simultánea, ya que permiten la síntesis de elementos contrarios en una pura sincronía:

[...] alors qu’un étymologiste orthodoxe catalogue les sens d’un mot, étalés sur des siècles, le calembouriste les fait coexister, comme ils coexistent en réalité: le mot embrasse ses acceptions variées; tout mot est composite, polysémique. Pour saisir les calembours étymologiques, il faut mettre un pied (ou plutôt une oreille et un oeil) dans une époque, et l’autre dans une autre: la position à cheval caractérise le calembour. (Redfern 2005: 142)

Respecto del nombre de “Père Ubu”, que tendría un origen escolar en la deformación del apellido del profesor de física Hébert, deformado en Père Ébé, en la “Chanson du Décervelage” (Sainmont 1951 : 66-67), Jarry agrega una etimología confusa que lo asocia al buitre: “Je ne sais pas ce que veut dire le nom d’Ubu, qui est la déformation plus éternel du nom de son accidentel prototype encore vivant: *Ybex*, peut-être, le Vautour. Mais ceci n’est qu’une des scènes de son rôle” (*OC I*: 467). Si bien la forma *Ybex* (como estudia Arrivé 1972: 279) no existe como tal en latín se aproxima a *Ibex* (cabra salvaje); es decir, no hace derivar el nombre en un solo sentido ni en un origen histórico preciso.

¹⁰¹ También R. Queneau defenderá el calembour como “la primera reflexión filológica” (citado en Bergens 1963: 196).

El procedimiento central radica en la deformación, pero sin “desfigurar completamente el lexema” (González Salvador, 1979: 35), es decir, no se crea una palabra absolutamente *ex nihilo*.¹⁰² Por ello, la nueva palabra resulta evocadora de otras tantas de la misma familia y guarda, de este modo, una dimensión sugestiva mayor.¹⁰³ Retomando la idea de lineamiento, Jarry agregará la fuerza de su consonante preferida, la “r”, a muchas palabras, volviéndolas singulares bajo su rúbrica: en su mundo existen los médicos que son *merdecins* [mérnicos], o instituciones militares como la *armedre* [armedra] y el tiempo se desenvuelve en una *éthernité* [eternidad], es decir, una duración mezclada con éter. Arrivé (1972: 298) contabiliza en la escena 1 del acto I de *Ubu roi*, la aparición de la “r”. Del conjunto total de letras (2120), las cinco primeras letras más usadas son: la “e” (395) y la “r” (190), la “u” (185), la “a” (172), la “t” (125). Sabemos que la “e” es la letra más empleada en francés (como nos recuerda el ejercicio oulipeano de Georges Perec en *La Disparition*), pero sorprende en este caso que la “r” ocupe la segunda posición entre todas las demás, por su presencia en la palabra “merdre” que se repite con frecuencia.¹⁰⁴

Agregar una simple “r” permite deformar la palabra general y producir una singular; de hecho, entre los libros elegidos por Faustroll, este rescata de *Ubu roi* “la cinquième lettre du premier mot du premier acte” (*OC I*: 666). Ahora bien, el proceso de deformación de la palabra no es azaroso ni arbitrario, Jarry busca deformar la materialidad del código francés y generar, en una relación de síntesis de contrarios, un neologismo que parezca un arcaísmo, un cultismo que haga resonar la insolencia de los diálogos de escolares durante la pausa del recreo.

Si bien el lenguaje ubuesco parece grosero, Damerval en su libro *Ubu roi, la bombe comique de 1896* (1984) sostiene que en realidad no abundan en él los insultos ya acuñados en la lengua

¹⁰² Aunque podría considerarse que “déformer un mot, c’est le créer à nouveau” (Béhar 2003: 91).

¹⁰³ Por ejemplo, véanse las posibles asociaciones de la *Gidouille*, cuya sonoridad evoca a otras tantas palabras del registro popular, los bajos fondos y los galantes insultos franceses. La investigadora argentina Margarita Martínez, en un número especial de la revista *Artefacto* dedicado al autor (1999: 94), la encuentra evocadora de *androuille* (imbécil), *vadrouille* (hombre que va de juerga), *fripouille* (sinvergüenza), *ratatouille* (guiso popular). También puede asociarse con *gargouille* (¿qué son las gárgolas si no desagües?), y con palabras medievales como *citrouille* (calabaza), *quenouille* (rueca); por último –en un camino de descenso– *Gidouille* se relaciona con *fouilles* (excavaciones), *rouille* (herrumbre) y *dépouilles* (despojos o restos mortales). El filósofo francés Daniel Accursi (1999: 16) halla otras asociaciones posibles: *Gidouille* rima con *couilles* (huevos), *andouilles* (salames), *nouilles* (pastas), *glandouilles* (sustantivo derivado del verbo *glander*, holgazanear). E inspirado, le da otra vuelta significativa a la palabra: *Gi* refiere a la frase *Ci-gît* (aquí yace) y *douille* significa “blando”, lo que en *verlan*, o sea, dicho al revés, terminaría anunciando: “aquí yace lo blando”. De la blandura del bajo vientre nace, entonces, el cerebro que, en Jarry, se asocia a la *cervelle*, es decir, a los sesos, al pensamiento en su estado más material.

¹⁰⁴ Justamente para Lacan ese cambio transforma el *lapsus* en un juego de palabras que él mismo describe con otro juego. Se trata de una “jaculation joculatoire”; “merdre: le mot d’avant le commencement”, define el psiconalista (en Arrivé 1972: 221).

francesa (por ejemplo, la palabra *cul* aparece solo dos veces), sino expresiones inventadas que evocan la grosería en neologismos (como veremos, *Gidouille*, *bouzine*, *bouffre*, etc.) y palabras compuestas (*croc à merdre*, *jambedieu*, *cornegidouille*, etc.) que se repiten continuamente. Asimismo, la relación de términos contrarios nos introduce una lógica paradójica que decepciona o frustra el desarrollo esperado. Así, por ejemplo, el cobarde y déspota Père Ubu grita: “Courage ! fermons les yeux !” (IV, 4, 384), “nul doute que je ne l’eusse complètement tué si une inexplicable terreur n’était venue combattre et annuler en nous les effets de notre courage” (IV, 4, 384); o alaba a su mujer, a la que impreca como “Madame de ma merdre”, parodiando un discurso amoroso enfático y solemne: “Oui, de par ma chandelle verte. Je crève de faim. Mère Ubu, tu es bien laide aujourd’hui. Est-ce parce que nous avons du monde ?” (I, 2); o realiza acciones desde una lógica que invierte la causa y el efecto (se enciende el fuego y luego se busca madera): “Je vais allumer du feu en attendant qu’il apporte du bois” (IV, 6, 388).

El procedimiento de deformación es analizado por el filósofo Gilles Deleuze en su texto “Un précurseur méconnu de Heidegger: Alfred Jarry” (1993b), quien encuentra en Jarry cierta afinidad con empresas como las de los escritores Raymond Roussel, Jean-Pierre Brisset y Louis Wolfson, que son considerados “locos literarios”, singulares representantes del “mimologismo moderno”,¹⁰⁵ quienes dibujan una teoría del signo motivado a partir de relaciones de homofonía y etimología de las palabras. Revisemos brevemente sus singulares propuestas, pues permiten entender mejor la postura del propio Jarry.

Raymond Roussel (1877-1933), autor de obras que fueron objeto de reconocimiento póstumo como *Locus Solus*, *Impression d’Afrique* o *Nouvelles Impressions d’Afrique* y elegido “príncipe de los pensadores” por iniciativa del escritor Jules Romains en 1913, es rescatado por proponer una escritura a partir de un procedimiento de homofonía. Él mismo lo explica en su libro

¹⁰⁵ En el capítulo “Mimologismo moderno”, Lladó (2002: 95-120) historiza el “mimologismo”, en el que se inscriben las apuestas de Roussel, Brisset o Wolfson basadas en la homofonía que desarma las palabras en busca de una nueva etimología. Lladó señala que ya Charles Bally hablaba de un “instinto etimológico” (en su *Traité de stylistique française* para bautizar al mecanismo que funciona espontáneamente en la selección del léxico, si bien lo juzgaba de forma negativa porque llevaba a la confusión, como la del alumno que hizo derivar la palabra francesa “décadance” del griego y así propuso “danza de dos personas”). Justamente este recurso es usado por los autores adeptos al mimologismo moderno. Lladó revisa *Les bigarrures et touches du Seigneur des Accords* (1614) de Étienne Tabouret, quien realiza la primera reflexión sistemática sobre los juegos de palabras; el *Traité sur la mécanique des langues* (1765) de Des Brosses, quien plantea que los sonidos vocales y las letras provienen de la imitación de los objetos exteriores; la *Histoire naturelle de la parole* (1776) de Court de Gébelin, quien defiende la etimología como prueba esencial de la motivación del lenguaje; el *Dictionnaire raisonné des onomatopées françaises* (1828) del escritor romántico Charles Nodier; el *Traité de l’origine du langage ou formation et déformation des mots* (1882) de Thesalus, quien introduce el concepto de *métabole* para designar la figura retórica basada en la modificación por la forma, y cuyo nombre retomará el Grupo Mu con el de *metaplasma*.

Comment j'ai écrit certains de mes livres (1935): la creación se basa en acercar dos palabras tomadas en dos sentidos diferentes.

Je choisissais deux mots presque semblables. Par exemple *billard* et *pillard*. Puis j'y ajoutais des mots pareils mais pris dans deux sens différents, et j'obtenais ainsi deux phrases presque identiques. En ce qui concerne billard et pillard les deux phrases que j'obtins furent celles-ci :

1° Les lettres du blanc sur les bandes du vieux *billard*...

2° Les lettres du blanc sur les bandes du vieux *pillard*.

Dans la première, "lettres" était pris dans le sens de "signes typographiques", "blanc" dans le sens de "cube de craie" et "bandes" dans le sens de "bordures".

Dans la seconde, "lettres" était pris dans le sens de "missives", "blanc" dans le sens d' "homme blanc" et "bandes" dans le sens de "hordes guerrières".

Les deux phrases trouvées, il s'agissait d'écrire un conte pouvant commencer par la première et finir par la seconde. Or c'était dans la résolution de ce problème que je puisais tous mes matériaux. (Roussel 1995: 11-12)

Roussel compara este procedimiento con el de la rima, porque se trataría de una creación imprevista a partir de combinaciones fónicas, propias de un procedimiento poético. Siguiendo la lectura hecha por Foucault en *Raymond Roussel* (1973: 70), Roussel hace rimar el lenguaje con sí mismo: el autor se desplaza a un segundo plano y el procedimiento, la máquina del *calembour*, avanza al primero: "En leur riche pauvreté, les mots toujours conduisent plus loin et ramènent à eux-mêmes" (22-23). Veremos en la Parte III de la tesis que uno de los traductores de Alfred Jarry, el argentino J. E. Fassio, responderá del mismo con un procedimiento que desplaza al lector colocando la máquina en primer lugar con la "Máquina para leer *Nuevas Impresiones de África*".

El escritor Jean-Pierre Brisset (1837-1919) compone una reflexión en torno a la etimología basada no en la historia sino en la homofonía, cercanas a las ideas de Jarry expuestas en "Ceux pour qui il n'y a eu point de Babel" (que resumiremos unas páginas más adelante). Según Brisset: "Toutes les idées que l'on peut exprimer avec un même son, ou une suite de sons semblables, ont une même origine et présentent entre elles un rapport certain, plus ou moins évident, de choses existant de tout temps ou ayant existé autrefois d'une manière continue ou accidentelle" (en Décimo 2009: 21); es decir, el parentesco fonético establece un parentesco en el sentido, acercando, de este modo, la homonimia a la sinonimia.

Así, en su obra *La Science de Dieu ou la création de l'homme* (1900) hace derivar al hombre de su ancestro la rana, la cual vivía en un ambiente acuático; esta articulaba "coac", o sea, "quoi que tu dis?". El agua es el elemento de las ranas y los saltos su modo de andar: "Continuons à entendre parler les ancêtres. À ce eau, à ce haut, à seau, à saut, assaut. À le, à ce haut, à ce eau, à l'assaut. Nous voyons l'ancêtre appelé ver l'eau et vers les hauteurs par des sots et des sauts" (Brisset 2001: 708). Este ejemplo evoca un juego de palabras de curioso parecido con Jarry en

sus *Almanachs* entre los homófonos “l’oos” y “l’eau hausse”, en un diálogo entre Ubu y un hornero:

Fourneau : Père Ubu, vous ne savez ce que vous dites.

P.U. : Comment, Monsieur ! Alors, puisque vous êtes si malin, expliquez-moi ce que veut dire **P’oos** ?

Fourneau : Est-ce du grec ou du nègre, Père Ubu ?

P. U. : Traduisez toujours, vous verrez mieux ensuite.

Fourneau : Oos ? Il y a un mot grec qui ressemble beaucoup et qui veut dire un oeuf ; et puis il y a le mot “os” en français, et les livres qui en parlent on dit qu’ils traitent d’ “ostéologie” !

P. U. : Je savais bien que vous étiez un âne, Monsieur le Docteur; **l’eau hausse**, cela veut dire, en nègre, sinon en français: l’eau monte ! (OC I: 604; las negritas son nuestras)

El tercer escritor, el norteamericano Louis Wolfson (1931-), “esquizofrénico aprendiz de lenguas extranjeras” como se autodefine, se expresa en diversas lenguas (francés, ruso, castellano, etc.) para alejarse del inglés, su lengua materna, y transformar las palabras inglesas en palabras foráneas desafiando esa identidad basada en la lengua de nacimiento que quería reprimir.

Su procedimiento es reconocido por Gilles Deleuze a partir del prefacio que el filósofo realiza a su obra *Le Schizo et les langues*, publicado por Gallimard en 1970 en su colección “Connaissance de l’inconscient”, en el que Wolfson explica su método de trabajo: la autotraducción fonética multilingüística en busca de una palabra que oculte el origen inglés pero que no sea tampoco el equivalente exacto.

Tel est le procédé général: la phrase *Don’t trip over the wire*, Ne trébuche pas sur le fil, devient *Tu’nicht trebucher wher eth he Zwiirn*. La phrase de départ est anglaise, mais celle d’arrivée est un simulacre de phrase empruntant à diverses langues, allemand, français, hébreu: “tour de babel”. Elle fait intervenir des règles de transformation, de *d* en *t*, de *p* en *b*, de *v* en *b*, mais aussi des règles d’inversion (l’anglais *Wire* n’étant pas suffisamment investit par l’allemand *Zwiirn*, on invoquera le russe *prolovoka* qui retourne *wir* en *riv*, ou plutôt *rov*). (Wolfson, en Deleuze 1993a: 19)

Si bien se trata de un caso patológico de psicosis, este comportamiento lleva al extremo de la virtualidad las posibilidades retóricas de los juegos de palabras al dividir las palabras en elementos fonéticos y traducirlos a varias lenguas de forma simultánea a partir del significante de origen. El procedimiento busca disfrazar y alejarse de la palabra inglesa y no de traducirla por un equivalente exacto.

Wolfson abre una vía de lectura extrema, que apuestas literarias como la de Roussel o Brisset ponen en juego cuestionando la univocidad del signo lingüístico. Los tres son representantes de un “mimologismo” en donde el signo no comunica sino que desvía, disemina sentido a partir de cadenas de homofonías. Sobre estas tres propuestas en las que el lenguaje se vuelve sobre sí mismo, Deleuze sostiene:

Wolfson maintient la tour de Babel, et se sert de toutes les langues moins une pour construire la langue de l'avenir où celle-ci doit disparaître; Roussel au contraire ne se sert que d'une langue, mais en y creusant des séries homophones comme l'équivalent d'une autre langue qui dirait tout autre chose avec des sons semblables; et Brisset se sert d'une langue pour en tirer des éléments syllabiques ou phoniques éventuellement présents dans d'autres langues, mais qui disent la même chose qui forment à leur tour la langue secrète de l'Origine ou de l'Avenir. (1993a: 124)

Para el caso específico de Jarry, el filósofo considera que el autor opera en dos lenguas: una lengua muerta interviene en la lengua viva y la transforma: “Entre la langue ancienne et l'actuelle qui en est affectée, entre l'actuelle et la nouvelle qui se forme, entre la nouvelle et l'ancienne, des écarts, des vides, mais remplis par d'immenses visions, scènes et paysages insensés, déploiement du monde de Heidegger, défilé des îles du Dr. Faustroll ou chaîne des gravures de l'Ymagier” (1993: 124).

La deformación de una lengua actual por otra (que puede ser el latín, el griego, o incluso el dialecto bretón o el habla de los escolares) acaba creando una tercera,¹⁰⁶ una “nueva lengua inhallada”, según Baudrillard (2002: 19), o “inaudita, casi extranjera”, en términos Deleuze (1993b: 124). Este último recurre al cuerpo para explicar la forma que adopta la relación entre las tres lenguas: “la primera inyecta, la segunda balbucea, la tercera da brincos”.¹⁰⁷ Y justamente podemos imaginar el brinco de un escolar, el del joven Jarry en el Liceo de Rennes en 1889, quien traduce la frase latina “Ego sum Petrus”, palabra por palabra y no “en buen francés”: “*Ego*, les gosses; *sum*, ont; *Petrus*, pété” (OC I: 591), es decir, “los chicos se han tirado un pedo”. Este chiste de estudiantes, deformación del latinismo por una frase de escatología infantil asociada al pedo, acabará siendo el *cogito* de Ubu, su principio de síntesis de una lengua nueva, en la que se mezclará lo nuevo y lo viejo, lo alto y lo bajo.

La lengua primera, la latina, es usada en otras oportunidades. También se recurre a ella durante una pelea física de Ubu con un oso, mezclando una acción de violencia con imprecaciones en lengua muerta, poco efectiva supuestamente para una comunicación que busque atemorizar al adversario: “*Sanctificetur nomen tuum. / Fiat voluntas tua. / Panem nostrum quotidianum da nobis hodie. / Sicut et nos dimittimus debitoribus nostris. / Sed libera*” (IV, 6, 386-387).¹⁰⁸ El

¹⁰⁶ Esta idea de lengua tercera también es compartida por Michel Foucault (1973: 21) en su análisis del método de escritura de Raymond Roussel, centrado en los juegos con la homonimia: “cada palabra está a la vez animada y destruida, llenada y vaciada por la posibilidad de que haya una segunda –ésta o aquélla– o ni una ni la otra, sino una tercera, o nada”.

¹⁰⁷ “L'affect (A) produit dans la langue courante (B) une sorte de piétinement, de bégaiement, de tam-tam obsédant, comme une répétition qui ne cesserait de créer quelque chose de nouveau (C)” (Deleuze 1993b: 124).

¹⁰⁸ Más próximo en el tiempo, este valor perlocutorio de la lengua muerta nos recuerda el alocado proyecto de método Assimil que transformó el latín en lengua hablada, tal como analiza S. Mahieu en su libro *Le phalanstère des langages excentriques* (2005: 39-40). Así el método enseña a pedir billetes de tren en latín: “*Age! Properemus ad stationem! Tramen post viginti minutas abiturum est*” (¡Vamos!

latín volverá en “malas traducciones” de extrema literalidad en boca de Ubu: “Mais enfin je suis content de savoir maintenant assurément que ma chère épouse me volait. Je le sais maintenant de source sûre. *Omnis a Deo scientia*, ce qui veut dire: *Omnis*, toute; *a Deo*, science; *scientia*, vient de Dieu. Voilà l’explication du phénomène” (V, 1, 393).

La tercera lengua será la singular y propia (aquí lengua y habla se cruzan indistintamente), aquella que, alejada de toda convención, no pueda —por fin— referirse más que a sí misma, a su ocurrencia particular, a su materialidad en tanto que escritura de un signo lingüístico. La vuelta sobre la materialidad de la palabra —tras sufrir un proceso de deformación— se advierte con nitidez en los juegos de palabras, que, en la boca del estómago de Père Ubu, no resultan juegos de ingenio, sino más bien bromas gratuitas y de mala calidad. Por ejemplo, un juego por homofonía añade torpes piojos a la belleza etérea de una estatua de Venus: “Mère Ubu: Il faut la prendre par la douceur, sire Ubu, et [...] vous verrez qu’elle est au moins l’égale de la Vénus de Capoue. / Père Ubu: Qui dites-vous qui a des poux ?” (OC I: 392).

Además de los ejemplos de juegos de palabras que analizaremos en el capítulo siguiente, la postura teórica de Jarry queda mejor esbozada en el artículo “Ceux pour qui il n’y a pas eu Babel” (*La Plume*, 15 mayo de 1903, OC II: 441). Allí señala la vinculación por homofonía entre las palabras, lo que construiría un parentesco de “primas” (es decir, de una relación familiar y simétrica): “Quand les mots *jouent* entre eux c’est qu’ils reconnaissent leurs cousinage” (OC II: 441) y, más adelante, “les allitérations, les rimes, les assonances et les rythmes révèlent des parentés profondes entre les mots”. Dicho parentesco, que ocurre en simultáneo (no hay un sentido que antecede a otro) pondría en evidencia la existencia de un “fond de la langue” (OC II: 295) cifrado en sonidos y liberados de un significado único prebabélico, como podrían ser las tesis más universalistas que separan el significado de sus formas de expresión. De ahí que Jarry asegure que Babel, como momento de confusión de lenguas, resulta un “mito popular”, ya que “el que sabe leer”¹⁰⁹ se guiará por las asociaciones significantes entre todas las lenguas y no por los significados. Entonces, conocer los sonidos bastaría para hablar: “découvrir les mots ou le mot, ou le son inarticulé qui synthétiserait toute une langue, cette notion suffit à posséder parfaitement la langue” (OC II: 291).

¡Vayamos de prisa a la estación! El tren debe partir en veinte minutos); “*Da, quaeso, tres tesserae secundae classis Forum Julii, itus et reditus*” (Deme, por favor, tres billetes de segunda clase para el Frejus, ida y vuelta). Eugène Ionesco, en la *Cantatrice chauve* parodia este método de aprendizaje oral de lenguas, muy divulgado en Francia, como vimos anteriormente en 1.c.2.2 de la Parte II.

¹⁰⁹ “Pour qui sait lire, le même son ou la même syllabe a toujours le même sens dans toutes les langues” (OC II: 441).

Esta última frase nos vuelve patente su preocupación por el procedimiento de la síntesis (“la complexité n’a pas besoin d’être simple, mais du complexe reserré et synthétisé” (OC I: 172), con el objetivo de encontrar la palabra, sonido o grafema, su lineamiento, que evoque las virtualidades de la lengua.¹¹⁰ La equívocidad se vuelve un rasgo constitutivo de la lengua (y de la realidad); las palabras resultan “poliedros de ideas” (OC I: 173), unidades polisémicas relacionadas por sus sonidos.

2.3. La “mala traducción”: la palabra en el estómago del avestruz

Si bien la traducción en Jarry es el área de su producción menos estudiada puesto que no ha sido un reconocido “passeur” de literatura extranjera (OCG II: 309), creemos que tanto sus reflexiones teóricas como sus traducciones resultan útiles para rastrear una concepción de traducción singular, preocupada por el parentesco de las palabras y la apertura significativa. Jarry deja ver su posición sobre traducción en artículos de prensa en los que reflexiona sobre la lengua, en reseñas de libros (muchos de ellos han sido tratados en el apartado anterior: “Hannetons, hameçons et hanotaux” (OC II: 290), “L’étude de la langue anglaise” (OC II: 295), “Le langage instantané” (OC II: 300) y “C’est pour qui il n’y eut point de Babel” (OC II: 441) y “Grammaire française (Le Réformiste)” a los que añadimos: “Latin de professeurs” (OC II: 288), “La place des mots” (OC II: 291), “A. Lagoguey: Alceste ou la Fidélité conjugale, tragi-comédie grecque traduite d’Euripide en vers français” (OC II: 613-614) y “L’étude de la langue anglaise” (OC II: 295); así como también en sus cuatro traducciones: *La Ballade du vieux marin* de Coleridge, *Les Silènes* de Grabbe, *Olalla* de Stevenson y *La Papesse Jeanne* de Roïdis.

El investigador P. Besnier sugiere que es mejor buscar las traducciones de Jarry no en estas cuatro producciones sino en todo el resto de su obra, como pueden ser las adaptaciones de su novela histórica *Messaline* o su adaptación de *Pantagruel*; no obstante, creemos que ampliar la noción de traducción hasta volverla sinónimo de intertextualidad conlleva a una pérdida de especificidad del fenómeno a estudiar. Es decir, que Jarry conciba la traducción como una continuación en el proceso de transformación de los textos no significa que no podamos establecer y estudiar el corpus de sus traducciones intralingüísticas, como aquellas efectivamente realizadas en el pasaje de una lengua a otra. Cabe aclarar que estas traducciones

¹¹⁰ Esta idea traza un vínculo que no ha sido explorado con el célebre texto de Walter Benjamin sobre la “tarea del traductor” (1971). Benjamin sugería la existencia de una lengua única, no entendida como el significado previo a Babel que posibilitaría una comunicación sin equívocos, sino como aquel fondo al que aluden todas las lenguas, como fragmentos vinculados por contigüidad.

fueron publicadas, en general, de forma fragmentaria, póstuma o quedaron inacabadas, pero en su tiempo le permitieron o bien posicionarse en el campo literario simbolista (de hecho, su primera y última obra son traducciones); o bien volverse sobre su propia escritura.

A fines del siglo XIX, la traducción, practicada por poetas como Ch. Baudelaire y S. Mallarmé, ambos traductores de E. A. Poe, así como las concienzudas reflexiones sobre *Les Mots anglais* de Mallarmé, hacen de la traducción literaria una actividad netamente poética. Y es así que Jarry la elige como primera actividad en el campo de las letras: traduce a S. T. Coleridge y propone su *Ballade du vieux marin* a Valette, director de *Mercure de France*, publicación interesada en dar a conocer las letras extranjeras. Según Jarry, Coleridge era un poeta injustamente desconocido pero necesario para entender a sus sucesores: “Je prends la liberté — un peu bien téméraire — de vous importuner encore d’une mienne production, traduction d’un poète anglais trop inconnu aujourd’hui et à qui doivent tout E. Poe et Baudelaire” (Carta a Valette del 4 de marzo de 1894, en *OC I*: 1035). La estrategia novedosa y oportuna de Jarry no es ofrecer otra traducción de Poe, como ya habían hecho Baudelaire o Mallarmé, sino invertir ese linaje buscando un antecesor del autor norteamericano.

Una vez incorporado al campo literario de su época, Jarry realiza comentarios críticos sobre traducciones literarias en sus colaboraciones en la prensa. Allí se interesa por el sentido equívoco de algunas palabras en textos con contenidos sexuales o escatológicos. Por ejemplo, en “Latin des professeurs” comenta la traducción de *Satyricon* y las diferentes traducciones de una frase latina: “Nam neque puero neque puellae bona sua vendere potest”. Compendia las opciones revisadas: “Car il ne peut débiter sa marchandise à qui que ce soit” (Nodot), “Ni garçon ni fille ne peuvent rien conclure avec lui” (Nisard), “Ni filles ni garçons ne peuvent tirer parti de sa marchandise” (Héguin de Guerle). Ante esas opciones, Jarry advierte un nuevo sentido no visto del verbo *vendere*, otra faceta de la palabra: “Or personne ne s’est aperçu que, dans cette phrase du moins, vendre ne signifie pas du tout vendre, mais VANTER, comme l’emploie Horace: Injuste totum ducit venditque poema”. Y así propone: “Après des garçons et des filles, il n’a pas de quoi se vanter” (*OC II*: 289).

En su reseña sobre una nueva traducción de *Alceste* de Eurípides (*OC II*: 613), juzga negativamente al traductor por no saber “jouer à la manille ou traduire Horace”. Si bien señala que abundan los efectos cómicos, agrega que resulta lamentable que algunos parezcan involuntarios. Este juicio de valor refuerza su idea de literatura lúdica y consciente a la vez.

Asimismo, la literatura extranjera presente en la lista de veintisiete “libros pares” de la biblioteca del Doctor Faustroll (*OC I*: 661), ordenados por orden alfabético, nos permite rastrear el lugar

que da al traductor y al autor. Entre los libros elegidos por Faustroll, la traducción ocupa un lugar no subsidiario. Anticipando el enunciado borgeano de “Pierre Menard, autor del Quijote”, Baudelaire es presentado como introductor de Poe (“Baudelaire, un tome de Edgar Poe, traduction”) o Galland es mencionado en las *Mil y una noches* (“Un volume dépareillé des *Milles et Une Nuits*, traduction de Galland”).

Ante este valor dado a la traducción, “la notion d’auteur conserve-t-elle encore du sens ?”, se pregunta su biógrafo (Besnier 1990: 79). Otros dos títulos de los libros pares, enunciados en sus lenguas de origen parecen contradecir esta idea: “Coleridge, *The Rime of the Ancient Mariner*” y “Grabbe, *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung*”. Pero aquí el traductor elidido es el propio Jarry. Él no se menciona como traductor, ni tampoco como autor para el caso de *Ubu roi*, al que ubica en la letra “U” en la lista de libros pares ordenados alfabéticamente, así como sitúa la *Odisea* en la “O”; como si se tratara de obras anónimas o colectivas. De este modo, evita zanjar la discusión sobre autorías o plagios, por el contrario, colabora en aumentar la confusión sobre la atribución de las obras.

A continuación, revisamos brevemente las cuatro traducciones realizadas por Jarry para analizar las técnicas de traducción en relación con los procedimientos puestos en juego en su propia escritura. Cabe destacar que en los cuatro casos, se trata de autores seleccionados por el mismo Jarry y no de encargos de terceros, lo que ya marcaría un primer gesto de afinidad entre autor y traductor.

La primera traducción es *La Ballade du vieux marin*, “d’après” (según) de Samuel Taylor Coleridge. El original había sido compuesto bajo el título de *The Rime of the Ancient Mariner* en 1797-1798 y editado en 1978 dentro de *Lyrical Ballads* y con algunos cambios en 1800 con el título *The Ancient Mariner, A Poet’s Reverie*. Según sugiere P. Besnier (OC II: 4-26) en el análisis de esta obra, Jarry habría consultado la traducción de Auguste Barbier de 1877 para realizar su propia versión en 1893,¹¹¹ la cual ofrece en 1894 al *Mercure de France* y corrige antes de entregar.¹¹² Con esta propuesta su objetivo es tratar de incorporarse como colaborador, aunque sin firma propia, y abrir la revista al cosmopolitismo de las letras extranjeras, tal y como vimos en el capítulo 1.1 de esta Parte II. A pesar de ser bien aceptada, la traducción no llega a publicarse.

¹¹¹ Manuscrito que se conserva en la Bibliothèque Nationale de France, reproducido en Ronald Davis: *La Ballade du vieux marin*, París, R. Davis, 1921.

¹¹² Manuscrito de 1894, no consultable, reproducido en Henri Parisot: *Le Dit du vieux Marin. Œuvres poétiques complètes*, París Gallimard, 1945; este mismo es reproducido en la OC II. Los datos sobre el establecimiento del texto de Jarry son tomados de las OCG I (324-325) de la edición de Garnier.

No obstante, cabe señalar el carácter productivo del poema en la propia escritura de Jarry, quien actúa como un “traductor avestruz”, si recuperamos la idea del propio Jarry de que el cerebro debe funcionar como el estómago de un avestruz transmutando materiales existentes. En ese sentido, Coleridge, aparece transmutado, primero, en el poema “L’Albatros” (1887) de su *Ontogénie* (OC I: 81-83). Este poema funciona como una “reducción” del poema de Coleridge que respeta el hilo argumental: un marinero mata sin querer a un albatros, que amenaza como una presencia fantasmal y que acaba con las vidas de la tripulación, salvo la del marinero, quien sobrevive para narrar la historia. El poema está estructurado en siete partes (al igual que el de Coleridge, si bien mucho más breves) y un epígrafe en griego de la *Odisea*. Más adelante, el poema de Coleridge en su traducción es citado fragmentariamente con el nombre del autor en *Les Jours et Les Nuits* (OC I: 754) y *Albert Samain, souvenirs* (OC III: 537).

En su artículo “Jarry et le cinquième libre pair”, Th. Foulc (1973) realiza un cotejo entre la traducción de Barbier y la de Jarry, y concluye que este último sigue de cerca la traducción del primero porque respeta los mismos contrasentidos. Por ejemplo, en el primer caso que mencionamos a continuación, el contrasentido estaría en la interpretación de *water-sprite*, “esprit des eaux, confondus avec *sprit*, livarde, terme de marine désignant la pièce de bois servant à pousser sous le vent du mat et ver l’arrière le point supérieur de la voile aurique, dite à *livarde*” (OC I: 693):

<p>COLERIDGE A speck, a mist, a shape, I wist! And still it neared and neared: As if it dodged a water-sprite, It plunged and tacked and veered.</p>	<p>BARBIER Une tache, un brouillard, une forme, que sais- je? et toujours cela approchait, approchait, et comme si cela eût été une voile manoeuvrée, cela plongeait, courait des bordées et filait du câble.</p>	<p>JARRY Une tache, un brouillard, une forme, que sais-je ? Cela toujours approchait, approchait; Comme pour éviter un esprit d’eau caché, Filait du câble ainsi que voile manoeuvrée.</p>
--	---	--

En el segundo caso, el contrasentido radica en la interpretación del “and so did I”, puesto que no se trataría de “mil cosas viscosas y yo viviendo en el entorno”, sino la idea de que “yo también sigo viviendo”. También se ve el calco de los mismos versos iniciales, pero al final Jarry agrega la palabra “corbeaux” para respetar la rima (que destacamos en negritas):

<p>COLERIDGE The many men, so beautiful! And they all dead did lie: And a thousand thousand slimy things Lived on ; and so did I.</p>	<p>BARBIER Tant d’hommes, tant d’hommes si beaux ! Ils gisaient là, tous morts, et mille choses visqueuses vivaient autour d’eux et moi aussi !</p>	<p>JARRY Tant d’hommes, tant d’hommes si beaux ! Ils gisaient là, comme dans leurs tombeaux ; Des viscosités (ET MOI) sont sur eux comme corbeaux.</p>
---	---	---

Sin caer en una evaluación negativa sobre este gesto de copia, el biógrafo P. Besnier advierte asimismo una extrema libertad, “parfois effrayante”, en ritmos y sonidos, ya que Jarry varía los versos de una a catorce sílabas, pero que permitirían dejar ver el mundo alucinado de Coleridge. Revisando el cotejo, vemos que Jarry condensa algunos versos (que subrayamos):

<p>COLERIDGE With sloping masts and dipping prow, As who pursued with yell and blow Still treads the shadow of his foe And forward bends his head, The ship drove fast, loud roared the blast, And southward aye we fled.</p>	<p>BARBIER Sous elle, le navire, avec ses mâts courbés et sa proue plongeante, était comme un malheureux qu'on poursuit de cris et de coups, et qui, foulant dans sa course l'ombre de son ennemi, penche en avant la tête : ainsi nous fuyions sous le mugissement de la tempête et nous courions vers le sud.</p>	<p>JARRY Sous elle le navire avec ses mâts courbés, Ses beauprés par la vague surplombés, Était comme un qui fuit des cris, des coups sans nombre <u>Et dans sa fuite qui court après lui</u> <u>Et c'est ainsi qu'au sud nous</u> <u>avons fui. (OC I: 5)</u></p>
<p>The ship was cheered, the harbour cleared, Merrily did we drop Below the kirk, below the hill, Below the light-house top.</p>	<p>— Le navire retentissait de cris, le port était ouvert : gaiement nous laissâmes derrière nous l'église, la colline et la tour du fanal.</p>	<p>Le vaisseau de cris est couvert, Le port est ouvert. Nous quittons gaîment la colline, L'église qui s'illumine Et la tour du fanal de <u>mousse vert.</u> (OC I: 4)</p>

Por otro lado, también elimina [-] o añade palabras (que subrayamos), sobre todo, en busca de la rima. En cambio, la traducción de Barbier está en prosa y, por lo tanto, se mantiene más literal y próxima al texto de partida; en este aspecto se distancian bastante.

<p>COLERIDGE O happy living things ! no tongue Their beauty might declare ; A spring of love gushed from my heart, And I blessed them unaware : Sure my kind saint took pity on me, And I blessed them unaware.</p>	<p>BARBIER O heureuses choses vivantes ! nulle langue ne peut exprimer leurs beautés ! Un élan d'amour jaillit de mon cœur ; je les bénis involontairement. Il était suür que mon bon patron avait pitié de mon âme ; je les bénis involontairement.</p>	<p>JARRY Heureuses choses vivantes [-] Je les bénis involontairement. Mon patron eut miséricorde à ce moment; Je les bénis involontairement <u>De mes lèvres mourantes. (OC I: 13)</u></p>
--	---	---

En su comentario sobre esta traducción realizada para la reciente edición de las obras completas, Krzywkowski (OCG I: 323) indica, en cuanto al estilo, que Coleridge había buscando aumentar la simplicidad de su texto en su reescritura eliminando, por ejemplo, arcaísmos; en cambio, Jarry propone una traducción que se va haciendo cada vez más preciosista por las rimas, la sintaxis poco común, acorde con su idea de opacidad.

Finalmente, creemos que la imbricación del poema de Coleridge con la propia obra de Jarry se observa en una pintura que funcionaría como una “transmutación” o “traducción intersemiótica”, en términos de Jakobson (1963: 79) porque no se trata de un cambio de código lingüístico, sino del pasaje del signo lingüístico a un signo no lingüístico, ejemplo del poder de síntesis y simultaneidad que Jarry encontraba en el signo icónico (Imagen 27).



Imagen 27. “Life is death”, dibujo con pluma de Alfred Jarry.

Los elementos centrales del poema están presentes en este dibujo con pluma. Allí vemos en simultáneo el cráneo del marinero, que mata por medio de la ballesta (que se observa en el centro del dibujo) al albatros, representado por sus alas que están en el lugar de las velas de la embarcación. Estas salen de la cabeza del marinero, ambos seres, ave y marinero, muerto y vivo, se hayan mezclados bajo el epígrafe “Life in death”, que representa el personaje de la Muerte. También aparece el hielo del mar y la sombra que el ave generaba a la embarcación representada por su mástil, que funcionaba como una rama de un árbol para el albatros. En su análisis del dibujo, Gosztola (2007: 127) señala que la abundante tinta negra advierte de la presencia tenaz de la sombra del ave, con el fondo de un sol negro acechante. Las interpretaciones están abiertas al lector. Faustroll rescata sintéticamente de esta obra dos elementos centrales en el dibujo: la ballesta y el esqueleto del barco, “l’arbalète du vieux marin et le squelette flottant du vaisseau, qui, déposé dans l’as, fut crible sur crible” (OC I: 665).

El procedimiento de síntesis y añadido de figuras de su mundo poético serán puestos en juego en la traducción “d’après C.D. Grabbe”, escritor que cautiva a Jarry por su obra *Scherz, Satire, Ironie und Tiefere Bedeutung*, dado su parecido con *Ubu roi*. Grabbe, escritor alemán del romanticismo tardío asociado a la composición de dramas históricos, había escrito esta comedia en tres actos en 1822 y publicado en 1827, la cual era más bien vinculada al mundo grotesco de Ludwig Teick o E.T.A. Hoffmann. De la obra, que fue representada solo una vez, se resalta el trabajo singular con la lengua alemana, cosa que pudo haber despertado el interés de Jarry (según la hipótesis de Krzywkowski, en *OCG III*: 560), si bien la obra impresa sufrió muchos recortes del editor para evitar la censura y también fue adaptada bastante libremente. Por otro lado, a nivel argumental ambas obras cuentan con protagonistas tiranos. En el caso del texto de Grabbe, el Diablo es quien quiere evitar una boda y llevarse a la joven Liddy, ayudado por el

cobarde poeta Mort-aux-Rates, pero finalmente Liddy vence al diablo y protege a su enamorado Mourac.

Como ocurrió con Coleridge, Jarry menciona a Grabbe entre los libros pares del Doctor Faustroll. Rescata esta obra por su rasgo sanguinario: “les treize compagnons tailleurs que massacra, à l’aurore, le baron Tual par l’ordre du chevalier de l’ordre pontifical du Mérite civil, et la serviette qu’il se noua préalablement au tour du cou” (OC I: 666).

Al igual que con *Ubu roi*, Jarry había querido llevarla a escena al Théâtre de l’Oeuvre, según leemos en la carta del 12 de marzo de 1896 a su director Lugné Poe (OC I: 1045): “Si cela vous intéresse, je vous donnerai des renseignements sur des pièces allemandes un peu anciennes jamais traduites et quelques-unes d’un comique très voisin de *Ubu roi*; dont une par un auteur ivrogne célèbre en Allemagne”. Así es que comienza a traducirla y la programa (tal como se anuncia en *Mercur de France* del 1 de febrero de 1898, OC II: 699) finalmente para una representación con marionetas en el Théâtre des Pantins con música de Terrase, pero no logra ponerla en escena. Existen diferentes manuscritos de traducción desde 1896 debido a que estas distintas representaciones no se llegan a concretar hasta el 1 de enero de 1900, cuando se publican fragmentos en *La Revue Blanche*.¹¹³ Allí Jarry presenta a Grabbe del siguiente modo, rescatando su genialidad poética y su escasa fama:

Grabbe Christian Diestrich, né et mort à Dettmond (1801-1836), le plus grand poète de l’Allemagne, dit-on, depuis la mort de Schiller. Mal connu en France, les dictionnaires citent ses tragédies: *Le Duc de Gothland*, *Marius et Sylla*, *Don Juan et Faust*, *Les Hohenstaufen* (*Frédéric Barberousse et Henri IV*), *Napoléon ou les Cent Jours*, *Annibal*, *La Bataille d’Arminius* — et ne mentionnent pas sa comédie satirique, célèbre encore, que nous avons traduit et dont nous ne donnons que des scènes détachées, les allusions perpétuelles aux littératures du temps la faisant peu compréhensible sans un long commentaire. Le titre de cette pièces en trois actes est: *Scherz, satire, ironie und tiefere bedeutung* (Plaisanterie, satire, ironie et signification profonde). Rabelais en a préparé la translation plus concise: “Silènes estoient jadies petites boîtes”. (OC II: 697)

De esta nota bibliográfica, es interesante destacar varios elementos: la forma en que Jarry construye su afinidad con Grabbe y el lugar vacante para presentar su traducción francesa, claro ejemplo del “oportunismo literario” del que hablamos en el capítulo 1.1 de esta Parte II.¹¹⁴ El autor alemán es descrito siguiendo la entrada del *Dictionnaire* de Pierre Larousse, a la que Jarry

¹¹³ Para una genética de los manuscritos véase el completo análisis de las OCG III. Allí se comenta sobre la posible existencia de cuatro manuscritos distintos: tres manuscritos conservados, uno perteneciente a Tristan Tzara, otro en los fondos Doucet (que consultamos), un tercero que forma parte de la colección de Marinetti y, por último, existiría un cuarto manuscrito cuya atribución causa polémica entre los estudiosos puesto que algunos la consideran parte de un montaje de P. Pia (OC II: 570-573).

¹¹⁴ André Breton, en su *Antologie de l’humour noire* (2009: 94), reconoce dicha afinidad estilística, al incorporar a ambos autores en su selección. Afirma de Grabbe: “Une œuvre dont la géniale bouffonnerie n’a jamais été surpassée, qui détonne au plus haut point dans son temps et est douée plus que toute autre de prolongements innombrables jusqu’à nous”.

añade juicios de valor que podrían entenderse como un paralelo con su propia situación: se trata de un autor de genio pero aún desconocido. La traducción francesa es presentada como una “translation” de Jarry: “*Les silènes d’après Ch. D. Grabbe*”, que si bien no se define pareciera que supera la simple traducción y se acerca más a la adaptación. Además de la reducción de la obra en una publicación fragmentaria (en la que se eliminan los fragmentos más típicamente cómicos, como la escena de la boda), Jarry suele borrar las referencias culturales alemanas para evitar referencias históricas que obligarían a añadir demasiados comentarios, cambia el título por *Les silènes*,¹¹⁵ propuesta próxima a Rabelais, quien ya lo ofrecía más sintetizado, tal y como el propio Jarry explicita al citar parte del prólogo de *Gargantua*: “Silènes estoient jadis petites boîtes, telles que voyons de présent ès boutique des apothecaires, pinctes au-dessus de figures joyeuses et frivoles” (Rabelais 1994: 3).

Asimismo, los nombres propios de personajes son modificados y varían según los manuscritos, lo que da cuenta de la cavilación de Jarry sobre este punto:

Baron von Haldungen : Baron de Saint-Maintien
Herr von Wernthal : M Du Val / M. De Valgarant
Freiherr von Mordax : Le Margrave Tual
Herr Mollfels : M. Mourac / M. Mourocher
Rattengift : Mort-aux-Rats, poeta
Gottliebchen : Théophilote, su hijo (*OC* II: 704 / *OCG* III: 576)

Además de adaptar nombres propios y eliminar (aunque nunca de forma sistemática) referencias históricas, Jarry se sirve de la pieza de Grabbe para ridiculizar el ambiente artístico francés. Por ejemplo, el maestro de escuela le explica al joven Théophilote cómo conquistar mujeres. Le sugiere que lleve en su bolsillo un gato muerto cuando sale con una joven y que lo saque a relucir cada tanto. Ella gritará: “‘Saprelotte, un chat mort !’ Mais toi tu repliques, comme distrait: ‘Hélas Dieu, je pensais que ce fût une étoile !’. Quelque chose de ce genre te porte au renom de l’originalité, avorton !” (*OCG* III: 580).

Más adelante dice estar al tanto “des meilleurs produits de notre jeune littérature” porque lee las hojas de periódico que envuelven el pescado de la compra.

Le Baron : Hahaha ! Une littérature de harengs !
Le Maître d’École : Ainsi je reçois des poèmes d’Auguste Hardi, des contes de Cruche de Basque, des chants de grosse-caisse-lyriques de Théodore Clair, des tragédies d’un certain Monsieur de Troccon... (*OCG* III: 590)

¹¹⁵ Un sileno es –según lo define el diccionario *Litttré*– un semidios, hijo de Pan y de una ninfa, compañero de Baco y de los sátiros.

Asimismo, actualiza algunos referentes literarios franceses, colocando a Huysmans en lugar del escritor Le Messie de Friederich Gottlieb Klopstock (1724-1803) que menciona Grabbe; esto le permite instalar una polémica literaria en boca del diablo. Por ejemplo, este afirma: “J’ai pourant bien fait, d’avoir apporté mon vieux petit soporifique, *La Cathédral* d’Huysmans. Je n’ai qu’à en lire deux lignes, je suis aussitôt fatigué comme l’as ! (*Ouvrant le livre.*) Où en suis-je resté la dernière fois ? Ah, page 29. (*Il dit deux vers et s’endort*)” (OCG III: 599-600)

Por último, el autor de la pieza alemana aparece al final del último acto y es descrito de forma ridícula, desacralizando claramente la figura de autoría: “C’est le maudit Grabbe, ou, comme on devrait proprement le nommer, le minuscule Crabe, l’auteur de cette pièce ! Il est bête comme un sabot de vache, bave sur tous les écrivains et n’est bon lui-même à rien, a une jambe de travers, des yeux louches et une insipide face de singe ! Fermez-lui la parte au nez !” (OC II: 49).

Si bien Jarry elimina marcas referenciales y elige libremente los fragmentos para traducir, una de las editoras de las obras completas para la editorial Garnier, Krzywkowski, señala que nuestro autor mantiene bastante la sintaxis y las expresiones alemanas, las cuales son traducidas literalmente, atenuando juegos de palabras y cierta picardía de la pieza, aunque cometiendo errores de sentido: “Du alberner Pinsel” sería una expresión traducible por “suerte de imbécil”, pero Jarry entiende allí una alusión a François Albani, apodado el Albano, pintor de Boloña (OC II: 565); también traduce una frase del latín libremente, como hemos visto que realiza en *Ubu roi*, avalando su idea de que un rasgo sintetiza un personaje, así el poeta Mort-aux Rats declama: “*Exungue leonem*, au nez on reconnaît le génie !” (OC II: 37), jugando con la rima entre “nez” y “reconnait”; en lugar de la traducción más literal: “se reconoce al león por su garra”.

A la pregunta del diablo “Avez-vous une femme ?”, el herrero responde: “À dire vrai, j’en ai une” (OCG III: 567), en lugar de la frase más idiomática “Bien sûr, évidemment”, lo que Krzywkowski indica como señal de su escaso conocimiento del alemán: “C’est à cette méconnaissance des usages parlés que l’on reconnaît le caractère très scolastique de la pratique de Jarry en allemand” (OG III: 598). Sin embargo, todos estos desvíos se volverían marca de estilo en el “estómago del avestruz”; en ese sentido Jarry prefiere el “mot-à-mot au gallicisme”.

A la traducción condensada y fragmentaria —procedimiento empleado en sus propias escrituras directas—, se agrega otras “técnicas de traducción”, que ya había aparecido en las anteriores

como errores de traducción: el contrasentido y el falso sentido.¹¹⁶ Estos se observan, sobre todo, en su traducción del relato “Olalla” de Stevenson (1885), publicada en 1901 en la revista *La Vogue*. “Olalla” es un relato gótico situado en España, publicado por Stevenson, tras su éxito con *Treasure island* (1883) y el mismo año en el que da a conocer su famoso *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*. “Olalla” aparece, primero, en una revista *Court and Society* y, luego, como parte del libro *The Merry Men and Other Tales* (1887). En él se narra la llegada de un soldado a una casa de campo española en donde este se retira para recuperar su salud. Allí es atendido por la Señora y su hijo Felipe, de aspecto ingenuo e idiota. Allí también conoce a la hija: la señorita Olalla. Ambos se enamoran de inmediato, pero un secreto oculto sobre enfermedades sanguíneas y vampirismo de la familia obligan al protagonista a alejarse de esa casa condenada a la desgracia y por pedido de la propia Olalla, quien prefiere resignar su amor en pos de la salvación piadosa.

Si bien no se conocen los motivos de la traducción de Jarry (algunos estudiosos opinan que fue por consejo de Marcel Schwob para realizar una tarea remunerada con su pluma (OC II: 764); otros por sugerencia de su amigo anglicista Henry Davary (quien también lo habría introducido en la lectura de Kipling, Wells y Chesterton) (Besnier 2005: 566), lo cierto es que Jarry entrega esta traducción a la revista *La Vogue*, publicación periódica del cenáculo simbolista que estaba en pleno declive, la cual la publica por entregas entre febrero y mayo de 1901.

La de Jarry es una traducción literal que sigue palabra por palabra al inglés, calcando estructuras sintácticas. Algunos ejemplos:¹¹⁷

STEVENSON	JARRY
The country through which we went was wild and rocky, partially covered with rough woods, now of the cork-tree, and now of the great Spanish chestnut, and frequently intersected by the beds of mountain torrents.	La contrée à travers laquelle nous allions était sauvage et rocheuse, en partie couverte d'incultes bois, tantôt du chêne-liège, et tantôt du grand châtaignier espagnol, et fréquemment intersectée par les lits de torrents de montagne. (146)
After I had supped I drew up the table nearer to the bed and began to prepare for rest.	Après que j'eus soupé, j'approchai la table du lit et commençai à me préparer au repos. (149)
This time, however, she addressed me with some trivial salutation, civilly enough conceived, and uttered in the same deep-chested, and yet indistinct and lisping tones, that had already baffled the	Cette fois, cependant, elle m'adressa quelque salutation banale, assez civilement conçue, et prononcée dans les mêmes tons profonds et pourtant indistincts et zézayés, qui avaient déjà déconcerté la plus extrême finesse de mon

¹¹⁶ Cabe aclarar que tomamos estas denominaciones de lo que comúnmente se consideran “errores de traducción” (Hurtado Albir 2001: 289-302), pero no con una intención enjuiciadora, sino para ver su funcionamiento como figuras de estilo, ya que venimos afirmando en este capítulo la importancia de la multiplicidad de sentidos que alumbra la palabra en Jarry.

¹¹⁷ Para el inglés, citamos la versión de “Olalla” publicada en *The Merry Men* (1904), Londres: Chatto & Windus, que ha sido digitalizada por Proyecto Gutenberg: <<http://www.gutenberg.org/files/344/344-h/344-h.htm>>. En el caso del francés indicamos la versión de OC II.

utmost niceness of my hearing from her son.	oreille, de la part de son fils. (155)
'Who can be well?' he cried; and, indeed, I could only echo his question, for I was disturbed enough myself.	"Qui peut être bien ?" s'écria-t-il; et en vérité je ne pouvais que faire écho à sa question, car j'étais troublé assez moi-même. (159)
'Doctor,' said I, 'you have been throughout my good angel, and your advice is a command. But tell me, if you please, something of the family with which I am to reside.'	— Docteur, dis-je, vous avez été d'un bout à l'autre mon bon ange, et votre avis est un commandement. Mais dites-moi, s'il vous plaît, quelque chose de la famille avec laquelle je suis pour résider. (144)

La extrema literalidad a veces lo lleva a la traducción por falso sentido o contrasentido, sobre todo, cuando interpreta expresiones inglesas “al pie de la letra” (que destacamos en negritas):

STEVENSON 'I would not romance, if I were you,' replied the doctor; 'you will find, I fear, a very grovelling and commonplace reality.'	JARRY Je ne ferai pas de romans , si j'étais à votre place, répliqua le docteur; vous allez trouver, je le crains, une réalité très rampante et très vulgaire. (145)
What began to strike me was his familiar, chattering talk; so strangely inconsistent with the terms on which I was to be received; and partly from his imperfect enunciation, partly from the sprightly incoherence of the matter , so very difficult to follow clearly without an effort of the mind.	Ce qui commença à me frapper fut sa conversation familière et bavarde, si étrangement en contradiction avec les termes dans lesquels j'allais être reçu, et, en parti à cause de son énonciation imparfaite, en partie à cause de l'incohérence animée de la matière , si extrêmement difficile à suivre avec clarté sans un effort de l'esprit. (146)
[...] a kind of conversation proper to drivers , who pass much of their time in a great vacancy of the intellect and threading the sights of a familiar country.	[...] une espèce exprès pour les promeneurs qui passent beaucoup de leur temps dans une grande vacance de l'intellect et à parcourir les sites d'une contrée familière. (146)
I was pleased by these preparations, and said so to Felipe [...].	Ces apprêts me firent plaisir , et je le dis à Felipe [...]. (149)
Little as he said to me, and that of not much import , I have rarely enjoyed more stirring company.	Peu d'après ses paroles, et cela n'est d'aucune importance , j'ai rarement savouré plus remuante compagnie. (152)
[...] and at length, pointing toward the residencia , bade him begone and leave me, for I chose to walk with men, not with vermin.	[...] et en retournant à la residencia , je finis par lui dire arrière, et de me quitter, car il me convenait de me promener avec des hommes, et non avec de la vermine. (152)
The family blood had been impoverished, perhaps by long inbreeding , which I knew to be a common error among the proud and the exclusive.	Le sang de la famille avait été appauvri, peut-être par longue non-génération , que je savais être une erreur commune parmi les orgueilleux et les exclusifs. (157)
I added, after I had drunk, 'shall I not have the pleasure of laying my salutations in person at the feet of the Senora, your mother?'	Ajoutai-je après que j'eus bu, n'aurai-je pas le plaisir de déposer en personne mes salutations aux pieds de la Señora, votre mère ? (149)
All day the wind continued; and I sat in my room and made a feint of reading, or walked up and down , and listened to the riot overhead.	Tout le jour le vent continua; et je m'assis dans ma chambre et fis semblant de lecture, montai et descendis écouter le vacarme d'au-dessus. (158)
Half an hour later my door was suddenly thrown open , and the key tossed ringing on the floor.	Une demi-heure après, ma porte était soudain ouverte en claquant : et la clé lancée avec un tintement sur le

	plancher. (165)
But the day after, when I returned, about my usual hour, she was once more on the gallery, and our looks once more met and embraced .	Mais le jour d'après, quand je revins à mon heure habituelle, etlle était une fois de plus sur la galerie, et nos regard une fois de plus se rencontrèrent et s'embrasèrent . (167)
Yet when I did indeed encounter her, the same force of passion descended on me and at once submerged my mind; speech seemed to drop away from me like a childish habit [...].	Cependant, quand je la rencontrai, la même forcé de passion descendit sur moi et tout à coup submergea mon esprit; les paroles semblèrent tomber de loin de moi comme un vêtement d'enfant [...]. (169)
Her energy was in the slowness; but for inimitable strength , I felt she would have run, she would have flown to me.	Son énergie était dans la douceur; mais quant à ma force inimitable , je sentis qu'elle s'était enfuie et fondue. (170)

También crea algunos neologismos producto del respeto de la literalidad, por ejemplo:

STEVENSON [...] the Senora was sunning herself with her accustomed immobility.	JARRY [...] la Señora était en train de se " soleiller ". avec son immobilité accoutumée. (160-161)
[...] his original affection was changed into a dog-like, adoring fidelity.	[...] son originelle affection fut changée en une fidélité canine, adorante . (153)

Dado el empleo de estas técnicas basadas en el contrasentido, el calco sintáctico, la extrema literalidad que lleva a Jarry a traducir palabra por palabra, podría pensarse que su texto resulta una “mala traducción” por falta de conocimiento de la lengua o, en cambio, que consiste en un proyecto literalista. Su biógrafo, P. Besnier, lo plantea del siguiente modo: “Plus encore que les autres exercices de traduction pratiqués par Jarry, cette nouvelle pose un problème d’interprétation, selon que l’on accepte ou non l’idée que le traducteur se fonde sur une véritable théorie de la traduction : on y verra alors ou un travail bâclé ou une expérience passionnante” (OC II: 764). Besnier cree que es intención de Jarry cometer estos “errores”, dado que es sabido que tenía buen manejo del inglés según lo demuestra con los premios obtenidos durante su formación: “La traduction contient en effet des contresens si radicaux, si absolus, qu’il est difficile de les croire involontaires. [...] Lorsqu’on le voit traduire a *childish habit* par *un vêtement d’enfant* ou *to embrace* par *embraser*, il est difficile d’accepter l’idée d’un contresens pur et simple, dû à l’ignorance” (2005: 446-447).

Sin embargo, más allá de rastrear la intencionalidad o no del autor —empresa difícil e hipotética— y fijándonos, en cambio, en las marcas textuales que nos desvela el texto, vemos estos contrasentidos radicales darían cuenta de una traducción atenta más a la homofonía de las palabras que al sentido de las mismas, acorde con sus ideas sobre la lengua expuestas en sus artículos de prensa por esa misma época. Además del ya citado “Ceux pour qui il n’y a eu point

de Babel”, en donde plantea que el fondo de la lengua puede sintetizarse en una palabra en cualquier lengua ya que “le même son ou la même syllabe a le même sens dans toutes les langues” (OC II: 441); también es dable mencionar el artículo “L’etude del langue anglaise” (15 de mayo de 1901 en *La Revue Blanche*), del mismo año en el que publica “Olalla”. Allí Jarry relata la historia verídica de un marino que padecía una afasia y que, tras oír un estruendo de un cañón, recupera el habla, pero no de su lengua materna, sino del inglés que apenas conocía hasta entonces. La deflagración del cañón le trae el sonido, el fondo de la lengua inglesa y le permitiría el habla:

Il n’y a rien, dans cette cure, qui ne pût être facilement prévu. On conçoit que si l’on arrive à découvrir les mots ou le mot, ou le son inarticulé qui synthétiserait toute une langue, cette notion suffit à posséder parfaitement la langue. On trouve un essai rudimentaire de cette simplification dans l’invention des grammaires. Si la détonation du canon a instruit d’un seul coup Jean Mafurlin, c’est qu’elle lui apportait réellement, condensé en un son-symbole, le fons de la langue anglaise. (OC II: 295)

Por último, nos resta revisar la cuarta traducción que quedó inconclusa al morir Jarry en 1907 y que había sido realizada junto con su amigo, el doctor Saltas. Se trata de una obra del griego Emmanuel Roïdis: *La Papesse Jeanne*, publicada póstumamente por Fasquelle en 1908, en una edición a cargo de Saltas.

Roïdis (en frances conocido como Rhoïdès) fue un escritor, viajero y traductor (1836-1904) de familia acomodada, cosmopolita e intelectual inconformista que tradujo además *L’Itinéraire de Paris à Jérusalem* de Chateaubriand, *Histoire d’Angleterre* de Lord Thomas B. Macaulay, escribió *Parerga* (artículos sobre arte y literatura), *Les Idoles*, una obra sobre la lengua griega. Su obra más famosa es *La Papesse Jeanne* [traducida al castellano como *La papisa Juana*]. Allí recupera la leyenda de una papisa que habría estado a la cabeza del Vaticano en el siglo IX durante algo más de dos años. La novela está escrita desde la voz de un narrador jocosos que actualiza e interpela al lector, marcando distancia humorística y crítica con el mundo religioso narrado. Esta novela le valió la excomuni3n pero también el éxito en su país y en el extranjero.

La obra había sido traducida al francés en 1878 y reeditada en 1881 por Maurice Dreyfous pero sin firma de traductor. Jarry se entera de estas ediciones muy tarde, cuando ya habían realizado casi todo el trabajo de traducción en 1906. La historia le interesa para componer una opereta sobre la papisa mujer y menciona a Roïdis en una carta de 1906 a Edward Sansot (OC III: 596): “J’ai reçu de Grèce l’ouvrage pilonné qui a fait son petit *Quo vadis* là-bas et n’a jamais été traduit”. Así es que le propone al doctor Saltas, un griego naturalizado francés, traducirla juntos.

En la frecuente correspondencia que se intercambia con Saltas durante 1906 y hasta enero de 1907, se multiplican las excusas de Jarry por la falta de tiempo y las promesas de una traducción acabada. Así como Saltas es conocedor del griego moderno, le toca a Jarry la tarea de “recopiage” y de “mise en français” de la novela. Para ello, Jarry le pide tiempo y confianza porque debe acabar, primero, otras obras como *La Dragonne* para el mismo editor, Fasquelle, y preparar el “Théâtre mirlitonesque” para E. Sansot. Aquí un ejemplo de su correspondencia dilatoria:

Samedi soir. Mars ? 1906.

Cher ami,

Je suis confus de vous avouer que le texte français de *La Papesse* n'est pas encore prêt. J'ai eu des besognes pressées pour les éditeurs Fasquelle et Sansot et je ne me suis mis à Rhoïdis qu'à 3 h cet après-midi. Mais tout va bien. En deux heures, j'ai écrit en français correct et même littéraire, je crois 12 pages (sur 36) [...] (597)

Mercredi soir 25 avril 1906

Cher ami,

Je recopie — en mettant en français — frénétiquement, et vous ne vous faites pas d'idée de la longueur de la chose. Ne comptez pas sur moi ce soir. Je désirerais, au moins autant que vous, donner la chose à Fasquelle demain matin, j'avais même des raisons très majeures de le voir — cela me paraît matériellement impossible — même à moi, et je défie quiconque de faire une telle besogne en si peu de temps. [...] (602)

Asimismo a medida que avanza el año aumentan las consultas médicas por su mal estado de salud.

19 mai [19]06

Cher ami,

Je vous remercie infiniment pour le Thymol. Le mal de dents à disparu sur-le-champ. La maladie était plus grave que vous-même, savant médecin, ne pouviez le prévoir : neurasthénie aiguë et notre traduction a donné le dernier coup. [...] (609)

Por otro lado, en carta a su amigo Fénéon confiesa sentirse agobiado por el doctor Saltas, que le reclama la publicación de su traducción y le pide ayuda en la intermediación con el editor Fasquelle porque él prefiere publicar su novela *La Dragonne* antes que *La Papesse Jeanne*:

8 juin [19]06

[...] Voici le service que je vous demande, mon cher ami : j'ai collaboré avec le Dr Saltas, qui est un sot, j'en ai toutes les preuves, et qui, me sachant pourtant en très grand danger (passé maintenant), me presse de finir *La Dragonne*, pour avoir la joie de voir publiée *La Papesse Jeanne*, traduite par nous deux ensemble du grec. Cet oriental (il est grec d'origine) —vous pouvez en juger par Mardrus, est insinuant, obstiné, arriviste, et va embêter Fasquelle. Vous êtes le seul homme à Paris à qui je peux vous demander —si vos occupations du *Matin* vous en laissent le loisir— de parer le coup. [...] (627)

La obra sale publicada finalmente tras la muerte de Jarry, en 1908, con la edición a cargo del doctor Saltas. En esta primera edición de imprenta se indica: “Emmanuel Rhoïdès / *La Papesse Jeanne* / roman médiéval / Traduit du grec par Alfred Jarry et Jean Saltas”. Pero el manuscrito

de Jarry, consultado por Henri Bordillon para componer las *OC III* (vendido a un coleccionista en 1983), presenta la obra como una “traducción literal”, denominación que podría emparentarse con la concepción de la palabra literal y literaria, como hemos visto en Jarry en el apartado dos de este capítulo: “La Papesse Jeanne /roman médiéval/ traduit du grec moderne d’Emmanuel Rhoïdès/ par Alfred Jarry / et le Dr Saltas”.

Según Saltas, *La Papesse Jeanne* fue el último trabajo de Jarry, del cual pensaba elaborar una novela histórica como *Messaline*, pero el proyecto quedó inconcluso. No obstante, la historia de la Papisa aparece en una obra de Jarry para el teatro: “Le moutardier du Pape”, que no llega a representarse pero sí a publicarse en 1907 en *Mercur de France*. A partir de la idea de una papisa disfrazada de hombre, Jarry genera una ópera bufa en la que se parodian los tópicos del *vaudeville*. La Papisa era una inglesa que estaba casada hasta que un sacerdote la lleva consigo y la quiere convertir en líder del Vaticano. Según Béhar (2003: 211), la pieza tiene mayor valor por su virtuosismo verbal más que por su impronta dramática: “parodie les procédés du vaudeville en imaginant des situations scabreuses dans la tradition gauloise [...] la papesse s’écrit “Ciel, mon mari !!!, comme dans toute pièce de boulevard qui se respecte” (Béhar 2003: 213).

Tras el estudio de las cuatro traducciones y teniendo en cuenta las ideas de Jarry sobre la palabra, hemos visto que el autor prefiere la literalidad extrema, el *mot-à-mot* por homofonía, colocando en primer plano la forma significante. Es por ello que sugerimos que su apuesta consiste en desviar la traducción de su sentido habitual, es decir, deja de ser considerada como una operación de trasvase de un sentido y pasa a concebirse como un procedimiento de juego con las formas. El contrasentido, habitualmente condenado como error de traducción, se vuelve aquí un juego de palabras dilecto y, al extremo, un modo de conocimiento del lenguaje.

La traducción, como actividad creativa, ocurre en un cerebro, que funciona como un “estómago de avestruz”, deformando o transmutando: “tout le mécanisme de l’association des idées se déclenche parallèlement aux associations d’idées de l’œuvre qui, selon une expression sportive, ici fort juste, sert d’entraîneur” (*OC II*: 393). Entonces, si el original resulta un “entrenador”, la traducción se ve liberada de su relación secundaria respecto a un supuesto original único e inmutable. En la traducción puesta en práctica por Jarry, el procedimiento creativo resulta, por lo tanto, de una literalidad extrema y material, que los juegos de palabras hacen patente en el límite de las lenguas: en las palabras de las lenguas extranjeras, el traductor encuentra las sonoridades del francés, según el principio de que “nunca hubo una Babel”.

2.4. Conclusión

En este capítulo hemos revisado las noción ampliada de signo, pictórico y lingüístico, considerando tanto las escrituras directas como las traducciones en Jarry, lo que nos ha permitido describir mejor su concepción de lengua, el lugar central dado a la palabra y a elementos menores como el grafema.

Hemos comenzado revisando las aportaciones que el arte pictórico hace a su concepción de literatura que busca ser no referencial aunque cargada de materialidad. Los conceptos de síntesis, simultaneidad y opacidad se han vuelto centrales para entender la palabra de Jarry, quien desea que esta funcione como un “diamante” capaz de producir múltiples sentidos, esto es, como un “poliedro de ideas” polisémico. Por otro lado, el interés gráfico de la palabra ha quedado plasmado en la creación de grafías, almanaques y en la deformación sobre lexemas del “parler Ubu”, en especial, a partir de la incorporación de una consonante dilecta, la “r”, que funciona como “lineamiento” de la poética jarryana, la cual se opone al modelo fonocéntrico que imperaba en las propuestas de reforma ortográfica del fin de siglo XIX.

El procedimiento central puesto en juego por Jarry será la deformación material de la palabra, creando neologismos que simulan arcaísmos, lenguaje escatológico mezclado con cultismos, todos ingredientes propios de un humor moderno. En ese sentido, la traducción profundiza en esta apuesta de “transmutación” de materiales preexistentes en el “estómago del avestruz” que es el cerebro. Jarry elige textos con los que comparte cierta afinidad (y que le permiten posicionarse en su campo literario o criticarlo por vía indirecta) y realiza “malas traducciones”, es decir, los traduce muy literalmente, respetando la homofonía que lleva al contrasentido, al tiempo que reduce las obras originales, añade su propia simbología o incluso llega a incorporarlas como intertextos de su propia producción literaria.

En el capítulo siguiente, veremos detalladamente las distintas posturas retóricas sobre la caracterización de los juegos de palabras (definición y clasificación), seleccionaremos los juegos de palabras en la obra *Ubu roi*, y estableceremos una metodología para su análisis en las distintas traducciones de nuestro corpus.

3. LOS JUEGOS DE PALABRAS EN *UBU ROI*: CARACTERIZACIÓN, SELECCIÓN Y TRADUCCIÓN

“In the beginning was the pun.”

Samuel Beckett (1938: 48)

Los juegos de palabra son un elemento de traducción significativo tanto por la importancia que guarda en la poética de nuestro autor y su concepción de lengua así como por su relevancia a la hora de poner a prueba la cuestión de la traducibilidad. En el presente capítulo, nos centraremos en el estudio de los juegos de palabras desde las distintas posturas retóricas que los han definido, con el objetivo de hallar una definición y metodología conveniente para su identificación en la obra *Ubu roi*, que nos permita, además, su posterior cotejo con las traducciones de nuestro corpus.

En el capítulo anterior, hemos visto que el juego de palabras deja de ser considerado un error del sistema y pasa a ser considerado, en cambio, como el lugar donde la lengua se muestra a sí misma; en ellos el soporte expresivo se vuelve “máscara de la misma materia literaria” (Lladó 2012: 58). En consonancia con esta perspectiva, para la poética jarryana, el juego de palabras caracteriza ese “parler Ubu” (Béhar 2003: 91), un lenguaje basado sobre todo en la deformación material de la palabra. Además, el juego de palabras podría ser pensado como un recurso patafísico por excelencia porque su forma material habilitaría la evocación de las virtualidades de los objetos en consonancia con la indeterminación referencial del signo. Así como señala Lladó (2002: 51) que “en el joc de paraules és fonamental l’ambigüitat, la confusió entre dos enunciats virtuals”; en la patafísica, los objetos son descritos no tanto por lo que son sino por la virtualidad de sus lineamientos, puesto que la ‘Patafísica se ocupa de “las soluciones imaginarias que atribuye simbólicamente a los rasgos las propiedades de los objetos descritos por su virtualidad” (Jarry *OC I*: 669).

3.1. Caracterización y definición de los juegos de palabras

Respecto del análisis de los juegos de palabras, este suele inscribirse en el estudio del humor, desde aspectos tan diversos como pueden ser los cognitivos, psicológicos, lingüísticos, pragmáticos o retóricos; sin embargo, no habría que caer en la reducción de considerarlo una subcategoría del humor (Vandaele 2011) que solo busca un efecto cómico. Apuntando en esa

dirección, Walter Rendfern en su ensayo especulativo *Calembours, ou les puns et les autres* responsabiliza a los críticos por esa identidad entre juego de palabras y comicidad: “Les calembours ne sont pas obligés d’être drôles, et les adjectifs ‘serieux’ ou ‘non-comiques’ leur ont été souvent accolés par des critiques littéraires” (2005: 19).

En nuestro caso, considerando los juegos de palabras desde la perspectiva de su traducibilidad, nos interesan más bien los enfoques lingüísticos y retóricos que conceptualizan el juego de palabras como un procedimiento formal del lenguaje. El humor al que apuntarían estos juegos radicaría, sobre todo, en infringir una regla o una expectativa generando, entonces, una incongruencia y una resolución alternativa (Vandaele 2010:147-152); un desvío o *clinamen*, en términos patafísicos. En *El chiste y su relación con el inconsciente* (1905), Freud revisa este humor a partir de un tipo específico de juego de palabras: el *mot-valise*, neologismo que, por vía del procedimiento de condensación, reúne dos palabras a menudo opuestas. En su artículo, Freud da el ejemplo del neologismo “monumentaneo”, en él se unen “monumento” y “momentáneo” cuyos sentidos en relación con la noción de duración son opuestos, el “monumento” se asocia a la posteridad y lo “momentáneo” a lo efímero.

Atendiendo a la retórica, los juegos de palabras fueron considerados ya en la retórica clásica, si bien en un lugar marginal o asociado a niveles de lengua popular y vulgar, como ocurre en las obras de Du Marsais, *Des tropes ou des différents sens* (1730) y de Fontanier, *Les Figures du style* (1830). Una obra de referencia más actual es la del gramático Pierre Guiraud, quien se ha interesado en el estudio de la etimología francesa, argot y lenguas populares. En su libro dedicada a los juegos de palabras (1976) establece la distinción entre “juegos con las palabras” (como el *Scrabble*, palabras cruzadas, etc.) y “juegos de palabras” (el juego está en la palabra misma). Desde una postura deudora de Saussure, Giraud propone una clasificación de los juegos de palabras según operaciones prácticas de: encadenamiento (juegos basados en la repetición o concatenación, el eco), inclusión (juegos basados en la permutación o agregado de letras), sustitución (juego basado en el reemplazo de letras o palabras).

En cuanto a su clasificación y terminología específica, el Grupo Mu en su *Rhétorique Générale* (1982) avanza en una taxonomía atendiendo a los planos de la expresión y del contenido. En el plano de la expresión, distinguen los metaplasmas (figuras que intervienen a nivel de la palabra o de una unidad menor) y los metatextos (figuras que intervienen a nivel de una frase o unidad mayor). En el plano del contenido, distinguen los metasemas (figuras que intervienen a nivel de la palabra o unidad menor) y los metalogismos (figuras que intervienen a nivel de una frase o unidad mayor).

Desde el punto de vista traductológico, las investigaciones más recientes (Marco 2010, Klitgard 2005) parten de los esquemas descriptivistas elaborados por D. Delabastita,¹¹⁸ quien se ha centrado en el *pun*¹¹⁹ a partir de un corpus obtenido de la obra de Shakespeare (1993, 1996, 1997). En su introducción al número especial de la revista *Target. Wordplay and translation* (1996), Delabastita plantea una definición flexible del juego de palabras, en donde se destaca el elemento textual y formal del lenguaje y su confrontación con una posible multiplicidad de sentidos:

Wordplay is the general name for the various *textual* phenomena in which *structural* features of the language(s) used are exploited in order to bring about a *communicatively significant confrontation* of two (or more) linguistic structures with *more or less similar forms* and *more or less different meanings*. (1996: 128)

Delabastita clasifica diferentes tipos según sean juegos por homonimia (mismo sonido y escritura), homofonía (mismo sonido y distinta escritura), homografía (distinto sonido y misma escritura), paronomasia (ligera diferencia de sonido y/o escritura). Estos juegos de palabras pueden operar en el eje vertical u horizontal, es decir, en el eje paradigmático o sintagmático de la lengua. En el primer caso, las dos palabras que componen el juego están presentes; en el segundo, una de las palabras es evocada pero permanece implícita.¹²⁰

<i>Homonymy</i>	<i>Homophony</i>	<i>Homography</i>	<i>Paronymy</i>
<i>Horizontal</i> Carry on dancing carries Carry to the top [article on ambitious young dancer named Carry]	<i>Horizontal</i> Counsel for Council home buyers	<i>Horizontal</i> How the US put US to shame	<i>Horizontal</i> It's G. B. for the Beegees [article on pop band touring Britain]
<i>Vertical</i> Pyromania: a burning passion	<i>Vertical</i> Wedding belles	<i>Vertical</i> MessAge [name of mind-1990s rap band]	<i>Vertical</i> Come in for a faith lift [slogan on church]

(Delabastita 1996: 128)

¹¹⁸ Delabastita sugiere que es posible hacer una sistematización, sin caer en extremas taxonomías ni tampoco en la noción contraria, la que plantea que el juego de palabras es el domino del descontrol, de la absoluta anarquía (en David 2001: 31).

¹¹⁹ Sobre la diferencia entre “*pun*” y “*wordplay*”, algunos autores como Ida Klitgard (2005) usan ambos términos como sinónimos (tal como lo plantea el *Oxford dictionary* y el *Longman's dictionary*). En cambio, Lladó señala la necesidad de enmarcar el *pun* en la tradición inglesa y ampliar el estudio al de los juegos de palabras en general: “Cal precisar que el pun només és una forma entre les moltes que es pot considerar i que s'emmarca en una tradició nacional precisa. Tanmateix aquesta metodologia és susceptible d'ésser aplicada amb profit a una formalització més extensiva i l'esquema conté per si mateix elements que, tot i no ésser immediatament extrapolables, aporten una primera resposta lingüística al problema” (2002: 42). Lo mismo ocurriría con el *calembour* francés (Redfern 2005); al que ampliaremos a la categoría de “juego de palabra” en la definición más general planteada por Delabastita que citamos a continuación en el cuerpo del texto.

¹²⁰ Cabe notar cierta similitud con la definición de Pierre Giraud que también afirma que la plurivocidad sémica o fonética puede ocurrir en presencia o ausencia de los elementos que componen el juego de palabras: “Il s'agit d'un énoncé contenant un élément à plurivocité sémique ou phonique implicite (calembour *in absentia*) ou explicite (calembour *in praesentia*), et faisant ou non allusion à un élément hypotextuel” (1976: 28).

Asimismo, el autor los agrupa según el nivel lingüístico en juegos que ocurren en el plano fonológico o grafológico, léxico, morfológico o sintáctico. En ese sentido, I. Klitgård (2005) recupera el modelo de Delabastita en su análisis sobre los juegos de palabras en el *Ulises* de Joyce, pero señalando que el analista debe prestar atención al aspecto sintagmático, a la red de juegos de palabras, sin dejar de lado factores históricos, sociales, contextuales e intertextuales para el reconocimiento de estos juegos.

Por su parte, Jacqueline Henry, en *La traduction des jeux des mots* (2003), señala que las funciones primordiales —siguiendo el esquema de Jakobson (1963)— de los juegos de palabras son la metalingüística (que opera sobre el código) y la poética (que opera sobre el mensaje); asimismo agrega una función más, la lúdica (que descansa en el placer de producir o descubrir juegos de palabras), sin embargo creemos que esta podría ubicarse dentro de las funciones emotiva o conativa, centradas en el emisor y receptor respectivamente.

Desde esta misma perspectiva, Ramon Lladó en su libro *La paraula revessa. Estudi sobre la traduccions dels jocs de mots* (2002), rescata la función poética por encima de la función referencial del lenguaje. Lejos de una interpretación centrada en la comunicación que considera el juego de palabras como una excepción negativa,¹²¹ considera la equívocidad como un valor. Realiza, entonces, una revisión retórica y lingüística de los juegos de palabras en un corpus de traducciones catalanas de literatura francesa contemporánea (entre cuyos ejemplos se encuentran textos de Perec, Queneau, Roussel y del propio Jarry). El investigador se plantea abandonar la idea de “anomalía lingüística” de los juegos de palabras y pensar el juego de palabras, más que como una figura específica, como una “formación retórica” que permite incorporar variados fenómenos de expresión, si bien cabe destacar que se interesa sobre todo por los procedimientos que ponen en juego cierta alteración del significante (2002: 71).

Tras las posturas teóricas expuestas hasta aquí, optamos por definir el juego de palabras desde una perspectiva amplia como toda creación verbal que actúa por “alteración de la continuidad fónica o gráfica del mensaje” (Lladó 2002: 58), puesto que esta definición nos permite incorporar los neologismos o las deformaciones de palabras a la definición estricta del “pun”, en la tradición inglesa, o del “calembour”, en la tradición francesa.

Además en nuestro corpus, el juego de palabras no es un elemento aislado sino que funciona de un modo sistémico a lo largo de la obra y permite además una puesta en relación intertextual de esta obra con otras. En ese sentido, Henry (2003: 54-55) distingue los textos en donde el juego

¹²¹ Lladó se aleja de posturas binarias que plantean un sentido explícito y otro implícito en el juego de palabras, más bien el juego de palabras alumbraría una multiplicidad de sentidos.

de palabras es puntual y con escasa preponderancia de los textos en donde los juegos de palabras son un elemento del sistema, aunque tampoco en estos últimos los juegos de palabras componen una red cerrada (tal y como ocurre en *Alicia en el país* de L. Carroll o en el propio *Ubu*) hasta llegar a textos que han sido creados a partir de los juegos de palabras, es decir, donde el juego de palabras opera como principio productivo de escritura; muchos escritos del Oulipo (Ouvroir de Littérature Potentielle) o poemas homófonos ilustran este principio. Citamos un ejemplo de un cultivador de la homofonía como fue Julien Torma.¹²²

Chasse à courre

Les jobards en jabot
jabotent et jubilent
juchés sur le jubé
la morgue de l'orgue

Joue-je au jobard ?

Jusqu'aux gibbeux gibets
jouent les giboulées,
le gibier geignant
jonche les giroflées
et jalonne les talons de l'étalon.

Me gobergé-je ?

Les jeunes gens à jeûn
guignent les gigots
gisant sur le gingembre.
Les greais de jais jutent.
Les joues jaugent les jattes.

Jamais de gêne ?

La gigue du joujou
joint la geôle des jambes
Le jeu jouit du jet
Et la mère Gigogne
gigote sous les gigolós.

Premiers écrits (en Jeandillou 2001: 311)

Por medio del juego, las palabras tienden lazos familiares: “Nous allons revenir sur la signification profonde et schématique des *calembours*. Quand les mots jouent entre eux c'est qu'ils reconnaissent leur cousinage”, afirmaba Jarry en 1903 (*OC II*: 441). En ese mismo sentido, el investigador Michel Arrivé señala que los juegos de palabras funcionan, en Jarry, como desvío cuyo objetivo es decepcionar al lector: “les jeux de mots d'*Ubu Roi* paraissent afunctionnels, c'est que leur fonction est déceptif” (1972: 289), así como ocurre con las deformaciones gráficas, fonéticas, neologismos, arcaísmos y vulgarismos. Todos estos

¹²²En cuanto a la identidad del escritor Julien Torma, se debate sobre su existencia. Algunos señalan que se trata de una mistificación del Collège de 'Pataphysique, pero otros, como Jean-François Jeandillou (2001), afirman que Torma realmente existió pero que el mismo se había encargado de borrar las pistas de su identidad para que se lo creyera una mistificación.

elementos conectan isotopías divergentes, digresivas y poco nucleares; las cuales van finalmente componiendo el universo ubuesco.

Retomando la clasificación de Lladó, el autor propone ordenar los juegos según cuatro criterios que engloban distintas figuras retóricas:¹²³

1. Juegos de palabras basados en consonancia (compuesto por figuras que guardan una similitud fonética consonántica o vocálica), entre las que están las figuras de: paronomasia, aliteración, asonancia, anataclasis, políptopon, derivación, homeoteleutons, apofonía, cacofonía y neologismos.
2. Juegos de palabras basados en polisemia (caracterizada por una distancia semántica entre palabras idénticas), que incluyen dos figuras: silepsis y zeugma.
3. Juegos de palabras basados en homofonía, que guardan una completa identidad fonética y una diferencia semántica; cuya manifestación típica es el *calembour* o retruécano.
4. Juegos de palabras basados en transformación, que incluye las figuras en las que se altera fónica o gráficamente la estructura de una palabra para crear otra diferente, como el anagrama, *portmanteau*, metatesis, metagrama, heterograma, ortografismo y palíndromo.

Dicho esquema es interesante por centrarse en las figuras retóricas, pero introduce un alto grado de complejidad en la tipología que, en nuestro caso, creemos necesario reformular por no considerarlo tan adecuado para nuestro corpus de análisis, ya que muchas de estas figuras no aparecerán y si, en cambio, otras dominarán, como aquellas asociadas al malapropismo, es decir, al error en el empleo de las palabras. En ese sentido, estamos de acuerdo con Josep Marco, quien también revisa los esquemas de Lladó y de Delabastita, en que “even though classifying ST segments may be a necessary step in translation-oriented analysis, what really matters is classifying translation options and discerning patterns (if possible) in those options” (2010: 267-268).

Recapitulando, para nuestro análisis, nos servimos de la definición amplia e inclusiva del juego de palabras como aquel elemento que llama la atención sobre la propia materialidad de la lengua al alterar la continuidad fónica o gráfica del mensaje, lo que nos permite incorporar los neologismos o las deformaciones de palabras. Por otro, simplificando la clasificación de Lladó para la selección de los juegos de palabras en francés en *Ubu roi*, distinguimos dos grupos, ordenados según los principios de similitud formal y disimilitud semántica:

¹²³ Para una definición de cada figura, véase Lladó (2002: 123-188).

1. Juegos de palabras por coincidencia fónica y/o gráfica: juegos por polisemia u homonimia (homografía u homofonía). La polisemia representa el fenómeno por el cual una palabra, es decir, una sola forma significante tiene varios significados; la homonimia refiere, en cambio, a dos o más palabras de origen etimológico distinto y sentido distinto, pero que han evolucionado hasta llegar a coincidir en una misma forma significante (gráfica o fónica).

2. Juegos de palabras por similitud fónica y/o gráfica: juegos de palabras por paronomasia, figura que refiere a la consonancia de palabras cercanas su aspecto fónico y/o gráfico, o por transformación de la estructura de las palabras, alterando su aspecto fónico y/o gráfico.

Para el reconocimiento de los juegos de palabras, cuya detección en la superficie textual muchas veces requiere un ojo aguzado no solo en los elementos lingüísticos sino también en elementos culturales implícitos, nos hemos servido de las versiones anotadas en el original francés, útiles por reponer el proceso genético de la obra: *Œuvres Complètes I*, Gallimard (1972), *Tout Ubu*, Gallimard (1978) y *Œuvres Complètes II*, Classiques Garnier (2012); así como también de las obras críticas del especialista Michel Arrivé, *Les Langages de Jarry* (1972) y *Lire Jarry* (1974). A fin de evitar la profusión de información de paginado, en la tabla clasificatoria de los juegos aparece solo la referencia de página de la *OC* de Gallimard, la edición de mayor difusión hasta el presente. Citamos en el cuadro la réplica y, a veces, la contrarréplica donde se halla el juego de palabras, ya que consideramos que la réplica funciona como unidad mínima para percibir cambios mayores (Merino Álvarez 1994), si se piensa, sobre todo, en los desplazamientos por compensación que suelen darse al traducir. Nuestra atención, no obstante, estará puesta en el lexema, en general, deformado pero evocador, tal y como afirma una de las traductoras de Jarry, Ana González Salvador (1979: 38) “[...] no es tanto la morfología o la sintaxis como las manipulaciones lingüísticas de carácter lúdico e incluso metafísico lo que interesa a Jarry”.

Revisando los distintas ediciones y aparatos críticos de la misma fuente, hemos detectado cincuenta y seis juegos de palabras en *Ubu roi*, algunos de los cuales se repiten con frecuencia (de dos a veinticuatro veces), lo que compone un total de ciento treinta y tres ocurrencias. Si bien el estudio de los juegos de palabras suele hacerse sobre corpus reducidos ya que es extraño encontrar obras en las que sea un elemento predominante a nivel cuantitativo, consideramos que en Jarry —como en otros autores de cierta literatura no representativa, como hemos visto en el capítulo anterior (2.2)— el juego de palabras no vale tanto por el peso de su número (aunque abundante), sino más bien como elemento estructural y fundador de la concepción de lenguaje, propio a una literatura que buscará hacer de la excepción una ley.

3.2. Detección y explicación de los juegos de palabras (JP) en *Ubu roi*¹²⁴

a. JP por coincidencia fónica y/o gráfica

a.1. JP por polisemia¹²⁵

Nº	Juegos de palabras	Explicación
1.	Mère Ubu, <i>courant après lui</i> — Oh! Père Ubu, père Ubu, je te donnerai de l' andouille . <i>Elle sort.</i> Père Ubu, <i>dans la coulisse</i> — Oh ! Merdre ! tu es une fière d'andouille . (I, 5, 358)	JP con <i>andouille</i> que significa tanto un embutido como un tipo de insulto. La terminación en <i>—ouille</i> , de carácter despectivo, volverá en Jarry. <i>In praesencia.</i>
2.	Mère Ubu — Fais à ta tête, Père Ubu, il t' en cuira . Père Ubu — Eh bien ! tu seras avec moi dans la marmite . (III, 1, 369)	JP con el verbo <i>cuire</i> , en el sentido de <i>matar</i> que usa la Mère Ubu, pero que el Père Ubu interpreta como la acción de cocinar y por eso incorpora la <i>marmite</i> (marmita). <i>In praesencia.</i>
3.	Mère Ubu — Écoute, encore une fois, je suis sûre que le jeune Bougre las l'emportera, car il a pour lui le bon droit . Père Ubu — Ah ! saleté! le mauvais droit ne vaut-il pas le bon? Ah ! tu m'injuries, Mère Ubu, je vais te mettre en morceaux. (III, 1, 369)	JP con el uso de <i>droit</i> en el sentido de justicia, y de dirección (derecho y revés). <i>In praesencia.</i>
4.	Bordure — [...] Le sang du roi et des nobles crie vengeance et ses cris seront entendus. (III, 5, 374)	JP con la expresión <i>crier vengeance</i> en el sentido de <i>reclamar</i> , <i>exigir</i> y su expresión literal <i>gritar</i> , que es retomada <i>cris</i> (gritos). <i>In praesencia.</i>
5.	Père Ubu — C'est vrai, les Russes ! Me voilà joli. Si encore il y avait moyen de s'en aller, mais pas du tout, nous sommes sur une hauteur et nous serons en butte à tous les coups. (IV, 3, 381)	JP basado en una falsa etimología, como señala Béhar (<i>OC 2 2012: 500</i>), de la expresión <i>être en butte à</i> en la que <i>butte</i> se iguala a <i>cible</i> (blanco). Esto lo lleva a emparentar <i>hauteur</i> (altura) con <i>butte</i> (colina). Esta palabra también aparece en la adaptación de la obra para <i>guignol</i> bajo el título <i>Ubu sur la butte</i> , que se representó en la <i>butte</i> de Montmartre en 1901. <i>In absentia.</i>
6.	Pile — Hon ! Monsieueye Ubu, êtes-vous remis de votre terreur et de votre fuite ? Père Ubu — Oui, je n'ai plus peur, mais j'ai encore la fuite . <i>Cotice, à part</i> — Quel porceau ! (IV, 5, 385)	JP con <i>fuite</i> que evoca, en Pile, la <i>huida</i> asociada al terror, pero en boca de Ubu, se vuelve escatológica al asociarse a la diarrea. <i>In praesencia.</i>
7.	Père Ubu — [...] Nous n'avons pas hésité à monter sur un rocher fort haut pour que nos prières aient moins loin à arriver au ciel . (IV, 6, 387)	JP en el que Père Ubu toma al pie de la letra el hecho de <i>eleva súplicas al cielo</i> y por ello se sube un peñón para estar físicamente más cerca del cielo. <i>In absentia.</i>

¹²⁴En *Œuvres Complètes*, t. I. París, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1972 (reed. 2001). Indicamos entre paréntesis el número de acto, escena y página de dicha edición; para la ordenación de los juegos de palabras dentro de cada categoría, respetamos el orden de aparición en la obra siguiendo la primera ocurrencia. Detectamos los juegos de palabras a nivel léxico, y los citamos en su contexto oracional, completando toda la réplica y, en algunos casos, la contrarréplica, para facilitar la comprensión.

¹²⁵ Todos los juegos polisémicos son ejemplos de *silepsis*, figura retórica que juega con el sentido literal y el figurado de una palabra. En nuestro caso, veremos que Ubu recupera el sentido más literal, respetando la máxima de Jarry de "prendre les mots au pied de la lettre".

8.	Pile — Mais, Sire Ubu, il [l'ours] est déjà froid . Père Ubu — C'est dommage, il aurait mieux le manger chaud . Ceci va procurer une indigestion au Maître des Finances. (IV, 6, 388)	JP que se basa en el equívoco de <i>frio</i> que puede ser una metonimia de <i>muerto</i> y también de una comida que se ha enfriado. Si bien ambos <i>fríos</i> no son antónimos (la oposición sería frío versus caliente) aquí se los presentan como opuestos al mezclar dos campos semánticos. (Arrivé 1972: 294) <i>In praesencia.</i>
9.	Mère Ubu — Vous voulez dire que c'est une femme charmante. Père Ubu — Une horreur. Elle a de griffes partout, on ne sait pas par où la prendre . Mère Ubu — Il faut la prendre par la douceur , sire Ubu, et si vous la prenez ainsi vous verrez qu'elle est au moins l'égale de la Vénus de Capoue. (V, 1, 392)	JP con el verbo <i>prendre</i> que en boca del Père Ubu refiere al sentido literal de <i>tomar, coger</i> , pero que en boca de la Mère Ubu se carga de un sentido figurado de <i>considerar</i> con dulzura. <i>In praesencia.</i>
10.	Mère Ubu (<i>tombant accablée sur le poids de l'ours</i>) — Ah ! grand Dieu ! Quelle horreur ! Ah ! je meurs ! J'étouffe ! il me mord ! il m'avale ! il me digère ! Père Ubu — Il est mort ! grotesque . Oh ! mais, au fait, peut-être que non ! Ah ! Seigneur ! non, il n'est pas mort, sauvons-nous. (<i>Remontant dans le rocher</i>) <i>Pater noster qui es...</i> (V, 1, 394)	JP en el que Père Ubu trata a su mujer de <i>grotesque</i> (grotesca) evocando, además del sentido teatral, el sentido etimológico de <i>grotte</i> (gruta), ya ella se encuentra en una gruta en donde es asechada por un oso que parecía muerto. <i>In absentia.</i>
11.	Père Ubu — Il est de fait que nous filons avec une rapidité qui tient du prodige. Nous devons faire au moins un million de nœuds à l'heure, et ces nœuds ont ceci de bon qu'une fois faits ils ne se défont pas. Il est vrai que nous avons vent arrière. (V, 4, 397)	JP con <i>nœud</i> que, además de <i>nudo</i> en el sentido de "lazo que se estrecha y cierra" (<i>DRAE</i>), en léxico marino representa una unidad de medida equivalente a una milla náutica por hora. <i>In praesencia.</i>
12.	Le commandant — N' arrivez pas, serrez près et plein. Père Ubu — Si, si ! Arrivez , entendez-vous ! C'est ta faute, brute de capitaine, si nous n'arrivons pas. Nous devrions être arrivés. (V, 4, 397)	JP que se basa en la confusión entre el valor del término técnico <i>arriver</i> de la marina ("faire exécuter au bâtiment un mouvement horizontal qui tend à ouvrir l'angle d'incidence du vent", según el <i>Littré</i>) y el uso común con el significado de <i>llegar</i> . <i>In praesencia.</i>

a. 2. JP por homonimia

Nº	Juegos de palabras	Explicación
13.	(<i>Deuxième lame embarque</i>) Pile, <i>inondé</i> — Méfiez-vous de Satan et de ses pompes . (V, 4, 397)	Por la indicación escénica explícita, la palabra <i>pompe</i> se carga del sentido explícito de "bomba de extracción", pero también <i>pompes</i> se asocia a las vanidades del mundo y de Satán, tal como indica el <i>Littré</i> : "On dit de même : renoncer à Satan, à ses pompes et à ses oeuvres". <i>In absentia.</i>
14.	A donc le Père Ubu hoscha la poire, dont fut depuis nommé par les Anglois Shakespeare, et avez de lui sous ce nom maintes belles tragédies par escript. (dedicatoria, 349)	JP por "mala traducción" del francés al inglés. <i>Hoscha la poire</i> (levantó la pera) traducido al inglés da <i>shakes peare</i> , fórmula homónima del apellido del escritor Shakespeare. <i>In absentia.</i>
15.	Père Ubu — Oh ! oh ! oh ! après, as-tu fini ? Moi je commence : torsion du nez, arrachement des cheveux, pénétration du petit bout de bois dans les oneilles, extraction de la cervelle par les talons, lacération du postérieur, suppression partielle ou même totale de la moelle épinière (si au moins ça pouvait lui ôter les épines du caractère), sans oublier l'ouverture de la	JP entre <i>moelle épinière</i> (médula espinal) y <i>épines</i> (espinas) en el sentido metafórico de "puntos malos/difíciles del carácter de una persona". <i>In praesencia.</i>

	vessie natatoire et finalement la grande décollation renouvelée de saint Jean-Baptiste, le tout tiré de très saintes Écritures, tant de l’Ancien que du Nouveau Testament, mis en ordre, corrigé et perfectionné par l’ici présent Maître des Finances ! Ça te va-t-il andouille ? <i>Il la déchire</i> (V, I, 394)	
--	---	--

b. JP por similitud fónica y/o gráfica

b.1. JP por paronomasia

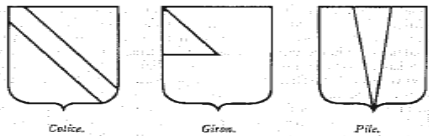
Nº	Juegos de palabras	Explicación
16.	Ubu <i>parle en dormant</i> — [...] Et la Rbue ! Où as-tu pris tout cet or ? [...] (IV, 7, 389)	JP entre dos para palabras cercanas (parónimos): una real <i>Mère Ubu</i> y otra inventada, el apodo litótico <i>Rbue</i> , que evoca por su sonido a <i>rebue</i> (<i>rebebida</i> , borracha) ya que funciona como participio pasado femenino de <i>reboire</i> . <i>In praesencia.</i>
17.	Mère Ubu — Il faut la prendre par la douceur, sire Ubu, et si vous la prenez ainsi vous verrez qu’elle est au moins l’égale de la Vénus de Capoue . Père Ubu — Qui dites-vous qui a des poux ? (V, 1, 392)	JP por paronomasia entre <i>de Capoue</i> (Capúa) y <i>a des poux</i> (tiene piojos). <i>In praesencia.</i>
18.	Père Ubu — Mais enfin je suis content de savoir maintenant assurément que ma chère épouse me volait. Je le sais maintenant de source sûre. <i>Omnis a Deo scientia</i> , ce qui veut dire: <i>Omnis</i> , toute; <i>a Deo</i> , science; <i>scientia</i> , vient de Dieu. Voilà l’explication du phénomène. [...] (V, 1, 393)	JP por “mala traducción” del latín al francés. Ubu realiza una traducción palabra por palabra equivocada, pero cuyo resultado es una frase en francés correcta. (Lo mismo ocurre con “Ego sum Petrus : Les gos-ses ont pe-té” <i>OCG II</i> 2012: 514) También en el acto IV, 6 (386-387), ante la pelea física entre Palotins y el oso, Père Ubu lanza frases en latín, marcadas en cursivas en el original: <i>Sanctificetur nomen tuum; Fiat voluntas tua !; Panem nostrum quotidianum da nobis hodie; Sicut et nos dimittimus debitoribus nostris; Sed libera nos malo. Amen.</i> <i>In praesencia.</i>
19.	Père Ubu — Fort mal ! Il était bien dur cet ours ! Combat des voraces contre les coriaces , mais les voraces ont complètement mangé et dévoré les coriaces, comme vous le verrez quand il fera jour ; entendez-vous nobles Palotins ! (V, 1, 391)	Paronomasia de estudiantes, en la que se juega con los nombres de <i>Horace</i> y <i>Corneille</i> , deformando la leyenda de “les trois Horaces et les trois Curiaces”. En ese sentido, Chassé (1947: 43) afirma: “nous reconnaissons là la vieille plaisanterie des potaches sur les Horaces et les Curiaces”. Asimismo, el <i>Littré</i> define <i>coriace</i> : adj. (ko-ri-a-s’): “Qui est dur comme du cuir. Chair, viande coriace. Les Orientaux ont tiré parti de la graine coriace et acerbe du café par la torrification. [Bernardin de Saint-pierre, Harmonies de la nature]”. <i>In absentia.</i>
20.	Bougrelas, <i>le frappant</i> — Tiens, lâche, gueux, sacripant, mécréant, musulman ! Père Ubu — Tiens! Polognard, soûlard, bâtard, hussard, tartare, calard, cafard, mouchard, savoyard, communal! Mère Ubu, <i>le battant aussi</i> — Tiens, capon, cochon, félon, histrion, fripon, souillon, polochon ! (V, 2, 395)	Estas enumeraciones, que emulan las de Rabelais, mezclan registros, cultismos y palabras populares, manteniendo una rima asonante. En ese sentido, Arrivé (1972: 290) y Béhar (<i>OC 2</i> 2012: 516) señalan que las palabras son elegidas por su carácter fónico y por terminación peyorativa en — <i>ard</i> , más que por su sentido. Así se explican algunas particularidades: formación del neologismo <i>calard</i> que podría asociarse a <i>caler</i> en el sentido de <i>lâcher pied</i> en dialectos del Maine, uso de términos que corresponden a capas diacrónicas diferentes como <i>savoyard</i> , término injurioso del vocabulario político antiguo, o <i>comunard</i> , término injurioso del

		vocabulario político reciente en la lengua (a partir de 1871); las injurias nobles <i>félon e histrion</i> ; los insultos <i>capon</i> y <i>cochon</i> el primero argótico, el segundo vulgar. La enumeración se acaba con <i>polochon</i> , neologismo peyorativo que evoca a <i>polonais</i> o a animales fabulosos, como explica Charles Morin : “Les polochons étaient des animaux assez semblables à de gros porcs : ils n’avaient pas de tête, mais en revanche, possédaient deux culs, un à l’avant, l’autre à l’arrière” (Chassé 1947: 29).
21.	Père Ubu — Mer farouche et inhospitalière qui baigne le pays appelé Germanie , ainsi nommé parce que les habitants de ce pays son tous cousins germains . (V, 4, 398)	JP basado en la paronomasia entre <i>Germanie</i> (Germania) y <i>germains</i> (cuya polisemia evoca tanto en el sentido de <i>germanos</i> como de <i>primos hermanos</i>). En este caso específico, se puede apreciar literalmente la explicación de Jarry: “quand les mots jouent entre eux c’est qu’ils reconnaissent leur cousinage” (OC II: 441). <i>In praesentia</i> .
22.	Le commandant — Amenez le grand foc , prenez un ris aux hunières ! Père Ubu — Ceci n’est pas mal, c’est même bon ! Entendez-vous, monsieur l’Equipage ? amenez le grand coq et allez faire un tour dans les pruniers . <i>Plusieurs agonisent de rire. Une lame embarque</i> . (V, 4, 397)	El JP se basa en la confusión del Père Ubu entre un término de náutica <i>foc</i> (foque) y el animal <i>coq</i> (gallo), que funcionan como parónimos. Lo mismo ocurre con <i>hunières</i> (gavia) y <i>pruniers</i> (cerezos). <i>In praesentia</i> .

b.2. JP por transformación (fónica y/o gráfica)¹²⁶

Nº	Juegos de palabras	Explicación
23.	Bougrelas (lista de personajes, 352) 1. Père Ubu — [...] Bougre de merdre, merdre de bougre, si jamais je le rencontre au coin d’un bois, il passera un mauvais quart d’heure. (I, I, 35) 2. Père Ubu — Bougre , que c’est mauvais ! (I, 3, 356) 3. Père Ubu — Il n’est pas bête, ce bougre , il a deviné. (I, 4, 358) 4. Père Ubu — Commence par les principautés, stupide bougre ! (III, 2, 371) 5. Un autre — Pif ! Paf ! en voilà quatre d’assommés par ce grand bougre de lieutenant. (IV, 4, 383) 6. Tous — En avant ! Hurrah ! Jambedieu ! Attrapez le grand bougre . (IV, 4, 383) 7. Cotice — Lâche bougre ! (IV, 6, 386)	El nombre de <i>Bougrelas</i> hace alusión a uno de los tres hijos del rey <i>Venceslas</i> . Sus hermanos son <i>Boleslas</i> y <i>Ladislás</i> . Estos tres últimos casos refieren a nombres de reyes polacos de distintos siglos, es decir, se evoca el carácter de “realeza polaca” pero sin acercarse a un antecedente preciso y unívoco. <i>Venceslas</i> , por ejemplo, fue el nombre de diversos reyes de Bohemia, dos de ellos reinaron en Polonia entre 1300 y 1306. <i>Boleslas</i> es el nombre de tres reyes de Polonia: <i>Boleslas I</i> , <i>Boleslas II</i> , <i>Boleslas III</i> , que reinaron entre 966 y 1138. <i>Ladislás</i> , de cuatro: <i>Ladislás I</i> , <i>Ladislás II</i> , <i>Ladislás III</i> y <i>Ladislás IV</i> (1320 a 1648) (OCG II 2012: 463). En el caso de <i>Bougrelas</i> , se respeta la terminación en <i>—las</i> que evoca el origen polaco de los nombres, pero además le suma un componente expresivo ya que <i>bougre</i> es una palabra que, dentro de la obra, es también usada como interjección de insulto o como sustantivo peyorativo. Puede ser entendido como “bougre-là” o “bougre-las” y que podría entenderse como “homosexual cansado” (OC 2 2012: 463). Según el <i>Litttré</i> , <i>bougre</i> refiere a: 1. Nom de certains hérétiques que l’on assimilait aux albigeois. 2. Celui qui se livre à la débauche contre nature : dénomination venue de ce que les haines populaires accusaient les hérétiques de désordres infâmes. 3 Terme de mépris et d’injure, usité dans le langage populaire le plus trivial et le plus grossier. Dans ce sens, il a aussi le féminin bougresse : un vilain bougre, une méchante bougresse. Le bougre avait juré de m’amuser six mois ; Il s’est trompé de deux.... [La Fontaine, Poésies mêlées, CLVI] 4 Jurement très grossier. Ah ! b.... je me suis fait mal. Dans ce sens, ce

¹²⁶ Se trataría de todos casos en los que el JP plantea la relación *in absentia*, ya que la relación es evocada.

		mot ne s'écrit jamais que par sa première lettre ; et, quand il s'écrit, il se prononce bé. Les B, les F voltigeaient sur son bec. [Gresset, Ver-Vert].
24.	Capitane Bordure (lista de personajes, 352)	El capitán Bordure era llamado <i>Rolando</i> en los textos de los estudiantes de Rennes, según lo informa Charles Morin (en Chassé 1947: 39). Jarry lo adapta siguiendo la heráldica, como hace con los nombres de los Palotins. La <i>bordure</i> es, según <i>Littre</i> , “terme de blason. Brisure qui entoure l'écu et qui est toujours différente de l'email de l'écu”. <p style="text-align: right;">(OC I: 1550)</p>
25.	Palotins (Giron, Pile, Cotice) (lista de personajes, 352)	En su origen en la gesta de colegio, había un grupo de soldados llamados “salopins” y con nombres españoles: D. Juan d'Avilar, D. Pedro de Morilla, D. Guzman Alvarez. Jarry los transforma en <i>palotins</i> (que evoca palabras como <i>palais, phale, palatins</i> , etc.) Los nombres de los integrantes provienen de la heráldica. Citamos las definiciones del <i>Littre</i> . <i>Giron</i> : “triangle qui a une pointe longue faite comme une marche d'escalier à vis et qui finit au coeur de l'écu ; ainsi dit de l'acception primitive de giron, qui est pan coupé obliquement. S'il y a plusieurs giron, ils doivent être alternativement de métal et de couleur”. <i>Pile</i> : “e dit d'un pal, qui, s'étrécissant depuis le chef, va se terminer en pointe vers le bas de l'écu”. <i>Cotice</i> : “nom de bandes qui en côtoient d'autres, et qui prennent ce nom, lorsqu'elles passent le nombre de huit”.  <p style="text-align: right;">(OC I:1152)</p>
26.	Ubu. La forma <i>Ubu</i> es sustituida por otras formas en el texto: 1. abreviatura singular (“P. U.”), 2. abreviatura plural que se refiere a Père y Mère (“Ubs”), 3. femenino (“Rbue”, “mère’bu”), 4. plural (“Pères Ubs” para designar a los Palotins), 5. deformación del nombre (“Ubé”) que permite guardar la rima en el hemistiquio del alejandrino. 1. Mère Ubu — Ah! gros P. U. Si tu fais ça... (I, 5, 358) Tous — Conspuez le Père Ub ! (I, VII, 360) 2. <i>Les soldats se ruent sur les Ubs qui se défendent de leur mieux.</i> (V, 2, 395, indicación escénica). <i>Les Ubs et leur suite en fuite.</i> (V, 3, 396, indicación escénica) 3. <i>Ubu parle en dormant</i> — [...] Et la Rbue ! Où as-tu pris tout cet or ? [...] (IV, 7, 389) 4. Père Ubu — Ah, les voilà. Hurrah ! Voilà les Pères Ubus . En avant, arrivez, on a besoin de vous, messieurs des Finances! (V, 2, 395) 5. <i>Voix au dehors</i> — Vive le père Ubé , notre grand	El nombre de <i>Ubu</i> no encuentra una explicación sistemática, como ocurre con los nombres polacos de la pieza. Para explicarlo, los críticos se remontan a la génesis del nombre. Este provendría de una deformación hecha por Jarry del nombre y del apodo de Monsieur Hébert, por HEBE o EBE, que era la adaptación de los estudiantes de Rennes. También Jarry confunde el origen dando falsas pistas: “Je ne sais pas ce que veut dire le nom d’Ubu, qui est la déformation en plus éternel de son accidentel prototype encore vivant : Ybex peut-être, le Vautor (OC I: 467); aunque se trataría, en este caso, de una falsa etimología.

	financier ! (V, 2, 125)	
27.	<p>1. Larbins de Phynances (en lista de personajes, 352)</p> <p>2. Le Cheval à Phynances (en lista de personajes, 352)</p> <p>3. Père Ubu — Je viens donc te dire, t'ordonner et te signifier que tu aies à produire et exhiber promptement ta finance, sinon tu seras massacré, voiturez ici le voiturin à phynances. (III, 4, 373)</p> <p>4. Père Ubu — Madame de ma merdre, grade à vous, car je ne souffrirai pas vos sottises. Je vous disais donc, messieurs, que les finances vont passablement. Un nombre considérable de chien à bas de laine se répand chaque matin dans les rues et les salopins font merveille. De tous côtés on ne voit que des maisons brûlées et des gens pliant sous le poids de nos phynances. (III, 7, 376)</p> <p>5. Père Ubu — Ho ! ho ! J'ai peur! J'ai peur! Ha ! je pense mourir. Ô pauvre homme que je suis. Que devenir, grand Dieu ? Ce méchant homme va me tuer. Saint Antoine et tous les saints, protégez-moi, je vous donnerai de la phynance et je brûlerai des cierges pour vous. Seigneur, que devenir ? (III, 7, 377)</p> <p>6. Père Ubu — Ah ! maintenant, je vais Monter à cheval. Amenez, messieurs, le cheval à phynances. (III, 8, 378)</p> <p>7. Père Ubu — [...] Va aux avant-postes mon garçon, les Russes ne sont pas loin et nous aurons bientôt à estocader de nos armes, tant à merdre qu'à phynances et à physique. (IV, 3, 381)</p> <p>8. Père Ubu — [...] quant à nous, nous nous tiendrons dans le moulin à vent et tirerons avec le pistolet à phynances par la fenêtre, en travers de la porte nous placerons le bâton à physique, et si quelqu'un essaye d'entrer, gare au croc à merdre !!! (IV, 3, 382)</p> <p>9. Père Ubu : [...] Mais nous avons dû soudainement tourner casaque, et nous avons dû notre salut qu'à notre habilité comme cavalier ainsi qu'à la solidité des jarrets de notre cheval à finances, dont la rapidité n'a d'égale qu'à la profondeur du fossé qui s'est trouvé fort à propos sous les pas de l'ennemi de nous l'ici présent Maître des Phynances [...]. (IV, 4, 385)</p> <p>10. Père Ubu — Témoin monsieur notre noble est infortuné cheval à Phynance, qui, n'étant pas nourri depuis trois mois, a dû faire la campagne entière traîné par la bride à travers l'Ukraine. Aussi est-il mort à la tâche, la pauvre bête ! (V, 1, 392)</p> <p>11. Père Ubu — De par ma chandelle verte, ça va-t-il finir, à la fin de la fin? Encore un ! Ah ! si j'avais ici mon cheval à phynances ! (V, 2, 395)</p>	<p>La deformación de <i>finance</i> por <i>phynance</i> se repite once veces en <i>Ubu roi</i>, aunque también aparece la palabra <i>finance</i> en su grafía correcta. La palabra deformada se asocia a objetos o seres como <i>larbins</i>, <i>cheval</i>, <i>voiturin</i>, <i>pistolet</i>. Se trata de un neologismo arcaizante que acerca las finanzas la física (<i>physique</i>). De ahí que Arrivé proponga asociarla con los lexemas <i>physique</i> y <i>merdre</i> (1972: 238), relación que, de hecho, es propuesta por el propio Jarry, como vemos en los ejemplos 7 y 8. También en una crítica de la época, en <i>La Critique</i>, 20 diciembre de 1896, ya es reconocida la relación entre los tres elementos:</p> <p>Ubu parle souvent de trois choses, toujours parallèles dans son esprit : la <i>physique</i>, qui est la nature comparée à l'art, le moins de compréhension opposé au plus de cérébralité, la réalité du consentement universel à l'hallucination de l'intelligent, Don Juan à Platon, la vie à la pensée, le scepticisme à la croyance, la médecine à l'alchimie, l'armée au duel ; — et parallèlement, la <i>phynance</i>, qui sont les honneurs en face de la satisfaction de soi pour soi seul, tels producteurs de littérature selon le préjugé du nombre universels, vis-à-vis de la compréhension des intelligents ; et parallèlement la <i>Merdre</i>.</p>
28.	<p>1. Machine à décerveler (Lista de personajes, 352)</p> <p>2. Père Ubu — Amenez le premier Noble et passez-moi le crochet à Nobles. Ceux qui seront condamnés à mort, je les passerai dans la trappe, ils tomberont dans les sous-sols du Pince-porc et de la Chambre-à-Sous, où on les décervelera. (III, 2, 370).</p> <p>3. Ubu <i>parle en dormant</i> [...] — Mais va-t-en, maudit ours ! Tu ressembles à Bordure. Entends-tu, bête de Satan ? Non, il n'entend pas, les Salopins lui ont coupé les oneilles. Décervelez, tudez, coupez les oneilles, arrachez la finance et beuvez jusqu'à la mort, c'est la vie des Salopins, c'est le bonheur du Maître</p>	<p>Neologismo formado por el prefijo <i>de-</i>, el sustantivo <i>cervelle</i> y el sufijo verbal <i>-er</i>. Cabe destacar que era usado en el antiguo francés con el sentido de "hacer saltar los sesos" (<i>Le Robert</i> en <i>OCG</i> II 2012: 487).</p>

	des Finances. (IV, 7, 389) 4. La chanson du Décervelage . (incorporada en la edición de 1900 de <i>La Revue Blanche</i>)	
29.	<p>1. Père Ubu — Merdre ! (I, 1, 353)</p> <p>2. Père Ubu — De par ma chandelle verte, merdre, madame, certes oui, je suis content. On le serait à moins : capitaine de dragons, officiers de confiance du roi Venceslas, décoré de l'ordre de l'Aigle Rouge de Pologne et ancien roi d'Aragon, que voulez-vous de mieux ? (I, 1, 353)</p> <p>3. Père Ubu — Ah ! je cède à la tentation. Bougre de merdre, merdre de bougre, si jamais je le rencontre au coin d'un bois, il passera un mauvais quart d'heure. (I, 1, 354)</p> <p>4. Mère Ubu, <i>seule</i> — Vrout, merdre, il a été dur à la détente, je crois pourtant l'avoir ébranlé. Grâce à Dieu et à moi-même, peut-être dans huit jours serai-je reine de Pologne. (I, 1, 354)</p> <p>5. Mère Ubu, <i>haussant les épaules</i> — Merdre. (I, 2, 355)</p> <p>6. Mère Ubu, <i>continuant</i> — Bombe, salade, fruits, dessert, bouilli, topinambours, choux-fleurs à la merdre. (I, 3, 356)</p> <p>7. Père Ubu — Merdre, merdre, merdre. À la porte ! je fais mon effet. (I, 3, 357)</p> <p>8. Père Ubu — Eh bien ! capitaine, avez-vous bien dîné ? Capitaine Bordure — Fort bien, monsieur, sauf la merdre. Père Ubu — Eh ! la merdre n'était pas mauvaise. (I, 4, 357)</p> <p>9. Mère Ubu — Grosse merdre ! (I, 4, 358)</p> <p>10. Père Ubu — Oh ! merdre, jarnicotonbleu, de par ma chandelle verte, je suis découvert, je vais être décapité ! hélas, hélas ! (I, 5, 358)</p> <p>11. Père Ubu — Oh, merdre, tu en es une fière, d'andouille. (I, 5, 358)</p> <p>12. Père Ubu — Alors voilà. Je tâcherai de lui marcher sur les pieds, il regimbera, alors je lui dirai : MERDRE, et à ce signal vous vous jetez sur lui. (I, 7, 360)</p> <p>13. Père Ubu — MERDRE. A moi, mes hommes. (II, 2, 363)</p> <p>14. Père Ubu — Merdre. D'abord les magistrats ne seront plus payés. (III, 2, 371)</p> <p>15. Père Ubu — Eh ! merdre ! (III, 2, 372)</p> <p>16. <i>Une voix, au-dehors</i> [Père Ubu]. Cornegidouille ! Ouvrez, de par ma merdre, par saint Jean, saint Pierre et saint Nicolas ! ouvrez, sabre à finances, corne finances, je viens chercher les impôts ! (III, 3, 373)</p> <p>17. Père Ubu — Madame de ma merdre, garde à vous, car je ne souffrirai pas vos sottises. (...) (III, 7, 377)</p> <p>18. Père Ubu — Ah ! voilà le sabre à merdre qui se sauve et le croc à finances qui ne tient pas !!! Je n'en finirai jamais, et les Russes avancent et vont me tuer. (III, 8, 377)</p> <p>19. Père Ubu — Ji tou tue au moyen du croc à merdre et du couteau à figure. (III, 8, 377)</p> <p>20. Père Ubu — Cornebleu, jambedieu, tête de vache ! nous allons périr, car nous mourons de soif et sommes fatigué. Sire Soldat, ayez l'obligeance de</p>	<p>La primera acepción de esta palabra aparece <i>in medias res</i> y es pronunciada por el Père Ubu en medio de una supuesta pelea conyugal. Se ha dicho mucho sobre este neologismo ubuesco, entre los críticos posteriores y los comentaristas de Jarry. Según señala Béhar (OC 2 2012: 466), si bien la palabra ya había aparecido en “Les Paralipomènes d'Ubu”, es la primera vez que es pronunciada en el teatro. Para algunos tenía un efecto de insulto escandaloso, pero para otros —como C. Morin o M. Perche— conservaba un valor eufemístico para no decir <i>merde</i>. En cambio, Caradec cree que la palabra evoca un topónimo de Rennes (<i>Merdignac</i>) o de Nantes (el río <i>Erdre</i>). Más allá de la intencionalidad de la palabra, esta es pronunciada 24 veces como insulto u onomatopeya y es característica del “parler Ubu” (tanto del Père Ubu como de la Mère salvo el n° 8 donde la usa Bordure), junto a la <i>physique</i> y a la <i>phynance</i>. En la versión de la pieza escrita para Pantins, sometida a la censura, el <i>merdre</i> fue sustituido por <i>DRE!</i>, por sugerencia de Jarry.</p> <p>Interjección: 1, 2, 3, 4, 5, 7, 8, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 23, 24.</p> <p>Interjección compuesta: 9, 16.</p> <p>Apelativo: 17.</p> <p>Sustantivo: 8, 9, 21.</p> <p>Compuesto neológico: 6, 18, 19, 20, 22.</p>

	<p>porter notre casque à finances, et vous, sire Lancier, chargez-vous du ciseau-à-merdre et du bâton-à-physique pour soulager notre personne, car, je le répète, nous sommes fatigué. (IV, 3, 380)</p> <p>21. Père Ubu — (...) Va aux avant-postes mon garçon, les Russes ne sont pas loin et nous aurons bientôt à estocader de nos armes, tant à merdre qu'à phynances et à physique. (IV, 3, 381)</p> <p>22. Père Ubu — (...) Quant à nous, nous nous tiendront dans le moulin à vent et tirerons avec le pistolet à phynances par la fenêtre, en travers de la porte nous placerons le bâton à physique, et si quelqu'un essaye d'entrer, gare au croc à merdre !!! (IV, 3, 382)</p> <p>23. Père Ubu — Cotice, Pile, répondez-moi, sac à merdre ! Où êtes-vous ? Ah ! j'ai peur. Mais enfin on a parlé. Qui a parlé ? Ce n'est l'ours, je suppose. Merdre ! Où sont mes allumettes ? Ah ! je les ai perdues à la bataille. (V, 1, 391)</p> <p>24. Mère Ubu, à part — Merdre ! (Continuant.) Vous êtes marié, monsieur Ubu. (V, 1, 391)</p>	
30.	<p>1. Mère Ubu — Vous estes un fort grand voyou. (I, 1, 353)</p> <p>2. Mère Ubu — Comment, Père Ubu, vous estes content de votre sort ? (I, 1, 353)</p>	El JP radica en la deformación del verbo <i>être</i> conjugado en la primera persona del plural <i>êtes</i> . La <i>s</i> que se agrega construye un pseudoarcaísmo tanto en la grafía como en la pronunciación (OCG II 2012: 466)
31.	Père Ubu — Que ne vous assom'je , Mère Ubu ! (I, 1, 353)	El JP radica en un pseudoarcaísmo, sumado a una inversión del pronombre y elisión de vocal, ambas vistas como "aberraciones" de la lengua. En este caso, como en el anterior, al tratarse de una escena de pareja los pseudoarcaísmos tienen un efecto paródico.
32.	Père Ubu — Oh ! merdre, jarnicotonbleu , de par ma chandelle verte, je suis découvert, je vais être décapité ! hélas, hélas ! (I, 5, 358)	JP basado en un neologismo arcaizante, compuesto por dos insultos <i>jarnibleu</i> y <i>jarnicoton</i> (creados cuando el abad Cotton había prohibido a Enrique IV jurar en nombre de Dios).
33.	Père Ubu — Et maintenant, je vais foutre le camp. (<i>Il tombe en se retournant.</i>) Oh ! aïe ! au secours ! De par ma chandelle verte, je me suis rompu l'intestin et crevé la bouzine . (I, 6, 359)	Es otra designación de la barriga de Père Ubu. La palabra podría provenir de Rabelais para designar <i>cornemuse</i> (instrumento musical), según la hipótesis de Arrivé (OC I: 1158). Asimismo, en el <i>Glossaire des parlers du Bas-Maine</i> de G. Dottin (1899), <i>bouzine</i> tiene su entrada en "vessie [...] ventre : Il s'en ferait péter la bouzine" (p. 104 y 552), según cita Dinguinard en "Un autre langage de Jarry", <i>Europe</i> , 1981, p. 135 (OCG II 2012 : 474).
34.	<p>1. Mère Ubu — Soupe polonaise, côtes de rastron, veau, poulet, pâté de chien, croupions de dinde, charlotte russe... (I, 3, 356)</p> <p>2. Mère Ubu — Misérable, que fais-tu ? Père Ubu — Goûtez un peu. (<i>Plusieurs goûtent et tombent empoisonnés.</i>) Père Ubu — Mère Ubu, passe-moi les côtelettes de rastron, que je serve. (I, 3, 357)</p> <p>3. Père Ubu — Vous n'êtes pas partis ? De par ma chandelle verte, je vais vous assommer des côtes de rastron. (<i>Il commence à en jeter.</i>) (I, 3, 357)</p>	La palabra <i>rastron</i> evocaría a un animal comestible, aunque peligroso, según leemos en las tres ocurrencias. Noël Arnaud (2004: 459) señala que según los hermanos Morin esta palabra refería al apodo de un compañero del colegio de Rennes, llamado Ange Lemaux. Por otra parte, Jarry también la utiliza en <i>L'Amour absolu</i> , como uno de los juguetes que fabrica Emmanuel Dieu.
35.	<i>Il tient un balai innommable à la main et le lance sur le festin.</i> (I, 3, 356)	Junto a los <i>rastron</i> , el <i>balai</i> funcionaría como un arma contra los defensores de Bordure (Arrivé 1972: 172).
36.	Père Ubu — De par ma chandelle verte, je te vais	Arcaísmo sintáctico de colegiales. En este caso, la

	arracher les yeux. (I, 2, 355)	inversión de pronombres es marca arcaizante, si bien los arcaísmos resaltan más el aspecto formal del lenguaje que su lejanía temporal (Arrivé 1972: 285).
37.	Il [Bougrelas] lui découd la boudouille d'un terrible coup d'épée. (II, 4, 364, indicación escénica)	Es otra designación idiolectal de la barriga de Père Ubu. Según Arrivé (OC 1 1972: 1158) podría tratarse de una deformación de <i>berdouille</i> (que tiene el sentido de <i>ventre</i>).
38.	1. Père Ubu — Non, je ne veux pas moi. Voulez-vous me ruiner pour ces bouffres ? (II, 6, 366) 2. Père Ubu — De grâce, Mère Ubu, ne me parle pas de ce bouffre . Maintenant que je n'ai plus besoin de lui, il peut bien se brosser le ventre, il n'aura point son duché. (III, 1, 369) 3. Père Ubu — Amenez le premier Noble et passez-moi le crochet à Nobles. Ceux qui seront condamnés à mort, je les passerai par la trappe, ils tomberont dans les sous-sols du Pince-Porc et de la Chambre-à-Sous, où on les décervèlera. (<i>Au Noble</i>) Qui est tu, bouffre ? (III, 2, 370) 4. Père Ubu — Second Noble, qui est tu ? (Le Noble ne répond rien.) Répondras-tu, bouffre ? (III, 2, 370)	<i>Bouffre</i> es un término injurioso usado por el Père Ubu para caracterizar a sus víctimas. El carácter neológico radica en la incorporación de la <i>r</i> , como ocurre con <i>merdre</i> o <i>rastron</i> (OC 1 1972: 1158). Si bien el valor injurioso es algo que aporta Jarry, Béhar advierte que en un sentido exclamativo se oye <i>bouffre</i> en la literatura francesa desde Balzac (OC 2 2012: 482)
39.	1. Père Ubu — Allons, tais-toi, bouffresque . Nous allons maintenant, messieurs, procéder aux finances. (III, 2, 372) 2. Mère Ubu — Ah ! le voilà dehors, mais il y a une lettre. Père Ubu — Lis-la. Je crois que je perds l'esprit ou que je ne sais pas lire. Dépêche-toi, bouffresque , ce doit être Bordure. (III, 7, 376)	Se trata de un derivado despectivo (en femenino) de <i>bouffre</i> , usado en ambos casos con sentido apelativo para interpelar a la Mère Ubu.
40.	Père Ubu — Amenez le premier Noble et passez-moi le crochet à Nobles . Ceux qui seront condamnés à mort, je les passerai dans la trappe, ils tomberont dans les sous-sols du Pince-porc* et de la Chambre-à-Sous , où on les décervèlera. (III, 2, 370) Nota : en la Chanson du Décervelage, se usa la forma <i>pinc'porc</i> .	Compuestos neológicos para instrumentos de tortura. <i>Crochet à Nobles</i> y el <i>Pince-porc</i> son instrumentos de tortura para castigar a nobles. La <i>Chambre-à-Sous</i> es una habitación que curiosamente estaría destinada a los tesoros pero funciona, en estos casos, como una fosa. (OC 2 2012: 487)
41.	Un Paysan — Mais, écoutez : ne dirait-on pas qu'on frappe à la porte ? Une voix (<i>au dehors</i>) — Cornegidouille ! Ouvrez de part ma merdre, par saint Jean, sain Pierre et Saint Nicolas ! ouvrez, sabre à finances, corne fiances, je viens chercher les impôts ! (<i>La porte est défoncée, Ubu pénètre suivi d'une légion de Grippe-Sous</i>). (III, 3, 373)	Compuesto neológico construido con el verbo <i>gripper</i> (cuyo sentido popular, según el Littré, es el de atrapar: "Arrêter, saisir. Il était avec elle, Monsieur, quand au collet on l'est venu gripper. [Corneille Th. Le galant doublé]"). En este caso es usado nominalizado como sinónimo de los <i>Larbins de phynances</i> , quienes ganas dinero enriqueciéndose con otros.
42.	1. Une voix (<i>au dehors</i>) — Cornegidouille ! Ouvrez de part ma merdre, par saint Jean, sain Pierre et Saint Nicolas ! (III, 3, 373) 2. Père Ubu — Eh bien, cornegidouille , écoute-moi bien ! sinon ces messieurs te couperont les oneilles ! Mais vas-tu m'écouter enfin ? (III, 4, 373) 3. Père Ubu — Payez ou ji vous mets dans ma poche avec supplice et décollation du cou et de la tête ! Cornegidouille , je suis le roi peut-être ! (III, 4, 374) 4. Père Ubu — Elle est bonne celle-là ! On me fait payer 12 sous par jour pour cette rosse et elle ne me peut porter. Vous vous fichez, corne d'Ubu, ou bien si vous me volez? (<i>La Mère Ubu rougit et baisse les yeux.</i>) Alors, que l'on m'apporte une autre bête, mais je n'irai pas à pied, cornegidouille ! (III, 8, 378)	JP basado en un compuesto neológico de <i>corne</i> + <i>gidouille</i> para componer un insulto. Según Arnaud (2003 : 460), refiere a <i>cornemuse</i> , instrumento musical que menciona Rabelais en <i>Gargantua</i> y <i>Le Cinquième Livre</i> . Asimismo indica que "ce jurement fameux du Père Ubu associe le 'cornez-au-cul' de la lutte bretonne (mal compris de Jarry) et de la <i>Chanson du décervelage</i> à la gidouille. On peut s'offrir le luxe d'y voir une sexualisation du ventre ubique. Ubu en colère, le ventre exacerbé, deviendrait taureau".

	<p>5. Père Ubu — Ah ! j'en fais dans ma culotte. En avant cornegidouille ! Tudez, saignez, écorchez, massacrez, corne d'Ubu! Ah! ça diminue ! (V, 2, 396)</p>	
<p>43.</p>	<p>1. Père Ubu — Eh bien, cornegidouille, écoute-moi bien ! sinon ces messieurs te couperont les oneilles ! Mais vas-tu m'écouter enfin ? (III, 4, 373)</p> <p>2. Père Ubu — Eh ! mon bel ami, vous avez la langue fort bien pendue. Je ne doute pas que si vous vous échappiez il en pourrait résulter des complications, mais je ne crois pas que les casemates de Thorm aient jamais lâché quelqu'un des honnêtes garçons qu'on leur avait confiés. C'est pourquoi, bonne nuit, et je vous invite à dormir sur les deux oneilles, bien que les rats dansent ici une assez belle sarabande. (III, 5, 374-375)</p> <p>3. Père Ubu — Sabre à finances, corne de ma gidouille. Madame la financière, j'ai des oneilles pour parler et une bouche pour m'entendre. (...) (III, 7, 376)</p> <p>4. Père Ubu — Pour sûr. Torsion du nez et des dents, extraction de la langue et enfoncement du petit bout de bois dans les oneilles. (III, 8, 378)</p> <p>5. Père Ubu — Eh ! sire Cotice, votre oneille, comment va-t-elle ? Cotice — Aussi bien, Monsieuy, qu'elle peut aller tout en allant très mal. Par conséquent de quoye, le plomb la penche vers la terre et je n'ai pu extraire la balle. (IV, 5, 133)</p> <p>6. Père Ubu — [...] Non, il n'entend pas ; les Salopins lui ont coupé les oneilles. Décervelez, tudez, coupez les oneilles, arrachez les finances et buvez jusqu'à la mort, c'est la vie des Salopins, c'est le bonheur du Maître des Finances (IV, 7, 389)</p> <p>7. Père Ubu, <i>commençant à se réveiller</i> — Attrapez la Mère Ubu, coupez les oneilles ! (V, 1, 390)</p> <p>8. Père Ubu — Oh ! oh! oh! après, as-tu fini? Moi je commence : torsion du nez, arrachement des cheveux, pénétration du petit bout de bois dans les oneilles, extraction de la cervelle par les talons, lacération du postérieur, suppression partielle ou même totale de la moelle épinière (si au moins ça pouvait lui ôter les épines du caractère), sans oublier l'ouverture de la vessie natatoire et finalement la grande décollation renouvelée de saint Jean-Baptiste, le tout tiré de très saintes Écritures, tant de l'Ancien que du Nouveau Testament, mis en ordre, corrigé et perfectionné par l'ici présent Maître des Finances ! Ça te va-t-il andouille ? (V, I, 394)</p>	<p>El JP radica en la deformación de la palabra <i>oreille</i>, que cambia, en este caso, la <i>r</i> por una <i>n</i> y que aparece en diez ocurrencias (aunque la forma <i>oreille</i> también es usada dos veces).</p> <p>En el <i>Almanach illustré du Père Ubu</i>, Jarry ilumina su concepción del lenguaje al interesarse por la reforma de la ortografía, tal como plasma en sus artículos “Grammaire Française” de Jean Barès y “La question de l'accord du participe passé” de L. Clédat:</p> <p>CON. — Puisque vous aimez à ne rien dire comme tout le monde, vous devez être séduit par la réforme de l'orthographe ?</p> <p>P.U. — Assez peu, Monsieur, et je m'étonne que vous me fatigiez l'esprit à m'interviewer sur cette ineptie !</p> <p>CON. — Pourtant, Père Ubu, vous ne pouvez nier que vous écriviez avec quelque prédilection <i>oneille</i> et <i>phynance</i> ?</p> <p>P.U. — Ceci est tout différent. Les bougres qui veulent changer l'orthographe ne savent pas et moi je sais. Ils bousculent toute la structure des mots et sous prétexte de simplification les estropient. Moi je les perfectionne et embellis à mon image et à ma ressemblance. J'écris <i>phynance</i> et <i>oneille</i> parce que je prononce <i>phynance</i> et <i>oneille</i> et surtout pour bien marquer qu'il s'agit de <i>phynances</i> et d'<i>oneilles</i>, spéciales, personnelles, en quantité telles que personne n'en a, sinon moi ; et si l'on n'est pas content, je me mettrai à rédiger <i>houneilles</i> et <i>pfuynances</i> et ceux qui réclameront encontre ji lon fous à lon pôche !! (en Arrivé 1972: 226)</p> <p>En los ejemplos vemos que <i>oneille</i> suele verse asociado a métodos de tortura o castigo. Cabe destacar el <i>lapsus</i> de Père Ubu que provoca risa entre su público (ejemplo 2). Según Béhar es el primer <i>lapsus</i> usas conscientemente en el lenguaje dramático (OC 2 2012: 494). En boca del personaje, parece ser involuntario, conformando un “pataque”: “proche du calembour paronymique, mais en diffère par le fait qu'il se veut involontaire de la part de celui son émetteur de fiction” según Henry (2003: 29).</p>
<p>44.</p>	<p>Père Ubu — Payez ou ji vous mets dans ma poche avec supplice et décollation du cou et de la tête ! Cornegidouille, je suis le roi peut-être ! (III, 4, 374)</p>	<p>Los pronombres personales son deformados en boca de los <i>Palotins</i>. Los pronombres átonos de primera y segunda persona del singular: <i>ji</i> (je), <i>tou</i> (tu) ; y el tónico de tercera persona del singular: <i>lon</i> (le). Animado por esta creación gramatical, Béhar comenta : “Il serait tentant d'élaborer une grammaire ubuesque pour cette langue d'autant plus originale qu'elle est le fait du seul Jarry et non des frères Morin” (OC 2 2012 : 497).</p>
<p>45.</p>	<p>Père Ubu — Ji tou tue au moyen du croc à merdre et du couteau à figure. (III, 8, 377)</p>	

46.	<p>1. Père Ubu — Corne physique, je suis à moitié mort ! Mais c'est égal, je pars en guerre et je tuerai tout le monde. Gare à qui ne marchera pas droit. Ji lon mets dans ma poche avec torsion du nez et des dents et extraction de la langue. (III, 8, 378)</p> <p>2. Père Ubu — Ah ! non ! par exemple, encore des Russes, je parie ! J'en ai assez ! et puis c'est bien simple, s'ils m'attrapent, ji lon fous à la poche. (IV, 5, 386)</p>	
47.	<p>Père Ubu — Sabre à finances, corne de ma gidouille, madame la financière, j'ai des oneilles pour parler et vous une bouche pour m'entendre. (<i>Éclats de rire</i>). Ou plutôt non ! Vous me faites tromper et vous êtes cause que je suis bête ! Mais, corne d'Ubu ! (<i>Un messenger entre</i>) Allons, bon, qu'à-t-il encore celui-là ? Va t'en sagouin ou je te poche avec décollation et torsion des jambes. (III, 7, 376)</p>	<p>JP basado en un neologismo, el verbo <i>pocher</i> derivado de <i>poche</i> (bolsa) como una acción de castigo (atrapar en la bolsa a alguien).</p>
48.	<p>1. Père Ubu — Sabre à finances, corne de ma gidouille. Madame la financière, j'ai des oneilles pour parler et une bouche pour m'entendre. [...] (III, 7, 376)</p> <p>2. Père Ubu — Ah ! ma gidouille ! Je me tais, je ne dis plus mot. Continuez, madame l'Apparition ! (V, 1, 391)</p>	<p>Designación de la barriga del Père Ubu. La terminación en <i>-ouille</i> es despectiva en francés y se asocia con los instintos bajos (escatológicos y sexuales).</p>
49.	<p>Père Ubu — Cornebleu, jambedieu, tête de vache ! nous allons périr, car nous mourons de soif et sommes fatigué. Sire Soldat, ayez l'obligeance de porter notre casque à finances, et vous, sire Lancier, chargez-vous du ciseau-à-merdre et du bâton-à-physique pour soulager notre personne, car, je le répète, nous sommes fatigué. (IV, 3, 380)</p>	<p>JP basado en una compuesto neológico arcaizante, está formado según el modelo blasfematorio "sustantivo + dieu", sin preposición, como era habitual en la Edad Media (ej.: <i>Hôtel-Dieu</i>). Arrivé encuentra una referencia posible en <i>jambe de Dieu</i> del <i>Cuarto Libro</i> de Rabelais. En este caso, no sería una blasfemia, sino más bien la pierna enferma de un mendigo.</p>
50.	<p>1. Père Ubu — Cornebleu, jambedieu, tête de vache ! nous allons périr, car nous mourons de soif et sommes fatigué. Sire Soldat, ayez l'obligeance de porter notre casque à finances, et vous, sire Lancier, chargez-vous du ciseau-à-merdre et du bâton-à-physique pour soulager notre personne, car, je le répète, nous sommes fatigué. (IV, 3, 380)</p> <p>2. Père Ubu — [...] Quant à nous, nous nous tiendront dans le moulin à vent et tirerons avec le pistolet à phynances par la fenêtre, en travers de la porte nous placerons le bâton à physique, et si quelqu'un essaye d'entrer, gare au croc à merdre !!! (IV, 3, 382)</p> <p>3. Père Ubu — Eh ! J'y vais de ce pas. Allons ! Sabre à merdre, fais ton office, et toi, croc à finances, ne reste pas en arrière. Que le bâton-à-physique travaille d'une généreuse émulation et partage avec le petit bout de bois l'honneur de massacrer, creuser et exploiter l'Empereur moscovite. En avant, Monsieur notre cheval à finances ! (IV, 4, 384)</p> <p>4. Père Ubu — [...] Et cependant notre prédiction s'est complètement réalisée, le bâton-à-physique a fait merveilles et nul doute que je ne l'eusse complètement tué si une inexplicable terreur n'était venue combattre et annuler en nous les effets de notre courage. [...] (IV, 4, 384)</p>	<p>JP compone un instrumento con varias funciones : en su origen, puede ser el puntero del profesor de física del Liceo de Rennes, M. Hébert. En la obra, se carga de valor defensivo y sexual, tal como explicita en el acto heráldico de <i>César Antechrist</i> (escena 6) : "horizontal, c'est le singe femelle ; vertical , il est mâle ; Moins en Plus, il est le sexe et l'esprit, l'homme et la femme. Par sa rotation, il engendre la sphère, c'est-à-dire Ubu".</p>

51.	<p>1. Le Palotin Giron — Hon ! C'est ainsi ! (IV, 2, 380)</p> <p>2. Pile — Hon ! Monsieur ! Il est étonnant que les Russes n'apparaissent point (IV, 3, 381)</p> <p>3. Pile et Cotice — Hon ! Monsieur Ubu, êtes-vous remis de votre terreur et de votre fuite ? (IV, 5, 385)</p> <p>4. Pile et Cotice — Hon ! Monsieur ! Un écho — Hhrron ! (IV, 5, 286)</p> <p>5. Cotice — Hon, Monsieur des Finances ! (IV, 6, 386)</p> <p>6. Pile — Hon ! nous nous revoyons, Monsieur des Finances. En avant, poussez vigoureusement, gagnez la porte, une fois dehors il n'y aura plus qu'à se sauver. (V, 2, 396).</p>	<p>La interjección <i>hon</i> aparece en seis ocurrencias seguidas, en general, de <i>Monsieur</i>, para caracterizar el habla de los Palotins, que también la deforman agregándole una “r” con <i>hhron</i>.</p> <p>La interjección figura en el diccionario francés <i>Littre</i>, cuyo significado sería un grito de descontento o también de sorpresa e irresolución: “Hon ! hon ! il a remis là à payer ses créanciers ?” [Molière, <i>Monsieur de Pourceaugnac</i>].</p>
52.	Père Ubu — Ah, tu te moques de moi! Encore ! A la pôche ! (IV, 4, 383)	JP que deforma la palabra <i>poche</i> (bolsa) gráficamente con el acento circunflejo.
53.	<p>1. Père Ubu — Eh ! sire Cotice, votre oneille, comment va-t-elle ? Cotice — Aussi bien, Monsieur, qu'elle peut aller tout en allant très mal. Par conséquent de quoye, le plomb la penche vers la terre et je n'ai pu extraire la balle. (IV, 5, 385)</p> <p>2. Cotice — On approche, suivez le monde. Par conséquent de quoye, je vois le ciel. (V, 2, 396)</p>	JP por deformación gráfica y fónica característica del idiolecto de los soldados Palotins, ya que suele ir seguida de <i>Hon, Monsieur</i> . Se trata de un conector lógico consecutivo, pero que no conserva este valor en los ejemplos.
54.	Pile — Armons-nous de nos lumelles . (IV, 5, 386)	<p>Esta palabra se asocia a <i>allumelles</i>, que está en una enumeración de armas blancas en <i>Le Cinquième Livre</i> de Rabelais.</p> <p>También el <i>Littre</i> la define como: “1. Lame de couteau ou d'épée. Vieux. 2. Terme de marine. Petite plaque de fer qui sert à garnir la mortaise du gouvernail. 3. Outil d'acier qui sert à polir et à achever les peignes”.</p> <p>Henri Morin aclara que los <i>Salopins</i> usaban como arma: “la lumelle (petit poignard empoisonné à large lame)” (<i>Ubu intime</i>, éd. Folle avoine, p. 188).</p>
55.	<p>1. Ubu <i>parle en dormant</i> [...] — Mais va-t-en, maudit ours ! Tu ressembles à Bordure. Entends-tu, bête de Satan ? Non, il n'entend pas, les Salopins lui ont coupé les oneilles. Décervelez, tudez, coupez les oneilles, arrachez la finance. (IV, 7, 389)</p> <p>2. Père Ubu — Ah ! j'en fais dans ma culotte. En avant cornegidouille ! Tudez, saignez, écorchez, massacrez, corne d'Ubu ! Ah ! ça diminue ! (V, 2, 396)</p>	La deformación de <i>tuer</i> en boca del Père Ubu genera <i>tuder</i> . Esta forma específica del habla de Ubu sería de origen estudiantil y, según los hermanos Morin, habría sido creada por ellos inspirándose en palabras del sur de Francia. Ya había sido usada para el primer título de lo que sería luego “La chanson du Décérvelage”, con “Tudé (Mémoires d'Outre-Tombe)” (<i>OCG II 2012 : 509</i>)
56.	<p>1. Mère Ubu — Ne m'interrompez pas ou je me tais et c'en sera fait de votre giborgne. (V, 1, 391)</p> <p>2. Père Ubu — C'est très exact, ce que je dis ! Et toi tu es idiote, ma giborgne ! (V, 1, 394)</p>	Es otra designación de la barriga de Ubu. <i>Giborgne, boudouille, bouzine</i> y <i>gidouille</i> son cuatro neologismos pseudoarcaicos que están fonéticamente asociados por el elemento inicial <i>gi-</i> o <i>bou-</i> y final <i>-douille</i> . En todos los casos refieren a la barriga ubuesca.

3.3. Recapitulación y análisis de la tabla de juegos de palabras

a. Juegos de palabras por coincidencia fónica y/o gráfica

a.1. Juegos de palabras por polisemia

En ellos se se hacen presentes varios sentidos de una misma palabra. En *Ubu roi*, notamos la preferencia por juegos de polisemia en los que el término es interpretado en su sentido más material, “tomando las palabras al pie de la letra” como los estudiantes o *potaches* (JP 2-10, 13). Este es uno de los recurso favorito del humor fumista finescolar, como el el que ejercía un contemporáneo de Jarry, Alphonse Allais. Por ejemplo, en su cuento “Amour d’escale” (1891), interpreta literalmente el hecho de “arrancar las plumas a los ángeles” alejado de todo idealismo: “Il faudrait arracher des plumes aux anges du bon Dieu et les tremper dans l’azur du ciel pour écrire les mots qui diraient les charmes de cette jeune femme. (Le lecteur comprendra que je m’abstienne de cette opération cruelle et peu à ma portée pour le moment)” (en Moura 2010: 181),

Esta priorización del “pie de la letra” se correspondería con la figura retórica de la *silepsis*, que se basa en la explotación de registros idiomáticos diferentes de una misma palabra: “la sylepse permet de décrire tout objet dont un élément peut être simultanément perçu comme partie de deux ensembles différents” (Noguez 2000: 27). Este es un recurso dilecto que funciona como indicio textual y visible del humor —en oposición a lo cómico o a la sátira—. En ese sentido, el humor sería “el arte de la silepsis generalizada” (Moura 2010: 177), ya que todas las otras figuras al evocar dos o más sentidos podrían considerarse como silepsis puras o impuras.

En *Ubu roi*, el juego de palabras a veces recupera un sentido “bajo”, ya sea de carácter escatológico (JP 6), vulgar a través de un insulto (JP 1) o de uso común por incapacidad de reconocimiento de una jerga, en este caso, jerga marina (JP 11, 12). Se suele señalar que estos juegos de palabras son débiles y de mal gusto (Arrivé 1972: 293), pero no hay que olvidar que Jarry ya había advertido que el Père Ubu no diría “mots d’esprit” sino más bien frases estúpidas de poco ingenio,¹²⁷ y en las que prevalecen los “malapropismos”, es decir, juegos basados en los errores.

¹²⁷ Jarry indica que no quiere hacer hablar al Père Ubu con “jeux d’esprit”, sino con frases estúpidas, porque no se trata de un personaje inteligente (OC I: 416).

a. 2. Juegos de palabras por homonimia

Estos ocurren cuando la misma palabra evoca dos universos diferentes, uno positivo y otro maléfico (JP 13) o uno material y otro metafórico (JP 15). Un caso interesante es la traducción por homofonía ejercitada por Jarry (tal y como hemos visto en el apartado 2.3 del capítulo anterior); así, para entender el juego de palabras, el lector debe pensar en otra lengua, como ocurre con el inglés en nuestro ejemplo (JP 14). Genette bautiza este procedimiento como “traducson”. Se trata de un calco homofónico que redistribuye los sonidos de un modo juzgado poco compatible con la lengua y el público meta. Este ejercicio es poco practicado “entre autres parce que notre culture dualiste tend à nous faire toujours rechercher un certain sémantisme derrière les sons et les rythmes perçus, mais, c’est au moins en théorie, une solution au problème de l’intraduisibilité de l’image sonore des mots” (Henry 2003: 100).

b. Juegos de palabras por similitud fónica y/o gráfica

b.1. Juegos de palabras por paronomasia

Estos se dan por consonancia de palabras cercanas, ya sea que se escriban o se pronuncian de forma parecida. Esto propicia la confusión fónica propia de los “errores” de interpretación cometidos por Père Ubu por desconocimiento del vocabulario culto (JP 17, 19, 22), la asociación pseudoetimológica (JP 21), las enumeraciones con una terminación peyorativa, yuxtaponiendo neologismos y arcaísmos (JP 20), la mala traducción del latín (E. 18) o la omisión de grafías (JP 18). Prevalcen los errores de los malapropismos que pueden descansar en letras mal desplazadas (esta figura es conocida como *pataque*). JP 19, en donde “*curiace*” se vuelve “*coriace*” o en palabras desplazadas (esta figura es conocida como *contrepetries*), como en el JP 22 con la confusión entre “*foc*” y “*coq*”.

b. 2. Juegos de palabras por transformación

En estos juegos se transforman las palabras para construir otras, alterando la grafía o la pronunciación para generar neologismos. Este es el recurso más usado, ya que el neologismo creado a partir de la deformación de palabras existentes es propio del lenguaje singular de Père Ubu. A su vez, esos neologismos evocan palabras antiguas, a modo de arcaísmos simulados, por lo cual se pone en práctica el uso del anacronismo que relaciona contrarios (palabras supuestamente nuevas con otras supuestamente antiguas). En ese sentido, la etimología creada

desde la homofonía, tal como hace Jarry,¹²⁸ plantea una simultaneidad de sentidos en sincronía y no una relación histórica entre los términos. Y así pues, las falsas o pseudoetimologías se vuelven neologismos por “derivación regresiva” (Redfern 2005: 147).

Además Jarry se preocupa por deformar la letra y simular arcaísmos modificando grafías de palabras existentes (JP 26, 27, 29, 30, 42, 43, 44, 45, 46, 49, 50, 51, 52, 53, 55). También invierte el orden habitual de los constituyentes de la frase (JP 31, 36), crea palabras para objetos singulares sin un referente exterior como las partes del cuerpo de Père Ubu: su panza o *Gidouille* (JP 47) y sus variantes (JP 33, 37, 56), verbos para acciones de castigo (JP 28, 46, 55), armas de defensa, tortura o castigo (JP 40, 42, 51, 54), un alimento (JP 34) o un utensilio (JP 35, 50). Por último, muchos neologismos evocan sentidos vinculados con el cuerpo (JP 38, 39), cierta pseudoreferencialidad polaca (JP 23), la heráldica (JP 24, 25) e insultos que combinan otros dos (JP 32, 42, 49) condensados en *mots-valises*, es decir, palabras compuestas, que refuerzan el carácter invectivo y exagerado de estos juegos.

En resumen, los juegos de palabras de *Ubu roi* se basan, sobre todo, en tomar las “palabras al pie de la letra” y, otras, en jugar con la materialidad de las mismas, deformando grafías y creando nuevos signos que reenvían a objetos y seres imaginarios dentro de la propia obra; dato que refuerza la apuesta por la indeterminación referencial de su universo. Así abundan especialmente todo tipo de “malapropismos”, es decir, ortografismos que llegan incluso a la cacolalia. En el siguiente cuadro resumimos la presencia de los distintos juegos de palabras explicados.

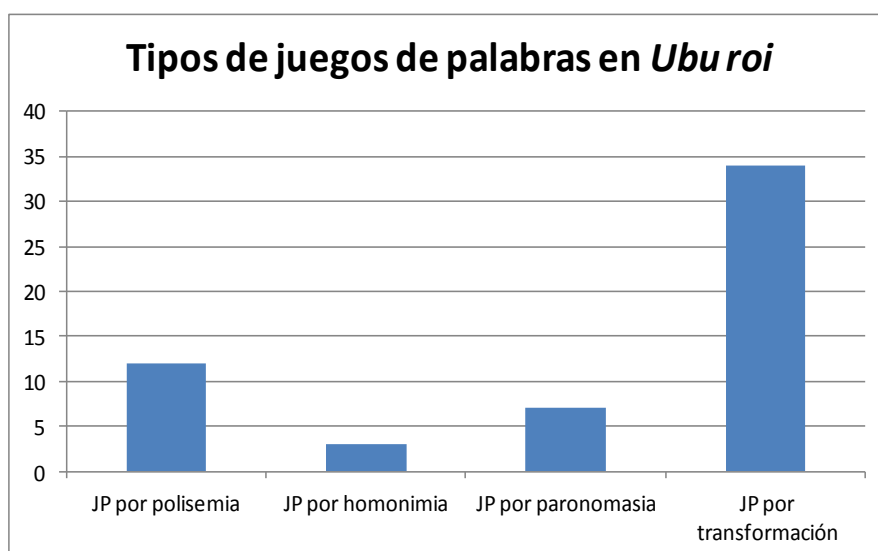


Gráfico 1. Tipos de Juegos de palabras en *Ubu roi*.

¹²⁸ Véase nota 101 sobre el *calembour* como primera reflexión filológica.

3.4. Las técnicas de traducción de los juegos de palabras

Una vez detectados los juegos de palabras, resta abordarlos desde la óptica de su traducción. Estos pueden ser considerados como un elemento límite que hace patente la denominada “objección prejudicial”, según la cual se los tachaba de intraducibles aun en el campo de los estudios de traducción, en donde eran considerados como un elemento desdeñable para estudiar. Baste como ilustración uno de los tantos dichos en contra, en este caso, el de Jacques de Callières, retórico del siglo XVII: “La première et la plus certaine règle, pour distinguer un bon mot d’avec une fausse pensée, est qu’il puisse être traduit en toutes sortes de langues sans rien perdre de sa justesse et de son agrément” (Guiraud 1976:102). Ergo, la buena palabra sería la que puede traducirse sin perder su “justeza”.

Quienes rechazan la traducibilidad de los juegos de palabras se apoyan implícitamente en la teoría de la arbitrariedad saussuriana del signo, es decir, en la relación no motivada que existe entre un significante y un significado. La intraducibilidad quedaría planteada cuando el significante (tanto en juegos de palabras pero también en la poesía) adquiere relevancia con el significado, por ejemplo, las aliteraciones en “s” que recuerdan el sonido del viento en el verso Garcilaso de la Vega: “En el silencio sólo se escuchaba / el susurro de las abejas que sonaban”. Para Saussure, como vimos, el cerebro “écarte naturellement les associations propres à troubler l’intelligence du discours” (1955: 174).

Ahora bien, en la práctica, los juegos de palabras se han traducido de diversos modos, y además todas las lenguas disponen de mecanismos de creación de juegos de palabras propios. Esta posibilidad práctica e imposibilidad teórica desvelan los límites y puentes de las lenguas, de ahí la riqueza de estudiar las opciones puestas en juego por diferentes traductores. Coincidimos con Lladó al postular que “la traducció del joc de paraules no solament és possible, sinó que és gairabé en tots els casos factible, amb el benentès que el traductor apliqui una orientació estratègicament correcta que permeti avaluar en cada cas que el missatge resultant de la traducció respon a unes consignes de producció i d’enunciació homologues a les que envolten el missatge de partida” (2002: 226).

Invirtiendo el argumento sobre la imposibilidad, podemos pensar que el juego de palabra alienta una traducción creativa, tal como proponía Jakobson (1963) para la poesía, quien los consideraba intraducibles, salvo que se vertieran en una “trasposición creadora”, puesto que en ambos la forma resulta altamente significativa. Asimismo, Delabastita matiza la objeción de la intraducibilidad a partir de tres rasgos que harían posible una traducción: el grado de

isomorfismo de lenguas, el sustrato grecolatino en las lenguas europeas, la referencia a una realidad compartida que permite entender la polisemia (1987: 152; 1996: 135-136). Además, el juego de palabras, desde una perspectiva descriptivista, no solo es posible de traducir, sino que además ofrece un lugar dilecto de visibilidad de las normas de la cultura de llegada tanto respecto de la aceptabilidad de los juegos de palabras como prácticas lingüística, estilística y literaria, como también de su función textual en los textos literarios, ya que el traductor crea en el marco de esas normas que constriñen su intervención.

Para el estudio descriptivo de las traducciones existen distintos modelos clasificatorios, como el de Jacqueline Henry (2003: 176-187), que propone analizar los juegos de palabras traducidos según el grado de similaridad. Así distingue: la traducción isomorfa (mismo juego de palabras traducido), la traducción homomorfa (mismo tipo de juego de palabras pero diferente contenido; por ejemplo, un anagrama que habrá de traducirse de otro modo en la lengua meta), la traducción heteromorfa (distinto tipo de juego de palabra; por ejemplo, un anagrama traducido por un palíndromo) y, por último, la traducción libre (el traductor crea juegos donde no los había). En esta misma línea creemos más útil seguir la distinción de Delabastita, ya que considera casos intermedios, ampliando su modelo a ocho técnicas, que nosotros, a su vez, extenderemos a diez.

Para el estudio descriptivo de las traducciones, Delabastita (1993:191-227; 1996: 134) propone ocho técnicas¹²⁹ que enriquecen la perspectiva del clásico cotejo, porque no solo se compara en relación con el texto fuente sino que también se plantea la posibilidad de pensar agregados y cambios desde el texto meta. Aquí las enunciamos, para reordenarlas después:

1. *pun* → *pun* (igual o diferente);
2. *pun* → *non pun* (el *pun* se reemplaza por una frase sin juego de palabras que tiende a conservar el sentido);
3. *pun* → *related rhetorical device* (repetición, aliteración, ritmo, ironía, paradoja, etc.);
4. *pun* → \emptyset (omisión del fragmento);

¹²⁹ El nombre de “técnica” se inspira en la definición de Hurtado Albir (2001: 268) y es la que adopta Marco. Tras pasar revista por los diferentes términos usados (procedimiento, método, estrategia, problema, solución tipo, etc.) se decanta por la denominación de “técnica” (la más al uso) para referirse al “resultado que responde a una opción del traductor” (267). Su calificación solo tendría sentido cuando se la evalúa dentro de una traducción concreta. Por ella, no serían malas o buenas en general, sino que tendrían un carácter funcional y dinámico dependiendo de múltiples factores como pueden ser el género, el tipo de traducción, la modalidad de traducción, la finalidad, el destinatario.

5. *pun* ST = *pun* TT o *direct copy*, en la que el original queda tal cual por mantener la forma significativa de la lengua extranjera o como *transference*, por adaptar a la forma significativa de la lengua meta pero no su sentido;
6. *non pun* → *pun* (se introduce un *pun* posiblemente para compensar una pérdida);
7. \emptyset → *pun* (se agrega nuevo material textual que incluye un *pun*, probablemente para compensar una pérdida);
8. *pun* → *editorial techniques* (se agregan notas o comentarios explicativos en prefacios, etc.)

La tipología de Delabastita es reordenada más recientemente por Marco (2010: 264-297) para un corpus literario de dos novelas traducidas del inglés al catalán. Tras mencionar varias definiciones de *wordplay*, Marco opta por la definición de Delabastita antes citada, ampliando al igual que Lladó el *pun* a todo juego de palabras. Según Marco, las técnicas de traducción pueden producir una pérdida, una ganancia o un balance, según se traduzca reproduciendo el juego de palabras por uno equivalente, se lo omita o se lo neutralice. De ahí que propone agruparlas según sea su balance: las técnicas que permiten un “balance negativo” son cuatro: la omisión (*pun* → \emptyset), copia directa (*pun* ST = *pun* TT), neutralización (*pun* → *non pun*) y *pun* → *related rhetorical device*; el “balance neutro” o de preservación (*pun* → *pun* similar o diferente); y el “balance positivo” estaría dado por la ausencia de juego (*non pun* → *pun*) o la ausencia de fragmento textual (\emptyset → *pun*). Queda una técnica por fuera: “técnicas editoriales”, la cual agrega información en paralelo y suele combinarse con alguna de las anteriores de tipo negativo (neutralización o copia directa) (Imagen 28).

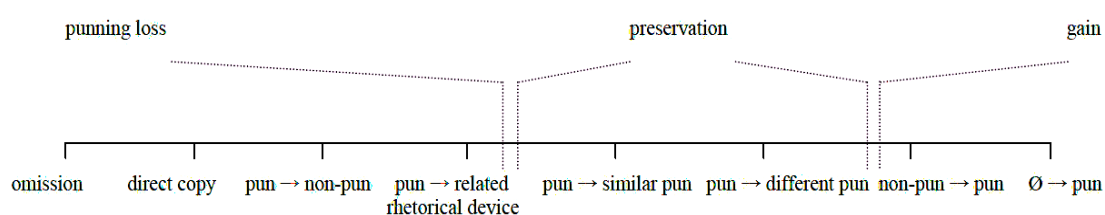


Imagen 28. Ordenamiento de las técnicas de traducción de los juegos de palabras, exceptuando la técnica editorial, a lo largo del eje de balance negativo, neutro o positivo (Marco 2010: 270).

Estas técnicas son puestas en relación con los factores que inciden en que un traductor se decida por una estrategia de exhibición o de desaparición del juego de palabras. Estos factores tendrían que ver con condiciones textuales (grado de isomorfismo de lenguas), extratextuales (género, tipo de receptor, norma en la cultura de llegada). Finalmente, tras analizar su corpus de novelas

en traducción inglés-catalán, Marco concluye que los traductores tendieron a usar técnicas que generaron una pérdida al no reproducir el juego de palabras. Aunque el autor dice realizar un estudio descriptivo de las decisiones del traductor, hacia el final de su artículo elabora una evaluación de dichas estrategias en un tono prescriptivo. Sugiere que las soluciones de los traductores son inconvenientes, puesto que pierden el efecto humorístico al neutralizar, omitir o parafrasear el juego de palabras del original. En cambio, propone que los traductores realicen estrategias de ganancia, creando juegos posibles en su lengua y cultura, es decir, se decanta por las técnicas de balance positivo.

Para nuestro análisis, proponemos reordenar el cuadro de Delabastita del siguiente modo: ampliando el *pun* a cualquier juego de palabras, y distinguiendo en dos categorías distintas el caso de “JP por JP”; de ahí que obtengamos diez técnicas.

a. Cuadro de análisis para las traducciones

1. **JP: mismo JP** (*naturalización* por isomorfismo de lenguas que permite una traducción literal);
2. **JP: distinto JP** (*adaptación*, creación discursiva);
3. **JP: no JP** (*neutralización*, definición o descripción de los elementos del JP fuente);
4. **JP: no JP transferencia** (los significantes pertenecen a la lengua meta pero el contenido pertenece a la lengua original y no se arma, pues, un JP);
5. **JP: no JP elemento retórico distinto** (*compensación* con repetición, asonancia, aliteración, ritmo, vaguedad referencial, ambigüedad, ironía, alusión);
6. **JP: no JP copia directa** (el JP se mantiene con el significante original a modo de préstamo puro);
7. **JP: omisión** (*compresión* informativa);
8. **JP: técnicas editoriales** (*amplificación* informativa);
9. **no JP: JP** (*compensación* a nivel textual);
10. **Ø: JP** (*adición* de material textual).

3.5. Conclusión

En este capítulo, hemos revisado las distintas conceptualizaciones de los juegos de palabras que nos permitieron componer una definición amplia de este fenómeno lingüístico, pensándolo, sobre todo, desde un punto de vista retórico y traductológico. Así pues, definimos juego de palabras como “toda alteración de la cadena fónica o gráfica del mensaje”. Tras mencionar distintas taxonomías posibles, nos decantamos por adaptar la propuesta de R. Lladó (2002) para el estudio de nuestra obra de teatro. Así planteamos una clasificación según los principios de “similitud formal” y “disimilitud semántica”. En el primer grupo distinguimos los juegos de palabras por coincidencia fónica y/o gráfica (por polisemia u hominimia) y en el segundo los juegos de palabras por similitud fónica y/o gráfica (por paronomasia o transformación).

En la segunda parte del capítulo, elaboramos un cuadro con los cincuenta y seis juegos de palabras (que alcanzan ciento treinta y tres ocurrencias) y además de indicarnos en el contexto de su réplica, las explicamos apoyándonos en bibliografía específica sobre el lenguaje de Jarry. En ese sentido, detectamos figuras como la silepsis, la *traducson*, el malapropismo, la *pataque*, las cuales funcionarían como rasgos característicos del habla del Père Ubu. Por último, planteamos el problema “límite” de la traducción de los juegos de palabras y, sirviéndonos del modelo descriptivista de Delabastita (1993; 1996) y De Marco (2010), hemos propuesto diez técnicas de traducción de juegos de palabras que emplearemos en la segunda parte de nuestra tesis, para poder realizar el cotejo del texto fuente con todas las traducciones existentes hasta el presente de *Ubu roi* en castellano (diez), catalán (una) y gallego (una) y publicadas en soporte impreso.

PAGINA EN BLANCO

PARTE III

CONDICIONES DE RECEPCIÓN DE *UBU ROI* Y ALFRED JARRY EN ARGENTINA Y ESPAÑA (1900-2016)

“Le Père Ubu, chose fort nécessaire,

A réuni l’un et l’autre hémisphère.”

Dossiers du Collège de ‘Pataphysique (n° 4-5, p. 46)

“Muy frecuentemente, con los otros autores extranjeros,
lo que vale no es lo que ellos dicen, sino lo que se puede hacerles decir.”

Pierre Bourdieu (1999 [1990]:164)

PAGINA EN BLANCO

Hasta aquí hemos estudiado la recepción autóctona de *Ubu roi* en su propio campo francés y las muchas lecturas y apropiaciones generadas por la pieza de teatro desde el día de su publicación en *Mercure de France* y su estreno en 1896, que desató el escándalo en el Théâtre de l'Œuvre. Ahora bien, esta productividad de la obra en Francia no determina completamente los sentidos que la pieza puede adquirir en sus recepciones posteriores en otras lenguas. De hecho, la circulación de los textos hacia otras áreas lingüísticas no acaba en una reproducción pasiva de las anteriores sino que responde a una dinámica distinta, puesto que los textos suelen circular sin su contexto de origen en el extranjero (Bourdieu 1999: 4). Estos son seleccionados, etiquetados y leídos según condicionantes que tienen más que ver con el campo de recepción que con el de partida; de ahí que “el sentido y la función de un trabajo extranjero están determinados, por lo menos, en igual proporción tanto por el campo de origen que por el campo de recepción”, tal y como propone Joseph Jurt (2014: 92).

En esta parte de nuestra investigación, nos interesa estudiar la recepción de Alfred Jarry y especialmente la traducción de su obra *Ubu roi*, en todo el siglo XX y el primer cuarto del siglo XXI en el campo transnacional hispano, acotándolo a Argentina y España. Además de compartir la lengua castellana, ambos países han tenido una historia literaria y un desarrollo editorial muy cercano, puesto que los avatares culturales, políticos y económicos de uno han incidido en el otro, a través de viajes voluntarios o exilios obligados de escritores, editores, traductores, así como de una intensa circulación de ideas, textos y corrientes literarias a ambos márgenes del Atlántico. Además —y a diferencia de México y Colombia, los otros dos países con mayor número de hispanohablantes, a los que le sigue España y Argentina— ambos países cuentan con una sólida tradición traductora (Zaro 2013: 46) y, por tanto, una industria editorial atenta a la traducción en sus distintos periodos históricos.¹³⁰ Asimismo las normas de traducción en relación con el castellano también ha ido cambiando a uno y otro lado del Océano, a veces en consonancia y otras en clara divergencia. Para mencionar dos momentos opuestos, que iluminan las dos caras que componen el libro (la cultural, en el primero, la económica, en el segundo), veremos en nuestro análisis cómo las vanguardias argentinas de la década de los veinte pretenderán alejarse del español de la Península en defensa del criollismo “martifierrista”. En

¹³⁰ La política cultural española que buscaba instalar el libro español entre 1892 y 1938 estuvo centrada en las traducciones vendidas a Hispanoamérica: España quería ser el introductor de autores españoles pero también el mediador de América Latina con respecto a Europa; su interés comercial para mejorar las exportaciones del libro español llevaron al país a adoptar estratégicamente el “americanismo” como discurso cultural. En la década del cuarenta, Argentina buscará, a su turno, posicionarse como país traductor para América Latina y la Península, ocupando el rol que había tenido hasta entonces España. Esta oscilación en el liderazgo de las traducciones se advierte también en el debate por situar el “meridiano cultural del español”, defendido desde *La Gaceta Literaria* por Ortega y Gasset, quien apoyaba a Madrid como capital cultural, y atacado por la revista *Martín Fierro*, que veía a Buenos Aires como la capital de vanguardia criolla (Expósito 2010: 515-537).

cambio, las más recientes exigencias de la globalización acercarán a ambos países en el constructo de un supuesto “español neutro” que permitiría la circulación de las obras en un mayor número de países.

Estudiaremos, por lo tanto, la recepción de Alfred Jarry y su traducción de *Ubu roi* en ambos campos nacionales, atendiendo a sus especificidades, pero poniéndolos en relación en el sistema transnacional, ya que “los campos literarios nacionales, en particular, dentro de tal o cual espacio lingüístico se definen con relación a otros campos a menudo según la lógica centro / periferia” (Jurt 2014: 48). Tal y como hemos justificado antes, acotamos el campo hispano a España y Argentina, debido a la importancia de sus industrias editoriales (en los que la traducción cobra protagonismo) y, especialmente, porque allí ha sido publicada *Ubu roi* traducida; si bien mencionamos también algunos casos en los que la obra ha aparecido en otros países de América Latina más ligada a su representación teatral.

Podremos ver, entonces, de qué modo Argentina se constituye, desde la periferia, como un campo de relativa autonomía (Sarlo & Altamirano 1983: 83-89) o como un “subcampo” o “contracampo” (Jurt 2014: 38) en relación con España, puesto que la constitución del campo cultural es más heterogénea en América Latina, donde

[...] las relaciones económicas y políticas no han permitido la formación de un amplio mercado cultural de élite como en Europa ni las misma especialización de la producción intelectual ni instituciones artísticas y literarias con suficiente autonomía respecto de otras instancias de poder. Además de la subordinación a las estructuras económicas y políticas de la propia sociedad, el campo cultural sufre en estas naciones la dependencia de las metrópolis. Bajo esta múltiple determinación heterónoma de lo legítimo y lo valioso, el campo cultural se presenta con otro régimen de autonomía, dependencias y mediaciones. (García Canclini 1980: 46)

España, a su vez, busca una mayor autonomía dentro del espacio europeo aunque siguiendo de cerca lo que ocurre en Francia, país que funciona como meridiano cultural o como *República mundial de las letras* (Casanova 1999), que cuenta con instancias propias de legitimación y consagración, tal y como advertimos en el análisis del campo cultural simbolista francés, consagrado a fines de siglo XIX y en el que justamente busca penetrar A. Jarry.

El campo cultural argentino aprovechará los momentos de ocaso español para apuntar hacia una mayor toma de distancia e innovación literaria. A su vez, dentro del propio campo español dominante, existen otros “subcampos” que buscan distinguirse y que harán de la reivindicación política-identitaria la clave del camino hacia su autonomía literaria; aquí revisaremos los casos del catalán y gallego, lenguas a las que *Ubu roi* fue traducido con el retorno a la democracia.

Sobre la periodización de la historia editorial argentina y española, la Guerra Civil española es el acontecimiento que ha de ser tomado como un mojón temporal y espacial por los cambios en las relaciones comerciales y culturales que genera entre ambos países. Mientras que en España la guerra marca una entrada en la decadencia editorial, con el obligado exilio de intelectuales a América (especialmente México y Argentina), el cierre de editoriales y la parálisis de sus publicaciones (aún más marcada para el caso de las lenguas catalán, gallego y euskera), esta contribuye al florecimiento de la edición argentina, que entra en un periodo “de auge” o “de oro” entre 1936-1938 y que llega hasta 1953 (De Diego 2006: 91-121) o 1956 (Rivera 1998: 94-127), con la fundación de nuevos sellos editoriales (como Losada, Emecé, Sudamericana, Santiago Rueda, entre otros).

A pesar de todo ello, es necesario aclarar que la Guerra Civil no fue el único determinante, puesto que la penetración de las editoriales españolas había comenzado a principios de siglo con políticas culturales que fomentaban la exportación hacia Hispanoamérica para luchar contra el ingreso de editoriales francesas, alemanas y norteamericanas. Buenos Aires se convirtió, antes de la contienda, en el epicentro de la irradiación gracias a medidas que apuntaron a mejorar el coste del papel, concentrar la distribución en depósitos en América, reducir el franqueo postal y los aranceles aduaneros, mejorar los servicios de fletes (Expósito 2010: 529; Larraz 2010: 15-39). Estas medidas habían posibilitado que varias editoriales trabajaran en ambos mercados como, por ejemplo, Calpe, Emecé, Sudamericana, Compañía Iberoamericana de Publicaciones (CIAP), entre otras. También hay que aclarar que no todos los editores que vinieron después de la Guerra Civil eran exiliados republicanos (Loedel Rois 2013). Para algunos la residencia en Argentina respondían a una lógica empresarial más que política; ellos serán los responsables de cierta modernización del negocio editorial que refuerza cierto gusto lector que ya existía en Argentina y que permitirán el desarrollo de su “edad de oro” editorial.

Según cifras de la Cámara del Libro y el Registro Nacional de la Propiedad Intelectual (en Rivera 1998: 95), contra las 2.350 obras registradas entre 1900-1935, en el periodo de auge de la industria argentina se llegan a registrar 5.536, editándose 21.990.000 ejemplares con tiradas de entre 3.500 y 4.300 ejemplares. Es interesante señalar que, en esta etapa, el número de textos traducidos supera a la edición de autores locales (De Diego 2006: 95-96). De hecho, Argentina desarrolla un “catálogo bifronte”, puesto que exporta un gran porcentaje de títulos (España, colapsada, recibe un 80 % de libros de Argentina entre 1940 y 1950), al tiempo que se comienzan a introducir títulos para el mercado interno. La abundancia de traducciones del primer periodo puede ser interpretada como una rápida estrategia de generación de catálogo, en un sistema literario que, una vez afianzado, comenzará a fomentar, en cambio, la producción

local. Los autores traducidos en esta etapa van desde *best-sellers* de la época como Lin Yutang (*Una hoja en la tormenta*), Margaret Mitchell (*Lo que el viento se llevó*), a autores “clásicos” como Albert Camus, Henry James, Franz Kafka, D. H. Lawrence, Marcel Proust, etc. (Rivera 1998: 137).

Esta escena se invertirá en la etapa siguiente (que empieza a fines de los años cincuenta y que durará hasta el golpe militar en Argentina de 1976), cuando España se vuelve más reacia a la importación, ya que apuesta a recuperar gradualmente su industria editorial, sobre todo, en los años sesenta con el aflojamiento de la censura franquista tras la ley de Prensa e Imprenta de 1966 (por ejemplo, en 1968 solo se importan un 20 % de los títulos). Ante esta recuperación española, Argentina ha de concentrarse ya no en la traducción y exportación al extranjero, sino en el fortalecimiento de su mercado interno con un catálogo más nacional, coincidiendo con el *boom* de literatura latinoamericana, con autores como Julio Cortázar, Beatriz Guido, Manuel Mujica Láinez, Germán Rozenmacher, Ernesto Sábato, David Viñas, etc. Asimismo, existen condicionantes locales como el alza de los costos del papel (por ejemplo, se cobra gravamen al papel importado pero no así al libro ya acabado que se importa), la falta de reequipamiento industrial y la ausencia de políticas oficiales y privadas que desalientan la exportación sostenida (Rivera 1998: 129). Más tarde, con el retorno a la democracia en ambos países y la subsiguiente instalación de políticas neoliberales que fomentan la concentración editorial en los años noventa, España volverá a su lugar de exportador de volúmenes a Hispanoamérica.

En resumen, a mediados del siglo XX, se inicia una suerte de paso de baile, en el que la decadencia de un espacio nacional se acompasa con la emergencia o fortalecimiento de otro; de ahí que sea necesario estudiar tanto el espacio argentino como el español para entender su movimiento dentro del flujo internacional de circulación de libros, conformado, en el caso del castellano, de forma supranacional y en tensión, dentro de España, con sus otras lenguas.

Para estudiar la recepción de Alfred Jarry y la traducción de su obra *Ubu roi* en los campos culturales argentino y español, nos servimos, entonces, de la descripción de los ciclos de auge y decadencia de sus industrias editoriales, por un lado, y de los cambios en el campo artístico, por otro, atendiendo así a las dos caras del libro: la económica y la cultural. Ordenaremos los siguientes capítulos de forma cronológica guiándonos por las apariciones, remisiones y también omisiones de nuestro autor en la prensa literaria, la edición impresa y las relaciones con otros escritores y producciones locales, prestando especial atención a sus traducciones. Además del análisis paratextual de las ediciones, compararemos y analizaremos pormenorizadamente las

traducciones a través del estudio de un problema específico: la traducción de los juegos de palabras, elemento emblemático de *Ubu roi*, caracterizados en el capítulo 3 de la Parte II.

Antes de ocuparnos de las etapas en las que irrumpen las traducciones propiamente dichas, en el capítulo 1 describiremos los “antecedentes” que harán posible la importación del autor y de su obra. En un primer momento, estudiaremos la trayectoria editorial y traductora en la Edad de Plata española, el lugar del Simbolismo en las primeras vanguardias españolas y argentinas, y la ausencia relativa de nuestro autor hasta la Guerra Civil española. No obstante, dataremos las primeras menciones de Jarry en la prensa literaria tanto en España como en Argentina y la afinidad con autores como Valle-Inclán y Gómez de la Serna. Con el franquismo en el gobierno, que instala un control censorio sobre la producción cultural, *Ubu* se vuelve un personaje que permite evocar al tirano por parte de escritores y artistas de la talla de Luis Cernuda y Pablo Picasso en 1937. Luego, entre 1938 y 1966, en la primera etapa de férrea censura franquista, el la obra permanecerá latente en el campo cultural español, hostil a este tipo de literatura y, en cambio, hallará su primera traducción en el campo argentino en 1957.

Así pues, en el capítulo 2, estudiaremos su importación en Argentina y, ahora sí, la primera traducción de la pieza al castellano a cargo de un ignoto mediador como fue Juan Esteban Fassio. Estudiaremos la relación que entabla Jarry con las “segundas vanguardias” locales, marcadas por su heterodoxia y que incluyen en su seno a la ‘Patafísica. En ese sentido, describiremos la creación del Instituto de Altos Estudios Patafísicos de Buenos Aires (1957) y presentaremos una semblanza de sus miembros. La primera traducción de *Ubu roi* (1957) saldrá en dos sellos locales: Minotauro y Centro Editor de América Latina. Revisaremos, entonces, la relación entre el editor Francisco Porrúa, el traductor Juan E. Fassio y el escritor Julio Cortázar, amigos y patafísicos declarados. Por último, describiremos la continuación de la saga en la traducción de *Ubú cornudo* y *Ubú encadenado* en la década siguiente.

Al declive editorial argentino (1966-1983) le corresponde el florecimiento del mercado español que verá la publicación de seis traducciones entre fines de los años sesenta y fines de los años setenta. El capítulo 3 estará consagrado, pues, a la descripción de esta productiva etapa, deteniéndonos en las seis traducciones a cargo de editoriales que, en su mayoría, nacen en el final del franquismo y la Transición española: Aymà, Júcar, Producciones Editoriales Juan José Fernández-Star-book, Bosch, Bruguera y Fontamara. Analizaremos, a través del cotejo de la traducción de los juegos de palabras, las diferentes propuestas textuales de los traductores.

Con el retorno a la democracia tanto en Argentina como España, a comienzos de la década de los ochenta, la escena editorial y artística cambiará en ambos países. Aparecen traducciones en

lenguas como el catalán y el gallego (1983, 1989) que compararemos en el capítulo 4, tanto en sus paratextos como en el análisis de los juegos de palabras, para detectar si realizan un apuntalamiento o una ruptura de la norma dominante de traducción y de qué modo retoman *Ubu roi* en sus proyectos de traducción.

La década de los noventa y comienzos del siglo XXI está marcada por la concentración del mercado editorial. Respecto de estos años, estudiaremos, en el capítulo 5, las retraducciones (cercanas a la copia e incluso al plagio) de *Ubu roi* en ambos países en los sellos Longseller, Losada y Anagal; así como el surgimiento del Altísimo Instituto de ‘Patafísica español, la refundación del de Buenos Aires y la recuperación del texto dentro de una tradición heterodoxa.

Por último, en el capítulo 6, daremos cuenta de los “otros *Ubus*”, es decir, describiremos las distintas adaptaciones de la obra. Revisaremos las diferentes puesta en escena y nos centraremos en el cotejo de dos libretos que se llevaron a escena a ambos lados del Atlántico, haciendo hincapié en los cambios operados y en la traducción de las referencias culturales. También estudiaremos en detalle dos puestas en escena realizadas en Cataluña y que cobraron especial relevancia por la perduración de un vínculo productivo entre la figura satírica de Ubu y los políticos locales. Se trata, por un lado, del Ubu-Franco de Miró (que puso un punto final a la relación propuesta por Picasso) y su participación en *Mori el Merma* (1978); por otro, de las distintas adaptaciones libres (publicadas en libro) por el grupo Els Joglars en las que Ubu aparece asociado al presidente de la Generalitat Jordi Pujol (1981, 1995, 2001). Por último, además de estas puestas en escena destacadas, estudiaremos las adaptaciones de la obra en otros géneros y códigos como la literatura infantil y juvenil y el cómic, publicadas en este primer cuarto de siglo XXI.

Nuestro objetivo en la descripción del “largo siglo” de recepción de Jarry, prestando especial atención a todas las traducciones de *Ubu roi* editadas en soporte impreso, es desbrozar el sentido que la emblemática obra ha ido adquiriendo a lo largo de sus reescrituras. ¿Acaso Ubu fue un personaje despótico cercano a la sátira de los tiranos en el poder? ¿O más bien el protagonista de un texto transgresor que parodia el lenguaje y la materialidad significativa? Trataremos de ver cómo este *parti pris* de los traductores condiciona o no sus decisiones a la hora de traducir la obra. Además del análisis de los paratextos y el contexto editorial y cultural de las traducciones, el estudio pormenorizado de las técnicas utilizadas para traducir los juegos de palabras nos permitirá echar luz sobre las normas de traducción asociadas a condicionantes artísticos y políticos en cada campo receptor en sus distintos momentos históricos.

1. RECEPCIÓN DE JARRY EN LA EDAD DE PLATA Y PRIMERA ETAPA DE CENSURA FRANQUISTA EN ESPAÑA (1900-1966) Y EN LAS PRIMERAS VANGUARDIAS ARGENTINAS (1925-1946)

“Un trou dans la page.”

Matthieu Gosztola (2007: 116)

A pesar de ser “un agujero en la página”, Ubu anuncia relaciones o presencias marginales a las que atender. Por eso, en este capítulo, describiremos algunas huellas de recepción de Jarry en prensa literaria, dibujos, ensayos de traducciones perdidas o producción de obras afines que componen los antecedentes de la traducción de *Ubu roi*, la cual ocurrirá efectivamente en Argentina en 1957 y en España en 1967.

En este capítulo, estudiaremos la trayectoria editorial y traductora española en la llamada “Edad de Plata”, el lugar del Simbolismo en las primeras vanguardias españolas y argentinas, y la ausencia relativa de nuestro autor hasta la Guerra Civil española. En España, en la etapa que va de la Edad de Plata a la Guerra Civil (1900-1935), detectaremos las primeras menciones de Jarry y las afinidades posibles de este autor con otros locales, como Valle-Inclán y Gómez de la Serna en la concepción del humor. También referiremos a la aparición de Jarry en la revista vanguardista argentina *Martín Fierro* (1925) que, aunque atenta al Ultraísmo ibérico, buscará desmarcarse de España a través de la recuperación de cierto “criollismo”.

Una vez acabada la contienda, se instala en España el régimen franquista, cuyo impacto en el campo cultural se hará notar a través de un “mecenasgo indiferenciado”, que controla las traducciones y producciones locales a nivel ideológico, político y económico (Lefevre 1997: 236). Si bien el régimen duró cuatro décadas, se lo puede dividir en dos grandes etapas, siguiendo la variación de las leyes de prensa e imprenta que afectan el campo cultural. Así, entre los años 1938 y 1966 se instala un férreo control censorio de carácter prohibitivo, dominado por La Ley de Prensa del 22 de abril de 1938 que instauro la censura previa. El 18 de marzo de 1966 se aprueba la segunda Ley de Prensa e Imprenta, que pone fin a la censura previa, pero que lleva a la instalación de una segunda etapa de autocontrol o censura interna de carácter propagandístico hasta 1978 (Meseguer 2016). Durante la Guerra Civil, el personaje de Ubu cobrará nuevas identidades, de la mano de escritores y artistas. En ese sentido, mencionaremos la recuperación de Jarry en 1937, por parte de dos artistas españoles: por un lado, Luis Cernuda, quien busca la renovación del teatro español; por otro, Pablo Picasso, que sentará las bases de la

relación pictórica entre Ubu-Franco. En esta primera etapa de férreo control franquista, Ubu permanecerá como un personaje latente en el campo español; en cambio, hallará su traducción y recuperación en el campo argentino.

1.1. Jarry en la prensa literaria española (1900-1936): relaciones con Valle-Inclán y Gómez de la Serna

En las tres primeras décadas del siglo XX, España vivió un periodo de crecimiento conocido como la Edad de Plata de las letras, en la que no solo aumenta la producción de literatura local sino también la traducción de las “literaturas universales”. La Península se abre a las literaturas extranjeras con traducciones, cuyo punto álgido es alcanzado en 1931, pero dicho crecimiento se frena con el comienzo de la Guerra Civil de 1936. En esta etapa conviven representantes de las llamadas “generaciones” del 98, 14 y 27; los cuales realizan una lectura de las primeras manifestaciones de las vanguardias europeas desde un patrón simbolista anterior. En ese sentido, como ejemplifica el investigador Gallego Roca (2004: 482), “no es extraño que Wilde se mezcle con Marinetti en las páginas de *Prometeo* o que Mallarmé se presente como autor vanguardista en un sentido amplio. El pensamiento de Ortega y la poética de Juan Ramón Jiménez son los que dominan en este tiempo, y ello a pesar de la aparente renovación que suponen los años veinte”.

Así es cómo la tardía recepción de Mallarmé en España (Lécrivain 1999; Giné 1999) y sus teorías sobre la imagen poética lo llevan a ser interpretado como un autor vanguardista que acabará influyendo en la generación del 27; también Verlaine llega tardíamente al país. Ambos poetas pasan por la mediación pionera de América Latina, bajo el influjo del modernismo del poeta nicaragüense Rubén Darío, quien fue, además, el traductor de una de las primeras versiones de Mallarmé (Ruiz Casanova 2000: 458; Gallego Roca 2004: 487).

Durante la década de los veinte, los escritores simbolistas aparecen publicados en revistas literarias como *Renacimiento*, *Germinal*, *La República de las Letras*, *Electra*, *Helios*, *Alma española* o la *Revista Nueva*; asimismo, se edita la antología simbolista preparada por el escritor guatemalteco Gómez Carrillo en 1921, con figuras de poetas como Moréas, Paul Fort, Albert Samain y Francis Jammes. Más allá de estos poetas, Mallarmé es la figura central en las letras hispánicas, tal como lo demuestra la traducción de “Una jugada de dados nunca abolirá el azar” por Cansinos Assens en 1919 para la revista *Cervantes*, que es percibida como un acontecimiento de la vanguardia (Gallego Roca 2004: 458).

En ese sentido, la traducción se emplea en España más para actualizar obras lejanas en el tiempo que para gestionar la nueva literatura:

Es decir, la traducción es para la poesía española de los años veinte y treinta no tanto una herramienta para relacionarse con la poesía contemporánea extranjera, como un instrumento para enfrentarse con las asignaturas pendientes del Simbolismo. La traducción en España en época de las vanguardias está volcada hacia las obras precursoras del vanguardismo más que hacia las obras vanguardistas propiamente dichas. En ese sentido la recuperación de autores barrocos y de ciertas tendencias de la poesía europea del XIX son un mecanismo para suplir la falta de bases estéticas que hicieran posible una verdadera vanguardia española. (Anoll 1995: 44)

En cuanto a las editoriales del periodo, destaca la editorial Biblioteca Nueva, fundada en 1910 por Ruiz Castillo Franco, con traductores como Enrique Díez-Canedo, Julio Gómez de la Serna, Rafael Cansinos Assens, Dámaso Alonso, Pedro Salinas, entre otros. Sorprende el lugar preponderante que ocupa el traductor y el prologuista, ya que al tratarse de autores reconocidos en la cultura de llegada aparecen en cubierta al mismo nivel tipográfico que el propio autor (Imagen 29). Los autores traducidos y prologados muchas veces por los hermanos de la Serna son los franceses Lautréamont, Barbey d'Aureville, R. de Gourmont, Villiers de l'Isle Adam, P. Loti, J. y J. Tharaud, Ch. Baudelaire, Th. de Banville, J. Renard, G. de Nerval, J. Lorrain, H. de Regnier, así como también títulos de autores rusos L. Tolstoi, L. Andréiev, M. Gorky, Lenin, etc. También la editorial publica autores españoles como Amado Nervo, R. López de Haro, y la propia obra de Gómez de la Serna.

Otra editorial es La Biblioteca Renacimiento, surgida de la revista homónima, dirigida por Gregorio Martínez Sierra. Más adelante acabó integrada a CIAP (Compañía Ibero Americana de Publicaciones), con tres colecciones para un público medio: “Las cien mejores obras de la literatura española”, “Las cien mejores obras de la literatura universal” y “Los grandes autores contemporáneos”. Asimismo, CALPE (Compañía Anónima de Librería, Publicaciones y Ediciones) se orientó al libro de bolsillo en su “Colección Universal”, compartiendo el mismo equipo de traductores que en Renacimiento.

En paralelo surgen las llamadas “editoriales de avanzada”, asociadas al “nuevo romanticismo” proclamado en el manifiesto de J. Díaz Fernández. Una de ellas es Oriente que, según resume Gallego Roca (2004: 486), se interesa por la “generación inconformista” norteamericana, la novela testimonial alemana y el realismo socialista. Por otra parte, desde el campo de la poesía, Cervantes, dirigida por Fernando Maristany, publica autores románticos y simbolistas: V. Hugo, A. de Musset, A. Chénier, A. de Lamartine, P. Verlaine, Ch. Baudelaire, P. Fort, A. Samain.

En cuanto a la prensa literaria, las revistas que recibirán cierto vanguardismo en su variante ultraísta son *Grecia*, *Cervantes*, *Ultra*, las cuales incorporan al modernismo las tendencias

europeas de la mano de mediadores como Cansinos Assens y Guillermo de Torre. Si bien existe el intento de ponerse al día con las vanguardias, los investigadores prefieren caracterizar este periodo como de un “vanguardismo en precario” (Soria Olmedo 1988; Gallego Roca 2001: 42). Esto se debe a que la forma y el lenguaje para recibir las vanguardias se acercan más al Simbolismo que a nuevos enfoques lingüísticos o formales (*Revista de Occidente* dirigida por Ortega publicó, por ejemplo, *El cementerio marino* de Paul Valéry).

En síntesis, la precariedad del vanguardismo en la Edad de Plata reposa en una virulencia menor, que no busca asestar un golpe contra una institución consolidada. En ese sentido, esta precariedad es leída como un síntoma de la misma condición de la cultura española, que aún seguía interesada en completar el canon faltante. En cuanto al aspecto formal, las traducciones del periodo no son “vanguardistas” ni buscan una experimentación con las formas, sino que más bien se traducen obras con el afán de estar al día con traducciones que “o bien son anecdóticas, o bien son pintorescas o bien sencillamente incomprensibles” (Gallego Roca 2001: 493). Por otra parte, desde la *Revista de Occidente* se impone un “moderno clasicismo” que, emulando el modelo anglosajón de E. Pound o T. S. Eliot, plantea, más que la necesidad de formas nuevas, la idea de dotar de sentido nuevo a las formas viejas y, por ello, se traduce a muchos simbolistas.

Algunas figuras destacadas en el periodo son escritores como Ramón Gómez de la Serna, quien dirige y traduce en la revista *Prometeo* (el grupo compuesto por Julio Gómez de la Serna, Enrique Díez-Canedo, Ricardo Baeza y Fernando Fortú traducen especialmente poesía); allí sale publicada la “Proclama futurista a los españoles” (*Prometeo*, nº 20, 1910), considerada el primer manifiesto de la vanguardia española. Por su parte, el crítico, traductor y poeta Enrique Díez-Canedo fue quien, por vía de antologías, fomentó la traducción de franceses, junto a Juan Ramón Jiménez, Manuel Machado, Ramón Pérez de Ayala, Andrés González Blanco, Eduardo Marquina y, más adelante, Pedro Salinas y Jorge Guillén (Gallego Roca 2004: 495). En 1913 publica la antología *La Poesía francesa moderna*, reeditada en 1945 en Buenos Aires con el título de *La poesía francesa del Romanticismo al Superrealismo*.

Una figura clave del vanguardismo en España es Guillermo de Torre, quien traduce a Apollinaire en distintas revistas como *Cervantes*, *Grecia*, *Prometeo*, *Ultra*, *Cosmópolis*, siendo el introductor de la “novísima lírica francesa”, los “poetas cubistas franceses”. Su labor se ve acompañada por la de Cansinos Assens y la de Jorge Luis Borges en su paso por España. Otro traductor destacado es Ricardo Baeza, quien traduce fragmentos de *Los cantos de Maldoror* de Lautréamont en la revista *Prometeo* (nº 9, 1909), lo que es considerado como el primer gesto de ingreso del Surrealismo o “suprarrealismo” en España. Esta obra es publicada de forma

completa por Julio Gómez de la Serna, junto a un prólogo de su hermano Ramón, en 1927. Otras dos figuras clave para la traducción son los escritores Jorge Guillén y Luis Cernuda, quienes hacen de sus traducciones “variaciones” que integran a sus “obras propias” (Gallego Roca 204: 510), buscando, a modo de herencia simbolista, el esfuerzo interpretativo.

Respecto de la traducción de novelas, Gallego Roca (2001: 514-515) señala que en esta época pervive un interés por la novela finisecular, como por ejemplo, Flaubert, Zola, Gautier, Balzac. En cuanto al teatro, dominaban adaptaciones mediocres de obras procedentes, en su mayoría, de Francia: vodevil francés de autores como P. Armont, M. Gerbidon, P. Gavault, etc. Teatros como de la Comedia, la Zarzuela o Eslava a veces ponen obras en versión francesa; los traductores y adaptadores teatrales de más fama son Gregorio Martínez Sierra, Cipriano Rivas Cherif, Ricardo Baeza, quien tradujo a Rachilde.

El fin de este periodo ocurre con la declaración de la Guerra Civil, a causa de la cual la industria editorial, la traducción e importación de literatura sufren un duro golpe. Según Miguel Ángel Vega (2004: 539), de esta década “cero”, solo puede destacarse una modesta industria editorial, muy relacionada con las ideologías de los frentes; por ejemplo en la zona republicana se creó la proselitista editorial Cenit. Y en la inmediata posguerra, hubo una necesidad de ir a buscar obras y autores en el extranjero, así se crea Ruedo Ibérico en París fundada por el valenciano José Martínez Guerricabeitia, quien publicaba textos básicos de la izquierda. Del otro bando, se funda en la década de los cuarenta la Editora Nacional, que si bien nace ligada al Régimen, acaba orientándose a una política editorial vanguardista.

En el periodo que va del comienzo de siglo, con la Edad de Plata, hasta la declaración de la Guerra Civil en 1936, no hemos encontrado publicaciones de Alfred Jarry, si bien se lo podría vincular con los “simbolistas menores”, como señala Anoll (1995: 177-178), quien estudia el grupo de poetas y dramaturgos “hantés de poésie pure et tourmenté d’Absolu” y retoma la lista de escritores de teatro simbolistas de *Le théâtre symboliste: ses origines, ses sources, pionniers et réalisateurs* (Marin 1973), en la que aparece Jarry: “Villiers de l’Isle-Adam, Mallarmé, Élémir Bourges, Saint-Pol Roux, Francis Jammes, Édouard Dujardin, Joséphin Péladan, Grégoire Le Roi, Henri Signoret, Maeterlinck y Claudel, sin olvidarse del joven Jarry, cuya obra *Ubu Roi*, ‘no [es] realmente una obra simbolista en cuanto a la forma pero sí en cuanto a la intención’”.

A pesar de la falta de edición en volumen de nuestro autor y la ausencia de su nombre en revistas más asociadas a la Edad de Plata,¹³¹ en la prensa de la época hemos hallado referencias que remiten a originales franceses de “literatura rara”. Así, la primera mención es de 1911, en una lista de venta de libros de ocasión de una biblioteca particular “compuesta de obras rarísimas y escogidas de autores clásicos y modernos”. Allí se ofrece un ejemplar de “*Almanach du Père Ubu. Un petit volumen. (Por Alfred Jarry et Bonnard. Curiosidad muy rara)*” (*España*, Madrid, 9/4/1915, nº 11, p. 11).

Las siguientes menciones de Jarry se vinculan con la muerte de Apollinaire (*La lectura*, Madrid, 9/1918, p. 369) y con el artículo del propio Apollinaire “El espíritu nuevo y los poetas”, publicado en enero de 1919 como tributo al poeta en ocasión de su muerte, en la revista *Cosmópolis* (nº 1, p. 22). Esta publicación de tirada mensual salió entre 1919 y 1940 y no estaba orientada hacia la vanguardia. Interesada por la literatura francesa, trató de copiar tardíamente, bajo la dirección de Gómez Carrillo, la revista simbolista *Mercure de France* (1890). Según se indica en la hemeroteca de la Biblioteca Nacional de España, algunos de sus colaboradores fueron: Rafael Cansinos Assens, Guillermo de Torre, Baldomero Argenta, José Francés, Rafael Urbina, Bernardo G. de Candamo, Luis G. Urbina, Manuel Aznar, José Francos Rodríguez, Luis Araquistáin, Miguel de Unamuno, Adolfo Salazar, Alberto Insúa, Luis Antón del Olmet, Ricardo Baeza, Leopoldo Lugones o Woodrow Wilson.

En la misma publicación, en mayo de 1920 (nº 17, p. 127), Jarry es mencionado en la reseña del libro póstumo de Laurent Tailhade: *Quelques fantômes de jadis*. En 1922 (nº 39, 3/1922, p. 68-70), con las iniciales H. C. (del crítico Alfonso Hernández Cata), se publica el primer comentario a *Ubú rey* con el título de “El escándalo del rey bastardo”. La reseña se vuelve a publicar tal cual en otra revista, *La Esfera*, un poco más tarde, en marzo de 1922 (nº 428, p. 6). La aparición de esta reseña se debe a la edición francesa de Fasquelle (de 1921) que Hernández Cata juzga como “un primor tipográfico” (luego de la primera publicación en *Mercure de France* en 1896). Tras un análisis detallado de la edición, define la obra como “una sátira burda, escrita con desenfado cercano al descoco”, y la relaciona con el Ultraísmo español a causa del juego con el lenguaje: “es una obra bufa y a veces es patológica; proyéctase en algunas de sus escenas la sombra de *Macbeth* grotesco, y ofrece, quizás como su más saliente originalidad, la frecuente repetición de la palabra cambroniana con una sintaxis nueva: la interpolación de una

¹³¹ Para ello, nos referimos al portal de “Revistas de la Edad de Plata”, compuesta por 30 títulos: *I.616*, *Ambos*, *Arte*, *Caballo verde para la poesía*, *Carmen*, *Cruz y Raya*, *Ddooss*, *Favorables París Poema*, *Gallo*, *Héroe*, *Hojas de poesía*, *Horizonte*, *Índice*, *La gaceta literaria*, *Lola*, *Los cuatro vientos*, *Mediodía*, *Meseta*, *Música*, *Noreste*, *Octubre*, *Papel de Aleluyas*, *Poesía*, *Prisma*, *Residencia*, *Ronsel*, *Sí*, *Ultra*, *Un enemic del poble*, *Verso y prosa*.

erre, lo cual le da cierto aspecto ultraísta”. Además, caracteriza la obra como “esperpento”, planteando una asociación con la tradición española, y la asocia, por otro lado, con autores como Molière y Rabelais para vincularla con la tradición literaria: “la intención sarcástica recuerda a Molière, y por la crudeza del lenguaje a Rabelais, sombras insignes evocadas con motivo del incidente”.

En la crítica citada, se define la obra como “grotesca”, “sátira bufa” y “esperpéntica”, mención que se seguirá haciendo en la recepción posterior de Jarry en España. Justamente este género nuevo del esperpento nace de la pluma del escritor Valle-Inclán (1866-1936), quien lo define en *Luces de Bohemia*. En esta obra, Valle-Inclán propone ver la realidad histórica desde la óptica de un espejo cóncavo para vincular lo macabro con el humor a modo de una “tragedia absurda”: “El esperpentismo lo ha inventado Goya. Los héroes clásicos han ido a pasearse al callejón del gato [...] Las imágenes bellas en un espejo cóncavo son absurdas [...] La deformación deja de serlo cuando está sujeta a una matemática perfecta. Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas” (1987: 106).

Los rasgos del esperpento destacarían, pues, lo grotesco, la perspectiva distanciada, el realismo, la “teatralería” y el absurdo (Cardona y Zaharias 1987: 45). Es decir, el esperpento aplica, a una realidad histórico española, un distanciamiento artificiosamente teatral que evoca el grotesco y el absurdo de la condición humana; también se lo asocia a la sátira por la relación con un referente histórico concreto. Asimismo, el esperpento da importancia al punto de vista de la marioneta, el cual permite el distanciamiento con su objeto mucho más que el actor de carne y hueso, en un teatro que a menudo fue pensado para ser leído.

Aunque Valle-Inclán no menciona directamente a Jarry en sus obras o traducciones, el cultivo de una personalidad de *dandy* y una vida cargada de peculiares anécdotas, viajes, tertulias, conferencias, así como sus farsas grotescas deformantes de la sociedad burguesa y de sus instituciones, como la Iglesia, el Ejército o la prensa, podrían mostrar cierta afinidad con el interés estético de Jarry. Esto ocurre, sobre todo, en sus dos primeros esperpentos: en *Luces de Bohemia* (1920), debido al gusto por el *Gran Guignol*, obra en la que retrata la bohemia madrileña de los años veinte, y en su serie *Martes de Carnaval*, en especial en *Los Cuernos de Don Friolera* (1921), donde recurre al uso de la marioneta. En esta última obra pone en escena personajes como “fantoques trágicos” (Valle-Inclán 1973: 97) que reflexionan críticamente, en el comienzo, sobre el teatro español, normativo, religioso y carente de grandeza, tal y como denuncia Don Estrafalarario:

La crueldad sespiriana es magnífica, porque es ciega, con la grandeza de las fuerzas naturales. Shakespeare es violento pero no dogmático. La crueldad española tiene toda la bárbara liturgia de los Autos de Fe. Es fría y antipática. [...] Si nuestro teatro tuviese el temblor de las fiestas de toros, sería magnífico. Si hubiese sabido transportar esa violencia estética, sería un teatro heroico como la *Iliada*. A falta de eso, tiene toda la antipatía de los códigos, desde la Constitución a la Gramática. (1973: 75)

Además de las posibles afinidades señaladas más arriba entre Jarry y Valle-Inclán, el dramaturgo Buero Vallejo, en un simposio organizado en honor a este último, hace explícita la relación entre los dos escritores y sentencia que la posición marginal de Valle-Inclán en el campo literario español lo ha confinado a cierto desconocimiento tanto nacional como internacional, a diferencia de lo ocurrido con su homólogo francés:

Si Don Ramón hubiera nacido —hipótesis naturalmente improbable y absurda pero que se hace para mejor entender las cuestiones— en Francia o en Inglaterra o en la misma Alemania, ¿no estaría hoy proyectado en el mundo y por supuesto también en nuestro propio país? ¿No estaría hoy perfectamente estudiado? ¿Encontrada la terrible coherencia de las cosas que eran aparentemente incoherentes o defectuosas en su teatro? ¡Ya lo creo que sí! Autores algo menos coherentes que él, aunque muy importantes e interesantes, autores por ejemplo como Alfred Jarry en Francia lo han sido. Hoy estamos todos al cabo de la calle de Alfred Jarry, ¡y con justicia para él!, pero si esto ha ocurrido con Jarry, qué no debió ocurrir con Don Ramón. Pues no ha ocurrido y sigue sin ocurrir del todo y el Simposio tiene que contribuir a seguir llenando esa laguna, esa injusticia. (Buero Vallejo 1994: 1148-1156)

Reforzando esta relación, la crítica Felicia Hardison Londré, en un número especial de *Antrophos* sobre Valle-Inclán (1992), traza el paralelo con Jarry, especialmente a partir de su pieza maestra: “Teóricamente Valle-Inclán debería haber sido para la escena española lo que el *Ubu Roi* de Alfred Jarry fue para el teatro francés en 1896; sin embargo, Jarry con el tiempo tuvo seguidores, Valle-Inclán permanece solo” (1992: 181). Y sugiere que la relación de Jarry con Valle-Inclán estaría mediada por Artaud, aunque no exista evidencia de que se hubiesen conocido:

El seguidor más dedicado de Jarry, y en realidad el responsable de mantener el nombre de Jarry ante el público, fue Antonin Artaud, quien en 1927 fundó el Théâtre Alfred Jarry. Las contribuciones teatrales de Artaud tienen unas fuentes de inspiración más claramente definidas que las de Valle-Inclán. Esto es evidente en la afirmación de Artaud: “Notre admiration littéraire pour Rimbaud, Jarry, Lautréamont et quelques autres, [...] fait partie de cette idée de la poésie littéraire, de l’art détaché, de l’activité spirituelle neutre”. (Hardison Londré 1992: 181-182)

Asimismo, por el cultivo de cierto humorismo filosófico, también Jarry puede relacionarse con Ramón Gómez de la Serna (1888-1963), personalidad rupturista por excelencia e introductor de las vanguardias en España a través de tertulias, conferencias, traducciones, prólogos y biografías, entre otras, de Apollinaire, Rémy de Gourmont, que elabora por los años veinte, así como de artículos y traducciones en *Prometeo* y *Biblioteca Nueva*. En su exilio en Argentina, publica en la prensa *La Nación*, se vincula con el poeta Oliverio Girondo, admirador explícito de Jarry (veáse el capítulo 2 de la Parte III) y escribe una biografía del propio Valle-Inclán.

Si bien no hemos encontrado mención explícita a Jarry en los prólogos de Ramón Gómez de la Serna ni en sus semblanzas o en libros críticos como *Ismos*, en el que revisa las vanguardias históricas europeas, ambos autores compartían una posición cercana al campo cultural, ya que colaboraban en las revistas literarias y en los cenáculos tardosimbolistas franceses. De la Serna reúne en casi una centena de retratos contemporáneos a artistas de América Latina y Europa, que armarían sintéticamente un horizonte de afinidades próximas al mundo de Jarry.¹³² Hay mención de latinoamericanos, como Oliverio Girondo, Macedonio Fernández, Norah Lange; de franceses como Apollinaire, Remy de Gourmont, Isidore Ducasse, Toulouse Lautrec, el “aduanero” Rousseau; de españoles como Juan Ramón Jiménez, Santiago Rusiñol, Pío Baroja, Vicente Aleixandre, Jacinto Benavente, Salvador Dalí, Pablo Picasso, Gabriel Miró, etc.

Gómez de la Serna singulariza estos retratos o biografías, pensando en la posibilidad de la mistificación del autor retratado, rasgo que sería afín a un mundo patafísico. Así pues, yendo en contra del pacto verista de estos géneros, en el prólogo a su traducción pionera de *Los cantos de Maldoror* (1925) de Lautréamont, para Biblioteca Nueva, critica a los biógrafos por su excesivo detallismo: “En este hotel bebía mucho café” —dicen todos sus biógrafos con gran seguridad— ¿cómo saben esto? Y si saben esto que es una cosa tan íntima ¿cómo es que no saben más cosas? Desde luego parece que una cosa inventada y la pena es que ya que inventan, inventen tan poco (1981: 10).¹³³

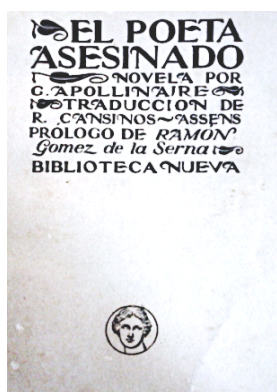


Imagen 29. Cubierta de *El poeta Asesinado* de Apollinaire, con prólogo de Gómez de la Serna, Biblioteca Nueva (1924).

¹³² Laurie-Anne Laget (2012) estudia las fuentes francesas de Ramón en la revista *Prometeo*, pero no se detiene en Jarry. Por su parte, Jean Cassou (1923: 807) señala que las ideas de arte-vida y la comicidad absurda están presentes tanto en Gómez de la Serna como en Jarry: “On fait une œuvre en la vivant, avec un esprit aventureux et avide, uniquement préoccupé de soi-même. L’existence passionnément oisive de Ramón, sa féconde paresse, cette promenade amoureuse qu’il poursuit au milieu des merveilles de la terre font qu’il pourrait quitter sa vie en parlant encore, comme Alfred Jarry, de ‘son insatiable curiosité’. C’est en effet aux plus puissants créateurs qu’il faut le comparer et aux esprits les plus singuliers. Son génie s’accorde avec la force animatrice et débordante de Whitman, avec le comique absurde et excessif de Jarry”.

¹³³ En sus semblanzas, Gómez de la Serna va más allá e incluso sugiere que la figura del conde de Lautréamont podría ser hipotética: “es un hombre hipotético este Ducasse. Llegaríamos a creer que es un hombre inventado si no me lo hubiese encontrado en París” (1981:12); una mistificación o un engaño por parte del escritor, a quien conviene no creer: “Frente a todo esto yo prefiero la verdadera mistificación, sin aire erudito de Boletín de Academia” (1981: 12).

La obra de De la Serna está cruzada por un humorismo entendido como un “deber racional”: “la actitud más cierta ante la efimeridad de la vida es el humor. Es el deber racional más indispensable, y en su almohada de trivialidades, mezcladas de gravedades, se descansa con plenitud” (1975: 199), afirma. También se interesa por la virtualidad de las propiedades de los objetos y la unión de contrarios, que nos recuerda los intereses patafísicos de un humor serio:¹³⁴ “la comprensión elevada del humorismo que acepta las cosas puedan ser de otra manera y no de la que es y ser lo que no es. Él acepta que en la relatividad del mundo es posible lo contrario, aunque eso sea improbable por el razonamiento” (1975: 200). Y resume: “en el cubismo, en el dadaísmo, en el surrealismo y en casi todos los ismos modernos hay un espantoso humorismo que no es burla, ¡cuidado!, ni estafa, ni es malicia callada, sino franca poesía, franca imposición, franco resultado” (1975: 220).

El género que más cultiva Gómez de la Serna a lo largo de su vida es el de la greguería, forma breve que surgiría espontáneamente ya que “son solo fatales exclamaciones de las cosas y del alma al tropezar entre sí por pura casualidad” (1979: 15) y que sintetiza en la fórmula: “metáfora + humor = greguería”. A veces se establecen relaciones por similitud visual (“cigarro puro: momia de tabaco”), otras por la similitud fónica (“la liebre es libre”); también la forma de las palabras, es decir, su grafismo, es fuente de creación, como ocurría con Jarry para quien la letra y hasta los tipos de imprenta permitían crear nuevos sentidos. Por ejemplo, sobre las letras del alfabeto, algunas greguerías sentencian: “La O es el bostezo del alfabeto”; “La U es la herradura del alfabeto” o sobre la motivación de los signos de puntuación: “El piar de los pájaros es un diálogo de puntos suspensivos”; “La vírgula o tilde de la eñe de España es la nubecilla que flota en su cielo azul”; “Hay lunares que son punto seguido y lunares que son punto final”.

Otras dos operaciones comunes a ambos autores son, por un lado, las inversiones: “El polvo está lleno de viejos y olvidados estornudos” y, por otro, la reunión de contrarios: “La luna está tomando el sol”, “Si te conoces demasiado a ti mismo, dejarás de saludarte”, “La muerte es hereditaria”; ejemplos que contradicen la lógica del sentido común y que nos recuerdan al Jarry de las crónicas de *La Chandelle verte*, quien concibe a un ahogado como una variedad ictícola o a la pasión de Cristo como una carrera deportiva. Además del hallazgo espontáneo del “roce” con las cosas o las palabras, las greguerías apuntan a un modo de conocimiento que se desprende de esa relación y que es de carácter intuitivo: “no son meros juegos de palabras, o

¹³⁴ En el capítulo 3 de la Parte II, hemos estudiado la centralidad de los juegos de palabras en el lenguaje de Jarry, para quien había que tomarlos con seriedad puesto que “les jeux de mots ne sont pas un jeu”.

maneras de juntar asociaciones espontáneas e inéditas: son más bien un medio para lograr una intuición sobre el universo y proclamar esa intuición” (1979: 22).

Siguiendo con la cronología de las menciones de Jarry en la prensa literaria española, cabe comentar que en 1922, en un artículo sobre la reforma del panorama teatral español (“La reforma del teatro” en *La Voz*, Madrid, 23 de octubre de 1922, p. 1), se alude a *Ubu roi* en relación con la obra de un dramaturgo español, Enrique García Álvarez (1873-1931). Allí se critica el teatro de ambos por ser excesivamente groseros: “García Álvarez y Jarry coinciden en explotar hasta sus últimas consecuencias la comicidad del vocablo o de las acciones físicas que supone el vocablo de Cambronne. Acaba de crearse el género intestinal”. García Álvarez, amante de retruécanos y juegos de palabras en sus obras teatrales, fue un dramaturgo que llegó a ser calificado, como el autor “más desorbitado, el menos burgués, quizá el maestro de los que después empezamos a cultivar lo disparatado” por F. Mihura (1992: 13), a quien estudiaremos en el apartado 1.5. En la crítica de *La Voz*, sin embargo, el articulista de su obra juzga que habría que renovar la escena, pero evitando caer en lo grosero de estos dramaturgos: “El teatro es la mejor escuela de costumbres, y no es posible tolerar su abyección”, sentencia.

En la prensa catalana, hemos hallado la mención a Jarry en tres ocasiones. Primero, en la necrológica de F. Gimier, el famoso actor que dio vida al Père Ubu en su estreno del Théâtre de l’Oeuvre (*Mirador*, nº 253, 7 de diciembre de 1933, p. 5); en segundo lugar, en un artículo sobre “Gauguin o l’ambició eixalada” en el que se menciona brevemente el impacto del Simbolismo en Cataluña (*Mirador*, nº 276, 17 de mayo de 1934, p. 7); por último, para el aniversario de la muerte de Jarry en 1937, la revista *Meridià* publica un artículo breve ilustrado con un retrato (núm 13, 8 de abril de 1938, p. 6) en el que el articulista que firma “M.” hace un análisis dialéctico de la obra que, según él, pasa de la destrucción a la construcción y a la defensa del “yo” para “luitar per una humanitat regenerada”.

Hasta aquí hemos dado cuenta de las primeras menciones de Jarry en la prensa literaria española de comienzos de siglo marcada por el Simbolismo y hemos planteado una relación con cierta dramaturgia asociada al esperpento de Valle-Inclán o al humorismo sintético de las greguerías de Gómez de la Serna. A continuación, revisaremos lo que ocurre en Argentina por esos años.

1.2. Jarry en las primeras vanguardias argentinas: Ubu y su “pie patagón” (1925-1946)

En Argentina, la década de los veinte asistió al desarrollo de proyectos revistas de espíritu vanguardista. Algunos fueron ensayos de pocos números, pero que estuvieron cargados de intenciones, diálogos y debates con los movimientos de vanguardia europeos, siguiendo de cerca lo que ocurría en la prensa literaria de España, y que dan cuenta, sobre todo, de una intención de modernización del campo cultural más que de un afán de ruptura con el mismo. En algunas de sus páginas se hará referencia a Jarry, ligado o bien a una recepción simbolista tardía, como hemos visto que ocurrió en España, o bien a un Surrealismo en ciernes y de menor radicalidad que su par francés.

Tras un primer y único número de la revista *Los Raros*, de orientación futurista (cabe destacar que Marinetti visitó la Argentina en 1926), publicada en enero de 1920 por Bartolomé Galíndez, aparecen dos revistas vinculadas con el Ultraísmo. Las ideas de este *ismo* habían sido importadas de España especialmente por el joven Jorge Luis Borges tras su viaje por Europa y su contacto con Guillermo de Torre. La primera de las revistas fue *Prisma* (revista mural que tuvo dos entregas en diciembre de 1921 y marzo de 1922). Allí escriben Borges, su hermana, Norah Lange, Francisco Piñero y Guillermo de Torre, entre otros. Como continuación, la revista *Proa*, de formato más convencional, se inicia en agosto de 1922 y su tercera y última entrega data de julio de 1923. *Proa* buscó consolidar el espacio ultraísta porteño a través de los miembros de la anterior *Prisma* a los que se sumó el escritor Macedonio Fernández, que animó todo tipo de ensayo de literatura experimental. En agosto de 1924, y hasta enero de 1926, *Proa* tuvo una segunda época con quince números, en los que destacan las participaciones de Jorge Luis Borges o el poeta Oliverio Girondo.

Sin negar la importancia de estas primeras publicaciones, lo cierto es que el espíritu de vanguardia artística se afianza en la revista *Martín Fierro* (tras un primer intento en 1919, la revista profundiza su estilo vanguardista en una segunda época que va de febrero de 1924 hasta noviembre de 1927, bajo la dirección de Evar Méndez). En sus páginas publica “un grupo de jóvenes talentosos influidos por el ultraísmo español, el futurismo de Marinetti y el creacionismo de Huidobro” (García Haymes 2011: 77): Jorge Luis Borges, Oliverio Girondo, Raúl González Tuñón, Eduardo González Lanuza, Ricardo Güiraldes, Leopoldo Marechal, Carlos Mastronardi, Ricardo Molinari, Ernesto Palacio, y los artistas plásticos Xul Solar, Emilio

Pettoruti, entre otros. La revista plantea la emergencia de una “nueva sensibilidad”, como enuncian en su manifiesto, redactado por el poeta Oliverio Girondo: “*Martín Fierro* siente la necesidad imprescindible de definirse y de llamar a cuantos sean capaces de percibir que nos hallamos en presencia de una NUEVA sensibilidad y de una NUEVA comprensión, que, al ponernos de acuerdo con nosotros mismos, nos descubre panoramas insospechados y nuevos medios y formas de expresión” (*Martín Fierro*, nº 4, 15 de mayo de 1924, p.1-2) (Imagen 30).



Imagen 30. Cubierta de *Martín Fierro*, nº14-15, 24 de enero de 1925.

Estas primeras expresiones de vanguardias fueron relativizadas en ocasiones por caer en cierto “juvenilismo”¹³⁵ y por su carácter moderado e incluso “aristócrata”, ya que eran críticos del público masivo (al que tildaban de “plebe iletrada”, poseedora de una “impermeabilidad hipopotámica”). Asimismo, los autores buscaban consagrarse en el mercado literario que se estaba formando, pero no tanto para obtener un rédito económico, sino más bien para alcanzar el reconocimiento simbólico como escritores argentinos. De hecho, querían alejarse de los españoles y criticaban, entre otras cosas, la excesiva presencia de libros de la Península que ahogaba el libro americano (en “Confraternidad intelectual hispano-americana. Casos concretos denunciados por un argentino”, en *Martín Fierro*, nº 7, 25 de julio de 1924). En ese sentido, declaran, en su manifiesto de 1924, la necesidad de cortar el cordón umbilical con España:

“MARTÍN FIERRO” cree en la importancia del aporte intelectual de América, previo tijeretazo a todo cordón umbilical. Acentuar y generalizar, a las demás manifestaciones intelectuales, el movimiento de independencia iniciado, en el idioma, por Rubén Darío, no significa, empero, que finjamos desconocer que todas las mañanas nos servimos de un dentífrico sueco, de unas toallas

¹³⁵ Esta es la crítica que le hará, en los años cincuenta, el grupo de escritores reunidos en la revista *Contorno* (David e Ismael Viñas, Adolfo Prieto y Noé Jitrik), quienes desplazan el eje de la escena de Jorge Luis Borges a Roberto Arlt, un escritor proveniente de los sectores populares y del grupo literario de Boedo; epítome del escritor profesional y opuesto a la figura del “gentleman escritor” más próximo a la oligarquía. Los miembros de *Contorno* plantean que no alcanza con escribir bien; la operación crítica necesaria en esa época es en una lectura de la “interferencia” entre el escritor y su contorno (Prieto 2011: 286).

de Francia y de un jabón inglés. “MARTÍN FIERRO” tiene fe en nuestra fonética, en nuestra visión, en nuestros modales, en nuestro oído, en nuestra capacidad digestiva y de asimilación.

Así pues, a diferencia de las vanguardias europeas, en lugar de romper con la tradición, los *martinfierristas* querían hallar cierta esencia criolla en el lenguaje y el ser nacional. Pero al tiempo que defienden el criollismo, desean ponerse al día respecto de lo que sucede en Europa. En ese peculiar contexto es que Alfred Jarry hace su entrada en la revista *Martín Fierro* en el número 14-15 del 24 de enero de 1925. En un artículo titulado “Cuatro aspectos de la poesía moderna”, el director de la revista, Evar Méndez, presenta a Jarry a través de la traducción del poema “Le bain du roi”, que refiere a los pasos de Ubu en tierras patagónicas. Lo acompañan otros poemas de escritores asociados al Simbolismo como Maurice Du Plessys, Laurent Thailhade y Albert Samain; sin ningún otro dato paratextual. A continuación, citamos el original francés y su traducción (reproducida en la edición facsimilar de *Revista Martín Fierro* (1995: 100) (Imagen 31):

Le Bain du roi

À Eugène Demolder

Rampant d'argent sur champ de sinople, dragon
Fluide, au soleil la Vistule se boursoufle.
Or le roi de Pologne, ancien roi d'Aragon,
Se hâte vers son bain, très nu, puissant maroufle.

Les pairs étaient douzaine : il est sans parangon.
Son lard tremble à sa marche et la terre à son souffle ;
Pour chacun de ses pas son orteil patagon
Lui taille au creux du sable une neuve pantoufle.

Et couvert de son ventre ainsi que d'un écu
Il va. La redondance illustre de son cul
Affirme insuffisant le caleçon vulgaire

Où sont portraicturés en or, au naturel,
Par derrière, un Peau-Rouge au sentier de la guerre
Sur son cheval, et par devant, la Tour Eiffel.

Imagen 31.

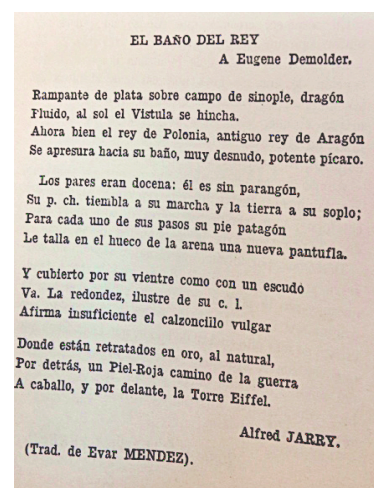
La traducción publicada en *Martín Fierro* es la siguiente:

El Baño del Rey

A Eugène Demolder.

Rampante de plata sobre campo de sinople, dragón
Fluido al sol el Vístula se hincha.
Ahora bien el rey de Polonia, antiguo rey de Aragón
Se apresura hacia su baño, muy desnudo, potente pícaro.

Los pares eran docena: él es sin parangón



Su p.ch. tiembla a su marcha y la tierra a su soplo;
 Para cada uno de sus pasos su pie patagón
 Le talla en el hueco de la arena una nueva pantufla.

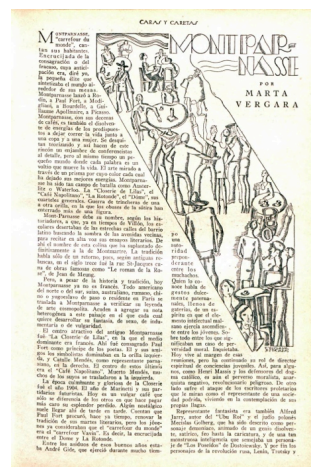
Y cubierto por su vientre como con un escudo
 Va. La redondez, ilustre de su c.l.
 Afirma insuficiente el calzoncillo vulgar

Donde están retratados en oro, al natural,
 Por detrás, un Pie-Roja camino de la guerra
 A caballo, y por delante, la Torre Eiffel.

Alfred Jarry (Trad. de Evar Méndez)

Si bien *Martín Fierro* es una revista vanguardista criolla, advertimos que en la traducción propuesta prevalece un rasgo de moderación y hasta de decoro, ya que el traductor y director de la publicación, Evar Méndez, censura las palabras de referencia sexual como “lard” y “cul” y las traduce por “p.ch.” y “c.l.”, elidiendo las vocales. De este modo, deja el espacio en blanco para que el lector lo complete a su turno y bajo su entera responsabilidad.

Para esa misma época, Jarry es mencionado en otra revista, ya no de vanguardia, sino de consumo popular, *Caras y Caretas*, más próxima al formato del *magazine* y que buscaba satisfacer las lecturas para toda la familia (actualidad, moda, folletín, etc.). Allí en la página cultural se menciona al pasar el “escándalo Ubú” en una semblanza sobre Verlaine realizada por el poeta Yeats (y traducida en la revista por E. M. S. Danero el 27 de febrero de 1926, p. 26); más tarde, en un artículo de Marta Vergara sobre el barrio parisino de Montmartre como un “carrefour du monde”, Jarry es descrito como un “representante fantasista” junto a Mecilas Goldberg, “personaje demoníaco, animado de un genio disolvente”, ambos asiduas presencias del barrio (*Caras y Caretas*, 21 de marzo de 1931, p. 23) (Imágenes 32 y 33).



Imágenes 32 y 33. Detalle de *Caras y Caretas*, 27 de febrero de 1926 y 21 de marzo de 1931.

Además de estas apariciones en la prensa periódica, en nombre de Jarry vuelve a ser evocado en dos libros de la década de los cuarenta editados en Argentina. Por un lado, Guillermo de Torre, precursor del Ultraísmo, escribe una obra sobre Apollinaire, titulado *Guillaume Apollinaire* publicado en Buenos Aires (Poseidón, 1946) donde se lo menciona (p. 249-255). Según Torre, el joven Apollinaire: “le trató de cerca [a Jarry], sufriendo el influjo de aquel personaje extravagante y asimilando alguno de sus rasgos: amor a lo absurdo y desmesurado, inclinación a la superchería bufonesca, a las crudezas de tipo rabelesiano, en suma, todos los factores que conjugados más tarde lo llevarían a escribir *Le poète assassiné*” (en Rivera 1999: 74). Por otro lado, en 1948, Jarry es mencionado en la traducción realizada por Raúl Navarro de *Historia del Surrealismo* realizada por Maurice Nadeau y publicada por la editorial argentina Santiago Rueda, en la que el autor es presentado como una figura precursora de este movimiento, destacando el afán de asociar arte y vida.

De este modo, se va trazando tímidamente una segunda asociación de Jarry con el Surrealismo, que se hará más evidente en la época de las segundas vanguardias en la década de los cincuenta. De hecho, se suele señalar a Jarry como precursor del Surrealismo, tal como lo sugiere Breton, en el primer *Manifeste du Surréalisme* (1924), al caracterizarlo como un “surrealista en el ajenjo”. Esta obra es traducida tempranamente en Argentina por el poeta Aldo Pellegrini (1903-1973), que será una de las figuras centrales del vanguardismo y la edición argentina en la segunda mitad de siglo XX, como veremos en el capítulo siguiente. Pellegrini funda en 1926, tan solo dos años después de darse a conocer el Manifiesto Surrealista francés, el “primer grupo surrealista en un idioma distinto al francés”, según su propia afirmación. Por aquel entonces, Pellegrini era estudiante de medicina y decide crear junto a sus compañeros Marino Cassano, Elías Piterbarg y David Sussman una “fraternidad surrealista, la que realizaba experiencias de escritura automática” (Pichon Rivière 1973), desvinculada de corrientes literarias, y rescatando solo dos escritores del campo local: Macedonio Fernández y Oliverio Girondo.¹³⁶ Por otro lado, Breton menciona a Jarry en la *Anthologie de l'humour noir* (1939), completada en 1966 (y traducida en Buenos Aires en 1967 por la Editorial Brújula).

El grupo surrealista argentino sella su formación con la edición de la revista *Qué* (dos números en noviembre de 1928 y 1930). Esta revista es considerada el único momento de real ortodoxia surrealista (Pichon Rivière 1973), pero aun así, en sus páginas, no se publicaron traducciones de surrealistas franceses sino escrituras directas, creadas a partir de la técnica de escritura

¹³⁶Justamente Macedonio Fernández y Oliverio Girondo son rescatados como “patacesores” por el Collège de ‘Pataphysique. Si bien estos escritores no se colocan bajo la influencia manifiesta de Jarry, presentan una afinidad con su poética. Esta es la tesis del número del *Le Correspondancier del Collège de ‘Pataphysique* dedicado a la “Pataphysique portègne” (junio de 2013).

surrealista, centrada en el automatismo y en un uso rupturista del lenguaje. Así pues, la traducción pasaba más bien por “retraducir dentro de la cultura argentina, una serie de inquietudes expresadas por Breton y otros” (*idem*). En el segundo número, el comité de redacción hace explícito su proyecto:

Qué no es simplemente un grupo de gente que tiene por misión publicar una revista (lo demuestra el intervalo de más de dos años que separa sus dos números) sino que intenta CONTENER, EXPLICAR, Y SI ES POSIBLE RESOLVER, UN ESTADO DE ESPÍRITU EXCEPCIONALMENTE ABUNDANTE EN ESTA ÉPOCA. (Este, Adolfo & Filidor Lagos 1930)

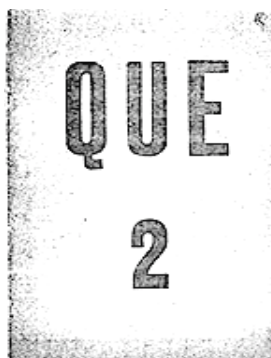


Imagen 34. Cubierta del segundo número de la revista *Qué* (1930).

Tras este primer momento de iniciación y búsqueda vanguardista que intenta *aggiornarse* respecto de Europa y, sobre todo, de Francia, como también apuntaba España, le seguirá un segundo momento de cristalización y auge de las vanguardias en la década de los cincuenta, que describiremos en el capítulo 2 de la Parte III, puesto que es cuando ocurrirá la importación de la ‘Patafísica dentro de las segundas vanguardias argentinas.

1.3. Cernuda y la introducción de Jarry en la renovación del teatro español (1937)

Tras unas primeras décadas en las que el vanguardismo moderado, tanto español como argentino, rescatan publicaciones simbolistas —en las que Jarry aparece marginalmente— con el objetivo de ponerse al día respecto de las letras europeas, el personaje de Ubu será retomado en plena Guerra Civil española por el poeta Luis Cernuda, quien ensayará una primera traducción de la obra.

Si bien el vínculo de Cernuda con el teatro ha sido mucho menos estudiado que su obra crítica o poética debido a su escueta producción teatral, es interesante rescatar una serie de materiales en los que el poeta se sirve de Jarry para hacer un diagnóstico de la situación del teatro español. El

corpus teatral de Cernuda se compone de cinco artículos en prensa sobre el teatro, tres piezas teatrales de las que se conserva solo una, tres traducciones teatrales y la propia actuación del poeta en una obra. La investigadora Desirée Pérez Fernández (2005: 523-524) ha ordenado estos materiales en relación con la vida de Cernuda y destaca tres años en los que se concentra la reflexión teatral: 1937, 1946 y 1960. Nos interesa detenernos en el primero de ellos, por ser el año en que Cernuda traduce *Ubu roi* y en el que reflexiona justamente sobre la renovación teatral de la escena española.

En 1937, Luis Cernuda escribe colaboraciones en *El mono azul*, revista de la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura, que editó en Madrid cuarenta y siete números entre 1936 y 1939 de forma irregular, puesto que la mayor parte de los ejemplares salieron entre 1936 y 1937, con variado formato hasta acabar reducida a una sola página incorporada al periódico *La Voz* en 1937. *El mono azul* fue considerado un órgano de propaganda y, por ello, mezclaba contenido militar con literario y de alfabetización para el miliciano. En él se publicaba el “Romancero de la Guerra Civil” (forma elegida por la poesía combativa), que Alberti editó también en volumen posteriormente, en 1944, durante su exilio en Argentina. En 1937, año de mayor cantidad de números editados, la publicación de la revista coincide con el II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas (en Valencia y Madrid).

Luis Cernuda publica en la revista en 1937, pero un año después dejará de hacerlo por desacuerdos con las autoridades comunistas y, luego, acabará viajando a Londres (Barón Palma 1990: 137). Ese año, el poeta colabora con poemas como “Lamento y Esperanza”, en el que denuncia la actitud de las potencias europeas de dejar sola a España durante la guerra (134) y artículos en los que ensaya diferentes temas de actualidad. Dos de ellos están destinados a la escena teatral.

El 14 de octubre de 1937, en el número 36, escribe un artículo “Sobre la situación de nuestro teatro” (Cernuda 2007a: 130-133), en el que se queja de la falta de medios que alienten la aparición de una nueva dramaturgia. Asimismo, revisa el concepto de “artista de minorías” que, según su opinión, se usa para tildar a aquel escritor que parece “difícil” porque ofrece obras con “cierto asomo de inteligencia y buen gusto” ante “la bazofia” con la que “se viene solazando al gran público” (132). En ese sentido, critica el panorama literario y dramático del pasado reciente: “Se ha dicho que no tenemos novelistas ni dramaturgos. ¿Y cómo los vamos a tener, desdichados de nosotros, si no nos dejaban tenerlos?” (131). Para Cernuda, el panorama teatral era vergonzoso antes de iniciarse la guerra: “No creo que quepa mayor abyección que aquella en que había caído nuestro teatro representado. Hasta tal punto que el rubor coloreaba las mejillas

al leer cualquier cartelera de espectáculos” (132). En ese sentido, la guerra marcó la desaparición de “esas obras teatrales embrutecedoras”; pero Cernuda advierte que seguían sin darse ninguna rectificación: “¿No siguen embruteciéndonos, como si aquí no ocurriera nada, ante los engendros que le sirven sobre las tablas? Piénsese que no todo sigue igual en este punto, sino que aún está mucho peor” (132). Cernuda critica, aunque sin vehemencia, a dos dramaturgos cómicos del realismo burgués de la época, Benavente y Álvarez Quintero, y rescata las obras que se están representando en El teatro de la Zarzuela como *El Duelo*: “no hay allí nada difícil”, sentencia refutando el mote “de minorías”: “porque no es difícil componer un repertorio teatral a la altura de la condición de hombres que tienen los espectadores” (133). Por eso, el poeta llama a trabajar con el objetivo de mejorar la escena, central para el surgimiento de nuevos dramaturgos.

Este pedido de mejorar la dramaturgia en cartel para alentar la producción local queda aún más de manifiesto en su segundo artículo, “Un posible repertorio teatral”, del 28 de octubre de 1937, publicado en el número 38 de *El mono azul* (Cernuda 2007b: 134-136). Habiendo ya formulado su crítica al panorama teatral local, en este segundo texto, Cernuda se vuelve más preciso y plantea la necesidad de la traducción teatral para fomentar un teatro local, ilustrando así la función primaria que desempeñaría la traducción en sistemas literarios jóvenes, en crisis o débiles para la rápida generación de literatura propia, si retomamos la terminología polisistémica (Even-Zohar 1990: 45-51). En ese sentido, el poeta abre el artículo sentenciando: “Cualquier repertorio teatral que con gusto y juicio quiera formarse en España, debe forzosamente acudir a lo extranjero” (134).

De España, declara que “solo Valle-Inclán puede contar” para el fin de siglo y “de los escritores más recientes, únicamente dos nombres pueden escogerse: los de Federico García Lorca y Rafael Alberti. Ahí termina hoy por hoy, el número de dramaturgos contemporáneos españoles que deben figurar en programas de verdadero teatro” (134). Para Cernuda, a fin de que surjan otros nuevos autores es menester revisar el repertorio preliminar que sirve de base para los más jóvenes. Por un lado, el poeta no deja de lado la “tradición dramática española, punto de partida para constituir cualquier repertorio”, ya que incorpora los nombres de “Fernández de Moratín y Ramón de la Cruz”; pero, por sobre todo, señala la necesidad de que estos nombres españoles vayan “acompañados, ampliamente acompañados, por los de numerosos dramaturgos extranjeros, sean éstos griegos o latinos, medievales o renacentistas, románticos o modernos. Creo que en pocos terrenos artísticos somos tan ignorantes los españoles como en el teatral” (134). Y es aquí que ante la necesidad de llevar a escena obras que el español aún no conoce, Cernuda propone especialmente tres obras: *Lisístrata* de Aristófanes, *El candelero* de Musset y

Ubu rey de Jarry. Y concluye con un anhelo: “¿quién pudiera asistir, confundido entre el público, al despertar entre nosotros de la escena dramática, cuyo encanto es más poderoso que el de ningún espectáculo!” (136). Nos interesa destacar que este artículo fue publicado en *El mono azul* con la ilustración de un aguafuerte de Pablo Picasso de la serie de viñetas “Sueños y mentiras de Franco”, cuyo análisis y comparación de Franco con Ubu desarrollaremos en el siguiente apartado (Imágenes 35 y 36).

Ese mismo año, Cernuda escribe la obra teatral *El relojero o La familia interrumpida*, que lee en la Alianza de Intelectuales y que publica póstumamente Octavio Paz en *Vuelta* (1985, con un prólogo propio). Se trata de una comedia situada en un marco provinciano donde impera cierta represión sexual y se esboza una relación amorosa entre mujeres. Se trata de una obra convencional pero con elementos del Simbolismo y el Expresionismo, con cambios bruscos de tono en los personajes, marcando una “continuidad e innovación de tradición y modernidad” (Matas Caballero 2005: 574-575).

También Cernuda completa la inmersión teatral al decidirse a subir a escena ese mismo año durante el II Congreso Internacional de Escritores en Valencia, para interpretar a Don Pedro Sotomayor, el enamorado de *Mariana Pineda* de Lorca, en un montaje dirigido por Manuel Altolaguirre (Vallejo 1996, en Pérez Fernández 2005: 575). A pesar de estos acercamientos, en 1962, en su ensayo *Los Quintero*, renegará de su escritura teatral.

Durante la guerra, el poeta asume un claro compromiso político republicano, después de haber pasado sus años surrealistas en los que se había aproximado a los escritos de Breton y de lo que él mismo denomina “superrealismo”. Desde 1935, Cernuda se acerca a la pareja compuesta por Rafael Alberti y María Teresa León, quienes despliegan en Madrid una gran actividad en defensa del Frente Popular, tras regresar de su viaje por la URSS, donde toman clara conciencia antifascista y comunista. A su vuelta, fundan la revista *Octubre*, órgano de expresión de los Escritores y Artistas Revolucionarios. Allí, León escribe “Extensión y eficacia del teatro proletario internacional” y dirige el Comité de Agitación y Propaganda Interior de la Alianza; en su seno crea la revista ya comentada *El mono azul* y el Teatro de arte y propaganda, cuya sede funcionó en el Teatro de la Zarzuela de Madrid durante un año (1937-1938); luego cesa su actividad por problemas políticos y económicos.

Una vez que estalla la guerra, Cernuda participa como voluntario en las milicias populares, combatiendo en la defensa de Guadarrama. En ese sentido, recuerda María Teresa de León: “Luis Cernuda, valientemente dejó un día la Alianza de Intelectuales de Madrid para irse de soldado al batallón Alpino. Ninguna de esas cosas veo nunca en sus biografías. Estrechamos

nuestra amistad” (León 1977: 324). Ese mismo año de fuerte politización en la contienda, Cernuda, interesado por el teatro, realiza la traducción de *Ubu rey*, por encargo de María Teresa León para poner en escena en la temporada de 1937 en el Teatro de arte y propaganda (León 1965: 107). Sin embargo, no lograron llevarla a escena, tal como relata León en sus memorias: “Hizo una traducción de *Ubu roi* para mi teatro que yo dirigía, aunque no tuvimos ocasión de representarlo nunca, y cuando regresaba del frente al palacio de Heredia Spínola, donde vivíamos, no se encontraba solo ni se sentía triste” (324). Se trataría, por cierto, de la primera traducción castellana de la pieza, que lamentablemente se halla perdida.¹³⁷

La lógica de este encargo se vincularía con la recuperación del teatro de guiñol como recurso dramático propicio para la propaganda antifascista, tal como había ocurrido con la compañía *Guiñol Octubre*, dirigido por Miguel Prieto años antes. Así pues, el Teatro de arte y propaganda, en su único año de existencia, llevó a escena: *Los títeres de Cachiporra* de García Lorca en homenaje al poeta muerto,¹³⁸ *La tragedia optimista* de V. Vishnievski (para el 20º aniversario de la revolución soviética) en el que participó Cernuda recitando poemas, *El bulo* de Santiago Ontañón y *La destrucción de Numancia* en adaptación y versión de Cervantes a cargo de R. Alberti (Aznar Soler: 2007).

La Alianza Antifascista abogaba por un “teatro de urgencia”, cuyo texto podía funcionar como “arma ideológica para la formación del combatiente de la retaguardia; que fuera una respuesta a la tradición conservadora de la mayoría de dramaturgos, y una lucha contra los subgéneros y los populismos destinados al consumo y enajenación populares; un arte colectivo, derivado de una experiencia histórica colectiva; de formas sencillas, adaptables a la economía de medios dictadas por la eficacia y la utilidad” (Pérez Fernández 2005: 523). Si bien, en sus artículos de

¹³⁷ Esto es indicado por Emilio Barón en su artículo “Luis Cernuda, traductor (sus versiones de poemas franceses, alemanes e ingleses)” (1998: 37). Dicha información nos ha sido confirmada personalmente (en carta del 25 de marzo de 2015) por el heredero de Cernuda, Ángel Yanguas Álvarez de Toledo Cernuda, nieto del poeta y gran conocedor de sus manuscritos, así como también por los centros de documentación de la Residencia de Estudiantes de Madrid y el Centro Cultural de la Generación del 27 de Málaga, que se reparten los fondos del escritor. Alfredo Valverde, responsable del Centro de Documentación de la Residencia de Estudiantes, nos ha confirmado que en el conjunto de documentación que allí se conserva, adquirida a Yanguas Álvarez de Toledo, no se encuentra la traducción de *Ubu roi*; tampoco en el epistolario editado en 2003 por el hispanista James Valender para la Residencia de Estudiantes, *Luis Cernuda. Epistolario, 1924-1963*, se hace mención a esta traducción. El otro conjunto de obras que Cernuda dejó a José Luis Cano antes de marchar al exilio se encuentra en el Centro Cultural de la Generación del 27 de Málaga. Allí, Javier La Beira Strani, responsable de la biblioteca del Centro, nos ha confirmado la inexistencia de la traducción.

¹³⁸ Completan esta tendencia renovadora del teatro español en su formato de teatro de títeres: *Los cuernos de don Friolera* de Valle-Inclán, *La Farsa de los Reyes Magos* o el *Bazar de la Providencia* de Rafael Alberti; las *Tres farsas para títeres* de César Arconada; el *Tablado de marionetas* de Valle-Inclán; la *Farsa Infantil de la Fiera Risueña*, *El falso faquir*, *El empresario pierde la cabeza*, *Curiosa muerte burlada*, *La doncella guerrera* o *El moro leal* de Rafael Dieste, en su mayoría escritas para el Teatro Guiñol de las Misiones Pedagógicas (Aznar Soler 2007: 44).

El mono azul, Cernuda no alude directamente a este teatro de urgencia, comparte algunos puntos como el rechazo de la tradición conservadora o comercial del teatro que acabó enajenado al público, y también plantea buscar un público nuevo con una escena española renovada y que apueste al compromiso social.

En cuanto a la obra de traducción de Cernuda, esta puede clasificarse en dos tipos: traducciones por encargo o por voluntad propia. En el primer grupo se encuentran Ramón Fernández, *Molière* (Madrid, La Nave, 1932); Prosper Merimée, *Teatro de Clara Gazul y la familia Carvajal* (Madrid, Espasa-Calpe, 1933); Bernardin de Saint-Pierre, *Pablo y Virginia* (Madrid, Espasa Calpe, 1933); René Benjamin, *Balzac* (Madrid, La Nave, 1934); y Romain Rolland, *Goethe y Beethoven* (Madrid, La Nave, 1934); dicha lista de traducciones aparece en el tercer volumen de sus *Obras Completas* (Cernuda 2007: 851). El segundo grupo de traducciones son las que realiza por voluntad y afinidad estética. El volumen de *Obras Completas* menciona dos publicadas: Hölderlin, *Poemas* (México, Séneca, 1942. Reedición de J. Talens, Madrid, Visor, 1974) y Shakespeare, *Troilo y Crésida* (Madrid, *Ínsula*, 1953), si bien hay que añadir otras traducciones de poemas inéditos, como de De Nerval Blake, o Sófocles. La traducción perdida de Jarry se ubicaría en el primer grupo, pero hemos visto que esta incide en su concepción de renovación teatral.

Tras 1937, año en el que se aproxima de más cerca a la actividad teatral y combativa, Cernuda comienza a alejarse de su postura inicial de adhesión al comunismo y en 1938 marcha a Londres para trabajar como profesor.

Afortunadamente —dirá en 1958— mi deseo de servir no sirvió para nada y para nada me utilizaron. [...] Digo afortunadamente, porque así me salvé de verme arrastrado a cosas ante las cuales hubiera tenido que hacerme atrás. La marcha de los sucesos me hizo ver, poco a poco, como en lugar de aquella posibilidad de vida para una España joven, no había allí sino el juego criminal de un partido al que muchos secundaban pensando en su ventaja personal. (Cernuda 1993: 1506)

Y en 1962, en su texto *Los Quintero*, acabará relativizando su posición teatral asociada a los años de contienda.

Para concluir, si bien la traducción del *Ubu roi* de Cernuda se halla perdida, creemos, luego de revisar los textos teatrales del autor, que podría considerarse al escritor sevillano en como un “protraductor”, concepto que se aplica “a quienes, sin encargar o efectuar ellos mismos una traducción (si bien no es descartable que lo hayan hecho), o bien han suscitado, desde una posición de autoridad, el interés por algún original o bien han desbrozado con su propia actividad intelectual el terreno para el que el contexto del original resultara familiar en la cultura

de llegada”(Peña Martín 1997: 26). Es decir, dada su legitimidad literaria en su campo artístico, estos escritores consagrados permiten, en tanto que mediadores, introducir un autor menos conocido en su cultura y dotarlo de prestigio por propiedad transitiva.

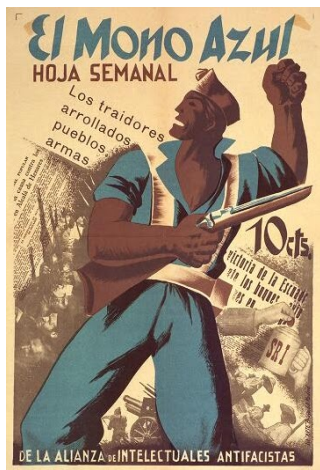


Imagen 35. Cubierta de *El mono azul*. / Imagen 36. Detalle del número 38, 28 de octubre de 1937, “Un posible repertorio teatral” de Cernuda y “Aguafuertes” de Pablo Picasso.

1.4. Ubu-Franco o el inicio del Régimen, por Picasso (1937)

Como ya hemos advertido en 2.1 de la Parte II, la obra pictórica y literaria se mezclan continuamente en Jarry. Este ha alentado variaciones en torno al personaje ubuesco tanto de su propio trazo, de donde han salido unos treinta dibujos, litografías o pinturas, como así también de artistas que tomaron al personaje como un motivo para desarrollar su propio arte va modo de un *work in progress*.

Esta “figura en progreso” se acercará pictóricamente a España de la mano de Picasso, puesto que Jarry se convertirá en una suerte de modelo vivo para el pintor malagueño. Así como hemos visto que Jarry empieza a ser mencionado en la prensa española a partir de los textos relativos a Apollinaire, especialmente a partir del fallecimiento de este último; también en el campo pictórico Apollinaire será quien dinamice la relación entre Jarry y Picasso, posibilitando el viaje de Ubu desde Francia hacia la Península.

La relación entre Jarry y Picasso comienza con un dato algo incierto o una mistificación dilecta, puesto que no hay coincidencia entre biógrafos de uno y de otro respecto del real conocimiento o amistad entre ambos. Según se señala en la biografía más reciente de Jarry, “the controversy is of more interest to biographers of Picasso than of Jarry. This is because, whereas Jarry certainly exercised some influence over Picasso, the contrary is not the case; and also because, although it seems certain they did meet, and probably more than once, Picasso denied the fact to some, while acknowledging it to others” (Brotchie 2011: 318). Para confundir las pistas, ante su biógrafa H el ene Parmelin (2013), Picasso negó haber conocido a Jarry. En esa misma dirección, su biógrafo inglés, John Richardson, titula un capítulo de su biografía: “La ausencia de Jarry” (cap. 23 del vol. 1), en el que afirma que se trató de una amistad imaginada (1995: 360-361):

El escritor de *Vers et Prose* que mayor influencia ejerció sobre Picasso fue Alfred Jarry, *poète maudit* solo ocho años mayor que él, cuya meteórica carrera ya estaba tocando a su fin. Como Jarry era amigo de Jacob, Apollinaire y Salmon, sucesivos biógrafos han afirmado que fue gran amigo de Picasso. Esta amistad existió solo en la imaginación, pues no llegaron a conocerse. Ello no impidió que Picasso se identificara con Jarry más que con ningún otro escritor, incluyendo a Apollinaire. Pese a que estos dos iconoclastas no se conocieran, lo sabían todo el uno del otro. Cuando Jarry murió, fue como si Picasso se apoderara de su alma mientras abandonaba su cuerpo. La ferocidad sexual de Jarry, su culto al ridículo y al absurdo, sus poderes camale nicos de mimetismo y parodia de estilos, su explotación de lo primitivo y de lo que actualmente denominamos *pop*, su divertido mestizaje de blasfemia y dogma cristiano, son solo algunas de las armas que Picasso tomó del arsenal de Jarry.

Sin embargo, estudiosos de la vida de Jarry, como Roger Shattuck (1974) o Rose Penrose (1981), señalan que el artista s  había conocido a Jarry y que hasta recibido su revólver, pero que por cierto pudor español lo negaba, puesto que “[Picasso] once told D[ora] that Jarry had kissed him on the mouth but she is convinced that if more [by which she meant other homosexual activity] had occurred during the 9 years she lived with him he would have told her” (Penrose, en Brotchie 2011: 321).

Lo cierto es que Picasso y Jarry frecuentaban un mismo espacio artístico en el París de comienzos de siglo. Picasso habría asistido junto con su amigo Casagemas a una de las sesenta y cuatro representaciones con marionetas de *Ubu sur la butte*, en otoño de 1901, en el cabaret Les 4z’Arts y compartían un grupo de amigos en común, entre los que destacaba Apollinaire. Los tres acudían a las tertulias del marchante Vollard en la Rue Laff te, aunque no es seguro que se hubiesen visto all . Apollinaire había conocido a Jarry en una fiesta organizada por la revista *La Plume* el 18 de abril de 1903 y, a partir de entonces, se habían vuelto amigos y compañeros de alcohol. Picasso habría conocido a Jarry, años después, el 20 de abril de 1905, en una cena organizada por Maurice Raynal, donde acudieron también Apollinaire, Cremnitz, Max Jacob y el escultor Manolo. Según narra Jacob, este encuentro había sido planeado por Raynal para que por fin Jarry y Picasso se vieran en persona. Durante la cena, todos se habrían embriagado,

salvo el escultor Manolo, quien se habría ganado la enemistad de Jarry. Así que en un momento en que el escultor asomó la cabeza por la puerta, Jarry, sacó su revólver y le disparó. El tiro no dio en el blanco, Manolo salió huyendo y Apollinaire le quitó el revólver a Jarry. Tras el episodio, Jarry sentenció: “¿Acaso no es tan bonito como la literatura?”. Esa noche, Apollinaire habría entregado el revólver a uno de los presentes; pero según Jacob el propio Jarry se lo habría obsequiado a Picasso. Más allá de si lo había ganado en directo de manos de Jarry o por intermedio de Apollinaire, ese revólver se transformó en un preciado bien para Picasso, quien lo llevaba consigo y hasta lo blandió en 1909 en la localidad española de Hortas, para espantar a un grupo de mujeres católicas escandalizadas (Palau i Fabre 1966: 165). Según Jacob, la noche del episodio “Manolo”, Jarry y Picasso trabaron amistad aunque no se vieran muy a menudo (Jacob 1994 [1906]: 49). También P. Besnier, biógrafo francés de Jarry, señala que en esa noche agitada, “Picasso et Jarry se prirent d’amitié instantanément et se gardèrent ces sentiments dans la suite sans s’être beaucoup fréquentés” (Besnier 2009 : 521).

Si bien en 1905, año en el que supuestamente se habrían conocido, algunos críticos de arte advierten que Jarry no habría influido en el periodo rosa que atravesaba Picasso por entonces (Thomas 2009: 60). Cabe destacar que los primeros esbozos de Ubu de Picasso datan justamente de ese año 1905; estos se hallan reagrupados en la hoja denominada “Croquis: Ubu, Paco Durio, Renée Peron...” (Imagen 37); en este croquis aparecen dos figuras amigas del entorno de Picasso y variaciones del “Autre portrait de Monsieur Ubu”, recuperando el esquema de la pera, ya citado en el texto de introducción de *Ubu roi*. También por entonces Picasso pinta un retrato de Apollinaire (Imagen 38), marcando el puente que traza Apollinaire entre la literatura y la pintura.

Al año siguiente, en julio de 1906, Jacob escribe una carta a Picasso en la que habla de la enfermedad de Jarry y le advierte: “[Jarry] est malade [...] Cette maladie sera sa mort ou sa vie [...] Jarry mort, la place d’Arlequin est à prendre” (Jacob 1994: 49). Ese mismo año, Picasso pinta *La Mort d’Arlequin*, de ahí que haya quienes se interroguen sobre si Picasso no había deseado ocupar el espacio del transgresor vacante y que le llevaría a desarrollar cierto culto a Jarry y su Ubu (González-Menéndez 2007: 224), al querer encarnar la figura de un payaso patafísico.

En 1907, en ocasión de la muerte de Jarry, Picasso envía a Apollinaire, un retrato de Jarry despeinado y que saldrá publicado en *Les soirées de Paris* del 15 de febrero de 1914; publicación dirigida por Apollinaire en sus primeros 27 números de 1912 a 1914 (Imagen 39). Por último, ya tras la muerte del escritor, Picasso compra a Apollinaire el manuscrito *Ubu cocu*,

la traducción de Grabbe hecha por Jarry (quien tenía dos versiones diferentes) —que hemos analizado en 2.3 de la Parte II— y un óleo pintado por él mismo (Brotchie 2011: 360).

Años después, en 1936, Ubu reaparece en el entorno picassiano en una fotografía surrealista de Dora Maar (1907-1997), quien por entonces era pareja de Picasso. Maar expuso la fotografía “Retrato de Ubu” en la Exposición Surrealista de Objetos organizada por André Breton en la Galería Charles Ratton de París y, un año más tarde, en la Primera Exposición Surrealista Internacional el 22 de junio de 1936 en Londres. En la fotografía de Maar, se veía el feto de un armadillo como representación de Ubu, que Breton caracterizó como un “objeto encontrado interpretado” (Imagen 40). En esa misma exposición, Picasso también había llevado una tela de una mujer de apariencia monstruosa, mezcla de mujer y de mantis religiosa. Según los biógrafos picassianos, Maar sería una influencia directa para Picasso, quien compuso al año siguiente su aguafuerte *Sueño y Mentira de Franco*, transformando los dedos y cabeza pegados del armadillo en apéndices y ojos de su personaje, y más próximos al cuerpo característico de los títeres de mano. Así, Victoria Combalía en su libro dedicado a la fotógrafa señala:

Un año después, Picasso daría una forma ‘ubuesca’ al Caudillo en su aguafuerte *Sueño y Mentira de Franco*. Debía de tener la fotografía de Dora ‘in mente’, pues el rostro de su dictador también posee un largo hocico y es tan monstruoso como esperpéntico y grotesco. Lo infantil del animal de Dora y lo infantil del dibujo picassiano, semejante al de una viñeta, les une por un momento. (Combalía 2002: 175)

Al año siguiente, ya iniciada la guerra, Picasso recibe el encargo de una colaboración concreta en apoyo de la República para el Pabellón español en la Exposición Internacional de París de 1937. Es entonces cuando realiza *Sueños...*, obra que comienza el 8 de enero de 1937 y que está compuesta por dieciocho estampas distribuidas en dos planchas y con una hoja manuscrita con un poema en su reverso. Estas fueron editadas en volumen y en postales, vendidas en el Pabellón español para recolectar fondos para ayudar al bando republicano (luego acabaron siendo planchas más grandes); también Picasso expone el óleo mural *Guernica*. El título, ampliamente analizado por los críticos, haría por un lado referencia al mundo de los *Caprichos* de Goya (y a su frase “el sueño de la razón produce monstruos”), pero también Picasso conciliaría la denuncia política con el juego de experimentación formal surrealista, en los juegos de palabras, ya que en francés el título es “Songe et mensonge de Franco”; otro intento previo había sido —en el mismo espíritu— “dicha/desdicha de Franco” (Haro & Soto 2011: 22) (Imágenes 41 y 42).

La inspiración jarryana es reconocida por el propio Picasso, quien, en declaraciones a J. J. Sweeney, dirá que había sido “inspiré par l’étron” [inspirado por la mierda] (Haro & Soto 2011: 44). Más allá del valor dado a la escatología y al poder destructor de Ubu como tirano,

también aparecen motivos ubuescos, como las líneas en la panza del personaje, la visión del pene y del ano en la primera plancha o el caballo famélico que aparece desventrado en la segunda plancha y que recuerda el caballo de ‘Phynances. También se ha dicho que Jarry anuncia con su idea de síntesis el cubismo picassiano en su reflexión sobre la forma aleatoria de un reloj según el modo de mirarlo:

[...] afirmar que la forma de un reloj es redonda [es] una proposición manifiestamente falsa, pues de perfil parece una construcción rectangular y estrecha, elíptica en tres de sus lados; además, ¿por qué demonios solo advertimos su forma cuando miramos la hora?... Un niño que dibuje un reloj como un círculo, dibujará una casa como un cuadrado, como una fachada, claro está que sin justificación ninguna; porque... rara vez ha visto un edificio aislado, e incluso en la calle las fachadas parecen trapezoides más oblicuos... (en Richardson 1995: 366)

En estas viñetas Picasso retrata al dictador Franco, a medio camino entre el Ubu jarryano y el armadillo de Maar. Así vemos al Ubu que cambia de atributos de estampa en estampa en la primera plancha de litografía, la cual es clara deudora de la imaginería de la historieta, o del auca catalana, que es recuperada durante la Guerra Civil para ridiculizar al adversario:¹³⁹ bigote, corona, peineta mantón, abanico, hocico, o un cerdo como animal de transporte, etc. Estas imágenes buscan caricaturizar las fuerzas opuestas a la República, estas sean la Iglesia, la monarquía o el propio Franco. En ese sentido, tal como señala Soto Calzado (2005: 365), así como Jarry acababa asesinando a las clases en el poder, ya sean financieros, nobles o magistrados, el Ubu-Franco se vale de esas clases junto a la Iglesia para asesinar al pueblo. Además, las estampas contienen texto en español, lo que refuerza la denuncia junto a un sentimiento de angustia:

Gritos de niños gritos de mujeres gritos de pájaros gritos de flores gritos de maderas y de piedras gritos de ladrillos gritos de muebles de camas de sillas de cortinas de cazuelas de gatos y de papeles gritos de olores que se arañan gritos de humo picando en el morillo de los gritos que se cuecen en el caldero y de la lluvia de pájaros que inunda el mar que roe el hueso y se rompe los dientes mordiendo el algodón que el sol rebaña el plato que el bolsín y la bolsa esconden en la huella que el pie deja en la roca. [...] Gritos de mujeres, alas rotas, dientes hincados en la arena y el caballo abierto, escabeche de espadas, lágrimas y en lagrimones, gotas de sangre...

La segunda plancha es muy diferente en su estilo, ya que no solo Ubu-Franco está presente sino que también se ve a un pueblo que sufre las consecuencias de la guerra: mujeres moribundas con los brazos en alto y cargando niños muertos, caballos agónicos, y que adelantan su obra

¹³⁹ Cabe destacar que, en 2011, el museo Picasso de Barcelona dedicó la exposición “Vinyettes al front” al análisis de la relación Picasso-Ubu a partir de estas dos planchas, reforzando la interpretación política de Ubu como sátira de Franco. En palabras de su director Pepe Serra, la exposición rescató una obra bastante desconocida que “denuncia i fa sàtira de manera directa i implacable de Franco i les dictadures feixistes similars i que ha estat sempre eclipsada pel *Guernica*” (2011: 10); trazando asimismo la relación de Picasso con la cultura popular española de la época, sobre todo, con la rica producción iconográfica del bando republicano (carteles, fotos, aucas, etc.).

posterior y más famosa del *Guernica*. Al humor satírico asociada a la caricatura del tirano, se agrega ahora el terror de las consecuencias de la guerra.

Meses después de acabar estas planchas, el 12 de septiembre de 1937, Picasso trabaja junto a otros artistas como Max Ernst (quien ya había realizado su propio Ubu en su obra “Imperator” en 1923), para ilustrar el programa de mano de *Ubu enchaîné* que se representó el 22 y 26 de septiembre en París en la Comédie des Champs Élysées con dirección de Sylvain Itkine de la Compagnie du Diable écarlate. En el programa de mano, Picasso realiza un dibujo de pluma sobre papel (Imagen 43) y un poema en francés donde comienza a ensayar su escritura vanguardista marcada por la carencia de puntuación, uso de gerundios y referencias a términos culinarios y escatológicos: “Au bout de la jetée promenade / derrière le casino le Monsieur / si correctement habillé si gentiment / déculotté mangeant son / cornet de frites d'étrons”. Ya sin referencias directas a la guerra, este Ubu se vuelve un personaje mediocre, el burgués que el mismo Jarry denostaba como un “fantoche”, que come “patatas fritas de mierda”.

En cuanto a su escritura, Picasso había comenzado a escribir hacia 1934, tardíamente en su carrera artística, justamente cuando se le hacía difícil pintar por problemas materiales y también porque el artista estaba atravesando una profunda crisis al separarse de Olga Koklova (Antonio Jiménez Millán 1987: 110). Al hallarse próximo a los surrealistas franceses, se acerca a la escritura, si bien la mayoría de sus textos son escritos en español. Según Jiménez Millán (1987:113), entre Picasso y la “vanguardia española existe una clara disociación [...], que no se vería paliada hasta muy poco antes de la Guerra Civil, cuando la revista *Gaceta de Arte* le dedica un número-homenaje en marzo de 1936, incluyendo originales de Breton, Eluard, Gómez de la Serna, Moreno Villa, Guillermo de Torre, Pérez Minik y Westerdahl”.¹⁴⁰

Afinando la escritura vanguardista, más adelante, Picasso escribe la pieza teatral *Le désir attrapé par la queue* (1941, publicada en 1945), una comedia en seis actos que, según él mismo reconoce, tendría una influencia declarada del *Ubu enchaîné* y cuyo reparto contó con figuras como Simone de Beauvoir, Dora Maar, Michel Leiris y Jean Paul Sartre, bajo la dirección de Albert Camus.

¹⁴⁰ La asociación de Picasso con el Surrealismo ha sido estudiada; ya en 1924, en el Primer Número de la *La Révolution Surréaliste* hay una participación del pintor, quien gozaba de la admiración de Breton. Y en el número de *Gaceta de Arte*, Breton alaba al Picasso poeta: “esta poesía no podría dejar de plástica en el mismo grado en que esta pintura es poética” (Jiménez Millán 1987: 114), es una escritura que es prolongación de su trabajo pictórico, son textos visuales aunque esto no quiere decir que sean miméticos. Breton apoya a Picasso y critica la teoría del arte como mimesis (en *El Surrealismo y la pintura I*), así como ya lo habían hecho desde Apollinaire hasta Artaud pasando por el propio Jarry.

Se trata de “una farsa sobre las preocupaciones con el hambre, el frío y el sexo durante la guerra” (Richardson 1997: 367), que pone en escena personajes como el “gros pied”, “la tarte”, “l’angoisse maigre”, “l’angoisse grosse”, en la línea trazada por la tradición bufa y la escatología de Jarry. Según relata su biógrafo inglés, Picasso hizo explícita su fuente de inspiración tras la primera lectura de la obra en la primavera de 1944, cuando ante sus actores extrajo de su armario un borrador de la obra *Ubu cocu*, cuyos diálogos sabía de memoria y recitaba en voz alta.

En esta obra los apetitos carnales se ponen en evidencia recordando tanto a Rabelais como a Jarry. Así, a modo de ejemplo, el “Gros Pied”, insaciable, declara: “réflexion faite rien ne vaut un **ragoût de mouton** mais j’aime beaucoup mieux le **miroton** ou bien le **bourguignon** bien fait un jour de bonheur plein de neige par les soins méticuleux et jaloux de ma **cuisinière** esclave slave hispano-mauresque et albuminurique servante et maîtresse délayée dans les architectures **odorantes** de la **cuisine**” (Picasso 1989 [1945]: 27; las negritas son nuestras).

En la obra dominan los humores, los excrementos y la comida con términos culinarios hispánicos; por ejemplo, en esta enumeración rabelesiana a modo de receta:

L’angoisse maigre - demi-quart de melon d’Espagne - de l’huile de palme - du citron - des fèves- sel - vinaigre - mie du pain - mettre à cuire à feux doux - retirer délicatement de temps en temps une âme en peine du purgatoire - refroidir - reproduire à mille exemplaires sur japon impérial et laisser prendre la glace à temps pour pouvoir la donner aux poulpes (criant par le trout d’égout de leur lit) soeur - soeur - viens - viens m’aider à mettre la table à plier le linge sale taché de sang et d’excréments - dépêche-toi ma soeur la soupe est déjà froide et se fend au fond du miroir de l’armoire à glace...

L’angoisse maigre - allons découpe la dinde et sers-toi convenablement de la farce - le gros bouquet d’affres et d’épouvantes nous fait déjà des signes d’adieu - et les coquilles des moules claquent des dents mortes de peur sous les oreilles glacées de l’ennui (elle prend un morceau de pain qu’elle trempe dans la sauce) ça manque de sel et de poivre cette bouillie - ma tante avait un serin qui chantait toute la nuit des vieilles chansons à boire. ((1989: 60 y 62)

También la comida reaparece como término de la comparación en metáforas en presencia, que rebajan el objeto metaforizado, por ejemplo, los “ojos” descritos como “ostras” con color del “alioli” en: “Les **huîtres** des ses **yeux** renferment les jardins suspendus bouche ouverte aux paroles de ses regards et la couleur **d’aïoli** qui l’encercle répand une si douce lumière sur sa poitrine que le chant des oiseaux s’y colle comme un **poulpe** au mâât du brigantin qui dans les remous de mon sang navigue à son image” (1989: 34; las negritas son nuestras).

En resumen, en este apartado hemos visto cómo Ubu resulta sin duda una figura productiva en la obra pictórica de Picasso, quien admira tanto la vida como la obra de Jarry y se sirve de su “fantoche” tiránico para aludir a Franco en múltiples producciones, pictóricas o poéticas.

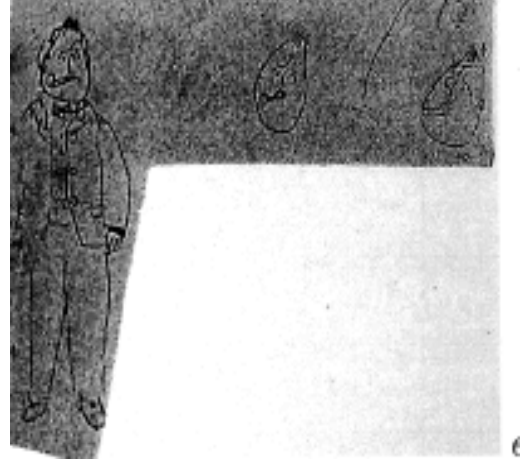
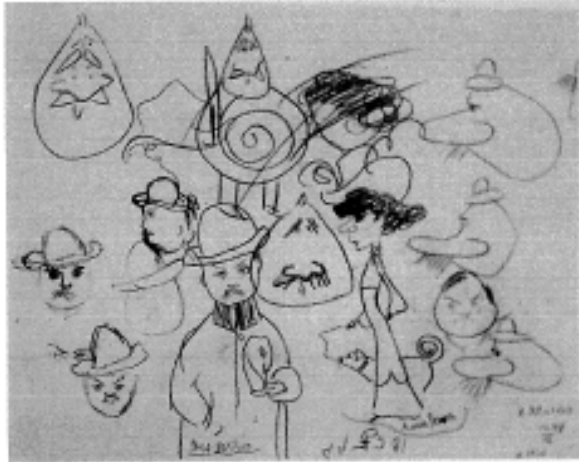
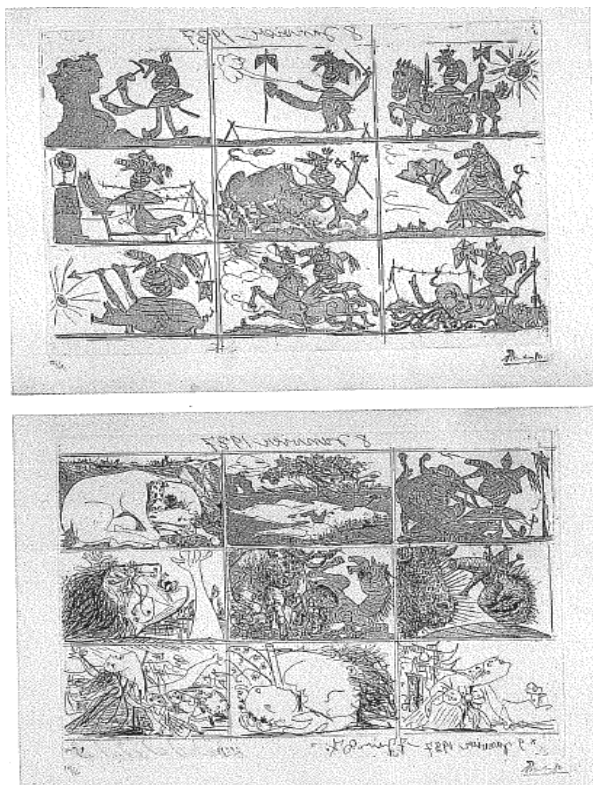


Imagen 37. “Croquis: Ubú, Paco Durio, Renée Peron...” (1905). / Imagen 38. “Tres croquis de Guillaume Apollinaire”.



Imagen 39. Retrato de Apollinaire (1914). / Imagen 40. *Retrato de Ubú* de Dora Maar (1936).



Imágenes 41 y 42. *Sueños y mentiras de Franco* (1937). / Imagen 43. Retrato de Ubu en programa de mano de *Ubu enchainé* (1937).

1.5. Latencia de Ubu en la primera etapa de censura franquista (1938-1966): relaciones con el humorismo de Mihura y el “nuevo teatro” de Arrabal, Nieva y Brossa

A pesar de la introducción hecha por dos famosos artistas españoles como Cernuda y Picasso en el ámbito republicano en el mismo año 1937, Jarry no aparece en España —al menos de manera explícita— hasta 1966, con una primera traducción, justamente al final de la primera etapa de férreo control franquista que va de 1938 hasta 1966, que instala la censura previa.

El aparato censor franquista en la prensa y la literatura se desplegó en distintos organismos gubernamentales. El 23 de diciembre de 1936 la Junta Técnica encargada del gobierno declaró ilícitos “la producción, el comercio y circulación de libros, periódicos, folletos y toda clase de impresos y grabados pornográficos o de carácter socialista, comunista, libertario y, en general, disolvente” (Abellán 1987: 27). En 1937 se crea la Delegación del Estado para Prensa y Propaganda en Salamanca. El 22 de abril de 1938, el ministro del Interior Ramón Serrano Suñer promulga la Ley de Prensa para reprimir, sobre todo, la prensa republicana (Moret 2002: 13).

Esta ley se mantiene vigente hasta 1966 y, entre sus medidas, establece la obligación de presentar los materiales a publicar ante el Ministerio del Interior para obtener o no su aprobación. La primera circular (Nº Rº 25288, en Gallofré & Virgili 1991: 488) se refiere a dos tipos de libros: aquellos que había que prohibir de un “modo definitivo y permanente” y los “temporalmente” prohibidos. En esta circular se incluía un índice provisional de autores contrarios al régimen. Y en él, se encontraban nombres tan diversos como Balzac, Eça de Queiros, Marx, Tolstoi, Rabelais, Rousseau, Russel, Salgari, Ortega y Gasset, Voltaire, Zola, entre otros nombres ilustres (Gallofré & Virgili 1991: 490-494). Allí se estipulan los criterios de censura:

1. Moral sexual entendida como prohibición de la libertad de expresión que implicara, de alguna manera, un atentado al pudor y a las buenas costumbres en todo lo relacionado con el sexto mandamiento y, en estrecha unión con dicha moral, abstención de referencias al aborto, homosexualidad y divorcio. 2. Opiniones políticas en el sentido apuntado más arriba (contrario a la derecha tradicional española). 3. Uso del lenguaje considerado indecoroso, provocativo e impropio de los buenos modales por los que se ha de regir la conducta de las personas que se autodefinen como decentes. 4. La religión como institución y jerarquía, depositaria de todos los valores divinos y humanos e inspiradora de la conducta humana arquetípica. (Abellán 1980: 88-89)

En 1939 se crea el Instituto Nacional del Libro Español (INLE) como “único organismo central de consulta y dirección de todos los problemas relativos a la producción y difusión del libro español” (en Llanas 2006: 39-40), que posteriormente cambia de nombre. Dentro de este organismo funcionaba la Sección de Ediciones, que prohibía o autorizaba con o sin modificación la publicación de una obra nacional o extranjera. El proceso al que se sometía el editor era el siguiente: primero, debía tramitar la solicitud de autorización indicando detalles como título, autor, datos de la editorial, número de página, precio, tirada, etc., junto con el texto mecanografiado, las galeradas o texto encuadernado. Luego, la solicitud era estudiada por el o los censor/es quienes debían elaborar un informe que respondiera a las preguntas siguientes: 1) ¿Ataca al dogma?, 2) ¿a la moral?, 3) ¿a la Iglesia o a sus ministerios?, 4) ¿al régimen y a sus instituciones?, 5) ¿a las personas que colaboran o colaboraron con el régimen?, 6) los pasajes censurables ¿califican el contenido total de la obra?, y 7) informe y otras observaciones.

Sin embargo, solía ocurrir que los censores no respondían detalladamente a estas preguntas, sino que más bien elaboraban un comentario personal en que resumían el contenido de la obra, emitían sus opiniones sobre la misma y sobre el autor y justificaban sus razones para prohibirla o aceptarla (Lafuente 2004: 27). De hecho, esto es lo que ha ocurrido con las traducciones de *Ubu roi*, tanto para su publicación como para su representación, cuyos expedientes ofrecen solo un breve párrafo enjuiciador, como hemos podido comprobar en la consulta del Archivo General de la Administración.

Tras el informe, la obra podía ser: autorizada, autorizada con supresiones —que el editor debía enmendar y podía volver a presentar—, autorizada a reserva de galeradas —si no habían sido adjuntadas antes—, autorizada a reserva de censura o, directamente, prohibida.¹⁴¹ Asimismo, a este control real sobre la letra, se le sumaban otras medidas coercitivas como el control de tiradas, de la concesión de papel, la prohibición de exponer determinados libros en los escaparates de la librería, etc.

Ante este contexto de férrea censura entre 1938 y 1966, la industria editorial poco desarrollada, y ahora precarizada, apuesta por lo seguro con la traducción de clásicos. A su vez, muchos intelectuales y artistas españoles mueren, son encarcelados o se exilian. En cuanto a las formas literarias, la poesía cede terreno a la novela como expresión de la posguerra. En el ámbito teatro, hegemoniza la escena el teatro de esparcimiento de *boulevard*. También se desarrolla un teatro politizado con formas realistas (ya sea socialista o expresionista), en detrimento de formas vanguardistas europeas, que no despiertan gran interés, y que son vistas o como demasiado innovadoras para el público burgués o como burguesas para los artistas comprometidos políticamente.

Así como la producción de teatro vanguardista, aunque existente, se mantiene en los márgenes, en cuanto a la traducción en el periodo, Anoll (1995: 45-47) señala que se traduce de forma conservadora, siguiendo el modelo impuesto por la *Revista de Occidente*, con cierto “moderno clasicismo” que busca mantener formas antiguas y dotarlas de un sentido nuevo, lejos de los ensayos formales del vanguardismo europeo. En ese marco, la traducción funcionaría “como una herramienta de primer orden para actualizar obras lejanas en el tiempo y el espacio, pero puede que no sea la herramienta ideal para gestionar estéticamente lo nuevo” (47). Según Abellán, en la década de los cincuenta, la industria editorial española comienza a recuperarse tras el impacto de la guerra, pero siempre apostando por estrategias conservadoras y por traducciones canónicas. En ese sentido, el editor Carlos de Arce (en Abellán 1980: 100-101) se pregunta sobre la reedición y retraducción del mismo canon:

Quisiera saber por qué algunos autores ensalzados y contestatarios en ciertos años ahora están silenciados. Por qué se editan libros y libros de autores que nadie lee, ni conoce, para amontonarlos entre los libros de saldo. Quisiera saber por qué se fomenta una literatura de traducciones del siglo pasado, amén de las noveluchas de autores extranjeros casi desconocidos en sus países de origen. Por qué, colecciones de divulgación, como la Salvat, vuelven a editar *Hamlet*, *El Avaro* y obras por el estilo, de las que ya ruedan 300 ediciones o más por toda España.

¹⁴¹ A modo de muestra, según recopila Abellán (1980: 22), para los años 1942-1943, el número de obras inicialmente prohibidas, cuya lectura quedaba reservada para eruditos y estudiosos, ascendía a 2.663, mientras que las obras prohibidas terminantemente eran 1.252.

A pesar de esta hegemonía del realismo teatral en su vertiente de *boulevard* o de denuncia, existen intentos de introducir una literatura no referencial y humorística como los promovidos por Valle-Inclán y Gómez de la Serna con sus géneros nuevos del esperpento y la greguería respectivamente y que se continúa en el teatro humorístico de Miguel Mihura (1905-1977) y el denominado “nuevo teatro” de Fernando Arrabal (1932-), Francisco Nieva (1929-) y Joan Brossa (1919-1998). Estos autores son afines a un teatro lúdico basado en el humor que juega con el lenguaje; tanto Arrabal como Nieva se vinculan con el Postismo, mientras que Brossa inicia su producción asociado a la revista *Dau al set*. Asimismo, los críticos ligarán a estos autores con el “Teatro del absurdo”, categoría que también se usará para caracterizar a Jarry en la década de los cincuenta, si bien no pertenecen al mismo contexto histórico de los representantes más destacados de este teatro como son Ionesco, Beckett o Genet.

En cuanto a Mihura, este es un personaje singular en su modernidad, ya que es un autor que dibuja, escribe teatro y artículos de prensa periódica, como en la revista *La Codorniz*, que él mismo funda. Si bien hay quienes lo describen como un “autor patafísico del absurdo” (Morales Benito 2012: 173), Mihura crea su obra más famosa, *Tres sombreros de copa*, mucho antes del desarrollo del Teatro del absurdo, en 1932, aunque no logra editarla ni representarla por aquel entonces hasta 1952 (en cambio, Ionesco escribe —como hemos visto en la Parte II— en 1949 *La Cantatrice chauve* y la estrena al año siguiente en París). Además, para poder estrenar sus piezas y vivir de su pluma, Mihura debió adaptarse al gusto burlesco de la posguerra y atemperar su humor absurdo. Así y todo, recurre a la imagen del “espejo deformante”, evocada antes por Valle-Inclán, para caracterizar su humor, que resulta distinto a lo cómico:

Lo único que pretende el humor es que, por un instante, nos salgamos de nosotros mismos, nos marchemos de puntillas a unos veinte metros y demos una vuelta a nuestro alrededor contemplándonos por un lado y por otro, por detrás y por delante, como ante los tres espejos de una sastrería, y descubramos nuevos rasgos y perfiles que no conocíamos. (1981: 272)

Aunque atemperado por el condicionante del contexto español reacio a la experimentación vanguardista, Mihura da muestras de humor lingüístico (a través del literalismo en la interpretación de los juegos de palabras) y de situaciones ilógicas, que ponen en entredicho la realidad monolítica para dejar lugar al absurdo. Al igual que Jarry, recurre a la extrema literalidad de tomar el lenguaje al pie de la letra, para denunciar el uso de las frases hechas:

Julio —El señor me perdonará, pero debo advertir al señor que la casa del señor está ardiendo.
Abelardo —¿Qué quieres decir?
Julio —No quiero decir. Digo.
(*Ni pobre ni rico*, 2005: 257)

Baronesa —Pero yo soy una señora. Una señora que le ama y que no pierde la esperanza de que algún día sea usted mío.

Abelardo —Lo veo difícil, señora.
Baronesa —Nunca diga usted “de esta agua no beberé”.
Abelardo —¿Por qué?
Baronesa —No sé, pero no lo diga.
(*Ni pobre ni rico*, 2005: 270)

En *Tres sombreros de copa*, hay diálogos sobre situaciones absurdas, que son tomadas por cotidianas y que introducen, de este modo, otra lógica que nos recuerda la patafísica jarryana. Por ejemplo, el “Cazador astuto” se dedica a pescar conejos: “Hace quince días que los pesqué. Pero estoy siempre tan ocupado que no consigo tener ni cinco minutos libres para comérmelos... Siempre que pesco conejos me pasa igual” (1992: 108). También el consumo de huevo en el desayuno se asocia a una clase social; así la gente honrada come huevos fritos y los bohemios, en cambio, pan con manteca. Antes de casarse, el futuro suegro Don Sacramento dice al protagonista Dionisio: “¡A las personas honorables les tienen que gustar los huevos fritos, señor mío! Toda mi familia ha tomado siempre huevos fritos para desayunar... Solo los bohemios toman café con leche y pan con manteca” (138). Y Dionisio, tras conocer a Paula, decide no casarse como estaba previsto: “Yo no me caso, Paula... ¡Yo no puedo tomar huevos fritos a las seis y media de la mañana!” (1992: 143). De este modo, Mihura critica las leyes absurdas que pueblan la vida cotidiana y que vuelven al individuo mero ejecutor de las mismas.

En cuanto al teatro de Arrabal y Nieva, estos autores han sido poco mencionados en las nóminas que refieren al “nuevo teatro” o “teatro *underground* español” (tal y como lo llama el crítico estadounidense George E. Wellwarth en 1970), hecho que denuncia Barraión Muñoz (2003: 2824), quien prefiere hablar, a su turno, de un “teatro de vanguardia” en sentido amplio para referirse a un tipo de teatro que buscó dirigirse al público con lenguajes distintos al realismo. Respecto de las trayectorias de Arrabal y de Nieva, ambos autores se acercaron en España al Postismo (movimiento de las segundas vanguardias españolas, nacido en Madrid por los años cuarenta) y, una vez en Francia, conocieron las vanguardias en directo; mientras que Arrabal ha ido publicando su obra en Francia a medida que la escribía, Nieva ha tenido que esperar hasta los años setenta para darla a conocer.

Al teatro de Arrabal lo hemos caracterizado en el apartado sobre la recepción francesa de Jarry (véase 1.c.2.2 de la Parte II) porque más allá de ser español, desarrolla su producción en Francia muy asociado al Collège de ‘Pataphysique, del que es miembro hasta la actualidad. Hemos visto que su dramaturgia comienza muy próxima al “Teatro del absurdo” hasta entrar en una forma más singular y chocante de “Teatro pánico”, propuesta que Arrabal crea junto con R. Topor y A. Jodorowsky.

Francisco Nieva es otro dramaturgo que va a contracorriente del realismo de posguerra y que recupera la tradición del esperpento. Lleva a España sus lecturas realizadas en Europa, entre las que se contaba la obra de Jarry: “Venir a España hace ocho o diez años con la cabeza llena de Wilde-Bataille-Jarry-Artaud-Genet era venir pidiendo un puesto en la prisión de Carabanchel, y no en la sección de ciencias políticas, sino en la de ciencias perversas” (en Pérez Coterillo 1980: 659). Este también incorpora las experiencias del Living Theatre, El Bread and Puppet, entre otros grupos de teatro colectivo. El autor reconoce que su producción dramática fundada “en la larga espera” (1975: 193), ya que sus formas lejos están del realismo que exigía por entonces la escena española y saldrán, en cambio, publicadas en libro en la década de los setenta hasta su edición completa en 2007.

El propio Nieva divide su copiosa dramaturgia en tres tipos: “teatro de crónica y estampa”, “teatro de farsa y calamidad” y “teatro furioso”. Este último grupo de obras nos interesa particularmente porque fue compuesto como un ejercicio privado de escritura, con “mucho de violencia formal y conceptual contra la dictadura y la torpe censura de Franco”, pero sin ánimo de llevarse a escena por esos años (Nieva 2007: 193). Se trata de un teatro político con piezas que destacan como *Pelo de tormenta*, *Nosferatu* y *Coronada y el toro*. Nieva precisa el sentido que le da al término “político” ya que se trata, más bien, de un teatro “concienciador y satírico generalizante. Un paso corto antes de llegar al teatro político que naturalmente se habría de cultivar sin la amenaza de la censura previa” (1975: 160). Pero el autor no apunta a un verismo realista, sino más bien rescata la fuerza dionísica de las fiestas populares españolas, expresada con un lenguaje barroco.

En estas tres obras de “teatro furioso”, Nieva propone categorías architextuales novedosas como “reópera” —para *Pelo de tormenta* y *Nosferatu*, género que caracteriza como “una fiesta de variable duración y tanto admite su realización frontal y distanciada como su inserción agresiva en el público” (1975: 45)— o “rapsodia española” —para *Coronada y el toro*, obra que pone en escena los preparativos de una corrida de toros, que nunca logra llevarse a cabo—. Asimismo, en todas ellas, los personajes resultan “tipos” carentes de psicología, por ejemplo, “la duquesa”, “la abadesa”, “el alguacil más gordo”, “el aprendiz”, “el agonizante”, “el niño magro”, “el niño gordo”, etc. La localización espacio-temporal también se ve trastocada; por ejemplo, en la primera indicación escénica de *Pelo de tormenta*, se señala: “Todo acontece en Madrid, hace mucho tiempo, poco antes del fin del mundo” (47), o en *Coronada y el toro*, Nieva ubica la escena en “Tiempo de España en conserva” (163). Estos rasgos recuerdan los postulados antimiméticos de Jarry en pos de la renovación teatral. De hecho, Nieva busca llevar a escena *Ubú rey* en la temporada de 1973-1974 por el Colectivo Pequeño Teatro y es autorizado después

de una fuerte censura que suprime fragmentos de “mal gusto” de léxico sexual, escatológico y religioso.¹⁴² Con el retorno a la democracia, en 1982, dirige un *Ubú rey* para el Teatro Popular de Muñecos y Máscaras de Madrid.¹⁴³

A nivel poético, el autor resitúa la escatología en escena; por ejemplo, el personaje “Mal-Rodrigo” de *Pelo te tormenta* es un devorador de mujeres que caen en una fosa —y que evoca la fosa de Père Ubu donde iban a parar los financieros, nobles y magistrados—. Así pues, Mal-Rodrigo posee un “feroz apetito y las tripas tan llenas de juerga, que todas las semanas se zampa una hembra de las más frescas que culetean por la ciudad” (49).

En este “teatro furioso”, abundan las adjetivaciones degradantes, por ejemplo, “Maldito seas, tropezones, ojos de albóndigas” (51), “¡Quita de aquí, mantecón, pacifista, baloncesto...”, gritan las “voces del pueblo” en *Pelo de tormenta* (81); en *Nosferatu*, este desea: “Yo quiero una vida muerta que me sepa a Camembert, a Champá, a caca de oca, a nalga de ninfa herida” (139); y en *Coronada y el toro*, una gitana describe a la protagonista como “Coronada, merluza fría” (168).

En cuanto al léxico usado, Nieva distorsiona y condensa palabras para evitar “el estilo administrativo” (Pérez Coterillo 1980: 664), como ocurre, sobre todo, en *Coronada y el toro*, con neologismos como “exprés-progreso” (Nieva 1975: 166), “Gobernador Besopies” (167), “Señores Alticolocados” (166), “finimundo”, “no te vanistories más en coplas” (181), o “me tiemban las manos de churrigusto” (193), “al rasca-rasca, al bulle-bulle de mis tripas” (192), entre otras expresiones lanzadas por Coronada. En *Nosferatu* también hay perfumes hediondos como “sahuemerio de Gomorra”, “Olfato de moras”, “Bálsamo de alhucemas”, “Algalia de Esfinge”, “Flato de rosas”, “Prímulo del horto”, “Sorbo de canario”, “Viene y pasa”, “Médula de mareo” (135).

El principio de la inversión de la lógica se pone en juego en el teatro de Nieva, como en *Nosferatu* en las declaraciones contradictorias de “El gran marcial”: “Kelly, échalos a todos, quédate sola conmigo para abandonarme mejor. Hagamos el amor y el odio en la viceversa” (138) o en *Coronada y el toro*, cuando la Niña blanca se lamenta: “Yo comienzo a tener miedo. Se ha hecho tan tarde que parece que ya no soy la misma de esta mañana. ¡Mirad que si llego a casa y no me conocen!” (204). Y este trastocamiento de la lógica habitual permite componer imágenes de carga surrealista como, en *Nosferatu*: “¡Al abrir el grifo del agua el otro día, me

¹⁴² Para un análisis de los informes de los censores y de las supresiones, véase el capítulo 6 de la Parte III.

¹⁴³ Para una crítica de esta puesta en escena, véase:

<http://elpais.com/diario/1982/11/27/cultura/407199610_850215.html>. (Allí se menciona la traducción de J. B. Alique para Bruguera.)

salió un niño abortado y en forma de anguila sinuosa... Todavía estaba vivo y se fue gagueando por el desagadero” (126).

Además de los intentos vanguardistas en la dramaturgia de Arrabal y Nieva, el ambiente de las segundas vanguardias, alentado por el Postismo madrileño en esta primera etapa de férreo control franquista, halla un paragón en Cataluña con el grupo de *Dau al set*, publicación literaria y plástica en diversas lenguas (sobre todo en catalán, pero también en castellano y francés), cuyos cincuenta y seis números salen entre 1948 y 1956 y que retoman, después del interregno de la Segunda Guerra, el Simbolismo, el Surrealismo, el existencialismo filosófico, así como también cierto primitivismo asociado a la magia y la cultura popular como las aucas, el carnaval o las fiestas como la Patum. Los miembros centrales son el poeta y artista visual Joan Brossa, el filósofo Arnaud Puig, el impresor Joan-Josep Tharrats, los plásticos Joan Ponç, Antoni Tapiès, Modest Cuixart y más tarde el poeta y filósofo Eduardo Cirlot.

El Surrealismo, que ya había hecho su entrada en Cataluña a partir de un número 179 de la revista *D’aci i d’alla* (1934), dedicado al arte moderno, las exposiciones en la galería Dalmau y la acción de promoción del arte nuevo de ADLAN (Amics de l’Art Nou) a comienzos de la década de los treinta, en donde participa Miró con sus “objetos poéticos”, reaparece después de la Segunda Guerra. Este se hace presente, aunque de forma clandestina, en algunas publicaciones, como la revista *Poesía* de Palau i Fabra en 1944 y *Algol* (1946), cuyo único ejemplar funciona como antecedente de *Dau al Set*, y en el que se publican textos e ilustraciones Joan Brossa y Joan Ponç.

Estudiando las publicaciones de *Dau al set* (digitalizadas en el portal ARCA), advertimos que Jarry no es mencionado en sus páginas, pero sí aparecen, en cambio, ciertos poetas “malditos” franceses, como Lautréamont y, sobre todo, Artaud. También hemos detectado que uno de los colaboradores de *Dau al Set*, Alfredo Papo, que se ocupa de los artículos relativos al jazz, era por ese entonces miembro del Collège de ‘Pataphysique (representaba el miembro catalán de la institución, así como nos lo corroboró en carta Paul Gayot en agosto de 2015), junto a Miró (cuyo vínculo desarrollaremos en el capítulo 6.3.a). La revista dedica números especiales a Picasso y Cocteau, publicando la primera edición del poema de Cocteau “Traduit d’avance”, en versión bilingüe castellano-francés.

Si bien se la suele describir como una revista más “artística que literaria” (Bordons 2011: 45), en ella leemos poesía, ensayo y teatro de una de las figuras más destacadas, que nos interesa, sobre todo, por su humorismo lingüístico: Joan Brossa. Este comienza desplegando una práctica poética asociada al soneto y pasa, luego, a componer hipnagogias (imágenes de duermevela),

caligramas inspirados en Apollinaire, poemas de corte “neosurrealista”, hasta llegar a la elaboración de sus famosos poemas visuales, que pasan del poema experimental al poema objeto.

Aunque no hallamos una mención directa de Jarry —si no es a través de la mediación de Miró, de quien Brossa es admirador—,¹⁴⁴ advertimos que la concepción de lenguaje resulta afín entre Brossa y Jarry, ambos deudores de la “palabra en libertad” de Mallarmé. Al igual que Jarry y de un modo aún más marcado, Brossa se ubica en las fronteras de las artes, reuniendo imagen y texto; a veces el epígrafe resignifica la obra, como ocurre en el poema visual “Burocracia” que permite interpretar las hojas caídas de un árbol como folios del ordenado “papeleo” de los burócratas (Imagen 44). Así como Jarry, quien se nutría del sintetismo pictórico de Gauguin, Brossa halla en la pintura una fuente de inspiración para la literatura. Él mismo reconocía que solía pensar en un poema “y sin saber cómo encuentro el camino en un cuadro de Miró o de Klee” (en Alegre 1991: 13). Por otra parte, en los textos, Brossa prefiere la reducción a la multiplicación de las palabras: “Yo no sé escribir improvisando [...]. Si podemos expresarnos con dos palabras, por qué hacerlo con cuatro” y “hay que hilar muy fino en el oficio para hacer que una sola palabra sea un mundo” (Brossa, en Coca 1971: 56 y 147); frase que evoca la concepción jarryana de la palabra como un diamante en el que confluyen los sentidos, como “carrefour des idées”. Asimismo, comparte la idea de que una obra de arte sintética redonda en potencialidad: “Cal que ens quedem només amb les coses essencials; saber ser essencial vol dir madurar”. [...] Jo he procurat de donar sempre el màxim amb el mínim bagatge. [...] Resumir, simplificar, per obtenir una més gran intensitat” (Brossa, en Coca 1971: 116 y 133).

El interés por la letra gráfica (por el abecedario como fuente de poesía) y por los “tipos” de tipógrafo es compartido tanto por Jarry como por Brossa. Hemos visto que Jarry elige la “r” como letra dilecta, Brossa, en cambio, realizará gran cantidad de dibujos y textos con la letra “a”, explotando las posibilidades de su materialidad; también recurre creativamente a unidades mínimas como los signos de puntuación o las onomatopeyas (Imagen 45). La crítica de arte Pilar Parcercias (1999:34) asocia este interés gráfico por la palabra de Brossa con la ironía dada y surrealista y con el ejercicio lingüístico de R. Roussel, quien buscaba la desviación semántica de las palabras y las dobles lecturas (tal y como hemos visto en el capítulo 2.2 de la Parte II). Brossa redobla la apuesta rousseliana al añadir la relación visual entre la imagen y el epígrafe,

¹⁴⁴ A él dedica poemas y textos, por ejemplo, “Joan Miró dels ventalls” en el que afirma en mayo de 1949 en *Dau al Set*: “ARA sentim el triomf de Miró, ben despert a la més alta realitat, ple de domini, com també constatem ja definit, inesborrable, el seu eixamplament dels camins antics” (Brossa 2001: 375) o el poema “Joc de cartes català de transformació”, en el que rinde tributo a sus amigos: allí afirma “Rei de copes: Miró contemplant com una serp devora uns ocells dins un envelat” (Brossa 2001: 379).

que acaba resignificando la pieza; por ejemplo, al reunir dos hojas de árbol junto a un clip con el título “burocracia”, el artista actualiza ambos sentidos de “hoja”.

Además de la poesía, Brossa escribe, entre 1944 y 1968, “poesía escénica”, ampliando los límites del teatro hacia formas parateatrales. De este modo, se opone a un teatro convencional que domina la escena del teatro catalán, al que juzga, en 1958, “com una matussera institució característica d’un estat de coses que detesto” (Brossa 2001: 111). En 1968, ante las pocas representaciones, que tampoco le agrandan del todo, decide que “el poeta no repreneugé les seves experimentacions en aquest camp” (20). Sin embargo, su producción es extensa durante esas dos décadas: Brossa escribe más de trescientas piezas, agrupables en distintos subgéneros como el “postteatre” (o acciones espectáculo), “Normes de mascarada” (o ballets), “accions musicals”, “Fregolisme” (o monólogos de transformación) y “strip-tease”.¹⁴⁵ Su variada “poesía escénica” abarca desde obras de tres actos (como el sainete *Ja hi tinc un peu!*) o piezas de un acto único en las que las frases hechas o palabras se repiten, como en *Esquerdes, parracs, enderrocs esberlant la figura* (115-116), pieza en la que dos arlequines dialogan hasta llegar al silencio tautológico:

Arlequí I: Creua un pont.
Arlequí II: La ruïna d’un pont.
Arlequí I: Un pont damunt el riu.
Arlequí II: El pont no té baranes.
Arlequí I: El pont que servirà. Els
Arlequí II: ponts, justament. [...]
Arlequí I: Silenci.
Arlequí II: Silenci. Si.
Arlequí I: lenci.
Arlequí II: Silenci.

La reducción de la obra puede llegar incluso a la elaboración de una pieza teatral sin réplicas, como ocurre en la obra *Sord-mut*, cuya única indicación afirma: “Acte únic. Sala blanquinosa. Pausa. Teló”.

Por último, cabe destacar que sus poesía escénica se asocia a la cultura popular, la magia y el carnaval: “Jo sempre he cregut que l’ingredient bàsic del teatre, i per això m’agrada Frègoli, no és la literatura, sinó el carnaval. [...] Arlequí, Pierrot i Colombina, aquesta és l’essència del teatre” (Brossa, en Guerrero 1999: 12); de ahí que el artista se decante por el humor y el carácter festivo en el arte. Sin embargo, su operación de carnavalización de los géneros y el lenguaje no va a ser advertida con entusiasmo en un contexto de crítica de arte marcada más por el realismo social.

¹⁴⁵ Su poesía escénica fue publicada entre 1973 y 1983 en seis tomos en *Teatre complet*, Barcelona, Edicions 62.



Imagen 44. “Burocracia”. / Imagen 45. “Trieu”.

1.6. Conclusión

En esta capítulo dedicado a recepción inicial de Jarry, hemos estudiado el estado del campo cultural español y argentino desde el comienzo de siglo con la Edad de Plata española, cuyo influjo se hace sentir el campo literario argentino, pasando por la primera etapa de férrea censura franquista y el correlativo auge editorial argentino. Hemos revisado las publicaciones, sobre todo, de la prensa literaria periódica, en las que aparece Jarry asociado al Simbolismo y a la figura de Apollinaire. Hemos advertido que las vanguardias tanto españolas como argentinas, de carácter moderado o conservador respecto de sus pares franceses, recuperan más bien autores simbolistas con un afán de actualización respecto de las letras extranjeras. El modo de traducir tampoco resulta del todo rupturista, ya que el decoro es una figura que se hace presente en las propuestas de las revistas, como ocurría, por ejemplo, con la traducción de E. Méndez en *Martín Fierro*.

Si bien durante este inicio de siglo XX no se publican traducciones de la obra de Jarry, hemos ido leyendo propuestas de autores locales que, desde una posición marginal respecto a la hegemonía del realismo en el campo cultural, elaboran un humorismo afín con nuestro autor francés. En ese sentido, el esperpento de Vallé-Inclán y las greguerías de Gómez de la Serna son dos formas nuevas que introducen la crítica de una realidad social por vía de la deformación grotesca, en el primer caso, o el juego con la ruptura de la lógica y el azar en el segundo. Una vez que estalla la Guerra Civil española, el humor no solo como juego con las formas del

lenguaje y las convenciones de una lógica que se devela absurda, sino sobre todo como una vía de denuncia política halló en 1937 un año de rica producción. Esta se plasmó en la propuesta de renovación de un teatro español a cargo de Cernuda, quien estaba a su vez comprometido con el frente republicano (posición que abandonará luego) y en las viñetas de “Sueños y mentira de Franco” de Picasso, de quien también hemos revisado su escritura dramática y poética que presenta marcas de su constante lectura de *Ubu roi*, sobre todo, en la elección de léxico escatológico y nutricio para componer las cadenas de metáforas.

Por último, en el periodo de férrea censura franquista, que se extiende de 1938 a 1966, si bien la escena es dominada por el teatro realista (en su vertiente burguesa o socialista), hemos advertido algunos intentos vanguardistas asociados, sobre todo, a movimientos como el Postismo o *Dau al Set*, con autores de teatro como Mihura, el primer teatro de Arrabal, “el teatro furioso” de Nieva y el trabajo tipográfico y la “poesía escénica” de Brossa, autores que comparten con Jarry el mismo interés por una literatura antimimética, en la que el humor funciona como vía dilecta de conocimiento y de experimentación con el lenguaje; asimismo, defienden el rescate de fuentes populares. En el capítulo siguiente, veremos que la relación de las segundas vanguardias con Jarry se harán más explícitas en el campo receptor argentino.

2. LA PRIMERA TRADUCCIÓN DE *UBÚ REY* DURANTE LA CONSOLIDACIÓN EDITORIAL ARGENTINA (1955-1976)

“Necesaria o no la ‘Patafísica se hace presente en UBuenos Aires”

Rafael Cippolini (2009b: 328)

En este capítulo nos interesa atender especialmente al periodo de consolidación editorial argentina (Aguado 2004: 125-169), que comienza a mediados de los años cincuenta, tras el golpe militar contra el gobierno democrático de Juan Domingo Perón en 1955, y que se extenderá en una sucesión de democracias breves e inestables, caracterizadas por políticas de modernización desarrollista, también denominada “modernización autoritaria”,¹⁴⁶ y por una radicalización política, hasta acabar con el golpe militar de 1976 contra el tercer gobierno peronista.

Respecto del campo de la cultura, veremos que, durante el periodo mencionado, se consolida el mercado interno del libro y se gesta el *boom* de literatura latinoamericana. El país vive un clima de experimentación artística de la mano de las segundas vanguardias, que eligen como órgano de expresión las revistas literarias, y aparecen nuevos espacios de creación experimental como el Instituto di Tella o el más ignoto Instituto de Altos Estudios Patafisicos de Buenos Aires, mientras se desarrolla progresivamente una politización del espectro cultural.

El periodo de consolidación del mercado interno del libro, tras su etapa de auge, ocurre en un clima de fragilidad política de las instituciones, deterioro económico y radicalización de las divisiones en la sociedad argentina que repercutirán en la política editorial, ya que en las naciones periféricas, a diferencia de las centrales, el campo cultural suele tener un régimen de débil autonomía, puesto que depende de lo que ocurre en el campo político y económico, cuyas decisiones pueden alentar o constreñir su desarrollo. En Argentina, en estos veinte años, el campo cultural se irá radicalizando políticamente, al tiempo que ubicará en las grandes metrópolis una instancia simbólica por fuera del propio campo artístico local,¹⁴⁷ con el cual se establecerá una relación singular, a veces de respeto y otras de reapropiación cultural.

¹⁴⁶ Así la caracteriza el investigador Oscar Terán (2013: 213), para quien, en este periodo se da “una modernización económica y social al propugnar una mayor racionalidad y eficiencia para potenciar la productividad industrial”, pero que no se equipara con la ampliación de los derechos políticos puesto que el peronismo estaba proscrito.

¹⁴⁷ En su análisis sobre los movimientos de vanguardia argentinos, los investigadores Longoni y Mestman advierten ambas dependencias, por un lado, a otros campos locales (políticos, en este caso) y, por otro, a un campo cultural ajeno al local: “dado que los campos culturales tienen un régimen de débil autonomía

Específicamente en el sector editorial, las frágiles democracias y los cambios en las políticas económicas no constituían un terreno propicio para el crecimiento de esta industria. De hecho, se dio una cotización de la divisa extranjera junto al aumento de trabas a la exportación editorial y la ausencia de políticas en el sector. No obstante, nacieron nuevas editoriales orientadas, sobre todo, al nuevo público lector surgido a continuación de la etapa de auge. Según datos de *La empresa del libro en América Latina* (Aguado 2003: 129), después de 1956, tras el auge de creación de nuevas editoriales —muchas provenientes del exilio español— siguieron activas ochenta y una editoriales y se crearon noventa nuevas. Entre 1955 y 1976, la cantidad de títulos osciló entre 2.530 y 5.096 unidades. La producción más alta de ejemplares ocurrió en 1974 con 49.640.619, pero no superaron la del año 1953, en el momento de oro editorial con 50.912.597.

La caída en la producción ocurrió, sobre todo, con la Revolución Libertadora (1955), que derrocó a Perón, y con sus efectos de censura, ya que los editores evitaban sacar libros de temática peronista. Sin embargo, esta caída se compensó aumentando la tirada de aquellos que sí se editaban: en 1956, la tirada promedio era de 7.551 ejemplares. El número se contrajo durante los gobiernos militares, por ejemplo, en 1966 fue de 5.966 y, por el contrario, se multiplicó en la época de Cámpora y el retorno del peronismo: en 1974 la tirada alcanzó los 10.118 ejemplares (cifras extraídas de Lagarde, en Aguado 2009: 131).

En paralelo, España desarrolló una política de fomento a su industria editorial y Argentina se vio obligada a exportar menos a ese país y a apostar, por consiguiente, por fortalecer el mercado interno, creando nuevas formas de difusión y de promoción que salían del clásico circuito de librerías y apoyaban la consagración de autores latinoamericanos. En los años sesenta, tuvo lugar el famoso *boom* de literatura latinoamericana, fenómeno que deja ver cómo estaba conformado el circuito editorial hispanoamericano: los autores latinoamericanos (Rafael Arguedas, Guillermo Cabrera Infante, Julio Cortázar, José Donoso, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Manuel Puig, Juan Rulfo, Ernesto Sábato, Mario Vargas Llosa, entre otros) ya eran populares en sus respectivas naciones de origen, pero en el momento en que sus obras circularon en España es cuando compusieron un “tejido único y visible del todo” (Catelli 2010: 713). Es decir, España afianzó la identidad de grupo, que no se percibía de un modo tan homogéneo desde la propia América Latina. Asimismo, en España buena parte de los autores

en las sociedades periféricas, en particular en el caso argentino, el golpe de 1966, la intervención a la universidad, el clima de tensión social y su respuesta represiva, contribuyeron a una toma de posición de los actores y su inscripción en tendencias a la radicalización política de amplias franjas sociales.” Y más adelante, “no puede negarse que en nuestro campo artístico repercutían las tendencias neovanguardistas vigentes en las grandes metrópolis” (Longoni & Mestman 2008: 55).

del *boom* confían en una gestión española de sus obras, a menudo bajo la figura de la agente literaria Carmen Balcells.

En el momento de consolidación del campo editorial argentino, las editoriales que ya existían, como Sudamericana, Losada, Sur, Emecé mantuvieron su línea editorial, pero a su vez aparecieron nuevas empresas (Fabrill editora, Rodolfo Alonso, Ediciones de la Flor; algunas con ideología definida de izquierda, como Editorial Altamira, Pasado y Presente, La Rosa Blindada, etc.), de menor tamaño, pero que dieron cabida a escritores y textos más afines con la problemática nacional y que se abrieron a un público lector diferente; en algunos casos, cercanos a los movimientos políticos de izquierda y también a un público universitario de clase media. En esta época nacen precisamente las editoriales Minotauro, Centro Editor de América Latina y Brújula, que describiremos en este capítulo por estar vinculadas a la ampliación del canon literario, a la incorporación de lecturas o géneros menores, como el humor negro o la ciencia ficción, y porque se mostraron más atentas a las segundas vanguardias artísticas, en el seno de las cuales se traduce la obra de Alfred Jarry.

2.1. Las segundas vanguardias: la introducción de Jarry y la ‘Patafísica en sus revistas

Tras una primera recepción vanguardista de Jarry en la década de los veinte en la revista *Martín Fierro*, en el periodo de consolidación editorial también florecerán movimientos de vanguardias, sobre todo en torno a revistas literarias, en las que Jarry volverá asociado a veces al Surrealismo, otras, al Invencionismo.

Según la periodización de la recepción del Surrealismo en Argentina (Poblet Araya 2004: 233), al primer momento de iniciación y búsqueda vanguardista (1928-1949), le sigue un segundo momento de cristalización y auge (1950-1957), que nos interesa describir especialmente puesto que es cuando ocurrirá la importación de Jarry y de la ‘Patafísica dentro de las vanguardias. Por último, se da un tercer momento de evolución y transformación (1958-1973), que culmina en el año de muerte del poeta surrealista Aldo Pellegrini, emblemático promotor de las experiencias de vanguardia en un sentido amplio. Justamente estos dos últimos momentos relativos al auge y evolución de las segundas vanguardias argentinas coincidirán con el periodo de consolidación del campo editorial en el país; de ahí que dicha confluencia permita componer un rico panorama de producción libresca y revisteril.

Las vanguardias de la segunda mitad del siglo XX, o “segundas vanguardias”, son caracterizadas como heterodoxas, dado que no estaban alineadas exclusivamente en un único movimiento: “no fueron muchos los escritores de nuestro país que aceptaron que se los considerara exclusivamente surrealistas. La heterodoxia siempre fue más fuerte que la sujeción a una corriente determinada” (Espejo 2009: 29). Asimismo fueron más reformistas, es decir, de baja radicalidad. En ese sentido, el poeta Francisco Madariaga describe al Surrealismo americano afirmando que “no es protesta sino boda” y no sirve tanto “para rechazar el mundo sino para celebrarlo” (en Prieto 2011: 370). Es decir, las vanguardias argentinas no plantearon una revolución en todos los planos ni un cuestionamiento profundo de la institución del arte,¹⁴⁸ no buscaron ser subversivas en el plano social, tampoco en el plano político, aunque se suele caracterizar a sus miembros como antiperonistas en la etapa que va de 1945 al 1955 (Martínez 2008: 7). Su innovación se centró, sobre todo, en el plano estético y en el humor, “en especial, en el humor negro y por una capacidad de captar situaciones absurdas” (Pichon Rivière 1973). En ese sentido, las segundas vanguardias fueron más continuadoras que rupturistas, es decir, profundizaron la vía abierta en la década de los veinte a cargo de las vanguardias “criollas”, intensificándola desde el humor.

En referencia a los actores y composición de estos movimientos, cabe señalar, tal como avanzamos más arriba, que el panorama vanguardista en Argentina, durante la segunda mitad del siglo XX, tiene como figura tutelar al poeta Aldo Pellegrini (1903-1973). Además de fundar el primer grupo surrealista en un idioma distinto al francés en 1926, Pellegrini compuso una obra peculiar que combina teatro (*Teatro de la inestable realidad*, 1964), ensayo (*Para contribuir a la confusión general*, 1965) y, especialmente, poesía, reunida en un volumen bajo el título *La valija de fuego*, publicada en 2001 por la Editorial Argonauta.¹⁴⁹ Por otra parte,

¹⁴⁸ No lo serían, siguiendo la propuesta realizada por Peter Bürger en su libro *Teoría de la vanguardia* (1987), en donde afirma que un movimiento puede ser denominado de “vanguardia” en el momento en que cuestiona las bases de la institución arte, es decir, los conjuntos de mecanismos y factores que intervienen en la producción, distribución, recepción de las obras e ideas que dominan acerca del arte en una época determinada y que determinan una forma de recepción en particular. Asimismo, el autor señala la estrecha relación entre arte y vida de todo artista de vanguardia. Para Bürger, los movimientos “neovanguardias” de los años sesenta y setenta no serían propiamente vanguardistas porque la institución arte ya está preparada para la absorción de las protestas de vanguardia. Sin embargo preferimos adoptar aquí una noción de “vanguardia” más amplia que –siguiendo a Raymond Williams (1994)– se resumiría en toda aquella formación “emergente”, es decir, lo nuevo plasmado en nuevas relaciones, prácticas, significados y valores, que irrumpe en “ruptura” contra la estética hegemónica y que se vuelve, en perspectiva, una “avanzada” que podría llegar a ser dominante en un momento posterior.

¹⁴⁹ Este sello fue fundado en la década de los cuarenta por el propio Pellegrini, pero sufrió la clausura por parte del gobierno peronista a comienzos de los años cincuenta. Tras dos décadas de inactividad, la editorial fue relanzada por su hijo, Mario Pellegrini, a mediados de los setenta en Barcelona y continuada luego en Buenos Aires tras el retorno de la democracia, en 1983, hasta la actualidad. A la publicación de poetas locales, se suman traducciones de referentes del Surrealismo como André Breton, Antonin Artaud, Lautréamont, Rimbaud, marqués de Sade, Odysseas Elytis, Benjamin Péret, Annie Le Brun.

Pellegrini desarrolló una tarea de curador y ensayista de artes plásticas, interesándose sobre todo por los primeros artistas abstractos de la Argentina. Publicó innumerables artículos en revistas especializadas de arte.

En 1967 organizó la exposición *Surrealismo en la Argentina*, cuyo catálogo nos interesa porque resume la situación de la vanguardia local de entonces. Caracteriza al Surrealismo como un “movimiento ideológico que encuentra en el arte su justificación” y que busca “la liberación del hombre” (Pellegrini 1967: 12-22). También señala la existencia de dos caras en el Surrealismo: una afirmadora que aspira a la libertad, el amor y la poesía; y una negadora que expresa que el mundo está dominado por la coerción, la sordidez y la hipocresía. Esta última cara puede, según Pellegrini, ser denunciada directa o indirectamente por vía del humor, específicamente de un “humor poético” (Pellegrini 1967: 13). Esta muestra tuvo lugar en el Instituto Di Tella, centro de experimentación artística que funcionó, entre 1958 y 1970, atento a las nuevas experiencias europeas en teatro, arte y música. El Instituto Di Tella ocupó un lugar vacante dejado por el grupo Sur, que había perdido su hegemonía cultural como introductores de la novedad literaria (Terán 2013: 127), ampliando el público consumidor de arte y poniendo al día a Buenos Aires como una capital del arte moderno. Así pues, el Di Tella será un actor clave para la experimentación, de hecho, aquí Jarry hará su entrada en una representación en 1968 (que revisaremos en el cap. 6).¹⁵⁰

Pellegrini también ejerció como antólogo y traductor, puesto que realizó una *Antología de poesía surrealista* (Fabril Editora, 1961, reeditado por Argonauta, B. A., 2006), que fue alabada y autorizada por el mismo Breton. En ella buscó presentar un balance histórico del movimiento desde una posición periférica, que es rescatada en su prólogo como un lugar de libertad:

La distancia geográfica, el no haber participado directamente en las actividades del mismo (con toda la carga de conflictos personales que eso significa) puede quizás haber prestado al autor cierta independencia de criterio; y conste que no se hace referencia a una utópica objetividad, cosa que resulta prácticamente imposible, puesto que fatalmente cada uno sigue el camino que le imponen las propias tendencias personales. (Pellegrini 1961: 9)

Su ordenación es de carácter abierto e inclusivo, ya que no solo incorpora a autores “militantes estrictos”, sino que también suma a aquellos que hicieron uso de un “lenguaje surrealista”. Asimismo, Pellegrini realiza dos traducciones, que también prologa, de autores con quienes

¹⁵⁰ A pesar del lugar central como centro de exhibición y promoción de lo nuevo, el Di Tella fue criticado por dos flancos distintos: desde los circuitos más conservadores de la cultura por “disolver las buenas costumbres” (Terán 2013: 128), pero también desde una izquierda más afín al proyecto sartreano y al Partido Comunista, que lo acusaba de una mera actitud “lúdica y descomprometida [...], esclavizado a las modas internacionales” y de estar financiado por fundaciones extranjeras (Longoni 2008: 76-78).

comparte afinidad poética. La primera es *Obras Completas* del conde de Lautréamont, “con una versión de *Los cantos de Maldoror* que es casi una hazaña lingüística, publicada por primera vez en 1964 en Ediciones Boa, con un estudio preliminar, ‘El conde de Lautréamont y su obra’, y reeditada por Argonauta en Barcelona en 1978” (Espejo 2009: 18). La segunda traducción es *Van Gogh y el suicidado por la sociedad* de Antonin Artaud, publicado en 1971 por Argonauta con un prólogo titulado “Artaud, el enemigo de la sociedad”. Además, Pellegrini es el director de la colección “Los poetas” de Fabril Editora, colección en la que se publicaron importantes traducciones, como la poesía de Fernando Pessoa y Jacques Prévert, traducida por el poeta argentino Rodolfo Alonso, o la antología de Arthur Rimbaud, traducida por los poetas Oliverio Gironde y Enrique Molina.

La constante actividad de Pellegrini en el campo artístico se vio sobre todo plasmada en la continua promoción y codirección de revistas literarias y culturales, lugar privilegiado de manifestación de los movimientos vanguardistas.¹⁵¹ Como hemos visto anteriormente, el primer ensayo de publicación surrealista tuvo lugar en la revista *Qué* de los años veinte, que prosiguió, una vez consolidado el Surrealismo en un grupo mayor, en la década de los años cincuenta y sesenta en las revistas *A partir de cero*, *Boa* y *Cero*. Por otro lado, se desarrollaron publicaciones de vanguardia más inclusivas y heterodoxas, asociadas al Invencionismo: *Ciclo*, *Letra y Línea* y *Poesía Buenos Aires*. A continuación, las caracterizaremos brevemente, para situar en ellas a Jarry y la ‘Patafísica.

A partir de cero (1952-1954, tres números), junto con *Qué*, fue la publicación más alineada al Surrealismo, en un momento en el que la nueva revista *Contorno*, de inspiración sartreana, liderada por los hermanos David e Ismael Viñas, instaba a un compromiso mayor del intelectual con la realidad sociopolítica argentina. *A partir de cero* se hace eco del interés por la relación con el contexto, aunque sostiene cierto lirismo formal y una preocupación poética mayor, tal como deja ver su subtítulo: “Revista de poesía y antipoesía” (Minguzzi 2013). En ella, se publican traducciones de Lautréamont, Baudelaire, Artaud, Paul Éluard, Benjamin Péret, André Breton. En respuesta paródica a una encuesta lanzada por otra revista, *Contemporánea* (número 1), sobre la posibilidad de un “arte nacional”, los miembros de *A partir de cero* optan por criticar la idea de un arte nativo, asociado a un Estado-nación y propugnan, en cambio, un gesto “internacional” que les permita apropiarse desde allí de lo popular (Imagen 46).

¹⁵¹ Para la caracterización de las revistas literarias que dominaron el panorama en el periodo de consolidación del mercado editorial en Argentina (1955-1976), seguimos a Prieto (2011:357-395), Goloboff (2008), Espejo (2009: 13-45), Poblete Araya (2004: 233-241), Maturo (1996: 91-98) y Minguzzi (2013).

Cabe destacar que, a diferencia de *Qué*, que carecía de ilustraciones, en esta revista abundan las imágenes, entre las que mencionamos los *collages* de dos miembros fundadores de la sede del Collège de ‘Pataphysique en Argentina: Juan Esteban Fassio y Álvaro “Álvaro” Rodríguez (cuya semblanza abordaremos en 2.2). En el tercer número, Fassio realiza un *collage* en la tapa sobre Baudelaire: “Le bonheur vomitif (Baudelaire)”. En él, una cabeza femenina que ocupa la mitad del rectángulo superior aparece vomitando sobre una superficie plana de color oscuro situada en la mitad inferior del recuadro (Minguzzi 2013). Otro *collage* en la p. 13, representa una figura femenina de perfil, que se mira al espejo arreglándose el cabello y apoya su rodilla en un banco. De entre sus nalgas emerge una imagen ondulante que podría ser interpretada como una cola (*Idem*). También Álvaro Rodríguez realiza un *collage* en la p. 7, que representa una figura femenina cuyo tronco termina en el cuerpo de un animal, cuyas patas se asemejan a las de una rana y cuya parece la de un pez (*Idem*). Asimismo, Jarry se suma (en el primer número de 1952, p. 7 y en primero número de 1954, p. 5) junto a una lista de autores como Artaud, Baudelaire, Cendrars, Michaux, Tzara, entre otros.

Boa (1958, 1960, 3 números), dirigida por el poeta Julio Llinás, funcionó como filial del movimiento surrealista “Phases” de París; orientado sobre todo a la plástica con representantes de la neofiguración, como Rómulo Macció o el arquitecto Clorindo Testa (Imagen 47).

Cero (1964, 1967, 5 números) combinó una poética surrealista con un compromiso político mayor, tratando de instalar lo nacional en un contexto americano más amplio. Los aspectos surrealistas se evidencian en el espíritu lúdico o burlesco, en secciones de crítica como “Cerocrítica” y humor, como “Cronopiaje”. En esta última sección, por ejemplo, bajo el título “DiTélicos”, se relatan las aventuras de dos cronopios ocurridas durante una visita al Instituto Di Tella. De hecho, Cortázar agradece esta sección en una carta enviada desde París. Esta doble inquietud artística surrealista y política queda evidenciada en la selección de autores traducidos en sus páginas: Antonin Artaud, André Breton, Robert Desnos, Hans Arp, Paul Éluard o poetas y escritores como el italiano Giuseppe Ungaretti, Henry Michaux, el español Juan Goytisolo, el poeta libanés Georges Schehadé o el congoleño Moisés Mabutu. También publican a latinoamericanos, como el cuentista mexicano Eraclio Zepeda, los ecuatorianos Euler Granda y Jorge Enrique Adoum y la poeta peruana Lola Thorne (Minguzzi 2013) (Imagen 48).

Además de estas revistas asociadas estrechamente al Surrealismo, aparecen otras que, sin dejarlo de lado, incorporan nuevas corrientes artísticas como el Invencionismo: *Ciclo*, *Letra* y *Línea y Poesía Buenos Aires*.

Ciclo (1948-49, dos números) funcionó como una revista cultural que incorporó a artistas promotores del arte “concreto-invencionista”. Esta corriente de arte no figurativo, de corte geométrico, proclamaba que, tanto en poesía como en artes visuales, “el arte abstracto se ha purificado, ha devenido arte concreto”, según dichos del arquitecto Tomás Maldonado, padre del “Manifiesto Invencionista” (Alcaide 1997: 225). En ellas aparecieron traducciones tanto de Breton o Lautréamont, como de Henry Miller o Moholy Nagy (Imagen 49).

Letra y Línea (1953-1954, cuatro números) fue una publicación dirigida por Pellegrini, quien “al mismo tiempo que hace *A partir de cero*, que es ortodoxa, hace *Letra y Línea*, que es como hacer un campo de toda la vanguardia”, según dichos de Rodolfo Alonso (Martínez 2008: 9), presentándose con el subtítulo de “Revista de cultura contemporánea. Artes plásticas. Literatura. Teatro. Cine. Música. Crítica”. *Letra y Línea* aglutinó, entonces, “distintas tendencias de la poesía y la pintura, el ensayo y la narrativa; junto a Juan Carlos Onetti, se encuentran Molina, Pellegrini, Carlos Latorre” (Pichon Rivière 1973) (Imagen 50).

En el cuarto número dedicado al dadaísmo (julio de 1954), Juan Esteban Fassio, el principal divulgador y miembro del Collège de Paris, escribió un artículo, titulado “Alfred Jarry y el Colegio de ‘Patafísica”, que fue considerado como el primer trabajo local de divulgación sobre Alfred Jarry y el Colegio de ‘Patafísica (Rivera 1997: 221). Allí Fassio pasa revista por las diferentes definiciones de la ‘Patafísica y explica el humor jarryano, comenta la edición de la obra de Jarry en francés que, hasta entonces, solo contaba con un tomo de las *Obras Completas* —aunque incompletas— editadas en Montecarlo en 1948, relata la fundación del Collège de ‘Pataphysique en 1949 en París y enumera los trabajos realizados hasta el momento: un calendario de trece meses, los Estatutos del Organigrama y las publicaciones periódicas: doce números de los cuadernos y tres series de cuatro publicaciones periódicas (para sus miembros exclusivamente), más ediciones inéditas de Jarry.

Este primer artículo divulgador de la ‘Patafísica, que presenta a Jarry y al Collège, se enmarca en una publicación surrealista amplia y de carácter inclusivo. Fassio aprovecha esta plataforma para que los lectores de *Letra y Línea* se interesen por la ‘Patafísica como si se tratara de una experiencia surrealista más, aunque estuviera presentando algo distinto. Y plantea un linaje inverso, Fassio sostiene entre líneas que la intuición surrealista ya había sido experimentada antes por la ‘Patafísica y, en ese sentido, escribe: “en este punto, como en muchos otros, las investigaciones y descubrimientos de Jarry coinciden con las más vitales intenciones del Surrealismo; Breton, Duchamp y Péret no han dejado de declararlo expresamente” (Fassio 1999: 56).

Poesía Buenos Aires (1950-1960, treinta números), alejada de la vanguardia surrealista, reunió a poetas del arte concreto, autodenominados “poetas del espíritu nuevo”, en referencia a la conferencia de Apollinaire “El espíritu nuevo y los poetas” (1917) y, de este modo, se acercó a un autor de la vanguardia europea no tenido en cuenta por los vanguardistas argentinos de la revista *Martín Fierro* (Imagen 51). Esta revista se planteó como continuidad del movimiento invencionista, centrado en la abstracción geométrica y la razón pura, alentando asimismo la radicalización del creacionismo de Huidobro. También se ubicó como continuadora de la revista *Arturo*, cuyo único número se centraba sobre todo en las artes plásticas. Según el investigador Martín Prieto (2011: 373), el origen del espíritu nuevo hay que buscarlo justamente en este pequeño grupo *Arturo*, fundado por los artistas Arden Quinn, Rhod Rothfuss, Gyula Kosice y Edgar Bayley, en 1944. En ese sentido, en el primer número de *Poesía Buenos Aires*, el poeta Bayley (1979: 75-76) propone su texto programático “Invencionismo”, en el que señala que, en el lenguaje poético,

las palabras entran en relaciones que, en vez de reducir o encerrar su poder poético, como en el discurso lógico, tienden a liberarlo dotándolo de una conciencia nueva, *inventiva*. Es este acto de liberación ordenadora de la energía emocional de las palabras donde reside la operación poética. Y es porque algunos de nosotros hemos trabajado a veces dentro de esta conciencia, que se ha adoptado para designarla, sin insistir demasiado en ello y a título provisorio, la palabra invencionismo.

Poesía Buenos Aires recuperó dos antecesores: Oliverio Girondo, del primer martinfierrismo, cuyo libro de extrema experimentación con el lenguaje, *En La Masmédula*, publicado en 1952, es saludado por la publicación (frente al silencio de las demás revistas). Otra figura que rescatan es la del poeta Juan L. Ortiz, considerado una suerte de poeta-filósofo presocrático cercano a Macedonio Fernández, hasta entonces poco publicado. En el volumen que reúne una selección de lo publicado durante su década de existencia reconocen: “No deja de ser un orgullo para los editores de *Poesía Buenos Aires* en haber sido los primeros en llamar la atención sobre su obra de poeta” (1979: 436).

Poesía Buenos Aires celebra la publicación de revistas surrealistas como *A partir de Cero* por su “contribución al esclarecimiento de la conciencia poética”, pero inmediatamente la acusa de “favorecer, en nombre del automatismo, el absurdo, la vacuidad, la nulidad de la expresión” y, sobre todo, de convertir el método de composición surrealista en una pura “retórica del lenguaje automático”, manifiesta en una “fraseología surrealista”. A pesar de no coincidir en el método de escritura, consideran que la existencia de un grupo surrealista en Argentina es útil para despertar, en realidad, el interés por nuevos movimientos estéticos.

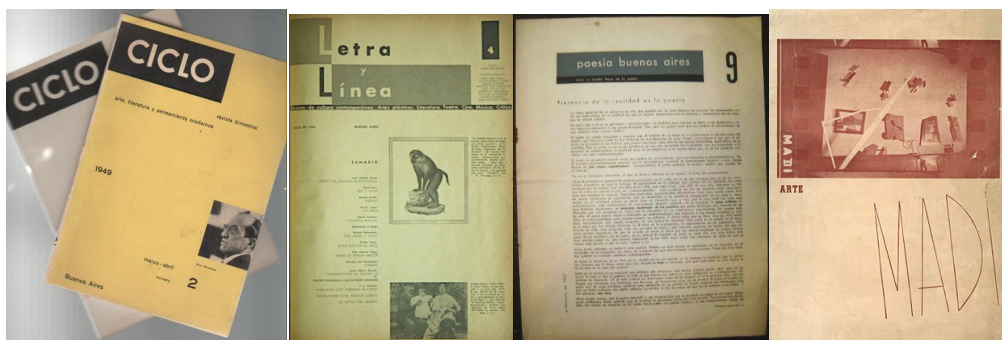
Otro grupo, proveniente del programa invencionista de la revista *Arturo*, que era autónomo a *Poesía Buenos Aires*, fue el grupo *Madí*, integrado por artistas plásticos argentinos y uruguayos como Carmelo Arden Quin, Rhod Rothfuss, Martín Blaszko y Gyula Kosice, entre otros, quienes buscaban una poesía antfigurativa equivalente a una “proposición inventada, conceptos e imágenes no traducibles gráficamente” (“Manifiesto”, en Aguirre & Espiro 1979: 116). Según Quin, el nombre “Madí” resultaba un acrónimo de “materialismo dialéctico” ya que los miembros del grupo estaban afiliados al Partido Comunista; no obstante, según Kosice, el nombre provenía de la pronunciación de “Madrid” hecha por los españoles exiliados (Kozak 2012: 163), es decir, de un juego con el lenguaje. El movimiento, considerado un precursor de la vanguardia europea Fluxus (Alcaide 1997: 238), se orientó más hacia las artes plásticas y la construcción de máquinas cinéticas, alejadas de todo realismo (Imagen 52).

Según su manifiesto de 1946, firmado por Kosice, es necesario “abolir toda injerencia de los fenómenos de expresión, representación y significación” (en Prieto 2011: 373). Madí formó parte, junto con la otra rama de “Arte Concreto-Invención” escindida de la revista *Arturo*, de la abstracción rioplatense, en contra de la representación romántica e incluso en contra del Surrealismo, por entender el arte como “adaptación psíquica”. Asimismo, “abstracción” debía entenderse como opuesto a “representación” pero no a “concreto”, ya que el objetivo era inventar objetos nuevos. También en su manifiesto afirmaban que “la invención es un ‘método’ interno, superable, y la creación, una totalidad incambiable. Madí, por lo tanto, inventa y crea” (en Kozak 2012: 164; Alcaide 233-236).

En síntesis, las revistas aquí consignadas dan cuenta de un rico ambiente de intercambio en la época de las segundas vanguardias en Argentina, en las que el Surrealismo acaba mezclándose con problemáticas locales y con corrientes no figurativas y concretas introducidas por el Invencionismo. En general, se establecen fructíferas relaciones entre los escritores y artistas que publicaban en las distintas revistas; y si bien algunas son más fieles a un movimiento, todas ellas apuntaban a una caracterización heterodoxa e inclusiva del panorama artístico local en la segunda mitad del siglo XX. Además todas coinciden en cierta oposición a la cultura que representaba el grupo *Sur*,¹⁵² con su editorial y revista homónima fundadas por la escritora

¹⁵² La revista *Sur* –que perdura hasta 1970 con 350 números en su catálogo– es considerada central en la importación de traducciones que renovaron la literatura argentina en los años cuarenta (Wilson 2004), pero cabe destacar que en la década de los cincuenta ya había dejado de tener un peso tan rotundo en la literatura argentina: “Las razones habrá que buscarlas en los profundos cambios culturales y políticos que se instalaron desde la segunda mitad de esa década, y en la aparición de nuevos protocolos de lectura, sobre todo los impulsados por los jóvenes reunidos alrededor de la revista *Contorno*, orientados por los paradigmas del marxismo, el existencialismo, el psicoanálisis y un nuevo nacionalismo ni peronista ni antiperonista, que había sido el eje del debate de la década anterior” (Prieto 2011: 286).

Victoria Ocampo, que funcionó como órgano de introducción de traducciones de literatura extranjera innovadora en los años cuarenta, pero que en las décadas siguientes acabó siendo considerada como conservadora por los miembros de estas segundas vanguardias.



Imágenes 46-52. Cubiertas de las revistas *A partir de cero*, *Boa*, *Cero*, *Ciclo*, *Letra y Línea*, *Poesía Buenos Aires*, *Madí*.

2.2. El Instituto de Altos Estudios Patafísicos de Buenos Aires: la tarea de divulgación de J. E. Fassio y compañía

Además de la introducción de Jarry en las revistas literarias de las segundas vanguardias a cargo de surrealistas heterodoxos que hacían hincapié en el humor, los adeptos al Invencionismo y al grupo Madí rescatan la ‘Patafísica como aquella “ciencia” excepcional, que les permite desarrollar “máquinas inútiles”, además de textos y traducciones. Uno de las figuras clave de este último grupo es Juan Esteban Fassio (nacido en Buenos Aires en 1924 y fallecido en Barcelona en 1980), quien cumplió un rol de mediador (hasta ahora soslayado por la crítica) entre Francia y Argentina en la introducción de obras de vanguardia en el campo cultural local. Rastrear su biografía nos permite descubrir textos traducidos al castellano de autores patafísicos

“conscientes, inconscientes o de patacesores”.¹⁵³ En el artículo “Fassio, las máquinas de leer laberintos” del investigador Jorge Rivera, Fassio es descrito como

[...] un inventor, imaginero, ensayista, dibujante, traductor, compilador, patafísico, bibliófilo y pensador heterodoxo [...]; uno de los mayores y más sutiles conocedores y divulgadores del arte y la literatura de vanguardia, de la que llegó a poseer una de las bibliotecas mejores provistas de la Argentina (junto con las de Elías Piterbarg y Enrique Pichon-Rivière), como piezas auténticamente curiosas y fundamentales. (Rivera 1997: 220)

De formación dibujante y francófilo declarado, Fassio se vinculó desde temprano con los movimientos de las segundas vanguardias, comandados por su amigo Aldo Pellegrini¹⁵⁴ y, sobre todo, con el grupo Madí, colaborando en las revistas antes mencionadas con textos o *collages*; también participó en la tercera exposición de Madí en noviembre de 1946 (Isabel Cadenas Cañón 2012).

Fassio podría situarse en la línea de otros escritores argentinos que fueron figuras solitarias y que desarrollaron un humorismo experimental como Xul Solar, Oliverio Girondo y Macedonio Fernández, aunque “tuvo el hándicap de no escribir la *Masmédula* o de no contar con un jefe de relaciones públicas como Borges”, como se lamenta Rivera (1999: 221) para justificar su invisibilidad en el campo cultural. Más bien es rescatado como un hacedor de una obra heterodoxa, que exalta “la imaginación, el humor y la libertad” (221).

Su amigo y editor de *Minotauro*, Francisco Porrúa, para quien trabajaba ilustrando las cubiertas de libros y revistas de ciencia ficción, lo recuerda como

[...] un personaje raro, bastante misterioso, era uno de esos personajes misteriosos que se encuentran en Buenos Aires. Vivía encerrado en un cuarto de la calle Misiones y tenía todo el cuarto cruzado con estanterías. Es decir, vos podías pasar entre las estanterías como por pasillos. Ahí estaba todo. Estaba toda la literatura francesa, el Simbolismo, el Surrealismo... Él llegó a resolver problemas que se plantearon en Francia, casi académicos, sobre la poesía simbolista, los resolvía Esteban en su casa en el barrio de Once. (entrevista a Porrúa, julio de 2013)

Fassio se enteró de la existencia del Collège de ‘Pataphysique leyendo un artículo de la *Les Lettres Nouvelles*, a principios de los años cincuenta, y se interesó por esta sociedad. Ingresó, pues, en el Collège el 21 de julio de 1952 (8 del Tantan de 79 Ep., según el calendario patafísico) como un “optimate” (carga que dentro de la jerarquía del Collège engloba a

¹⁵³ Según la propia conceptualización del Collège de ‘Pataphysique, la patafísica *consciente* se desarrolla después de la fundación del Collège de ‘Pataphysique en 1948, en cambio, la patafísica *inconsciente* es la que ocurre de improvisto y, sobre todo, en el discurso periodístico, que es fuente de noticias absurdas. Por último, los *patacesores* son aquellos patafísicos *avant la lettre*, donde se sitúa el propio Jarry. Otros patacesores son Alphonse Allais, Félix Fénéon, Remy de Gourmont, Marcel Schowb, Léon-Paul Fargue, Julien Torma y René Daumal, etc. (Shattuck 1999: 55-59).

¹⁵⁴ De hecho, Pellegrini hace público su agradecimiento a Fassio (junto a Lysandro Galtier y Félix Gattengo) por “el acceso a sus bibliotecas privadas y a las fuentes de información que poseían” en *Antología de la poesía surrealista* (1961:10).

vicecuradores, sátrapas, regentes, proveedores y datarios). A continuación, fue designado como “proveedor-propagador en Mesembrinesia Americana, Administrador Antártico, Gran Competente de la Orden de la Gran Gidouille” y encargado de la “Regencia y Cátedra de Trabajos Prácticos Rousselianos” (su nombre es mencionado por primera vez en el número 25 de *Cahiers du Collège de Pataphysique* de 1957).

Colaboró con frecuencia con el Collège de París traduciendo al castellano, por ejemplo, el artículo de Roger Shattuck, “Au seuil de la ‘Pataphysique’”, y publicando artículos bajo seudónimos en los *Dossiers* (1957-1965), publicación signada por la fuerte presencia de B. Vian y E. Ionesco. Allí también aparecen artículos sobre J. L. Borges (nº 4, 5 y 13), en los que se celebra el carácter patafísico del autor argentino si bien se condena su postura política (dado que Borges había visto con buenos ojos el golpe militar a Perón en 1955), que es juzgada como un factible error humano:

Et l’humain s’excuse par l’humain (c’est si humain d’être humain qu’avec un peu d’humanité on songe que dans les “humanités” ça comptera peut-être peu ou point). Et pour nous pataphysiciens, il reste que Borgès a célébré avec un éclat et une profondeur sans pareilles, une Pataphysique, dont il me semble pas avoir eu la connaissance historique en l’oeuvre de Jarry. Qui d’entre nous n’a pas été forcé de songer que Tlön, c’est le Collège ? (*Dossiers*, nº 4, p. 61-62)

En el artículo “Borgès et la lettre” (nº 26, p. 71-72), se analizan los errores en la traducción al francés de la obra Borges publicada por la NRF. El artículo está firmado por Jesús Borrego Gil, que sería un posible seudónimo de Fassio. En la publicación *Subsidia Pataphysica*, dos artículos del mismo Borrego Gil (en nº 16-17) refieren a Bustos Domecq y a Borges (nº 24-25). Borges, así como también Macedonio Fernández, Cortázar y el autoproclamado rey de la Patagonia, Orelie Toussan, serán menciones del Collège en relación con la producción patafísica argentina, mediadas casi siempre por la figura de Fassio.

De hecho, su labor es reconocida por la máxima autoridad del Collège, el barón Mollet (1877-1964), quien lo menciona junto a los nombres de Max Ernst, Ionesco, Boris Vian o Raymond Queneau (Rivera 1997: 225). El Collège celebra su traducción de *Ubu Rey* y colabora en su difusión y venta:

L’apparition aux Amériques de la traduction d’*Ubu Roi* en espagnol par le Régent Fassio, et de *The Banquet Years* par le Sme Provéditeur Pr. Général Roger Shattuck, montrent à l’évidence que des rives de la Plata à l’île de Manhattan, le Nouveau Monde, peu surpassable, il est vrai, dans l’Inconsciente Pataphysique, exige ses titres dans la Pataphysique la plus consciente et la plus strictement définie selon les canons du Collège (*Dossiers*, nº 5, p. 68)

También en el artículo “Ubu sur les ondes australes” (*Dossiers*, nº 9, p. 46) se comenta la emisión radiofónica de la traducción de Fassio por Radio Nacional en 1957.

Con su amigo Álvaro Rodríguez, Fassio funda el 6 de abril de 1957 el Instituto de Altos Estudios Patafísicos de Buenos Aires (IAEPBA), que fue la primera representación del Collège fuera de Francia. Es probable que el nombre proviniera de una idea que el propio Fassio no llevó a cabo: la creación de un centro de estudios sobre Sade en Buenos Aires, denominado “Instituto de Altos Estudios Sádicos”, tal como comenta su amigo Rodríguez en la necrológica publicada en *Organographe* (18 de enero de 1982, p. 113):

Mais cette idée d’un Instituto de Altos Estudios le tracassait depuis un certain temps. Presque au moment de découvrir (si on ose dire) la ‘Pataphysique, à la suite d’une publicité parue dans *Les Lettres Nouvelles*, si j’ai bonne souvenance, il m’avait parlé de créer un *Instituto de Altos Estudios Sádicos* sous la devise: “La mère prescira la lecture à sa fille”... Il lisait alors Maurice Heine, Gilbert Lély, etc. Et Sade bien entendu, dont il avait traduit un des dialogues de “La philosophie dans le boudoir”. D’ailleurs, à l’époque, il était très féru de surréalisme. Son zèle lui valut le mote de Sainmont: vous bretonnisez trop...

El acto inaugural del Instituto se desarrolló en la casa de Fassio, en la calle Misiones del barrio de Once, entre sus gatos y estanterías con libros. El crítico de arte y escritor argentino, Rafael Cippolini, describe ese momento inaugural del IAEPBA en modo telegráfico, pero que deja traslucir el ánimo que regía el encuentro:

15 Clinamen del año 84 de la Era Patafísica / (vulgar 6 de abril de 1957) / Día de la Invención de la ‘Patafísica / 18 hs. puntual / Ubuenos Aires / Patio / Casa *chorizo* / Calle Misiones 385 / El Colegio de ‘Patafísica es minoritario por vocación / los institutos que lo orbitan resultan doble o triplemente minoritarios / Juan Esteban Fassio preside en acto / invitaciones —pocas— dibujadas a mano / Lee una carta / Un Solemne Mensaje / Viene directamente de las manos de su Magnificencia, Irineo L. Sandomir / Nadie lo sabe, pero será uno de los últimos gestos o actos del Vice-Curador Fundador / Necesaria o no, la ‘Patafísica se hace presente en Ubuenos Aires. (Cippolini 2009: 327-328)

En la carta enviada desde París se preguntaban: “¿Hay que desear que la ‘Patafísica exista es Buenos Aires? Ya existía aquí como en todas partes antes de que nosotros existiéramos. Y no necesita de ninguno de nosotros. Existirá siempre y no necesitará de nadie. Ni siquiera necesita existir. Pues no está obligada a existir para existir”.¹⁵⁵ Esta frase hace eco a un parlamento de *Ubú cornudo*: “La ‘Patafísica es una ciencia que hemos inventado nos, y cuya necesidad se dejaba sentir por muchas y diferentes causas”.

En el marco del IAEPBA, Fassio realiza acciones plásticas, como el proyecto de un monumento a Alfred Jarry, para emplazar en la Plaza de Mayo, en el centro de Buenos Aires, donde los ciclistas avanzarían en una pista espiral alrededor de una antorcha verde, y gritarían “haha” dando tiros al aire en homenaje a Jarry; los heridos caerían en un lago y serían devorados por cocodrilos. Este proyecto se publicó en *Cahiers* (nº 29, p. 14) (Imágenes 53 y 54).

¹⁵⁵ La referencia es extraída del sitio <www.patafísicamente.com> del escritor Rafael Cippolini.

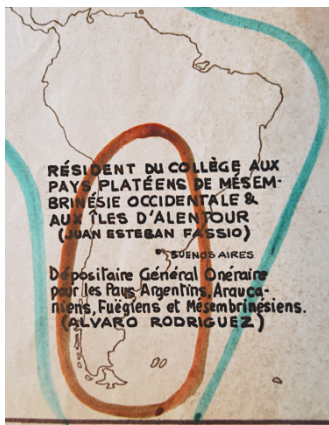


Imagen 56. Detalle del original consultado en la Biblioteca Carnegie de Reims.

Para IAEPBA, Fassio creó dos artefactos, inspirados en las máquinas inútiles de Marcel Duchamp; de quien, de hecho, recibió de regalo una *Boîte-en-valise* en agradecimiento por una crítica realizada por el argentino a la obra “El gran vidrio”.¹⁵⁶ Fassio también compartía aspiraciones vanguardistas en torno a la estética de la máquina afines con el grupo Madí, buscando cierta poetización de los objetos inútiles. Así, en su artículo publicado en *Letra y Línea*, se interesa por las máquinas ideadas por Jarry y presentes en sus obras: la “máquina de pintar” del doctor Faustroll, la “máquina amatoria” del Supermacho y la “máquina de descerebrar”, que usaba Ubu para gobernar extrayendo los sesos.

En esa línea, Fassio propone dos “máquinas de lectura”, que dejan ver una concepción del automatismo diferente de aquel de orden inconsciente propuesto por los surrealistas, y que hacía que el hombre perdiera el control sobre sus actos para escribir (Nayla Piñero 2012: 3-4). En los ensayos de Fassio, fiel seguidor de Raymond Roussel, las máquinas darían cuenta de un automatismo de carácter reflexivo, que combinaba el gesto crítico con el gesto lúdico. La máquina, de carácter inútil, produce no un producto sino mecanismos y, en ese sentido, deja en evidencia sus procedimientos. Se podría decir, pues, que la máquina inútil automatiza la desautomatización, ya que vuelve mecánico el proceso de mostración de sus mecanismos. El modo de funcionar de estas máquinas resulta afín a una concepción de lengua y de escritura antireferencial, como la compartida por Roussel y por el propio Jarry, que hemos desarrollado en el capítulo 2. 2 de la Parte II. En ese sentido, en *Cómo escribí algunos de mis libros*, Roussel explicita sus “procedimientos”, centrados en la creación a partir de la homonimia y la analogía

¹⁵⁶ Rafael Cippolini, actual responsable de la representación del Collège en Argentina, informa, en una entrevista realizada en Buenos Aires el 11 de enero de 2013, que Fassio regaló la *Boîte-en-valise* de Duchamp a Mario Pellegrini (hijo del poeta Aldo Pellegrini y responsable de la editorial Argonauta) y que este, a su vez, la habría vendido tiempo después. Pellegrini también poseería la traducción inédita *Gestes et Opinions du Docteur Faustroll* traducida por Fassio, que iba a publicar en Argonauta (tal como se anuncia en el número 15 de *Organographe*, p.113, 18 enero de 1982).

entre elementos disonantes: “Escogí dos palabras casi semejantes (al modo de los metagramas). Por ejemplo, *billard* (billar) y *pillard* (saqueador, bandido). A continuación, añadía palabras idénticas, pero tomadas en sentidos diferentes, y obtenía con ellos frases casi idénticas” (Roussel 2003: 20).

La primera máquina creada por Fassio es justamente para leer *Nuevas Impresiones de África* de Raymond Roussel. Esta obra, de estructura arborescente, exige volver siempre las páginas hacia adelante y hacia atrás generando un laberinto que lleva al lector a casi olvidar el hilo conductor principal. En la descripción de la máquina, Fassio propuso separar la obra en seis series de textos ubicados entre diferentes paréntesis, ordenados en tarjetas identificadas con los colores rojo, azul, amarillo, verde, violeta y naranja (idea de Roussel para separar las distintas partes del libro) (Imágenes 57 y 58).

Cada canto rousseliano puede ser comparado con una serie de círculos con radios concéntricos y excéntricos, circunstancia que fue tomada en cuenta por Fassio para adecuar el tamaño de las tarjetas (seis radios diferentes para los textos y cuatro para las notas, lo que forma un total de diez radios para el conjunto de los cantos) y montarlas sistemáticamente sobre un eje horizontal que gira manualmente hacia adelante y atrás. La ventaja visual y manual de la máquina reside en que permite retomar los pasajes interrumpidos por los paréntesis y garantiza, dentro de lo razonablemente posible, en el caso de Roussel, una lectura fluida y casi lineal de sus *Nuevas Impresiones de África*, cuya técnica de impresión supone complejidades que obligarían a su vez a un dilatado paréntesis. (Rivera 1997: 223-224)

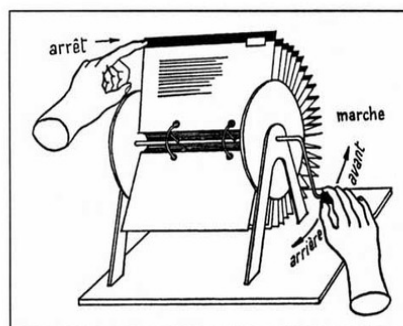
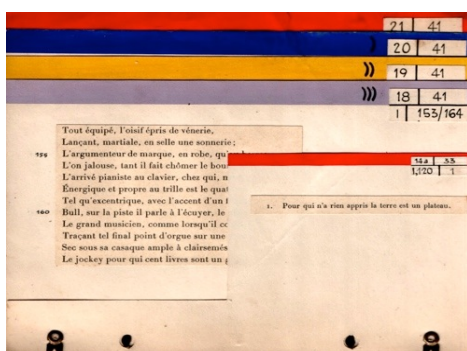


Imagen 57. Fragmento de la máquina para leer *Nuevas Impresiones de África* elaborada por Fassio. / Imagen 58. Dibujo de funcionamiento de la máquina para leer *Nuevas Impresiones de África* de Fassio.

Más adelante, Fassio realizó una máquina para la lectura de *Rayuela* (novela publicada en 1963) o *Rayuela o-matic*, en la que propuso una lectura a partir de combinaciones que espacializan el texto y que retoman la propuesta hecha por el propio Cortázar, quien elaboró un posible orden de seguimiento de los capítulos al comienzo del libro en la “guía de lectura”. Fassio envió el proyecto, una suerte de “antimanual”, a Julio Cortázar, quien le dedicó, además de un intercambio de cartas con su editor, Francisco Porrúa, unos comentarios previos a la escritura de su “De máquinas célibes” en *La vuelta al día en ochenta mundos* (Cortázar 1967: 123-135). En

las cartas de 1964, Cortázar se muestra ansioso por recibir los “documentos” explicativos de la máquina lectora: “¡Los DOCUMENTOS, los DOCUMENTOS! Quiero, exijo, reclamo los DOCUMENTOS. La lectura de la noticia me dejó anquilosado por varias horas, y si no fuera por la quema de felpudos en París no habría reaccionado todavía. ¡EXIGO EL MODELO DE LUJO!” (Cortázar 2013: 457).

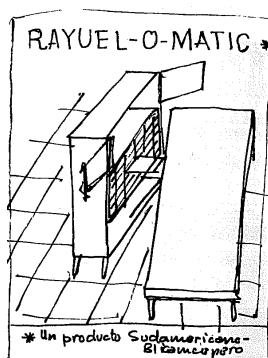


Imagen 59. Dibujo publicado en Julio Cortázar, “De otra máquina célibe” (1967).

Una vez recibidos, Cortázar le envía una extensa carta a Fassio por intermedio de su editor, donde se muestra interesado por el modelo de lujo; también se alegra por el azar de haber encontrado un ejemplar de Roussel en el mercado y hace referencia a los editores ingleses de *Rayuela*. Asimismo anuncia el plan de propaganda de la máquina, es decir, adelanta que escribirá lo que luego será el artículo “De máquinas célibes”, prolongando el gesto de escritura pues —como señala Foucault en el epígrafe inicial del texto de Cortázar— las máquinas son fabricadas a partir del lenguaje (Cortázar 2009: 121). Es decir, la máquina importa en tanto enunciado lingüístico y, a la vez, desvela un modo de pensar la lengua, alejado de la referencialidad y que pone de relieve el mecanismo o “procedimiento” por sobre el referente externo.

18 de agosto de 1964

Querido Paco:

Aquí agrego también “querido Esteban” (y siempre, por supuesto, “querido Sara”). En esas semanas estoy tan literalmente tapado de trabajo que no podría escribirles por separado, pero como sé que esta carta será absorbida en torno a una mesa bien provista de vino tinto y de especiales de jamón y queso (yo prefiero el salame pero no quiero parecer grosero), me arriesgo a hablarles a los tres y a veces a uno solo o a dos de todo lo que tengo que decir y es bastante.

Me parece elemental empezar por los DOCUMENTOS. Llegaron sanos y salvos, a pesar de su explosivo contenido, y han sido estudiados, admirados y finalmente aprobados por Aurora y por mí. Por si fuera poco, en una carta que escribí a Pantheon Books a propósito de la versión

inglesa de *Rayuela*, les informé de la invención de Esteban, que por lo visto provocó entre los cronopios del Greenwich Village una conmoción tan solo comparable a la que podría lograr un solo de John Coltrane o un reparto de billetes de 50 dólares. Cumpló en transcribir literalmente una frase de la representante de Pantheon, Mrs. Sara Blackburn:

We have ordered the de luxe model of the Rayuela machine, but there will be a delay in delivery because we want a red one with green trim while they want to give us one all in blue.

Me sorprende muchísimo que *they* (o sea que Esteban tiene ahora una S.R.L., o bien se trata de ustedes tres como-de-costumbre) se muestran tan poco flexibles frente a un pedido que honraría a Siam Di Tella o a Muebles Díaz. Che, qué poca cooperación con la Alianza para el Progreso. ¿No les da vergüenza? [...]

El perusamiento¹⁵⁷ de los DOCUMENTOS coincidió con la gran alegría de mercar en pleno corazón del barrio árabe de París un ejemplar de *Bizarre* dedicado al cronopio Roussel, y toparme con la máquina de Esteban que tanto amé en Buenos Aires. La conquista de París por Fassio se está cumpliendo de una manera tan ominosa como sistemática. Evidentemente Jesús Borrego Gil¹⁵⁸ fue una punta de lanza digna de las Astucias de von Clausewitz.; y ahora el cronopio en jefe lanza sus máquinas contra Lutecia y nos tiene a todos sumamente atarantados, como dicen en las novelas mexicanas. Mi plan está trazado y es secamante genial: tan pronto aparezca en París la versión francesa de *Rayuela*, produzco y hago publicar un artículo considerable sobre los DOCUMENTOS, con fotos, planos, recuerdos de infancia, retratos de Sara a los 3 años (ya lo podés ir imaginando, che, o pongo uno falso de una bebida espantosa con todos los pelos parados) y otros aportes iconográficos adok. Personalmente, después de haber desplegado la totalidad de los DOCUMENTOS a mi cuarto de trabajo (más conocido en casa por el quilombito), he pasado largas horas soplando en mi trompeta para el horror de los vecinos, pues eso constituye mi más segura manera de entrar a fondo en cualquier cosa que me interesa de verdad y que quiero conocer por dentro. Esteban, no te lo ocultaré: creo que mi predilección más íntima va hacia el BUFFET GENRE LOUIS XVI. Hay algo en él que satisface mi aristocracia innata, y después de todo Murena escribió que *Rayuela* es un libro para señoras que juegan a la canasta; ya ves que los muebles tienen que ser distinguidos, y que has acertado mucho más que si hubieras buscado la colaboración de Mir Chaubell y Compañía. (Cortázar 2013: 564)

Es interesante señalar que esta máquina de lectura resulta, al menos en la correspondencia, más atractiva para Cortázar que las interpretaciones realizadas por la crítica literaria, como la que menciona con ironía de Héctor Murena, ensayista vinculado al grupo *Sur*, sobre *Rayuela*. En cambio se maravilla con los “Documentos”, como si fuera una traducción en otro código semiótico que abriera nuevos significantes en la obra: “Qué hermoso es darse cuenta de que cualquier cosa que uno hace puede expresarse en otra dimensión, ser otra cosa que a la vez sigue siendo lo primero pero ya se ha abierto paso hacia algo diferente” (Cortázar 2013: 567).

Ya en el artículo “De otra máquina célibe”, Cortázar explica el funcionamiento de la máquina para leer *Rayuela*. Compuesta por cajoncitos con capítulos, en diferentes modelos de mueble, la lectura de *Rayuela* debe seguir unas instrucciones ideadas por Fassio:

¹⁵⁷“De perusal [Estudio y consideración].” Se trata de una nota del editor de las cartas (Cortázar 2013: 565).

¹⁵⁸“Anagrama de Jorge Luis Borges, citado en el prólogo de sus traducción de *Ubu roi*”. Se trata de una nota del editor (Cortázar 2013: 565).

A- Inicia el funcionamiento a partir del capítulo 73 (sale la gaveta 73); al cerrarse ésta se abre la No.1, y así sucesivamente. Si se desea interrumpir la lectura, por ejemplo, en mitad del capítulo 16, debe apretarse el botón antes de cerrar esta gaveta.

B - Cuando quiera reiniciar la lectura a partir del momento en que se ha interrumpido, bastará apretar este botón y reaparecerá la gaveta No. 16, continuándose el proceso.

C - Suelta todos los resortes, de manera que pueda elegirse cualquier gaveta con solo tirar de la perilla. Deja de funcionar el sistema eléctrico.

D - Botón destinado a la lectura del Primer Libro, es decir, del capítulo 1 al 56 corrido. Al cerrar la gaveta No.1 se abre la No.2, y así sucesivamente.

E - Botón para interrumpir el funcionamiento en el momento que se quiera, una vez llegado al circuito final: 58 - 131 - 58 - 131 - 58, etc. En el modelo con cama, este botón abre la parte inferior, quedando la cama preparada.

Los diseños 1,2 y 3 permiten apreciar el modelo con cama, así como la forma en que sale y se abre esta última apenas se aprieta el botón F. Atento a las previsible exigencias estéticas de los consumidores de nuestras obras, Fassio ha previsto modelos especiales de la máquina e estilo Luis XV y Luis XVI .(Cortázar 2009: 132-133)

Su resultado final, o sea, la lectura, se vuelve visible en un gráfico de líneas que, en lugar de aportar claridad como buscan en general las infografías, genera confusión o un “garabato”. Así, la máquina patafísica plantea la duda, el fin de la linealidad del sentido, las múltiples interpretaciones y, al buscar “producir procedimientos”, enaltece la crítica dentro del dominio del lenguaje (Imagen 60).

En su texto, además de dar cuenta del funcionamiento de la máquina, Cortázar describe el momento en el que conoció a su inventor, presentado por el intermedio del editor y amigo, Francisco Porrúa, quien había asistido con su mujer, Sara, a la experimentación de lectura mecánica de *Rayuela*. Y destaca la afinidad que compartía, sin saberlo, con Fassio, quien tras crear la máquina para leer a Roussel:

Años más tarde se aplicaría a crear una nueva máquina destinada a la lectura de *Rayuela*, completamente ajena al hecho de que mis trabajos más obsesionantes de esos años en París eran los raros textos de Duchamp y las obras de Roussel. Un doble impulso convergía poco a poco hacia el vértice austral donde Roussel y Duchamp volverían a encontrarse en Buenos Aires cuando un inventor y un escritor que quizá años atrás también se habían mirado de lejos en algún café del centro, omitiendo presentarse, coincidieran en una máquina concebida por el primero para facilitar la lectura del segundo. (Cortázar 1986: 83)

En definitiva, al escribir “De máquinas célibes”, Cortázar se convierte en un nuevo lector de su propia novela a partir de la mediación ideada por Fassio, la cual impone selecciones y combinaciones posibles, no entre códigos distintos, como sería una traducción interlineal, sino

de un modo más material, manipulando gavetas donde están ordenados los distintos capítulos de la novela (Imagen 61).¹⁵⁹

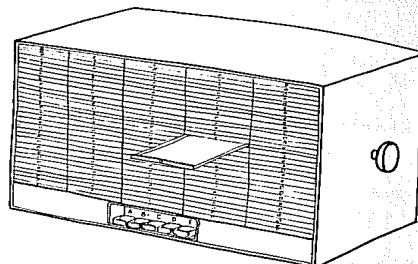
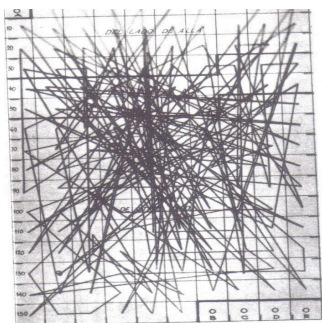


Imagen 60. Dibujo publicado en Julio Cortázar, “De otra máquina célibe” (1967). / Imagen 61. Dibujo publicado en Julio Cortázar, “De otra máquina célibe” (1967).

Otras “máquinas” creadas por Fassio son sus *collages*, que realizó en el ámbito editorial, ya que fue ilustrador editorial para las editoriales Minotauro y Centro Editor de América Latina. El *collage*, al reunir elementos de ámbitos diversos, funciona también como una suerte de máquina que exhibe su proceso de creación, reuniendo textos ajenos que son ensamblados en una nueva obra. Al respecto, su compañera de trabajo y amiga, la ensayista Josefina Delgado en un artículo homenaje “Amigo para siempre” (1997: 160), recuerda sus *collages*: “Cuando cumplí años, Esteban recortó para mí pedazos de cosas y me hizo un *collage* en el que el centro fue una historia *peanut*, con un personaje que también cumplía años, no más de diez y se tiraba de los pelos” (Delgado 1997: 160).

Tras el golpe militar argentino de 1976, Fassio se exilia y traslada la sede del IAEPBA a Barcelona, a un piso de L’Hospitalet, ayudado por su amigo y editor Paco Porrúa y por otro patafísico Norberto Gimelfarb. En París se reúne con los miembros del Collège, con Petitfaux, R. Fleury, T. Foulc, en la Gare de l’Est (como se apunta en el n° 8 de *Organographes du cymbalum pataphysicum*). Pocos tiempo después, al comienzo de 1980, muere por una complicación del asma que padecía, y de quien su amiga, Josefina Delgado, dirá “enfermedad de los seres frágiles, era el texto en el cual leer la vida de Esteban” (1997: 162).

¹⁵⁹La traducción en francés de este texto fue publicada en 1973, en la revista *Subsidia Pataphysica*, del Collège.

a. En la órbita del Instituto Argentino de Estudios Patafísicos de Buenos Aires

En torno al Instituto de Buenos Aires, fundado por Fassio, y asociados a las segundas vanguardias artísticas, podemos situar a otros artistas plásticos, como Juan Andralis, figuras más bien enigmáticas, como la pareja compuesta por Albano Rodríguez y Eva García, o un supuesto escrito llamado Jesús Borrego Gil; también se vinculan el crítico literario Jaime Rest y los escritores Oliverio Gironde y Luisa Valenzuela. Realizamos una breve semblanza de cada miembro con el objetivo de ver las actividades e intereses de este grupo y su posible vínculo con otros movimientos de vanguardia.

a.1. Juan Andralis (1928-1994), miembro del IAEPBA con el cargo de “Propiciador vacuo del Desletargamiento” y “Miembro del Admirable Consejo de Nababo” (Cippolini 2009: 339), fue un exponente del Surrealismo en Argentina. Andralis había estudiado pintura con el artista surrealista Batlle Planas y luego marchado a París, en 1951, para integrarse en las filas del Surrealismo. Allí se vinculó con Breton, Peret y Tzara, Duchamp y expuso junto a Man Ray, Max Ernst y Wilfredo Lam. Asimismo, se interesó por la poesía de Artaud y por el budismo, la alquimia y el origen del símbolo y se propuso realizar una traducción patafísica del Dharma (Cippolini 2009: 339). En París, su actividad se vinculó con el mundo de la tipografía, ya que trabajó en la fundidora Peignot y con el diseñador suizo Cassandre.

A fines de 1964 regresó a Buenos Aires, se convirtió en divulgador de los principales surrealistas y se integró en el departamento de artes gráficas del Instituto Di Tella. En 1967 se alejó de allí y comenzó su tarea más personal: fundó la imprenta y editorial artesanal “El Archibrazo”, con la que editó, entre otras obras, *Los siameses* de Griselda Gambaro, *El Libro de Monelle* de Marcel Schowb, *Carta a los poderes* de Antonin Artaud, *El Congreso* de Jorge Luis Borges, *Estado de alerta y estado de inocencia* de Edgard Bayley, *Escrito para nadie* de Aldo Pellegrini y *Los manifiestos del Surrealismo* de André Breton. En el Archibrazo (que actualmente funciona como centro experimental) participaron artistas plásticos como León Ferrari, Victor Grippo, Arden Quin, Martin Blaszkó, Rómulo Macció, Luis Felipe Noé, Julio Silva.

También fue amigo cercano de Cortázar quien, se lo presenta al editor Paco Porrúa para editar su libro de relatos *Bestiario* en Sudamericana (Imagen 62), en cartas del 28 de agosto de 1964 y 2 de septiembre de 1964, respectivamente:

Te presento a Andralis, un “viejo” amigo, que te dará la maqueta para *Bestiario*. Espero tu opinión y tendré en cuenta cualquier incompatibilidad con las normas de Sudamericana en ese sentido. [...] Sé que Andralis, grandísimo cronopio, quiere ver a Fassio if possibly. Me gustaría estar con todos ustedes y no es una frase. (Cortázar 2013: 572-573)

Juan Andralis Infantidis, un cronopio como hay pocos y patafísico impenitente, te alcanzó quizás una carta de presentación y las fabulosas maquetas que él y Juan Silva fabricaron para *Bestiario*. (Cortázar 2013: 573)

Por último, cabe destacar que Andralis fue uno de los mentores y traductores del *Ubú encadenado* que se llevó a escena en 1968 en el Instituto Di Tella, bajo la dirección de Roberto Villanueva. También realizó a principios de los setenta un panfleto en donde homologaba a la galerista Ruth Benzacar con la Madre Ubú (Cippolini 2006: 66).

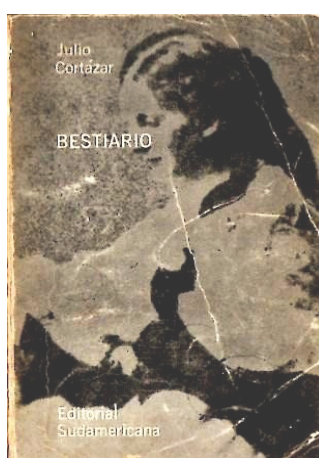


Imagen 62. Cubierta elaborada por Juan Andralis para *Bestiario* (1951).

a.2. **Álvaro** “Álvaro” Rodríguez (1925-1984) fue “Regente de Náutica Epigea” (la náutica practicada por el Doctor Faustroll), “Representante de publicaciones y Phynanzas de los Países Platenses de Mesembrinesia Americana” y miembro fundador del IAEPBA, junto con su amigo Juan Esteban Fassio. Al igual que él, era miembro del Collège de ‘Pataphysique desde 1955. En compañía de su mujer, la pintora Eva García, viajó a París en 1959 para el nombramiento del barón Mollet —antiguo secretario de Apollinaire— como Vicecurador del Collège de ‘Pataphysique. La pareja vivió casi un lustro en Europa; allí asistían a veladas en casa de Jacques Prévert, intimaron con Boris Vian (quien muere unas horas después de visitarlos), Jean Dubuffet, Raymond Queneau y Raymond Fleury. Asimismo, Rodríguez se vinculó con Guy Debord, quien polemiza en la revista situacionista sobre el texto “La Patafísica, una religión en formación” (1961) de Asger Jorn.

Si bien Rodríguez tenía un puesto de funcionario en el Ministerio de Guerra de Argentina, asistía poco y rápidamente lo abandona para poder dedicarse a su hacer diletante, traducir y

escribir de forma esporádica.¹⁶⁰ Fue un traductor menos asociado al mercado editorial, como era el caso de Fassio; tradujo algunos textos de otro patafísico, Julien Torma, cuya existencia pareciera una mistificación del Collège, pues se le atribuye tanto existencia real como una identidad falsa.¹⁶¹ Rodríguez también tradujo a Raymond Queneau (1903-1976), sátrapa del Collège a partir de 1950, y a Malcolm de Chazal (1902-1981), pintor de la Isla Mauricio que escribe las *Pensées*, que impactarán en el movimiento surrealista francés.

Rodríguez publicó algunos textos y *collages* en la revista *Letra y Línea*¹⁶² e hizo traducciones para la antología *El humor más negro que hay* (Buenos Aires, Rodolfo Alonso Editor, col. “Aventura”, 1974). En ese volumen, se publicaron fragmentos de Rodolfo Alonso, Fernando Arrabal, Oliverio Gironde, Augusto Monterroso, Virgilio Piñera y los franceses René Char, Christian de Cailvairac, Henri Michaux. Aquí Rodríguez publica sus traducciones del escritor, editor y pintor francés Pierre Bettencourt (“Mi pequeña María” y “Cuerpo perdido”), de Julien Torma (“Euforismos”) y de Boris Vian (“La máquina de imaginar”). La antología también cuenta con recortes de prensa de Buenos Aires e historietas de Oski y Napoléon. Cabe destacar que esta misma colección publicó las compilaciones: *El humor más serio del mundo* de Ambroise Bierce y otros, *El humor más negro del mundo*, de Alfred Jarry y otros, *Gestos y especulaciones* de Alfred Jarry.

Según relata Cippolini, Rodríguez también colaboró con la revista literaria cubana *Ciclón*, que publicó treinta números entre 1955-1957 (y un único número en 1959) con colaboraciones y traducciones inéditas de Raymond Queneau, entre otras. Esta revista fue dirigida por el escritor y traductor Virgilio Piñera (adepto al humor negro y traductor de Baudelaire, Giono o Gombrowicz), el cual publicó una crítica en *Sur* sobre la traducción de *Ubú rey* de Minotauro en 1957.

Rodríguez también colaboró con la revista del Collège de Pataphysique, *Viridis Candela*, y con la revista belga *Temps Mèlés*, dirigida por el bibliotecario y escritor belga miembro del Collège de ‘Pataphysique y del Oulipo, André Blavier, traductor de *Ubu roi* al valón. Blavier, a través de los quince números de su revista, que se perpetuó durante veinticinco años (entre 1952 y 1977), introdujo en Bélgica a autores y artistas como Eugène Ionesco, Raymond Queneau o Boris Vian, también dio a conocer a pintores naïfs y de vanguardia como René Magritte. Allí,

¹⁶⁰Para recomponer la biografía de Albano Rodríguez y su esposa, Eva García, nos servimos, sobre todo, de entrevistas realizadas personalmente en Buenos Aires al crítico Rafael Cippolini (11 de enero de 2013) y Margarita Martínez (6 de febrero de 2013), investigadora y traductora del volumen *Patafísica* (B. A., 2009).

¹⁶¹ Sobre la identidad de Torma, véase: <<http://acravan.blogspot.com.es/2011/07/julien-torma.html>>.

¹⁶² Véase la descripción de la revista en el apartado anterior (2.1).

Rodríguez introdujo a un “pintor” desconocido, Casimiro Domingo, un tiendero español de Buenos Aires, que componía una obra “orgánica”, que podría asociarse al “arte bruto” y que, por consiguiente, despertó el interés de Jean Dubuffet.

A partir de esta descripción, vemos cómo Rodríguez fue desarrollando una producción marginal y poco conocida. Quizá la obra de mayor difusión sea su selección y traducción de textos de Alphonse Allais, escritor francés vinculado al cabaret “Chat noir” y los fumistas, que fue considerado un “patacesor” por los miembros del Collège (Shattuck 1999: 71). Esta antología salió publicada en 1978, por la editorial Hachette de Buenos Aires, con el título *Cuentos de Alphonse Allais*. El nombre del traductor genera confusión, pues pareciera ser el autor por el lugar destacado que ocupa y no en el clásico lugar destinado al traductor, quien no solía aparecer en la cubierta (Imagen 63).

También Rodríguez redactó un *Diccionario 'patafísico*, inédito y que continúa actualmente desarrollando Ignacio Vázquez (Cippolini 2009: 358), y una compilación de *Hipnagogías*. La “hipnagogia” es un estado de la mente que se manifiesta un instante antes de dormirse o de despertarse. En esta duermevela, Rodríguez narraba esto a su mujer, Eva García, quien lo apuntaba en un cuaderno. La propia Eva da ejemplo de hipnagogias: “en estado de duermevela [Álvaro] me dictaba oraciones y párrafos, casi siempre en francés, y después traducíamos todo. Llamábamos a eso: ‘El tesoro de las frases soñadas’. Prototipos: ‘Sex a l’excés’ o ‘Los pájaros nasales’ o ‘El hermano de Artigas con un ojo glauco me dice: dejadme y callad’” (Eva García 2002).

Una selección de estos experimentos fue publicada en francés, con traducción de Blanche Iribarren¹⁶³ y en la edición del Collège de ‘Pataphysique, el 31 de agosto de 1987, tres años después de su muerte. El texto contaba con un prólogo de su amigo, el escritor y biógrafo francés, François Caradec (1924-2008), quien era “sátrapa” del Collège de ‘Pataphysique y del Oulipo. Caradec compuso un diccionario de francés argótico y popular publicado por Larousse, y diferentes biografías de Allais, Jarry, Lautréamont y Roussel, entre otras de sus muchas obras. En el prólogo a sus *Hypnagogies* (1987), Caradec señala: “la aventura onírica de Álvaro Rodríguez consistió en mantenerse en equilibrio, no antes o después, aquí o allá, sino al mismo tiempo antes y después, aquí y allá, es decir durante y con, sentido exacto de la conjunción que une el sueño a la vigilia” (en Valenzuela 1999:122).

¹⁶³ Blanche Iribarren fue una traductora franco-argentina, militante del Partido Comunista, que vivió en Francia y Argentina. Trabajaba en la Embajada de Francia en Buenos Aires como traductora y se integró en el IAEPBA y el Collège de Pataphysique. Amiga de Fassio, Álvaro Rodríguez y Eva García, recibía las publicaciones que hoy conserva su nieta (la investigadora y traductora Margarita Martínez), centrales para la publicación del volumen *Artefacto* en 1999 y de *Patafísica* en 2009.

Caradec, junto a Álvaro y Eva, se trasladaron a Montevideo para investigar sobre los rastros e historias de Isidore Ducasse, quien había nacido en Uruguay. Fruto de este trabajo, salió publicada la biografía de Caradec: *Isidore Ducasse, Comte de Lautréamont* (La Table Ronde, 1970) (Imagen 64). La otra obra, *Lautréamont à Montevideo*, fue editada en 1972, en el número 150 de la revista *La Quinzaine Littéraire*, dirigida por el editor Maurice Nadeau. Se trataba de una serie de testimonios inéditos del crítico literario uruguayo Álvaro Guillot-Muñoz, reunidos por Álvaro Rodríguez, y de “Notes complémentaires sur les amis d’Isidore Ducasse”, escritas por François Caradec. Cabe destacar que *Los cantos de Maldoror* fue una obra central para Jarry, quien, de hecho, la ubica entre los veintisiete volúmenes que componían la biblioteca del Doctor Faustroll junto a *Ubú rey*. También Fassio menciona a Lautréamont en el linaje que construye en su artículo de *Letra y línea* de 1954. Comienza su texto con Lautréamont para, acto seguido, pasar a presentar a Jarry:

Hay obras que desafían todo “ensayo de explicación”, que resultan incómodas de ubicar en las historias de la literatura. El tomo que lleva el título *Obras completas de Lautréamont*, con sus dos partes todavía contradictorias para la crítica (I: Maldoror; II: Poesías), constituye una constante provocación. La obra de Alfred Jarry (1873-1907), a pesar de facilitar aparentemente más asideros al análisis, no es menos peligrosa y desafiante. (Fassio 1999: 54)

Más allá de su obra heterogénea, las acciones de Álvaro se concentraban en su vida, emulando el gesto de Jarry de hacer de la vida cotidiana una obra de arte. Además de la práctica de la hipnagogia, algunas noches ingresaba subrepticamente en el zoológico de Buenos Aires para observar a los animales mientras dormían.¹⁶⁴ También solía salir vestido de sotana por la calle para interpelar a las señoritas que pasaban. Por aquel entonces frecuenta a Timor Altmann, artista húngaro radicado en Buenos Aires después de la Guerra, también el arte *brut* de Casimiro Domingo y estudiaba la vida de Orelie Antoine, el autoproclamado rey de la Patagonia en 1860-1862 (Cippolini 2009: 328-329; Cadenas Cañon 2013).

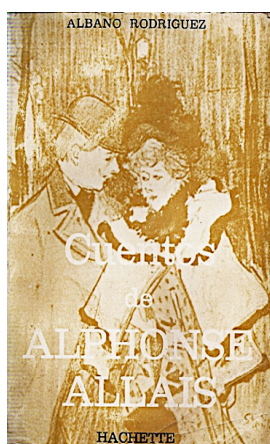


Imagen 63. Cubiertas de *Cuentos* de Alphonse Allais traducidos por Albano Rodríguez (1978)

Imagen 64. *Lautréamont à Montevideo*, escrito por Albano Rodríguez y François Caradec (1970)

¹⁶⁴ El video “El Zoo de Zaratustra” (2009) de Karim Idelson recrea esta experiencia. Fue presentado en las Jornadas Patafísicas de Buenos Aires de 2009 en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires.

a.3. Eva García (1921-2008), apodada “Eva Mentora”, fue una pintora, ajedrecista, concertista de piano y poeta. Fue la creadora de un género “los casicuentos”, que eran narraciones breves que no obedecen a estructuras predeterminadas, sino más bien azarosas. En una entrevista al periódico *Página/12*, Eva García comenta su método de escritura:

Lo mío, en cambio, se desvió en técnicas nuevas: las sospechas y los casicuentos. Las primeras son pareceres como: “Principio y fin solo existe para los sastres o para los zapatos en uso”. O bien: “el presagio se advierte cuando ha pasado” o “lo útil es más inútil que lo inútil”. Los casicuentos, en cambio, tienen una estructura narrativa, pero desestabilizada: “Ella hablaba de su vida, de sus conflictos, de todo lo que le concernía con lujo de detalles. De la injusticia de los otros para con ella, segura de la atención que él le prestaba. Cuando por fin le preguntó: ¿no es cierto?, él respondió: 52. El número de arrugas en el rostro de ella que él había contado con toda precisión. (Eva García 2002)

A mediados de los años cincuenta, García daba clases de francés, pintura e historia del arte y piano y solía dar comienzo a sus clases interpretando “La canción del descerebramiento”, del Père Ubu (Cippolini 2002). En 1959, en su viaje a Francia con su marido, Albano Rodríguez, a quien había conocido en las tertulias del bar Chamberí de Buenos Aires, sueñan con realizar unas jornadas patafísicas en Buenos Aires. Estas ocurrirán realmente en 2009 junto con el “desletergamiento” del Instituto de Altos Estudios Patafísicos de Buenos Aires. Al Chamberí acudían otros poetas surrealistas como Aldo Pellegrini, Francisco Madariaga y Enrique Molina. De hecho, en una exposición de García en la galería “Galatea”, Aldo Pellegrini se refirió a la muestra con absoluto entusiasmo: “la pintura patafísica descubría una pintora en Buenos Aires”.

Durante su estancia en París, García expone en la galería “La Proue” de Bruselas, y las parisinas “L’Antipoète” y “Le Soleil dans la Tête”. También se vincula con Dubuffet, quien había vivido en Buenos Aires. A su regreso a Buenos Aires, García introduce el “Art Brut” en conferencias que dicta en la Alliance Française de Buenos Aires y expone en la Primera Gran Exposición Internacional de Arte Moderno. Una breve semblanza de la pintora fue realizada por el videoartista Hugo Omar Viggiano en “Eva García, artista Patafísica”, presentada en 1996 en la Alianza Francesa de Buenos Aires.

a. 4. Jesús Borrego Gil. Este nombre, que esconde un anagrama de “Jorge Luis Borges” es de confusa identidad, pues sus datos son escasos. A este “Datario” del Collège el 29 de junio de 1961 y Secretario Perpetuo del IAEPBA (Cippolini 2009: 340) se le atribuye haber integrado la fundación de la sede porteña. De hecho, su nombre figura entre los agradecimientos de la traducción de *Ubú Rey*: “Agradecemos aquí la valiosa colaboración prestada, en diversos aspectos de esta edición, por los señores Jean-Hugues Sainmont [...], Francisco Porrúa y Jesús Borrego Gil” (Fassio, en Jarry 1957: 15).

Pero, en realidad, Jesús Borrego Gil sería una superchería literaria, así como Torma podría ser una creación del Collège. La investigadora Cadenas Cañón (2012) reconoce el grado de conjetura de esta identidad: “Esto ha llevado a parte de la crítica a afirmar que Jesús Borrego Gil sería, en realidad, un pseudónimo del propio Borges, que, aunque fascinado con la ciencia de las ciencias, nunca se atrevió a declararlo en público por miedo a que se descubriera que su erudición emanaba de una ciencia superior. Pero, de momento, no se trata más que de conjeturas”.

La intriga se resuelve en boca del editor Porrúa, para quien Jesús Borrego Gil era “un invento de Fassio”, quien quería mezclar a Borges en el asunto y hacerlo parte de las inquietudes ‘patafísicas: “Jesús Borrego Gil es un anagrama construido por Fassio con el nombre de Jorge Luis Borges. Un nombre sarcástico, humorístico, un nombre burlón que Esteban, como patafísico, aplicó a Borges durante un tiempo. Era un invento de Fassio. [...] Borges no participaba de nada” (entrevista a Porrúa, julio de 2013).

Por último, si bien existiría un vínculo real al menos con uno de los miembros (ya que Eva García conocía a Borges desde pequeña por coincidir en la redacción de una revista *El Hogar*, en donde Borges publicaba sus textos y García era sobrina de uno de los directores de la revista), Borges solo apareció en las revistas del Collège, en forma de un pastiche firmado por Jesús Borrego Gil, y que salió en el número doble 24 -25 de *Subsidia Pataphysica*. En una entrevista con Thierry Foulc,¹⁶⁵ representante del Collège de París, la cuestión queda zanjada. Boris Vian habría sugerido incorporar a Borges al Collège, pero en ese entonces se consultó primero a Fassio y Rodríguez, quienes no dieron el visto bueno, por la orientación política de Borges, entonces, idearon una figura mistificada para incorporarlo a sus filas.

a. 5. Jaime Rest (1925-1979) fue un crítico literario y cultural que desarrolló una obra de crítica singular, a menudo asociada al interés por los márgenes. Si bien comenzó su tarea afiliado al grupo *Sur* y a la crítica (tanto de los géneros literarios, como de literatura comparada entre la literatura inglesa y la argentina, la cultura de masas, o la relación entre alta cultura y cultura popular), fue desarrollando un camino alternativo, entre los años sesenta y setenta, que lo vinculó con un interés por la apertura del canon literario hacia figuras marginales, actividad que se plasma, sobre todo, en su trabajo editorial. La lectura de “autores malditos” lo mueve a leer la relación entre la literatura y lo permitido o censurado en una época para indagar justamente los bordes, las condiciones de producción y recepción de obras marginales. En ese sentido, fue un pensador singular pues si bien era contemporáneo del grupo *Contorno*, señalado

¹⁶⁵ Entrevista realizada en marzo de 2014 en la sede del Collège de ‘Pataphysique de París.

como aquel grupo que modernizó la crítica literaria en Argentina a mediados de los cincuenta (Warley & Mangone, en Crespi 2012), no se integró en sus filas.

Rest buscó componer un contracanon en el que se recuperaran a “autores prohibidos” como el marqués de Sade, D. H. Lawrence y John Cleland de los que trata en su libro *Tres autores prohibidos* y otros ensayos (1968), y literaturas marginadas como el policial negro o el gótico, la literatura fantástica o de terror. Esta tarea la realizó desde la docencia universitaria, tanto en la Universidad de Buenos Aires, junto a Jorge Luis Borges, como en la Universidad del Sur, y en sus trabajos editoriales en EUDEBA, CEAL y Ediciones Librerías Fausto.

Rest realiza colaboraciones permanentes para CEAL entre 1967 y 1979. Este sello encarna el ánimo del periodo de “consolidación del mercado interno”, a pesar de las constricciones políticas, como el ataque que desde 1966 con el gobierno de Onganía se hace a los intelectuales y la universidad. Con CEAL se abre el canon literario y se hace una crítica cultural en sentido amplio, reuniendo “alta literatura” con “literaturas menores”, gesto que emula Rest, quien se ocupa también de la historieta, el tango, el cine o el rock.

Para esta editorial, Rest escribe profusamente textos de todo tipo, como los volúmenes *Literatura y cultura de masas* (1967), *La novela tradicional* (1967), *El teatro moderno* (1967), *Novela, teatro, cuento: apogeo y crisis* (1971), *Conceptos de literatura moderna* (1979), *El cuarto en el recoveco* (1982), fascículos eruditos como *La historia de la literatura mundial* con temas clásicos como “Orígenes y desarrollo de la novela” (1970), “El apogeo de la novela” (1970) y también otras contribuciones más audaces como “La literaturas marginales” (1972). También publica en la colección “Biblioteca Básica Universal —dedicada a literaturas ‘marginales’ o ‘géneros ‘menores’ o textos ‘olvidados’— con un ‘cuento oriental’ surgido de uno de los periódicos impactos de la cultura oriental sobre la europea” (Crespi 2010: 3). Es claro que las comillas en los términos “marginales, menores y olvidados” son una irónica manera de cuestionar la constitución de un canon “oficial”. Por último, en los setenta, Rest se incorpora a Ediciones Librerías Fausto, prosigue con su línea de abrir el canon a autores del “mal” como Sade, Blake, Jarry, Cleland o Lawrence.

Respecto de la ‘Patafísica y Jarry, el nombre de Rest aparece en el prólogo a la novela *El supermacho*, traducido por Juana Bignozzy y editado por Stilman editores, en 1979 en Buenos Aires. En la nota preliminar, comienza señalando la “ilustre penumbra” que cae sobre Jarry, una de las “figuras más relevantes de las letras y el teatro de nuestro siglo” (1979: 7). Y reconoce que su aportación a la configuración del vanguardismo comenzó hace “apenas dos décadas, cuando circunstancias indirectas favorecieron su rehabilitación póstuma en calidad de personaje mítico

o de nombre sagrado que debe citarse al hablar de fenómenos artísticos renovadores” (7-8). Acto seguido, Rest pasa revista por el surgimiento de Jarry en el ambiente simbolista francés (junto a Paul Fort, Remy de Gourmont), la recuperación que hacen de él, al cabo de la Primera Guerra Mundial, el Surrealismo (André Breton, René Daumal), al tiempo que Artaud y Vitrac fundan en 1927 el Théâtre Alfred Jarry y, luego de la Segunda Guerra, en 1948 cuando se constituye el Collège de ‘Pataphysique (con Boris Vian, René Clair, Raymond Queneau, Jacques Prévert, Eugène Ionesco, entre sus miembros), si bien se mantuvo desconocido para el gran público. Rest señala que esta situación de desconocimiento se sostuvo hasta ese momento: Jarry era leído por la minoría que se interesaba por el teatro del absurdo, quienes recuperaban de este “héroe cultural” el gesto irreverente, expresión de libertad (10). Luego, revisa la edición y representación de la obra fundadora de este gesto vanguardista, *Ubu roi*, y menciona la traducción de Juan Esteban Fassio. Acto seguido, realiza una breve biografía, señala las lecturas de Aristófanes, Nietzsche, Bergson, y comenta la irreverencia de la vida cotidiana de Jarry. Más adelante, se detiene en la figura de Ubu como el “arquetipo de cuanto resulta execrable, pero simultáneamente pone de relieve la voluntad de denunciar tanta iniquidad; como todo símbolo posee un valor ambiguo, de modo que en él tiende a confundirse el objeto de censura con la intención censora” (20-21). Por último, revisa la imaginación científica de la época y la noción de superhombre de Nietzsche para relacionarla con a la del “supermacho” de Jarry de la novela prologada.

En su libro ensayístico *Mundos de la imaginación* (1978), Rest vuelve a tratar el tema de la ‘Patafísica en el artículo de “Boris Vian, patafísico” (1978: 273-297). Allí realiza una semblanza del autor incorporado a las filas patafísicas en 1952. El crítico lo relaciona con la “literatura del absurdo” y caracteriza su humor corrosivo. También narra la incursión de Vian en la novela negra con el seudónimo Vernon Sullivan y su relación con el jazz y el teatro. Por otro lado, señala que el mayor reconocimiento de Vian proviene del Collège de ‘Pataphysique. Así, Rest lee la relación de la obra de Vian con la ‘Patafísica, la recuperación de lo singular y excepcional de la obra, la relación con el lenguaje plástico. También encuentra una afiliación entre el dramaturgo Vian (antibelicista y cargado de humor negro) y Jarry: “Su humor pleno de sentido, no carece de antecedentes memorables en la literatura francesa, pues es lícito remontarla a Jarry, por supuesto, pero también a Alphonse Allais, a Gaston de Pawlowski y aun, en algunos recursos, a Cami” (293).

Finalmente, en *Novela, cuento, teatro: apogeo y crisis* (Biblioteca fundamental del hombre moderno, nº 13, CEAL, 1971), Rest sitúa a Jarry y su *Ubu roi* como antepasado directo desde el punto de vista estético e ideológico del absurdo literario (Rivera 1999: 79).

Por más paradójico que parezca el más coherente de los dramaturgos absurdos probablemente sea Ionesco, principal discípulo de Jarry y máximo representante patafísico, quien se complace en exhibir a través de sus piezas los efectos disparatados que los acontecimientos habituales y las conversaciones cotidianas adquieren al ser expuestas a nuestro examen crítico. (Rest 1971: 153)

Es interesante destacar, por último, que Rest encuentra en el absurdo una superación del realismo y no su opuesto antinaturalista, sino más bien es una profundización del realismo la que lleva —según el crítico— al absurdo.

a. 6. **Oliverio Gironde** (1891-1967). A instancias de Albano Rodríguez, el poeta Gironde integra el Collège de 'Pataphysique el 8 de septiembre de 1959 como Comendador Exquisito de la Orden de la Gran Gidouille (Cippolini 2009: 347). Por esa época, Gironde ya era un autor conocido que había formado parte de la revista *Martín Fierro* en la década de los veinte, redactado su manifiesto y encargado de la sección "Membretes". También había fundado la editorial *Proa* y, por otro lado, se había integrado en el primer grupo surrealista bajo el mando de Aldo Pellegrini en 1926. Entonces, tras varios viajes y contactos con Europa con los poetas simbolistas y surrealistas franceses y haber entablado amistad con el escritor Gómez de la Serna, Gironde ya había publicado sus poemas más famosos, como *Veinte poemas para leer en el tranvía* (1922), *Calcomanías* (1923) (ambos editados por primera vez en Francia y España respectivamente) y *Espantapájaros* (1932).

Por su carácter innovador y rupturista, fue una figura emblemática de los diferentes grupos de vanguardia, y eran famosas las tertulias en su casa de la calle Suipacha junto a su mujer Norah Lange, donde acudían los jóvenes poetas: E. Bayley, C. Latorre, J. Llinás, F. Madariaga, E. Molina, O. Orozco, A. Pellegrini, M. Trejo o A. Vanasco. En consecuencia, Gironde es recuperado en la década de los cincuenta y sesenta por la revista *Poesía Buenos Aires* y por los poetas del Invencionismo. Esta revista, si bien se oponía al martinfierrismo, reivindica el continuo espíritu renovador del poeta y celebra inmediatamente, en 1952, la publicación de *En la mas médula*, obra en la que el poeta aborda la poesía desde la cadena significativa, rompiendo toda relación con un referente externo al lenguaje. También Pellegrini había presentado en el número 2 de la revista *Letra y línea*, de noviembre de 1953, los primeros poemas que en 1956 compondrán la edición definitiva de *En la mas médula*. Como traductor, Gironde, junto al poeta Enrique Molina, se ocupó de la traducción de *Una temporada en el infierno* de Arthur Rimbaud para la colección "Los poetas", dirigida por Aldo Pellegrini, en la editorial Fabril en 1959.

Respecto de la 'Patafísica, además de formar parte del Collège, la relación con Jarry puede rastrearse en ciertas afinidades con el autor a lo largo de su vida; por ejemplo, en 1915, Gironde, junto a René Zapata Quesada, escribe la obra teatral *La comedia de todos los días* (1915). En

ella el protagonista debía interpelar al público “estúpido como todos ustedes”, pero esta réplica se enfrentó con la negativa del actor Salvador Rosich, quien no quiso pronunciarlas; hecho que recuerda lo ocurrido con Gémier y el “*merdre*” de Jarry. También Girondo desarrolló una obra relacionada con la experimentación del lenguaje y el humor, en la que lo cotidiano funciona como una manifestación del absurdo y el humor negro que convocaba el espíritu jarryano: “¡oh manes de Alfred Jarry”, menciona el poeta Rodolfo Alonso en la semblanza que hace de Girondo para CEAL (Alonso 1981: 117). También Girondo ilustra sus propios poemas, ya que lleva en su viajes un cuaderno con croquis; cabe señalar que, entre las tantas ilustraciones, hay unos peculiares Padre y Madre Ubu dibujados en acuarela para “El Salón de los escritores” organizado por la revista *Valoraciones de la Plata* (Girondo 1999: 526 y 776) (Imágenes 65 y 66).



Padre Ubu por Oliverio Girondo

Imagen 65. Ubu Roi” (1925?), acuarela y lápiz sobre papel 31 X 20 cm / Imagen 66. “El Festejante” (1925?), acuarela sobre papel 22,7 X17 cm.

a.7. Luisa Valenzuela (1938-). Comendadora Exquisita de la Orden de la Gran Gidouille, integrante histórica del IAEPBA, autora de textos sobre el Instituto y de la primera representación sudamericana de *Ubú rey* (Cippolini 2009: 358). Valenzuela escribió novelas, cuentos y microrrelatos con temáticas como la sexualidad femenina, el cuerpo, la represión política y el lenguaje, con títulos como *Los heréticos* (1967), *Aquí pasan cosas raras* (1975), *Libro que no muerde* (1980), *Cambio de armas* (1982), *Dónde viven las águilas* (1993), *Simetrías* (1993), *Cuentos completos y uno más* (antología,1999), *Breves* (microrrelatos, 2004), *Juego de villanos* (2008), *Tres por cinco* (2008) y las novelas *Hay que sonreír* (1966), *Cola de lagartija* (1983), *Novela negra con argentinos* (1990), *La travesía* (2001), *El mañana* (2010), *Cuidado con el tigre* y *La máscara sarda* (2012), entre otras. Si bien residió largas temporadas en Europa y vive en Estados Unidos, regresó a Buenos Aires entre 1974 y 1979; y tras un exilio norteamericano retornó por segunda vez a Argentina en 1989.

Tras su estancia en Francia, participó del ambiente de vanguardia de finales de los años sesenta y fue la encargada de traducir y llevar a escena fragmentos de *Ubu* en 1963, en lo que sería la primera representación en castellano. Esta ocurrió a las 19 horas del 4 de septiembre de 1963 en una sala de la Sociedad Central de Arquitectos. Primero, Luisa Valenzuela dio una charla sobre “¿Qué es la ‘Patafísica?’”, luego se representaron fragmentos con traducción de ella misma, puesta en escena de la pintora Victoria Guido y actuación de Eduardo Bergara Leumann. Valenzuela realizó una versión porteña de la “Canción del Descerebramiento”:

Durante largo tiempo fui obrero ebanista/ en la avenida Quintana parroquia del Pilar/ mi mujer ejercía la profesión de modista/ y nunca, nunca nos pudimos quejar./Cuando el domingo se anunciaba sin nubes/nos vestíamos como alegres querubes/ e íbamos a ver el descerebramiento/ allá en la Chacarita, a pasar un buen momento”. Estribillo: “Mirad, mirad la máquina girar/ mirad los sesos saltar./ ¡Cuernos de marabú,/ viva el padre Ubú. (Valenzuela 1999: 122)

La puesta en escena completa de esta obra ocurrió unos años después, el 10 de diciembre de 1966, con el objetivo de inaugurar una nueva sala Theatron ante 155 espectadores y se respetó el texto de Fassio y Alonso. En 1968, Jarry llegó al centro de experimentación Di Tella, en una traducción de Juan Andralis de *Ubú encadenado*, bajo la dirección de Roberto Villanueva; con un breve prólogo que resumía *Ubú rey* (Koser 2007).¹⁶⁶



Imagen 67. Primera representación de *Ubú* a cargo de Bergara Leumann, textos de Luisa Valenzuela. Entre el público el escritor Rodolfo Walsh (*Artefacto* 1999:118)

2.3. *Ubú rey* en la editorial Minotauro: relaciones entre F. Porrúa, J. E. Fassio y J. Cortázar

¹⁶⁶ Para el detalle de las puestas en escena, véase el apartado 6.1 de la Parte III.

Cuando se inicia la etapa de consolidación editorial interna, aparece la primera traducción castellana publicada en volumen de *Ubu roi*; en 1957, época de las segundas vanguardias artísticas, sesenta años después de su aparición en francés. Su publicación coincide con el cincuenta aniversario de la muerte de Alfred Jarry, tal como se anuncia en el prólogo de la edición de Minotauro, editorial fundada en 1955 por el editor hispano-argentino Francisco Porrúa, en este contexto de auge editorial y primacía internacional que el propio Porrúa describe con conciencia: “El marco de la hegemonía de las editoriales argentinas era la decadencia de la industria en España, que sobrellevaba la dictadura franquista. Mientras tanto, *Sur* ya había publicado a los escritores del siglo: William Faulkner, Virginia Woolf, Jean-Paul Sartre” (Porrúa, en Sánchez 1997).

Cabe detenernos en esta editorial y, sobre todo, en su peculiar editor ya que representa la figura del mediador¹⁶⁷ que apostó por la introducción del género de la ciencia ficción en Argentina a partir de la traducción y de una estrategia editorial ampliada de importación de los textos, que permitió la difusión de autores locales y extranjeros, creando colecciones y revistas.

Francisco Porrúa nació en La Coruña en 1922 y falleció en 2014 en Barcelona. Hijo de un marino mercante y, posteriormente, agente marítimo, se trasladó de pequeño con su familia a La Patagonia, donde descubrió los libros de J. Verne y H. G. Wells y, con dieciocho años, se mudó a Buenos Aires para seguir los estudios de Filosofía y Letras.¹⁶⁸ Según sus propias declaraciones, Porrúa leyó en *Les Temps Modernes* de Sartre, de octubre de 1951, un artículo de B. Vian y S. Spriel (seudónimo de Michel Pilotin), “Un nouveau genre littéraire: la science-fiction?”, en el que él se mencionaba a Ray Bradbury. Tras lo cual, Porrúa consiguió comprar los derechos de traducción de *El hombre ilustrado* junto a *Crónicas marcianas*. A estos dos libros de Bradbury le sumó otros dos más de los autores norteamericanos Theodore Sturgeon (*Más que humano*) y Clifford Simak (*Ciudad*) y, con estos cuatro títulos, lanzó su propio sello de ciencia ficción en 1955.

Para estudiar las modificaciones editoriales del sello, resulta útil establecer tres etapas distintas de la editorial: la argentina que va de 1955 a 1977, cuando Porrúa marcha a Barcelona tras el

¹⁶⁷ El concepto de “mediador” permite pensar al traductor a partir de la operación de importación, selección y edición que realiza al traducir su texto (Véase Casanova 2002: 12).

¹⁶⁸ Para componer su biografía nos servimos de entrevistas en la prensa argentina y española: Mariángeles Fernández, “Francisco Porrúa, el editor de *Rayuela*”, *El País*, 26 de junio de 2013; Patricio Lennard, “Confieso que he leído”, *Página/12*, Buenos Aires, 7 de junio de 2009; Tomás Eloy Martínez, “Los sueños de un profeta”, *La Nación*, 4 de septiembre de 1999; Matilde Sánchez, “El hacedor de libros”, *Clarín*, 11 de mayo de 1997. Asimismo, en julio de 2013 hemos realizado personalmente una entrevista en su casa de Barcelona, donde residió desde la década de los ochenta hasta su muerte en diciembre de 2014.

golpe de Estado, trasladando la editorial a España. En Barcelona, de 1977 a 2001, Porrúa trabaja junto a traductores argentinos en el exilio y se une a la casa editorial Edhasa. En 2001, por último, vende el sello al Grupo Planeta, que continúa gestionando la editorial hasta la actualidad.

En su iniciativa editorial, Porrúa halló que el campo cultural argentino era un terreno propicio para introducir el género de ciencia ficción. Según el editor, la importación de este género no se debía a un vacío de producción en la cultura local (hipótesis plausible de ser formulada desde la óptica de la Teoría de los Polisistemas, para la cual la introducción de un género vendía a cubrir un espacio vacante). Esta importación respondía más bien a una tradición de producción de literatura fantástica, en la que podían enmarcarse los autores de ciencia ficción: “Otra cosa curiosa es que en la literatura española hay muy poca literatura fantástica, y la que hay es casi toda de fantasmas o de muertos. En cambio, en la Argentina, la literatura fantástica es tan normal, digamos, como la literatura realista” (Porrúa, en Lennard 2009).

Si bien Porrúa reconoce la tradición argentina de lo fantástico (“siempre para mí era literatura fantástica”, entrevista a Porrúa, julio de 2013), Minotauro es pionero en incorporar la categoría genérica de “ciencia ficción”, aunque se tratara de un género diferente de la *hard science fiction*:

Dicen algunos, Borges¹⁶⁹ decía que está mal traducido, porque *ciencia* acá es un adjetivo, sería *ficción científica*, pero no me gusta nada lo de *ficción científica*. Esto de que la ficción puede ser científica no lo entiendo; simplemente hay una ficción que es imaginaria que tiene elementos de la ficción realista, pero que no necesariamente es ciencia ficción, en realidad, la *ciencia ficción* es lo que llaman los americanos la *hard science fiction*, que yo no publicaba. (entrevista a Porrúa, julio de 2013)

Minotauro innovó, entonces, en la forma de editar *science fiction*, evitando asociar el género a una literatura de mala calidad o de factura descuidada. Por el contrario, Porrúa buscaba ser un editor de “libros que tuviera una cierta calidad literaria” (entrevista a Porrúa, julio de 2013). Sus estrategias editoriales fueron diversas. Por un lado, amplió el número de escritores que el público conocía al introducir autores que renovaron el género de la ciencia ficción dura e incorporar la llamada “ficción especulativa” de vertiente más filosófica. En su sello, se publican traducciones de B. W. Aldiss, J. G. Ballard, A. Bester, R. Bradbury, U. K. Le Guin, C. Smith,

¹⁶⁹ Para la definición de “ciencia ficción” a la que adscribe Porrúa, es esclarecedor el prólogo de Borges a la primera edición de *Crónicas Marcianas* en Minotauro, en el que el autor lee en el *Somnium Astronomicum* de Kepler un ejemplo del género: “Por su carácter de anticipación de un porvenir posible o probable, el *Somnium Astronomicum* prefigura, si no me equivoco, el nuevo género narrativo que los americanos del Norte denominan *science-fiction* o *scientifiction** y del que son admirable ejemplo estas Crónicas [**Scientifiction* es un monstruo verbal en que se amalgaman el adjetivo *scientific* y el nombre sustantivo *fiction*. Jocosamente el idioma español suele recurrir a formaciones análogas, Marcelo del Mazo habló de las orquestas de *gringaros* (gringos + zingaros) y Paul Groussac de las *japonecedades* que obstruían el museo de los Goncourt] (Borges, en Bradbury 1969: 8).

O. Stapledon, T. Sturgeon y J. R. R. Tolkien, entre otros; asimismo, dio a conocer a escritores de habla hispana como A. Gorodischer, M. Levrero, E. Goligorsky A. Shúa y A. Vanasco.

Las traducciones, especialmente en su etapa argentina, fueron realizadas en su mayoría por él mismo editor. Si bien él se ocupaba de las diversas tareas, echaba mano a seudónimos distintos: Luis Domènech, Ricardo Gosseyn, Francisco Abelenda o simplemente F. A. Así es que bajo el alias de Francisco Abelenda publicó su primera traducción: *Crónicas marcianas* de Bradbury; más tarde, publicará del mismo autor *El hombre ilustrado*, *El país de Octubre*, *El vino del estío*, *Fahrenheit 451*, *Fantasmas de lo nuevo*, *La feria de las tinieblas*, *Las doradas manzanas al sol*, *Las maquinarias de la alegría*, *Remedio para melancólicos*. Porrúa cuenta con más de cincuenta traducciones editadas.

En cuanto a su trabajo, el editor reconoce que su oficio, aquel que requiere esfuerzo físico, fue antes que nada el de traductor:

Yo he traducido cerca de cincuenta libros a lo largo de mi vida y hubo traducciones que me tomaron mucho trabajo, como *Crónicas marcianas*. Si miro en mi pasado, diría que traducir fue mi verdadero trabajo. Evidentemente tuve una vocación de editor, pero mi trabajo físico ha sido la traducción en este mundo. Aún hoy me gusta hacerlo, pero ya no tengo la energía que tenía cuando era joven. Empezaba a traducir a las 5 de la tarde y lo hacía ininterrumpidamente hasta las 5 de la mañana, algo que ahora es completamente imposible. Reconozco que hay traducciones que pueden mejorar una obra, así como hay obras cuya calidad resiste la más pésima traducción. Recuerdo que en mi juventud leía las traducciones de Faulkner que publicaba una editorial de Buenos Aires, que eran bastante poco correctas, y hasta disparatadas en algunos casos. Y sin embargo el genio de Faulkner o su atmósfera traspasaban eso. (Porrúa, en Lennard 2009)

Por otro lado, también encargaba traducciones a amigos que colaboraban con la editorial, como es el caso de Juan Esteban Fassio y Ricardo Alonso, cuya traducción de *Ubú* estudiaremos en detalle; otros traductores que trabajaron bajo la supervisión de Porrúa han sido Aurora Bernárdez (exesposa y albacea de Julio Cortázar), Matilde Horne (quien tradujo parte de la saga del *Señor de los Anillos* de Tolkien), Carlos Peralta o Gregorio Lemos, entre otros. Porrúa enfatizaba la importancia de que al traductor le gustara el autor que traducía. Por eso, habría elegido al uruguayo Marcial Souto como traductor de J. G. Ballard o al escritor argentino Marcelo Cohen como traductor de B. Aldiss, con quienes además cultivaba un vínculo de amistad y de afinidad intelectual. Esto mismo ocurría muchas veces con los autores que publicaba.

Respecto de la evaluación de sus propias traducciones, Porrúa resulta bastante severo, si bien traducir era la tarea que más le agradaba, aunque le demandaba esfuerzo físico e intelectual:

Como editor, uno está en una oficina sentado, esperando que llegue una carta milagrosa, que aclare todos los problemas, pero nada más. En mi caso, como traductor, hay que estar en la máquina. Y en el momento en que dejas la máquina y miras por la ventana estás perdiendo tiempo, eso es así. Yo traducía para mí mismo, traducía para Minotauro y entonces de algún modo era un poco más aceptable el trabajo, pero era un trabajo duro. Pero era un trabajo, para mí, muy satisfactorio, me gustaba el problema del lenguaje, de cómo traducir a otro lenguaje, un texto cualquiera. Y llegué a un cierto escepticismo, llegué a pensar que realmente la traducción pocas veces es útil, pocas veces puede compararse con el original. (entrevista a Porrúa, julio de 2013)

Porrúa reproduce, en sus declaraciones, una representación romántica¹⁷⁰ de la traducción como “copia infiel” de un original de mejor calidad, pero aun así reconoce que le agradaba ese trabajo, que él prolongaba en múltiples correcciones:

De *Crónicas marcianas*, hice una primera versión, que miré meses más tarde y estaba muy mal en algunos párrafos. Rehice todo eso, después la volví a ver y volví a rehacerla. La versión que más o menos quedó aceptable era la cuarta. Y sin embargo, el otro día, miré la cuarta y dije: hay algunas cosas que se podrían cambiar. La traducción me recuerda lo que decía Valéry de la poesía, que no hay poesía acabada, sino poesía abandonada, eso diría de la traducción, hay traducción abandonada. Se la abandona en un momento determinado porque ya no se puede más y obtener el efecto literario adecuado es interminable. Además todo eso para el autor ha venido espontáneamente o como inspiración o como deseo de escribir. Y el traductor hace un trabajo ulterior, pero no es el mismo, no es el del autor. (entrevista a Porrúa, julio de 2013)

En cuanto a la composición y diagramación, en la etapa argentina, los libros suelen tener un reducido aparato paratextual. Las contracubiertas reproducen breves extractos de prensa sobre la recepción de la obra traducida (juicios de valor de otros escritores del género, declaraciones sin firmar en la prensa cultural latinoamericana o norteamericana) con adjetivación superlativa. Por ejemplo:

El enorme Ray Bradbury... Libro extraño y hermoso... un sueño del que se demora en despertar... Un estilo de magia fanstasmagórica (*Marcha*) [Sobre *Crónicas marcianas* de Ray Bradbury]

Una obra estupenda... Una novela impar donde los elementos de la fantasía novelística se sustentan en alucinantes experiencias objetivas. (*La Nación*) [Sobre *Más que humano* de Theodore Srugeon]

Una de las imaginaciones más profundas y extrañas de nuestra época, quizás la más profunda y la más extraña. (Howard Spring) [Sobre *Hacedor de Estrellas* de Olaf Stapledon]

Asimismo, los libros suelen carecer de prólogo, aunque este se añade excepcionalmente cuando se trata de dotar de capital simbólico al autor que presenta; este es el caso de Borges prologando a Bradbury en 1955, cuando este último aún era un autor desconocido. Así pues, el prólogo de

¹⁷⁰ En su ensayo “Las dos maneras de traducir” (*La Prensa*, 1926), Borges distingue entre traductores clásicos y traductores románticos. Los primeros hacen foco en la obra y su posibilidad de trasvase a cualquier lengua; los segundos, en el genio del autor y la irremediable pérdida que entraña toda traducción. La actitud romántica de la traducción también es analizada por Lawrence Venuti (1995), quien encuentra una relación con la concepción platónica del texto como un ideal al que ninguna copia real puede alcanzar fomentando el modelo de la tan mentada “invisibilidad del traductor”.

un autor argentino de prestigio sirve para legitimar al autor extranjero, tal como analiza Pascale Casanova respecto de los mecanismos de importación y consagración en el flujo de circulación de libros (Casanova 2002: 7-20). Cabe destacar que Borges realiza otro breve prólogo (“nota preliminar” de dos carillas) para la edición de *Hacedor de estrellas* de Olaf Stapledon de diciembre de 1965.

Otro elemento que distingue la edición de la primera Minotauro son las cubiertas más sofisticadas que el típico *pulp* figurativo que ilustraba los libros de *hard science-fiction*. Porrúa prefería poner obras de pintura contemporánea o recurrir a la abstracción o a los *collages*, en consonancia con movimientos de vanguardia de la época en Argentina. Si bien no da información sobre la diagramación y la ilustración, sabemos, por declaraciones del propio editor, que Fassio, quien hacía las veces de traductor, también ofició de ilustrador para la editorial haciendo cubiertas asociadas al arte abstracto y el *collage* hasta 1970. También, en su segunda etapa, han colaborado en el arte de tapa artistas plásticos argentinos; por ejemplo, la cubierta de *Tiempo Cero* de Italo Calvino fue realizada por el artista de vanguardia argentino Rómulo Macció, en 1971, representante de la llamada “Otra figuración”, y en los ochenta, participan artistas como Luis Scafati, Carlos Nine y Oscar Chichoni, que también incursinan en el ámbito de la historieta.¹⁷¹



Imagen 68. Cubiertas de distintos títulos de ciencia ficción de Editorial Minotauro.

Finalmente, la estrategia de importación de la ciencia ficción se amplió con la publicación de una revista (entre 1964 y 1968): *The Magazine of Fantasy and Science Fiction*, dirigida por Ricardo Gossey (seudónimo de Porrúa); más tarde, de 1983 a 1986, el escritor y traductor

¹⁷¹ Para un estudio de las portadas de Minotauro, véase Castagnet 2012.

Marcial Souto se encargaría de la dirección. La revista, también ilustrada por Fassio en un comienzo, funcionó básicamente como introductora de nuevos autores y le servía a Porrúa para pensar en posibles títulos para traducir y editar ya en formato libro (Imagen 69).

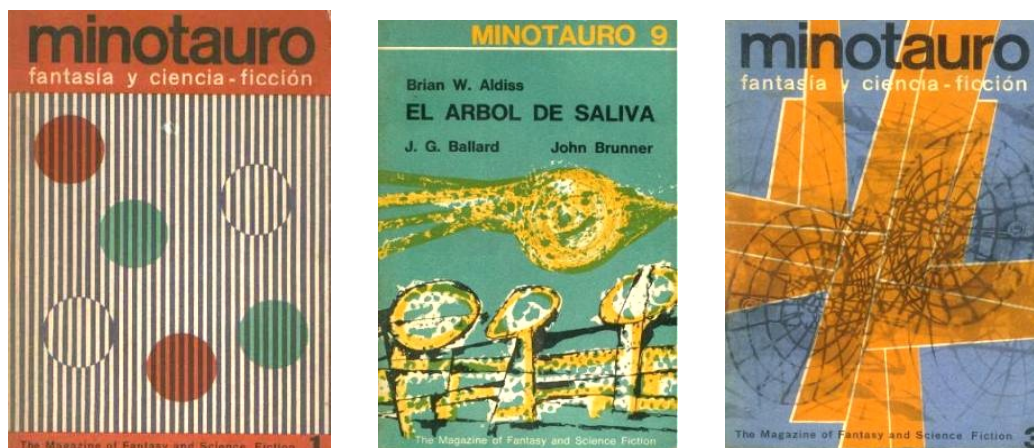


Imagen 69. Cubiertas de distintos números de la revista de ciencia ficción *Minotauro*.

Dado su buen criterio editorial en el manejo del sello, en 1958, en paralelo a su trabajo de editor de *Minotauro*, Porrúa es contratado como asesor para Sudamericana, editorial fundada en 1938 y por idea de miembros de *Sur*. El grupo fundador había elegido como gerente general a Antoni López Llausàs, proveniente de una familia de editores de Cataluña, para poder hacer viable la empresa desde el punto de vista económico con catálogos no tan marcados “exclusivamente por la calidad de los títulos que los integran, como en el caso de Losada, sino por su oportunidad de mercado” (Larraz 2011: 137).

En Sudamericana, Porrúa insiste en la publicación de *Las armas secretas* (1958) de Julio Cortázar, tras el fracaso de *Bestiario* en la misma editorial en la colección “Narrativa argentina”, pero preparando el terreno consagratorio para *Rayuela*. Por ese entonces, Cortázar era un traductor de las Naciones Unidas y un escritor residente en París, cuya obra era promovida marginalmente por intelectuales ligados al Surrealismo como Aldo Pellegrini en Argentina. La publicación de *Rayuela* en una editorial que está más interesada en el negocio económico parecía inoportuna; sin embargo, la apuesta del editor fue que este libro sirviera para abrir el catálogo, cosa que se realizó con creces, ya que luego Sudamericana será una de las editoriales asociadas al *boom*:

Me acuerdo cuando editaron *Rayuela*, yo estaba en mi oficina y el grupo de directores, que incluía también a directores de banco que apoyaban la editorial, me mandaron un mensajero a mi oficina con una pregunta sobre *Rayuela*, que decía: ¿qué quiere decir “lúdico y erótico”? Y yo les dije “juego y amor”. “Ah, sí”, y el tipo se fue y comentaron seguramente eso. Como podés comprender unas relaciones muy raras, donde no nos entendíamos para nada. Y sin embargo, el

viejo [López Llausàs] insistía y todo lo que yo hacía estaba bien. Fue muy raro eso. Conocí otros editores literarios que son acosados por el contable o que piden más ventas... A mí jamás nadie me dijo absolutamente: esto no debías haberlo editado (entrevista a Porrúa, julio de 2013)

Así pues, tras su paso por Sudamericana, donde permanece hasta 1971, Porrúa se llevó el mérito de ser parte activa del *boom*. Sin embargo, el editor no acordaba con la idea del *boom* como estrategia exitosa pergeñada por editores y revistas como *Primera Plana*, que difundió en la década de los sesenta a autores como Borges, Marechal, Cortázar, Gabriel García Márquez, Vargas Llosa y Alejo Carpentier,¹⁷² sino más bien una confluencia natural entre autores y lectores. También publicó en Sudamericana a autores como Manuel Puig, Juan José Saer, Lawrence Durrell, Alejandra Pizarnik, Alberto Girri, Arturo Carrera y Leopoldo Marechal.

En 1977, en el ambiente de opresión militar, decide irse a vivir a Barcelona y sigue editando desde España, en paralelo a su edición argentina. Porrúa había conseguido en 1970 los derechos de *El señor de los anillos* de Tolkien, de quien editó la obra completa. En España, Porrúa asoció Minotauro a Edhasa (Editora y Distribuidora Hispanoamericana S.A.), fundada en Barcelona por López Llausàs, que funcionó como casa distribuidora de Sudamericana, aunque luego se independizó. La asociación entre Minotauro y Edhasa resultaba útil porque algunos títulos cuando no eran publicados por Minotauro pasaban a la colección “Nebulae” de Edhasa (Pestarini 2009). En esta segunda etapa española de la editorial, además de nuevos títulos, Minotauro reedita lo publicado en Argentina con tiradas de 5.000 ejemplares y una edición más cuidada: tapas duras y sobrecubierta. También reordena los títulos en colecciones (como “Otros Mundos” o “Metamorfosis”), cambia su logo y amplía el aparato paratextual, incorporando a veces notas biográficas y una página con una selección de títulos destacados de su catálogo (Imagen 70), por ejemplo:

J. G. Ballard (*Crash, La exhibición de atrocidades, Playa terminal, El Imperio del Sol, El día de la creación*), Anthony Burgess (*La naranja mecánica*), William S. Burroughs (*Expresso nova*), Italo Calvino (*Las cósmicas, Las ciudades invisibles, Tiempo Cero*), Angela Carter (*Héroes y villanos, La pasión de la Nueva Era*), Gore Vidal (*Kalki, Mesías*), Kurt Vonnegut (*Galápagos, Las Sirenas del Titán*).

¹⁷² Esta es la tesis sostenida por el investigador de la cultura Oscar Terán en su libro *Nuestros años sesentas* (2013[1991]).



Imagen 70. Cubiertas de distintos títulos de Editorial Minotauro (segunda época).

Finalmente, en 2001, Porrúa vendió su editorial al grupo Planeta, si bien continuó durante tres años como asesor editor del grupo de las decisiones editoriales. Nunca retirado del todo del mundo editorial, continuó editando las cartas de Cortázar junto a su albacea, Aurora Bernárdez. Por su parte, la nueva Minotauro concentra su edición en un catálogo más orientado al género de ciencia ficción dura y no tan filosófica o especulativa, como había planeado Porrúa en su inicio, aunque se sirva del fondo de la editorial como un modo de acreditar su capital simbólico. Hasta la actualidad lleva publicados a 197 autores, apuntando más bien a las sagas que aseguren el “éxito de ventas”.¹⁷³ Ahora bien, el modo de editar de un grupo editorial como Planeta le resulta totalmente ajeno a Porrúa, ya que este último siguió conservando su óptica de editor independiente: “Lo más que pasó es que cuando vendí Minotauro, la vendí mal. Y además ahora es otra cosa con Planeta. Ahora editan cualquier tipo de libro. Los parámetros y el rigor que yo exigía no están. Editan libros francamente malos. Muchos libros de capa y espada” (entrevista a Porrúa, julio de 2013).

Analizando el recorrido del editor responsable de la introducción de la ciencia ficción en Argentina, en términos de la sociología bourdieusiana, podemos pensar que el *habitus* de Porrúa como un mediador, fue más bien el del “ascetismo” propio de un traductor literario (Kalinowsky 2001: 47-54), que prefiere el trabajo en la sombra que las luces de la fama, es decir, el rédito simbólico de su catálogo más que el rédito económico. En lugar de verse como un editor legendario, “descubridor de escritores”,¹⁷⁴ Porrúa se reconocía como un hombre “sensato”: “El editor no tiene mucho más que hacer, cumple su tarea y desaparece” (Lennard 2009). Para él, un

¹⁷³ Véase: <<http://www.planetadelibros.com/editorial-minotauro-21.html>>.

¹⁷⁴ “Yo no soy descubridor de nadie, ni de mí mismo”, admitió Porrúa cuando le hicieron un homenaje en la Feria Internacional del Libro de Guadalajara en 2003, con la figura del “reconocimiento al mérito editorial”.

editor no debía aspirar a hacer fortuna, es decir, no se identificaba con el polo económico heterónimo del negocio de la edición (“Ponerse como meta conseguir un libro que pueda publicarse para dar beneficios económicos, no sirve para nada”, afirmó en el homenaje hecho en la Feria Internacional del Libro de Guadalajara 2003). Por el contrario, Porrúa prefería la retribución simbólica de su tarea, apuntando al polo autónomo del campo artístico: dotar de capital literario a su empresa editora, en un catálogo que se fortaleciera con el tiempo y no con la inmediatez del éxito de ventas:

Pero un editor auténtico no debe aspirar a la fortuna. No debe buscar hacerse rico con la literatura. Tiene que saber publicar lo adecuado y mantener una cierta calidad, porque —como decía el creador de los Penguin— ‘el libro que perdura es el buen libro’. Uno puede pagar cien mil dólares por un *bestseller* y venderlo como pan caliente, pero ese libro dura dos años. En cambio, la gran literatura dura siempre. Por pensar así me he encontrado con una cierta incompreensión en personas a las que al preguntarme: ‘¿En qué pensó usted cuando publicó tal libro?’, les contesté: ‘En lo único que pienso cuando publico un libro es en la literatura’. (Lennard 2009)

En consonancia con el perfil de editor vocacional, las relaciones personales marcaban las decisiones editoriales de Porrúa. En ese sentido, estas dejarán huellas en los textos, decidirán traducciones, inclusiones de catálogo o confirmarán intuiciones, como muestra, por ejemplo, el extenso intercambio de cartas entre Cortázar y Porrúa entre los años 1955-1964. En ellas hay muchos párrafos amistosos, que se mezclan con las discusiones sobre maquetación, crítica y política argentina:

Quisiera estar en Buenos Aires para decirte que nos tomáramos un vino juntos y, entonces, vagando por alguna calle de noche, decirte a mi manera todo lo que aquí se enfría y se ordena en rayitas horizontales y se convierte en idioma [...]. Pero por suerte vos y yo nos hemos visto lo bastante en esta vida como para saber que mucho de lo que no nos decimos queda dicho para siempre. Me basta con que estés seguro de eso. (Cortázar 2012: 411)

¿Cómo te va, Paco? Me fastidia pensar que pasa tanto tiempo sin que cambiemos por lo menos algunas ideas al margen de las obligaciones profesionales. (Cortázar 2012: 523)

Por eso, el *habitus* de Porrúa se adecúa más al editor de vocación: “vos serás el primer editor maldito de la Argentina, porque creo que los otros terminan sobre magníficos colchones Dunlopillo o como se llame por allá la ‘espuma de goma’”, le augura Cortázar (2012: 570) en una carta. Porrúa rechaza, en sus declaraciones, las decisiones editoriales que pasan por el rédito económico exclusivamente (por ejemplo, decide irse de Sudamericana cuando ve un ejemplar impreso de la autora de literatura infantil argentina Poldy Bird que era un *best-seller*). Por otro lado, se lamenta de la excesiva profesionalización del sector: “Lo que ha desaparecido por completo es la amistad entre autor y editor. Los agentes cumplen esa función” (en Matilde Sánchez 1997).

Otro vínculo de amistad de Porrúa que nos interesa señalar es con Juan Esteban Fassio, quien lo convence de formar parte del Instituto de Altos Estudios Patafísicos de Buenos Aires. También, como hemos visto, Porrúa confía en su amigo el diseño de las cubiertas de la editorial y la revista de ciencia ficción, que se transformarán en ejemplos del arte Madí y estarán alejadas de las clásicas tapas del *pulp* norteamericano. Porrúa, además, presenta a Fassio a Cortázar, quien también es un lector patafísico. El escritor argentino ya había manifestado su atracción por Jarry, tanto en boca de Olivera, el protagonista de *Rayuela*: “Con la Maga hablábamos de patafísica hasta cansarnos, porque a ella también le ocurría (y nuestro encuentro era eso, y tantas cosas oscuras como el fósforo) caer de continuo en las excepciones, verse metida en casillas que no eran las de la gente” (Cortázar 2002: 21),¹⁷⁵ como en sus textos ensayísticos. Así, en “Algunos aspectos del cuento”, Cortázar declara:

En mi caso, la sospecha de otro orden más secreto y menos comunicable, y el fecundo descubrimiento de Alfred Jarry, para quien el verdadero estudio de la realidad no residía en las leyes sino en las excepciones a esas leyes, han sido algunos de los principios orientadores de mi búsqueda personal de una literatura al margen de todo realismo demasiado ingenuo. (Cortázar 1994: 365)

Se inicia, pues, por esos años una relación epistolar entre los tres donde se tratan afectuosamente de “cronopios”, discurren sobre la posibilidad de hacer una “antología insólita” o de “humor fantástico”, en la que se incluyan textos surrealistas, de locos, algunos pasajes de filosofía Zen o taoísta, ilustraciones naïfs, cosas extraordinarias, “de cierto humor negro en la línea de Ionesco, Schwitters [...], Alphonse Allais, Leonora Carrington, recetas de cocina de Edward Lear, pasajes de Jarry [...]. Piense incluso en la posibilidad de intercalar algunos *cartoons* extraordinarios para quitarle al libro todo aire de ‘importancia’” (2012: 229-230).

Y, sobre todo, discuten la diagramación de la cubierta de *Historia de cronopios y famas* de Cortázar, realizada por Fassio (Imagen 71). Cortázar se muestra interesado por el trabajo del “enormísimo cronopio Esteban” (306): “Las máquinas y monumentos de Fassio me han entusiasmado, y espero que vayamos juntos a su casa cuando me toque darme una vuelta por el río color de león” (247). En la carta del 25 de julio de 1962, celebra la edición del libro: “La edición ha quedado muy bonita, y te lo agradezco mucho. Decíselo también a Esteban” (295). Ante la llegada del libro recién editado, comenta con afecto: “Y así la fiesta fue completa, y en casa hubo extraordinarias aperturas de botellas y una alegría en la que solo faltaban Sara [mujer

¹⁷⁵ En una carta al traductor inglés de *Rayuela*, Gregory Rabassa, del 25 de abril de 1964, Cortázar le explica entre los términos desconocidos, el de ‘Patafísica’: “*Patafísica* es un término inventado por Alfred Jarry, para quien significaba ‘el estudio de las excepciones’. Es decir que mientras la ciencia estudia las leyes, un poeta debe preocuparse sobre todo por las excepciones a esas leyes, pues ahí está la verdad. Yo pienso que en USA el término ‘patafísica’ debe ser bien conocido en los círculos surrealistas” (Cortázar 2013: 516-517).

de Porrúa], vos y Esteban” (295). Por último, Cortázar comenta el resultado final de la cubierta y la recepción del libro, que generó cierta decepción entre sus amigos:

Lamento por Esteban que su proyecto inicial se haya ido degradando a medida que pasaba por las aquerónicas etapas de las imprentas y litografías argentinas. Aquí mis amigos han encontrado que la tapa está muy bien, y pocas veces hemos estado todos tan de acuerdo en la misma cosa. (Al abrir el libro la cosa cambia; mis textos tienen la virtud de hacer saltar hasta el techo a más de cuatro conocidos que lamentan, *inter alia*, mi “falta de seriedad”.) En fin, todavía está por erigirse el monumento al pelotudo. (Cortázar 2013: 310)

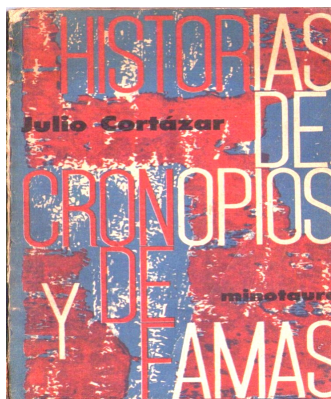


Imagen 71. Cubierta elaborada por Juan Esteban Fassio para *Historia de cronopios y de famas* (1962).

2.4. La primera traducción: *Ubú rey*, traducido por Juan Esteban Fassio y Enrique Alonso (1957)

Jarry supo mantenerse en su dilecto lugar de los márgenes, ya que, si bien el escándalo del estreno desató inmediatamente polémica entre los críticos franceses, las traducciones a otras lenguas se hicieron esperar. Además de las versiones polaca, inglesa e italiana,¹⁷⁶ la primera traducción de la obra al castellano llegó sesenta años después de su publicación francesa, en 1957, pasadas ya ambas guerras mundiales e institucionalizadas en buena parte las vanguardias artísticas.

¹⁷⁶ La primera traducción fue la polaca (en 1933) a cargo Tadeusz Boy-Zelenski, un médico de Cracovia que abandonó la carrera para dedicarse a vivir la bohemia y quien tradujo unos cientos de obras francesas. Tal como narra la investigadora Jill Fell (2014: 273-287), Zelenski habría elegido traducir la pieza porque en ella veía sobre todo una anticipación a totalitarismos, como el de Hitler, de quien acaba siendo víctima en la matanza de Lvov. A esta curiosa primera traducción polaca, le siguieron la italiana de Aldo Camerino (1945) y la inglesa de Barbara Wright (1951). La traducción de Wright fue realizada por encargo de la ilustradora polaca Franciszka Themerson, quien la publica en Gaberbocchus Press en Londres. Themerson habría conocido a Zelenski en Varsovia en el ambiente de la vanguardia artística polaca de los años veinte. El texto de Wright ilustrado por Themerson se publicó después de la Segunda Guerra, ya no como anticipación a Hitler como el “tirano de la historia”, sino como un memorial no solo a los miembros de su familia (buena parte de la familia de Themerson muere en campos de concentración), sino también a sus colegas asesinados en la masacre de Lvov (Fell 2014: 282).

La traducción, en el 50º aniversario de la muerte de Jarry y para la fundación del IAEPBA, sitúa la obra en un sello de ciencia ficción como es Minotauro. Así se relaciona la obra con un género en auge por esa época en la que se rescatan los valores de cierto saber tecnológico-científico junto a un gesto contestatario y contracultural (Gouanvic 1999). J. E. Fassio prepara el prólogo y el cuerpo de notas y realiza la traducción en colaboración con E. Alonso, quien también había sido traductor de *El teatro y su doble* de Antonin Artaud, junto a Porrúa.

En esta edición, se hace clara mención a la ‘Patafísica, al Collège y a sus miembros como F. Caradec y J.-H. Sainmont. Cabe aclarar que esta traducción también era publicitada en los propios ejemplares de *Viridis Candela* en París. En el número 4-5 de *Dossiers* (46) se celebra la fidelidad de la traducción al original y se insta a a leer el prólogo de Fassio:

Vient de paraître à Buenos-Ayres aux éditions Minotauro une fort belle édition de la première traduction d’*Ubu Roi* en espagnol, due à deux Membres du Collège, animateurs de l’Institut de Altos Estudios Patafísicos de Buenos-Ayres: le Régent J. E. Fassio et Enrique Alonso.

Ils ont eu à coeur de travailler à cette œuvre en liaison avec des Membres Français du Collège, ce qui assure à leur traduction, en dehors de ses autres mérites, celui d’une haute et totale fidélité: c’est celui qu’au point de vue scientifique du Collège, nous devons priser le plus.

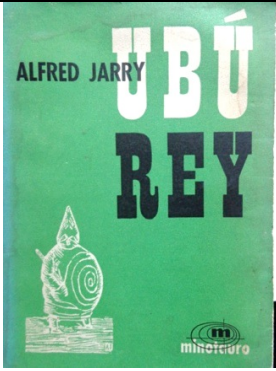
La préface composée par le Régent Résident du Collège aux Pays Platéens de Mésémbrinésie Occidentale et aux Îles d’Alentour, est de la plus excellente doctrine, en même temps qu’elle rassemble habilement et met au point tout ce qu’on sait actuellement sur Ubu. Rien de plus sûr n’a été écrit en français. A ce titre, elle a sa place dans la Bibliothèque de tout Pataphysicien qui se respecte ou qui ne se respecte pas. Pour ceux qui n’arriveraient pas à déchiffrer le clair castillan fassien, elle constituerait le très précieux symbole de la Présence Oecuménique du Père Ubu. Car comme le quasi-versifiait prophétiquement Voltaire,

Le Père Ubu, chose fort nécessaire,
A réuni l’un et l’autre hémisphère.

On peut se procurer au meilleur compte ce monument franco-espagnol, en le commandant au Sme Petitfaux (600 fr) qui le fera expédier de la Plata sans retard.

La información macroestructural de la edición de Minotauro se resume en el siguiente cuadro:

Título	<i>Ubu rey</i>
Género	Drama en cinco actos
Año	1957
Lugar	Buenos Aires
Traductores	Enrique Alonso y Juan Esteban Fassio
Colección	--
Contraportada	Traducción de Enrique Alonso y Juan Esteban Fassio. Prólogo y notas de Juan Esteban Fassio.
Editorial	Minotauro
Original consultado	--
Páginas	127 p.

Cubierta		Imagen 72.
Contracubierta	Imagen de retrato de Ubú en una moneda.	
Imágenes	Xilografía del Padre Ubú	
Anexos	Prólogo de José Esteban Fassio Notas: 81 N de T. Presentación de Ubú Rey por Alfred Jarry. Apéndices: I. Carta de Alfred Jarry a A. Lugné Poé. De la inutilidad del teatro en el teatro. Cuestiones de teatro. II. Referencias sobre la representación de <i>Ubú Rey</i> en el Théâtre de l'Oeuvre. III. Bibliografía e Iconografía.	
Cuerpo	<i>Ubú Rey</i> : dedicatoria, epígrafe, composición de la orquesta, lista de personajes. Drama en 5 actos.	

Retomando la clasificación de las normas de traducción (Toury 2000 [1978]) para el análisis, podemos ver que, en el caso de esta traducción, la norma preliminar, que rige la selección del tipo de texto, se vincula con un proyecto de importación de literatura de ciencia ficción, asociada a la tradición de la literatura fantástica por parte de la editorial Minotauro. Así pues, Jarry aparece en el catálogo junto a autores como Bradbury, Stapledon o Sturgeon. La propuesta nace por parte del traductor Fassio para celebrar el aniversario de Jarry y la creación del Instituto de Altos Estudios Patafísicos de Buenos Aires, es decir, por razones del campo artístico, que destacan un tipo de literatura excéntrica y afín con cierto vanguardismo heterodoxo capaz de reunir literatura fantástica, Surrealismo e Invencionismo.

En cuanto a las normas operacionales matriciales, que refieren a la integridad del texto, Fassio y Alonso las respetan por completo en todas sus partes: dedicatoria, epígrafe, actos al que le suman notas de traductor. E incluso fijan el drama como “libro” en la dedicatoria: “Este libro está dedicado a Marcel Schwob”, si bien en los diferentes originales, Jarry había variado entre “ce drame”, “cette pièce” y “ce livre”. De esta operación se desprende, una marcación del drama como obra literaria “caligráfica”¹⁷⁷ para el caso argentino; la cual se ve reforzada por el cuerpo de ochenta y un notas de traducción y los apéndices con discursos sobre el teatro e información

¹⁷⁷ Tomamos el concepto de Willson (2004: 102), quien lo utiliza para caracterizar las traducciones teatrales de la escritora argentina Victoria Ocampo: “No solo no adaptan [...]; tampoco suelen recurrir a otras formas de equivalencia dinámica, entendidas éstas como los cambios que introduce el traductor en busca de la simetría de efecto entre la versión y el texto fuente”.

biográfica así como también imágenes del propio Jarry.

El cuadro de análisis de la traducción de los juegos de palabras (JP) nos permite estudiar las normas operacionales textuales, que reforzarán dicha orientación caligráfica (véase el cotejo completo en Anexo 1, del que extraemos algunos ejemplos que ilustran las técnicas):

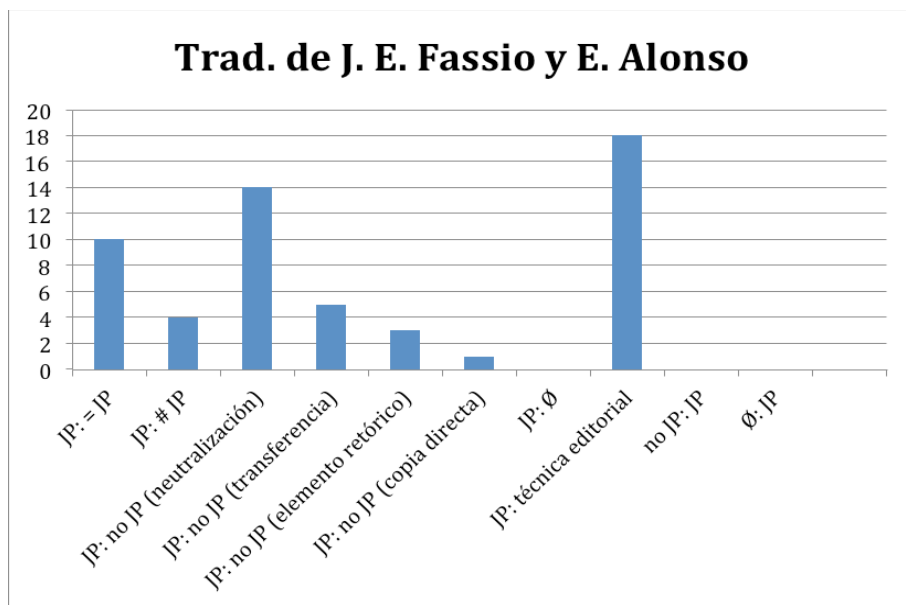


Gráfico 2.

La traducción de Fassio y Alonso resulta “orientada a la página”. Los traductores respetan la forma de la lengua fuente, proponiendo generalmente un “préstamo naturalizado”¹⁷⁸ como JP en lengua meta; es decir, suelen mantener la raíz francesa de la palabra a la que agregan una terminación en castellano; tal y como ocurre con los nombres propios de los personajes: “Bougrelas” se traduce por “Bougrelao” (JP 23),¹⁷⁹ “Bordure” por “Bordura” (JP 24), “Palotins” por “Palotinos” (JP 25), y con sustantivos como “phynances” por “phynanzas” (JP 27) o el adjetivo neológico “bouffre” que es traducido por “boufrón” (JP 38).

Pero como este respeto por la forma vuelve más críptico el sentido en lengua meta, Fassio

¹⁷⁸ Hurtado Albir (2001: 271) define el “préstamo” como técnica en la que “se integra una palabra o expresión de otra lengua tal cual. Puede ser puro (sin ningún cambio), por ejemplo, utilizar en español el término inglés *looby*; o naturalizado (transliteración de la lengua extranjera), por ejemplo, *gol*, *fútbol*, *líder*”.

¹⁷⁹ Con la abreviatura JP indicamos el número de juego de palabra según la lista del capítulo 3.2 de la Parte II. Entre paréntesis, señalamos en número de página tanto del original francés consultado (*OC I* de Gallimard, 1972) como el de las distintas traducciones, cuyos datos aparecen en el cuadro de información macrotectual que precede el análisis.

agrega profusas notas de traductor que, sumadas al prólogo, resultan ejemplos de la técnica editorial para explicar el juego de palabras; esta es, de hecho, la técnica más usada, tal como se desprende del gráfico. Los nombres de los personajes citados suelen estar acompañados de notas explicativas. Mencionamos aquí el de “Bougrelas”, traducido por “Bougrelao”; en una nota, Fassio explica los posibles sentidos (JP 23): “La palabra *bougre* tiene un sentido impreciso que requiere casi siempre el auxilio de un adjetivo: *sale bougre*, individuo despreciable, *pauvre bougre*, pobre tipo. En expresiones como *bougre de salaud*, *bougre de cochon*, etc, refuerza el sentido de la segunda palabra, dando un matiz admirativo o injurioso”. Ahora bien, cuando utiliza el adjetivo “bougre” en otras ocurrencias, suele recurrir en estos casos a una palabra presente en la lengua castellana como “tunante”, pero no hace derivar de este adjetivo el nombre del personaje, respetando la forma francesa del nombre propio.

<p>1. Père Ubu — Ah! je cède à la tentation. Bougre de merdre, merdre de bougre, si jamais je le rencontre au coin d’un bois, il passera un mauvais quart d’heure. (I, I, 354)</p> <p>2. Père Ubu — Bougre, que c’est mauvais ! Capitaine Bordure. Ce n’est pas bon, en effet. (I, 3, 356)</p> <p>3. Père Ubu — Il n’est pas bête, ce bougre, il a deviné. (I, 4, 358)</p> <p>4. Père Ubu — Commence par les principautés, stupide bougre ! (III, 2, 371)</p> <p>5. Un autre — Pif! Paf! en voilà quatre d’assommés par ce grand bougre de lieutenant. (IV, 4, 383)</p> <p>6. Tous — En avant ! Hurrah ! Jambedieu ! Attrapez le grand bougre. (IV, 4, 383)</p> <p>7. Cotice — Lâche bougre ! (IV, 6, 386)</p>	<p>1. Padre Ubú. ¡Ah! cedo a la tentación. Tunante de mierda, mierda de tunante, si alguna vez llego a encontrarlo a solas, en un bosque, pasará un mal cuarto de hora. (30)</p> <p>2. Padre Ubú. Caramba, ¡qué mala es! Capitán Bordura. En efecto, no es buena. (33)</p> <p>3. Padre Ubú. No es tonto el tunante, ha adivinado. (34)</p> <p>4. Padre Ubú. ¡Empieza por los principados, estúpido tunante! (50)</p> <p>5. Un autre. ¡Pif! ¡Paf!, he aquí cuatro liquidados por ese gran tunante de teniente. (63)</p> <p>6. Todos. ¡Adelante! ¡Hurra! ¡Voto a sanes! Atrapad al gran tunante. (64)</p> <p>7. Cotiza. ¡Vil cobarde! (67)</p>
--	---

En las notas, los traductores, además de dar información lingüística, mencionan datos sobre las relaciones de transtextualidad de la obra con Shakespeare, en el JP 14:

<p>A donc le Père Ubu hoscha la poire, dont fut depuis nommé par les Anglois Shakespeare, et avez de lui sous ce nom maintes belles tragœdies par escript. (dedicatoria, 349)</p>	<p>Entonces el Padre Ubú meneó la cabeza, por lo que desde entonces los ingleses lo llamaron Shakespeare, y tenéis de él, bajo ese nombre, muchas hermosas tragedias por escrito.* (27)</p> <p>*Notas. Pág. 25. La traducción literal del original sería: meneó la pera (<i>hoscha la poire</i>), etc. Si trasladamos la frase al inglés: <i>Then Père Ubu shakes his peare which is afterwards called Shakespeare by the Englishe...</i> (trad. Barbara Wright Cf. Bibl. I, 7), hallaremos el juego de palabras original sugerido por Jarry en el epígrafe de la pieza. (85)</p>
---	---

O con Rabelais, en el JP 54:

Pile — Armons-nous de nos lumelles . (IV, 5, 386)	Pila — Armémonos de nuestras lumelas .*(66) * Pág. 66. La lumela (<i>lumelle</i>) es un puñalito de hoja envenenada, atributo del palotín. La palabra, según Caradec (Cah. du C. de ‘P., N° 15), deriva de <i>alumelle</i> en Rabelais (V, 9: <i>Ainsi qu’elles tuchoyent à l’arbre, recontroyent leur fors et allumelles, chacune competente à sa sorte</i>) que viene del bajo latín <i>alemelle</i> y ésta del latín <i>lamella</i> , hoja. (90)
--	--

Además, ante las deformaciones gráficas generadoras de neologismos, los traductores fluctúan en sus decisiones: algunas veces corrigen neutralizando los juegos; de hecho, la neutralización es la segunda técnica más usada, como ocurre con el verbo neológico “tuder” traducido por “matar” (JP 55) o la “giborgne” (JP 56) o “boudouille” (JP 37) de Ubu traducida por “barriga” y la “gidouille” (JP 48) o “bouzine” (JP 33) por “panza” (JP 48).

A pesar de que la neutralización de los JP sea la segunda técnica más empleada, en otras ocasiones los traductores se animan a la deformación gráfica. Para que estas no sean consideradas por el lector como meros errores de traducción, ellos agregan notas que indican que así se encontraba en el original; esto ocurre con los neologismos léxicos “oneille” traducido por “onejas” (JP 43), en cuya nota refiere a un fragmento de un artículo de Jarry “Confession d’un enfant du siècle”, en el *Almanach Illustré du Père Ubu*, 1901 (en p. 87). En él, Ubu dialoga sobre la ortografía con su Conciencia, que asevera: “Sin embargo, Padre Ubú, no podéis negar que escribía si con cierta predilección oneja (*oneille*) y phynanza (*phynance*)”. Algunos otros ejemplos de estas deformaciones son el nombre de la extraña escobilla para limpiar letrinas (JP 35) o la alteración pronominal (JP 45):

<i>Il tient un balai innommable à la main et le lance sur le festin.</i> (I, 3, 356)	[Trae en la mano una escoba innominable* y la arroja sobre la mesa] (33) *Se trata de una escobilla de las que se usan para limpiar las letrinas. Un dibujo de Jarry que sirve de viñeta a la página 35 de la edición autógrafa de <i>Ubu Roi</i> (Cf. Bibl. I, 3) sirve para identificar el objeto. Véase reproducción en <i>Cahiers du Collège de Pataphysique</i> , N° 3-4, pág. 27.)
Père Ubu — Ji tou tue au moyen du croc à merdre et du couteau à figure. (III, 8, 377)	Padre Ubú. Yo ti mato* por medio del gancho de mierdra y del cuchillo de cara. (57) * <i>Sic</i> en el original.

La fidelidad filológica al original expresada por los traductores ha sido celebrada en las páginas de la publicación francesa del Collège, como hemos visto más arriba; Fassio propone desarmar las palabras en lugar de buscar un equivalente dinámico y, en ese sentido, toma partido a favor de la idea jarryana de considerar las palabras como “poliedros de ideas” significantes. Por eso es

que podemos ver —siguiendo el gráfico— que los traductores tampoco se sienten libres de omitir o, en caso contrario, añadir JP cuando estos no existen en el original.

Ante el caso de isomorfismo de lenguas, los traductores traducen el JP por un JP similar, como ocurre en los JP 11 y 12 relativos al vocabulario marino, que conserva la misma polisemia en ambas lenguas:

<p>Père Ubu — Il est de fait que nous filons avec une rapidité qui tient du prodige. Nous devons faire au moins un million de nœuds à l'heure, et ces nœuds ont ceci de bon qu'une fois faits ils ne se défont pas. Il est vrai que nous avons vent arrière. (V, 4, 397)</p>	<p>Padre Ubú. Debemos hacer por lo menos un millón de nudos por hora, y lo que estos nudos tienen de bueno es que una vez hechos no se deshacen. (79)</p>
---	---

<p>Le commandant — N'arrivez pas, serrez près et plein. Père Ubu — Si, si ! Arrivez, entendez-vous ! C'est ta faute, brute de capitaine, si nous n'arrivons pas. Nous devrions être arrivés. [...] (V, 4, 397)</p>	<p>El comandante. No arribéis, cargad las velas proa al viento. Padre Ubú. ¡Sí! ¡Sí! Arribad. Yo tengo prisa. Arribad, ¿oís? Será culpa tuya bruto capitán, si no arribamos. Ya deberíamos haber arribado. [...] (79).</p>
---	--

Por último, los traductores ponen en juego la creación discursiva como cuarta técnica más usada. Por ejemplo, en los JP 17 y 22, crean parónimos por consonancia de palabras cercanas, alejándose de una traducción por el sentido, pero conservando el tipo de juego de palabras:

<p>Mère Ubu — Il faut la prendre par la douceur, sire Ubu, et si vous la prenez ainsi vous verrez qu'elle est au moins l'égale de la Vénus de Capoue. Père Ubu — Qui dites-vous qui a des poux ? (V, 1, 392)</p>	<p>Madre Ubú. Hay que tomarla con dulzura, sire Ubú, y si así la tomáis veréis que por lo menos es la igual de la Venus de Capua. Padre Ubú. ¿A quién le decis crápula? (73)</p>
--	--

<p>Le commandant — Amenez le grand foc, prenez un ris aux huniers ! Père Ubu — Ceci n'est pas mal, c'est même bon ! Entendez-vous, monsieur l'Equipage ? amenez le grand coq et allez faire un tour dans les pruniers. <i>Plusieurs agonisent de rire. Une lame embarque.</i> (V, 4, 397)</p>	<p>El Comandante. ¡Arriad el foque mayor, recoged las gavias ! Padre Ubú. ¡No está mal; incluso está bien! Oís, ¿señora tripulación? Traed la foca mayor e id a recoger las habas [<i>Varios agonizan de risa. Aborda una ola.</i>] (79-80)</p>
---	---

En resumen, del gráfico y los ejemplos mencionados advertimos una estrategia más literal y de adecuación con el texto fuente en la traducción de Fassio y Alonso, quienes privilegian la letra sobre el efecto en la cultura de llegada. Presente en los márgenes del texto, Fassio explica las palabras francesas que junto con Alonso dejaron en la traducción en forma de préstamo naturalizado. En relación con la cultura de llegada, esta forma de traducir puede entenderse como una estrategia de extranjerización, que tiende a exhibir el origen foráneo del texto fuente, alabada, de hecho, por los miembros del Collège.

Retomando el contexto de publicación de esta primera traducción argentina, Fassio y Alonso se

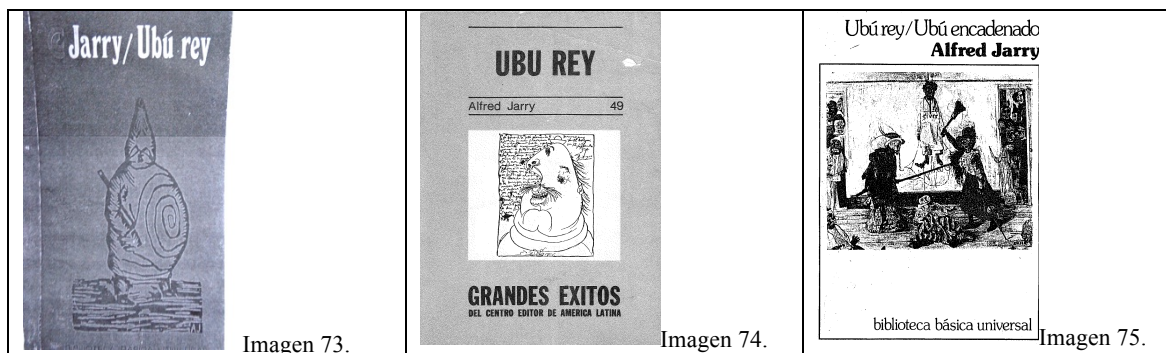
ubican en un momento de cambio de norma iniciado con el grupo Sur (liderado por escritores como V. Ocampo, J. L. Borges, J. Bianco, entre otros), que irradió al campo intelectual argentino. En la década de los cuarenta y durante el momento de auge de la industria editorial argentina, la traducción deja de tener una función heterónoma centrada en la creación del público lector e incorpora una preocupación formal: la traducción se convierte en un problema literario (Willson 2004). En esta época, el traductor posee espesor como “mediador cultural”, esto es, como agente legitimado en el campo receptor ya que se trata, en buena parte, de escritores. Y como agente legitimado, le da visibilidad a su traducción a través de la práctica de literalidad y de notas al pie. Fassio y Alonso siguen, pues, esta norma literalizante cultivada por los traductores argentinos, que, a su vez, se ve apuntalada por las reseñas publicadas en la revista *Sur*, como la realizada por el escritor cubano Virgilio Piñera a propósito de *Ubu roi*. Piñera celebra la literalidad adoptada por los traductores ya que “hasta eso que un crítico tonto calificaría de ‘intemperancia del lenguaje’ ha sido transcrito al pie de la letra” (1958: 110). Si recuperamos aquí la perspectiva jarryana sobre la traducción, su interés material por la letra y por una literatura antimimética, la primera traducción castellana se muestra afin con el sentido de la obra en que hemos visto desplegar en el campo francés: la literalidad como estrategia de traducción recupera, pues, los ecos de la escritura de Jarry y abre el texto a su potencial diseminación del sentido.

2.5. Las reediciones de *Ubú rey* en el Centro Editor de América Latina (1971, 1976, 1981)

Esta misma traducción fue reeditada en dos ocasiones en ediciones económicas: en 1971 y 1976 por el Centro Editor de América Latina, en donde también colaboró Fassio, en las colecciones Grandes Éxitos de CEAL, n° 49, 1971 (reed. 1976). Además, en 1981 salió publicada nuevamente junto a *Ubú encadenado* en traducción de J. Pérez Millán (seudónimo Horacio Achával), con un estudio preliminar de Gerardo Fernández, en la colección Biblioteca Básica Universal, n° 108. En estas reediciones poco costosas y de gran difusión, los paratextos se reducen, no hay notas, y los prólogos son más breves. Así y todo, el prologuista Fernández realiza un breve repaso por las condiciones de emergencia de la pieza y afirma que “las obras de Jarry se leen mucho más de lo que se representan: en ochenta años, *Ubú rey* ha conocido en Francia casi diez versiones distintas” (1980: III).

El detalle de los paratextos de *Ubú rey* tanto de la primera traducción como sus repetidas ediciones de CEAL es el siguiente:

<p>Cubierta: Jarry/ <i>Ubú rey</i>.</p> <p>Xilografía del Padre Ubú.</p> <p>Editorial: CEAL, Buenos Aires, 1971. Col.: Biblioteca Básica Universal.</p> <p>Traducción: Los derechos de traducción de esta obra pertenecen a Ediciones Minotauro, que ha autorizado su publicación. [No se indica nombre de traductor] Nota introductoria (5-6) de J.E.F: Refiere al original escolar, a las puestas del ciclo y refundiciones: México (inauguración de la Opera de México con música de Krzysztof Penderecki), Francia (puesta del Teatro Nacional Popular y de la televisión de Francia), Londres (adaptación radial de la BBC de Londres), Buenos Aires (la adaptación de Radio Nacional Argentina y la puesta del Insituto Di Tella), Praga (teatro Na Zbradali) y Estocolmo (Teatro de Marionetas). Al teatro del absurdo, al lenguaje ubuesco. Remite a Minotauro para su análisis. Lista de personajes. No tiene ilustraciones. Actos I, II,III, IV, V. Sin notas.</p> <p>Contracubierta: “Ubú Rey, de Jarry, es una de las piedras fundamentales del moderno teatro del absurdo; su humor explosivo, la irrespetuosidad de su tono, los idiotismos y la desintegración del lenguaje, anticiparon, a fines de siglo, las pautas de este nuevo ámbito dramático.”</p> <p>70 p.</p>	<p>Cubierta: <i>Ubú Rey</i> / Alfred Jarry.</p> <p>Imagen de Picasso.</p> <p>Editorial: CEAL, Buenos Aires, 1976, N° 49, Col. “De la Feria. Grandes Éxitos del Centro Editor de América Latina”. Traducción: E. Alonso y J. E. Fassio</p> <p>Mismo prólogo de Fassio (reducido).</p> <p>Contracubierta: “Está suficientemente probado que Jarry, a su ingreso en el Liceo de Rennes, encontró la leyenda de Ubú ya montada en casi todos sus detalles. Sin embargo, Ubú existe, promovido a la categoría de mito, solo gracias a la decisión de Jarry de apoderarse de él, llevárselo de París y lanzarlo al escenario. A partir de entonces Ubú, que conserva todo su original poder revulsivo y es motivo de constantes interpretaciones y puestas en escena, se ha ido enriqueciendo, provocando el escándalo y la polémica, cargándose de significados, asimilando, finalmente, a su propio creador.” Lista de personajes. Sin notas. Otros títulos de la colección: <i>Los Incas</i>, Alfred Métraux — <i>La cerilla sueca</i>, Antón Chéjov — <i>Sistema nervioso y aprendizaje</i>, Juan Azcoaga — <i>El pensamiento esencial de Sartre</i>, Guillermina G. de Camusso — <i>La guerra civil española</i>, Miguel de Amilibia- <i>El burgués gentilhombre</i>, Molière — <i>Historia de perros</i>, Léonidas Barletta — <i>Bola de sebo</i>, Maupassant — <i>La formación del yo. Una teoría genética de campo</i>. René A. Spitz — <i>Los pies sobre el agau</i>, A. Roa Bastos — <i>El pensamiento esencial de Platón</i>, Rodolfo Agoglia — <i>Una libra de carne. Los indios estaban cabrerros</i>. Agustín Cuzzani Ilustración con reproducción de Picasso, Retrato de Ubú. Sin notas. 63 p.</p>	<p>Cubierta: <i>Ubú rey</i> / <i>Ubú encadenado</i>. Alfred Jarry. Ilustración de tapa: James Ensor. “Máscaras disputándose un ahorcado”. Editorial: CEAL, Buenos Aires, 1980. Col.: Biblioteca Básica Universal</p> <p>Traducción de Enrique Alonso y Juan Esteban Fassio. (<i>Ubú Rey</i>). J. Pérez Millán (<i>Ubú encadenado</i>)</p> <p>Sin notas ni ilustración.</p> <p>Estudio preliminar de Gerardo Fernández en el que se resume la recepción francesa de vanguardias, se rescata a Boris Vian. Se revisa las anécdotas de creación de las dos piezas. Se relaciona <i>Ubú rey</i> con el fascismo.</p> <p>Contracubierta: “Pocos personajes dan pábulo a la controversia y gozan del predicamento que sin duda tienen en la actualidad Ubú o el doctor Faustroll, las desopilantes creaciones de A. Jarry (1873-1907). Hombre excéntrico, el escándalo no le fue ajeno y tuvo un raro sentido de la autopromoción, pero en sus días la condena de su obra apenas si conoció algunas excepción. Sin embargo, <i>La Revue Blanche</i> y el prestigioso <i>Mercure de France</i> acogieron sus trabajos y el Théâtre de l’Oeuvre, que dirigía el célebre Lugné-Poe puso en escena a fines de 1896 su pieza capital, <i>Ubú rey</i> (el protagonista reapareció en muchas otras obras de Jarry, como el <i>Ubú encadenado</i>, publicado en 1900, pero representado solo en 1937). La gloria de este genio irreverente, que murió a los 34 años en un hospital parisino, ha ido creciendo secreta, solapada e inconteniblemente: los dadaístas primero, luego Antonin Artaud y más recientemente Boris Vian y Raymond Queneau, entre otros, han rendido justo homenaje a este precursor insólito”.</p> <p>115 p.</p>
--	--	---



La yuxtaposición de la información paratextual nos permite ver que las reediciones de CEAL son mucho más breves que la de Minotauro, ocupando casi la mitad de páginas. Los anexos, el prefacio y la información complementaria de la primera no se publican en las siguientes reediciones. De hecho, en solo una página de prólogo se reproducen las ideas principales de la edición de Minotauro y se hace referencia explícita a esta para obtener información extra. Hasta el nombre del prologuista pasa a sus iniciales: “J. E. F.”. Tampoco aparecen notas de traducción ni información genérica: la categoría architextual de “drama en cinco actos” es suprimida en las reediciones. No aparecen las referencias al Collège, pero sí, en cambio se vincula a Jarry con el “Teatro del absurdo”, movimiento que ya era conocido en la década de los setenta en Argentina, y se pasa revista por puestas de teatro efectivamente realizadas en América Latina y Europa. La traducción es presentada como “un gran éxito de la CEAL” en la segunda reedición de 1981, publicada en la misma colección variopinta que une a Platón, Maupassant, Jarry y Roa Bastos. El retrato de Picasso cobró fama también de este lado del Atlántico y reemplaza la propia serigrafía realizada por Jarry para ilustrar la tapa de CEAL. En 1981, se elige, en cambio, un cuadro del pintor Elsnor que pone en escena unas máscaras.

Cabe deternos un momento en la editorial por la importancia que tuvo en el campo cultural argentina para la ampliación del canon literario y su amplia difusión. El Centro Editor de América Latina, para el cual también trabajó Fassio como ilustrador y corrector, fue una editorial fundada por Boris Spivacow en 1967 como sucesora de la Editorial Universitaria de Buenos Aires. CEAL tenía como eslogan “más libros para más” y, en ese sentido, sus tiradas y catálogos eran extensos: se editaron casi 5.000 títulos en 78 colecciones, buscando dar cobijo a escritores e intelectuales perseguidos¹⁸⁰ y llevar el conocimiento de las aulas universitarias a la sociedad y al mundo del trabajo. El editor Spivacow concilió varios intereses: bajos costos, altas

¹⁸⁰ Con el peronismo proscrito, durante los distintos gobiernos de facto, CEAL sufrió la censura y persecución constante por editar textos considerados “subversivos”. Además de prohibir colecciones como “Siglomundo”, la dictadura militar que ocupó el poder en 1976, obligó a Spivacow a quemar un millón y medio de ejemplares en 1980.

tiradas y excelente calidad de lo publicado. “Imprimió un ritmo de producción incesante, sin desmedro de la calidad, un cuidado excesivo en lograr el menor costo posible la representación de orientaciones ideológicas diferentes y la presencia de temas atractivos para el público” (Aguado 2006: 156). Si bien CEAL recurría a la venta tradicional en librerías, el rasgo central fue su edición barata en fascículos que se distribuían en quioscos callejeros.

En literatura destacan las colecciones “Historia de la literatura argentina” en cincuenta y nueve volúmenes que formaban la “Biblioteca Argentina Fundamental”; las “Enciclopedia de la Literatura Argentina”, “Enciclopedia Literaria”, “Enciclopedia del Pensamiento Esencial”, “Enciclopedia de Teatro”. También se editaron otras colecciones como: “Biblioteca de economía”, “Biblioteca de Educación”, “Biblioteca de Literatura”, “Biblioteca de Matemáticas”, “Biblioteca de Psicología”, “Biblioteca de Química”, “Cuadernos Latinoamericanos de Sociología”, “La Urbanización en América Latina”, “Letra Firma”, “Libros de Buenos Aires”, “Libros de la Luciérnaga”, “Libros de las Provincias” y “Libros de Mar a Mar”, “Cuentos de Polidoro”. Entre esta pléyade de colecciones, ocupan un lugar especial los ciento cincuenta y ocho fascículos coleccionables que se editaban junto a libros llamada “Capítulo Universal”, dirigida por Luis Gregorich, y que completaron quince tomos de “Historia de la Literatura Universal” y de “Biblioteca Básica Universal”.

Dentro de este sinfín de obras, en relación con la literatura de vanguardia y la ‘Patafísica, cabe mencionar que CEAL y, en especial, su colección “Capítulos”, es central para la apertura del campo literario argentino a literaturas marginales o no canónicas, al recuperar el humor como materia literaria. En ese sentido, los fascículos, redactados por el periodista cultural y crítico Jorge Rivera, “Literaturas marginales 1900-1970” y “Humor y costumbrismo 1950-1970” producen el primer tratamiento crítico y teórico del discursos humorístico desde el campo académico, incorporando el humor a una historia de la literatura (Gasalla 2003:107-117). Al humor costumbrista (más cercano a la revista *Martín Fierro* y la sátira culta), Rivera le opone un humor absurdo (centrado en el juego lingüístico que halla el máximo exponente en Macedonio Fernández y su teoría del humorismo (influida por lecturas de Freud y Bergson), esto es, un humor conceptual que exhibe el acto escriturario y sus procedimientos.

Rivera señala que, en los años sesenta, el humor comienza a independizarse del marco que le proveían las revistas y diarios, para tomar un carácter autónomo inédito y configurar una modalidad que podía ser literaria. La publicación de *Historia de cronopios y famas* (1962) sería un mojón inicial de este movimiento, al que juzga

[...] en un andarivel muy semejante al que ocupan los textos literarios o periodísticos más directamente influenciados por el Surrealismo, la patafísica, las filosofías ‘irracionalistas’, ciertas zonas del existencialismo y las poéticas de vanguardia, sin descartar, sugestivamente, algunas formas del humor costumbrista alimentadas por el espíritu paródico y la indagación lingüística. (Rivera, en Gasalla 2003: 115)

Dentro de CEAL, una de las figuras responsables de este gesto de apertura a literaturas excéntricas, justamente fue Fassio. Según Josefina Delgado, su compañera de equipo en la editorial, se trataba de una figura singular que pasaba, no obstante, desapercibido. “Fue un hombre más vestido de gris, escrupulosamente afeitado, un poco encorvado, con libros debajo del brazo. [...] Después supe que leía en francés, que era amigo de Aldo Pellegrini, el poeta y pope del Surrealismo en Buenos Aires”; pero Fassio interrumpía su vida en la oficina “con paseos a sitios extraños, de los que parecía levitar, y eso que todavía no habíamos leído las observaciones de Walter Benjamin sobre Baudelaire y el *flaneurismo*” (Delgado 1997: 160).

Fassio era el encargado de la corrección de pruebas y galeradas de libros para la colección “Capítulo. Narradores de hoy”, cuya publicación se inicia en 1971, bajo la dirección de Luis Gregorich. Se trató de una colección de narrativa del siglo XX argentina, latinoamericana y universal, que se publicó a continuación de la “Biblioteca argentina fundamental”, como parte de la primera edición de “Capítulo” (1967). El escritor Luis Martini, publicado en esta colección, reconoce la fuerza que tenía la editorial como dadora de prestigio, lo que no iba en contra de su circulación masiva:

A la semana, Luis (Gregorich) me llamó, me dijo que mi libro sería el n° 32, de mayo de ese año. Y así salió [...]. Fue *Pequeños cazadores* el que puso mi nombre en circulación: tanto por la venta masiva de la colección como por el hecho de ser publicado por el Centro Editor, con el respaldo que eso significaba. Su aparición fue verdaderamente importante para mí porque me resituó en la escena del campo literario. (Martini, en Gociol 2007: 163)

Allí Fassio traduce y compone la cubierta de un autor patafísico como Alphonse Allais, *El capitán Cap* (1972) y hace la compilación y cubierta de Alfred Jarry, *Costumbres de los ahogados*, con traducción de Ernesto Göhre (1973). También colabora con la publicación de su traducción de *Ubú rey*, reeditada según la versión de Minotauro, en la colección “Grandes éxitos de la CEAL”, que comenzó en 1975 y sacó cincuenta y tres números, textos ya editados. Cabe aclarar que CEAL también fomentó la política de reimpresión o reedición, generando polémica porque no pagaba los derechos correspondientes a los autores. Respecto a las traducciones, buscaba autores libres de derechos para traducir que estuvieran en el dominio público.

Asimismo es famoso el sistema de traducción que empleaban para no encargar traducciones y plagiar traducciones ya existentes a las que aplicaban una corrección por vía de la sinonimia.¹⁸¹

Algunas de los libros incluidos habían vendido más de cuarenta mil ejemplares. La colección editó títulos de sociología, economía e historia como *Análisis de modelo brasileño* de C. Furtado, *Ciencia, política y cientificismo* de O. Varsavsky, *La Guerra Civil Española* de M. de Ambilla, *El materialismo histórico* de K. Marx, *México insurgente* de J. Reed. Dentro de esta lista llama la atención que se editaran también piezas del canon occidental como *El burgués gentilhomme* de Molière, *Iluminaciones. Una temporada en el infierno* de Rimbaud, *Bola de sebo* de Maupassant, *Fedra* de Racine, así como también *Ubú rey* de Jarry y *No todo es vigilia la de los ojos abiertos* de Macedonio Fernández.

Por último, Fassio colaboró como divulgador científico para el CEAL, redactando cuadernillos sobre “Literaturas primitivas y orientales” (1971), sobre “Literatura india clásica” y “Literaturas modernas indias” (1971). Asimismo, durante esos años, escribió artículos sobre ciencia ficción, como “Los inventos del doctor Pawlowski”, publicado en el libro *Ciencia-ficción, la otra respuesta al destino del hombre* editado en 1976; también reseñó la obra de Pawlowski en la sección cultural del periódico *La Opinión* del 4 de enero de 1976. En ese mismo periódico, su artículo “Duchamp y la mirada imperturbable” (16 de agosto de 1975), ya traza una relación pionera entre el artista conceptual y el escritor argentino Macedonio Fernández.

2.6. Más *Ubú*: *Ubú cornudo* y *Ubú encadenado*, traducidos por Juana Bignozzi y Juan Esteban Fassio (1968)

Casi una década después del primer *Ubú rey*, las otras piezas, *Ubú cornudo* y *Ubú encadenado*, fueron publicadas por la editorial Brújula de Buenos Aires en su colección “Breviarios de información literaria” en el año 1968, conjuntamente a su primera representación en el la escena experimental del Instituto Di Tella de Buenos Aires, comentada anteriormente.

¹⁸¹ En ese sentido, comenta la escritora Beatriz Sarlo sobre su trabajo en la dirección de la colección “Biblioteca Fundamental del Hombre”: “Todos los libros de literatura extranjera los elegía yo, y la forma de seleccionarlos era la misma que utilizamos también en otras colecciones: recorrer las librerías de viejo y fijarse qué libros estaban fuera de derechos. Una vez que los elegíamos, de algunos títulos encargábamos una nueva traducción y, en otros, aplicábamos ese famoso método inventado por el Centro Editor que –en el mejor de los casos– era una sinonimia: se tomaba una vieja traducción y se le hacía una corrección de estilo exhaustiva para que no pudiera ser reconocida, a veces se trabajaba a partir del original, y a veces sin él” (Sarlo, en Gociol 2007: 151).

La editorial Brújula fue fundada en 1966 por Eduardo Stilman (1939-2011), quien era escritor y traductor (además de traducir a Conrad o Swift, su traducción más célebre fue *Alicia en el país de las maravillas* y *Alicia tras el espejo* (1968) que contó con prólogo de Jorge Luis Borges). Como editor apostó en su sello a publicar distintas formas del humorismo, pocos conocidos en el país entre los que estaba Jarry. En ese sentido, en *El humor absurdo. Antología ilustrada* (1967) en la colección “Breviarios de Información Literaria” (reed. Siglo XX, 1970), Stilman ensaya una definición de “humor absurdo” en el prólogo que antecede a su selección. Lo define como “lo inconcebible, lo que se opone a la razón [...] pero al mismo tiempo es su hijo y esclavo”, es decir, en realidad pone en juego “una sensatez verdadera, capaces de percibir la coherencia sutil del disparate y la milagrosa poesía de lo insensato”. A través de dos métodos (la representación “metafórica del caos”, la enunciación apasionada por el “disparate”), este humor, más asociado a la desesperación que a la alegría, suele aparecer en “boca de la ignorancia, la imbecilidad o la paranoia”, como “disparates involuntarios”. Y llega a conclusión de que: “el humorismo no es un género, sino una actitud ante el mundo que se encuentra en todos los géneros; no hay verdadera obra de arte que no la incluya de algún modo.”

Las páginas 151 a 163 de esta *Antología* están dedicadas a Jarry con los textos “Conocimientos útiles”, “Definiciones de la patafísica” y “Nuevas invenciones”. Otros autores que aparecen en esta antología son L. Aragon, G. Apollinaire, L. Carrol, J. Cortázar, Macedonio Fernández, O. Gironde, R. Gómez de la Serna, J. Joyce, F. Kafka, Rabelais, W. Shakespeare, Mark Twain.

En 1967, en la colección “Biblioteca de las cuestiones” de Brújula, sale una antología de *El humor negro*, cuya selección y prólogo es escrita por Stilman, en la que Jarry aparece con “El Vals del descerebramiento”. Los autores que componen esta antología son, entre otros: A. Allais, G. Apollinaire, Pio Baroja, Ch. Baudelaire, L. Carroll, M. Fernández, R. Gómez de la Serna, E. Ionesco, Lautréamont, F. Nietzsche, T. de Quincey, H. Quiroga, F. Picabia, Marqués de Sade, M. Schwob, R. L. Stevenson, J. Swift. La justificación de esta selección variopinta de autores argentinos, españoles, ingleses y franceses se relaciona con el tipo de humor. Tal como explica el editor, el humor nace de la expresión de una contradicción entre su sujeto y una fuerza superior. La respuesta ante esto no es la risa ni el llanto sino la sonrisa, “un modo lúdico, comprensivo de ahogar aquellas explosiones” (1969: 10). Alejado de un humorismo “minúsculo” que busca quebrar convenciones triviales, Stilman se decanta por aquel de mayor insolencia y ferocidad que lucha a pesar de la inferioridad en la que se encuentra en relación con esa fuerza superior. Y encuentra su origen en Aristóteles, el primero que habló de “humor negro” o “bilis negra”, que en dosis correcta era un ingrediente de genio, pero que en exceso podía derivar en la locura. Para Stilman, todo humor es negro aunque en grados distintos, pero

que se vuelve “gris” en humores moralistas o realistas y aumenta en crueldad y negrura en el “humorismo satánico, macabro y absurdo”. Este humor empieza a ganar adeptos antes de la reivindicación hecha por Breton en su *Antologie de l’humour noir*. Y su radicalidad se hace manifiesta: el humor negro es “la expresión humorística más audaz, el alzamiento más herético contra la ley del lugar común” (13). El poder combativo de este humor negro queda claro en su función: “El mérito mayor de la actitud humorística está encerrado en su espléndido poder subversivo, que es el de la inteligencia en libertad buscando lúcida, desesperadamente, sus fines” (15).

Ambas antologías¹⁸² anteceden a la traducción de Jarry al año siguiente en la colección “Breviarios de Información Literaria”. En esta colección también aparecieron fragmentos *El Marqués de Sade* de Apollinaire, *Infernaliana* de C. Nodier, *Manual del espectador de cine* de Rittner, *Vidas imaginarias* de M. Schwob, *Una modesta proposición y otras sátiras* de Swift y textos de A. Allais, L. Carroll, R. Gómez de la Serna, el poeta del tango H. Manzi y G. C. Lichtenberg, entre otros.

El número 12 de la colección, publicado en 1968, está destinado a Jarry con las dos obras *Ubú cornudo* y *Ubú encadenado* (Imagen 76), ilustrado por Hermenegildo Sábat. La traducción es caracterizada en la contraportada como una “hazaña necesaria”: “Esta traducción —la primera al español— de *Ubú cornudo* y *Ubú encadenado* era una hazaña necesaria, ya que ambas piezas integran —con el ya traducido y editado *Ubú Rey*— parte imprescindible de una obra que, aunque ha permanecido casi secreta hasta hoy, ejerció poderosa influencia sobre incontables manifestaciones del arte moderno”.

Los traductores fueron el ya conocido J. E. Fassio, junto a la poeta Juana Bignozzi (1937-2014), que también vivió entre 1974 y 2004 en España, donde se exilió por motivos políticos y se desempeñó fundamentalmente como traductora de francés y del italiano. Como poeta, Bignozzi había comenzado su carrera junto a Juan Gelman y al grupo “El Pan duro”, estrechamente vinculado al Partido Comunista. Pero tras ser expulsada del Partido Comunista, cambia la pelea política por la poesía en 1967: “Hace unos años he decidido luchar / y la sola idea de la lucha me ha producido un cansancio tan infinito” (Bignozzi 2012: 25). Con esta declaración, la poeta se aparta de la acción política hacia una poesía abstracta e ideológica, que la llevó a una “enrarecimiento productivo” de la relación poesía y política, y la situó en un lugar marginal de

¹⁸² Otra antología que completa el panorama del humor en Argentina y que incluye textos de Jarry es la editada por Rodolfo Alonso (*El humor más serio del mundo* (1971) con el texto “Una carrera difícil”). Esta misma editorial publicará también *Gestas y especulaciones en 1973*, traducido por Amanda Fornes de Gioia.

lectura recién recuperada en los años ochenta (Prieto 2011: 426). Respecto de su obra poética, Bignozzi publicó *Mujer de cierto orden* (1967), *Regreso a la patria* (1989), *Interior con poeta* (1994), *Partida de las grandes líneas* (1996), *Quien hubiera sido pintada* (2001), *Antología personal* (2009) para la colección Bicentenario de la Biblioteca Nacional y *si alguien tiene que ser después* (2010). La editorial Adriana Hidalgo reunió parcialmente su obra en el volumen *La ley tu ley* (2012). La ensayista Beatriz Sarlo caracteriza del siguiente modo su poética de apariencia conversacional:

[Bignozzi] logra la perfección del verso, la musicalidad discreta, surgida de no contrariar el tono de la lengua oral culta de evocarla sin copiarla. Impactará también la nitidez de las ideas y no solo la belleza de las figuras, su inteligencia sostenida por la distancia irónica, pero no tan irónica como para convertirse en sarcasmo, y siempre orientada por una dimensión moral que evita el cinismo. (Sarlo 2012: contraportada)

Si bien Bignozzi no se consideró miembro del movimiento patafísico en su juventud en Buenos Aires,¹⁸³ su amistad con Fassio, con quien compartió el exilio catalán, la llevó a conocer la obra de Jarry, de quien tradujo además de los dos *Ubú* restantes, años más tarde, la novela *El supermacho*, publicada por Stilman en 1979 (con prólogo del crítico y patafísico Jaime Rest), *El amor absoluto* junto a textos secretos: *La otra Alceste*, *El viejo en la montaña*, editados ya desde su exilio en Barcelona por Fontamara en 1976.

Por esos años también se publica una antología de cuentos en *Gestos y Especulaciones* (1973) (Imagen 77) en la Editorial Rodolfo Alonso, que se caracteriza en la cubierta como “una de las cumbres del humor negro” y que recibió también un lugar destacado en la crítica en el suplemento cultural del diario de gran tirada *La Opinión* (31 de diciembre de 1972) (Imagen 78), en el que se adelanta parte del libro (nueve textos) bajo el título de “Las pistolas del absurdo. Crónicas periodísticas del autor de *Ubú Rey*”. En la introducción —y sin firma—, se señala que estas crónicas pueden leerse “como parte de la Patafísica, esa ‘ciencia’ que ha sido tomada mitad en serio, mitad en broma, porque así lo delineó su autor”. Lleva una ilustración de Sábát —quien también había hecho la cubierta de los *Ubús* de la editorial Brújula.

¹⁸³ Según sus propias declaraciones, en un intercambio de correos electrónicos en junio de 2013.



Imagen 76. Cubierta de *Ubú cornudo y Ubú encadenado* (1968). / Imagen 77. Cubierta de *Gestos y especulaciones* (1973). / Imagen 78. Reseña de prensa de adelanto de este último libro en *La Opinión cultural* (1972).

2.7. Conclusión

En este capítulo, hemos descrito el periodo de consolidación editorial argentina (1955-1976), que sigue a su etapa de auge. Tras la paulatina recuperación española después de la Guerra Civil, en Argentina se apuesta ya no tanto a la exportación hacia la metrópolis central, sino más bien a la consolidación del campo editorial interno. Este se halla favorecido por el *boom* de literatura latinoamericana y también por el surgimiento de nuevas editoriales que abren el canon a géneros hasta entonces menores, como el humor y la ciencia ficción, que hemos visto alentados en los casos de los sellos Minotauro, Centro Editor de América Latina y Brújula. Además, en esta época florecen las segundas vanguardias, que hallaron en la prensa cultural un lugar privilegiado de expresión. A través de la descripción de sus revistas, hemos advertido que el vanguardismo argentino adopta un carácter heterodoxo centrado en el humor. Este abarca un amplio espectro que va del Surrealismo al Invencionismo; en el primer caso, ubicamos a las revistas *A partir de cero*, *Boa* y *Cero*, y en el segundo *Ciclo*, *Letra y Línea*, *Poesía Buenos Aires* y *Madí*, si bien figuras emblemáticas, como el poeta Pellegrini, transitaban de una a otra.

Para esta época, Alfred Jarry ya no es retomado como un “simbolista menor” —como habíamos visto que ocurría en la prensa periódica de las vanguardias de los años veinte—, ahora se asocia tanto al Surrealismo como al Invencionismo de la mano de uno de sus principales introductores, J. E. Fassio. No obstante, la relación que entabla el autor con ambas corrientes no es equivalente, ya que hemos estudiado cómo Fassio se sirve de publicaciones surrealistas, como *A*

partir de cero, para introducir las primeras ideas sobre la ‘Patafísica, hasta situarla en revistas de cuño invencionista, como *Letra y Línea*, cuyas premisas sobre la abstracción y la creación de “máquinas inútiles” resultan más afines con la apertura significativa propuesta por Jarry. Hemos dedicado, pues, buena parte del capítulo a estudiar las acciones que realiza Fassio en su intento de “importación ampliada” de Jarry y la ‘Patafísica, ya que no solo traduce, crea antologías y escribe artículos en la prensa, sino que también trabaja como diseñador de cubierta, elabora *collages* e idea máquinas de lectura de obras de R. Roussel y J. Cortázar.

Una de sus acciones centrales es la fundación —junto con su amigo Albano Rodríguez— del Instituto de Altos Estudios Patafísicos de Buenos Aires (IAEPBA), centro experimental en el que orbitarán escritores, pintores y críticos cultivadores de la heterodoxia (como Juan Andralis, Oliverio Gironde, Luisa Valenzuela, Jaime Rest, entre otros). Hemos descrito —a través de la correspondencia y de textos críticos, paratextos y narrativa— la relación de Fassio, por un lado, con el editor de Minotauro, F. Porrúa, quien, imbuido en la figura de “editor descubridor” (con un *habitus* marcado por el “interés por el desinterés” que domina el campo del arte), sitúa *Ubu rey* dentro de una colección de ciencia ficción, género no presente en el texto de partida, pero relacionado en Argentina con la tradición de literatura fantástica. Por otro lado, hemos estudiado la relación con el escritor J. Cortázar, cuyo nexo queda establecido por *Historias de cronopios y famas* (editado por Porrúa, ilustrado por Fassio y considerado por la crítica como un hito para la incorporación del humorismo en la literatura argentina). Cortázar funcionó también un importante visibilizador de Jarry, sobre todo, a través de su mención en la obra crítica y en su novela emblemática *Rayuela*, en la que defiende la creación a partir de la “ley de la excepción”.

En cuanto a la traducción de la obra, en este contexto de apertura de las segundas vanguardias y de auge editorial, la primera traducción de *Ubu roi* se presenta como una “versión caligráfica” para ser leída, ya que ofrece un nutrido aparato paratextual, con profusas notas al pie. De hecho, hemos estudiado que la técnica más usada para la traducción de los juegos de palabras es la técnica editorial, la cual permite añadir explicaciones eruditas a los juegos de palabras a veces neutralizados, pero, otras veces, respetados en su literalidad. En general, Fassio, en colaboración con Alonso, ofrece una traducción literal, decisión celebrada tanto en el campo francés por los acólitos del Collège de ‘Pataphysique como en el campo receptor por publicaciones de renombre como *Sur* (en la pluma de Virgilio Piñera). De hecho, hemos advertido que esta era la norma de traducción dominante por ese entonces en el campo cultural argentino (si bien el grupo *Sur* comenzaba a ser cuestionado en su posición hegemónica por las segundas vanguardias): traducciones literales en un castellano en el que la cultura de partida estuviera más presente que la de llegada. Esta traducción ha sido reeditada en tres versiones más económicas

en los años setenta por el Centro Editor de América Latina, ya como un “clásico” o un “éxito”, en las que la mención al teatro del absurdo se hace presente y Jarry juega, entonces, la figura de “antecesor”. También por esos años aparecen las traducciones de las otras dos piezas de la saga (*Ubú encadenado* y *Ubú cornudo*) por el propio Fassio junto con la poeta Juana Bignozzi, que acaban ambos exiliados en Barcelona y asociados al mercado editorial español.

En el capítulo siguiente, estudiaremos las seis retraducciones que aparecen en España en la etapa final del franquismo y la transición hacia la democracia (1966-1982), que caracterizaremos como un “tiempo de editores”. Analizaremos si existe un vínculo con esta primera traducción hecha en Argentina y cuáles son relaciones entre las retraducciones españolas, el campo cultural y editorial local. El estudio detallado de la traducción de los juegos de palabras en todas ellas nos permitirá hallar coincidencias y divergencias, así como establecer hipótesis sobre la norma de traducción que impera en ese periodo.

3. RETRADUCCIONES DE *UBU ROI* DURANTE EL FLORECIMIENTO EDITORIAL EN LA SEGUNDA ETAPA DE CENSURA FRANQUISTA Y LA TRANSICIÓN EN ESPAÑA (1966-1982)

“Nunca ha faltado una contrafigura de Ubú en España.”

Francisco Nieva (en Bermúdez 1997: 68)

Como hemos visto en el capítulo anterior, entre fines de los años sesenta y comienzos de los ochenta en Argentina, *Ubu roi* no será retraducido, sino tan solo reeditado por las editoriales CEAL y Brújula, en un contexto de autoritarismo político y crisis económica. Este clima adverso se volverá más crudo tras el golpe militar de 1976 que durará hasta 1983, cuando retorne la democracia. En esos años crecen las dificultades financieras, la devaluación de la moneda y las trabas crediticias, también aumenta la represión bajo forma de censura, secuestro y quema de ediciones (a cargo de la Dirección General de Publicaciones del Ministerio del Interior), abundan las “listas negras” de autores, las persecuciones, las “desapariciones” de personas y el exilio de muchos actores del campo cultural. El mercado editorial sufrirá, entonces, una fuerte retracción por la persecución y censura política y también por la penetración de libros que se importan; por ejemplo, en 1968 entra en Argentina el 20 % de los libros exportables de España (Rivera 1998: 152).

En cambio, en España serán años de múltiples traducciones de *Ubu roi* coincidiendo con cierta recuperación editorial durante un periodo del régimen franquista de aparente modernización. Con la instauración de la nueva Ley de Prensa e Imprenta de 1966 se transita de una etapa de censura prohibitiva a una de adoctrinamiento (Messeguer 2016: 24), dado que se aligera la censura. El panorama editorial español pasa de enfrentarse a fuertes problemas económicos y férreo control a una euforia cultural asociada a editoriales jóvenes que proliferan tras los ecos del Mayo Francés y que transmiten cierta idea de transformación social. Por eso es que el final del franquismo es considerado, aunque parezca paradójico, como un “tiempo de editores”, retomando el título de la investigación de Xavier Moret (2002).

En este capítulo, nos interesa situarnos en esta segunda etapa de censura franquista e inicio de la transición hacia la democracia, cuando el régimen tiene a agrietarse y pasa del estricto control centralizado a cargo de un censor de “indiscutible bagaje intelectual y, en no pocos casos, dotados de un currículum académico nada despreciable” (Abellán 1980:159) a otro tipo de censor que ha perdido autoridad y que es menospreciado por los editores emergentes: un censor

que era “la especie mojigata y cavernícola entregada a la salvación moral de los indefensos lectores” (161) y que encarnaban “antiguos curas, viejos militares que no sabían nada”, según declaraciones del editor Lastra, de Siglo XXI (Moret 2002: 303). Por esa época, la censura española carecía de una discurso coherente y pronto empezaron a aparecer grietas dentro del propio sistema.¹⁸⁴

En 1966, la Ley de Prensa e Imprenta de Manuel Fraga Iribarne pone fin a la anterior ley de Prensa instaurada en 1938. El nuevo texto, en un intento de *aggiornamento*, reconocía el “derecho a expresar libremente el pensamiento” y que “la Administración no podrá aplicar la censura previa ni exigir la consulta obligatoria”, si bien seguía resaltando la importancia de respetar la moral y la verdad, las leyes del Régimen, la Seguridad del Estado, las Instituciones. A pesar de esta supuesta libertad de expresión, las editoriales debían inscribirse en el Registro de Empresas Editoriales (art. 51 de la ley). La censura previa no continuó, pero, en cambio, se instaló una “consulta voluntaria”, tras la cual el Ministerio de Información y Turismo “desaconsejaba” la obra, la autorizaba de forma íntegra o sugiriendo supresiones. Si las editoriales no hacían esta consulta, puesto que era voluntaria, podían correr el riesgo del secuestro de la edición, de ahí que la control siguió operando entre editores y traductores a modo de censura interna. En ese sentido, Lastra, editor de Siglo XXI, afirma: “La ley [Fraga] tenía mala leche. Antes te decían: no se publica, y ya está. Pero con la ley Fraga nos convirtieron en autocensores. Teníamos un miedo terrible porque no sabíamos qué iba a pasar cuando el libro estuviera en la calle” (en Moret 2002: 304).

Muerto Franco en 1975 e iniciado el proceso de Transición, las prácticas censoras continúan un tiempo entre los funcionarios, tal como recuerda Vila-Sanjuán en su capítulo “Adiós a Madame Censura” (2003: 64-69), donde revisa el episodio de secuestro ejemplarizante de libros en Anagrama entre noviembre de 1975 y enero de 1976 y que llevó a un reclamo público, hasta levantarse la medida.

Ejemplos de episodios similares abundan en esos años de confusión en los que, por un lado, se seguía secuestrando material y, por otro, aparecían nuevas editoriales que publicaban cada vez

¹⁸⁴ En referencia a esta falta de coherencia, el editor Rafael Martínez Alés afirma: “Otro libro que nos obligaron a cambiar fue *La P respetuosa* de Sartre. Nos dijeron que lo podíamos publicar siempre que no pusiéramos los tres puntos suspensivos después de la P. Podíamos poner dos o cuatro, pero no tres, para que nadie pudiera resolver el jeroglífico de ‘puta’. Era una mentalidad de alguien absolutamente obseso por el sexo, efermizo...” (en Moret 2002: 300). Y esto lo completa el editor Altares: “Es cierto. Dentro del libro hubo que sustituir la palabra puta no sé cuántas veces. Cogí el diccionario erótico de Cela y empecé a buscar sinónimos de puta. Fue una cosa sin sentido” (300). En paralelo, frente a censores cada vez menos temidos, crecía el circuito clandestino del libro (a través de la venta de usados, venta en quioscos o puestos callejeros, etc.).

más, puesto que el libro se había convertido en un arma de lucha política; así pues, la censura termina siendo una fuerza residual que opera sobre lo emergente.

Durante la etapa aperturista, se planeó ya no tanto controlar el libro, sino atender a su promoción y expansión dentro del sistema, con un fomento impositivo y un respeto a los derechos de autor y a la publicación de la integridad de su obra. En ese sentido, Pío Cabanillas elaboró la Ley del Libro (aprobada el 11 de marzo de 1975) para regular y atender a todos los sectores interesados de la cadena del libro. Además del fomento productivo del libro y de un contrato que reconociera y respetara el derecho de autor, se garantizaba el derecho a la libertad de expresión, invocando la Ley Fraga. Por lo tanto, la Ley del Libro “llegó en el momento adecuado para los intereses del Régimen, cuando se hacía necesaria una nueva ofensiva para vender imagen, aunque siguiera sin normalizarse la libertad de expresión” (Cisquella, Erviti & Sorolla 2002: 150).

Por fin, la censura desapareció formalmente con la entrada en vigor de la Constitución de 1978 al derogar el régimen de censura previsto por aplicación del artículo 20.2 de la Constitución Española relativo a la libertad de expresión y de información. Ahora bien, la censura se prolongó más soterradamente en las prácticas, por ejemplo, al seguir vendiéndose (incluso aún hoy) traducciones u originales que han sufrido la revisión franquista, de autores tan célebres como Hemingway, Dos Passos, Faulkner o Brönte. En 1991, Josep Massot censaba estos libros que seguían editándose sin cambios en su artículo “En España se siguen editando libros censurados por el franquismo” (*La Vanguardia*, 26 de agosto de 1991, p. 23). En 2013, Marta Ortega Saez dedicó su tesis doctoral a esta problemática a través del análisis de las reediciones de la novela *Jane Eyre* traducida durante el franquismo por Juan G. de Luaces (publicada por Iberia, en 1943) y reeditada, la última vez, en 2011, cuando los modelos de mujer, religión y sociedad son, no obstante, muy diferentes.

En cuanto a los títulos que se editan después de Ley Fraga (1966), suele ser literatura política, si bien hay mucha y variada. El espectro político es amplio dentro del progresismo: desde la izquierda clásica a una más radical, ácrata y hasta contracultural. Siguiendo a Moret (2002) y Vila-Sanjuán (2003) para la descripción de esos años, advertimos una fuerte apuesta por rescatar textos de pensamiento intelectual de izquierdas, si bien la vía política y cultural que adoptará la Transición será realmente mucho más moderada. Esto explicaría parte del fracaso de muchas de estas empresas editoriales que acabarán cerrando, paradójicamente, tras los primeros años de democracia socialista; sumado a una sobreabundancia de publicaciones para un público español no tan lector (Moret 2002: 296).

Sin ánimos de exhaustividad, mencionamos algunas editoriales de esos años que sirven de marco para caracterizar, en un segundo momento, las seis editoriales que publican a Alfred Jarry y su *Ubu roi* en un lapso de tiempo breve (si bien la primera ocurre en 1967, el resto se concentra entre los años 1976 y 1982).

Algunas de las editoriales que florecieron en esa época fueron: Cuadernos para el diálogo (que funcionó entre 1965 y 1978), asociada a la Universidad y a la revista homónima, comenzó con un título mensual de la “Colección Universitaria” y se amplió hacia otras colecciones en la década de los setenta como “Libros de Teatro” que publicó el teatro de Boris Vian. Siglo XXI de España (1967 pero el primer libro sale recién en 1970) publicó libros marxistas pero no solo: “buscábamos siempre libros progresistas. La editorial nunca ha sido sectaria, aunque no publicamos de ninguna manera libros de derecha ni dudosos. Hacemos libros que valgan la pena para los estudiantes” (Abásolo y Lastra, en Moret 2002: 302). Otros sellos de libros de ensayo son Akal, fundada en 1973 por Ramón Akal, asociado al PCE, y actualmente en activo, que publicó pensamiento clásico de autores como Marx, Lenin, Stalin, Dimitrov, etc. Planeta y Grijalbo, por su parte, editaban también textos de la izquierda clásica. Dopesa (que nació en 1968 y cerró a fines de los setenta destinada al libro testimonial), junto a otras que no eran exclusivamente políticas pero que editaban textos politizados: Ediciones Península (del Grupo 62), Fontanella, Martínez Roca, Estela (que a partir de 1972 pasó a llamarse Laia), Ricardo Aguilera, Ciencia Nueva, Ediciones de Materiales, ZYX, Ediciones de Cultura Popular, La Gaya Ciencia.

A pesar del florecimiento editorial, el radicalismo político no cuajó con la democracia naciente y fue reinterpretado luego por los editores como un gesto necesario en su etapa de aprendizaje:

El país era mucho más de derechas de lo que los intelectuales y estudiantes calculaban; su opacidad y falta de contrastes provocaron falsas impresiones. En las primeras elecciones democráticas ya se vio que el país iba por otros derroteros, y de aquí surgió buena parte del desencanto de la izquierda. Los lectores radicales se dieron cuenta de que lo que había soñado era un país donde ganaba Suárez. Rutas posibles: dedicarse al caballo (la heroína) o escaparse a la India. O hacer política legal considerando que su etapa de aprendizaje ya había concluido. (Herralde 2002: 17-28)

Además de los textos de izquierda clásicos, una corriente más asociada a la *gauche divine* (cierta izquierda elitista y antiautoritaria) y al Mayo Francés surgió reclamando relaciones con la ecología, la contracultura norteamericana, el misticismo hindú o el erotismo. Una de ellas fue Anagrama, fundada en 1969 por Herralde, quien se interesaba por la izquierda radical, tal como deja ver su colección “Documentos” (en donde se publica a autores como Negri, Mienhof, radicales italianos o alemanes, Mao, el Che, Lenin, etc.), pero también por la contracultura en su

colección “Contraseñas” y sobre sexualidad en la colección “La Educación Sentimental”. Otras editoriales fueron Kairós del filósofo e ingeniero Salvador Pániker, que editó obras como *El nacimiento de una contracultura* de Theodore Roszack o *California Trip*. Por último, Acracia, de Beatriz de Moura, editó a partir de 1973 a clásicos del anarquismo como Bakunin, Proudhon o Kropotkin y a pensadores como Castoriadis, Savater y Clastres.

Tras este breve panorama por el mundo editorial, es nuestro interés situar las seis editoriales que publican por esos años la obra *Ubu roi*: Aymá, Júcar, Producciones Editoriales-Star-books, Bosch, Bruguera y Fontamara. Con excepción de Bruguera, las otras cinco no suelen ser reseñadas por las obras consultadas que estudian la edición española durante la Transición, dado que se trata de editoriales pequeñas o medianas de gestión generalmente familiar.

Veremos cómo *Ubu roi* es publicada primero en 1967, desde una traducción escrita en el exilio francés, y vuelta a traducir un año después de la muerte de Franco, en 1976, en dos traducciones distintas (para Júcar y Producciones Editoriales-Star-books). Muy pocos años después aparecen otras tres traducciones más (Bosch, 1979, Bruguera, 1980, Fontamara, 1982). Así pues, se trata del curioso caso de seis traducciones distintas de una obra de teatro editada en volumen en un lapso de tiempo breve (salvo la primero, las demás se concentran en un periodo de siete años) a cargo de editoriales de rasgos bien singulares y con traductores que despliegan diferentes prácticas, según sea su posición en el campo cultural, y que van desde el perfil del traductor novato que hace “locuras de juventud” (tal es la declaración del traductor de Júcar, A. Pérez Collera) hasta traductores profesionales que trabajan en distintas editoriales (como J. J. Alique en Bruguera), pasando por escritores (como J. Corrales Egea para Aymà o R. Sender en Fontamara) y catedráticos en literatura francesa (como A. González Salvador, de la Universidad de Extremadura, en Bosch). Cabe tener en cuenta además un dato legal y económico que opera como un determinante en editoriales pequeñas o que recién se incorporan al campo cultural¹⁸⁵ como es el paso a dominio público de la obra que ocurriría en 1978, por lo cual el editor se ahorra de pagar los gastos por derechos al autor o a sus herederos. También es menester mencionar que esos años la censura seguía operando, aunque no de un modo tan sistemático. Describiremos las editoriales en cuestión, a partir de entrevistas, testimonios de los actores involucrados y análisis de la información paratextual (epitextos y peritextos) de las ediciones consultadas, así como también de los expedientes de la censura disponibles en el Archivo General de la Administración de España.

¹⁸⁵ En “Una revolución conservadora de la edición” (2006), Bourdieu menciona justamente la formación de catálogo de las pequeñas editoriales que rescatan obras o autores del dominio público; esto les permite abaratar costos económicos (al no tener que pagar derechos de autor), y adquirir capital simbólico ya que se trata en general de nombres de escritores ilustres.

En el contexto libresco de la Transición podemos situar, a grandes rasgos, a Aymà como una editorial catalana opositora al régimen. Júcar, por su parte, es una editorial de corte político de izquierda juvenil, aunque también abre una nueva área asociada a la música con su colección “Los Juglares”. El polo más duro de esta politización hacia la izquierda centrada en el trotskismo queda representado por Fontamara. En el polo contracultural menos politizado, se halla Producciones Editoriales-Star-Books, famosa por su revista juvenil “Star”. Respecto a la difusión, Bruguera tenderá a la literatura popular y de entretenimiento del gran público apuntando a una difusión amplia de rotación rápida; Bosch, en cambio, se orienta a una difusión restringida o de rotación lenta¹⁸⁶ y a la edición de obras consagradas de la literatura extranjera. Así se despliegan *a priori* intereses editoriales tan distintos que van de la política de izquierdas, la contracultura, la literatura de entretenimiento o la francofilia. De ahí que nos interroguemos cómo entra la traducción de *Ubu roi* en cada una de estas líneas de edición. ¿Qué modificaciones sufre la obra? ¿A qué se enfrenta o con quién dialoga?, serán preguntas que guiarán nuestra descripción.

3.1. “La primera traducción a mano”: *Ubú, rey* traducido por J. Corrales Egea (1967) para editorial Aymà

La primera traducción española de *Ubu roi* apareció en Barcelona en 1967, publicada en volumen por Editorial Aymà. Este sello de origen catalán había sido fundado en 1944 por Jaume Aymà i Ayala y su hijo Jaume Aymà i Mayol. Tras los primeros intentos de edición en 1939 en catalán con “Editorial Alcides”, llamada un año después “Atlántida”, en 1941 la editorial tomo el apellido de los fundadores “Ediciones Aymà S. L.”. Este cambia por “Aymà Editores” en 1946, nombre que perdura hasta 1962, cuando venden la editorial a J. B. Cendrós, quien adquiere en 1964 el fondo de Proa, lo repatria desde Perpignan, y bautiza la editorial con ambos nombres “Aymà-Proa”, si bien mantiene sus colecciones castellanas.

En la década de los cuarenta, ante la fuerte censura, los editores catalanes antifranquistas (Aymà Mayol era profesor de catalán y será uno de los organizadores de los cursos de catalán en la Diputación en 1976) comienzan a publicar en castellano a la espera, como muchos otros editores, de un pronto final del Régimen, ya que las traducciones al catalán eran denegadas por la censura al tratarse “de traducción regional” (Gallofré, 1991: 11-14), si bien había habido

¹⁸⁶ Véase Sapiro (2009: 249-287) en su caracterización de “rotación lenta” y “rotación rápida” de los catálogos, según la editorial apunte a una literatura restringida o de entretenimiento.

intentos pioneros como el de Josep M. Cruzat a cargo de la Editorial Selecta, que publica once ediciones de traducciones de la preguerra en su colección “Biblioteca Selecta Universal” y también al poeta Jacinto Verdaguer.

Después de la guerra, los *stocks* editoriales se agotan, debido a la poca publicación en tiempos de la contienda, así que a partir de 1940 la demanda supera la oferta; se publica bastante y en castellano, un 40 % de los tirajes se vendían en Cataluña. Los editores catalanes, en el caso de Aymá y Arimany, son censurados, negándosele la publicación o, si no, solo pudiendo publicar en costosas y reducidas ediciones de bibliófilo; por ejemplo, la traducción de Colette *Set diàlegs de besties*, a cargo de J. Oliver, acabará siendo editada de ese modo. Por otro lado, se planean muchas colecciones que tienen una presencia fugaz; por ejemplo, Aymá propone la colección “El gran teatro del Mundo” en 1944, de la que edita un único título de J. B. Priestley, si bien estaban programados autores como Anouilh, Coward, O’Neill, Shaw, entre los contemporáneos; Calderón de la Barca, Goethe, Marlowe, Molière, entre los clásicos. A veces se publicaban muchas traducciones de una misma obra, en dominio público, tal como ocurre sobre todo con la literatura juvenil. También el cine influirá en la venta de las obras, y en ese sentido, muchos títulos de obras, por ejemplo, Austin o Brontë cambian siguiendo el de las versiones cinematográficas.¹⁸⁷

El mayor éxito de la editorial fue conseguido con la traducción de Julio Gómez de la Serna de Margaret Mitchell, *Lo que el viento se llevó*, gracias a su famosa adaptación cinematográfica. En el registro de ISBN de España, se recogen veintiséis colecciones (pero la mayoría con menos de cinco títulos y un total de 675 ISBN registrados). La colección “Grandes Novelistas” se divide en Clásica (Dickens, Dostoievski, Flaubert, Gautier, Laclos) y Moderna (Joseph Conrad, Eiluned Lewis, Italo Svevo, Mary Webb, etc). También especializa el catálogo de traducciones con colecciones de libros de viaje, “Los Caminos de la Vida” y “Odisea”; de historia y arte “Vivir es saber”, “Saber es Vivir”; en el plano literario, abundan las colecciones “Melitta”, “El Escarabajo de Oro”, “El Rostro”, “La Máscara”, “Jeep” (de novelas de aventuras), “Los libros de amor” (de novelas románticas). Asimismo, se dedica una colección a Simenon al comprar el fondo de la editorial “Albor”. Aymá edita una primera colección de traducciones al catalán “A tot vent”, con ochenta títulos, además de “Col·lecció Historia i Cultura de Catalunya”, “Documents de Catalunya”, “Documents del món”, “El Matí”, “El pelegrí apassionat”, “Els llibres de l’Óssa Menor” o la serie “Quaderns de teatre” (Aymà 2011: 167-172; Llanas 2011: 179-183).

¹⁸⁷ Para dicha caracterización seguimos a Manuel Llanas (2011: 185-188), quien estudia esta época de la edición de traducciones previa al aflojamiento del control de los años sesenta.

En cuanto a la colección que publica *Ubu roi*, esta traducción es el número 13 de la serie “Teatro” de la colección “Voz imagen”, en la que participó el escritor Joan Oliver (quien más tarde será el primer traductor al catalán de esta obra) como director literario y en donde también publicó una de sus obras traducidas al castellano: *Bodas de Cobre* (Aymà, 1965). Esta colección comenzó llamándose, en 1963, “Voz, imagen, cine, radio, televisión”, pero tras unos primeros títulos, solo se mantuvieron las series “Teatro” y “Cine”. La serie dedicada al teatro se publicó ininterrumpidamente durante dieciséis años (entre 1963 y 1979) con un total de veintisiete títulos que reunían obras en lengua castellana (por ejemplo, Alberti, Buero Vallejo, Lorca, Unamuno) y traducciones de teatro en su mayor parte del catalán, alemán, francés, inglés y ruso (Beckett, Brecht, Dürrenmatt, Espriu, Gorki, Oliver, Jarry, Kipphardt, Miller, Molière, Pedroló, Pinter, entre otros autores).

Todas las obras cuentan con un aparato crítico formado por uno o dos ensayos a cargo de especialistas, notas biográficas y antológicas del autor en cuestión y unas páginas (entre dos y seis) de fotografías sobre puestas en escena de la obra en España; a veces, también se suman críticas sobre la representación de la obra en la prensa española. En general, los prólogos y contracubiertas destacan el interés de publicar determinadas obras en el contexto español de recuperación de la posguerra. Por ejemplo, en el primer número, *El concierto de San Ovidio* de Buero Vallejo, del que J. P. Borel (en Buero Vallejo 1963: 20) afirma que: “[...] su teatro, aun cuando habla de Penélope o de los ciegos franceses de hace dos siglos, expresa el problema esencial para él, el problema que da sentido a los problemas individuales tanto como al de la civilización entera: el problema de España”.

La traducción de *Ubu roi* estuvo a cargo de José Corrales Egea (1919-1990), escritor, ensayista y crítico literario español, que vivió buena parte de su vida en París, desde donde colaboraba para su país en revistas como *Cuadernos para el Diálogo*, *Triunfo* e *Ínsula*. Corrales Egea es más conocido por su faceta de crítico; de hecho, así es rescatado en el tomo 8 de la *Historia y crítica de la literatura española*, obra dirigida por Francisco Rico (1980: 354). Allí se lo menciona por sus artículos: “¿Crisis de la nueva literatura? Reflexiones sobre una apuesta”, *Ínsula*, nº 223 (junio 1965). “Entrando en liza. Cinco apostillas a una réplica”, nº 152-153 (julio y agosto de 1959), en los que el crítico advierte sobre la pérdida de ímpetu de la poesía social y discute sobre el compromiso que esta debería tener. Asimismo, Rico menciona la obra *La novela española actual* (1971), resaltando la crítica centrada en el contenido que realiza Corrales Egea. En esa línea, este hizo más de cien colaboraciones periódicas, y publicó un estudio sobre *Baroja y Francia* (1969), así como también *Los escritores y la guerra de España* (1977).

También escribió poemas en *Los trabajos de Gerión* (1980) y ficción, que ensaya tempranamente con la novela *Hombres de acero* (1935). Tras estudiar en la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid, viajó por una beca a Francia en 1949 y allí se afincó; por eso, no fue exactamente un exiliado político, pero sí un “desterrado voluntario” (Thiercelin Mejías 2002: 375). Otras novelas de su pluma son: *Por la orilla del tiempo* (1954), *L'autre face — el haz y el envés* (1960), que se publica en francés primero, y que fue silenciada en su edición española de Júcar: “Yo no estaba desterrado, pero mi novela hirió bastante en las ‘altas esferas’ y, por lo visto, la consigna fue callar completamente la aparición de esta obra [...] En los años de ese régimen iba muy imbricado lo político con lo cultural, o sea que el libro, por el mero hecho de haber salido en aquellas circunstancias era un hecho político” (en Thiercelin Mejías 2002: 379). Más tarde, publicó *Semana de pasión* (1976) en la editorial Destino, obra que narra la vida de un viejo intelectual exiliado y que fue finalista al Premio Nadal de 1975.

En toda su producción, destaca una única traducción literaria (más allá de la traducción del ensayo de C. Couffon. *Hispanoamérica en su nueva literatura*, Santander, Ed. La isla de los ratones, 1962), justamente la de *Ubu roi*, realizada desde su “autoexilio” francés en 1967.

Para su publicación, la editorial Aymà, por intermedio de Ricardo Doménech, había peticionado la autorización de publicación tanto de la obra como de los textos complementarios, indicando una tirada de 3.000 ejemplares. La petición había sido realizada el 24 de abril de 1965, justo un año antes de abolirse este requisito con la Ley Fraga. El informe subsiguiente del censor no responde a las preguntas típicas de esta etapa (véase III.1.5), pero sí indica que se derive la obra a la sección de “Teatro” para estudiarla; no obstante, propone autorizarla.¹⁸⁸ Su justificación rescata la obra en su aspecto representable, dejando de lado el argumento y el léxico: “Es una de las obras más interesantes de la literatura francesa finisecular, de difícil resumen argumental, ya que esta concebida a manera de fábula y de farsa al mismo tiempo, en la que cuenta más el simbolismo de la interpretación histriónica y del vestuario mismo que las propias palabras que se pronuncian en escena” (expediente 3186). La autorización llega el 23 de septiembre de 1966 y el 7 de abril de 1967 se depositan los tres ejemplares en la Biblioteca general. Esta traducción será retomada al menos en tres ocasiones para su representación durante esos años. Como el libro ya estaba permitido, era de suponer que la adaptación teatral recibiría el visto bueno con mayor facilidad. También vuelve a autorizarse y a editarse por Círculo de Lectores en 1975, sin haberse realizado previamente la consulta voluntaria (expediente 3296).

¹⁸⁸ En el sobre del expediente del AGA, están las galeradas de los paratextos, el ejemplar de la obra en francés de Fasquelle y la ficha de la censura que autoriza su publicación, pero lamentablemente falta el ejemplar de la traducción, por lo que no se ha podido ver si se habían hecho supresiones, cambios o adiciones.

En el prólogo de su traducción, Corrales Egea señala que quiere rescatar una obra de “primera importancia en la historia literaria francesa de los últimos setenta años”, ante la cual “el público no responde” (Corrales Egea, en Jarry 1967: 50). En la nota del editor, este comenta en un tono superlativo:

Resultaba sencillamente insólito que no hubiera a mano, en lengua castellana, una traducción de esta obra impar, que marcó un jalón en la historia del drama contemporáneo. Se acepten las razones que se quiera —en primer término, la complejidad de verter a otro idioma una obra tan genuinamente francesa—, lo cierto es, en fin, que esta ausencia queda hoy subsanada. (Corrales Egea, en Jarry 1967: 7)

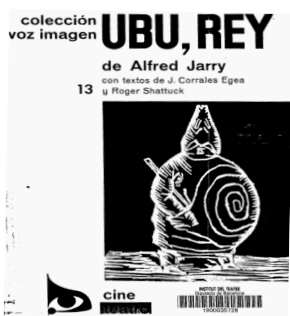
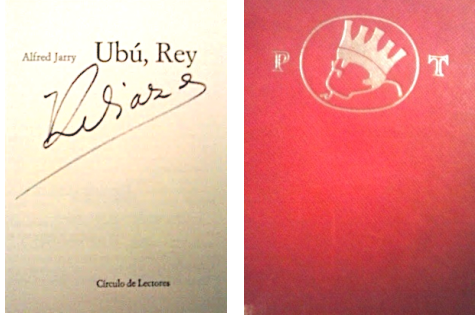
Ahora bien, es de destacar que ni traductor ni editor mencionan la primera traducción en castellano publicada en Argentina en 1957 por Minotauro que no circulaba por ese entonces por España. No obstante, en la reedición de 1975 en Círculo de Lectores, al párrafo citado anteriormente, el traductor agrega que ha tomado conocimiento de la traducción argentina pero la sitúa en una fecha más tardía y la califica de “devota” sin establecer un lazo con su propia traducción, ya que su propuesta será, por el contrario, adaptativa:

En justicia, debe citarse como antecedente la devota traducción de Juan Esteban Fassio (*Ubú Rey*; Ed. Minotauro, Buenos Aires, 1975) y las que el propio Fassio, en compañía de Juana Bignozzi, acometió años después para completar en castellano la saga del personaje (*Ubú Cornudo* y *Ubú Encadenado*; Ed. Brújula, Buenos Aires, 1967). Solo falta la traducción de los *Almanaques del Padre Ubú*, integrados por bocetos, variantes y anécdotas del ciclo úbico, publicados originariamente en París más de medio siglo después de la muerte de su autor. Las versiones aludidas, cabe agregar, no circularon en España. (Corrales Egea, en Jarry 1975: 6)

Ahora bien, ni en la primera edición en España ni en su reedición, se menciona un interesante antecesor español que ya hemos estudiado: la traducción realizada por Luis Cernuda por encargo de María Teresa León para poner en escena en 1937 en un intento de recuperación del teatro de guiñol como recurso dramático propicio para la propaganda antifascista. Sin embargo, la traducción perdida de Cernuda resulta una ausencia sugerente. Creemos que esta inauguraría una tradición de lectura política de la obra en España, que Corrales Egea continúa al elegir traducir esta pieza desde el su autoexilio, como otro modo de denuncia del régimen franquista. En cambio, se mencionan las traducciones inglesas (hasta entonces cuatro) en el anexo destinado a la biografía de Jarry.

La traducción castellana publicada en Aymà, titulada *Ubú, Rey* sería una “retraducción pasiva” alejada en el espacio de la de Argentina y en el tiempo de la de Cernuda (Pym 1998a: 82). No obstante, esta se presenta como la primera traducción de la obra, por lo cual asume su rol de introductora y divulgadora del autor al incorporar un importante anexo con datos biográficos, ilustraciones, textos teóricos y prólogo donde se revisa el contexto de producción de la pieza,

los cuales funcionarían como elementos necesarios para una importación exitosa. Aquí el detalle de su macroestructura, al que añadimos la información sobre la reedición posterior:

Título	Alfred Jarry <i>Ubú, Rey</i>
Género	Farsa épica en cinco actos
Año	1967
Lugar	Barcelona
Traductor	J. Corrales Egea
Colección	Colección "Voz imagen"
Contraportada	Director de la serie de teatro: Ricardo Doménech. Traducción y adaptación de José Corrales Egea.
Editorial	Aymà
Original consultado por T.	---
Páginas	141 páginas
Cubierta	Alfred Jarry <i>Ubú, Rey</i> Con textos de J. Corrales Egea y Roger Shattuck.  Imagen 79.
Contracubierta	--
Imágenes	Ilustraciones de A. Jarry
Anexos	Presentación del editor Apunte biográfico Breve nota bibliográfica Alfred Jarry por Roger Shattuck A propósito de "Ubú, Rey" y de su versión castellana, por José Corrales Egea Textos teóricos de Alfred Jarry: Carta a Lugné Poe. De la inutilidad del teatro en el teatro. Discurso pronunciado por Alfred Jarry en el estreno de <i>Ubú, Rey</i> , el 10 de diciembre de 1896. Disquisiciones sobre teatro.
Cuerpo	Personajes, Actos I, II, III, IV, V
Reedición	1975, Círculo de Lectores, Col. "Pequeño Tesoro", Barcelona. "Edición no abreviada. Licencia editorial para Círculo de Lectores por cortesía de Aymà."  Imagen 80.

Siguiendo la caracterización de las normas de traducción propuesta por Toury (2000 [1978]), respecto de la norma preliminar que guía la elección del tipo de texto, se rescata *Ubú, rey* como obra dramática extranjera, en una colección específica de teatro nacional y extranjero, que a través de un aparato paratextual vuelve pertinente la lectura de la obra en el contexto de recuperación de la posguerra española.

Una vez iniciado el proceso de traducción, el texto se somete a normas operacionales matriciales (referidas al grado de integridad de la traducción). Corrales Egea interviene el paratexto del francés, eliminando las referencias del epígrafe y la dedicatoria presentes en el original, que no resultarían extrapolables a la escena, pero también omite algunas didascalias que, no obstante, servirían para la orientación de los actores. En cuanto a la categoría architextual, Corrales Egea prefiere la de “farsa épica en cinco actos” para el “drame en cinco actes” del original, cambiando el género de la obra. De este modo, sitúa la obra en la tradición teatral de la farsa, categoría que no estaba tan explícitamente marcada en el texto francés y que resalta lo cómico grotesco, bufonesco y siempre popular enfatizando la dimensión corporal del personaje y la tosquedad asociada a la infancia y a la escatología (Pavis 1980: 218). Otra diferencia la hallamos en el modo en que se denomina la traducción. En el texto castellano, encontramos un abanico que va de la amplia categoría de “textos” a “traducción”, pasando por “adaptación” y “versión”, lo que nos introduce en la oscilación terminológica propia del ámbito escénico. El editor elige hablar de “versión”, y lo justifica diciendo que es “una traducción muy fuera de lo común”, pero en la contraportada aparece la palabra “adaptación”. Según Santoyo (1989), tanto la versión como la adaptación son categorías que toman en cuenta la representatividad de la obra dramática, y que por lo tanto, están orientadas hacia la representación.

a. Análisis de los juegos de palabras (JP)

A nivel de las normas operacionales textuales (que rigen la manera de formular el texto en la lengua meta), como veremos para el caso de los juegos de palabras, la orientación hacia el escenario se traduce en distintas estrategias. Corrales Egea reconoce decantarse por la “equivalencia dinámica”, es decir aquella establecida por la situación comunicativa entre el texto y su receptor (Nida 1964: 159). En su prólogo, declara que el lenguaje de *Ubú* ofrecía casos que de puro inauditos y arbitrarios,

[...] solo conservaban su carácter insólito mantenidos en su literalidad. Ésta, sin embargo, ha sido descartada en la mayor parte de la obra. Dada su índole, me ha parecido que se imponía un procedimiento doble, que consiste en modificar por medio de la adaptación, e incluso de la recreación, el rigor de la traducción, la cual ha de seguir existiendo sin embargo, aunque —como el rigor del dibujo debajo de la pintura— subyacente. (Corrales Egea, en Jarry 1967: 52)

Si bien la traducción subyace como un fondo, la adaptación se ofrece como la única vía posible para acceder al sentido y a la comicidad de la pieza. De ahí que haga suyas las palabras de Garcilaso: “fue demás desto muy fiel traductor porque no se ató al rigor de la letra (como hacen algunos) sino a la verdad de las sentencias” (52) y compondrá “una traducción muy fuera de lo común” (8).

En el cuadro siguiente, resumimos la frecuencia de las técnicas usadas para la traducción de los juegos de palabras (véase el cotejo completo en Anexo 2, del que extraemos los ejemplos que ilustran las técnicas):

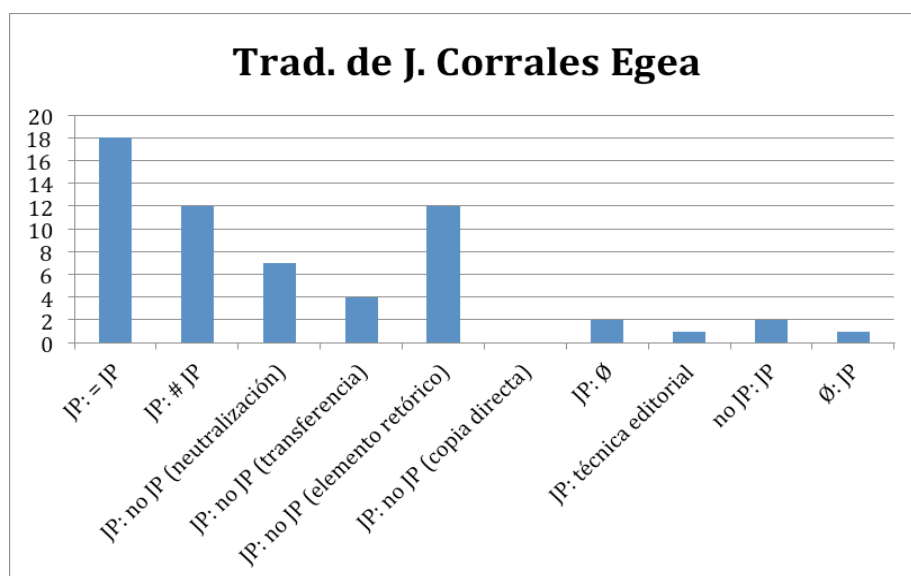


Gráfico 3.

La técnica más usada es la traducción del JP por el mismo JP ante el isomorfismo de lenguas, como ocurre en el JP 12 de vocabulario marino, que mantiene la polisemia del verbo “arribar” como “llegar” y como “una operación náutica”, o en el JP 8 en el que el adjetivo “frío” refiere tanto a un plato de comida como a un cadáver:

Le commandant — N’ arrivez pas, serrez près et plein. Père Ubu — Si, si ! Arrivez , entendez-vous! C’est ta faute, brute de capitaine, si nous n’arrivons pas. Nous devrions être arrivés. (V, 4, 397)	Comandante — ¡No arribéis ! ¡Aferrar a fondo! Ubú — ¡Al contrario, arribar , que tengo prisa! ¡Arribar he dicho! ¿Me estáis oyendo, capitán? ¡Si no llegamos la culpa es tuya, pedazo de bestia! Ya teníamos que haber llegado. [...] (124)
Pile — Mais, Sire Ubu, il [l’ours] est déjà froid . Père Ubu — C’est dommage, il aurait mieux le manger chaud . Ceci va procurer une indigestion au Maître des	Pila — Pero so está ya frío , Sir Ubú. Ubú — Pues es una lástima: habría sido mejor comerlo cuando estaba todavía caliente . Este contratiempo va a

Finances. (IV, 6, 388)	procurarle una indigestión al Maestre de Finanzas. (110)
------------------------	--

Además de estos casos de sencillo trasvase, Corrales Egea conserva el mismo tipo de deformación cuando el original lo plantea, por ejemplo, en la alteración del orden de la frase y que deja ver una insólita posición pronominal en frases como los JP 30, 36, 45:

1. Mère Ubu — Vous estes un fort grand voyou. (I, 1, 353)	1. Madre Ubú — Sodes un bribón de siete suelas. (55)
--	---

Père Ubu — De par ma chandelle verte, je te vais arracher les yeux. (I, 2, 355)	Ubú — ¡Por la punta de mi nabo verde! Vóite a sacar los ojos, madre Ubú. (59)
--	--

Père Ubu — Ji tou tue au moyen du croc à merdre et du couteau à figure. (III, 8, 377)	Ubú — Yo mato ti con el rebanamierdas y el rompecrismas. (94)
--	--

Existen casos en que el traductor neutraliza y no traduce el JP, aunque la neutralización no resulta la técnica más frecuente. Sobre todo es utilizada en la traducción de los nombres de la pareja Ubu, que no es deformada: así, la “Rbue” (JP 16) se vuelve “Madre Ubú” y el “père Ub” (JP 26) “Seor Ubú”, compensando, en este último caso, con coloquialidad del tratamiento formal; tampoco la palabra “phynances” (JP 27) es deformada y, en cambio, aparece “finanzas” o “hacienda”. La onomatopeyas neológicas de los palotinos “Hon” (JP 51) se transforman en las más naturales “hale”, “eh”.

La segunda y tercera técnicas más usadas son la búsqueda de otro elemento retórico para traducir el JP o directamente la recreación del JP. En cuanto a la primera, el recurso puesto en práctica es la búsqueda de expresiones coloquiales para acentuar el elemento de farsa en la traducción. Algunos ejemplos son: la expresión “rebanar la sesera” para el verbo neológico “décerveler” (JP 28), o “atocinar” para “tuder” (JP 55); también el traductor agrega énfasis en “so ridícula” para traducir, por medio de una metonimia, el adjetivo “grotesque” (JP 10) que refiere al personaje de Mère Ubu mientras esta se hallaba justamente en una gruta. Por otro lado, recurre a insultos arcaicos en lugar de neologismos como en el JP 32 y 49:

Père Ubu — Oh ! merdre, jarnicotonbleu , de par ma chandelle verte, je suis découvert, je vais être décapité ! hélas, hélas ! (I, 5, 358)	Ubú — ¡Oh, córoño, por la punta de mi nabo verde. Voto a Dios que me han descubierto y me van a decapitar. ¡Ay, ay, ay! (64)
--	---

Père Ubu — Cornebleu, jambediéu , tête de vache ! nous allons périr, car nous mourons de soif et sommes fatigué. Sire Soldat, ayez l’obligeance de porter notre casque à finances, et vous, sire Lancier, chargez-vous du ciseau-à-merdre et du bâton-à-physique pour soulager notre personne, car, je le répète, nous sommes fatigué. (IV, 3, 380)	Ubú — ¡Abernuncio! ¡ Saltatrás! ¡Cuerno de vaca! Vamos a perecer, pues nuestra majestad se muere de sed y está casada. Sir soldado, tened la bondad de trasportar nuestro casco de finanzas; y vos, sir lancero, ocupaos del rebanamierdas y del palo de física para aliviar nuestra persona, pues, lo repito, se encuentra cansada. (99)
--	--

El neologismo que designa la barriga de Ubu (“gidouille”) y sus variantes (“giborgne” y “bouzine”) es traducido por sustantivos coloquiales como “mondongo” (JP 33), “bandullo” (JP 37), que el *DRAE* define como “*coloq.* Vientre o conjunto de las tripas”; el insulto “cornegidouille” se vuelve, entonces, “cuernobandullo” (JP 42).

También el adjetivo neológico peyorativo usado por Ubu “bouffre” para interpelar a su séquito es traducido por el coloquial “tragón” (JP 38), definido en el *DRAE* como “adj. coloquial referido a aquel que traga o come mucho”. Su femenino “boufresque” se vuelve “tarasca” (JP 39), el cual funciona como una metonimia de la Madre Ubu, y que el *DRAE* define como un sustantivo para referirse coloquialmente a “una mujer temible o denigrada por su agresividad, fealdad, desaseo o excesiva desvergüenza”.

La otra técnica más usada por Corrales Egea es la creación de JP que añade dando vivacidad al texto. Así las predilectas palabras de Ubu “merdre” (JP 29) y “oneille” (JP 43) son traducidas libremente por “corño”, “córoño”, “recocoroño”, “a mi menda” y “rebanamierdas”, en el primer caso, y por “orneja”, en el segundo, agregando una “n” esta palabra que no la tenía, es decir, amplificando su efecto de estilo.

Con la misma lógica, recrea los juegos de palabras de los nombres propios: el hijo menor del rey, “Bougrelas” (JP 23) se vuelve “Cabrolao”, resaltando uno de los sentidos posibles de la palabra. Además, el traductor amplía la sinonimia cuando debe traducir “bougre” por muchas otras opciones como “puñetero”, “alcornoque”, “bellaco”, “cabruno”, etc.:

<p>Bougrelas (lista de personajes, 352)</p> <p>1. Père Ubu — Ah! je cède à la tentation. Bougre de merdre, merdre de bougre, si jamais je le rencontre au coin d’un bois, il passera un mauvais quart d’heure. (I, I, 35)</p> <p>2. Père Ubu — Bougre, que c’est mauvais ! (I, 3, 356)</p> <p>3. Père Ubu — Il n’est pas bête, ce bougre, il a deviné. (I, 4, 358)</p> <p>4. Père Ubu — Commence par les principautés, stupide bougre ! (III, 2, 371)</p> <p>5. Un autre — Pif ! Paf ! en voilà quatre d’assommés par ce grand bougre de lieutenant. (IV, 4, 383)</p> <p>6. Tous — En avant ! Hurrah ! Jambedieu ! Attrapez le grand bougre. (IV, 4, 383)</p> <p>7. Cotice — Lâche bougre ! (IV, 6, 386)</p>	<p>Cabrolao (Lista de personajes, 54)</p> <p>1. Ubú — ¡Oh, no, que no resisto al a tentación, es más fuerte que yo!, ¡puñetero del demonio, córoño de puñetero!</p> <p>2. Ubú — ¡Puñemas, qué mala es! (60)</p> <p>3. Ubú — El puñetero no es tonto: lo ha adivinado. (63)</p> <p>4. Ubú — Empieza por los principados, alcornoque. (85)</p> <p>5. Otro — ¡Zas, zas! Ya ha descalabrado a cuatro ese cabruno de teniente. (103)</p> <p>6. Todos — ¡Adelante, hurra! ¡Cuerpo de Dios, apresará al gran bellaco!</p> <p>7. Cotiza — ¡Qué canalla! (108)</p>
--	---

El nombre del personaje “Bordure” es traducido por “Brasura” (JP 24), retomando uno de los sentidos posibles (*ordure*: basura), pero perdiendo la evocación heráldica presente en el original. Otro ejemplo en el que crea es el JP 17, para conservar el humor:

Mère Ubu — Il faut la prendre par la douceur, sire Ubu, et si vous la prenez ainsi vous verrez qu'elle est au moins l'égal de la Vénus de Capoue . Père Ubu — Qui dites-vous qui a des poux ? (V, 1, 392)	Madre Ubú — Por el de la dulzura, seor Ubú; y si así lo hacéis, veréis cómo ella es la igual, por lo menos, de la Venus de Brahojos . Seor Ubú — ¿De piojos habláis? (116)
--	---

Corrales Egea añade sentido en las referencias en la traducción de “côtes de rastron” por “costillas de ratacón” (JP 34), cuya traducción evoca a “patacón” (según el *DRAE*, “*coloq.* Antigua moneda de plata de una onza”). Por otro lado, elimina la intertextualidad con Rabelais, en la traducción del nombre del utensilio “lumelle” por “gemellos” (JP 54), cuya grafía deforma con un ortografismo al duplicar la “l”, asocia la herramienta a unos lentes y no a una lámina filosa.

Dado que Corrales Egea es proclive a la búsqueda de una equivalencia dinámica y a la adaptación, es lógico que casi no aparezcan en su traducción las técnicas que tienden más hacia la literalidad y el respeto del texto fuente como la copia directa de la que no hay ocurrencias, o la técnica editorial, es decir, el añadido de notas de traductor. En este caso, solo hace un comentario en prólogo, pero jamás agrega notas de traducción para justificar sus creaciones. El ejemplo mencionado es la justificación de su traducción de “palotins” por “espadones” (JP 25). En el prólogo señala que “*Palotin* se aplica a ciertos oficiales para los que empleo el término popular de ‘espadones’”. En el *DRAE*, los sentidos referidos a esta palabra son tanto el de “soldado” como el de “eunuco” o “hombre castrado”, que sería lo opuesto a la idea fálica de “palotin”.

Respecto de la traducción del JP por una transferencia podemos mencionar el caso de la palabra “andouille” (JP 1), traducida por la local “butifarra”, que pierde el valor de insulto y tan solo reproduce el significado de tratarse de un “embutido”:

Mère Ubu, <i>courant après lui</i> — Oh! Père Ubu, père Ubu, je te donnerai de l' andouille . Père Ubu, <i>dans la coulisse</i> — Oh ! Merdre ! tu es une fière d'andouille . (I, 5, 358)	Madre Ubú — Seor Ubú, seor Ubú, que te daré una butifarra . Ubú — ¡Corño, madre Ubú! Para butifarra bastante tengo contigo. (64)
--	---

Por último, el traductor agrega JP allí donde no los hay con un afán compensatorio, como en “asín de grande” (JP 57), que reproduce un habla coloquial:

Père Ubu — Si j'étais roi, je me ferais construire une grande capeline comme celle que j'avais en Aragon et que ces gredins d'Espagnols m'ont impudemment volée. (I, 1, 354)	Ubú — ¡So yo fuese rey, me mandaría hacer una esclavina asín de grande, igual que la que me birlaron en Aragón, desvergonzadamente, esos bellaco de españoles... (57)
--	--

O también añade JP ante segmentos que ausencia de JP en el original, como ocurre en los ejemplos “nalgatorio” (JP 58) para “postérieur”, “vuesa merced” para el “vous” pero que traslada al apelativo la deformación del verbo ser (“estés”) (JP 59):

<p>Père Ubu — Oh ! oh! oh! après, as-tu fini? Moi je commence : torsion du nez, arrachement des cheveux, pénétration du petit bout de bois dans les oneilles, extraction de la cervelle par les talons, laceration du postérieur, suppression partielle ou même totale de la moelle épinière (si au moins ça pouvait lui ôter les épines du caractère), sans oublier l’ouverture de la vessie natatoire et finalement la grande décollation renouvelée de saint Jean-Baptiste, le tout tiré de très saintes Écritures, tant de l’Ancien que du Nouveau Testament, mis en ordre, corrigé et perfectionné par l’ici présent Maître des Finances ! Ça te va-t-il andouille ? // <i>la déchire</i>. (V, I, 394)</p>	<p>Ubú —¡Oh, oh, oh! ¿Has terminado ya? Por mi parte no hago más que empezar: torsión de nariz, depilación de cabellera, penetración del palitroque en las ornejas, extracción de la sesera por los talones, laceración del nalgatorio, supresión parcial, e incluso total, de la médula espinal (¡si al menos pudiera quitarle así las espinas del carácter!); sin olvidar la perforación de la vejiga natatoria y, finalmente, gran decapitación a lo San Juan Bautista renovada; todo ello sacado de las muy Santas Escrituras, así del Antiguo como del Nuevo Testamento, ordenado, corregido y perfeccionado por el aquí presente Mestre de las Finanzas. ¿Te conviene así, tarasca? (120)</p>
<p>Mère Ubu — Comment, Père Ubu, vous estés content de votre sort ? (I, 1, 353)</p>	<p>Madre Ubú —¿Se halla acaso satisfecha vuesa merced con su propia suerte? (55)</p>

En conclusión, Corrales Egea plantea una traducción por el sentido atenta a la aceptabilidad en la lengua meta. Para eso, sacrifica la polisemia de las palabras como “poliedros de ideas”, privilegiando un sentido sobre los demás y asegurando el efecto de humor farsesco en la cultura española. Además, tiene presente la representación teatral si bien su traducción sale publicada en volumen objetivo apuntalado por el informe de censura que señala el interés de la representación histriónica más que del texto. Así, el traductor se decanta por las técnicas que permiten la adaptación y creación de JP que resaltan el carácter coloquial del texto; rasgo que marca también a través de empleo de sinonimia o agregando JP donde no los había para compensar la traducción. Corrales Egea juega con los usos normativos del castellano y crea palabras deformándolas o alterando el orden de la frase (si bien a veces corrige y neutraliza la carga de los JP), fiel al procedimiento de “ortografismo” dilecto de Jarry (“Creo haberme apartado lo bastante del texto para mantenerme lo más fiel posible al mismo”, confiesa en el prólogo del traductor en el que dice oponerse al literalismo). Por último, Corrales Egea reconoce la dificultad de traducir el lenguaje de Jarry, en el que las palabras se asocian a través de la cadena fónica, y es por ello que justifica la recreación como única salida posible:

[Jarry] juega con las resonancias de las palabras. Sabe o adivina que la palabra en acción es, además de una significación, un sonido o una serie de sonidos que atraen a otros por simpatía, los cuales invocan a su vez otras palabras, y con ellas otras significados. El procedimiento resulta tan natural dentro del sistema propio de un idioma, que está al alcance de los niños, y en el caso de *Ubú, Rey* representa un resabio de los orígenes escolares de la obra, ya que es corriente entre colegiales esta clase de diversión que consiste en confundir y asociar palabras según sus concomitancias sonoras. Procedimiento solo hacedero desde la entraña misma del idioma, con su régimen propio de representación mental e imaginativa, pero intransferible fuera de su medio. En tales casos, solo la recreación es posible.

3.2. “Locuras de juventud de izquierdas”: *Ubu Rey* traducido por A. Pérez Collera (1976) para Ediciones Júcar

Una nueva traducción de *Ubu roi* fue publicada por Editorial Júcar en 1976. Esta editorial asturiana había sido fundada en 1967 por el librero Silverio Cañada (Gijón, 1932-Oviedo, 2002); su director editorial fue José Manuel Caballero Bonald. La editorial, de perfil libertario, logró aunar la publicación de textos políticos de izquierda con éxitos de ventas que la hacían rentable innovando en temáticas o modos de distribución, proponiendo ediciones económicas de factura rústica, en volumen sencillo. Por un lado, editó la “Gran enciclopedia asturiana” y la “Gran enciclopedia gallega”, en fascículos coleccionables, emulando la ya existente en Cataluña y editada por Salvat. La editorial contó con cuarenta y seis colecciones (1.258 ISBN tramitados), cuya extensión variaba de tan solo un título, como en la colección infantil “La manzana mágica” o gráfica “La pluma peregrina”, a ciento veintisiete, como la colección policial “Etiqueta negra”. Entre ellas, destaca, por la gran difusión alcanzada, la colección “Los Juglares”, con letras, información y fotos de cantantes o bandas de música con un perfil contestatario que provenían tanto de la música tradicional española y latinoamericana como de expresiones del rock más reciente (los Beatles, Georges Brassens, Leonard Cohen, Carlos Gardel, Joan Manuel Serrat, Violeta Parra, María Elena Walsh, The Who, Frank Zappa, etc.).

Es de nuestro especial interés su colección “Biblioteca de traductores” porque esta pone el énfasis en los traductores, recuperando textos clásicos extranjeros. Esta colección editó diecinueve números, entre 1989 y 1992, e innovó en términos de política editorial al destacar en cubierta y contracubierta el nombre del traductor (con una biografía igual de extensa que la del autor), a lo que se añadía un ensayo introductorio a cargo de un especialista y en el que se prestaba atención tanto al autor extranjero como a su recepción en España y al rol mediador del traductor en cuestión. Cabe señalar que se trató, en general, de escritores o críticos de prestigio en la cultura española: Liev Tolstoi por Rafael Cansinos Assens, Gérard de Nerval por Emilio Carrere, Maksim Gorki por Rubén Darío, Paul Verlaine por Guillermo de Torre, Virginia Woolf por Jorge Luis Borges, entre otros. Asimismo, Júcar editó gran cantidad de libros y folletos sobre política revolucionaria: historia del socialismo, marxismo, pedagogía, ateísmo científico, feminismo, anarquismo, etc. Por ello es que la censura estuvo siempre presente como amenaza (si bien Jarry no fue censurado), pero lo que más perjudicó a la editorial fue la imposibilidad de editar la “Historia de las Revoluciones”, ya impresa pero que no logró salir a la venta. Afectada por la crisis económica, Júcar se limitó a editar libros sobre cocina, turismo, teatro asturiano hasta 1992, fecha de su cierre.

Jarry (y su *Ubu Rey*) fue publicado como el número 37 dentro de la colección “Biblioteca Júcar”, que parece a simple vista bastante heteróclita en sus géneros porque reúne ensayos políticos, narrativa y teatro. En algunos casos a los libros se le agrega el apartado de “subcolección”, por ejemplo, “narrativa”, “política”, “teatro”, pero la numeración no cambia dentro de los títulos de la colección; así se puede pasar de una obra de teatro a un libro sobre historia de las religiones de un número al siguiente. Por ejemplo, de los noventa y cinco títulos de la colección que duró casi veinte años, iniciada en 1973 y acabada en 1992, solo dos llevan la subcategoría “teatro”: el número 11 de Antonio Gala *Anillos para una dama* (reeditado en 1983 y 1986) y el número 37 de Alfred Jarry. Analizando la lista de libros editados, notamos que en la década de los setenta se publicaron muchos títulos y que estas cifras cayeron a fines de los ochenta y comienzos de los noventa, en consonancia con el declive de toda la editorial.

Tomamos como año ejemplar 1976, fecha en la que se edita Jarry, los otros títulos de la colección, parecen de gran heterogeneidad, sin embargo, leemos un hilo conductor epocal. Ese año, Júcar edita en esta colección: *La historia me absolverá* de Fidel Castro, *El libro rojo* de Mao, *Estrategia y táctica de ayer, hoy y mañana* del Abad de Santillán, *La Corte de los milagros* de Valle-Inclán. Si nos fijamos de la numeración, en 1976 se editan dieciséis números, que van del 21 al 37 (según la lista de títulos presente y fechada en el sitio de ISBN de España).

La recuperación de *Ubu Rey*, junto a Valle-Inclán, Fidel Castro o Mao Tsé Tung, nos sitúa en una línea de lectura anclada en la denuncia política; es decir, se refuerza la relación entre los campos de la ficción y de la política. Esto queda aún más claro si consultamos los paratextos de las obras. Valle-Inclán y su esperpento es comentado por el editor en la cubierta: “El método descriptivo de los espejos deformantes —tan portentosamente usado por Valle-Inclán— reproduce en efecto una serie de imágenes de la realidad que potencian el testimonio de una historia española que aún no ha perdido vigencia”; y en la contracubierta se hace referencia a la estética del esperpento, el cual “adquiere una significación que va más allá de las deformaciones literarias para proyectarse sobre un plano crítico de la realidad española de auténtica modernidad. Tal vez debido a esas específicas circunstancias haya vuelto a reactivarse, con crecientes fervores, la vigencia de la obra ‘esperpéntica’ de Valle-Inclán”. En esa misma clave de lectura, para el caso de Jarry, se recupera su obra por el carácter actual de sus representaciones de tipo genérico de “sátira política”; si bien no se menciona la dictadura de Franco, esta es el blanco opositor en ambos casos. En el libro de Jarry, leemos en cubierta el vínculo de la obra con la actualidad y, a su vez, con el esperpento, situándolo en el linaje de Valle-Inclán y como anunciador de la vanguardia surrealista: “En la nebulosa localización de una supuesta Polonia, Ubú llega al poder después de una confusa conspiración y se proclama

rey, gobernando como un déspota y protagonizando una serie de hechos absurdos, de clara prefiguración surrealista. La feroz caricatura de la avaricia y el desenfreno adquieren entonces un delirante tono esperpéntico”. Y en la contracubierta se destaca el carácter anticipatorio del presente que tiene la pieza en tanto crítica social al capitalismo:

La obra alcanzó bien pronto un relieve universal como “teatro de anticipación”, visible sobre todo a través de sus más proféticos dispositivos de acusación social y de la alteración de los elementos de la tradición escénica considerados hasta entonces como imprescindibles soportes dramáticos. En cierto modo, Ubu simboliza la congénita estupidez de una sociedad abocada a todos los posibles naufragios morales y, en especial, de una versión del capitalismo en su más virulenta e irracional codicia. *Ubu Rey* plantea en cierta medida importante la intrépida y desafiante condena de los convencionalismos sociales y la cultura establecida, actitud que también puede rastrearse en otros distintos textos de Jarry basados en el mismo personaje.

Se encarga de traducir a Jarry el asturiano Arturo Pérez Collera, quien fue un traductor esporádico que se dedicó a esta labor en su juventud, para luego abocarse a la política educativa. Ha realizado tres traducciones para Júcar: además de *Ubu Rey*, ha traducido *Frank Zappa* de Alain Dister en 1981; y *El gran pánico* de Jean-Jacques Sempé (1975). Actualmente es inspector de Educación en Asturias.

Tras asistir al liceo en Francia y ser testigo del Mayo Francés como adolescente, Pérez Collera regresa a España, donde estudia Letras y Filosofía en la Universidad de Oviedo. Según su opinión, el teatro está asociado al compromiso político de las juventudes de izquierda:

En lo social, formaba parte de un pequeño grupo de revoltosos formados en el gijonés “Real Instituto Jovellanos” —*frikis*, diríamos hoy— que habían ejecutado como apoteosis de su Curso de Orientación Universitaria, en un repleto y perplejo salón de actos, una singular interpretación de *Fin de partida* del por entonces escasamente representado en España Samuel Beckett. Yo era Clov. El personaje que no se puede sentar, en contraposición a Ham, que no se puede levantar de su asiento. Ese mismo grupo de revoltosos se había comprometido políticamente al poco en las Juventudes Socialistas generando un interesante movimiento renovador del socialismo asturiano que lideraría Jesús Sanjurjo, ex Secretario General del PSOE en Asturias y exdiputado que cerró su carrera política en 1988 y recibiría años más tarde, en 2011, la Medalla de Plata de Asturias por su conciliadora aportación a la transición democrática en esta Comunidad Autónoma. (entrevista a Pérez Collera, marzo de 2015)

Mientras estudiaba en la universidad, trabajaba para el proyecto editorial de Silverio Cañada, con quien compartía cierta afinidad política e intelectual:

Mi sintonía con Silverio Cañada era enorme. Hay que reconocerle el valor que tuvo a un librero de provincias que después de dar el campanazo con la edición en fascículos de la Enciclopedia Asturiana y contribuir en su medida a cierta consolidación de un sentimiento de Comunidad, se lanza a una aventura editorial de otro alcance, con el poeta José Manuel Caballero Bonald como director literario, y con otras complicidades como las de Juan Cueto Alas o el también poeta Ángel González para dar lugar a Ediciones Júcar. Y no quedaba ahí la cosa, entretanto intentaba otras aventuras editoriales que la censura bloqueó, como la Historia de las Revoluciones cuya campaña de promoción causó el escándalo propio de llevar en aquella época a las vallas publicitarias gigantescos retratos de Mao, Lenin, el Che y Ho Chi Minh. Otras fraguaron, como

la Historia General de Asturias, iniciada de la mano del periodista y escritor Paco Ignacio Taibo con una puesta al día, preñada de testimonios vivos, de nuestra Revolución de 1934. ¿Cómo no iba a identificarse aquel joven universitario con aquel hervidero de ideas, de rebeldía, de provocaciones, de cultura emergente y de hermosas ilusiones? Estaba en mi salsa y tenía la sensación de participar, con mucha gente admirable, de un bonito proyecto. (entrevista a Pérez Collera, marzo de 2015)

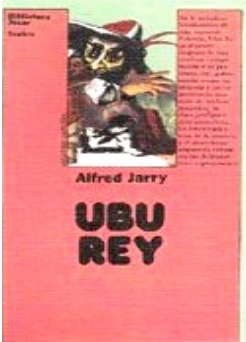
En cuanto al trabajo en la editorial, Pérez Collera se desempeñó como corrector de pruebas de la Enciclopedia Asturiana, como redactor y maquetista, como coordinador editorial de otras líneas de publicación, como la Enciclopedia Gallega o la Historia General de Asturias. También trabajó como traductor ocasional de novelas de serie negra que no firmaba, ya que actuaba como “negro” “en las traducciones de Harry Dickson que luego revisaba y firmaba Mariano Antolín”, o de “aventuras hilarantes como la serie de Sempé o la de *Ubu Rey* o muy comprometidas como la de intentar traducir en tres meses una Biografía de Franco de Philippe Nourry, una estupenda biografía muy documentada que Silverio se ocupó de publicar en caliente al poco de la muerte del dictador, en 1976”.

Respecto de la traducción de *Ubu roi*, Pérez Collera reconoce que Jarry apareció en el marco de sus lecturas para una posible tesis doctoral sobre “la literatura y el mal, con referencias en Baudelaire, Lautréamont, Apollinaire, Artaud, Bataille... en la que hizo feliz aparición el encargo del *Ubu roi*”. Primero, dio a Cañada el visto bueno para su traducción:

No sé cómo le llegó a él la iniciativa pero a mí me resultó francamente atractiva la divulgación editorial de una obra cuyo protagonista era un personaje definido como dictador, golpista, tirano, grotesco, cobarde, estúpido, inmoral y codicioso. En aquel tiempo no se requería mucha imaginación para asociarlo a un personaje real al que pudiera parodiar. En lo personal me pareció un regalo del cielo poder sumar —no conocía a este joven genio— a mi galería de referencias a tener en cuenta para mi estudio académico de autores-con-disposición-transgresora-de-la-moralidad-burguesa. (entrevista a Pérez Collera, marzo de 2015)

Consultado sobre su proyecto de traducción, Pérez Collera afirma que se enfrentó al texto con el desparpajo juvenil: “Así que, en directo, a la máquina de escribir, con la única apoyatura de mi *Larousse*, para confirmar más que otra cosa la inexistencia de términos, expresiones o neologismos específicos inventados por Jarry para la ocasión. Y mi desenfado y osadía para hacer algo análogo en castellano”. Y reconoce una relación de total identificación con Jarry, que podría describirse de “simpatía” (Venuti 1995: 273): “No conservo nada de aquel trabajo más allá de un recuerdo de disfrute en la recreación, de un ejercicio de trasposición de un conjunto de juegos con el lenguaje y de hacerlo desde una profunda identificación con el autor” (entrevista a Pérez Collera, marzo de 2015).

La información de la macroestructura de esta edición se resume en el siguiente cuadro:

Título	<i>Ubu Rey</i>
Género	-- (Elimina: "Drame en cinq actes en prose".)
Año	1976 septiembre
Lugar	Madrid
Traductor	Arturo Pérez Collera
Colección	Biblioteca Jucar Nº 37 (Teatro)
Contraportada	Traducción: Arturo Pérez Collera Cubierta: J. M. Dominguez Primera edición: septiembre de 1976 "Edición íntegra de acuerdo con la representación llevada a cabo por las marionetas del Teatro de Finanzas" (París, 1888)
Editorial	Ediciones Júcar
Original consultado	Parece que sigue la versión de <i>La Revue blanche</i> de 1900 por el anexo con la información de "Vestuario".
Páginas	102
Cubierta	 <p>Imagen 81.</p> <p>Biblioteca Jucar teatro vol. sencillo "En la nebulosa localización de una supuesta Polonia, Ubu llega al poder después de una confusa conspiración y se proclama rey, gobernando como un déspota y protagonizando una serie de hechos absurdos, de clara prefiguración surrealista. La feroz caricatura de la avaricia y el desenfreno adquieren entonces un delirante tono esperpéntico." Dibujo de J. M. Dominguez de un hombrecillo de carnaval. Es el ilustrador de todas las tapas de la colección.</p>
Contracubierta	"Alfred Jarry —nacido en Laval, Bretaña, en 1873 y muerto en París en 1907— representa sin duda, uno de los máximos antecedentes históricos de lo que, en términos de manual, se entiende por teatro de vanguardia. Su obra <i>Ubu Rey</i> es el punto fundamental de referencia en este sentido. Aunque estrenada en 1906, ya existía una redacción primitiva —de 1888— destinada a una representación de marionetas. La obra alcanzó bien pronto un relieve universal como "teatro de anticipación", visible sobre todo a través de sus más proféticos dispositivos de acusación social y de la alteración de los elementos de la tradición escénica considerados hasta entonces como imprescindibles soportes dramáticos. En cierto modo, Ubu simboliza la congénita estupidez de una sociedad abocada a todos los posibles naufragios morales y, en especial, de una versión del capitalismo en su más virulenta e irracional codicia. Ubu Rey plantea en cierta medida importante la intrépida y desafiante condena de los convencionalismos sociales y la cultura establecida, actitud que también puede rastrearse en otros distintos textos de Jarry basados en el mismo personaje."
Prólogo	No
Imágenes	No
Anexos	Lista de personajes / Vestuario (1900) Biblioteca Júcar: autores políticos, eróticos, feministas, socialistas y comunistas. 93 títulos entre 1972 y 1992. Fuerte edición en los setenta. Cansinos-Assens, Alfonso Sastre, Voltaire, Gaitán Duran, Lamas Carvajal, Buchner, Makarov, Betty Friedan, Concepción Arenal (derechos de la mujer) Cela, Celaya, Marx, Valle-Inclán, Dostoyevsky, Bronte, Mao Tse Tung, Rachilde, Bakunin, Trotsky, Byron, Jarry.
Cuerpo	5 actos
Reedición	No

Retomando la clasificación de las normas de Toury (2000 [1978]), la norma preliminar que rige la selección del tipo de texto, es la concepción de la pieza teatral como una obra “de anticipación” política; por eso se la recupera no solo como anticipatoria de vanguardias como el Surrealismo, sino sobre todo, en relación con el esperpento español de Valle-Inclán y su capacidad para denunciar, en este caso, el avance del capitalismo; esta idea se refuerza observando la lista de autores libertarios que publica la editorial (eróticos, feministas como Betty Friedman, Concepción Arenal, socialistas y comunistas como Mao Tse Tung, Bakunin, Trotsky y literatura como Jarry, Byron, Rachilde, Valle-Inclán).

Respecto de las normas operacionales matriciales, el texto es respetado en su integridad de cinco actos, salvo la dedicatoria y el epígrafe (elemento que no podría representarse en un texto orientado hacia la escena). Se suma, en este caso, la información sobre el vestuario (presente en la edición francesa de *La Revue Blanche*).

a. Análisis de los juegos de palabras (JP)

En cuanto a las normas operacionales textuales puestas en juego, el cuadro siguiente resume las técnicas usadas para la traducción de los juegos de palabras (véase el cotejo completo en Anexo 3, del que extraemos los ejemplos que ilustran las técnicas):

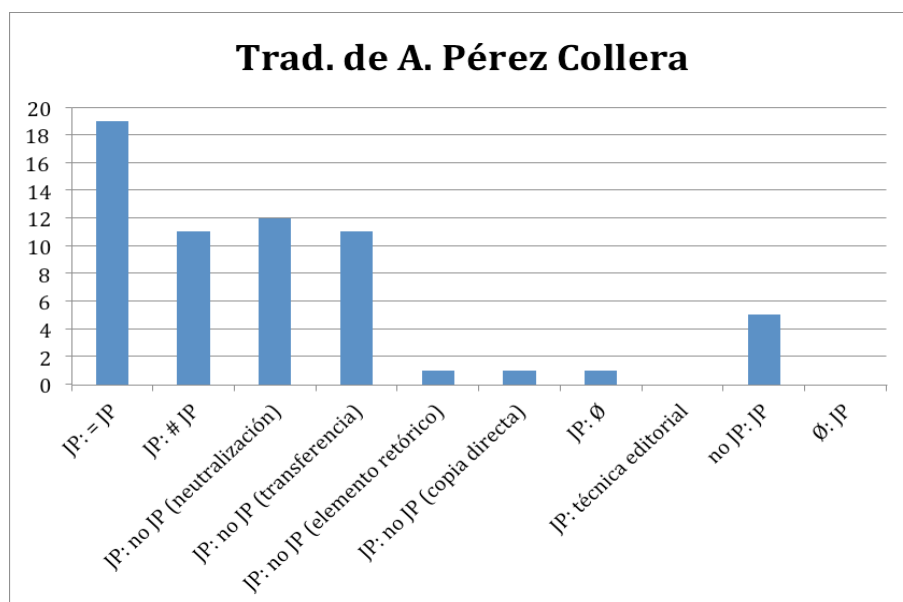


Gráfico 4.

Del gráfico se desprende que la técnica más usada es la traducción del JP por un JP similar, ante isomorfismo de lenguas, como ocurre en el JP 8 con los distintos valores de “frío” (plato de comida / cuerpo muerto); o los JP 11 y 12 sobre vocabulario náutico, “nudos” y “arribar”:

Pile — Mais, Sire Ubu, il [l'ours] est déjà froid . Père Ubu — C'est dommage, il aurait mieux le manger chaud . Ceci va procurer une indigestion au Maître des Finances. (IV, 6, 388)	Pila. Pero, Señor Ubu, ya está totalmente frío . Padre Ubu. Es una pena, más hubiera valido que estuviese caliente para comerlo. Eso va a provocar una indigestión al aquí presente Maestro de Finanzas. (78)
--	--

Père Ubu — Il est de fait que nous filons avec une rapidité qui tient du prodige. Nous devons faire au moins un million de nœuds à l'heure, et ces nœuds ont ceci de bon qu'une fois faits ils ne se défont pas. Il est vrai que nous avons vent arrière. (V, 4, 397)	Padre Ubu. Es por ese hecho que largamos con una velocidad que tiene bastante de prodigio. Debemos de ir por lo menos a un millón de nudos por hora, y estos nudos de aquí tienen eso de bueno, que una vez hechos no se deshacen . También es verdad que tenemos el viento atrás. (93)
--	--

Le commandant — N' arrivez pas, serrez près et plein. Père Ubu — Si, si ! Arrivez , entendez-vous ! C'est ta faute, brute de capitaine, si nous n'arrivons pas. Nous devrions être arrivés. [...] (V, 4, 397)	El comandante. ¡No arribéis , apretad de cerca, y todo! Padre Ubu. ¡Sí, sí! Arribad , ¡Tengo prisa, yo! Yo quiero arribar ¿Oís? Es culpa tuya, bruto de capitán, si no arribamos ya de una vez. Ya deberíamos haber arribado. [...] (94)
--	---

Pero también Pérez Collera intenta ser fiel a la creación de neologismos descomponiendo el juego de palabras y traduciendo por medio de un calco de estructura el sentido de cada uno de los elementos; esto da un resultado críptico en la lectura del JP en el texto meta. Así, “décerveler” se convierte en “dessesar” o “des-sesar” (JP 28); “cornegidouille” en “cuernosgidorcilla”, traducción que se explica por la descomposición y traducción literal de los elementos “cuerno” (“corne”) y la terminación “-douille” que evoca la “andouille”, por eso, el traductor propone remplazar el “corne+gi+[an]douille”, por “cuerno+gid+[m]orcilla”; el mismo procedimiento de traducción literal del calco se repite en “giborgne”. Ante la consulta el traductor señala que: “Sin conocer el porqué de su insistencia en la adición de la sílaba ‘gi’ en sus sonoros insultos, nunca me habría propuesto eliminar ese curioso añadido. Si ‘borgne’ es la ‘tuerta’ o el ‘tuerto’, ‘giborgne’ será ‘gituerta’ al referirse a Madre Ubu”. También el insulto “jambedieu” se vuelve un calco en castellano “piernadiós” (JP 50).

Con la misma frecuencia de uso se ubican las técnicas de no traducción del JP a través de una neutralización o transferencia así como también la traducción del JP por medio de una creación nueva. Este uso, casi a la par de técnicas distintas, da cuenta de la oscilación por parte del traductor a la hora de decidir su traducción de un JP.

Ejemplos de transferencia es la traducción de “andouille” (JP 1) por “morcilla”, que mantienen el sentido de embutido pero no de insulto como en el caso francés o el “droit” (JP 3) que solo conserva en la traducción el sentido legal, pero pierde el sentido de dirección (derecho / torcido):

Mère Ubu, <i>courant après lui</i> — Oh! Père Ubu, père Ubu, je te donnerai de l' andouille .	Madre Ubu (<i>corriendo tras él</i>). ¡Oh! Padre Ubu. Padre Ubu! Te daré morcilla .
--	--

Père Ubu, <i>dans la coulisse</i> — Oh ! Merdre ! tu es une fière d’andouille . (I, 5, 358)	Padre Ubu (<i>entre bastidores</i>). ¡Oh! ¡Mierdra! Buena morcilla eres tú. (27)
--	---

Mère Ubu — Écoute, encore une fois, je suis sûre que le jeune Bougrelas l’emportera, car il a pour lui le bon droit . Père Ubu — Ah ! saleté! le mauvais droit ne vaut-il pas le bon? Ah ! tu m’injuries, Mère Ubu, je vais te mettre en morceaux. (III, 1, 369)	Madre Ubu. Oyeme, una vez más, estoy segura de que acabará ganando el joven Bugrelas. Tiene de su lado el buen derecho . Padre Ubu. ¡Ah! ¡Porquería! ¿El mal derecho no vale tanto como el bueno? ¡Ah! me estás injuriando, Madre Ubu, te voy a partir en trocitos. (48)
---	---

Respecto de los nombres propios de los personajes, Pérez Collera realiza una transferencia solo castellanizando la pronunciación, pero dejando opaco el sentido. Así “Bougrelas” se transforma en “Bugrelas” (JP 23) o “Bordure” en “Bordura” (JP 24). No obstante, a la hora de traducir el adjetivo “bougre”, elige diferentes palabras con dimensión insultiva como “cafre” o su deformación “cazre”, “jodido”, “coño”:

Bougrelas (lista de personajes, 352) 1. Père Ubu — Ah! je cède à la tentation. Bougre de merdre, merdre de bougre, si jamais je le rencontre au coin d’un bois, il passera un mauvais quart d’heure. (I, I, 35) 2. Père Ubu — Bougre , que c’est mauvais ! (I, 3, 356) 3. Père Ubu — Il n’est pas bête, ce bougre , il a deviné. (I, 4, 358) 4. Père Ubu — Commence par les principautés, stupide bougre ! (III, 2, 371) 5. Un autre — Pif ! Paf ! en voilà quatre d’assommés par ce grand bougre de lieutenant. (IV, 4, 383) 6. Tous — En avant ! Hurrah ! Jambedieu ! Attrapez le grand bougre . (IV, 4, 383) 7. Cotice — Lâche bougre ! (IV, 6, 386)	Bugrelas (lista de personajes, 9) 1. Padre Ubu. ¡Ay! Cedo a la tentación. Cacho de mierdra, mierdra de cacho , si por casualidad me lo encuentro en la esquina de un bosque, va a pasar un mal rato. (20) 2. Padre Ubu. Coño , qué malo es. (23) 3. Padre Ubu. No es tonto, este jodido , lo adivinó. (5) 4. Padre Ubu. ¡Empieza por los principados, estúpido cazre ! (51) 5. Otro. ¡Pif! ¡Paf! Ya están cuatro atontados por obra de ese cafre de teniente. (71) 6. Todos. ¡Adelante! ¡Hurra! ¡Piernadiós! Coged a ese cafre . (71) 7. Cotice. ¡ Cafre , cobarde, gallina! (76)
--	--

La neutralización ocurre en los nombres propios de la pareja protagonista. Así, la “Rbue” se vuelve “Ubua” (JP 16) y pierde la “r” jarryana que evoca “merdre”, “mère” y “rebus”. Todas las oscilaciones del nombre de Ubu son corregidas (con excepción del femenino y plural) y tampoco tilda el nombre propio (JP 26):

Ubu <i>parle en dormant</i> — [...] Et la Rbue ! Où as-tu pris tout cet or ? [...] (IV, 7, 389)	Padre Ubu (<i>habla durmiendo</i>). [...] Y la Ubua . ¿Dónde ha cogido ese oro? [...] (80)
--	---

1. Mère Ubu — Ah! gros P. U Si tu fais ça... (I, 5, 358) Tous — Conspez le Père Ub ! (I, 7, 360) Bougrelas — Et nous supprimerons tous les impôts établis par l’affreux Père Ub . (IV, 2, 380) 2. <i>Les soldats se ruent sur les Ubs qui se défendent de leur mieux</i> . (V, 2, 395, indicación escénica). <i>Les Ubs et leur suite en fuite</i> . (V, 3, 396, indicación escénica) 3. Ubu <i>parle en dormant</i> — (...) Et la Rbue ! Où as-tu pris tout cet or ? (...) (IV, 7, 389) 4. Père Ubu — Ah, les voilà. Hurrah ! Voilà les Pères Ubus . En avant, arrivez, on a besoin de vous, messieurs des Finances! (V, 2, 395)	1. Madre Ubu. ¡Ah! Cerdo de Padre Ubu , si haces eso... (27) Todos. ¡Arrastrad al Padre Ubu ! (29) Bugrelas. Y suprimiremos todos los impuestos establecidos por el horrible Padre Ubu . (66) 2. <i>Los soldados se lanzan sobre los Ubs, que se defienden como pueden</i> . (91) LOS UBUS y su séquito, en fuga. (92) 3. Padre Ubu (<i>habla durmiendo</i>). [...] Y la Ubua . ¿Dónde ha cogido ese oro? [...] (80) 4. Padre Ubu. ¡Ah! Ahí están. ¡Hurra! Aquí están los Padres Ubus . ¡Adelante, llegad aquí, os necesitamos, señores de Finanzas! (91)
--	--

5. <i>Voix au dehors</i> — Vive le père Ubé , notre grand financier ! (V, 2, 395)	5. Voces en el exterior. ¡Viva el Padre Ubu, nuestro gran financiero! (91)
--	--

También corrige más palabras como “rastrón” por “castrón” (JP 34) que refiere a un “macho cabrío, morueco o puerco castrado” según el *DRAE*, “phynances” por “finanzas” (JP 27), el verbo “estes” por “sois” (JP 30) o la posición invertida de los pronombres como en “je te vais arracher les yeux” (JP 36); todas elecciones que generaban un efecto arcaizante, eliminado, pues, en la traducción castellana:

1. Mère Ubu — Soupe polonaise, côtes de rastron , veau, poulet, pâté de chien, croupions de dinde, charlotte russe... (I, 3, 356) 2. Mère Ubu — Misérable, que fais-tu ? Père Ubu — Goûtez un peu. (<i>Plusieurs goûtent et tombent empoisonnés.</i>) Père Ubu — Mère Ubu, passe-moi les côtelettes de rastron , que je serve. (I, 3, 357) 3. Père Ubu — Vous n’êtes pas partis ? De par ma chandelle verte, je vais vous assommer des côtes de rastron . (<i>Il commence à en jeter.</i>) (I, 3, 357)	1. Madre Ubu. Sopa polonesa, costillas de castrón , ternera, pollo, pastel de perro, culos de pavo, charlota rusa... (23) 2. Padre Ubu. Madre Ubu, dame las chuletas de castrón , que voy a servir a los demás. (24) 3. Padre Ubu. ¿No os habéis marchado? De por mi candela verde, os voy a zurrar con chuletas de castrón . (24)
---	---

1. Larbins de Phynances (en lista de personajes, 352) 2. Le Cheval à Phynances (en lista de personajes, 352)	1. Lacayos de Finanzas (lista de personajes, 10) 2. El caballo de Finanzas (lista de personajes, 10)
---	---

1. Mère Ubu — Vous estes un fort grand voyou. (I, 1, 353) 2. Mère Ubu — Comment, Père Ubu, vous estes content de votre sort ? (I, 1, 353)	1. Madre Ubu. ¡Ah! Está bonito, Padre Ubu, sois un gran gamberro. (19) 2. Madre Ubu. ¿Cómo, Padre Ubu? Estáis satisfecho de vuestra suerte. (19)
--	--

Père Ubu — De par ma chandelle verte, je te vais arracher les yeux. (I, 2, 355)	Padre Ubu. De por mi candela verde, te voy a arrancar los ojos. (22)
--	---

En cuanto a la creación de JP, Pérez Collera lo hace en ocasiones para respetar el tipo de JP por paronomasia como en JP 17, cambiando el tipo de Venus y de animal, aunque siempre con un sentido peyorativo:

Mère Ubu— Il faut la prendre par la douceur, sire Ubu, et si vous la prenez ainsi vous verrez qu’elle est au moins l’égale de la Vénus de Capoue . Père Ubu — Qui dites-vous qui a des poux ? (V, 1, 392)	Madre Ubu. Hay que cogerla por la suavidad, señor Ubu, y si la cogéis así, veréis que es, por lo menos, la igual de la Venus de Samotracia . Padre Ubu. ¿Quién decís que es una batracia ? (87)
--	--

En el JP 22 cambia por completo los elementos del JP francés pero mantiene el equívoco entre un término “cangrejo” entendido en su sentido común como “crustáceo” y también en su sentido náutico “cangreja: vela mayor”:

Le commandant — Amenez le grand foc , prenez un ris aux huniers ! Père Ubu — Ceci n’est pas mal, c’est même bon ! Entendez-vous, monsieur l’Equipage ? amenez le grand coq et allez faire un tour dans les pruniers . <i>Plusieurs agonisent de rire. Une lame embarque.</i> (V, 4, 397)	El comandante. Arraid el foque , largad la cangreja . Padre Ubu. ¡Eso no está mal, incluso está bien! ¿Ha oído señor Equipaje? Arread un poco y largad a coger cangrejos . (94)
---	--

El insulto “bouffre” (JP 38) es transformado en “cazres”, deformación de “cafre” y que emula la deformación de “bougre” en “bouffre”; y su femenino “bouffresque” (JP 39) se transforma en “cazresca”. Igual deformación aplica en “lumelles” (JP 54), que el traductor entiende como palabra derivada de “jumelles” y, así, traduce “lemelos” como deformación de “gemelos”, sin atender a la intertextualidad con Rabelais.

Por otro lado, y en una menor proporción, Pérez Collera crea JP donde no los hay con un afán de compensación. Así, hemos visto que no deforma la palabra “finanzas” pero en cambio sí crea un verbo como “cochear” el “cohecino” referido al carro donde se transportan los caudales (JP 61).

Con menor frecuencia, Pérez Collera recurre a la copia directa del JP francés. La aplica a veces en la solución de nombres propios, traduciendo algunos y otros no, como en el caso de los “palotins” (JP 25), rebautizados como “Giron, Pila y Cotice”, es decir, no castellaniza “Giron” ni “Cotice” y sí, en cambio, “Pile” por “Pila”. Lo mismo sucede con la interjección “Hon”, que transforma a veces en “Ah” y que otras veces deja igual (JP 51). También traduce por copia directa algunos JP que pareciera no detectar, por eso, deja “voraces y coriaces”, sin hacer referencia a Horacio (JP 19):

<p>Père Ubu — Fort mal ! Il était bien dur cet ours ! Combat des voraces contre les coriaces, mais les voraces ont complètement mangé et dévoré les coriaces, comme vous le verrez quand il fera jour ; entendez-vous nobles Palotins ! (V, 1, 391)</p>	<p>Padre Ubu. ¡Harto mal! ¡Estaba bien duro ese oso! Combate de los voraces contra los coriaces, pero los voraces han comido y devorado completamente a los coriaces, como veréis cuando se haga el día! ¿Oís, nobles Palotinos? (84)</p>
--	--

La osciliación en las soluciones da cuenta de una traducción asociada a las “locuras de juventud”, como reconocía el propio traductor en la entrevista en la que se definía como un novato en la profesión. Así a veces traduce “oneille” por “oreja” y otras por “oneja” (JP 43); o desarma un JP, traduciendo la primera parte por el sentido, lo que hace que la réplica que refiere a la imagen figurada de la “cacerola” se convierta en un sinsentido (JP 2):

<p>Mère Ubu — Fais à ta tête, Père Ubu, il t’en cuira. Père Ubu — Eh bien ! tu seras avec moi dans la marmite. (III, 1, 369)</p>	<p>Madre Ubu. Haz lo que te dé la real gana, Padre Ubu, ya te lucirá el pelo. Padre Ubu. Pues estarás conmigo en la misma cacerola. (48)</p>
--	--

El traductor a veces se mantiene muy próximo a la estructura de la lengua de partida y traduce gentilicios con mayúscula (“Rusos”) o algunos nombres de lugares con la grafía francesa como “Ukrania” (con “k” como “Ukranie”) o deja en francés el nombre del castillo de “Elseneur”, mientras que otras traduce al castellano, como “Lituania” o “Cracovia”. Además respeta

estructuras francesas como “brute de capitaine” que traduce afrancesadamente por “bruto de capitán” (JP 12) o “le tout le tout tiré de très saintes Écritures” por “el todo sacado de las Sagradas Escrituras” (JP 15), dando prueba de una literalidad extrema que recuerda los procedimientos de *misstranslation* practicados por Jarry en sus traducciones

Por último, cabe destacar que, casi en paralelo a la edición en volumen de la editorial Júcar, un grupo de teatro de Asturias, “Caterva de Gijón”, puso en escena *Ubú rey* en traducción y adaptación de Etelvino Vázquez Pérez en 1975 (cuya adaptación estudiaremos en el capítulo 6).

3.3. “Oponerse a todo”: *Ubú rey* traducido por N. Guardiet (1976) para Producciones Editoriales Juan José Fernández Ribera-Star-books

Producciones Editoriales Juan José Fernández Ribera fue una editorial fundada por Juan José Fernández en Barcelona en 1975 y que se mantuvo activa hasta 1982, dedicada a la cultura popular sin desarrollar un tono opositor en términos políticos. Fue continuadora de la editorial Ferma, la cual, frente a la crisis de la historieta clásica en los setenta, se había orientado hacia los álbumes de cromos, la novela gráfica, las colecciones de literatura de ciencia ficción. La editorial cuenta en el registro de ISBN de España con 2.318 títulos y cincuenta y dos colecciones que van de centenares de títulos a solo uno. La colección con más títulos es “F.B.I.” con 201, y la más breve “Popular Literaria”, con solo uno. Las que destacan por la cantidad de colecciones son las referidas al Oeste: “Colosos del Oeste” (80 títulos), “Dodge Oeste” (9 títulos), “Pistoleros del Oeste” (50 títulos), “Pistoleros” (87 títulos), “Los Pistoleros del Oeste” (4 títulos), “Texas” (4 títulos), “Gran Oeste” (144 títulos); de acción como “F.B.I.” (201 títulos), “Dallas salvajes” (32 títulos), “Bang” (8 títulos), “Ley del revólver” (46 títulos) y de ciencia ficción: “Infintum” (2 títulos), “Superficción” (8 títulos), “Extraficción” (20 títulos), etc.

En 1975, Juan José Fernández hijo sigue con el negocio editorial, pero incorpora un nuevo punto de interés editorial: la contracultura,¹⁸⁹ que había descubierto en sus viajes: “Me fascinaban los tebeos *underground*, artistas como Robert Crumb y Robert Shelton. Había que

¹⁸⁹ El término “contracultura” es acuñado por el historiador Theodore Roszak en su libro *El nacimiento de una contracultura* (1968) para referirse a la tendencia rebelde de la juventud de los años sesenta que forjan su identidad anticonformista en la generación *beatnik*, integrada por escritores como Jack Kerouac, Allen Ginsberg y William Burroughs, sus continuadores en la década de los sesenta con figuras como Timothy Leary, Norman Brown o Ken Kesey. Expresiones de la cultura como el rock o la historieta son instancias de manifestación de esta fuerza contracultural.

darlos a conocer en España y, durante un tiempo, los traducimos sin pensar que había que pedir permisos a los autores” (en Manrique 2008). No obstante, cuando compraban derechos, estos resultaban baratos: “La Carmen Balcells lo cambió un poco. Pero en aquel tiempo eran muy baratos. Estamos hablando de los años setenta que no tienen nada que ver... Además publicábamos autores que no eran best sellers, eran escritores malditos, por eso, no había problema” (entrevista a Fernández, abril de 2015).

El joven se lanza así a la edición de revistas de historietas, *Star* (cuyos cincuenta y dos números salieron entre 1974 y 1980). Esta no solo publicó cómic traducido sino que también alentó la ilustración local con ilustradores y fotógrafos españoles: Ceesepe, Nazario, El Hortelano, Montxo Algora, Ouka Lele, Peret, Pérez Sánchez; los temas fueron ampliándose, yendo del cómic a movimientos musicales como el *punk-rock*. También el interés recayó en la experimentación con las drogas, la cultura *beatnik*, la literatura erótica. En *Star* escribieron críticos y periodistas, que luego pasaron a otras revistas o colaboraron también como traductores o prologuistas en la propia editorial. Entre ellos, podemos mencionar a Isabel Coixet, Ramón de España, Jaime Gonzalo, Ignacio Juliá, Oriol Llopis, Pau Malvido, Ignacio Vidal-Folch.

A la par de la publicación *revisteril*, Fernández creó y dirigió la colección “Star-books”, en un formato económico, de 12 por 18 cm. La colección de libros editó veintiocho títulos entre 1975 y 1982 con ese nombre y seis más como “Star-Book”. Asimismo, en la colección “Especial Star-books” aparecieron otros trece títulos más.

La relación con el cómic y con la revista homónima se hace evidente en los paratextos de los libros. En primer lugar, las cubiertas suelen estar compuestas por dibujos o fotomontajes, que recuerdan las ilustraciones de cómic de la propia revista y, muchas veces, resultan también evocadoras del mundo norteamericano del cómic (por ejemplo, con inscripciones de letreros escritos en inglés “Market Dinner”, “Burgers”, etc.). Los ilustradores de los libros solían ser los que trabajaban en la revista, como Peret o Pérez Sánchez. En cuanto al contenido de las ilustraciones, abundan dibujos o fotos relacionados con la droga o el sexo en tono realista, por ejemplo, en *Cocaína* de Pitrelli o *Basketball Diary* de Jim Carroll, se ve la imagen en detalle del momento en que el joven se está drogando con cocaína o heroína (Imágenes 82 y 83). Además de los ilustradores, hay coincidencia de otros colaboradores, como es el caso de Ramón de España que tradujo la novela de Jelinek *Anne lee salvará tu alma* y también era periodista de *Star*.

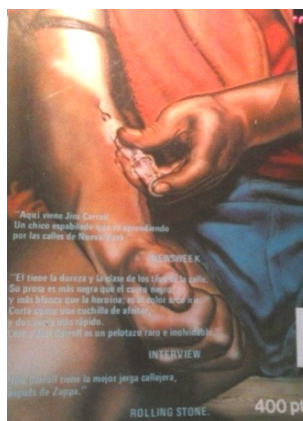
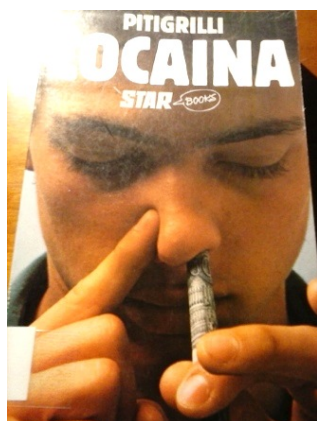


Imagen 82. Cubierta de Pitigrilli, *Cocaína*. / Imagen 83. Contracubiertas de Jim Carroll, *Basketball Diary*.

En segundo lugar, la asociación entre la revista y la colección se ve reforzada por el logo del nombre de la colección que lleva un *balloon* de cómic para la palabra “Books” que sale de la palabra de “Star”, como se puede ver en la imagen del nombre de la editorial en todas las portadas. En tercer lugar, en la contracubierta suelen aparecer declaraciones sacadas de revistas como “Rolling Stone”, “Interview”, etc., lo que recuerda un modo de cita más propio de la prensa que de los libros; además los precios suelen ser económicos como los de una revista (entre 125 y 400 pesetas) y se podían pagar los libros con sellos postales como la revista.

Al revisar los veintiocho títulos de la colección, vemos que se editaron autores consagrados que estaban libres de derechos y que funcionaban supuestamente como antecesores del *underground* como Jack London, Thomas de Quincey, Henry D. Thoreau o Voltaire. En ese sentido, uno de sus colaboradores, Ignacio Vidal-Foch (2007: 27-29) recuerda que había títulos

de algunos autores adscritos a la cultura de verdad, a la cultura clásica, tradicional y consagrada. A muchos autores les parecía que estos autores llevaban peluca. Estaba *El tratado sobre la tolerancia* de Voltaire, pues en aquellos años el concepto de tolerancia tenía una importancia inmensa, la palabra se invocaba en mil jaculatorios para apaciguar a la autoridad —familiar, académica, policial, política— irritada por la aparición de los nuevos usos y costumbres, aparatos, hábitos y valores de una juventud melenuda y desmelenada. En cambio, las tremendas, minuciosas *Confesiones de un fumador de opio* de T. de Quincey sospecho que se publicaron en Star-books por algún tipo de confusión, tal vez para difundir el mensaje de que el consumo de drogas, que entonces empezaba a gran escala y que todavía no había comenzado a diezmar a la radiante juventud, estuvo a la orden del día a lo largo de toda la historia.

Además de estos precursores, el grueso de lo editado eran autores de la contracultura que, según Juan José Fernández, “ninguna editorial quería traducir”: “rebeldes, *yonkees*, toda una época de escritores, el Ginsberg, el Kerouac, toda una serie de escritores que aquí no se habían publicado. Algunos se empezaron a publicar en el 78, 79, 80, en cambio muchos de ellos habían escrito durante la generación *beatnik*” (entrevista a Fernández, abril de 2015). Así llegaron a

España la generación *beat* (Burroughs, Cassidy, Corso, Ginsberg, Kerouac) más sus continuadores de los sesenta: Bob Dylan, Timothy Leary, Jim Morrison.

En 1976, año de la publicación de la obra de Jarry, con el número 8, también aparecieron otros autores clásicos que funcionan como “antecesores *beatniks*”, como *La peste escarlata* de Jack London, *Tratado sobre la tolerancia* de Voltaire (estos tres traducidos por Nuria Guardiet), *Walden o la vida en los bosques* de Henry D. Thoreau, también se publicaron *Aullido y otros poemas* de A. Ginsberg, *El libro tibetano de los muertos* de Timothy Leary, *No tengo boca y no debo gritar* de Harlan Ellison, *Poemas V2* de Ángel Carmona, *Con destino a la gloria* de Woody Guthrie.

Los libros de Star-books venían con reducida información paratextual. En general no disponen de prólogo, solo de una contracubierta que a veces se reduce a una noticia biográfica, como en *Con destino a la Gloria* de Guthrie, a un compendio de citas de medios (*Basketball Diary* de Carroll) o directamente a nada (*Cocaína* de Pitgirilli). Los comentarios paratextuales, si bien escasos, rescatan los autores o las obras invocando el tópico de la marginalidad o el excentricismo. Por ejemplo, el director de colección, Jaime Rosal, afirma en el prólogo a la obra de Guthrie: “nombre de una naturaleza inquieta, anticonformista por excelencia [...], cual moderno Robin Hood, Guthrie tomó partido por la causa de los débiles, los marginados, aquellos que eran desposeídos de sus modestas propiedades por los *trusts* bancarios de los Estados Unidos” (en Guthrie 1977: 5).

En cuanto a los textos publicados, suelen ser en su mayoría traducciones directas del inglés (se informa el título original en la página de créditos) a un castellano estándar, si bien, muchas veces, se trata de un lenguaje familiar, coloquial o de jerga de las drogas o carcelarias en el origen, que pasa a quedar bastante neutralizados en su traducción. Por ejemplo, leemos en el prólogo al libro del cantante *folk* Guthrie (1977: 7):

Es de lamentar que no haya podido elaborarse una traducción fonética equivalente al lenguaje particular de los *okies*, lo que desgraciadamente resta colorido a la narración; sin embargo, el lector, con su buena voluntad, sabrá suplir este defecto, cautivado por la viveza y la agilidad de Guthrie, excelente conocedor de su pueblo, sabe imprimir a la narración, lo que en definitiva, hace de esta versión castellana de *Bound for Glory* una obra totalmente aceptable y válida desde el punto de vista literario.

Casi no se agregan notas del traductor, salvo excepciones cuando por tratarse de juegos de palabras se debe añadir una explicación o una referencia poca conocida para el lector español.¹⁹⁰

¹⁹⁰ Por ejemplo, en este diálogo referido a la cultura homosexual: “—Williams. —¿Oscar? —preguntó la muchacha*. N. de T. * Oscar el nombre antonomástico de todos los homosexuales en el mundo anglosajón (en H. Jelinek, *Anne Lee salvará tu alma*, traducción de Ramón de España, Star-books, 1981).

Los nombres propios de personas y lugares mantienen su localización inglesa de Estados Unidos y, de hecho, algunas veces los autores españoles recurrían a seudónimos ingleses, ya que se trataba de géneros marcadamente norteamericanos. Los traductores, por su parte, suelen ser jóvenes colaboradores, para quienes la traducción no es una actividad específica, así comenta Manrique su trabajo como traductor (2007: 22):

Me asombra ahora mi inconsciencia y mi audacia: yo era autodidacta en inglés y allí estaba echando pulsos conversos beat, aunque agonice más con el léxico quirúrgico del protagonista de Cohn. Su *Rey Muerto* era una asesino que bebía Dr. Pepper; muchos años después recorriendo aburrido el hall de un hotel en las profundidades de Estados Unidos, me encontré una máquina que expendía Dr. Pepper y, tras probar aquel refresco empalagoso, comprendí que había entendido poco de aquel personaje.

También el escritor Pérez Andujar (2007: 26) refiere a la traducción como una actividad no excluyente y cercana a otras como la escritura, cuya función era divulgar la contracultura:

[...] siempre soñé con tener toda la biblioteca de Star-books. En ella leí *Aullido* de Ginsberg...Entonces yo quería ser como Jaime Rosal y Luis Vigil (y sigo queriendo serlo), tanto como ellos, deseaba traducir, prologar, epilogar, posfaciar. Ya saberlo todo sobre los escritores rebeldes y de los rebeldes que escriben. [...] Star-books lanzó algunos títulos de la literatura moderna que solo han figurado en castellano en su ya extinto catálogo.

Para el caso de la traducción de Jarry, la traductora Nuria Guardiet estandariza el texto evitando caer en los insultos muy marcados ni en cultismos. A pesar de entrevistar al director de Star-Book, Juan José Fernández y a otro colaborador, Ramón de España, no hemos obtenido datos de la traductora más allá de que la traducción de *Ubu roi* se publica junto a otras dos más traducidas por la misma persona (de los autores Jack London y Voltaire). En ese sentido, el editor comentaba: “Tú tienes que saber que vamos a hablar de algo de hace cuarenta años y no recuerdo muchas cosas. Creo que era una chica un poco más grande que yo que traducía del francés, pero no tengo datos de ella. Era una colaboradora externa de la editorial...”. De esta afirmación se desprende la idea de que la traducción no era una actividad específica asumida por la estructura editorial.

Esta editorial, nacida en el seno de una tradición de entretenimiento, no era movida por un interés político de denuncia del régimen franquista, como puede entenderse en el caso antes descrito de la editorial Júcar. La colección Star-books, dependiente de la revista *Star*, mantuvo su espíritu juvenil y contracultural de “oponerse a todo” que cuajó en obras y autores elegidos por el gesto transgresor: “*Star* fue válvula de escape a muchos no afiliados a las líneas ideológicas de uno u otro signo, a los desclasados, librepensadores o simples tocacojones” (Julià 2007: 16).

Tras consultar los archivos de la censura, advertimos que la obra fue depositada en 1976 y autorizada en 1976 (expediente 11053), poco tiempo antes de que este mecanismo de control

llegara a su fin. El informe, escrito con ostensible premura, debido a las erratas manifiestas (“Abu rey” y “Jarri”) autoriza los 5.000 ejemplares a través de un informe bastante positivo, más próximo de un crítico que de un censor, a la vez que resalta la situación de la obra en una “Polonia ideal” y traza el vínculo con el “teatro del absurdo”: “En una Polonia ideal, el padre Ubú, mata al Rey y ocupa el trono. Más tarde, el hijo del monarca se encarga de recuperar el trono y expulsar al usurpador. Obra de teatro experimental, cuyo autor a principios del siglo XX, sentó las premisas del teatro del absurdo. Auténtico revolucionario en el plano formal escénico es el pionero de las nuevas formas de expresión. Sin novedad”.

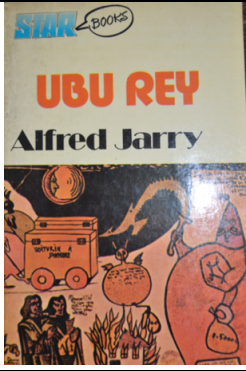
Sin embargo otros libros de Star-book —sobre todo aquellos vinculados con temáticos sexuales— corrieron peor suerte, llegando incluso a recibir denuncia de delito por pornografía, tal y como ocurrió con el libro *Tengo un problema doctor* del escritor Joseph Berna (seudónimo de Bernabeu López); también las cubiertas provocativas eran lo que atraían más a los censores, en lugar de los textos, tal y como nos confirma J. J. Fernández en la entrevista.

El impulso contracultural se volvió más suave con el retorno de la democracia, cuando el foco contracultural pasó de Barcelona a Madrid y ni la revista ni la editorial pudieron reconvertir su fuerza transgresora según declaraciones del propio Fernández. Ramón de España interpreta este momento como años de aprendizaje durante un “interregno ácrata”:

En el mundo real empezaba la movida madrileña, las discografías abandonaban Barcelona en beneficio de Madrid y Jordi Pujol se disponía a salvarnos a los catalanes de nosotros mismos. Ese extraño interregno ácrata que va del fin del franquismo al comienzo del pujolismo había concluido y todo parecía indicar que nos tocaba hacernos mayores. (en Fernández 2007: 17)

En cuanto a la traducción de *Ubu roi*, la información de la macroestructura es la siguiente:

Título	<i>UBU REY</i>
Género	Drama en cinco actos en prosa. Restituido en su integridad tal como fue representado por las marionetas del Teatro de Phinanzas en 1888.
Año	1976
Lugar	Barcelona
Traductora	Nuria Guardiet
Colección	Star-Books, N° 7
Contraportada	Colección dirigida por Jaime Rosal y Juan José Fernández
Editorial	Producciones Editoriales S. A.
Original consultado	<i>Le Mercure de France</i> , 1896

Cubierta	 <p>Imagen 84.</p>
Páginas	97
Contracubierta	<p>“El 8 de setiembre de 1873 nace en Laval (Francia) Alfred Henri Jarry. A los seis años de edad cursa sus estudios primarios en el liceo de Saint-Brieuc. Será allí, entre los doce y quince años, donde escribirá sus primeras obras de teatro en verso y prosa: Les Brigands de la Calabre, Roupias Tête-de-Seiche. Un cors de Bidasse y otras más. En 1888 Jarry se trasladará al Lycée de Rennes donde bajo el título de <i>Les Polonais</i> concibe su primera versión de <i>Ubu Rey</i>. En octubre de 1891 se traslada a París para seguir unos cursos de Retórica Superior y allí junto a sus condiscípulos del Lycée Herni IV dará una serie de representaciones sobre el ciclo Ubu. Marcel Schwob se interesa vivamente por el trabajo del joven Jarry publicándole en la revista <i>L'Écho de Paris littéraire</i> su obra <i>Guignol</i> que recoge escenas de <i>Ubu cocu</i>. A partir de este momento su producción literaria va a ir incrementándose febrilmente. Hasta su muerte acaecida en 1907 Jarry genio de la experimentación teatral, va a sentar las premisas del teatro del absurdo que influenció de forma decisiva a movimientos dada y surrealista.”</p> <p>Precio: 125 ptas.</p>
Prólogo	<p>p. 5 y 6. Firmado por Jaime Rosal.</p> <p>“Auténtico revolucionario tanto en el plano formal como de contenido de sus obras.”</p> <p>“Dejando a parte la meticulosa destrucción del lenguaje [...] que debe ser considerado como el primer intento válido en aras a la creación de un verdadero antiteatro, a él y solamente a él puede atribuírsele la honrosa paternidad del teatro del absurdo de donde arrancarán las vanguardias teatrales que van desde el dadaísmo hasta las nuevas formas de expresión actuales.”</p> <p>“Su obra teatral es prácticamente desconocida en nuestro país, por lo que hemos creído oportuno romper una lanza a favor de quien fuera uno de los mayores genios de nuestra época.”</p>
Imágenes	Cubierta: dibujo de Jarry. Interior promociones de libros sobre <i>Cómic: El primer libro de cómic español</i> y <i>El comix marginal español</i> .
Anexos	<p>Discurso de Alfred Jarry.</p> <p>Otra presentación de <i>Ubu rey</i>.</p> <p>Repertorio del vestuario.</p> <p>Composición de la orquesta.</p> <p>Personajes.</p> <p>Lista de venta para obtener números atrasados:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. En la carretera - Jack Kerouac 2. Las confesiones de un comedor de opio inglés — Thomas Quincey 3. Tarántula — Bob Dylan 4. Aullido y otros poemas de Allen Ginsberg 5. El libro Tibetano de los muertos — Timothy Leary <p>La Peste Escarlata y otras narraciones — Jack London</p>
Cuerpo	5 actos. El acto V reúne en escena final (3º): la tercera y cuarta del original. Da la indicación escénica de la tercera, pero elimina su contenido y las cuatro primeras réplicas de la escena cuarta.
Reedición	---

Respecto de la norma preliminar, la traducción no está claramente definida al texto o a la representación, ya que, por un lado, se reponen los anexos asociados a la obra (“Discurso preliminar de Ubu”, “Otra presentación de Ubu”), pero, por otro, se eliminan el epígrafe y la

dedicatoria y no se agregan notas de traductor, elementos que, de estar presentes, reforzarían esta orientación a la página. Se incorpora un prefacio de editor en el que se explica la apuesta radical de “meticulosa destrucción del lenguaje”, se invierte erróneamente la relación de influencias ya que se señala que el “Teatro del absurdo” influenció a las vanguardias dadaístas y surrealistas. El carácter rupturista se ve en la lista de los autores ya editados (Kerouac, Quincey, Dylan, Ginsberg, Leary, London). En cuanto a la recepción española, no se hace mención a la traducción contemporánea ni a las anteriores, por el contrario, se destaca el desconocimiento que tienen los españoles sobre el autor y la obra.

En cuanto a las normas operacionales matriciales, si bien se señala al comienzo que respetan integralmente la edición francesa de 1896 que reproduce el “Drama en cinco actos en prosa. Restituido en su integridad tal como fue representado por las marionetas del Teatro de Phinanzas en 1888”, la traducción es más breve ya que el acto quinto reúne en la tercera escena final las escenas tercera y cuarta del original, es decir, se da la indicación escénica de la tercera, pero se elimina su contenido y las cuatro primeras réplicas de la escena cuarta.

a. Análisis de los juegos de palabras (JP)

En referencia a las normas operacionales textuales, la traducción de los juegos de palabras se vuelca en el siguiente gráfico (véase el cotejo completo en Anexo 4, del que extraemos los ejemplos que ilustran las técnicas):

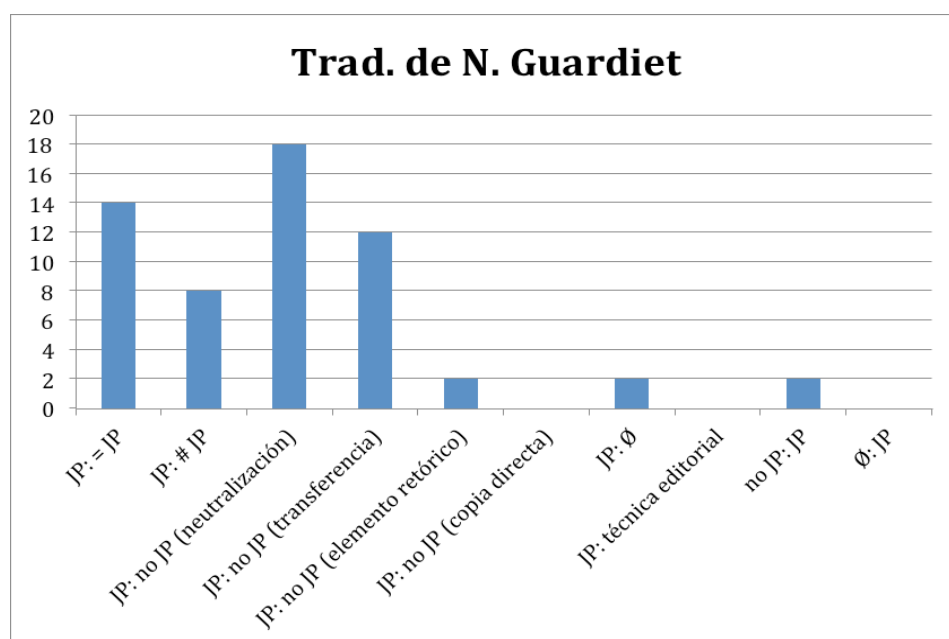


Gráfico 5.

La técnica más usada por la traductora es la neutralización del JP, es decir, se traduce a un castellano estándar homogeneizando el tejido textual. Por ejemplo, en el caso del JP 2 se traduce por el sentido eliminando la referencia figurada a la “marmite”:

Mère Ubu — Fais à ta tête, Père Ubu, il t’ en cuire . Père Ubu — Eh bien ! tu seras avec moi dans la marmite . (III, 1, 369)	Madre Ubú —Haz lo que te dé la gana, Padre Ubú, te costará caro . Padre Ubú —Bien, y a ti conmigo . (53)
---	---

También la neutralización tiene que ver con reponer el orden habitual de la frase, por ejemplo, la frase “Que ne vous assom’je, Mère Ubu!” (JP 31) es traducida por “¡Mira que os acogoto, Madre Ubú!” o el “payez ou ji vos mets dans ma poche” (JP 44) se vuelve “¡Pagad! ‘O os meto en mi bolsillo [...]”. Aunque a veces la traductora se permite jugar con la deformación de los pronombres: “Ji tou tue” se convierte en “Ti mato” (JP 45).

La espiralada barriga del Père Ubu, llamada neológicamente como “gidouille” (JP 48), “bouzine” (JP 33), “giborgne” (JP 56) es neutralizada con los sustantivos “panza”, “panzota”, “barriga” y “barrigón” y el insulto “cornegidouille” se vuelve un calco con la traducción literal de sus dos elementos “cuernopanza” (JP 42). Con la misma lógica estandarizadora, el suplicio de Ubu “tuder” se convierte en “matar” (JP 55). También ante el caso de neologismos peyorativos, la traductora busca una palabra existente en la cultura de llegada: en el caso de “bouffre” (JP 38), Guardiet prefiere los insultos “bribón” o “cretino” y “cretinesca” para su femenino “bouffresque” (JP 39); en la enumeración peyorativa del JP 20, traduce “polochon” (deformación del gentilicio “polonais”) por “almohadón” conservando la rima:

Mère Ubu, <i>le battant aussi</i> — Tiens, capon, cochon, félon, histrion, fripon, souillon, polochon ! (V, 2, 395)	Madre Ubú (golpeándolo también) —¡Toma, capón, cochino, felón, histrión, bribón, porcachón, almohadón! (92)
--	--

La segunda técnica usada es la traducción del JP por un JP similar; esto ocurre sobre todo cuando se da un isomorfismo entre las lenguas. En el JP 8 se alude a las dos cualidades de frío (alimento /cadáver, tanto en francés como en castellano) o el JP 15 que refiere a las “espinas” de una planta pero que cuya característica puede trasladarse a la personalidad negativa de alguien:

Pile — Mais, Sire Ubu, il [l’ours] est déjà froid . Père Ubu — C’est dommage, il aurait mieux le manger chaud . Ceci va procurer une indigestion au Maître des Finances. (IV, 6, 388)	Pila —Pero, Señor Ubú, ya está completamente frío . Padre Ubú —Es una lástima, haría sido mejor comerlo caliente . Esto va a proporcionar una indigestión a al Maestro de Finanzas. (81)
--	---

Père Ubu — Oh ! oh! oh! après, as-tu fini? Moi je commence : torsion du nez, arrachement des cheveux, pénétration du petit bout de bois dans les oneilles, extraction de la cervelle par les talons, lacération du	Padre Ubú —¡Oh! ¡oh! ¡oh! después, ¿has terminado? Yo empiezo: torsión de la nariz, arrancamiento de cabellos, penetración del palito en las onejas, extracción de los sesos por los talones,
--	---

postérieur, suppression partielle ou même totale de la moelle épinière (si au moins ça pouvait lui ôter les épines du caractère), sans oublier l'ouverture de la vessie natatoire et finalement la grande décollation renouvelée de saint Jean-Baptiste, le tout tiré de très saintes Écritures, tant de l'Ancien que du Nouveau Testament, mis en ordre, corrigé et perfectionné par l'ici présent Maître des Finances! Ça te va-t-il andouille? <i>Il la déchire.</i> (V, I, 394)	laceración del trasero, supresión parcial o mejor total de la médula espinal (si por lo menos esto pudiera quitarle las espinas del carácter), sin olvidar la abertura de la vejiga natatoria y finalmente repetir la gran decapitación de Juan Bautista [...] (91-92)
--	---

Le sigue de cerca la técnica de transferencia del sentido del JP en lengua fuente pero que no establece necesariamente un JP autónomo en la lengua de llegada. Por ejemplo, la traducción del nombre de la Mère Ubu llamada también “Rbue” es traducida por “Rbua” (JP 16), aunque el castellano no evoca los sentidos de “mère” (madre) y “rebus” (residuo) del original si bien conserva su forma.

Se trata hasta aquí de tres técnicas conservadoras que tienden a homogeneizar el texto y “aplanar” sus relieves. En cuarto lugar, la traductora acude a la creación de JP para la traducción de expresiones neológicas como “desesar” referido a “décerveler” (JP 28) y los nombres propios como “Bordure” que se convierte en “Brasura” (JP 24) y “Bougrelao” que se vuelve “Bribonlao” (JP 23) evidenciando el sentido de “bougre” como “bribón” o “imbécil”, calificativo empleado para designar al hijo menor del rey Ladislao:

Bougrelas (lista de personajes, 352) 1. Père Ubu — Ah! je cède à la tentation. Bougre de merdre, merdre de bougre, si jamais je le rencontre au coin d'un bois, il passera un mauvais quart d'heure. (I, I, 35) 2. Père Ubu — Bougre , que c'est mauvais! (I, 3, 356) 3. Père Ubu — Il n'est pas bête, ce bougre , il a deviné. (I, 4, 358) 4. Père Ubu — Commence par les principautés, stupide bougre ! (III, 2, 371) 5. Un autre — Pif! Paf! en voilà quatre d'assommés par ce grand bougre de lieutenant. (IV, 4, 383) 6. Tous — En avant! Hurrah! Jambedieu! Attrapez le grand bougre . (IV, 4, 383) 7. Cotice — Lâche bougre ! (IV, 6, 386)	Bribonlao (lista de personajes, 25) 1. Padre Ubú — ¡Ah! estoy cayendo en la tentación. ¡Diantre de mierdra, mierdra de Diantre , si algún día me lo encuentro en algún rincón de un bosque pasará un mal rato. (28, 29) 2. Padre Ubú — ¡ Diantre ! qué malo es. (32) 3. Padre Ubú — No es tonto, este tío , lo ha adivinado. (34) 4. Padre Ubú — ¡Empieza por los principados, so imbécil ! (56) 5. Otro — ¡Pif! ¡Paf! ahí van cuatro matados a palas por este bribón de teniente. (74) 6. Todos — ¡Adelante! ¡Hurra! ¡Piernadios! ¡Atrapad al gran bribón ! (74) 7. Cotiza — ¡Suelta bribón ! (79)
--	--

Incluso en una ocasión hay creación de un JP ante la ausencia del mismo en francés con un afán de compensación como el verbo “orime” en lugar de “oírme” como un ortografismo para reproducir el equívoco en el que Ubu señala que tiene “une bouche pour m'entendre” (JP 58).

La traducción carece de ejemplos de copia directa ni de técnica editorial como resoluciones relativas a la traducción del JP, lo que da cuenta de que no es una propuesta literalizante (estas eran las técnicas usadas en el caso de los argentinos Fassio y Alonso que buscaban respetar el texto francés en su multiplicidad del sentido siguiendo la ortodoxia del Collège de ‘Pataphysique), pero tampoco hay una marcada adaptación a la cultura de llegada.

La traducción presenta también oscilaciones en las decisiones que generan inestabilidad en la lectura: hay errores ortotipográficos; por ejemplo, el texto ya se inicia con la frase “**De Por** mi candela verde” (*sic*, p. 27) o se cierra con un error de minúscula después de un signo de interrogación (“Padre Ubú —¡Esto no está mal, hasta diría que está bien! ¿Oís, señor Tripulación? **traed** el gran albaricoque e id a dar una vuelta por las rías”, *sic*, JP 22). La oscilación se da a veces naturalizando y otras conservando topónimos (por ejemplo, la ciudad inventada de “Courlande” se traduce o bien por “Curlanda” o bien por “Curlanda”), o de términos neológicos como “oneille” que se vuelve a veces “oreja” y otras “oneja” (JP 43) o “phynances” (JP 27) cuya escritura oscila entre “y” /”i” (“phinanzas” o “phynanzas”), también la interjección de los soldados Palotinos a veces es respetada como “Hhrron” (51) y otras traducida por “Hoink” (JP 51) emulando el sonido inarticulado de los cerdos.

La elección de traducción de “jumelles” (JP 54) por “lemelos” daría indicios de que Guardiet habría consultado la traducción de Pérez Collera, pero es tan solo una marca para poder aseverar esta relación de retraducción activa de los JP

En síntesis, la traducción de Nuria Guardiet prioriza la neutralización como técnica de traducción de los JP ofreciendo una traducción estandarizada (a veces de apariencia descuidada por las oscilaciones en sus decisiones de traducción) que no se decanta por destacar las marcas de coloquialidad del texto ni las apuestas de experimentación formal del lenguaje, es decir, no acude a una adaptación que ponga de relieve el humor en la cultura de llegada ni tampoco un respeto por la plurivocidad semántica del texto francés. Ahora bien, esta traducción “neutralizada” iría en contra de lo que el editor J. Rosales destaca en el prefacio, en el que rompe lanzas por la “destrucción del lenguaje” y la apuesta de radicalidad de Jarry como autor a la par de London, De Quincey pero también de la generación *beatnik*. Así pues, podemos pensar que el texto traducido no es problematizado en su capacidad contestaría, de hecho, la editorial prestará más atención a las portadas transgresoras (y que le valdrán intentos de censura e incautación de material), siguiendo una lógica de jerarquía de los materiales más propia del *fanzine* y las revistas juveniles.

3.4. “Traducción (y creación)”: *Ubú rey / Ubu roi* traducido por A. González Salvador (1979) para Editorial Bosch

La editorial Bosch SA fue fundada en 1934 en Barcelona y sigue en actividad dedicada a la publicación de textos jurídicos. Antoni Bosch Oliveró la fundó como continuación de la empresa familiar que había empezado como un negocio de encuadernación (1889) y posterior librería (1892). En 1926, tras la muerte de su padre, Antoni se ocupó de la parte editorial, y su hermano Josep de la librería. Después de la Guerra Civil, Antoni se asoció en Argentina con el magistrado exiliado Santos Melenda y juntos crearon una editorial sobre temas de derecho, Ediciones Jurídicas Europa América, gracias a la cual difundieron obras jurídicas en América Latina.

Si bien hoy es una editorial completamente moderna abocada al derecho, que crea bases de datos de información jurídica de última generación, en sus años de trayectoria también ha editado obras en el campo de la enseñanza de Lenguas Clásicas, Filología o Historia del arte. En el registro de ISBN de España, cuenta con 2.916 títulos tramitados y treinta y cinco colecciones (la mayoría de derecho), no obstante, destacamos aquellas orientadas a la literatura y el pensamiento. Respecto de las lenguas y literaturas: hay clásicos griegos como Heródoto, Licias, Platón o Sófocles (cuarenta y nueve títulos registrados), clásicos latinos, Julio César, Cicerón, Tito Livio, Ovidio, Plauto, Virgilio, que asimismo pueden vincularse con la literatura y filosofía del derecho y manuales de aprendizaje de estas lenguas. A fines de la década de los setenta, cuando el perfil jurídico aún no era tan marcado, Bosch publicó ensayos en la colección “Savon” (por ejemplo, *Documentos contra la normalidad*, en traducción de L. M. Todó) y “Dos culturas” (*La amnesia social* de J. Russel, *Mujeres en la sombra* de A. Cornelissen o *Radicalidades* de P. Gimferrer o *Ug, va dir ell* de Q. Monsó) y poesía en “Poesía dels Quadern crema”, en catalán (*El corb* de V. A. Estellés, *Les Multituds* de Raimon Casellas, *Poemes d’Auden* de W. H. Auden, *Territori de temps* de A. Ràfols-Casamada, entre otros).

La colección “Erasmus” editó unos setenta y seis textos bilingües clásicos de las literaturas occidentales: italiana, alemana, inglesa, francesa, desde la década de los setenta hasta los años noventa. Entre sus autores traducidos están del italiano, L. Ariosto, G. C. Croce, G. Leopardi, N. Maquiavelo, del inglés, W. Blake, G. Chaucer, E. Dickinson, J. Keats, J. Swift, O. Wilde, el alemán, J. Goethe, W. Heine, G. Lessing, del francés, P. Beaumarchais, P. Corneille, D. Diderot, L. Labé, J. Laforgue, V. Hugo, P. de Marivaux, G. de Nerval, J. Racine, F. Villon, P. Verlaine.

Los libros de esta colección presentan la misma macroestructura. Cada lengua que se publica en la colección se distingue por el empleo de un color diferente (azul para el francés, amarillo para el inglés, verde para el italiano, etc.), por lo demás, tanto en diseño como maquetación mantienen el mismo formato. En la cubierta se indica el nombre de la colección y editorial, el nombre del autor en un tamaño de letra bastante más grande que el título de la obra (en dos lenguas). La ilustración de cubierta aparece dividida en dos colores (para enfatizar el carácter bilingüe) y suele ser un retrato del autor en cuestión (reforzando el nombre que había sido destacado) (Imágenes 85 y 86). En la contracubierta, se repite esta imagen y se agrega una cita textual extraída de la misma obra o de otra. Por ejemplo, en Jarry se menciona una cita famosa de *Ubú encadenado*: “Siempre nos quedará algo por demoler mientras no hayamos demolido las ruinas mismas”, lo cual marcaría una continuidad con las piezas del ciclo ubuesco.



Imagen 85. Cubierta de *Sylvie-Aurélie / Silvia Aurelia* de Gerard de Nerval. / Imagen 86. Cubierta de *A wonderful husband/ Un marido ideal* de Oscar Wilde.

La colección Erasmo estaba dirigida por los profesores A. Verjat Massmann y J-I. Ciruelo Borge, profesores universitarios, al igual que la gran parte de colaboradores, críticos o traductores, que provenían del área de Filología de la Universidad de Barcelona, y apuntaban a un lector erudito o universitario, tal y como lo demuestra el extenso aparato crítico que acompaña las obras. Todas las obras cuentan con los siguientes apartados: cronología, introducción, notas y traducción inédita. Estos apartados no siempre recaen en la labor de una misma persona responsable; a veces el aparato crítico (bastante nutrido y que suele ocupar una tercera parte del libro) está a cargo de un profesor y la traducción de otro.

En el caso del libro de Jarry, todas sus partes están redactadas por la misma persona: Ana González Salvador.¹⁹¹ La traductora, catedrática de Filología francesa de la Universidad de Extremadura, publicó otras traducciones así como también obra propia. Un breve repaso sobre esta nos permite detectar la afinidad de González Salvador con una literatura marginal dentro de la canonizada literatura francesa del siglo XIX. Su producción coincide con el perfil de “traductor académico” que elige los textos para traducir tras realizar un análisis crítico (Kalinowsky 2007: 47-55).

En el caso del aparato crítico elaborado por González Salvador, esta se ocupa de la “Cronología”, “Introducción”, “Contexto literario”, “El lenguaje de Jarry”, y agrega anexos bibliográfico que permiten entender mejor sus opciones de traducción, muy influenciadas por la lectura de las obras de referencia de Michel Arrivé, quien interpreta la obra en clave psicoanalítica, tanto en *Les Langages de Jarry* como en el aparato crítico de la edición de las *O.C.* de Gallimard de 1971, que es, de hecho, la versión usada por González Salvador como texto de partida. La traductora resalta el lugar central del lenguaje en Jarry y propone una “traducción creativa” —yendo en contra del lugar común según el cual las versiones bilingües se ciñen más a la palabra del texto fuente puesto que el original está allí, en la página par, como elemento de contraste perpetuo. En sus notas, González Salvador nos permite entender su proyecto de traducción: en la nota de la traducción de “gidouille” por “panzachorra” usa la palabra “traducción” como sinónimo de “creación” (JP 42, las negritas son nuestras):

Una voz (*Fuera*) — ¡Panzachorra!* ¡Abrid, voto a mi mierdra, voto a San Juan, San Pedro y San Nicolás! ¡Abrid, espadón financiero, vengo por los impuestos! (*Hunde la puerta, Ubú entra seguido de una legión de chupa-tasas*) (137)

* En la **traducción (y creación)** del neologismo hemos tratado de mantener la doble alusión a lo fálico (*corne*) y a la panza de Ubú (*gidouille*).

Así pues, plantea su proyecto de traducción como una práctica lúdica, como queda claro en el JP 32 (las negritas son nuestras):

Madre Ubú —Sopa polaca, costillas de castrón,* ternera, pollo, paté de perro, rabadilla de pavo, charlota rusa. (89)

* *Rastron* puede ser un animal o un arma utilizada por Ubú contra sus enemigos (I, 3). La palabra pertenece al léxico característico de Ubú (como mierdra, phynanzas, etc.) y posiblemente provenga de *raton*. La traducción que proponemos intenta **conciliar (y jugar)** con la noción de animal comestible y con la agresividad —por su carácter sexual— evitando la ambigüedad que supondría la palabra *ratón*.

¹⁹¹ Hemos contacto a la traductora en mayo de 2015, quien se disculpó al no poder brindarnos una entrevista personal por motivos personales. No obstante, para estudiar su traducción, nos servimos del rico material paratextual proporcionado por los libros.

González Salvador propone la creación de neologismos para respetar el carácter lúdico de la obra, puesto que aclara que las piezas teatrales patafísicas recrean de nuevo el espacio de juego de la infancia: “Podemos afirmar sin temor que la Patafísica no es simplemente una manifestación humorística sino un retorno a la infancia o, mejor dicho, una valorización del espíritu creativo, imaginativo y lúdico de la etapa infantil” (1979: 31).

Además de sus setenta y seis notas en el cuerpo de la obra, ofrece un glosario, aunque no de carácter exhaustivo sino más bien ejemplar, según sus declaraciones: “este glosario no es una aproximación sistemática y exhaustiva a los neologismos que hemos encontrado en la traducción. Es más bien una muestra del procedimiento que hemos adoptado y de lo que intenta ser la versión castellana que proponemos” (209). Allí hay cincuenta términos, pero sobre todo son las notas de traductora las que permiten al lector entender el proceso de traducción. En “Breve introducción a la traducción de *Ubú Rey*”, reconoce el problema de traducir el lenguaje de Jarry desde un lugar activo que guarde fidelidad con el ideario del autor para proponer entonces un texto placentero y creativo:

Hemos intentado respetar al máximo el texto original, estimando muy importante el permanecer fieles a la jerga ubuesca. Con tal fin, hemos asumido un papel que Jarry deseaba para sus espectadores, al definir la esencia de la obra en “otro tipo de teatro”: “placer activo del espectador”. [...] Siguiendo las ideas de Jarry, hemos optado por el placer y por la creación. En efecto, las alternativas tampoco eran muchas: ¿cómo, si no, traducir un neologismo? Creando otro, por supuesto. Un gran número de notas acompañan la versión castellana de *Ubú*, imprescindibles, a nuestro parecer, para la comprensión de la obra. En ellas se encontrarán observaciones referentes al texto original y a la traducción. (González Salvador, en Jarry 1979: 60-61)

Por otra parte, la traductora adquiere gran visibilidad en términos paratextuales, de hecho, agrega una dedicatoria (no la de Jarry, que curiosamente omite). En ella, González Salvador dedica el libro: “A Miguel y al verano del 77”.

Este dato es interesante, porque en los años en que sale la traducción de *Ubú Rey* (1979), aparece otra traducción de González Salvador de la novela corta *Lokis* de P. Merimée (1980) y también la traductora está escribiendo su ensayo *Continuidad de lo fantástico. Por una teoría de la literatura insólita*, que será finalista del premio Anagrama en 1978, prologado por A. Verjat Massmann y publicado en Barcelona en 1980 por la editorial El Punto de Vista-Biblioteca de ensayo. Allí González Salvador rescata un tipo de “literatura insólita”, aquella que duda frente a la “realidad como dato coherente, inamovible y tranquilizador” (González Salvador 1980: 61); y ordena bajo esta categoría cuentos de Borges, Cortázar y Kafka. Asimismo, en consonancia con su interés por la literatura francesa de fin de siglo XIX prepara, más tarde, la edición de Catedral de Maurice Maeterlinck, *La Intrusa*, *Los ciegos*, *Pélleas y Mélisande*, *El pájaro azul* con

traducción de Ma. Jesús Pacheco (2000) y también, para la misma editorial, y con la misma traductora la edición crítica de Pierre Louÿs, *La mujer y el pelele* (2005), de quien afirma:

Sigue siendo para algunos un autor desconocido o un eterno secundario. Su perfil inconformista de artista excéntrico, su apología de la libertad sexual que emana tanto de sus ficciones como de sus escritos, le sitúan un tanto al margen de los circuitos de difusión literarios. A pesar del éxito de las adaptaciones cinematográficas de *La mujer...* el nombre del autor ha sido eclipsado por el de los realizadores de la talla de Von Sternberg, Vadim o Buñuel, sobre todo por el de las bellas actrices Marlene Dietrich, Brigitte Bardot, Angela Molina o Carole Bouquet. (Contracubierta)

González Salvador vuelve a insistir en el aparato crítico, al igual que ocurría con la obra de Jarry, en esta literatura centrada en la pseudoreferencialidad y en la apertura significativa. Si bien, la novela parece ser “a la española”, el nombre importa más que el referente:

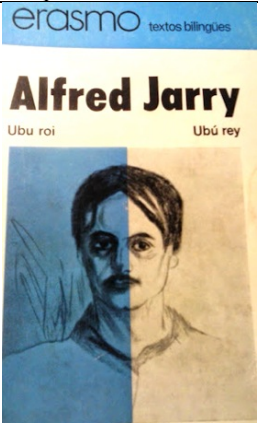
Finalmente, abundando una vez más en la dimensión simbólica que, en esta novela, pueden adquirir los referentes, no hay que pasar por alto que Conchita Pérez viven en el número 22 de la plaza del Triunfo, dato que debiera advertir al lector sobre el talante de esta mujer y el sino de los hombres que con ella se relacionan. [...] Puede, por tanto, decirse que, en esta obra de ambientación realista, el espacio [en nota: así como las referencias temporales como, por ejemplo, el Carnaval que abre el relato] adquiere un claro valor simbólico y, por tanto, paradójicamente abstracto. De igual modo, se apreciará que, en vez de emanar del lugar mismo, el citado valor se genera *a partir del nombre* que designa el lugar. Esta observación confiere un gran protagonismo al lenguaje, si bien este *poder de la palabra* no solo será premisa del simbolismo, ya que constituirá también una de las grandes conquistas de la literatura “fin de siglo”. (2005: 90-91)

Asimismo, González Salvador es responsable de prologar la traducción de *Los Evangelios del diablo* de Claude Seignolle (Crítica, 1990) y de coordinar junto con Jesús Baigorri Jalón un volumen de reflexiones sobre traducción: *Traducción, transducción, transferencia: la cultura como campo de batalla* (Fundación Academia Europea de Yuste, 2005) así como un volumen sobre *Historia de las literaturas francófonas: Bélgica, Canadá, Magreb* junto a Rosa de Diego, Marta Segarra (Crítica, 1990).

Tras este breve repaso por su producción, vemos de qué modo obra propia y derivada confluyen en un mismo tipo de literatura excéntrica francesa de gran interés para la autora, que es crítica y traductora a la vez, es decir, la traducción se acerca, bajo su pluma, a un modo de hacer crítica literaria.

En cuanto al análisis de la traducción de *Ubú rey*, el siguiente cuadro resume la macroestructura del libro:

Título	<i>Ubu roi - Ubú rey</i>
Género	Drame en cinco actos, en prosa. Restituido en su integridad tal y como fue representado por las Marionetas del Teatro de Phynanzas en 1888.
Año	1979
Lugar	Barcelona
Traductora	Cronología, introducción, notas y traducción inédita de Ana González Salvador, prof.

	de la Univ. de Extremadura.
Colección	Erasmus — textos bilingües
Contraportada	ERASMO, textos bilingües Colección dirigida por A. Verjat Massmann y J.I. Ciruelo Borge.
Editorial	Bosch
Original consultado	La de <i>OC</i> Ed. Gallimard, 1972. Anotada por M. Arrivé.
Páginas	212 p.
Cubierta	 <p>Imagen 87.</p>
Contracubierta	“Siempre nos quedará algo por demoler mientras no hayamos demolido las ruinas mismas.” (A. Jarry, <i>Ubu encadenado</i>) Textos franceses
Prólogo	“Introducción” (21-22)
Imágenes	Tapa y contra: retrato de Jarry Ilustración de Jarry. 1
Anexos (68 p. de anexo)	Volúmenes publicados: -Alemán (Goethe, Lessing) -Francés (Baudelaire, Beaumarchais, Corneille, Diderot, Jarry, Babé, Marivaux) Ediciones a cargo de un profesor universitario (Salvador, Lafarga, Verjat Massmann) -Griego (Aristófanes, Eurípides) (a cargo de Carlos Miralles) -Inglés (Blake, Chaucer, Dickens, Keats, More, Milton, Shakespeare, Sheridan, Wilde) -Italiano, (Ariosto, Goldoni) -Latín (Erasmus, Lucrecio, More, Pamphilus, Plauto, Terencio) a cargo de Ciruelo Borge
Cuerpo	-Composición de la orquesta (edición de 1897) Repertorio de vestuario 5 actos
Reedición	No

De la información paratextual, vemos que se trata de una traducción orientada hacia la página, con un extenso aparato crítico que funciona como explicación de las decisiones tomadas en la “traducción inédita”. Parecería que esta categoría busca dar cuenta de la existencia de otras traducciones en el mercado, pero de las que la traductora se ha apartado para ofrecer la suya, si bien no se hace mención explícita. González Salvador es presentada como “profesora de la Universidad de Extremadura” y, como tal, ofrecerá una traducción razonada y justificada. En realidad, su estrategia apunta a dos direcciones: una, lúdica-creativa a la hora de traducir; otra, crítica-interpretativa a la hora de explicitar sus procedimientos y de brindar información sobre el autor y la obra, que aproximan más su propuesta a los aparatos críticos de ediciones eruditas (de hecho, los volúmenes enumerados en la publicación nos advierten sobre el criterio de selección

de obras de autores ya canonizados, entre los que se sitúa Jarry, a diferencia de las otras editoriales que hemos estudiado hasta ahora).

González Salvador menciona la versión de la que parte así como la minuciosa lectura del prólogo de M. Arrivé, para resituar a Jarry en su contexto finisecular francés (incorpora los peritextos que pueblan las versiones franceses de la obras y que habían sido originariamente epitextos: artículos de prensa, críticas, discursos de Jarry) y también explica la peculiaridad del lenguaje de Jarry. En efecto, la traductora focaliza en este aspecto como el elemento central de la obra; de allí que ofrezca también notas de traductor y un glosario sobre sus decisiones de traducción, fáciles de cotejar con el original francés que se exhibe en página impar. En cuanto a las normas que guían su traducción, además de la norma preliminar que marca su orientación “caligráfica”, la obra es presentada en su integridad junto con el original francés alineado (norma operacional matricial).

a. Análisis de los juegos de palabras (JP)

Respecto de las normas operacionales textuales, estudiamos la traducción de los juegos de palabras, cuyas técnicas se resumen en el siguiente cuadro (véase el cotejo completo en Anexo 5, del que extraemos los ejemplos que ilustran las técnicas):

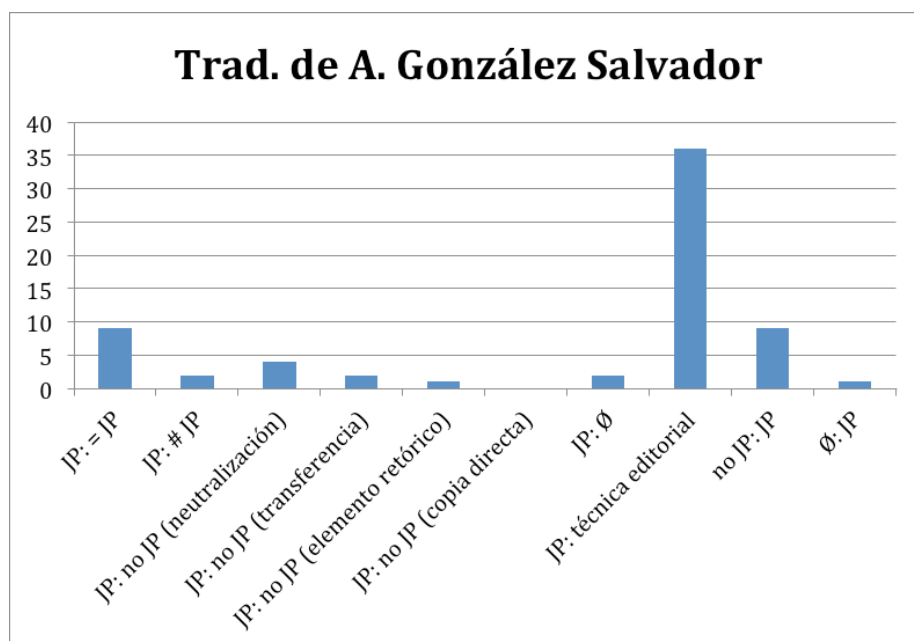


Gráfico 6.

Del gráfico se desprende que la técnica más usada es la traducción del JP a través de una técnica editorial. Esto significa que la traductora explica sus elecciones léxicas ya sea en notas de

traducción (hay setenta y seis), en el glosario o en el prólogo. Esta técnica, de hecho, consagra la traducción —tal y como había ocurrido en la primera traducción argentina de Fassio y Alonso— como “orientada a la página”. Ahora bien, la fidelidad a la palabra del original no significa que abunde la técnica de copia directa, como ocurría en la traducción argentina; de hecho, no hay ningún ejemplo de esta técnica; por el contrario, la apuesta aquí será traducir creativamente de ahí que haya casos de inserción de JP frente a la ausencia de JP o incluso de un segmento textual. Por ejemplo, ante la calificación de la Mère Ubu como “ma douce enfant” por parte del Père Ubu en tono irónico, la traductora propone un neologismo con una palabra maleta “mi dulcinena” (JP 60); la expresión coloquial “couper en quatre” se vuelve una guiño dentro de la propia obra al evocar el nombre de uno de los soldados palotinos “Giron” bajo un ortografismo: “La prueba es que Tontolao lo hizo girones.* ¡Pim, pam, pum!” Y la nota explica: “juego de palabras (Jirón / girones) que no figura en el original”. El agregado de un juego de palabras resulta especialmente una declaración de principios del proyecto de traducción de González Salvador: tan solo en un cambio de artículo definido por indefinido, cambia el sentido y pone en evidencia su intención lúdica, tal y como explica en la siguiente nota:

Tous — Ah, c’est ainsi! Aux armes! Vive Bougrelas, par la grâce de Dieu, roi de Pologne et de Lithuanie ! (III, 4)	Todos —¿Con que sí, eh? ¡A las armas! ¡Viva Tontolao, rey de Polonia y de Lituania por una gracia* de Dios! (141) *Asumimos la responsabilidad de un juego de palabras que no figura en el original, fiel, sin embargo, al tono de la obra. Que Jarry nos perdone esta leve licencia.
--	--

Retomando el análisis de la técnica editorial, en general la nota de la traductora viene a explicar la creación de un JP. Así frente a las treinta y seis casos en los que se aplica esta técnica, advertimos que la mayoría son de creación de nuevos JP, seguidos por la ausencia de JP y, por último, la propuesta de JP similares, tal y como resume el siguiente gráfico:

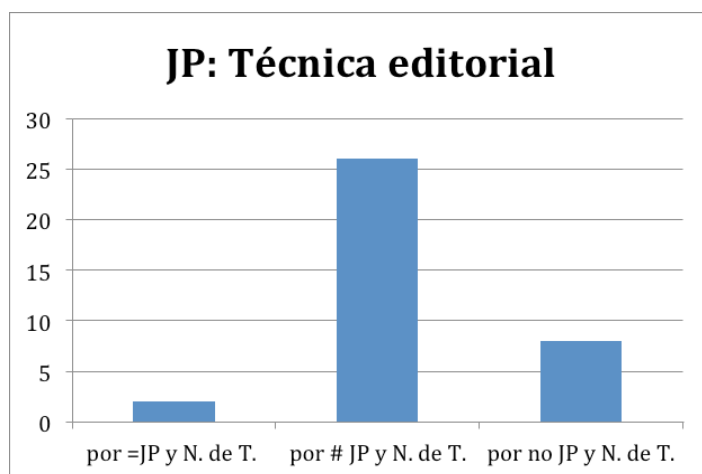


Gráfico 7.

En el caso más habitual de creación y explicación, la traductora señala que ha cambiado explícitamente los elementos, en el JP 2, conservando el efecto, o en el JP 22, la relación de paronimia:

Mère Ubu — Fais à ta tête, Père Ubu, il t'en cuire. Père Ubu — Eh bien ! tu seras avec moi dans la marmite. (III, 1, 369)	Tía Ubú — Haz lo que quieras, Tío Ubú, que se te va a caer el pelo. Tío Ubú — Bueno, pues todos calvos.* (127) * Juego de palabras que no utiliza los mismos elementos que los que aparecen en el original.
--	---

Le commandant — Amenez le grand foc, prenez un ris aux huniers ! Père Ubu — Ceci n'est pas mal, c'est même bon ! Entendez-vous, monsieur l'Equipage ? amenez le grand coq et allez faire un tour dans les pruniers. Plusieurs agonisent de rire. Une lame embarque. (V, 4, 397)	El comandante — ¡Arriad el genovés! ¡Echad un cabo a los obenques! Tío Ubú — Eso no está mal, es bueno incluso. ¿Oís, señor Tripulación? ¡Arread al marsellés y subíos mano a los arenques! * * En este caso la traducción literal no ha sido respetada, considerando más pertinente la comicidad del juego de palabras que posteriormente suscita (hunier = gavia, en términos de náutica; obenque = hauban).
--	--

En cuanto a la traducción de los JP presentes en los nombres propios, González Salvador suele inventar nombres y generar, de este modo, nuevas asociaciones. En el JP 16 no evoca el mismo sustantivo en francés (“rebus”, desecho), sino “aburrimiento”:

Ubu parle en dormant — [...] Et la Rbue ! Où as-tu pris tout cet or ? [...] (IV, 7, 389)	Tío Ubú (<i>Habla, dormido</i>) — [...] ¡Ay que me pegan! ¡Y la Uburria!* ¿De dónde ha sacado todo ese oro? [...] (183) * Femenino de Tía Ubu, imitando la pronunciación rápida de <i>Mère Ubú</i> .
--	---

Respecto de las variantes del nombre de Ubu, González Salvador explica que ha respetado la misma operación fónica que en el original: en el JP 26 la homofonía entre “Ubé” y “financiers” (“Vive le père Ubé, notre grand financier !”) es traducida por “¡Viva el tío ubuero, nuestro gran financiero!” y explicada: “siguiendo el mismo procedimiento que en el texto francés, hemos transformado el nombre de *Ubú* con el fin de que rime con *financiero*”.

Para los nombres del hijo menor del rey, “Bougrelas” (JP 23), propone “Tontolao” resaltando la referencia transparente a “tonto”, como explica en una nota. Asimismo, a la hora de traducir las ocurrencias de “bougre” amplía la sinonimia, incorporando incluso una palabra gitana (“gachó”):

Bougrelas (lista de personajes, 352) 1. Père Ubu — Ah! je cède à la tentation. Bougre de merdre, merdre de bougre, si jamais je le rencontre au coin d'un bois, il passera un mauvais quart d'heure. (I, I, 35)	Tontolao* (<i>personajes, 77</i>) * Contrariamente a otros nombres Bougrelas es pura invención de Jarry. El sufijo —as antes citado se añade a bougre (sujeto, individuo). Al traducir, nos hemos tomado la libertad de crear un nuevo lexema
---	---

<p>2. Père Ubu — Bougre, que c'est mauvais ! (I, 3, 356) 3. Père Ubu — Il n'est pas bête, ce bougre, il a deviné. (I, 4, 358) 4. Père Ubu — Commence par les principautés, stupide bougre ! (III, 2, 371) 5. Un autre — Pif ! Paf ! en voilà quatre d'assommés par ce grand bougre de lieutenant. (IV, 4, 383) 6. Tous — En avant ! Hurrah ! Jambedieu ! Attrapez le grand bougre. (IV, 4, 383) 7. Cotice — Lâche bougre ! (IV, 6, 386)</p>	<p>cuya connotación no contradice, a nuestro entender, las aptitudes intelectuales del personaje. Otra interpretación permite leerlo como <i>Bougre</i> (es decir, “sodomita”), más el sufijo pseudo-polaco <i>las</i>.</p> <p>1. Tío Ubú —¡Ah! Cedo a la tentación. Mierdra de tío, tío de mierdra, si alguna vez me lo encuentro por el bosque, va a pasar un mal rato. (85) 2. Tío Ubú —¡Demonio! ¡qué malo es! (91) 3. Tío Ubú —No es tonto el gachó, lo adivinó. (93) 4. Tío Ubú —¡Primero los principados, estúpido patán! (131) 5. Otro —¡Zás! ¡Ese demonio de teniente ya ha dejado a cuatro patas arriba! (167) 6. Todos —¡Adelante! ¡Hurra! ¡Patacristo! ¡Agarradme a ese grullo! (167) 7. Cotiza —¡Cobarde gallina! (175)</p>
--	---

Para el nombre del capitán “Bordure”, la traductora traduce libremente por “Cenefo” (JP 24). Es interesante que en la nota propone otras opciones de traducción, ampliando la significación del nombre:

<p>Capitane Bordure (lista de personajes, 352)</p>	<p>Capitán Cenefo (<i>personajes</i>, 77)* *El nombre Bordure proviene del léxico de la heráldica. La Bordura es la orla del escudo o cenefa que lo enmarca; el nombre castellano de la versión que proponemos ha sido voluntariamente “masculinizado”. También puede ser la contracción de “Bordel” + “Ordure”, es decir “Burdisura” (Burdel + basura).</p>
---	--

Frente a neologismos típicos de Ubu, la traductora los respeta creando los propios en castellano. En el JP 20 reproduce una enumeración con neologismos. En la explicación evidencia el principio de construcción y la referencia a Rabelais:

<p>Bougrelas, <i>le frappant</i> —Tiens, lâche, gueux, sacripant, mécréant, musulman ! Père Ubu, <i>ripostant</i> — Tiens! Polognard, soûlard, bâtard, hussard, tartare, calard, cafard, mouchard, savoyard, communard! Mère Ubu, <i>le battant aussi</i> — Tiens, capon, cochon, félon, histrion, fripon, souillon, polochon ! (V, 2, 395)</p>	<p>Tontolao (<i>Pegándole</i>) —¡Toma, cobarde, andrajoso, patán, rufián, musulmán! Tío Ubú (<i>Constestando</i>) —¡Mira éste! Polacardo, borrachardo, bastardo, husardo, tartardo, vagardo, cucarachardo, soplornado, savoyardo, comunardo!* Tía Ubú (<i>Pegándole también</i>) —¡Toma capón, lechón, felón, histrión, sobón, pendón, polacón! (199) * En esta enumeración de insulto hemos tratado de mantener el sufijo <i>-ardo</i> utilizando neologismos o formas ya existentes; el carácter lúdico de este ejercicio evoca algunos textos de Rabelais.</p>
---	--

Otros neologismos paradigmáticos de Ubu son las palabras referidas a su barriga. Respecto de “bouzine” (JP 33), además de la nota con referencia a Rabelais (“Una de las denominaciones de la panza de Ubu, junto con *giborgne*, *gidouille*, etc. Rabelais emplea ya la palabra con el sentido de *cornemuse*: de ahí su traducción por *gaita*”) propone traducirla por “gaita”;

“boudouille” por “panza” (JP 37); “gidouille” por “cornipanza” (JP 48) (creando un neologismo compuesto) y “giborgne” por “panzatuerta” (JP 56), cuya explicación informa:

Neologismo de la misma categoría lexical que *boudouille*, *bouzine*, *gidouille*. Podría ser la deformación de *giberne* que en argot significa la parte inferior de la espalda. También significa cartuchera: ‘tout soldat porte dans son giberne le baton de marechal’ (*Petit Larousse*). ¿Cabría aquí una referencia a la bolsa donde Ubú esconde sus armas, en particular el *bâton à Physique*? El neologismo castellano ha sido formado a partir de *gidouille* (gi-)= panza y *borgne* = tuerto”.

Otra de las palabras características del léxico ubuesco son las “côtes de rastron” que no tienen un referente preciso. Así, la traductora propone: “costillas de castrón” (JP 34), pseudomanjar que se ofrece a los invitados vuelto, luego, un arma de ataque. Y explica el objetivo lúdico de la traducción: “La traducción que proponemos intenta conciliar (y jugar) con la noción de animal comestible y con la agresividad —por su carácter sexual— evitando la ambigüedad que supondría la palabra *ratón*” (véase p. 391).

Otro de los adjetivos peyorativos neológicos “bouffre” es traducido por “golrino” (JP 38), que derivaría de “golfo” deformado con la “r” de Jarry. En la nota se explica el origen francés: “éste lo utilizará como insulto. La inserción de una R evoca, una más al de *merdre*. *Bouffre* podría provenir de *bouffe*, alusión a la comida o, más aún, a la ópera cómica. A *bufón*, *bufón*, hemos preferido una palabra más insultante, sin dejar por ello de añadir una consonante al lexema” (117). Y su femenino “golrina” (JP 39).

Para las “oneilles” la traductora opta también por agregar la “r” en “ornejas” (JP 43) con la explicación respectiva: “Neologismo formado como *phynance* o *tudez*, desfigurando, sin destruir, la palabra permanece, de este modo, fácilmente reconocible”. En efecto el verbo neológico “tuder” (JP 55) es traducido por “matrad” agregando, otra vez, la “r” jarryana (“Neologismo: la inserción de la D en *tudez* evoca la R en “matrad”. Su empleo en el contexto parece coincidir con el sentido habitual de *tuer*. En Provençal existe *tudar* (tudare en latín vulgar”). La “r” reaparece, por último, en “kroño” (JP 58).

Para la herramienta de Ubu, las “lumelles”, González Salvador explicita la relación con Rabelais y traduce por “hojillas”, a diferencia de los traductores anteriores que habían advertido un juego fónico con “jumelles” y entonces hacían propuestas asociadas a la óptica:

<p>Pile — Qu'est-ce ? Armons-nous de nos lumelles. (IV, 5, 386)</p>	<p>Tío Ubú —¿Qué es eso? Armémonos con nuestra hojillas.*</p> <p>*Según el contexto, significa un arma. Proviene sin duda de una deformación de <i>alumelle</i> (o <i>lamelle</i>): “hoja de cuchillo o espada”.</p>
--	---

En cuanto al orden de la frase, González Salvador oscila en la solución a emplear, a veces altera el orden habitual y aclara esta decisión en las notas señalando dar un efecto arcaizante. Por ejemplo, “je te vais arracher les yeux” (JP 36) se vuelve: “¡Arrancarete* los ojos!” (*Misma inversión que en el original, con valor arcaizante); “Payez ou ji vous mets dans ma poche” se vuelve “¡Pagad! ¡O sos* meto al bolso con martirio y degüello de cuello y cabeza! (139) (*Neologismo en lugar del pronombre personal (je), imitación arcaica)”. Otras veces neutraliza esta alteración del orden, por ejemplo, en la conjugación del verbo “ser” en segunda persona del plural eliminando el elemento arcaizante (JP 30):

1. Mère Ubu — Oh, voilà du joli, Père Ubu, vous estes un fort grand voyou. (I, 1, 353)	1. Tía Ubú —¡Ah! ¿Os parece bonito, tío Ubú? Sois un perfecto granuja.
2. Mère Ubu — Comment, Père Ubu, vous estes content de votre sort ? (I, 1, 353)	2. Tía Ubú —¡Cómo, tío Ubú! ¿ estáis contento con vuestra suerte? (81)

La técnica editorial es acompañada en menor medida por juegos de palabras que no son traducidos, como ocurre con los nombres de los soldados palotinos. La traductora realiza una transferencia junto a una nota explicativa sobre la referencia heráldica (JP 25):

Palotins (Giron, Pile, Cotice) (lista de personajes, 352)	Palotinos (Jirón,* Pila, Cotiza) (Personajes, 79) * Los nombres de los tres Palotinos también pertenecen al léxico heráldico. En una primera versión, Charles Morin les dio nombres españoles que más tarde cambió Jarry por Cotiza, Jirón y Pila.
--	--

Otras veces, la traductora respeta el juego de palabras por medio de uno similar: propone “Phynanzas” para el “Phynances” (JP 27), solo castellanizando la terminación y agregando una nota para evitar que sea entendido como un error cuando así aparece la palabra: “En el texto, finanza aparece con dos ortografías (*finance* y *phynance*). Respetando esta diferenciación, hemos conservado ambas formas” (79). O lo mismo ocurre con el “merdre” traducido por “mierdra” (JP 29) junto a una larga explicación en nota que sigue la interpretación en clave psicoanalítica propuesta por Arrivé:

La deformación fónica y gráfica de la palabra ha suscitado múltiples interpretaciones: ¿eufemismo, expresividad, actividad lúdica? Su posición inicial en el texto es una provocación evidente, sobre todo en el contexto literario de la época en que fue representada la obra por primera vez. En “Otra representación de *Ubú Rey*” (cuyo texto reproducimos), Jarry relaciona las palabras *physique*, *phynance* y *merdre*, atribuyéndoles un valor metafórico y metonímico. Michel Arrivé, en su “Diccionario de *Ubú Rey*” (*Les Langages de Jarry*) efectúa un estudio de las distribuciones de lexemas en la obra. Por otra parte, *mierdra* se sitúa en un contexto en el que evoca, sin describirlo, un comportamiento sexual de carácter anal y sádico con abundantes referencias a formas fálicas. El léxico de Ubú es pues claramente de índole escatológica y sexual, muy en consonancia con el empleo que haría un adolescente de dichos términos —no olvidemos que la obra fue creada en un colegio por un grupo de escolares—. Nótese también al respecto la ausencia de referencias al sexo femenino.

Otro ejemplo es la interjección pronunciada por los soldados palotinos, “Hon”, siempre traducida del mismo modo junto a una nota (“*Hon*, exclamación característica de los Palotinos. Palabra ya empleada por Molière y Racine. Referencia satírica a la tragedia clásica”) (JP 51).

La creación de JP propiamente dicha y sin notas de traductor aparecen en una frecuencia muchísimo menor (solo en cuatro ocasiones) en juegos de palabras de fácil comprensión. En el JP 17 el juego parónimo es con “Capúa” y “púa”, en lugar de “poux” (piojos).

Mère Ubu — Il faut la prendre par la douceur, sire Ubu, et si vous la prenez ainsi vous verrez qu'elle est au moins l'égale de la Vénus de Capoue .	Tía Ubu—Hay que tratarla con dulzura, Señor Ubú, y si así la tratáis, veréis que, como poco, vale tanto como la Venus de Capua .
Père Ubu — Qui dites-vous qui a des poux ? (V, 1, 392)	Tío Ubú —¿Quién decís que tiene púas ? (189)

La tercera técnica más empleada es el JP similar ante el isomorfismo de lenguas, como ocurre con polisemia de la palabra “fuite” (JP 6), traducida por “fuga” en tanto “escape” y “diarrea”. O los ejemplos asociados a la mala interpretación del léxico marino (JP 11):

Pile — Hon ! Monsieuy Ubu, êtes-vous remis de votre terreur et de votre fuite ?	Pila —¡Hon! ¿Carbayeiro Ubú, os habéis ya repuesto de vuestro pavor y de vuestra fuga?
Père Ubu — Oui, je n'ai plus peur, mais j'ai encore la fuite .	Tío Ubú —¡Sí! Ya no tengo miedo, pero aún me queda algo de fuga . (173)
Cotice, <i>à part</i> — Quel porceau ! (IV, 5, 385)	

Père Ubu — Il est de fait que nous filons avec une rapidité qui tient du prodige. Nous devons faire au moins un million de nœuds à l'heure, et ces nœuds ont ceci de bon qu'une fois faits ils ne se défont pas. Il est vrai que nous avons vent arrière. (V, 4, 397)	Tío Ubú —Un hecho es que nos largamos con una rapidez de naturaleza prodigiosa. Por lo menos, debemos de estar haciendo un millón de nudos por hora, y estos nudos tienen la ventaja de que una vez hechos no se deshacen . Cierto que tenemos viento trasero. (203)
--	---

Por último, González Salvador recurre en contadas ocasiones a la neutralización y transferencia, técnicas que tiende a rechazar porque “aplanarían” el texto. No obstante, neutraliza en los JP 3 y 9, en los que traduce por el sentido sin mantener los posibles equívocos de las palabras:

Mère Ubu — Écoute, encore une fois, je suis sûre que le jeune Bougrelas l'emportera, car il a pour lui le bon droit .	Tía Ubú —Una vez más escúchame, estoy segura de que el niño Tontolao acabará ganando; la justicia está de su parte.
Père Ubu — Ah ! saleté! le mauvais droit ne vaut-il pas le bon? Ah ! tu m'injuries, Mère Ubu, je vais te mettre en morceaux. (III, 1, 369)	Tío Ubú — ¡Ah! ¡qué asco! ¿Qué más da justicia que injusticia ? Me estás insultando Tía Ubu y te voy a hacer picadillo. (127)

Mère Ubu — Vous voulez dire que c'est une femme charmante.	Tía Ubu —Queréis decir que es una mujer encantadora.
Père Ubu — Une horreur. Elle a de griffes partout, on ne sait pas par où la prendre .	Tío Ubú —Es un horror. Todo son garras, es intratable .
Mère Ubu — Il faut la prendre par la douceur , sire Ubu, et si vous la prenez ainsi vous verrez qu'elle est au moins l'égale de la Vénus de Capoue. (V, 1, 392)	Tía Ubu —Hay que tratarla con dulzura , Señor Ubú, y si así la tratáis, veréis que, como poco, vale tanto como la Venus de Capúa. (189)

En síntesis, González Salvador propone una traducción que, a pesar de contar con el original en la página vecina, busca ser muy creativa y jugar con las palabras, tal como ocurre en el texto de Jarry. Pero eso no significa que la traductora sea críptica en sus elecciones léxicas, por el contrario, las explica con un vasto cuerpo de notas en las que a veces también propone más juegos de palabras, puesto que el objetivo es destacar la plurivocidad del lenguaje de Jarry y no su aplanamiento. De ahí que la traductora esté presente en los márgenes con sus notas, en el glosario y en su prefacio, así como en sus elecciones del cuerpo del texto y cobre tal protagonismo al punto de dedicar el libro “Miguel y al verano del 77” como si se tratara de una obra propia.

3.5. “Traducción libre y legible”: *Todo Ubú* traducido por J. B. Alique (1980) para Editorial Bruguera

Editorial Bruguera es considerada líder de la industria cultural de la posguerra. En sus casi cincuenta años de vida lanzó doscientas dieciocho colecciones y 11.036 títulos registrados en ISBN. Sus antecedentes se remontan a El Gato Negro, editorial fundada por Joan Bruguera Teixedor en 1921, que se hace popular con la revista infantil *Pulgarcito*. Tras la Guerra Civil española, en 1939, la editorial, a cargo de los hijos Francisco y Pantaleón Bruguera, cambió de nombre por uno con menos connotaciones anarquistas, el apellido de la familia. Bruguera estabilizó su producción a partir de 1947 y se transformó, en la década de los cincuenta, en una gran empresa de la industria del entretenimiento, que llegó a contar con mil quinientos empleados, una planta de impresión propia en Parets del Vallès además de su sede en el barrio del Coll, un boletín interno “Nosotros” y a editar cuarenta títulos semanales, la mayoría historietas o novelas populares del Oeste para un público juvenil. Sus libros eran baratos, de pequeño formato (el papel era insumo que escaseaba en la posguerra) y fueron centrales en el entretenimiento cuando todavía la industria cultural no había sido monopolizada por la radio y la televisión. Si bien Bruguera no se asocia en absoluto a una editorial opuesta al régimen, supo representar el imaginario de posguerra y un tipo de humor a él asociado, mezcla de frustraciones y rebeldía latente en la sociedad española:

En el terreno del humor, que le permitió llegar a sectores sociales muy diversos, sin distinción de clase o edad. [...] El argumento se repite: el juego de expectativas que siempre resultan fatalmente frustradas. Pero los objetos de deseo cambian: en los años cuarenta el anhelo principal es una cosa tan elemental como comer, porque el hambre corría libre por las calles; en los sesenta ya se pensaba en el piso de propiedad o en el acceso al privilegio de las vacaciones pagadas. Las historias de Bruguera son al mismo tiempo crueles y enternecedoras como la vida misma. La marca de la casa es un cierto masoquismo fraternal, que desemboca en la microviolencia en las relaciones personales, pero de una manera que incita a reír. El lado naif —

una cierta ingenuidad destructiva— está presente en los personajes, testimonios desgraciados de la realidad que siempre están con un pie fuera de la realidad. (Ramonet 2005: 5)

Francisco Bruguera, excombatiente republicano, se volvió el jefe de la empresa familiar y es recordado por sus empleados como un duro líder¹⁹² que solía pasar por alto los derechos de autor y presentaba contratos leoninos a sus autores. De hecho, esto lo llevó a sonados litigios con Víctor Mora, creador de *Capitán Trueno*, Corín Tellado o Marcial Lafuente Estefanía. Además, Francisco Bruguera, responsable de la expansión en América Latina, sobre todo, en Argentina, tenía por objetivo sostener la venta de su producción, como pasaba con buena parte de las editoriales de entonces: “No tenía otra salida, y para nuestra empresa era absolutamente necesario que yo estableciese contactos en América. Nuestro mercado era pobre, nuestros elementos escasos, y recién salíamos de una prolongada crisis económica de carácter muy agudo, con momentos realmente dramáticos”, según declaraciones de Francisco Bruguera en el boletín *Nosotros*, julio de 1968 (en Guiral 2010: 44).

En Argentina, Ramón Teixidó, un encuadernador barcelonés amigo de los Bruguera instalado en Buenos Aires, se ocupa de la editorial. De hecho, su hijo, Fernando, es quien representará a Bruguera en la ciudad y liderarán la expansión en América Latina. En Argentina, no solo se exportan libros de España (como las colecciones “Bisonte Extra Ilustrada” y “Búfalo Extra Ilustrada”) sino que también se fomenta la producción propia como las revistas *Círculo Rojo* (1961) con historietas de aventuras y de género policial, bélico o de ciencia ficción; la revista *Oklahoma*, dedicada al western así como *Mini California Ilustrado* y *Mini Búfalo Ilustrado*. El especialista en cómic, Guiralt (2010: 109) señala también la impronta de Breccia o Pratt entre los ilustradores argentinos. En 1967, se lanzan álbumes de cromos y una Enciclopedia Cultura Color. Así pues, partiendo de las sedes de Argentina y Colombia, la editorial despliega una nutrida red en distintos países de América Latina de empresas asociadas o firmas representantes (librerías, distribuidoras, y editoriales).¹⁹³

En la década de los sesenta, con la expansión consolidada de la editorial, Bruguera dará un salto de calidad con el lanzamiento de colecciones de literatura que apuntan al público adulto (y no solo para jóvenes como era su colección “Joyas literarias juveniles” o “La Corona”) y que aprovechan para su éxito la red comercial de distribución de Bruguera. Se trata de “Libro

¹⁹² Véanse los testimonios de sus empleados en el DVD *L'editorial Bruguera des del barri del Coll* (Ajuntament de Barcelona. Gràcia, Barcelona, 2010).

¹⁹³ “La mayoría de las publicaciones como eran en castellano iban a países iberoamericanos como Chile, Argentina, Colombia, Perú, Guatemala... Lo que se facturaba fuera de España era superior a lo que se estaba facturando en España, teniendo en cuenta que era una de las primeras editoriales, la que más facturaba en toda España”, declaración de un empleado de Bruguera (*L'editorial Bruguera des del Barri del Coll* [DVD], Ajuntament de Barcelona, Gràcia, Barcelona, 2010, min. 23).

Amigo”, creada en 1963, primero con títulos populares, pero ya en 1968, consolidada en el mercado, la “colección alterna narrativa con ensayo y poco a poco se hace adulta” (Regueira 2005: 158-159) con narrativa contemporánea, novela, ensayo, biografía, ciencia ficción. Esta colección duró veintiún años, hasta el cierre de la editorial en 1986; mezcló títulos clásicos con ensayo y literatura contemporánea a bajo costo, con tapas blandas, y llegó a editar unos ochocientos títulos registrados en ISBN de España. Allí aparecieron autores como L. Alas Clarín, I. Asimov, H. de Balzac, P. Baroja, J. L. Borges, I. Calvino, T. Capote, C. Cela, J. Cortázar, R. Chandler, F. Dostoievski, W. Faulkner, G. Flaubert, G. García Márquez, G. Greene, D. Hammett, E. Hemingway, J. Joyce, F. Kafka, J. Le Carré, H. P. Lovecraft, A. Machado, J. Marsé, P. Neruda, J. C. Onetti, J. D. Salinger, Stendhal, B. Sotker, L. Tolstoi, F. Umbral, M. Vázquez Montalbán, O. Wilde (Guiral 2010: 206).

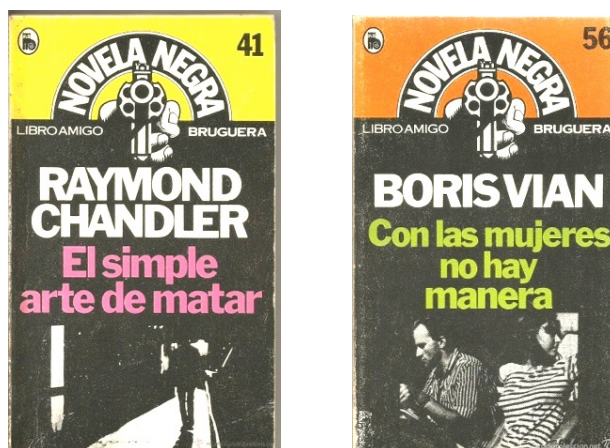
El “salto de calidad” fue operado por medio de dos argentinos que desembarcan en la editorial, producto del exilio político. Por un lado, Ricardo Rodrigo, quien había llegado en 1973 a la editorial y de la que marcha en 1981 junto a la agente Carmen Balcells para fundar RBA, es en quien se ocupa de la selección de títulos y la creación de la serie negra dedicada al género policial (que luego se integrará a “Libro Amigo”).

Por otra parte, Bruguera se moderniza en sus cubiertas. Esto fue responsabilidad del ilustrador argentino Neslé Soulé, que llegó a la editorial en 1979 y realizó 150 portadas en “una labor en solitario cuyo elegancia y modernidad será responsable de muchos de los mayores aciertos de la casa. Soulé es un mago del repro-master con el que sobreexpone fotos hasta transformarlas en dibujos. Él será la imagen de Bruguera durante la década 1980-1986” (Regueira 2005: 223).¹⁹⁴ Carlos Pujol será el editor de esa década, encargado de dotar de prestigio a la editorial.

Los ejemplares de “Libro Amigo” consultados (y disponibles en la Biblioteca de Catalunya) no guardan un mismo diseño, si bien el formato de libro de bolsillo y tapas blandas se mantiene en todos los volúmenes. La diferencia está en los paratextos: hasta 1979 aproximadamente, no se agrega ningún texto adicional. Luego, aparece una breve “nota biográfica” y “otras publicaciones del autor” y deja de publicarse, al final, la hoja recortable para comprar números atrasados, rasgo que acercaba la colección más a la literatura popular y a modos revisteriles de adquisición y colección. El nuevo diseño es responsabilidad de Soulé y Spagnuolo. En el caso de la serie “Novela Negra”, esta integra la colección, pero con numeración propia y con un prólogo del director de la colección, el escritor argentino Juan Martini. Algunas traducciones

¹⁹⁴ Todo el catálogo y algunas de sus portadas están disponibles en www.tercerafundacion.net, sitio dedicado a la ciencia ficción en España.

son argentinas y habían sido editadas años antes por editoriales argentinas como Sudamericana, Emecé y compradas, luego, por Bruguera. A veces se trata de traducciones *aggiornadas* a una versión española; por ejemplo, *El simple arte de matar* de Raymond Chandler es “Versión española de Jaume Prat sobre traducción de Floreal Mazia” (en página de créditos) (Imágenes 88 y 89).



Imágenes 88 y 89. Cubiertas de colección “Libro Amigo-Novela Negra”.

Otras colecciones de Bruguera que contribuyen a dotar de legitimidad simbólica al sello son la de “Libro Clásico” (de obras maestras de la literatura universal, traducidas y editadas por especialistas destinadas a un público académico), “Cinco Estrellas” y “Col. Naranja”, que también se acabarán integrando en “Libro Amigo”.

Una colección que expande el espíritu de “Libro Amigo” es la “Colección de Literatura Universal Bruguera”, más conocida por su sigla “CLUB Bruguera”, creada en 1979, cuyo objetivo era publicar semanalmente una obra de “literatura universal” hasta llegar a cien títulos, en los que dominan los autores latinoamericanos (aprovechando el *post-boom*), españoles y la literatura extranjera de lengua inglesa y con enormes tiradas de 95.000 ejemplares. Por ejemplo, tomando el año 1980, en el que se publica *Todo Ubú* de Jarry, los otros títulos de la colección son los siguientes: *Para vivir aquí* de Juan Goytisolo, *Las olas* de V. Woolf, *La isla del tesoro* de R. L. Stevenson, *La ciudad de la niebla* de P. Baroja, *El lamento de Portnoy* de P. Roth, *El libro de los seres imaginario* de J. L. Borges, *El astillero* de J. C. Onetti, *Las lanzas coloradas* de A. Uslar Pietri, *El perseguidor y otros relatos* de J. Cortázar, *Siddharta* de Herman Hesse, *El jugador* de F. Dostoyevski y *Trópico de capricornio* de H. Miller.

Sobre los cien títulos de la colección, hemos localizado solo siete de lengua francesa. Estos son: *De un castillo a otro* de L. Ferdinand Céline, *La piel de Zapa* de H. de Balzac, *La dama de las*

camelias de A. Dumas, *El gran Meaulnes* de A. Fournier, *Todo Ubu* de A. Jarry, *Rojo y Negro* de Stendhal y *La hierba roja* de B. Vian.

La mayor innovación de esta colección fue su modo de publicitarse a través de *spots* televisivos, la venta no solo en librerías sino también en quioscos y a bajo costo (225 pesetas), a pesar de sus tapas duras. La colección inauguró una moda de colecciones similares durante la década de los ochenta para “armar bibliotecas” que habían sufrido durante la censura franquista, también sus ejemplares eran vendidos en quioscos y librerías. Según indica Regueira (2005: 222-223), “el proyecto gráfico de Neslé Soulé tuvo mucho que ver en la aceptación de esta gran propuesta”. Los dos primeros títulos fueron *A sangre fría* de Capote y una antología de Borges, con una tirada de 400.000 ejemplares. Las posteriores se mantendrían en 100.000 ejemplares (Vila-Sanjuán 2003: 91).

La obra de Jarry cuenta con un expediente en el Archivo General de la Administración (expediente 9576), al igual que muchos otros títulos de esta colección, si bien la censura previa y la consulta voluntaria ya habían quedado obsoletas en ese comienzo de los años ochenta. Aún así, Bruguera seguía realizando el depósito de seis ejemplares, según los requisitos la Ley de Prensa e Imprenta de 18 de marzo de 1966. Vemos de este modo que el control censorio de archivar los ejemplares editados perduró como una práctica residual años después de declararse formalmente el fin de la censura con la Constitución de 1978.



Imágenes 90 y 91. Cubiertas de “CLUB” Bruguera.

La orientación hacia el libro literario más que a la historieta, rumbo tomado por Consol Bruguera, hija de Francisco, que permitió llegar a editar hasta treinta y cinco libros por semana acabó no siendo rentable para la editorial. A esto se le suma la crisis del petróleo, el encarecimiento de sus créditos internacionales por la devaluación de la peseta respecto del dólar, la suspensión de pagos en América Latina debido a la crisis financiera (el peso mexicano

se había devaluado en un 78 % y Argentina había prohibido la salida de divisas). Todo esto llevó a la cesación de pago en 1982 y posterior quiebra de la editorial en 1986, cuyos fondos pasaron a Ediciones B, del Grupo Zeta (Arroyo 1982). El final de Bruguera anuncia el cierre de una época de posguerra de industrias editoriales de impronta familiar y la apertura hacia otra marcada por la globalización y la internacionalización del capital. Así resume el escritor Vázquez Montalbán la educación sentimental impartida por Bruguera en su artículo “Crónica de una ruina anunciada”, 12 de junio de 1982 en *El País*:

Y en una semana se produce la absorción de Seix Barral por Planeta y la suspensión de pagos de Bruguera, toda una vida, toda mi vida cultural en ruina, desde Carpanta a *Crónica de una muerte anunciada*, desde Corín Tellado a Azucena, a la mejor y más literatura universal por metro cuadrado y por minuto, característica de la última etapa de Bruguera. Esta era la editorial Bruguera de nuestra infancia y ya fue una sorpresa enterarnos, años después, que gracias a ella habían sobrevivido intelectuales rojos, dibujantes y escritores que por las historietas y la subliteratura de Bruguera consiguieron pagar el alquiler, el seiscientos, una edición marxista literal del universo confiado en su condición de vencidos. Y tal vez de esta doble cultura, de esta esquizofrenia de exiliados interiores arranca el impulso que, de pronto, en la década de los 70 convierte a Bruguera en una editorial culta porque los que éramos niños en los 40 (Umbral, Moix, Marsé, Perich o un servidor) reivindicábamos el material del que estaba hecha nuestra conciencia y porque desde la propia Bruguera se empieza a editar libros de la cultura con mayúscula, primero colecciones aisladas en el océano de cultura de masas, novela negra con todas sus consecuencias después y cuando la oruga se sintió con fuerzas se cargó de policromía y se echó a volar cargada de Onetti, Jorge Amado, García Márquez, Juan Marsé, Jorge Luis Borges.

En cuanto a Alfred Jarry, creemos que su edición coincide con el deseo de Bruguera de jerarquizar el catálogo. Primero, en 1977, Jarry sale publicado en una antología: *Diez maestros del humor negro* (Libro Amigo nº 535) junto otros autores como A. Allais, A. Bierce, J. Swift, Saki, M. Twain, A. Villiers de L'Isle Adam, T. De Quincey, A. Chejov, O'Henry. La antología y la traducción son responsabilidad de Oscar Balmayor (Imagen 94). Aquí se incluyen los textos de *La Chandelle verte*: “Costumbres de los ahogados”, “Sobre algunas violaciones legales”, “Pegar a las mujeres”, “La pasión considerada como una carrera de bicicletas cuesta arriba” (177-187), junto a una breve nota biográfica. En la presentación, Balmayor (1977: 5) relaciona el humor negro de la vanguardia europea con cierta tradición española:

Fue André Breton en su *Antología del humor negro* (1939) quien unió por primera vez las palabras “humor” y “negro”, y quien delimitó sus fronteras: la tontería, la ironía escéptica, la broma sin gravedad, el falso sentimentalismo y la fantasía de corto vuelo con que a menudo se confunde la poesía. Lejos del estereotipo de humor evasivo, relajante y complaciente, el humor negro entraña siempre un intento de desacralizar la realidad. [...] Ortega y Gasset señaló como nota esencial del arte de nuestro siglo su falta de seriedad y lo corrobora la revalorización que del humor hacen todas las corrientes vanguardistas. Sin embargo su presencia en la literatura universal es una constante. Entre nosotros lo encontramos ya en la novela picaresca y en Quevedo.

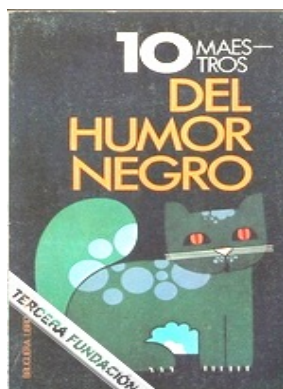
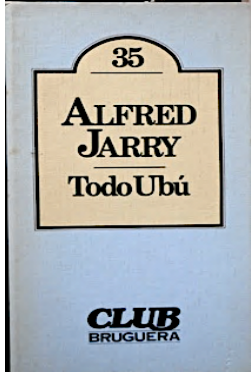
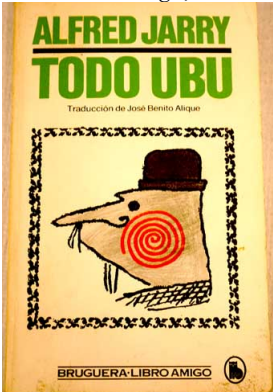


Imagen 92. Cubierta de antología *Diez maestros del humor negro*.

Ubú rey aparecerá publicado más tarde en una edición íntegra, en 1980, en el número 35 de “Club Bruguera” y, en 1981, en el número 868 de “Libro Amigo”. La información sobre la macroestructura de la primera traducción se resume a continuación, junto a la información de la reedición:

Título	<i>Ubú rey</i>
Género	--
Año	1980
Lugar	Barcelona
Traductor	José Benito Alique
Colección	Club
Contraportada	Traducción: José Benito Alique Diseño: Neslé Soulé
Ed.	Bruguera
Original consultado	<i>Tout Ubu</i>
Páginas	344
Cubierta	 <p>Imagen 93.</p>
Contracubierta	CLUB Bruguera. Colección de literatura universal Bruguera, nº 35
Prólogo	7-18 “Introducción” firmada por J. B. Alique. Resumen: -humor como conocimiento -Ubú y Faustroll -Colegio de Patafísica -Comentario la traducción (2 páginas): fiel al “espíritu de Jarry”, “versión legible en castellano”, sin notas, para un lector no especialista. -Traducción “libre” de algunos de los términos de los “caprichos semánticos el genial inventor de la patafísica”. No busca versión académica “incomprensible”.
Imágenes	-Verdadero retrato del señor Ubú

	<p>-Otro retrato del señor Ubú -Imágenes del Almanach del Père Ubu -Afiches de la representación de 1896</p>
Anexos	<p><i>Ubú rey</i> Discurso de Alfred Jarry -Otra presentación de <i>Ubu Rey</i> -Dedicatoria -Personajes -Vestuario -Composición de la orquesta -apéndices a <i>Ubú Rey</i>: 1-Fragmentos de cartas de Alfred Jarry a Aurelien Lugné-Poe 2- De la inutilidad del teatro en el teatro 3-Doce argumentos sobre teatro 4-Cuestiones de teatro</p> <p><i>Ubú en la colina</i> -Introducción — carta a Laurent Thailhade. -Personajes -2 actos -Canción final -Apéndice a <i>Ubú en la colina</i>: -Sobre los títeres. Conferencia.</p> <p><i>Ubú cornudo</i> -Lista de personajes -Canción</p> <p><i>Ubú encadenado</i> -Dedicatoria</p> <p>Fragmentos de los <i>Almanques del Padre Ubu</i>. Ilustrados por Pierre Bonnard. Cronología Obras de Alfred Jarry.</p>
Cuerpo	<p><i>Ubu Rey</i> (5 actos) <i>Ubu en la colina</i> (reducción a dos actos de <i>Ubú Rey</i>): <i>Ubú cornudo</i> (5 actos) <i>Ubú encadenado</i> (5 actos)</p>
Reedición	<p>1981. <i>Libro Amigo</i>, n°868</p>  <p>Imagen 94.</p>

Tanto en la primera edición de “CLUB Bruguera” como en la reedición en “Libro Amigo” se trata de la misma traducción realizada por José Benito Alique de todo el ciclo ubuesco; primera vez que se editan todas las piezas en un mismo volumen. El *Todo Ubú* (que sigue el *Tout Ubu* estabilizado por Maurice Saillet) incluye en ambos casos las piezas: *Ubú Rey*, *Ubú en la colina*,

Ubú cornudo, *Ubú encadenado* y *Fragmentos de los Almanagues del Padre Ubú*, además de una introducción en “Club Bruguera” con ilustración de Neslé Soulé. En el caso de “Libro Amigo”, se menciona el nombre del traductor en la tapa, un rasgo poco habitual de la edición de entonces (tampoco en otros títulos de la misma colección “Libro Amigo” el traductor aparece en cubierta, tal como hemos visto más arriba). Estas ediciones baratas inundarán las plazas latinoamericanas en la década de los ochenta y noventa, dada la red de distribución y mesas de saldos (Rivera 1997: 220), política editorial seguida por entonces para las editoriales con sede en América Latina.

Como vemos en el cuadro, la edición de *Todo Ubú* en “Club Bruguera” cuenta con una Introducción (7-18), una nota biográfica, una cronología y una lista de obras más importantes, además de los anexos del propio Jarry (las ilustraciones de los dos retratos, “Discurso de Alfred Jarry”, “Otra presentación de *Ubú Rey*”, dedicatoria, lista de personajes, vestuario, composición de la orquesta). Se le agrega la presentación de la colección y los títulos anteriores de dicha colección. Esto resulta una excepción, ya que en general, los demás títulos exhiben reducido paratexto: solo una nota biográfica de una página, sin contracubierta y, al final, la lista de otros títulos de la colección. Los datos de edición se consignan en página impar.

El traductor de *Todo Ubú*, José Benito Alique (1948-2008) destaca con una visibilidad mayor que el resto ya que su nombre está en cubierta (en “Libro Amigo”) y firma el prólogo en ambas colecciones. Alique fue un escritor madrileño que también ejerció como editor y traductor, sobre todo de la lengua francesa y del género teatral. Publicó un volumen de poesía *A Carmen. Rimas del amante muerto* (Ínsula, 1978). Fue colaborador de Bruguera como traductor durante la década de los ochenta con *El Pájaro azul: cuentos de hadas* de Madame d’ Aulnoy (1982), *Cuentos de hadas* de Marie-Catherine d’ Aulnoy (1979), *Las hijas del fuego* de Gérard de Nerval (1981), *El Lobo-hombre* de Boris Vian (1980, 1985, reeditado por Tusquets 1987 y 1993, Círculo de Lectores, DL 1990), *Las hormigas* de Boris Vian (Libro Amigo 969 de 1983, Alianza 2005). En Bruguera publicó *Todo Ubú* (Club 1980 y Libro Amigo 1981, 1982), reeditado por Cátedra en 1997. Cautivado por este personaje traducirá *Gestas*; seguido de *Paralipómenos de Ubú* (J. J. de Olañeta, 1999). Para esta última editorial J. J. de Olañeta, situada en Palma de Mallorca, tradujo además: *Aurelia o el sueño y la vida de Gérard de Nerval* (1982, 2001, 2011), *Otro mundo: transformaciones, visiones, encarnaciones, elevaciones, locomociones* de J. J. Grandville (1988, 2001), *Combate con la imagen* de J. Giradoux (1988), *Viaje adonde se os antoje* de Alfred de Musset (1987), *El Robinsón de doce años* de Madame Mallès de Beaulieu (1989), *El Serpentón verde y otros cuentos de hadas* de Madame d’ Aulnoy (1984). Otras traducciones destacadas de Alique son las obras de teatro de Henrik Ibsen: *Casa de*

muñecas, *La Dama del mar* (Madrid, EMESA, 1980), *Un enemigo del pueblo* (Madrid, MK, 1980), *El Doctor Ox* de J. Verne (Madrid, Editorial Magisterio Español, 1979), *La Princesa rosina* de Madame d' Aulnoy (Valladolid, Miñon, 1984), *Atala* de Chateaubriand (Madrid, EMESA, 1980). De la enumeración de su obra traducida, se desprende un perfil profesional de un traductor francófilo que traduce especialmente teatro.

La edición de *Todo Ubú* preparada por Alique señala una orientación hacia la sátira y, por tanto, busca la relación con una referencia extraliteraria. Así leemos en la contracubierta de “Libro Amigo” (las negritas son nuestras):

La desesperación puede empujar a los hombres hacia dos posturas encontradas: una, la seria, elegida por los políticos y financieros, los tontos importantes y los cabos; otra, la de Jarry, que da cuenta de éstos a través de su otro yo: El Padre Ubú. ¿Cuántos no han gobernado mostrándonos su insondable saco y sus tenazas de descerebración? ¿Cuántos no han practicado en nosotros la torsión de nariz, la arrancadura de los cabellos, la introducción de palitroques en las onejas, la extracción del cerebro por los talones, la laceración del tracero y la supresión parcial o total de la médula espinal? Lamentablemente, el Padre Ubú, ángel del terror y la extravagancia, no supera las cotas de imaginación en la pesadilla y en la caricatura de muchos gobernantes del pasado y de la mayoría de los del presente. Esta es la verdad. Y Jarry no tuvo más que mirar a su alrededor, a ese mundo de opereta en el que, sin embargo, los incoformistas desaparecían sin dejar rastro en el anónimo saco de la muerte. **La sátira en el teatro fue su venganza.**

Avanzando esta idea, en el caso de la edición de CLUB, la “Introducción” (Alique, en Jarry 1980: 7-18) está cargada de referencias extraliterarias de diverso tipo: “Después serían posible Sed Vicious, un señor al que ya nadie recuerda y que, muerto por propia voluntad, se llamó Gary Gilmore, Trotsky, Queipo de Llano y los *ayatollah*. Después serían posibles Juan XXIII, Juan Pablo I, los ‘brigadas rojas’ y Gadafi... ¿Para qué seguir enumerando? Después de Ubú todo lo que sea, lo que es Ubú, sería, es, está siendo posible” (14); hasta hacerlo sinónimo del siglo XX: “Ubú es, nada más y nada menos, que el término con el que cabría designar, si se tratase de hacerlo con uno solo, un siglo de transcurso tan desbordador y atormentado como el que todavía estamos viviendo” (20). Y Alique se sirve de Ubu para discutir con el socialismo, que está en el debate en España y en Europa como futuro político posible:

Le duela a quien le duela, como cada día se demuestra más nítidamente —véanse, si no, las sociedades gobernadas por vanguardias proletarias—, el futuro no estaba implícito en las teorías autoproclamadamente científicas de los padres del socialismo, sino en una forma de individualismo del que todavía no sabemos más que fue empezado a intuir, entre otros muchos, por un visionario enterrado en Bagneux. (16)

Respecto de la norma preliminar, la traducción, con abundante de material paratextual, parece orientada, en última instancia, hacia la representación satírica. La categoría que se usa es la de “traducción” (y no “versión” o “adaptación” denominaciones propias del ámbito escénico), si bien en el prólogo Alique señala que habría que ver el texto representado y que por ello no quiso

sobrecargar la obra con notas (solo hay dos notas de traductor): “En caso de ver representados los *Ubú* —que es como realmente debieran conocerse—, no todos los espectadores podrían tener a su lado a un entendido que les fuera explicando sobre la marcha los caprichos semánticos del genial inventor de la patafísica” (17-18). Aunque no son mencionadas expresamente otras traducciones, es posible que Alique supiera de su existencia puesto que informa que su propuesta es más legible para “un lector no especialista” y no “tan incomprensible como otras que, por pretender un excesivo respeto al original, han circulado a su aire —incomprendidas de todos— por el odioso mercado de la literatura” (17). Él propone una traducción por el sentido (siendo “fiel al espíritu de Jarry”) para acercar el autor a ese lector medio, no erudito. En este punto parece criticar la versión “académica” realizada por González Salvador para Ed. Bosch, aunque no lo expresa abiertamente, ubicándose en una tímida posición de “retraducción activa”.¹⁹⁵ En cuanto a la norma operacional matricial, el texto se presenta completo, además en la edición de *Todo Ubú*, aparecen las otras obras y más anexos del ciclo ubuesco.

a. Análisis de los juegos de palabras (JP)

Respecto de la norma operacional textual, si bien en los paratextos el traductor se muestra partidario de la traducción “libre y legible”, e incluso satírica al abundar en referentes de la realidad actual europea, veremos que resulta más conservador en la elección de las técnicas de traducción, tal y como resume el siguiente cuadro (véase el cotejo completo en Anexo 6, del que extraemos los ejemplos que ilustran las técnicas):

¹⁹⁵ La traducción de Ana González Salvador y de José Benito Alique han sido comparadas por Rafael Ruiz Álvarez en su artículo “Reflexiones en torno a las traducciones de *Ubu roi* en castellano, los ejemplos de Ana González Salvador y José Benito Alique” (en Giné 1999: 165-179). Si bien el objeto es de interés para nuestro estudio, el autor acaba adoptando un enfoque prescriptivo que le lleva a juzgar las traducciones más que realizar un análisis descriptivo ya que condena, por ejemplo, las opciones tendientes a la adecuación con el original que incurren “en un afrancesamiento excesivo, cuando se pretende mantener la literalidad a ultranza” (1999: 173).

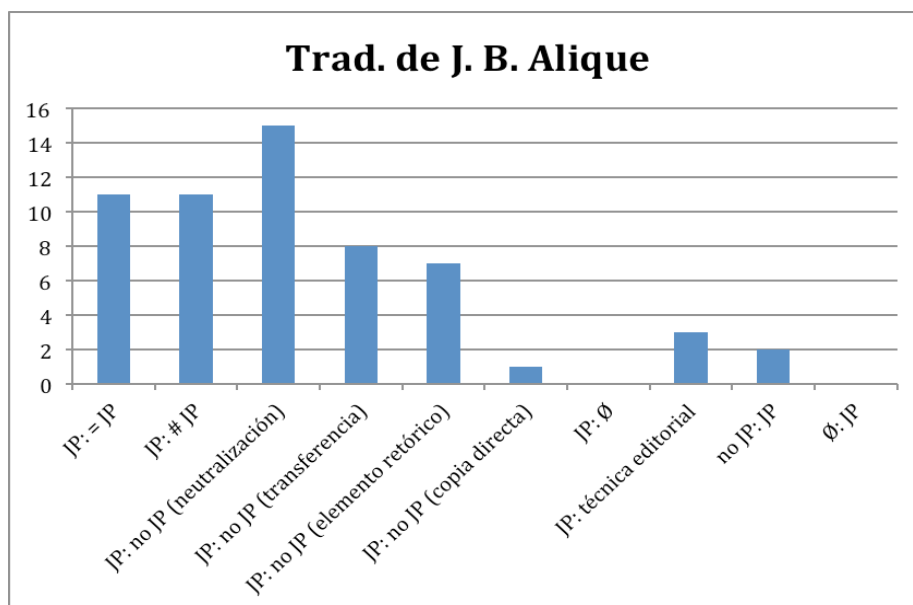


Gráfico 8.

La técnica más usada por Alique es la neutralización del JP original. Así pues, traduce por el sentido eliminado el juego de palabras, como en el JP 3, en que “derecho” (que funciona como referencia a la “dirección” y “justicia”) es sustituido por la oposición entre “razón” y “sinrazón”:

Mère Ubu — Écoute, encore une fois, je suis sûre que le jeune Bougrelas l'emportera, car il a pour lui le bon droit . Père Ubu — Ah ! saleté ! le mauvais droit ne vaut-il pas le bon ? Ah ! tu m'injuries, Mère Ubu, je vais te mettre en morceaux. (III, 1, 369)	Madre Ubú. Escucha de una vez. Estoy segura de que el joven Brugelao acabará triunfando. La razón está de su parte. Padre Ubú. ¡Ah, bahorrina! ¿Es que acaso la sinrazón no vale nada...? Me injurias, Madre Ubú. Voy a hacerte rodajas. (57)
---	--

El nombre de los protagonistas, que suele aparecer deformado en el original, es traducido siempre del mismo modo (JP 26) y el apodo de la Mère Ubu, “Rbue” (*rebus*, desecho), es traducido por un adjetivo peyorativo que funciona como metonimia de la persona: “borracha” o “maldita” (JP 16).

Palabras neológicas como el verbo “décerveler” (JP 28) se convierte en el verbo “descerebrar”, registrado en el *DRAE* (“tr. ant. descalabrar / herir en la cabeza”); el utensilio punitivo “le balai innominable”, en una “escobilla repugnante” (JP 35) y el ejército de “grippe-sous”, en “usureros” (JP 41), quienes buscarán incautar los ahorros del pueblo. Las palabras que designan la barriga de Ubu también encuentran un referente más común para ese “lector no especialista”. Así la “gidouille” jarryana es traducida por “panza” (JP 48), el insulto compuesto “cornegidouille” por un calco literal “cuernoempanza” (JP 42) y el sinónimo neológico “bouzine” (JP 33) por “golondrino”, que el *DRAE* define como expresión coloquial para “pollo

de golondrina” y que podría evocar por su redondez la barriga del personaje; “boudouille” (JP 37) en (“Il lui découd la boudouille d’un terrible coup d’épée”) es neutralizado con un “Terrible mandoble que le descose la ropa a la altura del bajo vientre”; por último, “giborgne” (JP 56) es neutralizado por “panza” o “barriga”, sustantivos de registro estándar. Ubu usa el adjetivo neológico “bouffre” (JP 38) para calificar a las personas de su entorno, este es neutralizado en la traducción por los frecuentes “torpe” o “simple”, así como el femenino “bouffresque” (JP 39), traducido por “simpleasca”.

Respecto de arcaizantes conjugaciones verbales como “vous estes un fort grand voyou” (JP 30), Alique actualiza y no elige el “vos”, sino el “tú”: “Eres un grandísimo granuja”. Cuando el autor altera el orden habitual de la frase, el traductor suele reponerlo: “Je te vais arracher les yeux” es traducido por el correcto: “Te voy a arrancar los ojos” (JP 36). Sin embargo, Alique no siempre respeta esta decisión porque a veces usa el apóstrofe para unir palabras, recurso que vuelve el texto más coloquial en castellano, como en el JP 31 en que se apostrofa “revient’a palos”. En general, recurre al apóstrofe en los juegos de palabras donde se altera el orden pronominal: “Payez ou ji vous mets dans ma poche avec supplice et décollation du cou et de la tête” se vuelve “Pagad u os met’ en mi saco” (JP 44) y “[...] s’ils m’attrapent, ji lon fous à la poche” se traducido por “[...] en mi sac’acabará” (JP 46) reuniendo en una palabra compuesta la expresión coloquial “sanseacabó” y la palabra francesa “sac” (saco).

Además, Alique hace uso de una variedad de recursos de forma bastante equitativa sin priorizar ninguno en demasía. Casi al mismo nivel se sitúa el respeto del JP por un JP similar como la creación de un nuevo JP. El JP similar se da, sobre todo, ante el isomorfismo de la lengua, como el JP 6 sobre la polisemia referida a la “fuga” (escape / diarrea) o el JP 8 sobre la polisemia referida a “frío” (plato / muerto):

Pile — Hon ! Monsieuy Ubu, êtes-vous remis de votre terreur et de votre fuite ? Père Ubu — Oui, je n’ai plus peur, mais j’ai encore la fuite . Cotice, <i>à part</i> — Quel porceau ! (IV, 5, 385)	Madre Ubú. ¡Hon, señor Ubú! ¿Os habéis repuesto de vuestro pánico y de los afanes de la fuga ? Padre Ubú. Del miedo sí, desde luego. Pero todavía nos queda la fuga . Cotiza. (Aparte.) ¡Valiente puerco! (80)
--	--

Pile — Mais, Sire Ubu, il [l’ours] est déjà froid . Père Ubu — C’est dommage, il aurait mieux le manger chaud . Ceci va procurer une indigestion au Maître des Finances. (IV, 6, 388)	Pila. ¡Pero, Sire Ubú, si está completamente frío ! Padre Ubú. Es una pena. Hubiera sido mejor poder comerlo caliente . Mucho me temo que el Señor de las Phinanzas acabe con una indigestión. (83)
--	--

La polisemia referida al léxico marino se reproduce del mismo modo en la traducción, como JP 11 y 12:

Père Ubu — Il est de fait que nous filons avec une	Padre Ubú. Verdad es que navegamos con una
--	--

rapidité qui tient du prodige. Nous devons faire au moins un million de nœuds à l'heure, et ces nœuds ont ceci de bon qu'une fois faits ils ne se défont pas. Il est vrai que nous avons vent arrière. (V, 4, 397)	velocidad casi prodigiosa. Debemos estar haciendo, cuanto menos un millón de nudos a la hora. Y esos nudos tienen la ventaja de que, una vez hechos , no hay quien los deshaga . Aunque todo sea dicho, también tenemos viento en popa. (95)
---	---

Le commandant — N'arrivez pas, serrez près et plein. Père Ubu — Si, si ! Arrivez , entendez-vous! C'est ta faute, brute de capitaine, si nous n'arrivons pas. Nous devrions être arrivés. (V, 4, 397)	El comandante. ¡Nada de arribar ! ¡Cargad las velas proa al viento! Padre Ubú. ¿Cómo que nada de arribar? ¡ Arribad , sí, que tengo prisa. ¡Arribad, ¿me oís? Será culpa tuya, bruto capitán, si no arribamos. Ya deberíamos haber arribado. (96)
--	--

Las palabras neológicas características del léxico ubuesco son respetadas y castellanizadas en su terminación creando un JP similar en castellano. Esto ocurre en “Phynances” que se convierte en “Phinanzas” (JP 27) en todas las ocurrencias aun en aquellas en que en el original dice “finances”; el insulto “merdre” se vuelve “mierdra” (JP 29) y la “oneille” se convierte en “oneja” (JP 43), salvo en una ocurrencia: “dormir sur les deux oneilles” traducido por una expresión ya existente “dormir a pierna suelta”; las “lumelles” se transforman en “lumelas” sin evocar directamente ni a elementos ópticos ni a láminas de cortar, como hicieron los otros traductores que hemos visto hasta ahora (JP 54).

La creación del JP es la tercera técnica más usada para buscar un efecto humorístico autónomo, sin recurrir a notas explicativas. Así, en el JP 2 crea un juego con el fuego y el agua:

Mère Ubu — Fais à ta tête, Père Ubu, il t' en cuire . Père Ubu — Eh bien ! tu seras avec moi dans la marmite . (III, 1, 369)	Madre Ubú. No juegues con fuego, Padre Ubú. Saldrás escaldado . Padre Ubú. Bueno, a ti no te dará tiempo de ponerte en remojo . (57)
---	---

En el JP 19, Alique prioriza un juego por paronomasia entre “voraces” y “tenaces”, eliminando la referencia intertextual con Corneille (en el combate de “voraces contre les coriaces”). Lo mismo ocurre en la enumeración de adjetivos peyorativos del JP 20, en el que traduce por homofonía sin crear neologismos:

Bougrelas, <i>le frappant</i> —Tiens, lâche, gueux, sacripant, mécréant, musulman ! Père Ubu, <i>ripostant</i> — Tiens! Polognard, soûlard, bâtard, hussard, tartare, calard, cafard, mouchard, savoyard, communard! Mère Ubu, <i>le battant aussi</i> — Tiens, capon, cochon, félon, histrion, fripon, souillon, polochon ! (V, 2, 395)	Bugrelao. (<i>Golpeándole</i> .) ¡Toma, cobarde, miserable, so gañán, truhán, musulmán! Padre Ubú. (<i>Respondiendo a los golpes</i> .) ¡Toma, polonero, embustero, camandulero, majadero, alabardero, carnero, condotiero, comunero! Madre Ubú. (<i>Apuntándose también</i> .) ¡Toma, bribón, felón, cabrón, porcachón, histrión, capón, polacón! (93)
--	--

A veces el traductor elige otro recurso retórico para compensar el JP. En el JP 45 prefiere crear el verbo “tomatar” (tomate / matar) en “¡Mira que te tomato!” para compensar la deformación

pronominal en “Ji toue tue au moyen du croc à merdre”; también hay casos que, ante la ausencia de JP, crea uno nuevo, como la palabra compuesto “margraviado” en referencia a “margrave” de Thorn (JP 58); el formulaico conector consecutivo “par conséquent de quoye” (JP 53) se convierte en otra relación lógica opositiva y coloquial: “Lo cual significar no significa”.

También hay casos en los que el JP no es traducido y se realiza una transferencia de uno de los sentidos del original pero sin un juego formal. Esto ocurre con “andouille” traducido por “botagueña” (JP 1), es decir, “longaniza hecha de asadura de puerco” (*DRAE*) pero que no tiene el sentido de insulto entre sus acepciones castellanas:

Mère Ubu, <i>courant après lui</i> — Oh! Père Ubu, père Ubu, je te donnerai de l' andouille . Père Ubu, <i>dans la coulisse</i> — Oh ! Merdre ! tu es une fière d' andouille . (I, 5, 358)	Madre Ubú. (<i>Corriendo tras él</i>). ¡Oh, Padre Ubú, Padre Ubú! ¡Te daré botagueña ! Padre Ubú. (<i>Entre bastidores</i>). ¡Oh, mierdra! ¡Tú sí que eres una buena botagueña ! (43)
---	--

Los nombres de los soldados palotins también son traducidos por transferencia, perdiendo la referencia heráldica en “Jirón, Pila y Cotiza” (JP 25).

Respecto de la técnica editorial, en tres ocasiones Alique recurre a la nota del traductor. La primera es para explicar el juego intertextual con Shakespeare en el epígrafe (JP 14):

A donc le Père Ubu hoscha la poire, dont fut depuis nommé par les Anglois Shakespeare, et avez de lui sous ce nom maintes belles tragœdies par escript. (dedicatoria, 349)	Así pues, el Padre Ubú meneó la pera, por lo que desde entonces los ingleses le llamaron Shakespeare, y habéis de él, bajo ese nombre, muchas hermosas tragedias por escrito.* (29) * Jarry utiliza aquí ‘pera’ por cabeza, para conseguir un juego de palabras que queda claro si se recuerda que, en inglés, <i>to shake</i> es menear, y <i>pear</i> , pera.
--	--

Las otras dos notas son para explicar los juegos de palabras en los nombres propios de dos personajes. Alique transfiere el JP castellanizando la terminación y agregando una nota de traductor. Así para “Bougrelas” traduce “Bugrelao” (JP 23) y explica en nota y agrega el matiz sexual: “*Bougre* en francés significa individuo o tipo, y en una acepción más antigua, que quizás sea a la que intente referirse Jarry, tiene el sentido de bujarrón [sodomita]” (44). Ahora bien, cuando “bougre” aparece como adjetivo, emplea una rica sinonimia que varía en los registros desde el estándar “individuo” al vulgar “bujarrón”:

1. Père Ubu — Ah! je cède à la tentation. Bougre de merdre, merdre de bougre, si jamais je le rencontre au coin d’un bois, il passera un mauvais quart d’heure. (I, I, 35) 2. Père Ubu — Bougre , que c’est mauvais ! (I, 3, 356) 3. Père Ubu — Il n’est pas bête, ce bougre , il a deviné. (I, 4, 358) 4. Père Ubu — Commence par les principautés, stupide bougre ! (III, 2, 371)	1. Padre Ubú. ¡Ah, me vence la tentación! ¡ Individuo de mierdra, mierdra de individuo! Si alguna vez lo encuentro a solas en el bosque, juro que le haré pasar un mal rato. (38) 2. Padre Ubú. ¡ Bujarrón ! ¡Huele que apesta! (41) 3. Padre Ubú. No es tonto este individuo. Lo ha adivinado. (42) 4. Padre Ubú. ¡Comienza por los principados, estúpido torpe! (59)
--	---

5. Un autre — Pif ! Paf ! en voilà quatre d’assommés par ce grand bougre de lieutenant. (IV, 4, 383)	5. Otro. ¡ Nariz de borracho! ¡A otros cuatro acaba de cargarse el tunante de teniente que lo acompaña! (77)
6. Tous — En avant ! Hurrah ! Jambedieu ! Attrapez le grand bougre . (IV, 4, 383)	6. Todos. ¡Adelante! ¡Hurra! ¡Tabas de sátiro! ¡Atrapemos al tunante! (78)
7. Cotice — Lâche bougre ! (IV, 6, 386)	7. Padre Ubú. ¡So cobarde!

Lo mismo sucede con el nombre del capitán “Bordure”, vuelto “Bordura” y en cuya nota leemos: “Parece que al elegir este nombre para el capitán (*Bordure*, en francés), Jarry quiso maridar lo heráldico y lo equívoco (*Ordure*: suciedad)” (40). Ahora bien esta nota que se entiende propia de Alique, en realidad es indicio que el traductor ha consultado otras traducciones (no confesadas), ya que la nota había sido escrita por Fassio en la primera traducción argentina, quien, a su vez, retomaba una explicación ofrecida por J.-H. Sainmont en en “Ubu ou la création d’un mythe”, *Cahiers du Collège de ‘Pataphysique*, n°3-4): “[Entre las variantes introducidas a la gesta original, Jarry] cambió Rolando por Bordura, para maridar ambiguamente la heráldica y lo equívoco [*bordure*, bordura y *ordure*, suciedad]” (1957: 85).

Por último, la interjección característica de los palotinos queda tal cual como una copia directa “Hon!” (JP 51), el único caso relevado para esta técnica.

En síntesis, José Benito Alique propone *a priori* una versión “más libre y legible” (que otras que circularon “a su aire —incomprendidas de todos— por el odioso mercado de la literatura”, como afirma en su prólogo) para un público de no especialistas, en consonancia con el proyecto divulgatorio de la editorial Bruguera. Y agrega:

Algunos de los términos utilizados son, y no podía ser de otra manera, traducciones libres del tan personal francés del padre del Doctor Faustroll. El lector se encontrará de tal modo, entre otros, con *rastrones*, *palotines*, *salopines*, *phinanzas*, *onejas*, *hones*, *lumelas*, etc. Aunque en un principio, pensé explicar el significado que para mí tienen algunos de ellos, una vez releídas las versiones, no creo necesario hacerlo, pues el sentido de cada uno queda sobradamente diáfano en contexto. (Alique, en Jarry 1980: 17)

Ahora bien, aunque se declara partidario de una posición más libre en su afán de “acercar el autor al lector”, según la famosa fórmula de Schleiermacher, hemos visto que, al analizar la traducción de los juegos de palabras, la técnica más usada es la neutralización de los mismos, seguida de cerca y casi por igual por transferencias que castellanizan las palabras franceses sin jugar con ellas, agregando en contadas ocasiones notas o creando nuevos juegos otras pocas veces. Por diferentes medios, Alique busca, más que crear juegos de palabras, dotar al texto de una pátina de coloquialidad en español; en tal sentido, recurre a léxico coloquial, oraciones apostrofadas, el pronombre “tú” en lugar del formal “vos”, entre otros recursos empleados.

3.6. “La pasión por la formación militante”: *Ubú completo* traducido por R. Sender (1981) para Editorial Fontamara

Editorial Fontamara, creada en Barcelona en 1974 y cerrada en 1986, es otro de los sellos políticos de izquierda que proliferaron en los setenta en España y especialmente en la capital catalana. Debe su nombre a la novela *Fontamara* (1933) del líder del comunista y antifascista italiano Ignazio Silone, a quien también tradujeron, haciendo evidente la vinculación política con la Liga Comunista (fracción de la LCR creada en 1973) de sus fundadores: Emili Olcina Aya, Rafael Argullol y Lluís Basset, si bien estos dos últimos se alejarían luego de la editorial. Enseguida la editorial afianza su ideario trotskista, que será su marca identificatoria, con la llegada de exiliados de América Latina a su dirección (de Chile y Panamá).

El editor al mando todos esos años la editorial es Emili Olcina Aya, a quien un colaborador, Pepe Gutiérrez (2015), describe como “un simpatizante de la organización con una cierta inclinación libertaria (había publicado unos breves ‘Apuntes sobre los hechos de Kronstadt’ en ZYX), al tiempo que mostraba una fascinación especial por la figura de Yuri Martov, el más coherente y lúcido de los mencheviques cuya muerte tanto sintió Lenin”. Olcina Aya escribió además de ensayos sobre la Guerra Civil española y sobre cine, novelas y guiones, como el de la película *El caçador furtiu* (1992). También colaboró con gran cantidad de traducciones para la editorial Fontamara (E. A. Poe, K. Mansfield, J. Swift, H. James, A. Bierce, R. Kipling, C. de Bergerac, A. Gide, Rabelais, etc.). Su obra propia en catalán y castellano fue editada en su mayoría por el sello Laertes: *L’art i el cos de Madonna* (1990), *La catedral buida* (1991), *La estrella y la serpiente* (1992), *Paso peligroso* (1993), *El bosque de los esqueletos* (1994), *No cruces las piernas* (1997), *Apuntes sobre Ferran Sors y la creación romántica en la España de Goya* (1999), *Histories del vespre i de la nit* (1999), *La deesa nua* (2002), *Les milícies catalanes al front d’Aragó* (2006, en colaboración con Judit Camps).

En cuanto a la editorial, esta tenía una vocación de formación militante y, por ello, a los títulos publicados a modo de materiales de reflexión agregaban un apartado de análisis (a partir de la publicación el *ABC del comunismo* N. Bujarin y E. Preobrazhenski en 1977). Se editaron clásicos marxistas, como K. Kautsky, E. Bernstein y R. Luxemburgo, la obra de Trotsky, en traducciones de Juan Andrade, así como también la obra y traducciones de Andreu Nin, ambas hechas durante la República; asimismo, publicaron revistas traducidas como *Crítica de la Economía Política*, órgano de la Liga Francesa. A pesar de su interés de transmisión política militante, la complejidad de las problemáticas abordadas hizo que fuera percibida como una

editorial demasiado intelectual y sofisticada por la mayoría del público de izquierdas e incluso por los propios cuadros del partido:

De hecho, a muchos trabajadores, los de la Liga les parecían “intelectuales” que le colocaban libros que le abrumaban desde la primera página. El catálogo de Fontamara contribuyó en no poca medida en esta impresión cultivada, esto sin olvidar la pasión por la formación y las lecturas que contrastaba con el desinterés de otros grupos de la tradición comunista oficialista, indudablemente más preocupado en la fidelidad de sus militantes que por su formación, algo que entendían como aprendizaje estricto de las claves partidarias. (Gutiérrez 2015)

El grueso de los títulos eran ensayos políticos en las colecciones: “Aportes”, “Argumentos”, “De la naturaleza de las cosas”, “Ensayo contemporáneo”, “Libro historia”, “Logos”, “Paz y conflictos”, “Textos feministas”. A modo ilustrativo, algunos títulos de los doscientos cincuenta y dos que constan en el registro de ISBN español son: *Apuntes para la historia del PCE* de Juan Andrade, *La cuestión nacional en el estado español* de Andreu Nin, *España: última advertencia de Leon Trotsky*, *Lenin marxista* de Bujarin, *Literatura y revolución* de Victor Serge, *La alternativa pedagógica* de Antonio Gramsci, *La crisis* de Ernest Mandel, *Creación cultural en la sociedad moderna* de Lucien Goldman, *La formación social latinoamericana* de Luis Vitale.

En cuanto a las traducciones, la compra y traducción propia hacía que algunos proyectos de claro interés partidario fueran empresas demasiado costosas, como la veintena de volúmenes de Trotsky que editaba en Francia Pierre Broué, que no logra llevarse a cabo. De ahí que muchas veces se recuperan traducciones republicanas de la década de los treinta, reduciendo los costos en una empresa que se movía más por una lógica político-partidaria que de ganancia económica.

Aunque mi misión era ante todo facilitar propuestas, recuperar títulos editados durante los años treinta, pudo saber que el sueño de emular e incluso de superar a Anagrama, lo que se mostró como un absoluto disparate. También se creía que el apoyo de la organización era muy importante, lo cual a veces era totalmente cierto, pero también lo era que se distribuyeron ejemplares que quedaban olvidados en el curso de la febrilidad y los desbarajustes militantes. (Gutiérrez 2015)

Según se observa en su catálogo, el momento de mayor publicación de Fontamara ocurre durante la Transición, entre los años 1979 y 1982. Si bien los títulos eran marcadamente de izquierdas, la casa no enfrentó graves problemas con la censura en el final del franquismo, salvo por un secuestro de libros ocurrido en 1974 en el piso de la calle Entença, como recuerda Gutiérrez:

La Brigada Político-Social irrumpió en el piso, detuvo por poco tiempo algunos de sus componentes y se llevó un alijo de libros requisados, precisamente un cargamento que me había costado sudores pasar por la Aduana. Al parecer, la maniobra partía de una supuesta conexión con los hermanos separados de LCR -ETA VI, cuando por entonces apenas nos veíamos. El hecho mereció una nota en la prensa pero no pasó a mayores, eso sí, a nadie se le ocurrió ir a reclamar los libros a la comisaría.

Con la crisis de las editoriales de ensayo de izquierdas una vez recuperada la democracia, Fontamara pierde buena parte de su público, la editorial cierra endeudada y acaba vendiendo sus libros en mesas de saldos, como ocurrió con buena parte de las editoriales de esa época:

[...] la lectura decayó, sobre todo en lo referente al libro de izquierdas. Muchos exmilitantes, pero también militantes, se apartaron de ellos, situándolo muy simbólicamente en los lugares menos accesibles de sus estanterías, había como una sobredosis, como un agobio, una necesidad de aligerar un poco el peso de tantas batallas. La mayoría pensó que la solución no podía ser la revolución, y que sí lo podía ser la vía social europea tal como se veía por entonces. (Gutiérrez 2015)

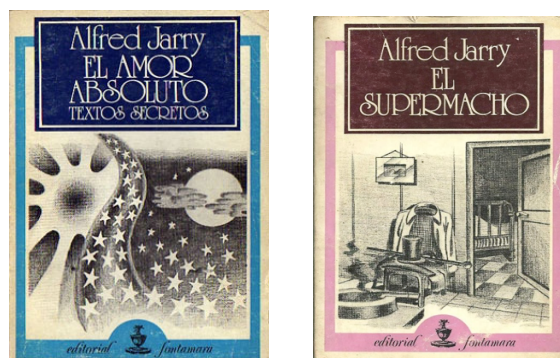
Actualmente perdura su sede mexicana, Distribuciones Fontamara, creada en 1979 y orientada hacia obras de derecho con colecciones como “Biblioteca de Ética, Filosofía del Derecho y Política” (1991), “Doctrina Jurídica contemporánea” (1997). Es curioso la interpretación del nombre de la editorial que se hace en México. Despojado de una interpretación política, de la “fuente amarga” del italiano Silone, en el catálogo de editores mexicanos se construye una etimología catalana para marcar el origen barcelonés de la editorial: “Fontamara se podría traducir como la fuente madre o más literariamente ‘La madre de donde surge la sabiduría como una fuente’” (Pereira 2000: 141).

En relación con la literatura, la editorial Fontamara catalana tenía una colección literaria: “Alejandría”, dirigida por el polifacético Emili Olcina Aya. En ella, se destaca su serie “Rutas: literatura de aventura, terror y misterio” y, sobre todo, “Mandrágora: literatura cómica y grotesca”. De diseño sencillo y económico, cubiertas siempre con un tono verde, en la primera serie y naranja en la segunda, contaba como paratextos solo una página inicial biográfica más una final con los otros títulos de la serie y de la colección.

El catálogo literario de Fontamara es de una abierta francofilia: de los cuarenta títulos publicados, dieciséis son de autores franceses. La colección Mandrágora publica *El poeta asesinado* de G. Apollinaire, *El spleen de París*, *Los paraísos artificiales*, *El proceso de Las flores del mal* de C. Baudelaire, *Viaje a los estados e imperios de la luna y el sol* de C. de Bergerac, *Ron* de B. Cendrars, *Los muchachos terribles* de J. Cocteau, *India Song* de M. Duras, *La ciudad vampiro* de P. Féval, *Prometeo mal encadenado* de A. Gide, *El canto del mundo* de J. Giono, *Mis prisiones* de P. Verlaine, *Zadig*, *micromegas* de Voltaire. Otros autores de literatura cómica y grotesca son: D. H. Lawrence, De Quincey, Swift, Saaki, D. Thomas u O. Wilde.

Jarry destaca dentro de esta lista con tres títulos: dos a cargo de la poeta y traductora argentina Juana Bignozzi (véase 2.6 de la Parte III), quien los había traducido en Buenos Aires: *Ubú encadenado* y *Ubú cornudo* para el Centro Editor de América Latina en 1968. Exiliada política

en España, Bignozzi se vincula por afinidad intelectual y política (ya que venía de la militancia del Partido Comunista) con Fontamara para quien publica *El supermacho* (1976, que ya había publicado antes el editor argentino Stillman en Buenos Aires) y *El amor absoluto* (1976) (Imágenes 95 y 96).




Imágenes 95 y 96. Cubiertas de colección Mandrágora.

El *Ubu rey* junto a *Ubu cornudo*, *Ubu encadenado* y *Ubu en el disparadero*, que componen el volumen *Ubu completo* son traducidos por Rafael Romeo Sender (1950-), un escritor catalán, oriundo de Lérida, que estudió Filosofía y Letras en la Universidad de Barcelona y que, tras muchos viajes por Asia, África y América Latina, se afincó en Perú, donde fue director del Centro Cultural de España entre 1991 y 1993. Cuenta con veintitrés registros de ISBN con obra propia publicada: *Los adelantados* (2013), *El héroe de su historia. El fisonomista* (2009), *El muerto que fuma* (2000), *La vida irónica* (2000), *Tendrás oro y oro* (2000) (finalista al premio Herralde de novela), *Lima* (1987), *Jolly Rogers* (1971). También ha realizado traducciones del francés: *El fantasma de la Ópera* de G. Lerdux (1974, Tusquets y reeditado por Planeta, Mediasat, Ediciones Forum), *Jaleosas andadas* de B. Vian (1980, Icaria), *Moura Budbert* de N. Berberova (1991, Circe Ediciones), *El poeta asesinado* de G. Apollinaire (1974, 1981, Fontamara), *Los poetas malditos* de P. Verlaine (1980, Icaria).

En cuanto a la traducción de *Ubu completo*, no hay grandes marcas paratextuales, como se observan en el cuadro sobre su macroestructura:

Título	<i>Ubu rey en Ubu completo</i>
Género	Drama
Año	1982
Lugar	Barcelona
Traductor	Rafael Sender
Colección	Alejandría — Serie Mandrágora
Contraportada	Títulos originales Traducción: Rafael Sender
Edición	Fontamara
Original	Parece seguir la ed. de 1978 de N. Arnaud, Gallimard, por el orden de la trilogía

consultado	más anexos.
Páginas	188
Cubierta	 <p>Imagen 97.</p>
Contracubierta	<p>“Ubu desborda a su creador y alcanza al mismo tiempo la condición de mito y una existencia casi física. Hecho de retazos de Macbeth, de Napoleón y de chulos y gamberros de baja estofa, el monstruo Ubu, entra en el terreno de las realidades indestructibles como conciencia grotesca de los tiempos modernos. Aunque solo <i>Ubu rey</i> y, en menor medida, <i>Ubu cornudo</i> son ampliamente conocidos entre el público de lengua castellana, son cuatro los ‘Ubus’ que dejó Alfred Jarry. Los cuatro están incluidos, en versión íntegra, en el presente volumen.”</p>
Prólogo	Nota a la edición.
Imágenes	Ilustraciones: Verdadero retrato del señor Ubu. Dibujo que figura en el programa de la primera representación de <i>Ubu rey</i>
Anexos	Nota biográfica y otras publicaciones de Jarry y de la serie Mandrágora y de la colección Alejandría
Cuerpo	<p><i>Ubu completo</i> Primera parte <i>Ubu rey</i> — 5 actos <i>Ubu cornudo</i> - 5 actos <i>Ubu encadenado</i> — 5 actos <i>Ubu en el disparadero</i> — Prólogo y 2 actos Segunda parte <i>Ubu cornudo o el Archeópterix</i> — 5 actos Programa de <i>Ubu rey</i> Paralipómenos de Ubu Repertorio de vestuario</p>
Reedición	México, 1996

Advertimos que la edición cuenta solo con una breve nota biográfica de media página y una “nota a la edición” en la que el editor revisa objetivamente los distintos originales y justifica el criterio de selección de las piezas. Tampoco hay prólogo ni notas del traductor. Si bien Ubu resulta un personaje y una idea presente en gran parte de la producción de Jarry, Olcina Aya aclara que el criterio ha sido editar el material escénico acabado del ciclo, o sea, *Ubu rey*, *Ubu cornudo*, *Ubu encadenado* y *Ubu en el disparadero*. En la segunda parte, se incorporan textos complementarios, que respondían a un triple criterio: la de referirse directamente al personaje, la de estar elaborado con vistas a incorporarse al ciclo teatral, la de ser material que había quedado fuera de las redacciones definitivas (y aquí parece que su intención es completar la edición “completa” de Bruguera). Se añaden así: *Ubu cornudo o El Archeópterix* (intento abandonado de reelaboración de *Ubu cornudo*), “El Programa de *Ubu rey*”, *Paralipómenos de Ubu*, “El repertorio de vestuario”.

En la contracubierta, se lee un intento de ligar *Ubu* con una interpretación del absurdo moderno: “Ubu desborda a su creador y alcanza al mismo tiempo la condición de mito y una existencia casi física. Hecho de retazos de Macbeth, de Napoleón y de chulos y gamberros de baja estofa, el monstruo Ubu entra en el terreno de las realidades indestructibles como conciencia grotesca de los tiempos modernos”.

En el prólogo, se señala, a modo de norma preliminar, que el objetivo que guía la edición de la obra es su futura puesta en escena, si bien se trata de una edición impresa. En cuanto a la norma operacional matricial, el texto se presenta íntegro junto a otras obras del ciclo ubuesco y material anexo que no había aparecido antes en la edición de Bruguera. Cabe destacar que la obra es reeditada en México en 1996, cuando la casa matriz se traslada a ese país.

a. Análisis de los juegos de palabras (JP)

Respecto de la norma operacional textual, el siguiente cuadro resume el uso de las técnicas de traducción de los juegos de palabras (véase el cotejo completo en Anexo 7, del que extraemos los ejemplos que ilustran las técnicas):

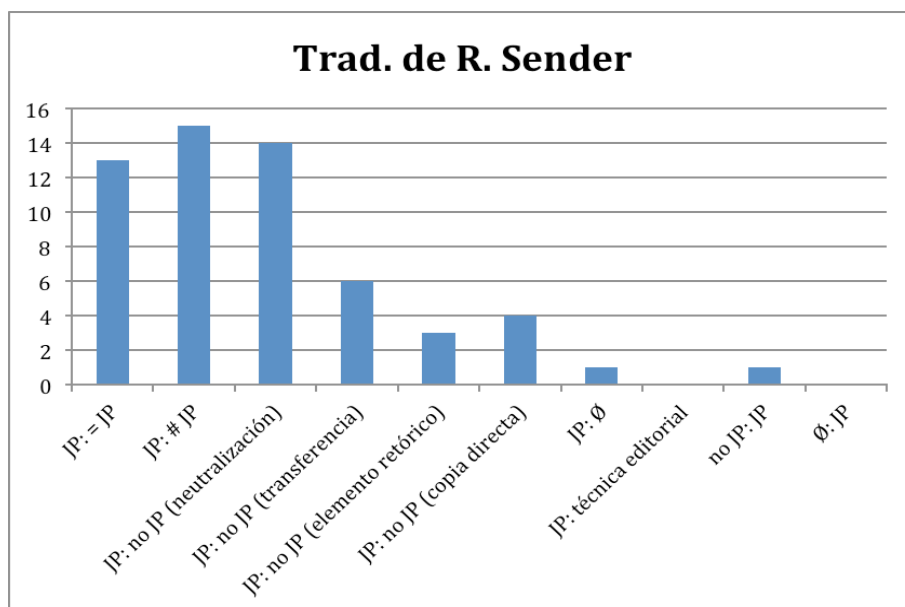


Gráfico 9.

En general, Sender hace un uso equitativo de las técnicas de traducción de JP por un JP similar, distinto o realiza una neutralización del mismo, no decantándose especialmente por ninguna de

estas opciones; por eso, el texto se vuelve oscilante en sus decisiones. Generalmente ante el isomorfismo de lenguas, traduce por un JP similar, como ocurre en los casos de polisemia que ya hemos revisado en otras traducciones. Por ejemplo, respeta la polisemia del léxico marino (JP 11 y 12):

<p>Père Ubu — Il est de fait que nous filons avec une rapidité qui tient du prodige. Nous devons faire au moins un million de nœuds à l'heure, et ces nœuds ont ceci de bon qu'une fois faits ils ne se défont pas. Il est vrai que nous avons vent arrière. (V, 4, 397)</p>	<p>Padre Ubu. Es un hecho que nos largamos a una velocidad que parece prodigiosa. Debemos hacer por lo menos un millón de nudos por hora, y los nudos tienen de bueno que, una vez hechos, ya no deshacen. Aunque hay que contar que tenemos viento en popa. (61)</p>
<p>Le commandant — N'arrivez pas, serrez près et plein. Père Ubu — Si, si ! Arrivez, entendez-vous ! C'est ta faute, brute de capitaine, si nous n'arrivons pas. Nous devrions Petre arrivés. (V, 4, 397)</p>	<p>El comandante. No arribéis! ¡Aferrad fuerte! Padre Ubu. ¡Sí! ¡Sí! Arribad. ¡Yo tengo prisa! Será culpa tuya, animal de capitán, si no arribamos. Deberíamos haber llegado. (61)</p>

Traduce por el sentido la enumeración de insultos del JP 20, sin atender a la rima en algunos casos (“Toma! ¡Cobarde, pordiosero, bribón, impío, musulmán!”) y en otros sí (“¡Toma! ¡Capón, puercón, felón, histrión, bribón, porcachón, almohadón!”). Llama la atención que una acepción en la que se aleja del sentido sea “polochon”, la que traduce no por “polacón” sino por “almohadón”, opción que había sido elegida por Guardiet en la edición de 1976, indicio de una posible consulta.

En cuanto a las palabras inventadas para aludir a extraños referentes, Sender neutraliza algunos; por ejemplo, la “Phynances” se vuelve o bien “Finanzas” o bien “Fynanzas” (JP 27), las “côtes de rastron” de un extraño animal se convierten en “paté de perro” (JP 34), el “balai innommable” se transforma en una “escoba repugnante” (JP 35), la acción de “décerveler” se vuelve en “sacar el cerebro” (JP 28).

Por otro lado, la barriga de Ubu llamada a veces “bouzine” es traducida por “tripa” (JP 33) y “boudouille” por “panza” (JP 37); pero para los otros términos neológicos (“gidouille” y “giborgne”) aplica una solución creativa: “recarroña”, “rechulez” que funcionaría como un derivado aumentativo de “carroña” y de “chulo”. En ese sentido, el insulto compuesto “cornegidouille” a veces se vuelve un calco literal con “cuernomirechulez” y otras “cuernos de boque” (JP 42); la palabra “boque” envía a “bucó” que, según el *DRAE*, es la denominación para el macho de la cabra o “cabrón”, manteniendo el sentido peyorativo del insulto.

Sender fluctúa también en sus decisiones neutralizando el verbo neológico “tudez” por “matad” o creando un ortografismo “matagg” (JP 55). Este último es, de hecho, uno de los recursos más

usados para deformar, por vía de una duplicación consonántica, las palabras pronunciadas por Ubu.

La creación a veces se da en JP que se han resuelto en otro lado por vía de neutralización, como hemos visto con “gidouille” y “tuder”. Sender recurre a la “r” jarryana al deformar “joder” por “jodre” (JP 29) o a la repetición de consonantes como en una supuesta “Venus de Cnossos” (JP 17), con doble “s” para la “Venus de Capoue” o la doble “j” en el JP 31:

Père Ubu — Que ne vous assom’je , Mère Ubu ! (I, 1, 353)	Padre Ubu. ¡No me hagáis aco jj otarlos, Madre Ubu! (15)
---	---

La oscilación en las opciones que adopta se ve en el caso de la interjección pronunciada por los soldados Palotins (“Hon!”), ya que no acaba decantándose por ninguna opción en preferencia de otra (“oh, ohn, ogg, ohn”) (JP 51):

1. Le Palotin Giron — Hon ! C’est ainsi ! (IV, 2, 380) 2. Pile — Hon ! Monsieuye ! Il est étonnant que les Russes n’apparaissent point (IV, 3, 381) 3. Pile et Cotice — Hon ! Monsieuye Ubu, êtes-vous remis de votre terreur et de votre fuite ? (IV, 5, 385) 4. Pile et Cotice — Hon ! Monsieue ! Un écho — Hhrron ! (IV, 5, 286) 5. Cotice — Hon , Monsieye des Finances ! (IV, 6, 386) 6. Pile — Hon ! nous nous revoyons, Monsieuye des Finances. En avant, poussez vigoureusement, gagnez la porte, une fois dehors il n’y aura plus qu’à se sauver. (V, 2, 396).	1. El palotino Giron. ¡ Oh ! ¡Esas tenemos! (44) 2. Pile. ¡ Ogg ! ¡ Me segnior ! Es sorprendente que los rusos no aparezcan. (45) 3. Pile y Cotice. ¡ Ohn ! Segnior Ubu, ¿estáis ya repuesto de vuestro terror y de vuestra huida? (49) 4. Pile y Cotice. ¡ Oh ! ¡ Segnior ! Eco. ¡Hhrron! (49) 5. Cotice. ¡ Ohn ! ¡ Segnior de Finanzas! (50) 6. Pile. ¡ Ohn ! Volvemos a vernos, Segnior de Finanzas. Adelante. Empujad vigorosamente. Ganad la puerta. Una vez fuera no habrá que hacer más que huir. (59)
---	---

Lo mismo ocurre con el conector de causa usado por los Palotins, desformado de manera distinta en cada caso:

1. Cotice — Aussi bien, Monsieuye, qu’elle peut aller tout en allant très mal. Par conséquent de quoye , le plomb la penche vers la terre et je n’ai pu extraire la balle. (IV, 5, 385) 2. Cotice — On approche, suivez le monde. Par conséquent de quoye , je vois le ciel. (V, 2, 396)	1. Cotice. Todo lo bien, Segnior, que puede ir yendo a la vez muy mal. Por consecuencia de lo ce , el plomo la inclina hacia tierra y no he podido extraer la bala. (49) 2. Cotice. Nos acercamos, seguid a los demás. Por consiüente de lo couyo , veo el cielo. (60)
---	---

A veces las palabras son alteradas porque el traductor reconoce el ortografismo del original pero sin encontrarle una lógica y así es que se pierden las referencias intertextuales; por ejemplo, el intertexto con Shakespeare en el epígrafe (JP 14) ya que propone un ortografismo en “meneslar” y “escripto”, que no reproducen el JP original con el apellido del autor, ni tampoco lo explican:

A donc le Père Ubu hoscha la poire, dont fut depuis	En donde el padre Ubu menesló la pera, por lo fue
---	---

nommé par les Anglois Shakespeare, et avez de lui sous ce nom maintes belles tragœdies par escript. (dedicatoria, 349)	después llamado por los inglesos Skakespeare, y hubieron de él bajo este nombre multitud de bellas tragedias por escripto. (13)
--	---

Lo mismo ocurre con la referencia a *Horace* de Corneille en el “combat des voraces contre les coriaces” (JP 19), que acaba en una deformación del segundo término: “correáceos”, que puede asociarse al verbo “correar”, según el *DRAE* usado por “conrear las telas, lanas, etc.”:

Père Ubu — Fort mal ! Il était bien dur cet ours ! Combat des voraces contre les coriaces , mais les voraces ont complètement mangé et dévoré les coriaces, comme vous le verrez quand il fera jour ; entendez-vous nobles Palotins ! (V, 1, 391)	Padre Ubu. ¡Bastante mal! ¡Era durísimo el oso ese! Combate de voraces contra correáceos , pero los voraces han comido y devorado completamente a los correáceos, como podréis ver cuando sea de día. ¿Me oís, nobles Palotinos? (54-55)
--	---

En cuanto a la deformación de los pronombres en las frases, acude al uso del apóstrofe (JP 45 y JP 46):

Père Ubu — Ji tou tue au moyen du croc à merdre et du couteau à figure. (III, 8, 377)	Padre Ubu. M'i matao todo por medio del gancho de mierdra y del cuchillo de rostro. (41)
1. Père Ubu — Corne physique, je suis à moitié mort ! Mais c'est égal, je pars en guerre et je tuerai tout le monde. Gare à qui ne marchera pas droit. Ji lon mets dans ma poche avec torsion du nez et des dents et extraction de la langue. (III, 8, 378)	Padre Ubu. ¡Cuerno físico, estoy medio muerto! Pero es igual, parto a la guerra y mataré a todo el mundo. Ay del que no obdezca. M'i lo meto en la talega con torsión de nariz, y dientes, y extracción de la lengua. (41)
2. Père Ubu — Ah ! non ! par exemple, encore des Russes, je parie ! J'en ai assez ! et puis c'est bien simple, s'ils m'attrapent, ji lon fous à la poche. (IV, 5, 386)	Padre Ubu. ¡Ah! ¡No! ¡Mil demonios! ¡Apuesto a que son todavía rusos! ¡Ya no aguanto más! Y además es bien sencillo. Si me agarran m'i zumban en el talego. (49)

Con menor frecuencia, Sender evita la traducción del JP a través de una transferencia del sentido del original de las palabras. Parece, en estos casos, que no reconoce el JP presente en francés. En el JP 22, traduce literalmente “pruniers” por “ciruelos”, cuando la palabra actuaba, por su aspecto fónico, como parónimo de “huniers” (“gavias”):

Le commandant — Amenez le grand foc , prenez un ris aux huniers ! Père Ubu — Ceci n'est pas mal, c'est même bon ! Entendez-vous, monsieur l'Equipage ? amenez le grand coq et allez faire un tour dans les pruniers . <i>Plusieurs agonisent de rire. Une lame embarque.</i> (V, 4, 397)	El comandante. Arriad el foque . ¡Rizad las gavias ! Padre Ubu. ¡Esto no está mal! ¡Casi está bien! ¿Oís, señor Tripulación? Traed el gallo gordo e id a dar una vuelta por los ciruelos . (61)
---	--

Llamativamente Sender no crea JP con los nombres de personajes, lugar elegido por otros traductores, en cambio, él realiza una copia directa.

Así pues, el nombre del personaje “Bougrelas” (JP 23) es conservado en francés, si bien cuando la palabra “bougre” aparece como un sustantivo de insulto es traducido por “pajarraco”, “diantre”, “tipejo”, “borde”, “fantoche”, es decir, para un mismo término con soluciones diferentes en cada caso. Ahora bien cuando traduce el nombre del rey “Ladislas” sí lo adapta a la terminación castellana “Ladislao”.

Lo mismo ocurre con el capitán “Bordure” (JP 24) que se mantiene en francés en la traducción y con los nombres de palotinos “Giron, Pile, Cotice” sin castellanizar sus terminaciones —tal y como suelen hacer los otros traductores— ni tampoco reponiendo la referencia heráldica en notas al pie.

Es posible pensar que, ante la falta de reconocimiento del JP, el traductor haya querido dejarlo en francés. Esta hipótesis se puede ver en juego también en el caso de “andouille” que no es traducido ni resaltado como palabra extranjera (JP 1):

Mère Ubu, <i>courant après lui</i> — Oh! Père Ubu, père Ubu, je te donnerai de l' andouille . Père Ubu, <i>dans la coulisse</i> — Oh ! Merdre ! tu es une fière d'andouille . (I, 5, 358)	Madre Ubu (corriendo tras él). ¡Oh! Padre Ubu, te daré andouille . Padre Ubu. (entre bastidores.). ¡Ah! ¡Mierdra! (21)
--	--

Eso mismo sucede con el nombre del personaje “Ubu” que es respetado sin castellanizar con la tilde de la palabra aguda y sin deformar (en el JP 26) porque el traductor no reconoce la rima de “Ubé-financier” :” Vive le père Ubé, notre grand financier !” es traducido por “¡Viva el Padre Ubu, nuestro gran financiero!”.

En sexto lugar, Sender se sirve también de la traducción de un JP a través de otro elemento retórico, buscando expresiones coloquiales, como en el JP 47, en el que traduce el neologismo “poche” por la acción de “meter en la bolsa” (JP 47) o usa el verbo coloquial “enchironar” (1. tr. coloq. Meter a alguien en chirona, según el *DRAE*).

El adjetivo neológico peyorativo “bouffre” es traducido a través de una interpretación fónica por “farsante” o “borde” —actualizando su uso ya que lo emplea en expresiones como “tía borde” (JP39)— y también en una traducción rimada en “macaco mamarracho”, la cual intensifica el apelativo peyorativo:

Père Ubu — Second Noble, qui est tu ? (<i>Le Noble ne répond rien.</i>) Répondras-tu, bouffre ? (III, 2, 370)	Padre Ubu. Segundo Noble, ¿quién eres? (el Noble no contesta nada.)¿Vas a contestarme, macaco mamarracho ? (33)
--	---

Por último, hemos detectado la omisión del JP (de hecho, de toda la réplica) cuando se refiere a la fuga del personaje (JP 6):

Pile — Hon ! Monsieuye Ubu, êtes-vous remis de votre terreur et de votre fuite ?	Pila. ¡Ohn! Segnior Ubu, ¿estáis ya repuesto de vuestro terror y de vuestra huida ?
Père Ubu — Oui, je n'ai plus peur, mais j'ai encore la fuite .	Padre Ubu. ¡Sí! Sire Cotice, vuestra soreja, ¿cómo va? (49)
Cotice, <i>à part</i> — Quel porceau ! (IV, 5, 385)	

En resumen, Sender hace un uso oscilante de las técnicas, no sistematizando una solución para un caso específico, sino, por el contrario, aplica la sinonimia o varía las propuestas, neutralizando, creando o planteando un juego de palabras similar. Esto genera un texto que causa inestabilidad en la lectura y en la caracterización de los personajes que, en el original, presentan frases dilectas o muletillas (como la interjección “hon” de los Palotins). Los ortografismos, al no ser sistemáticos, pueden hacer pensar al lector que se trata de simples errores. Si bien el proyecto del libro —tal como afirmaba el editor— era plantear los textos para la representación (de aquí tal vez se explique la ausencia de notas al pie), cabe advertir que la técnica de copia directa aplicada a los nombres de personajes y al insulto como “andouille” vuelve el texto más críptico sobre sus posibles significados. De este modo, el traductor se ubica en contra de las opciones de quienes pensaban —como Alique— que había que adaptar para asegurar el efecto cómico en el público. Las referencias polacas no son cambiadas y el juego de registros también aparece a veces vulgarizando como el “Pater Noster” vuelto “padrenuestrazo” (JP 57), traduciendo el verbo “estes” por “sois” en una formulación formal (JP 30) o con insultos arcaizantes como “voto a brios” para “jornicotonbleu”.

3.7. Conclusión

En este capítulo hemos estudiado las seis traducciones que aparecieron en España durante el “tiempo de editores” del final del franquismo y la transición a la democracia, caracterizado, por un lado, por un afán aperturista de crecimiento editorial e incluso de comercialización y exportación de los libros a América Latina y, por otro, por la continuación de prácticas de censura que seguía operando como fuerza residual sobre las prácticas emergentes, aunque con menor virulencia. Asimismo, muchas de estas nuevos proyectos editoriales pequeños y medianos compusieron sus catálogos en torno a la edición de pensamiento de izquierdas, si bien la vía que tomará posteriormente la Transición será más moderada, lo cual explicaría parte del

fracaso de muchas de estas empresas editoriales que acabarán cerrando tras los primeros años de democracia socialista.

La obra de teatro *Ubu roi* fue traducida por seis editoriales en un lapso relativamente breve de tiempo (1967-1982). Tras el estudio de las editoriales, tanto de sus catálogos como de sus traductores, podemos sintetizar la posición de estas en el campo cultural, atendiendo a la cercanía con el polo autónomo (cultural) o al polo heterónimo (económico y político) que alumbró las dos caras del objeto libro así como también las técnicas de traducción empleadas para los juegos de palabras en cada caso (Gráfico 10).

En el contexto del final del franquismo y la transición, el campo cultural seguía fuertemente atravesado por lo político, dado que estaba saliendo de un sistema intervenido por el control franquista y sus mecanismos de censura, si bien aliviados después de la Ley Fraga. De ahí que cuatro de las seis editoriales que editan a Jarry (Aymà, Júcar, Producciones Editoriales Star-books y Fontamara) se ubiquen en el polo heterónimo del campo cultural y armen su catálogo siguiendo criterios políticos opuestos al régimen; de dos hemos podido estudiar sus expedientes de la censura.

Las cuatro recuperan *Ubu roi* por su carácter de revulsivo contra el sistema instituido, y acercan el personaje de Ubu al Caudillo español, muerto en 1975. Concibiendo al teatro como práctica social, la pieza de Jarry, que asocian estas editoriales con el esperpento de Valle-Inclán o al Teatro del absurdo europeo (en auge por esos años), aparece como ideal para establecer una sátira política local. Si bien esta filiación suele aparecer de forma indirecta en los paratextos, hemos visto que la apuesta de traducción del texto francés es más bien conservadora, la radicalidad no se replica en la versión traducida, ya que se neutralizará en muchas oportunidades su lenguaje rupturista, y es la figura despótica lo que más se resalta, es decir, se recupera la obra a nivel del motivo del tirano y el tema de la dominación de un pueblo.

La editorial catalana Aymà se ubica en el “compás de espera” de recuperación democrática para poder editar textos en catalán, como era su intención original. En ese tiempo, la subcolección “Teatro” de la colección “Voz imagen” edita obras de autores catalanes, franceses, ingleses, rusos, alemanes y españoles, al que se suma un aparato crítico sobre la obra y el autor así como también imágenes sobre las representaciones y la recepción en España. En este aparato paratextual, generalmente se rescata la importancia de esas obras en el contexto de recuperación en la posguerra española y se concibe al teatro como una práctica social. *Ubu roi* recibe la categoría architextual de “farsa”, perdiendo la mención original de “drama” y recuperando el texto en su versión “guiñolesca”, como se señala en el prólogo. La traducción es denominada

“versión” o “adaptación”, situándose en el ámbito de la traducción para la “escena”. De ahí que se eviten las técnicas de traducción más literales como las notas de traductor y las copias directas de los juegos de palabras y se prefieran las adaptaciones para mantener el efecto cómico del texto y su coloquialidad e incluso antinormatividad. El traductor J. Corrales Egea aparece con su nombre en cubierta y paratextos y cumple con el perfil de “traductor-escritor”, opositor al régimen. Su práctica de traducción es esporádica, e incluso excepcional, ya que esta labor se suma a otras tantas tareas de escritura de ficción realista o de crítica literaria de marcado contenido social desde su autoexilio en Francia.

Tras la muerte de Franco en 1975 aparecen más traducciones. Júcar se plantea como una editorial libertaria de izquierda juvenil, ya que edita colecciones de música, ensayo político y narrativa, en ediciones económicas y que alcanzan éxito de ventas. En su colección “Biblioteca Júcar” se edita a Jarry, aunque no abundan en su catálogo ni autores francés ni textos teatrales. Jarry es recuperado junto a Valle-Inclán, Fidel Castro o Mao Tsé-Tung, situando la lectura en la línea de la denuncia política ya que se piensa que la obra puede funcionar como “espejo deformante” de la realidad española y del funcionamiento del capitalismo, tal como informan los paratextos. La obra, presentada para una futura representación de un “teatro de anticipación”, se publica íntegra salvo la dedicatoria y el epígrafe; tampoco se añaden notas de traductor ni se realizan copias directas. La traducción es bastante oscilante en las técnicas empleadas, sin exhibir un proyecto claro de traducción. Las técnicas más empleadas son la traducción de juegos de palabras por juegos similares o por calcos literarios, que resultan crípticos para un lector desconocedor del original. Su traductor, A. Pérez Collera, cumple con el perfil de un “traductor novato”, que siente afinidad con el autor a traducir (realiza una tesis sobre “literatura maldita” y participa de un grupo de teatro universitario) y que efectúa otras tareas en la editorial (corrección, preparación de pruebas, maquetación, etc.), la traducción se asocia a prácticas de juventud militante que luego se abandonan con la adultez.

El polo más duro de la politización de hacia la izquierda centrada en el trotkismo es representado por Fontamara, con vocación de formación militante, edita sobre todo ensayo político en ediciones sencillas y económicas. Su colección “Mandrágora” de literatura cómica y de marcada francofilia, edita *Ubú rey*, orientada hacia la representación del “ciclo teatral”, tal como se indica en la presentación, ya que se añaden también otras obras y materiales de la saga ubuesca. El traductor, Rafael Sender, es un “traductor-escritor” que ejerce esta tarea esporádicamente. En su traducción, Sender fluctúa en el uso de las técnicas, sin sistematizar soluciones, ya que para el mismo caso, a veces, neutraliza el juego de palabras y, otras veces,

crea un juego nuevo. Llamativamente no crea juegos con los nombres propios sino que prefiere la copia directa y elimina las referencias intertextuales a Shakespeare y Rabelais.

El caso menos politizado dentro del polo heterónimo es el proyecto de Star-books de Producciones Editoriales J. J. Fernández. Su interés es la oposición al régimen desde un gesto transgresor y contracultural: de ahí que la inclusión de Jarry en el catálogo se deba a que se lo considera un “antecesor” de la literautra *beatnik*. Los libros de edición sencilla y barata —más próxima al *fanzine* y la prensa periódica— tienen cubiertas llamativas y pocos paratextos. La atención de los editores se centra en la provocación visual, y mucho menos en los textos, ya que hemos visto que la traducción de la obra tiende a ser conservadora neutralizando, en general, las posibles rupturas del lenguaje, si bien en el prólogo se señala que este elemento trasgresor es un componente clave de la obra. Su traductora, Nuria Guardiet, se corresponde con el perfil de “traductora novata” que realiza traducciones de forma esporádica además de otras tareas en la editorial; la traducción no sería, entonces, una práctica específica. Guardiet compone un *Ubu Rey* en el que tiende a neutralizar el texto y a oscilar en las decisiones que toma para los juegos de palabras; no se decanta por resaltar las marcas de coloquialidad del texto ni las apuestas de experimentación formal del lenguaje.

La editorial Bruguera, por su parte, es una editorial de literatura asociada a la cultura popular y el entretenimiento que se ubica en el polo heterónimo centrada en el rédito económico, ya que es la única editorial de más envergadura comercial que no adopta una postura política opositora al régimen, y que se mueve en la edición de obras baratas y vendibles tanto en España como en América Latina, con enormes tiradas que alcanzan los cien mil ejemplares. Pero una vez afianzada económicamente y consolidada su expansión intenta dotar de capital literario a su catálogo. Con este objetivo, es decir, para pasar de la lógica heterónoma del rédito comercial a la lógica autónoma de valor literario, hemos visto que Jarry y todo su ciclo ubuesco (junto a otros autores franceses como Balzac, Dumas, Fournier, Stendhal o Vian) salen publicados en dos colecciones “Libro Amigo” y “CLUB”, lanzadas en la década de los sesenta. El traductor del ciclo, J. B. Alique, es un “traductor profesional” que traduce, sobre todo, teatro francés, además de ser editor e incursionar en la escritura. En su prólogo, Alique resalta el valor satírico de la pieza y hace explícitas menciones a referentes actuales —que van de Sed Vicious, el Papa o Gary Gilmore—. Su objetivo es traducir para la escena y reproducir el efecto cómico para que lo entienda un “lector no especialista”; de ahí que busca dotar de coloquialidad su traducción, si bien tiende a neutralizar muchos juegos para evitar las notas del traductor.

Por último, en el polo autónomo del campo cultural asociado al capital literario como elemento destacable, se sitúa la editorial Bosch que, aunque había nacido como un sello de textos jurídicos, lleva adelante la colección “Erasmus” de autores ya canonizados en edición bilingüe tanto de clásicos griegos y latinos como de obras del francés, italiano, inglés, alemán, preparada por académicos de la universidad de Barcelona, quienes colaboran en el extenso aparato crítico que acompaña los textos literarios. Su traductora se hace muy visible en el paratexto, con dedicatorias, glosarios y gran cuerpo de notas que explican su proyecto de traducción. Si bien se trata de una edición bilingüe, la versión española busca ser lúdica, emulando el procedimiento creativo de Jarry. Su traductora, Ana González Salvador, profesora y crítica literaria, cumple el perfil de “traductora académica”, que tiene afinidad intelectual con el autor elegido y que traduce esporádicamente pero que también escribe obra propia ensayística. Así a diferencia de los casos Júcar y Star-book de traductores esporádicos afines con el autor y novatos, en este caso, se trata de una traductora con *expertise* en el ámbito académico. En este caso, la obra es recuperada sobre todo por su dimensión paródica anclada en un lenguaje rupturista; de ahí que las técnicas que abundan sean las asociadas a la creación junto con la técnica editorial que permite explicar las elecciones en notas de traducción.

En todos los casos, los traductores hacen escasa referencia entre sí, aunque a veces se aluden de forma vaga; por ejemplo, Alique declara que no quiere ser “incomprendido” como las versiones demasiado eruditas (suponemos que está refiriéndose justamente a la propuesta de González Salvador); por su parte, Corrales Egea en su reedición de 1975 reconoce en antecedente argentino de Fassio, matizando la afirmación lanzada en 1967 de ser la primera traducción en lengua española. A veces descubrimos que la consulta de las otras traducciones quizás ha podido incidir; por ejemplo, en el caso de la traducción de Guardiet leída por Sender ya que se aleja, en los mismos lugares que la traductora en contadas ocasiones, pero sin que haya interferencias intertextuales marcadas.

En síntesis, del cuadro que resume el uso de las diez técnicas por parte de los seis traductores, podemos concluir que la técnica más usada es la de la traducción a través de un juego de palabras similar cuando esto es posible por isomorfismo entre las lenguas o a través de juegos de palabras distintos. La no traducción de los juegos de palabras suele adoptarse por medio de la neutralización o transferencia del sentido original cuando el alejamiento entre las lenguas es mayor. Es decir, los traductores usan técnicas que generan un balance negativo (neutralización y transferencia del juego de palabras) o una preservación (juego de palabra similar o distinto) (De Marco 2010: 270); pero pocos son los casos en que se da una ganancia a través del añadido de información por medio de técnica editorial o de creación de nuevos juegos de palabras donde no

los había. Esto demuestra que, en general, las traducciones suelen ser más bien conservadoras, con excepción del singular proyecto de González Salvador. Por otro lado, las técnicas más literalizantes como la copia directa y la omisión del juego de palabras no fueron muy empleadas. Además, cabe destacar que este conservadurismo es alentado por los censores que elaboran informes de lectura en el que critican el “devergonzado lenguaje [de la obra] y muchas de las expresiones no son autorizables” (expediente 0316/73).

La abundante edición de *Ubú rey* en castellano por esos años¹⁹⁶ responde, a nuestro entender, más que a un intento de recuperación de un texto asociado a la experimentación con el lenguaje, a una puesta en valor satírica del personaje de Ubu, que funciona como un motivo que permite esbozar un paralelo con Franco, en un contexto de transición y politización de izquierdas del campo cultural español, aún en vías de autonomización. En el capítulo siguiente abordaremos qué ocurre, luego del retorno a la democracia, con la traducción a lenguas hasta entonces prohibidas como el catalán y el gallego.

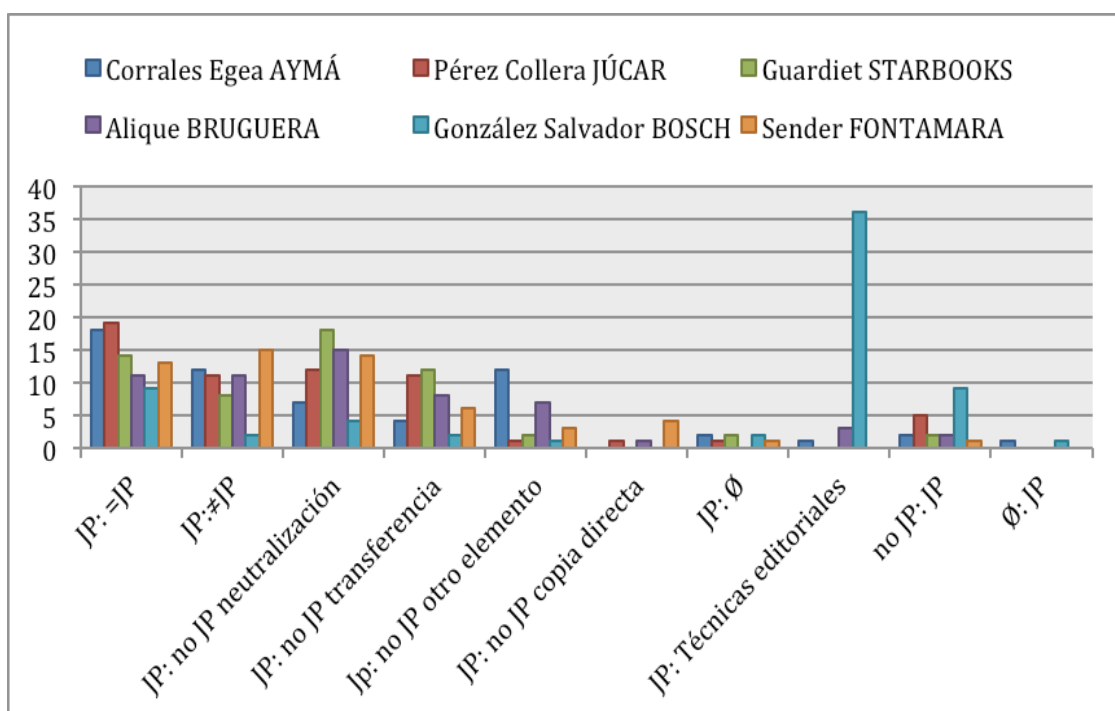


Gráfico 10.

¹⁹⁶ Además cabe destacar que aparece una *Antología* bilingüe realizada por Manuel Álvarez Ortega para editorial Visor (Madrid, 1981) y que José Luis Vigil traduce la novela corta *El amor de visita* para editorial Laertes (Barcelona, 1979).

4. PRIMERAS TRADUCCIONES AL CATALÁN Y GALLEGO (1983-1989): EL TRADUCTOR COMO AGENTE NORMALIZADOR CON EL RETORNO DE LA DEMOCRACIA EN ESPAÑA

“Père Ubu — Si j’étais roi, je me ferais construire une grande capeline comme celle que j’avais en Aragon et que ces gredins d’Espagnols m’ont impudemment volée.”

Alfred Jarry (*OCI*: 354)

Tal y como hemos visto en el capítulo anterior, la llegada de la democracia tuvo como efecto paradójico el declive de muchas de las editoriales pequeñas o medianas que habían florecido durante la Transición, tras el debilitamiento de la censura con la Ley Fraga de 1966 hasta su abolición definitiva, y que habían servido como un lugar de cultivo de un pensamiento opositor al régimen en muchas variantes y con distintos grados de dureza. No obstante, la democracia también permitió el nacimiento de proyectos editoriales en lenguas distintas del castellano, como el catalán y el gallego, que habían estado forzados a un “compás de espera” en el que los editores debían publicar mayormente textos en castellano (tal y como hemos revisado en el caso de la editorial catalana Aymà). Así pues, la edición y traducción en estas lenguas será reivindicada desde las comunidades locales.

Ubu roi se traducirá, dentro de España, a otras lenguas como el catalán y el gallego,¹⁹⁷ ambas “lenguas minorizadas”, que no poseen un Estado-nación propio y situadas en una posición subalterna respecto del castellano, lengua hegemónica con mayor cantidad de hablantes y más capital literario al ser también una lengua transnacional presente en América Latina, tal como puede conceptualizarse desde un marco interpretativo sociológico (Heilbron 1999; Casanova 2001). Ambas lenguas fueron prohibidas durante el régimen franquista, sin embargo, el catalán se asociaba a una “lengua de cultura” mientras que el gallego cargaba con un estigma mayor de “lengua popular”, carente precisamente de esa legitimidad cultural.

Estas lenguas perseguidas durante la dictadura, contaban, no obstante, con una historia de producción de textos desde la Edad Media; el gallego presenta ya sus primeros registros en el siglo XIII con textos notariales y canciones de amor; y el catalán con textos jurídicos, históricos,

¹⁹⁷ Si bien el euskera y el bable también son lenguas ahora cooficiales de España, que sufrieron la persecución durante el franquismo, no las estudiamos aquí porque no ha habido, hasta el momento, publicación de una traducción de *Ubu roi* en ellas. En cambio, sí revisaremos la traducción al valenciano, pero en el último capítulo, dedicado a las adaptaciones, ya que no es una versión integral de la obra de Jarry.

religiosos y médico-científicos (Pujol *et al.* 2004: 624). Sin hacer un relevamiento de su producción desde esa fecha, destacamos que ambas lenguas vivieron un momento de auge durante el siglo XIX y comienzos del XX, justamente antes de sufrir la censura y persecución franquista.

En el siglo XIX, el movimiento conocido en Cataluña como la “Renaixença” apuntó al uso culto del catalán y tuvo plataformas de difusión como los Juegos Florales. Se publicaron traducciones tanto de naturalismo, novelas populares de folletín y autores como Maupassant, Dickens, Gogol, Tolstoi, Turguenev, Dostoievski, Bjornson y Strindberg. El modernismo catalán contó con figuras de escritores y pensadores que alentaban la normalización de la lengua, como Jacint Verdaguer, Àngel Guimèra y Narcís Oller. También la normalización fue defendida desde la prensa, como en el caso de *L’Avenç*, que adoptó la reforma ortográfica propuesta por Pompeu Fabra; y con colecciones económicas como “Biblioteca Popular de L’Avenç”, la “Biblioteca Joventut” y la “Biblioteca de El Poble Català”. A través de la traducción, se incorporaron autores no solo franceses sino también anglosajones, germánicos y nórdicos. Tras el empuje modernista, el “Noucentismo” de principios del siglo XX alentó una política cultural centrada en la normalización catalana e hizo de la traducción una vía dilecta para instituir la. En ese sentido, se creó el Institut d’Estudis Catalans (1907), donde Fabra llevó a cabo una reforma de la lengua catalana, la cual fue adoptada como modelo de lengua literaria en muchos proyectos editoriales, como las colecciones “Enciclopedia Catalana”, “Biblioteca Literaria” o los libros editados por la Fundació Bernat Metge (1922). Este programa fue interrumpido durante la dictadura de Primo de Rivera (1923) y retomado durante la República y la Generalitat (1931), época en la que surgieron también muchas iniciativas de mecenazgo privado.

En Galicia, se vivió un proceso similar al catalán. El movimiento “Rexurdimento” reivindicó el uso escrito y literario del gallego tras el periodo conocido como “os séculos escuros”. Sus principales portavoces fueron las “Irmandades da Fala”, la revista *A Nosa Terra* (1917-1936), la llamada “Xéneración Nós” y la revista *Nós* (1920-1936), que buscó traducir, a comienzos del siglo XIX, una selección de autores clásicos de la “literatura universal” para dotar de prestigio a su lengua; así como también autores de vanguardia para *aggiornar* además sus letras; en ese sentido, más que para ampliar el repertorio con estas traducciones el objetivo era demostrar que en Galicia se conocían bien los movimientos poéticos europeos contemporáneos y a autores como Apollinaire, Jacob, Cendrars, Reverdy, Rimbaud (Noia 2004: 762). En esta etapa, que se ha caracterizado como la “fase filológica” nacionalista (Galanes Santos 2014: 47), se suma también el intento de relacionarse con la tradición celta, a partir de la traducción de textos irlandeses, así como con culturas como la catalana, la cual ocupaba una posición similar respecto a la lengua dominante inglesa.

Los años de la Guerra Civil y la dictadura posterior truncaron el inicio de normalización de estas lenguas en España. A pesar de la persecución, hubo intentos en Hispanoamérica, en revistas que editaban los emigrados como, para en el caso del exilio argentino, *Catalunya*, *Galicia emigrante* o *Saudade*. Asimismo, la edición local que permaneció activa en ese periodo se replegó a ediciones de bibliófilo; gradualmente se reeditan traducciones que ya habían sido publicadas antes de la guerra y, cuando la censura se distiende en 1966, surge entonces una apuesta más clara por nuevos textos traducidos. En Galicia, los primeros intentos de publicar en gallego traducciones datan de 1950 a cargo de la editorial Bibliófilos Gallegos y su colección “Biblioteca Antológica de Clásicos”, al que le sigue la editorial Galaxia y su revista *Grial* (que publica entre 1963 y 1980), sobre todo, de poesía francesa de P. Valéry, P. Éluard, C. Baudelaire, A. Rimbaud o P. Verlaine (Noia 2004: 769).

Con la vuelta de la democracia y, en especial, con la aprobación de los Estatutos de Autonomía (1979 en Cataluña y 1981 en Galicia), que plantean la cooficialidad de las lenguas, recobra importancia el proceso de normalización de las lenguas catalana y gallega, gracias a instituciones y leyes que, desde 1983, pautan la normalización lingüística. Esta es apoyada a través de fomentos a la edición y la traducción desde el ámbito público, como las colecciones impulsadas por la Xunta de Galicia o la Diputació de Barcelona, entre otros organismos, así como también de las iniciativas de sellos editoriales privados.¹⁹⁸

La traducción entra así en una “etapa comercial” (Galanes Santos 2014: 102). En el caso catalán, destacan empresas editoriales como Edicions 62, dirigida por Josep Maria Castellet, Club editor, dirigida por Joan Sales, Quaderns Crema, dirigida por Jaume Valcorba quien se interesa especialmente por la traducción, o Llibres del Mall, destinada a la poesía. Autores catalanes Manuel de Pedrolo, Mercé Rodorera, Pere Calders y, más tarde, Quim Monzó resultan éxitos en catalán. En el caso gallego, a editoriales ya existentes como Galaxia y Nós, se suman Ediciones Xérais, creada a instancias del empresario Germán Sánchez Ruipérez en 1979 por Xulián Maure, quien funda la Asociación de Traductores Galegos en 1984. Otros proyectos editoriales de gallego son Rinoceronte, Laiovento, y la biblioteca virtual Bivir (abierto en 2000). También cabe destacar que desde Barcelona se edita no solo en catalán y español sino también en gallego, sobre todo, literatura infantil y juvenil en la editorial Juventud (responsables, por ejemplo, de los veintitrés volúmenes de *Tintín*), así como también libros de texto de Alfaguara,

¹⁹⁸ Según datos relevados por Vila-Sanjuán (2003: 255), entre 1975 y 1990 la producción de libros en catalán se quintuplicó; respecto del gallego entre 1981 y 2000, la actividad traductora creció en un 200 % en relación con la etapa anterior (Gómez Clemente-Xosé 2010: 440), pasando de 34 en 1980 (sobre un total de 187 libros) a 136 en 1990 (sobre un total de 577 libros editados); aunque luego decae un poco en la década siguiente cuando se afianza, por otro lado, la producción local; en el 2001 sobre un total de 1328 libros editados solo 78 son traducciones (Noia 2004: 782).

Anaya, Altea o SM, dado que aumenta la producción de textos para la enseñanza (el gallego se incorpora a la enseñanza en 1986) y crece el público lector. En consonancia con este crecimiento, se da una diversificación de géneros traducidos, aumenta la traducción de teatro, género social por excelencia, dado el contacto directo con el público, y que se afianza como uno de los más traducidos (Gómez Clemente 2010: 440), igualando la producción local y con preferencia por las obras clásicas, en un momento de claro reclamo identitario.

En los próximos apartados estudiaremos las propuestas en catalán y gallego de *Ubu roi*, para ver de qué modo el traductor se vuelve un agente normalizador que responde a un fin heterónimo de apuntalamiento de la norma lingüística, de reciente establecimiento.

4.1. Dar “llebre per gat”: la traducción catalana de *Ubú, rei* de J. Oliver (1983) para Institut de Teatre / Edicions del Mall¹⁹⁹

En 1982, *Ubu roi* es traducido por primera vez al catalán por parte del escritor Joan Oliver, más conocido por su seudónimo “Pere Quart”, con el que firmaba su obra poética. Según comenta Joan Casas en el prólogo a sus versiones teatrales (Oliver 1989: 23), se trata de la última producción escrita de Oliver, realizada por voluntad propia, sin miras a una puesta en escena concreta, y publicada poco antes de su muerte. Para entender por qué Oliver toma la iniciativa de traducir a Jarry al final de su vida, creemos oportuno revisar su concepción sobre el teatro, la lengua catalana y la traducción.

En primer lugar, Joan Oliver es conocido por su obra propia: su poética (con títulos como *Les decapitacions*, *Oda a Barcelona*, *Bestiari*, *Saló de tardor*, *Vacances pagades*), su prosa narrativa (*Una tragèdia a Lil-liput*, *Contraban*, *Biografia de Lot i altres proses*, *Tros de paper*) y su teatro (*Cataclisme*, *Allò que tal vegada s’esdevingué*, *La fam*, *Quasi un paradís*, *Primera representació*, *Ball robot*, *Una dreuera*). Asimismo, sus traducciones teatrales ocupan una parte importante en su producción y conforman un volumen autónomo (*Versions de teatre*) dentro de sus *Obres completes* (volumen tercero). Ahora bien, estas últimas han sido estudiadas en menor medida que el resto de su obra, aunque hay que mencionar como excepción los artículos de Miquel María Gibert sobre las traducciones de Molière (Gibert 2001, 2009). También Gibert consagra un volumen al teatro de Oliver en 1998, en el que menciona sus traducciones, pero no se detiene a estudiarlas porque, según el investigador, “responen més a la voluntat d’obrir

¹⁹⁹ Una aproximación a la cuestión puede leerse en un artículo previo (Fólica 2012: 79-104).

camins al teatre català que a una opció estètica de l'autor” (Gibert 1998: 320). Sin embargo, aquí nos interesa rescatarlas precisamente por esta posibilidad de que la traducción sea vista como una vía de renovación del teatro catalán, es decir, en términos de la Teoría de los Polisistemas, como una fuerza que hace evolucionar el subsistema teatral por medio de la interferencia con otros sistemas literarios.

Después de su exilio en Chile, Oliver regresa a Barcelona en 1948 y retoma con fuerza su labor de traductor de teatro, que ya había iniciado con las traducciones de Molière (Gibert 2001, 2009) y que publicará más tarde en Aymà: *El misantrop* (1951), *El Tartuf* y *Cucurell o el banyut imaginari* (1973). También traduce a G. B. Shaw (*Pigmalió*, B., Nereida, 1957), P. Claudel (*L'anunciació de Maria*, Palma de Mallorca, Moll, 1958), A. Chejov (*Un prometatge*, *L'ós*, *L'aniversari*, B., Quaderns del ADB, 1961; *L'hort dels cirerers*, B., Fontanella, 1963; *La gavina*, B., Aymà, 1982; *Les tres germanes*, B. Aymà, 1972), C. Goldoni (*El criat de dos amos*, Palma de Mallorca, Moll, 1963), B. Brecht (*L'òpera de tres rals*, B., Fontanella, 1963), E. Labiche (*Un barret de palla d'Itàlia*, B., Occitània, 1965), S. Beckett (*Tot esperant Godot*, B., Aymà, 1970), S. Guitry (*Visquem un somni*, en *Versions de teatre*, B., Proa, 1989), G. Berto (*Anònim venecià*, B., Aymà, 1974) y A. Jarry (*Ubú, rei*, B., Institut de Teatre, 1983).

La decisión de traducir teatro europeo tiene que ver con el panorama teatral que encuentra al volver a su tierra y que caracteriza como un solar sobre el que se debía erigir una nueva dramaturgia: “El nostre teatre és un magnífic solar: runa, pedregam, no poques barraques i algun quiosc de guix, d'estil vagament balcànic” (Oliver 1989: 1089). Y agregará: “Hi ha una cosa pitjor que no tenir tradició: és tenir-la dolenta” (en Ferrater Mora 1969: 61). Siguiendo la conceptualización teórica de Even-Zohar (1978), podríamos interpretar esta afirmación de Oliver como una caracterización de un polisistema catalán “débil” o “en crisis”, que se halla subordinado a la fuerza del castellano. De ahí que la traducción de autores europeos y especialmente franceses, que —tal como hemos visto— son en su mayor parte canónicos y, por tanto, proveedores de gran capital literario, pueda ocupar un lugar central, esto es, convertirse en un modelo primario para la producción de literatura en lengua catalana. En ese sentido, Gibert (2004: 90) señala que el teatro francés brindará modelos útiles no solo en las traducciones mencionadas, sino también influenciando la propia escritura del autor a lo largo de toda su producción, especialmente en lo que respecta al género de la *pièce bien faite* del teatro de *boulevard*. Marcado por este género, Oliver cultivó una comedia burguesa catalana centrada en un tipo de realismo crítico y moral, vuelto más político en la posguerra, si bien el autor apuntó siempre al estreno de sus producciones, decisión que lo llevó a hacer concesiones para poder granjearse un público teatral, como él mismo reconocía en una entrevista en *Serra d' Or*: “Com

a dramaturg sóc, doncs, un autor frustrat. Tinc feina a guanyar-me la vida, i no m'he vist amb cor d'escriure, estoicament teatre pòstum" (Oliver 1965: 19).

Este panorama de poca producción de dramaturgia catalana con el que se encuentra Oliver se explica claramente por el poder ejercido por el régimen franquista que operaba como un "mecenasgo indiferenciado" (Lefevre 1997: 25-41), controlando la literatura como manifestación cultural desde el punto de vista ideológico, económico y simbólico. En ese sentido, el control del régimen quedó plasmado en la prohibición explícita de traducir obras extranjeras al catalán. Siguiendo el diagnóstico de Oliver, la censura tuvo como efecto en el subsistema literario local un retraso en la evolución de la dramaturgia propia respecto de lo que estaba ocurriendo en el resto de Europa. Dado el firme control, el subsistema literario tendió a cerrarse sobre sí mismo como forma de autoprotección y a no permitir el cambio y las relaciones de contagio características de cualquier sistema, dinámico por naturaleza. Así, el tipo de teatro fomentado por el régimen quedaba acotado a la comedia de *boulevard* en castellano, próxima al "teatre còmic-sentimental" y a la "comèdia banal" (Carbonell, en Gallén 1988: 211). De ahí que se censurara cualquier otro tipo de dramaturgia que pusiera en cuestión este tipo de literatura de evasión. En ese sentido, la literatura en lengua catalana quedó relegada a una situación marginal, tal como resume Enric Gallén (1988: 191-192):

La consigna és prou clara: confinament de llengua a l'ús privat i familiar i, doncs, reclusió immediata de les genuïnes manifestacions teatrals catalanes a la situació de clandestinitat [...]. En segon lloc, l'allunyament físic i la marginació dels escenaris catalans durant uns quants anys dels dramaturgs catalans. [...] En tercer lloc, la desconexió, en general absoluta, amb les línies mestres del teatre estranger contemporani.

Tras el desolador balance, la empresa de Oliver apunta a recuperar el aspecto social y no solo literario del teatro: "el teatre no és un joc, ni un aparador de vanitats, ni un tapabruts, ja ho de dit! El teatre és una institució social! Entesos?", puesto que "és l'art social per excel·lència" (Oliver, en Ferrater Mora 1969: 59 y 61). Ante el panorama de clandestinidad, el teatro funcionaría como "un acte de servei i de fe en una llengua i en una cultura" (Oliver, en Ferrater Mora 1969: 59). Así pues, el proyecto de recuperación teatral de Oliver se centra en dos pilares: la importación de teatro extranjero y la puesta en escena de la lengua catalana.

Respecto a la importación de teatro extranjero por vía de la traducción, Oliver reconoce: "vist el quadre, i sense prou empenta per a promoure un redreçament o almenys un endegament de l'escena professional —cosa que hem intentat més d'una vegada—, vaig esquitllar-me per la porta falsa i còmoda de les traduccions" (en Ferrater Mora 1969: 60).

Pero si bien en esa declaración el poeta pareciera esgrimir un juicio negativo sobre la traducción como un ejercicio supuestamente más fácil que la propia escritura teatral, esta afirmación puede ser recuperada positivamente porque deja en evidencia la conciencia de Oliver sobre la función estratégica de la traducción como un rápido mecanismo de generación de una tradición local, que, por otra parte, él mismo liderará con la creación de la “Agrupació Dramàtica de Barcelona” (1955-1963) junto a otros escritores como Llorenç Villalonga, Salvador Espriu, Joan Brossa y Manuel de Pedrolo. De hecho, la ADB funcionaba —en términos de Lefevre— como un “mecenas de expertos”, quienes, desde una posición interna al subsistema literario y eludiendo los mandatos del régimen, realizaban traducciones de obras de teatro pensadas para una puesta en escena futura y que permitirían la renovación de la dramaturgia local (Gibert 2001: 156).

El segundo elemento de rescate de su empresa es la lengua catalana. Su propia escritura se caracteriza por nutrirse de “paraules intel·ligibles”, escapar de la “terbolesa” y usar “tots els vocables del Diccionari” (Vallverdú 1986: 5-8). Justamente, esa preocupación lingüística por la recuperación de un “català acurat” (Vallverdú 1986: 22) es una idea rectora de su producción teatral, pues él mismo destaca “que el teatre és sobretot literatura” (Oliver 1989: 1089), y, por lo tanto “és paraula” (en Gibert 1993: 103). Oliver busca una “llengua dramàtica moderna i eficaç” (Gibert 1998: 320), de ahí que la lengua catalana que ponga en escena abarque desde las expresiones populares o dialectales hasta el catalán estándar o culto. Este proyecto que desarrolla en sus propias obras también lo ensaya magistralmente en la traducción de *El misantrop*, *El Tartuf* y *Cucurell o el banyut imaginari* de Molière, *Pigmalió* de George B. Shaw y *Ubú, rei* de A. Jarry, cuyo ejercicio de traducción él mismo entiende como un “juego” o un “experimento lingüístico” (Vallverdú 1969: 18).

Para el caso de Molière, el prólogo “Lletra oberta” (Oliver 1989: 1085) funciona como una declaración programática sobre el modo de entender la traducción como “refundición”, más cerca de la “traición” que de la “fidelidad”, ya que el traductor busca adaptar los textos de Molière (abundantes en barbarismos, dialectalismos, argot y locuciones populares francesas) a la escena y la realidad catalana. En *Pigmalió* también seguirá la misma operación de adaptación. La obra escrita por George B. Shaw en 1913 y situada en Londres es adaptada libremente, tal como se indica en la cubierta, a la Barcelona de 1950 (Imagen 98). Así, convierte la “fábula fonética” del original en una “fábula lingüística” (Vallverdú 1969: 18) que le permite oponer el “catalán culto” o “buen catalán” del señor Jordana al “catalán vulgar” o “mal catalán” de la florista Roseta. Por último, Oliver vuelve a utilizar este recurso adaptativo en la “versió” de *Ubu*

roi, que integra nuestro corpus, en donde la variación de registros y juegos con el lenguaje hacen de la obra un terreno propicio para la adaptación.

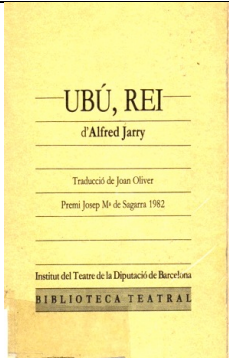


Imagen 98. Cubierta de *Pigmalió* (1957)

La edición catalana de *Ubu, rei*, fue publicada en el número 22 de la colección “Biblioteca Teatral” del Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona y Edicions del Mall. Esta colección contó con ciento un números y atravesó tres etapas entre 1923 y 2001, publicando tanto a autores catalanes como extranjeros. La primera época se extiende desde el número 1 con *Nausica* de Joan Maragall (1923) hasta el número 10 con *Les humils violetes* de Victoria Vives (1938). En esos años se traduce a Goethe, Marivaux, Rimski-Korsakov, Tagore, entre otros. La publicación se interrumpe con la guerra y no reaparece hasta el año 1982, cuando inicia su segunda época, que dura hasta 1990 (del número 11 al 74). En estos años de retorno a la democracia es cuando más se publica, a razón de seis a ocho títulos por año, entre autores catalanes (Joan Abellan, Jordi Begueria, Santiago Sans,) y traducciones al catalán (Chejov, Friedrich Dürrenmatt, Fassbinder, De Ghelderode, Handke, Pirandello, entre otros). Todos los números respetan la publicación del texto teatral junto a un breve prólogo introductorio de la pieza, sin otro anexo o ilustración. En esta colección, el traductor aparece mencionado en la cubierta y a veces se agrega la referencia a premios de traducción, como el Josep M^a de Sagarra, iniciado en 1963. Estos dos datos serán eliminados ya en la tercera época, de 1991 a 2000 (del número 75 al 101), cuando se reformula el diseño de cubierta, se reducen los prólogos y la cantidad de títulos publicados (dos o tres por año).

El siguiente cuadro resume la macroestructura de la publicación de *Ubu rei*; también se indican los datos de la reedición:

Título	<i>Ubu, rei</i>
Género	---
Año	1983
Lugar	Barcelona

Traductor	Joan Oliver
Colección	Biblioteca Teatral, N° 22
Contraportada	Copyright de la traducció: Joan Oliver
Editorial	Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, Edicions del Mall
Original consultado	Fasquelle
Páginas	83
Cubierta	 <p>Imagen 99.</p>
Contracubierta	--
Prólogo	Firmado por Feliu Formosa, p. 5-13
Imágenes	--
Anexos	Lista de Col.lecció Biblioteca Teatral (N° 1 -12) Personatges Notes d'Alfred Jarry sobre la representació [5 indicaciones escénicas resumidas y firmadas por Oliver.]
Cuerpo	5 actes
Reedición	1989 en J. Oliver, <i>Versions de teatre</i> , Barcelona, Proa. (vol. 3)

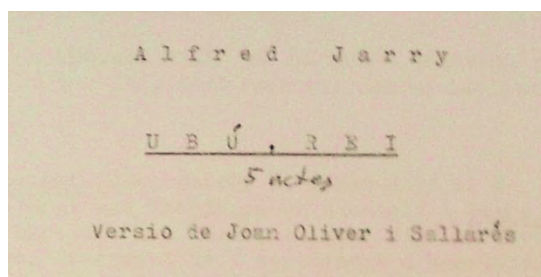
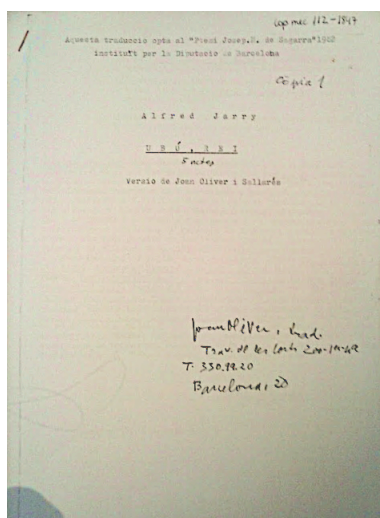
La traducción de *Ubu roi* es publicada en la segunda época de la colección “Biblioteca teatral”. Al texto lo acompaña un breve prefacio de Feliu Formosa (5-13) destinado a presentar de un modo general la pieza francesa (la anécdota escolar, el escándalo de su primera representación, su lenguaje y sus posibles influencias). Pareciera que en el momento de publicar la traducción (1983), se asume que la obra, además de haber sido llevada a escena en varias oportunidades, ya había sido introducida en la cultura catalana a través de versiones castellanas: a la de Corrales Egea le suceden la de Alique (1980) y la de González Salvador (1979), que el propio Formosa cita en su prefacio rescatando la idea planteada por esta última de crear “un espai textual lúdic”. Curiosamente, Formosa no hace ninguna referencia a la versión de Oliver que está prologando y sí, en cambio, se detiene en la importancia del lenguaje irreverente y neológico de Jarry: “En tota l’obra de Jarry [...] és possible la invenció de mots, principalment compostos i provocats per mots de l’existència real” (9). Y agrega: “des de l’estructura mateixa fins al llenguatge d’Ubu (que dona a l’obra el seu to fonamental), *Ubu, rei* és un text amb una enorme riquesa d’estímul i de suggeriments” (10) creando un “llenguatge intransferible” (12), que Formosa ubica en las bases del teatro surrealista y del absurdo.

Advertida la importancia que tiene —a ojos de Formosa— la creación lingüística en Jarry y en las vanguardias posteriores, podemos seguir la hipótesis sugerida por Joan Casas de un

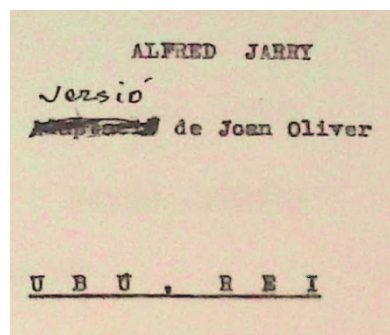
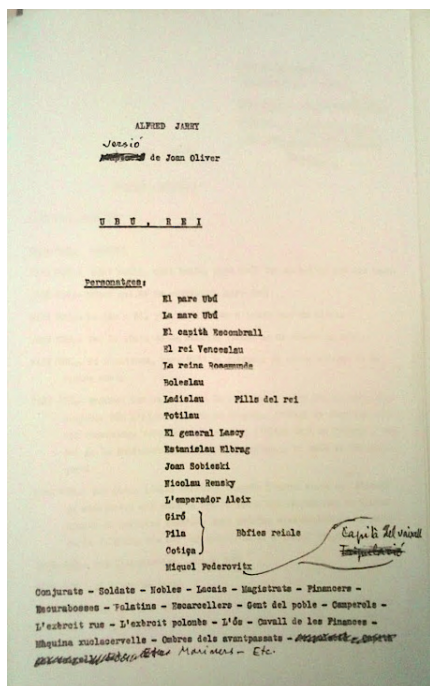
desacuerdo entre Formosa y Oliver sobre la traducción de este último. Por ello, el prologuista habría optado por la no mención en lugar de polemizar con el traductor: “De fet, és que Feliu Formosa, unit a Oliver per una bona amistat, no hi acabava d’estar d’acord. Trobava que el traductor no havia encertat aquell to de trapelleria escolar en la invenció de llengua que caracteritzava l’obra” (Casas, en Oliver 1989: 24).

Retomando la clasificación de las normas de traducción (Toury 2000 [1978]), podemos ver que la norma preliminar que opera en este caso es la selección del texto como obra de teatro que marcó un hito en la historia de la representación; de ahí, que sea publicada en una colección teatral. Además, respecto de las normas operacionales matriciales que guían las decisiones tomadas durante el propio acto de traducción, Oliver interviene el paratexto del francés, eliminando las referencias del epígrafe y la dedicatoria presentes en el original, que no resultan extrapolables a la escena. Tampoco el traductor da ninguna indicación paratextual, para el “drame en 5 actes” del original, así como Corrales Egea había introducido el término de “farsa”, cambiando el género de la pieza.

En cuanto a la traducción, es notoria la oscilación terminológica propia del ámbito escénico presente en la obra entre “traducción”, “versión” o “adaptación”; la traducción catalana fluctúa hasta usarlos casi a modo de sinónimos. Por ejemplo, en el libro de 1983 en la cubierta se indica “versió de Joan Oliver”, pero en la página de créditos, “traducció de Joan Oliver”. También en una versión mecanografiada²⁰⁰ de la misma obra (presentada por Oliver como candidata al premio Josep M. Sagarra, que finalmente obtiene), Oliver indica en cubierta “adaptació” y en la página de créditos escribe “adaptació” que luego tacha y reemplaza por “versió”, escrita a mano (Imágenes 100 y 101).



²⁰⁰ Documento consultado en el fondo de la biblioteca del Institut de Teatre de Barcelona.



Imágenes 100 y 101. Cubierta y lista de personajes de versión mecanografiada de *Ubu, rei* presentada para el premio a la traducción J. M. Sagarra, 1982.

Si bien no escribe un prólogo de traductor, Oliver insinúa su posición traductora en una breve aclaración que realiza en la selección de indicaciones escénicas de Jarry, en apoyo a la aclimatación del texto y a su idea de “refundición” explicada más arriba: “Potser cal tenir en compte alguna d’aquestes notes, però jo crec que el director de la versió catalana ha de tenir en absolut carta blanca per a fer el *seu* muntatge. J.O.” (en Jarry 1983: 79, énfasis en el original).

A pesar de esta afirmación de libertad, Oliver evitará sistemáticamente el recurso a la invención y la deformación de las palabras (recurso que Formosa alababa, en cambio, en el prólogo a *Ubu, rei*). Por el contrario, se inspirará en la riqueza de los registros y dialectos catalanes para componer una obra de “correcta coloquialidad”, rescatando un valor y un sentido “col.loquials, vius, comunicatius” (Oliver 1989: 1087). De ahí que cree cierto artefacto de coloquialidad depurada de interferencias lingüísticas con el castellano, que eran habituales en los años setenta y ochenta. En conversación con el escritor Pere Calders, el propio Oliver decía del catalán que llevaba a escena, tanto en sus obras como en sus traducciones: “És el que jo he intentat de fer modestament amb el meu teatre: que es parli un català a l’escena que no és el que es parla correntment, però que la gent arribi a pensar-s’ho. Cal donar ‘llebre per gat’. Cal crear un diàleg català correcte i viu sense àdhuc ni quelcoms; que cada personatge parli el seu llenguatge” (Oliver 1984: 38).

a. Análisis de los juegos de palabras (JP)

Respecto de las normas operacionales textuales, advertimos que el proyecto de recuperación del catalán correcto lleva a Oliver a tomar determinadas decisiones de traducción, como la de abstenerse de crear neologismos que deformen la lengua. En cambio, aprovechará el texto de Jarry, cargado en repeticiones, para indagar en la búsqueda de sinónimos del catalán. Hemos estudiado las diez técnicas de traducción para los juegos de palabras (véase el cotejo completo en Anexo 8), cuya frecuencia de uso se halla resumida en el siguiente cuadro:

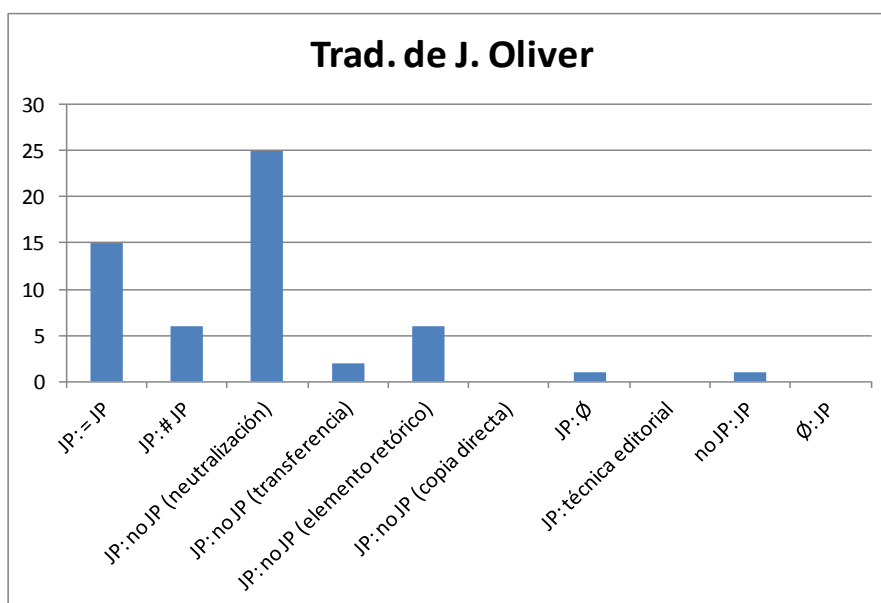


Gráfico 11.

Del gráfico se desprende que la técnica más usada es la neutralización que no reproduce un JP. Oliver se decanta por un catalán estándar, por eso es que prefiere no innovar con neologismos deformantes, por ejemplo, las variantes en el nombre de “Ubú” (“Ubs, Ub, P.U, Ubé”) (JP 26) son traducidos siempre por el mismo nombre “Ubú”; lo mismo ocurre con los términos para referirse a los intestinos: “boudouille” lo traduce por “panxa” (JP 38), “gidouille” por “budellada” (JP 48), ambas palabras marcadas como “LC” (lengua común) por el diccionario *DIEC 2*. Tampoco arcaíza, como en el caso de “phynance” (JP 27), ya que prefiere “impostos” o “finances”. Asimismo, repone el orden sintáctico habitual, por ejemplo, “je te vais arracher les yeux” (JP 36) se vuelve “T’arrencaré els ulls” o “Ji tou tue au moyen du croc à merdre et du couteau à figure” (JP 45), se convierte en “T’escabetzaré”; lo mismo ocurre con “ji lon fous à la poche” (JP 46), que se convierte en “m’els fotrè al sac”, sin alterar el uso correcto de los pronombres catalanes.

La neutralización también le permite indagar en la sinonimia dentro del catalán correcto. Así pues, Oliver recurre a un rico abanico de palabras existentes. Por ejemplo, ante la enumeración que mezcla arcaísmos y neologismos (JP 20), Oliver omite neologismos (“calard” y “polochon”) y propone, en cambio, “macarró”, que sí está registrado en el diccionario *DIEC 2* como una persona “qui viu dels guanys d’una dona prostituïda”:

Bougrelas, <i>le frappant</i> —Tiens, lâche, gueux, sacripant, mécréant, musulman ! Père Ubu, <i>ripostant</i> — Tiens ! Polognard, soûlard, bâtard, hussard, tartare, calard, cafard, mouchard, savoyard, communalard ! Mère Ubu, <i>le battant aussi</i> — Tiens, capon, cochon, félon, histrion, fripon, souillon, polochon ! (V, 2, 395)	Totilau (<i>El colpeja</i>). Té, covard, descregut, inhumà, matapà, musulmà! Pare Ubú. Té, polonesot, borratxot, indiot, culdegot, bajanot, sabatot, borinot, carallot! Mare Ubú (<i>Que entra a la baralla</i>). Té, capó, cabró, histrió, poltró, pendó, macarró! (74)
---	---

Mère Ubu es caracterizada con un adjetivo inventado de terminación peyorativa, “bouffresque” (JP 39); en lugar de crear un nuevo adjetivo, Oliver recupera dos palabras de la tradición catalana, “mulassa” y “patum”, que se refieren a figuras fabulosas locales que se exhibían durante las procesiones y fiestas populares. Por su parte, los comparsas de Ubu suelen ser denostados siempre como “bouffre” (JP 38), y en catalán Oliver aprovecha la reiteración del insulto para enriquecer la sinonimia de la imprecación:

1. Père Ubu — Non, je ne veux pas moi. Voulez-vous me ruiner pour ces bouffres ? (II, 6, 366) 2. Père Ubu — De grâce, Mère Ubu, ne me parle pas de ce bouffre . Maintenant que je n’ai plus besoin de lui, il peut bien se brosser le ventre, il n’aura point son duché. (III, 1, 369) 3. Père Ubu — Amenez le premier Noble et passez-moi le crochet à Nobles. Ceux qui seront condamnés à mort, je les passerai par la trappe, ils tomberont dans les sous-sols du Pince-Porc et de la Chambre-à-Sous, où on les décervèlera. (<i>Au Noble</i>) Qui est tu, bouffre ? (III, 2, 370) 4. Père Ubu — Second Noble, qui est tu ? (<i>Le Noble ne répond rien.</i>) Répondras-tu, bouffre ? (III, 2, 370)	1. Pare Ubú. Voleu que aquesta patuleia de fartaners m’arruïni? (36) 2. Pare Ubú. Fuig, dona, fuig! No em parlis d’aquest titella . Ara que ja no el necessito, que se’n vagi a fer punyetes. Ah, i res de ducat! (41) 3. Pare Ubú. Feu avançar el primer noble de la fila i doneu-me el ganxo dels Nobles. Els qui siguin condemnats a mort els faré passar per la trapa i cauran al soterrani dels Pessiga-porcs i de la Cambra dels Cabals, on els serà xuclat el cervell. (<i>Al noble.</i>) Qui ets tu, malparit ? (42) 4. Pare Ubú. Segon noble, qui ets? Respon, bordisser! (43)
---	--

También emplea la sinonimia para el verbo neológico “tuder” (JP 55), que es una de las órdenes de castigo que da Ubu. Oliver propone “estossinar” o “etzibar” (que significan “matar a golpes” o “por medio de algo”).

En menor medida el JP es sustituido por otros elementos retóricos, sobre todo, por una metonimia despectiva, que sirve para caracterizar a Mère Ubu; esta es llamada neológicamente “Rbue” (JP 16) y el traductor propone “fardassa” (adjetivo peyorativo que recae sobre el aspecto de su gordura), que funciona como una metonimia, ya que una cualidad física identifica una cualidad moral.

Si acaso Oliver se aleja del catalán correcto, suaviza dicho alejamiento y lo marca en cursiva. Esto ocurre con “oneilles” (JP 43), que traduce como “oreies” (juego en la pronunciación entre “orella” y “oreia”); “Hon, Monsieuye” (JP 51), expresión usual de los soldados *palotins*, en general es traducida sin esa interjección inventada (a veces por “Ah”, o “Ei”), recuperando la voz “Missenyor”, usada hasta el siglo XIX, o “sinyor” en itálica; “per conséiquent de quoye” (JP 53), conector inventado por los soldados *palotins*, es convertido en “per consigüent”, que Malé (2005: 202) describe como una forma antigua y con pronunciación mallorquina. Por último, Oliver respeta la muy usada palabra “merdre” (JP 29) por “merdra” (aunque a veces omite o infantiliza con la palabra “caca”).

La segunda técnica más usada es la conservación del JP, esto generalmente ocurre ante el isomorfismo de lenguas. En general los casos de JP relevados para la polisemia coinciden en mantener los mismos sentidos en el francés y el catalán. Por ejemplo, los JP 11 y 12 se refieren a términos que tienen un sentido general en la lengua corriente y otro como término de náutica, diferencia que está presente en ambas lenguas, de ahí que una traducción literal permita conservar el juego de palabras:

Père Ubu — Il est de fait que nous filons avec une rapidité qui tient du prodige. Nous devons faire au moins un million de nœuds à l’heure, et ces nœuds ont ceci de bon qu’une fois faits ils ne se défont pas. Il est vrai que nous avons vent arrière. (V, 4, 397)	Pare Ubú. Devem fer un miló de nusos per hora, si més no, o aquests nusos tenen l’avantatge que un cop fets ja no es desfan . (76)
--	---

Le commandant — N’ arrivez pas, serrez près et plein. Père Ubu — Si, si ! Arrivez , entendez-vous! C’est ta faute, brute de capitaine, si nous n’arrivons pas. Nous devrions être arrivés. (V, 4, 397)	Capità. No arribeu ! Trinquieu ferm! Pare Ubú. Qui diu no arribeu? Jo vull arribar, tinc pressa. Arribeu , em sentiü, capità? Si no arribem serà per culpa teva, tros d’ase. Ja hauriem d’haver arribat. (77)
---	--

Cabe destacar que hay dos técnicas que no han sido usadas por Oliver: la primera es la traducción por copia directa, es decir, la conservación de la forma original francesa; la segunda es el recurso a una técnica editorial, como pueden ser el añadido de notas explicativas. El hecho de que no utilice estas técnicas nos permite aventurar que Oliver no busca mostrar el origen francés del texto; por el contrario, su objetivo será el de destacar la cultura de llegada. Así pues, añadirá un JP (57) que amplifica el efecto humorístico de “badabadoc” que además de referirse a la flor también se usa como sinónimo de “bobo” (*DIEC 2*):

Père Ubu — Ainsi que le coquelicot et le pissenlit à la fleur de leur âge sont fauchés [...] ainsi le petit Rensky a fait le coquelicot , il s’est fort bien battu cependant. (386)	Pare Ubú. Així com la rosella i el card són dallats a la flor de l’edat [...], així el petit Rensky ha fet el paper del badabadoc , però ha lluitat com un homenet (62).
--	---

Además, Oliver añade locuciones catalanas; estas son analizadas en detalle por Jordi Malé (2005: 187-217). Aunque no son el objeto de nuestro estudio, es interesante señalar algunas orientadas a fortalecer la cultura catalana de la época. Por ejemplo, ante el diálogo entre el rey y Ubu cuando pasan revista a la tropa: “Le roi: Ah ! voici le régiment des gardes à cheval de Dantzick. Ils sont fort beaux, ma foi. / Père Ubu: Vous trouvez ? Ils me paraissent misérables” (II, 2, 362). Oliver agrega aquí frases con efecto actualizador como “El rei: Ah! Aquí tenim els húsars del reiment de Dantzick. **Fan goig, oi?** Ubu: Ho dieu de debò? Jo trobo que **fan fàstic**” (32, las negritas son nuestras), que son frases hechas, señaladas en el diccionario *DLFF* y *DCVB* respectivamente (Malé 2005: 201). También escribe una frase que se carga de sentido en época de Franco: “I que a tu et donaran garrot” (42) para un simple “et tu seras tué” (III, 7, 376), puesto que todavía era cercana la noticia del asesinato de Puig Antich, la última víctima catalana del garrote vil. Oliver aprovecha para marcar la referencia catalana en las monedas; así emplea “malla”, que era una moneda catalana medieval, en “No us cisa ni una malla!” (71) para “Elle ne détourne pas un sou ! (V, 1 392) y en las marcas religiosas, como la invocación a San Jordi que exclama un guardia: “San Jordi, m’han obert el cap” (56).

Es interesante destacar que además de estas marcas, y sin borrar otras referencias de Europa del Este (como el “Vístula”, “Polònia”, “Vilna”, “Cracòvia”, “Varsòvia”, etc.), la referencia catalana es añadida al inicio de la pieza (I, 1), cuando se presenta al personaje de Ubu, quien es “ancien roi d’Aragon” y este pasa a ser en la traducción “ex-rei de la Confederació catalano-aragonesa”; dicha opción de traducción es coincidente con la estrategia que despliega Oliver en sus otras traducciones, tal y como hemos visto más arriba. Así, Joan Casas en el prólogo a las *Versions de teatre* (Oliver 1989: 11) describe la traducción de Molière en los siguientes términos, que podríamos hacer extensivos a la caracterización de su *Ubú, roi*: “els noms del personatges per això desapareixen les referències al entorn social i cultural, quan no són dretament substituïdes per referències a l’entorn social i cultural català”.

Ahora bien, en la misma escena inicial, unas réplicas más abajo, Oliver en lugar de marcar a su oponente, lo desdibuja. El texto francés afirma: “Père Ubu: Si j’étais roi, je me ferais construire une grande capeline comme celle que j’avais en Aragon et que ces gredins d’Espagnols m’ont impudemment volée” (I, 1, 354). En lugar de aprovechar esta frase francesa y hacer una traducción literal en contra de los españoles, Oliver borra el blanco del ataque dejando solo el adjetivo “malparits”, al tiempo que hace más precisa la referencia a una ciudad aragonesa: “Père Ubú: Si fos rei em faria confeccionar una esclavina així de fran, com la que tenia a Saragossa i que aquells malparits em van afanar” (20). Esta omisión del gentilicio “españoles”, presente en el original, sorprende puesto que es evidente que la de Oliver es una pluma comprometida con

la reivindicación de la identidad catalana, pero también podría interpretarse como una de las posibles técnicas usadas para denostar al adversario: quitarle el derecho a nombrarlo. Si bien resulta evidente, el oponente no sería digno de explicitación; en ese sentido, la no mención del oponente es señalada como una figura para el discurso polémico por Marc Angenot (1982).

Por otro lado, a pesar de que no lo reconoce explícitamente, Oliver da indicios textuales de haber consultado la traducción castellana de Corrales Egea publicada en 1967 por la editorial Aymà en la que él colaboraba como director literario. Esto se puede ver en la formulación del título (Oliver mantiene la coma introducida por Corrales Egea, quien coloca “rey” como aposición al nombre propio de “Ubú”) junto a algunas elecciones léxicas para los juegos de palabras. Ante el neologismo “lumelles”, Corrales Egea no advierte la intertextualidad con Rabelais, quien propone esta palabra para denominar un arma (véase explicación de JP 54) y, en cambio, la relaciona por homofonía con la palabra óptica “lunettes”. De ahí que propone una relación con un elemento óptico “gemelos” (binoculares) que deforma levemente al agregar una “ll” y traduce “gemellos”. Compartiendo este razonamiento, Oliver acepta “gemellos” y propone “minocles”, cambiando la deformación de la “l” por una adaptación de la pronunciación popular catalana de la “b” de “binocles” por “m” (Malé 2005: 202); asimismo, lo marca en *italica* para destacar el alejamiento del catalán estándar. Otros ejemplo que pone en evidencia la consulta de la traducción de Corrales Egea es la traducción de nombres propios como es el caso de “Capitaine Bordure”, traducido al castellano por “Capitán Brasura”. Oliver traduce “Escombrall”, destacando el aspecto escatológico de la basura resaltado por Corrales Egea, sin mencionar el aspecto heráldico de la “bordura” (parte del escudo, véase explicación del JP 27). Además abundan los calificativos peyorativos neológicos, como ocurre con “bouffres”, muy usado en boca de Ubu para referirse a individuos torpes; ante esta palabra que se repite el español propone “hatajo de tragones”; respetando más bien esta última estructura, mientras que Oliver traduce por “patuleia de fartaners”. Estas marcas permiten aventurar que la versión de Oliver —si bien primera traducción catalana— se halla en una relación de “retraducción activa” (Pym 1998a: 235) con la castellana de Corrales Egea, es decir, una relación en la que esta última opera también como intertexto no explicitado.

Resumiendo el análisis de las técnicas empleadas podemos concluir que, por medio de la neutralización de gran parte de los juegos de palabras y el despliegue de una rica sinonimia, Oliver sacrifica cierto tono provocativo y antinormativo del original en pos del apuntalamiento de la coloquialidad correcta catalana. Esta defensa de normatividad de Oliver puede ser explicada desde el marco provisto por la Teoría de los Polisistemas, para la cual la traducción tiende a ocupar un lugar marginal en sistemas consolidados, mientras que, en sistemas literarios

jóvenes, en crisis, débiles o de lenguas poco difundidas configuradas en relación con una literatura exterior, ocupa mayor centralidad. En ese sentido, la traducción actuaría como dadora de legitimidad a la lengua catalana. De ahí que Oliver no viera oportuno subvertirla, sino que, por el contrario, prefiriera ayudar a su consolidación a través de su traducción literaria que, de hecho, recibe el premio Josep M^a de Sagarra, claro aval a su proyecto de traducción.

Asimismo cabe destacar el lugar central que ocupa el traductor en el paratexto de sus traducciones. Si observamos las cubiertas, vemos que Oliver llega a tener un lugar más importante que el autor en el caso de *Pigmalió*, al mencionarse el “*Pigmalió* de Joan Oliver” como “*adaptació lliure de la obra de B. Shaw*”; también su nombre aparece en la portada aunque en menor tamaño para el caso de *Ubú, rei*. En otras palabras, la presencia del nombre del traductor le otorga una gran visibilidad al mediador que buscará apropiarse de las obras y situarlas en Cataluña, puesto que se trata de un escritor que, como hemos visto antes, ya goza de prestigio debido a su trayectoria poética, a su compromiso político antifranquista y a su acción en el campo cultural catalán con la fundación de la Agrupació Dramàtica de Barcelona, la dirección de la editorial Proa y de los “*Quaderns de Teatre*”. Por último, cabe mencionar que el texto de Oliver fue llevado a escena por la compañía L’Ocellot negre en 1982, en el Centre de Teatre de Granollers, tal como revisaremos en el capítulo 6.1, dedicado a las puestas en escena.

4.2. “Ensanchar los límites”: la traducción gallega de *Ubú rei* de H. Harguindey (1989) para *Cadernos da Escola Dramática Galega*

Ubu roi es traducido al gallego en 1989 por Henrique Harguindey y publicado en el número 80 de *Cadernos da Escola Dramática Galega*. Para situar dicha publicación en su contexto, es necesario periodizar la traducción teatral en Galicia tomando como fecha bisagra el año 1983, con la promulgación de la Ley de Normalización Lingüística. Así pues, habría dos etapas distintas respecto de la traducción: una más azarosa y menos planificada, con traducciones asociadas a las elecciones del traductor y a las reivindicaciones identitarias, y una segunda de mayor sistematicidad sobre la normalización de la lengua y la cultura (periodo justamente en el que aparece la traducción de Jarry).

En la primera etapa, que se inicia durante el franquismo, se advierte el interés por traducir textos dramáticos destinados a la representación, entendiéndose el teatro como un medio para expresar un ideario identitario, siempre que lograra vencer la censura del gobierno. La selección

de los textos a representar —como así también a editar— hasta antes de 1983 tenía que ver con elecciones movidas más por gustos personales de los traductores o directores de escena. También se solía elegir a los clásicos, que pasaban más fácilmente la censura y que permitían asimismo construir una base teatral literaria en gallego. Esto retoma una tradición que había comenzado ya en 1919 con el Movimiento Dramático Nacional, el cual indagaba en un modelo de literatura nacional a partir de las traducciones de autores como Yeats, Ibsen, Molière, Shakesperare, etc. El movimiento había subsistido al amparo de las Irmandades de Fala y la revista *Grial* durante el franquismo y se desarrolló, en las década de los setenta, con las compañías de teatro aficionadas, independientes o escolares.

Buscando dotar de legitimidad lingüística y cultural a la lengua gallega, la Agrupación Cultural O Facho (más tarde reconvertida en el “Teatro Circo”), bajo la dirección de O. Lourenzo, convocó a la movilización en la prensa en *La Voz de Galicia* el 16 de agosto de 1963 (en un artículo firmado por uno de los fundadores, Harguindey, junto con Andrés Salgueiro); esto termina en la fundación de la agrupación y en la traducción para la puesta en escena de su grupo de teatro independiente. O Facho tradujo a autores tan variados como Esquilo (*Prometeo*), M. Frisch (*O señor Bonhome e os incendiarios*), B. Brecht (*El señor Puntilla y su criado Matti*) (Noia 2004: 771). La revista *Grial*, por su parte, también publicó por entonces a autores de teatro en traducción, como Anouilh, Girardoux, Chejov y piezas del teatro *Noh* japonés. Asimismo, los griegos como Sófocles o los clásicos como Shakespeare también encontraban salida en la edición en volumen (772).

Estos intentos adquieren mayor sistematicidad después de la aprobación de la Ley de Normalización Lingüística de 1983, que instaure las normas ortográficas en gallego. A partir de entonces el fomento de la normalización lingüística se hace evidente y aumenta la demanda de títulos en gallego, luchando contra el desprestigio que pesaba sobre la lengua; asimismo se funda la Asociación de Traductores Galegos. Crecen las colecciones, sobre todo de clásicos, como “Grandes do Noso Tempo” editada por la editorial Xerais (1989-1996), “Clásicos en Galego” (1988-2008) y “Clásicos Universais” de Galaxia (desde 2003).

Respecto del teatro,²⁰¹ en 1984 se crea el Centro Dramático Gallego que traduce con el objetivo de armar un repertorio local.²⁰² Desde su fundación hasta 2014, el CDG ha llevado a escena

²⁰¹ Para la descripción del panorama teatral seguimos a Manuel Francisco Vieites García (2015: 181), quien advierte sobre los escasos estudios sobre el teatro en lengua gallega, ya sea tanto en traducción o en creación directa: “La traducción teatral en Galicia y en lengua gallega, un ámbito periférico de un campo cultural igualmente periférico, incluso en el territorio de los denominados ‘estudios galegos’”.

²⁰² Asimismo hay otras compañías que llevan a la escena teatro en gallego, como “Teatro do Noroeste” (Camus, Brecht, Beaumarchais, Shakespeare), “Factoría Teatro”, “Teatro de Ningures” (Jarry, Ionesco,

ochenta y tres espectáculos, de los cuales treinta y seis parten de versiones en gallego de autores como Aristófanes, A. Camus, A. Chéjov, B. Brecht, F. Dürrenmatt, F. García Lorca, H. Ibsen, A. Jarry, B. Koltès, J-L. Lagarce, Molière, L. Pirandello, Plauto, W. Shakespeare, G. Vicente, O. Wilde (para una lista más completa véase Vieites García 20015: 190).

Muchas de estas obras hallaron un canal de publicación en la colección “Os libros do Centro Dramático Galego” coeditada, a partir de 1987, entre la Xunta de Galicia y Edicións Xerais, y que recoge los textos de las obras representadas por el Centro así como traducciones inéditas. La colección comenzó con *O enfermo imaxinario* de Molière (1987), seguido por *A pousadeira* de C. Goldoni (1988), *O médico que chegou de lonxe* de J. M. Synge (1990), *Así é se así vos parece* de L. Pirandello (1991), *As vodas de Fígaro* de Beaumarchais (1995), *As alegres casadas* de W. Shakespeare (1997), *A cura de Troia* de S. Heaney (1998), *Macbett* de E. Ionesco (1998), *Vellos tempos. A festa de aniversario* de H. Pinter (1999), *Comedia frívola para xente seria* de O. Wilde (2000), *Os constructores de imperios ou Schmörrz* de B. Vian (2000), etc. (Noia 2004: 781). Posteriormente, la colección “CGD” editó treinta y cinco títulos entre 1992 y 2005. Se trataba de versiones pensadas para la escena ya que el objetivo de la colección era ofrecer “el texto del espectáculo”, junto a un cuerpo de estudios críticos en torno al autor y la obra. De la lista de traducciones, provista por Vieites García (2015: 193), destacan *Un soño de verán* de W. Shakespeare (1992); *Lísistrata ou de cando as mulleres reviraron* de Aristófanes (1997), *Eu estaba na casa e agardaba que viñese a chuvia* de J-L. Lagarce (1999), *O colaborador* de F. Dürrenmatt (2002), *Os espectros* de H. Ibsen (2002), *Seis personaxes á procura de autor* de L. Pirandello (2005), entre otras obras.

A diferencia de la empresa anterior, que publicaba traducciones efectivamente representadas, el objetivo de los Cadernos da Escola Dramática Galega, creados en 1978 y que pervive hasta 1992, apuntó a la publicación de traducciones en papel (más allá de una futura representación) a través de la edición de un volumen por mes en un formato “sencillo y casi clandestino”. Su propósito era “editar autores fundamentales en un sistema literario en que, en el campo de la traducción, todo estaba por hacer” (Vieites García 2015: 195). Por eso mismo, los años setenta y ochenta son de rica experimentación teatral escolar y comunitaria. Y las obras aquí editadas colaboran en ese espíritu; también tienen una vocación didáctica para los procesos de formación ante una normalización tardía y por eso a veces aparecen en los CEDG propuestas de trabajo para el ámbito del teatro escolar o aficionado, como *Técnicas básicas do deseño escenográfico* (nº 29, 1982). En esas décadas la lista de autores publicados es la siguiente (en este caso,

Laila Ripoll, Witkiewicz, Eurípides, Molière, Marlowe), “Talía Teatro” (Arrabal, Dario Fo, Alfonso Vallejo, Becket, Ben Jonson), ofreciendo traducciones pero que casi nunca ven la edición en volumen (Vieites García 2015: 191).

reproducimos la nómina elaborada por Vieites García para situar en ella la obra de Jarry, que confirmamos por medio de la consulta del catálogo del Institut de Teatre de Barcelona).

- 1978: García Lorca, Federico. *Dúas farsas (A doncela, o mariñeiro e máis o estudante / O paseo de Buster Keaton)*. Traducción de Francisco Pillado, CEDG, 2.
- 1980: Chéjov, Antón. *Petició de man. Xoguete cómico nun acto*. Traducción de Francisco Pillado, CEDG, 10.
- 1981: Dieste, Rafael. *A doncela guerreira*. Traducción de Manuel Lourenzo, CEDG, 19.
- 1981: Ghelderode, Michel de. *O extraño cabaleiro*. Traducción de Henrique Harguindey, CEDG, 23.
- 1981: Brecht, Bertolt. *Dansen*. Traducción de Miguel Pernas, CEDG, 24.
- 1982: Garriga, Angels. *O testamento do tío Nacho*. Traducción de Xoán Babarro, CEDG, 30.
- 1983: Anónimo. *A farsa do abogado*. Traducción de Henrique Harguindey, CEDG, 34.
- 1983: McNally, Terrence. *O seguinte*. Traducción de Francisco Pillado, CEDG, 38.
- 1983: López Salinas, Armando. *O pincel máxico*. Traducción de Xoán Carlos Rodríguez Herranz, CEDG, 39.
- 1984: Villalonga, Llorenç. *A tuta e a Ramoneta*. Traducción de Xosé Luis Grande, CEDG, 42.
- 1984: Dragún, Osvaldo. *Historias para seren contadas I. Monos e monas, señores!* Traducción de Miguel Anxo Fernán-Vello. *Historia de como o noso amigo Panchiño González se sentiu responsábel do andacio de peste bubónica na Africa do Sul*. Traducción de Francisco Pillado, CEDG, 46.
- 1985: Camus, Albert. *Os xustos*. Traducción de Xosé Manuel Beiras, CEDG, 55.
- 1987: Chekhov, Anton. *Tráxico á forza, Sobre os males que provoca o tabaco*. Traducción de Francisco Pillado, CEDG, 67.
- 1989: Espriu, Salvador. *Antígona*. Traducción de Xésus González Gómez, CEDG, 78.
- 1989: Jarry, Alfred. *Ubú rei*. Traducción de Henrique Harguindey, CEDG, 80.**
- 1990: Beckett, Samuel. *Comedia*. Traducción de Miguel Pérez Romero, CEDG, 81.
- 1991: Ionesco, Eugène. *A lición*. Traducción de Francisco Pillado, CEDG, 87.
- 1992: Sastre, Alfonso. *A mordaça*. Traducción de Elvira Souto, CEDG, 94.
- 1992: Strindberg, August. *A máis forte, Debe e haber*. Traducción de Xulio Cons, CEDG, 97.
- 1992: Camus, Albert. *Calígula, ¿Por que fago teatro?* Traducción de Xosé Manuel Beiras, CEDG, 98.

De la lista de traducciones se nota una fuerte presencia de autores de habla francesa contemporáneos. El año 1989 de edición de *Ubú rei*, se editan cinco textos, dos de ellos traducciones (*Ubu roi* del francés y *Antígona* de Salvador Espriu del catalán). En los años noventa, ante el posible cierre de la EDG, la serie continúa en la publicación de “Cadernos de Teatro” editados por Elsinor Teatro, dirigida por Francisco Pillado. Asimismo aparecen otros fondos de edición de teatro traducido, como “Biblioteca do Arlequín” de la editorial Sotelo Blanco (1987) y la colección “Biblioteca Arquivo Francisco Pillado Mayor”, creada en 1997 en la Universidad de Coruña y que publicó quince títulos traducidos sobre treinta en total, hasta 2003; en 1983, también se crea la *Revista Galega de Teatro*. En cuanto a fondos de teatro traducido, cabe destacar más recientemente el proyecto de la biblioteca Bivir, que ofrece textos dramáticos para la enseñanza, ya que muchas obras que han sido representadas en gallego no están editadas en volumen, así como también la Biblioteca de traducción galega BITRAGA de la Universidad de Vigo.

Ubú rei es traducido para publicar en los CEDG por Henrique Harguindey Banet.²⁰³ Este traductor y defensor de la lengua gallega, nacido en Lugo en 1946, entiende la traducción como vía de fortalecimiento de su lengua: “En este sentido, viví y vivo la traducción como un campo en el que yo puedo aportar un trabajo específico —y en un terreno que considero muy importante— a mi país y a la normalización de su lengua” (entrevista a Harguindey, noviembre de 2015). Junto con otros docentes, escritores, académicos y estudiosos, en su mayoría filólogos, formaron “un grupo poliédrico [...]”; pero también de juristas, economistas, biólogos, químicos o lingüistas, que han ejercido y todavía ejercen de modo más o menos esporádico de traductores literarios, agentes editoriales y promotores de la determinadas autorías y obras” (2015: 88); de aquí nace en 1980 la Asociación de Traductores Galegos, anterior a la profesionalización de la tarea de traductor, cuyo objetivo es “potenciar a traducción á nosa lingua como ferramenta para a súa normalización”.

Además de su trabajo como catedrático de francés en bachillerato, Harguindey se interesó por la traducción del francés al gallego como parte de su tarea formativa de jóvenes, para quienes ofreció la antología de narrativa oral gallega, *Contos populares* (1983), aumentada en *Antoloxía do conto popular galego* (2002). Esta tarea didáctica vio su continuación en la publicación entre 2000 a 2005 de artículos en el semanario *A Nosa Terra*, donde rastrea los orígenes de alguna expresión gallega, reunidos en el volumen *O filo da lingua* (2005).

En los setenta integró la Agrupación Cultural O Facho, nacida en Coruña en 1963, como un intento cultural de oposición a la dictadura y de defensa organizada de la lengua gallega. Y desde entonces ha traducido mucho teatro francés, con un objetivo didáctico y normalizador de la lengua gallega eligiendo los originales por propio interés. Comienza a traducir en 1978 con *O poema do país que ten fame* de Paol Keineg (asociando la traducción a un compromiso político).²⁰⁴ A partir de 1981 ofrece traducciones para los *Cadernos da Escola Dramática Galega* y la *Revista Galega de Teatro*, colaborando con textos posibles de ser interpretados por las compañías en auge en esa década. En CEDG, publicó *O estraño cabaleiro* de Michel Ghelderode (1981), *A farsa do avogado Patelín* de autor anónimo (1983) y *Ubú rei* de Alfred Jarry (1989). En la *Revista Galega* se publicó, en 1993, la traducción de dos piezas del teatro

²⁰³ Para describir su trayectoria nos servimos tanto de sus propias declaraciones en la página web <<http://palabrasdesconxeladas.com>>, como de su biografía elaborada por Garrido Vilariño (2009: 507-508), del artículo de Ana Luna Alonso “¿Quién es quién en la traducción gallega? Análisis del perfil profesional” (2015: 83-104) y, especialmente, de una entrevista personal realizada en noviembre de 2015.

²⁰⁴ “E despois a Universidade, onde continuou a actividade cultural galeguista e veu o compromiso político. Ao remate dos estudos unha estadia na Francia e na Bretaña, onde decidín traducir —xa de xeito rigoroso— o primeiro texto 'longo': o *Poema do país que ten fame*, de Paol Keineg” (declaraciones de Harguindey en <palabrasdesconxeladas.com>).

medieval francés, *O dito da herbería* de Rutebeuf y el anónimo *Monólogo do arqueiro franco de Bagnolet*; y el año 2003 dos obras de Jacques Prévert, *Entradas e saídas* y *A familia Todosaconchegados*.

De hecho, la mitad de sus traducciones están asociada al teatro. Harguindey señala que su interés por el teatro nace de joven al participar en movimientos sociales que veían estratégicamente la “fuerza comunicadora y dinamizadora del teatro como vehículo para captar la realidad social e impulsar su transformación” (entrevista a Harguindey, noviembre de 2015), de este modo se podía entrar en contacto con el público gallego esquivando el acecho de la censura; intercambio que se hacía más difícil en la edición de traducciones al gallego, si bien nacen muchas iniciativas de asociaciones para publicar en gallego el teatro, luego de la apertura iniciada en 1975.

El interés por los juegos del lenguaje y la apuesta por la traducibilidad se hace evidente al ver el corpus de autores que elige traducir, ya que se interesa por una “traducción creativa” para autores que son creadores de significados y de estructuras que le permitirán enriquecer la lengua gallega. En ese sentido, no solo traduce *Ubú rei* sino que retoma más tarde una de sus fuentes: Rabelais, al proponer en 1990 un *Gargantúa y Pantagruel* que obtuvo el premio de la Xunta de Galicia, así como también el *Cuarto libro* (2004), y textos más contemporáneos, de autores del Collège de ‘Pataphysique y del Oulipo como Raymond Queneau, *Exercicios de estilo* (1995), *Zazi no metro* (2009), Jacques Prévert, *Cartas das illas Bailarinas* así como de Ionesco, *Macbett* (1998), *A cantante calva* (2002), *Rinoceronte* (2004) y de Boris Vian, *Os constructores de imperios ou o schmürz* (2000), *A escuma dos días* (2001). A la par ha ofrecido textos más clásicos, como obras de teatro de Molière, Labiche, Rousseau o Voltaire (en el portal BITRA, aparecen compiladas treinta y un traducciones de su autoría).

Harguindey elige a voluntad las traducciones, dado que no depende de este trabajo para vivir. En ese sentido, le interesan las traducciones que permiten retomar la tarea de normalización del gallego, aunque no de un modo automático e irreflexivo. Así, respecto de la norma, Harguindey afirma que traduce buscando un gallego vivo y correcto a la vez: “Como simple usuario de la lengua y de una manera muy esquemática diré que aún considerando que la normativa actual tiene puntos discutibles, la acepto y utilizo con disciplina (si bien tratando de ensanchar sus límites) [...] Intento utilizar un gallego lo más vivo posible y, paralelamente, lo más depurado posible de castellanismos léxicos o morfosintácticos” (entrevista a Harguindey, noviembre de 2015). Pero a veces admite que ha debido recurrir a palabras portuguesas o castellanas, por lo tanto, no las proscribire a ultranza. En una comunicación sobre “Oralidad e transgresión: da

traducción de *Zazie dans le métro* e *Providencia Café* á normativa do galego” (Harguindey 2013) deixa ver, primeiro, su postura de liberdade respecto a la traducción literaria:

A traducción literaria debe empregar os recursos propios da lingua á que se verte, conservando na medida do posible todos os casos concretos, utilizando, para equilibrar, os mesmos mecanismos tamén en casos distintos e empregando recursos o máis próximos aos empregados no texto orixinal. A traducción debe conservar necesariamente o alento do orixinal perdendo o mínimo de literalidade. Intentar transpoñer mecanicamente todos os recursos non só é innecesario senón que é mesmo inconveniente pois rompe a naturalidade e rebaixa a calidade do texto acabado.

Además de la compensación de recursos, Harguindey señala que a veces palabras que parecen castellanismos están permitidas por la propia lengua gallega (“Cousa diferente é confundir con castellanismos palabras lexítimas e aceptables en galego que teñen forma común con o castelán e o portugués, e mesmo, ás veces, con outras linguas románicas. Nesta confusión cae por veces a norma actual (os dicionarios de referencia) ao proscribir o uso de termos como *abrumar*, *averiguar*, *apaciguar*, *desnudar*, *deslizar*, etc.”). En outras ocasións, su utilización se hace necesaria para conservar la verosimilitud, sobre todo, de textos dramáticos, como en su traducción en volumen de la pieza de teatro *Os constructores de imperios ou o schmürz* de Boris Vian (Laiovento, 2000). Allí, por exemplo, Harguindey en lugar de traducir “vis” y “tournevis” por “parafuso” y “desparafusador”, utiliza “tornillos” y “destornillador”, máis frecuentes en el habla de los gallegos. Así justifica su decisión:

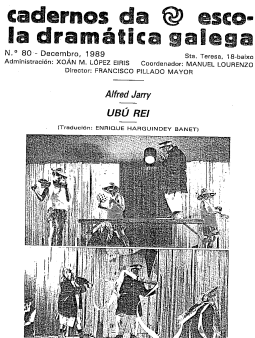
Pensando en que de utilizar esas palabras [parafuso/desparafusador] rompería o necesario verismo que precisa unha representación teatral —pois ninguén fala así na vida real— optei na traducción galega por *tornillo*, *destornillador* e *destornillar*. Outramente, en lugar do personaxe o espectador vería un corrector lingüístico e o encanto teatral desaparecería, cortándose ese sutil fio invisible que une o público cos espectadores, vivindo un pouco todos o que está a acontecer no escenario.

Y agrega que la editorial aceptó este alejamiento excepcional de la norma: “Por fortuna, la editorial que publicó la obra aceptó mi razonamiento, hecho excepcional ya que lo normal (y por otra parte explicable) es que las editoriales apliquen férreamente la normativa, a veces por convicción y a veces por obligación al contar con ayudas oficiales” (entrevista a Harguindey, noviembre de 2015).

En el caso de *Ubú rei*, su elección se debió al trabajo conjunto con el grupo Teatro de Ningures, que puso en escena la obra en 1988 y por una afinidad estética con la obra que:

[...] forma parte de un tipo de literatura que me gusta especialmente, la cómico-burlesca, aquella que según la vieja máxima de la comedia latina *castigat ridendo mores*. Además —en una línea muy presente en toda la historia literaria de Francia que ya tiene fuerza desde la Edad Media— se caracteriza por el juego con el lenguaje, mediante su desarticulación y rearticulación como estrategia de desmontaje y recreación del mundo. Por otra parte, el humor destronante y carnavalesco, la ironía y el juego de palabras, tienen también tradición en la cultura gallega. La traducción de *Ubú* estaba, pues, en la recámara. (entrevista a Harguindey, noviembre de 2015)

A continuación analizaremos la traducción gallega de *Ubú rei* para ver si la concepción de traducción creativa propuesta por Harguindey se plasma en su obra. En primer lugar, la descripción del paratexto de las ediciones de CEDG nos da información sobre la orientación de la traducción a la escena de esta edición impresa, tal y como vemos en la siguiente tabla:

Título	<i>Ubú rei</i>
Género	----
Año	1989
Lugar	Galicia
Traductor	Henrique Harguindey
Colección	--
Contraportada	--
Editorial	Cadernos da Escola Dramática Galega
Original consultado	--
Páginas	28
Cubierta	 <p>cadernos da escola la dramática galega</p> <p>N.º 80 - Decembro, 1989 Administración: XOSÉ M. LÓPEZ ERIS Coordinador: MANUEL LOURENZO Director: FRANCISCO PELLADO MAYOR</p> <p>Alfred Jarry UBÚ REI (Tradución: ENRIQUE HARGUINDEY BANEY)</p> <p>Imagen 102.</p>
Contracubierta	--
Prólogo	--
Imágenes	Dos fotografías de la representación llevada a cabo por Teatro de Ningures en 1988.
Anexos	<p>Lista de títulos publicados:</p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Comedia</i>, de Samuel Beckett. Traduc. Miguel Pérez Romero. • <i>Monólogo I</i>. Varios autores. • <i>Monólogo II</i>. Varios autores. • <i>A magosta</i>, de Francisco Nieva. Traduc. Flor Maceiras e Lino Braxe. • <i>Camiñar a cegas</i>, de R. Blanco Rey. • <i>O teatro de Leandro Carré</i>, por Henrique M. Rabunhal Corgo. • <i>Candeña</i>, de Xosé Manuel Carballo. • <i>A familia Todosaconchegados ou unha familia ben unida</i>, de Jacques Prévert. Traduc. Enrique Harguindey. • <i>O home da roupa exterior</i>, de Xosé Luis Martínez Pereiro. • <i>Calígula</i>, de Albert Camus. Traduc. Xosé Manuel Beiras. • <i>Análise comparativo encol da vida e costumes dos animais de sangue azul ou por favor, señor carnicero: ¿a canto está hoxe o quilo de morto?</i>, de Antóno Arias Antas. • <i>Violetas mortas</i>, de Antóno Costa Gómez. • <i>Afrontamentos</i>, de Henri Michaux. Traduc. Xesus González Gómez. • <i>Auto dos simulados da caravilla</i>, de Manuel Maria.
Cuerpo	5 actos
Reedición	--

Los CEDG ofrecen una edición de factura económica, veintiocho páginas, patrocinada por Fundación Caixa Galicia, más próxima a la edición de revista, con tapas blandas y texto a dos

columnas. Se editaron mensualmente un total de noventa y cinco títulos. En cuanto al traductor, destaca su mención en cubierta y las imágenes de la puesta en escena realizada en Galicia por el grupo Teatre de Ningures, en un montaje de 1988. En la última página se ofrece la lista de títulos de próxima publicación. Sobre un total de catorce títulos, hay cinco traducciones con mención del traductor; la mayoría son de autores que escriben en francés, como Michaux, Camus, Prévert o Beckett.

La traducción es presentada con escasos textos complementarios. Retomando la descripción de las normas, la norma preliminar se basa en la selección de una obra para el teatro en una publicación exclusivamente de piezas teatrales originales o traducciones, preferentemente del francés.

En cuanto a las normas operacionales matriciales, la traducción se ofrece sin notas al pie ni comentarios en prólogos o posfacios. Está concebida íntegramente para la escena, por lo que no hay epígrafes ni dedicatorias (ni tampoco todos los metatextos críticos de Jarry que suelen reproducirse en otras ediciones); si bien en otros números de CEDG aparecen estudios críticos; es decir que no se trataría de un condicionamiento impuesto por la editorial. Esto mismo lo confirma el traductor, para quien el texto debe producirse pensando en su representabilidad: “el texto nuevo debe conservar el carácter del original. Esa debe ser la principal preocupación del traductor o traductora, evitando cacofonías, frases irrespirables y otras trampas que por escrito pueden pasarnos desapercibidas” (entrevista a Harguindey, noviembre de 2015). Tampoco el traductor da información architextual, de hecho, elimina el “drame en cinq actes” presente en el original. En cuanto a la traducción propiamente dicha, esta sí es anunciada como tal en la cubierta; si bien otros números de la colección se anuncian como “versión”: por ejemplo, *Sobre os males que provoca o tabaco* de Antón Chekhov con una versión de F. Pillado Mayor (1987). La mención del traductor junto con la del director de la publicación, Pillado Mayor, casi como únicos datos paratextuales, permite pensar que ambos son mediadores que ya gozan de cierta legitimidad en el campo cultural gallego y, especialmente, en el ámbito teatral.

a. Análisis de los juegos de palabras (JP)

Este proyecto de apuntalamiento del gallego, pero que no deja de lado la verosimilitud de la lengua efectivamente hablada, lleva al traductor, por momentos, a tomar decisiones distanciadas de la norma gallega en lo que concierne a la traducción de los juegos de palabras (véase el cotejo completo en el Anexo 9). El siguiente cuadro resume la frecuencia de uso de las técnicas

de traducción aplicadas a los juegos de palabras que nos permiten estudiar las normas operacionales textuales:

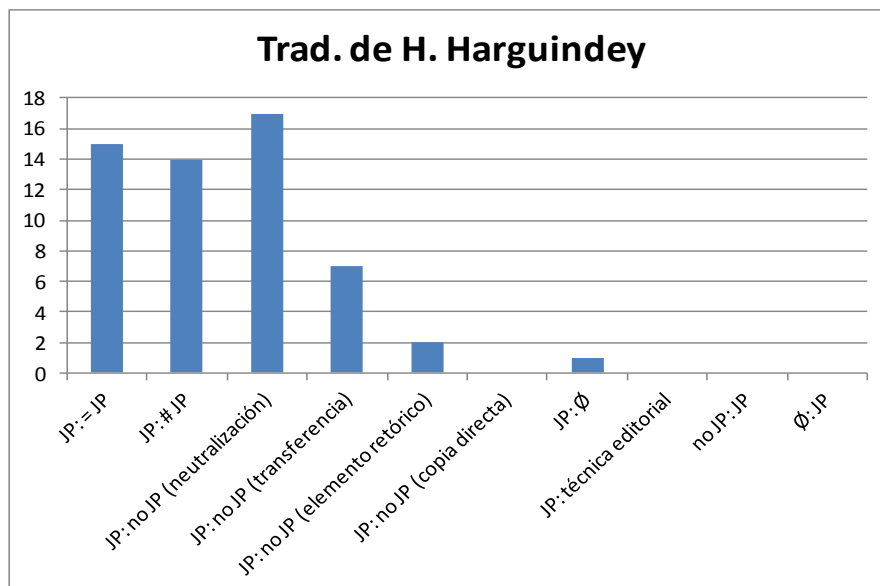


Gráfico 12.

La técnica más usada es la neutralización del JP original, lo que le permite poner en escena un gallego estándar. Por ejemplo, el verbo inventado “décerveler” (JP 28) se vuelve “esmiolar” equivalente a desmigajar; el apelativo “vous estes” (JP 30) se conjuga correctamente con el “sodes” gallego. Los nombres del personaje Ubu tampoco son deformados, como ocurre en francés (JP 26) y se prefiere el “Ubú”, con las variantes femeninas acabadas en “-úa” y plural en “-s”. Además muchas estructuras sintácticas alteradas en el original son repuestas en su orden habitual: el “assom’je” (JP 31) se vuelve “vos zoscarei” [os zurraré], o “payez ou ji vous mets dans ma poche” (JP 44) se convierte en “pagade ou vos meto no meu saco” [“pagad u os meto en mi saco”], expresión que en gallego conserva el orden y la forma correcta de los pronombres, ya que en oraciones de carácter desiderativo, exclamativo o interrogativo, es obligatoria la anteposición del pronombre.

La neutralización le permite enriquecer el vocabulario con sinónimos aceptados en gallego. Por ejemplo, la enumeración que mezcla arcaísmos y neologismos en francés (JP 20) es traducida con palabras existentes con una terminación peyorativa, como ocurría con el caso catalán. La diferencia respecto de Oliver, quien se mantiene más cerca del sentido, es que Harguindey recurre a la incorporación de palabras o expresiones muy alejadas del sentido original pero que funcionan por la rima con sufijo peyorativo “-ento”, como “concilio de Trento” o “golfo de Tarento”, es decir traduce los neologismos franceses por palabras formalmente cercanas:

Bougrelas, <i>le frappant</i> —Tiens, lâche, gueux, sacripant, mécréant, musulman !	AMOLAO (<i>Batëndolle</i>). Ten! Covarde, ruín legrumán, cadrumán, musulmán!
---	--

Père Ubu, <i>ripostant</i> — Tiens ! Polognard, soûlard, bâtard, hussard, tartare, calard , cafard, mouchard, savoyard, communal ! Mère Ubu, <i>le battant aussi</i> — Tiens, capon, cochon, félon, histrion, fripon, souillon, polochon ! (V, 2, 395)	PAI UBÚ. Ten, poloñento, borrachento, rabuxento, sarxento, elemento, fedorento, laceirento, concilio de Trento, golfo de Tarento , roxo coma un pemento! NAI UBÚ (<i>baténdolle tamén</i>). Ten, capón, porcón, felón, histrión, bribón, basculón, polacón! (25)
--	--

En la entrevista, Harguindey reconoció que se había servido de palabras gallegas registradas en diccionarios como el *Diccionario da lingua galega*, y que había tratado de conservar los sufijos despectivos en *-án* y en *-ón* y desvalorativo en *-ento*: “En el caso de este último, como equivalente del *-ard* que da pie a Jarry para crear la palabra *calard* quise marcar esa libertad no mediante la creación sino el evidente distanciamiento y reconocimiento del juego, de ahí los *concilio de Trento, golfo de Tarento y roxo coma un pemento*”; es decir frente a un neologismo, el traductor propone una distancia para marcar el juego de palabras. Respecto de las otras palabras, en el *Diccionario da lingua galega*, aparecen, en efecto, “*cadrumán*” (cuadrumano; equivalente del francés *sagouin*), “*rabuxento*” (sarnoso), “*laceirento*” (miserable), “*bascullo*” (escobilla o trapo para limpiar suciedades de hornos), no aparece, no obstante, “*legrumán*” que —según explica— es una variante popular de *nigromante* “empleada literariamente por algunos autores (creo que muy concretamente por Álvaro Cunqueiro). Sí figura, en todo caso, en el *DdD*, la forma plena ‘legrumante’”.

La sinonimia es empleada en el insulto “*bougre*” (JP 23), que es reiterado en francés en siete ocasiones. En cambio, el traductor gallego propone un abanico de insultos o frases hechas usuales en gallego, como también había hecho el traductor catalán.

1. Père Ubu — Ah! je cède à la tentation. Bougre de merdre, merdre de bougre, si jamais je le rencontre au coin d’un bois, il passera un mauvais quart d’heure. (I, I, 35) 2. Père Ubu — Bougre , que c’est mauvais ! (I, 3, 356) 3. Père Ubu — Il n’est pas bête, ce bougre , il a deviné. (I, 4, 358) 4. Père Ubu — Commence par les principautés, stupide bougre ! (III, 2, 371) 5. Un autre — Pif ! Paf ! en voilà quatre d’assommés par ce grand bougre de lieutenant. (IV, 4, 383) 6. Tous — En avant ! Hurrah ! Jambedieu ! Attrapez le grand bougre . (IV, 4, 383) 7. Cotice — Lâche bougre ! (IV, 6, 386)	1. PAI UBÚ. Ah, sucumbo ante a tentación! Maricallo de merdra! Merdra de maricallo! Se algún día o pillo no medio dunha fraga ha pasar un mal momento! (1) 2. PAI UBÚ. Arrebicho , que mal sabe! (2) 3. PAI UBÚ Non é parvo o tipo este, adiviñou. (3) 4. PAI UBÚ Comenza polos principados, tipo idiota ! (10) 5. OUTRO. Pif! Paf! Ese animalote do tenente xa mallou en catra. (18) 6. TODOS. Adiante! Bravo! Pola perna de Cristo! Pillade ao animalote ! (18) 7. COTICA. Ruín cobarde ! (20)
---	---

En la entrevista, Harguindey confirma que buscó mantener los valores de *bougre* del original con palabras que recoge el diccionario *DdD*: “‘*Maricallo*’, ‘*maricón*’; ‘*animalot*, tipo idiota, tipo y *Arrebicho*’ (exclamación popular muy viva aunque con cierto sabor a pasado), en ‘*ruín cobarde*’ por ‘*lâche bougre*’ consideré que el literal ‘tipo cobarde’ sería de construcción menos natural y de menor fuerza que el original. [...] La frase ‘*xa mallou en catro*’ se traduce por ‘*ya*

golpeó / vapuleó / zurró a cuatro”’. Cabe destacar que el nombre del personaje no es derivado de este insulto, como lo hace Jarry; así el traductor propone “Amolao”, variando un poco el sentido en su propuesta:

En mi traducción prescindí de la base aportada por los significados de *bougre* para centrar el contenido en el fracaso y la derrota del personaje. *Amolao* sería un equivalente del castellano *Fastidiao* que en gallego conserva la terminación *lao* si bien reproduciría una pronunciación popular heterodoxa, pues lo correcto normativamente es *amolado*. Esta elección tiene también la ventaja de permitir en una segunda instancia la evocación del sustantivo *amo* (‘amo, dueño’) con lo que tendríamos un juego *amo amolao*. Creo que la elección de este nombre es buena para un personaje que encarna el linaje destronado y que al final recupera el poder.

La segunda técnica más usada es el mantenimiento del mismo JP ante el isomorfismo de lenguas, como ocurre también para el caso castellano y catalán, que permiten conservar forma y sentido en ambas lenguas. Retomando los ejemplos de terminología náutica, se conserva la polisemia en los JP 11 y 12:

Père Ubu — Il est de fait que nous filons avec une rapidité qui tient du prodige. Nous devons faire au moins un million de nœuds à l’heure, et ces nœuds ont ceci de bon qu’une fois faits ils ne se défont pas. Il est vrai que nous avons vent arrière. (V, 4, 397)	PAI UBÚ. É un feito que estamos largando cunha rapidez que constitúe un prodixio. Debemos estar facendo polo menos un millón de nós por hora, e estes nós teñen de bo que desde están feitos no se desfán . É certo que tenemos viento en popa. (26)
--	---

Le commandant — N’ arrivez pas, serrez près et plein. Père Ubu — Si, si ! Arrivez , entendez-vous ! C’est ta faute, brute de capitaine, si nous n’arrivons pas. Nous devrions être arrivés. (V, 4, 397)	O COMANDANTE. Non arribedes , pairade todo o que poidades! PAI UBÚ. Si! Si! Arribade . Eu teño presa. Arriba, logo, escoitádesme? É culpa túa, animalote de capitán, se non estamos xa de arribada. Xa debíamos estar arriba [...]. (26)
--	---

Ahora bien, a diferencia de lo que ocurriría con la traducción catalana, el traductor gallego no siempre repone el orden normativo, de ahí que la tercera técnica más empleada sea la de la traducción por un JP distinto, que le permite al traductor una mayor creación discursiva. Así pues, Harguindey altera este orden y crea alejándose a veces de la norma; por ejemplo, alterando los pronombres personales, añadiendo terminaciones improbables o deformando la conjugación verbal (JP 45 y 46):

Père Ubu — Ji tou tue au moyen du croc à merdre et du couteau à figure. (III, 8, 377)	PAI UBÚ. Iu matín todoz co gancho para merdra e o cóitelo para cara. (14)
--	--

1. Père Ubu — Corne physique, je suis à moitié mort ! Mais c’est égal, je pars en guerre et je tuerai tout le monde. Gare à qui ne marchera pas droit. Ji lon mets dans ma poche avec torsion du nez et des dents et extraction de la langue. (III, 8, 378) 2. Père Ubu — Ah ! non ! par exemple, encore des Russes, je parie ! J’en ai assez ! et puis c’est bien simple, s’ils m’attrapent, ji lon fous à la poche. (IV, 5, 386)	1.PAI UBÚ. Corna física, estou medio morto! Mais e igual, vou á guerra e hei matar todo o mundo. Coidadiño o que non ande dereito! Iu mítioio no meu saco con torsión do nariz e dos dentes e extracción da lingua. (15) 2. PAI UBÚ. Ah! Non! Canté! Aposto que son Rusos aínda. Xa estou farto! E daquela é ben fácil, se me pillan mítonos un saco. (19)
---	---

En el primer caso, deforma el pronombre “eu” por “iu”, usa una conjugación verbal que no existe en galego²⁰⁵ y agrega “z” al plural de “todos”. En el segundo caso, deforma los pronombres personales: “eu” por “iu” y “llo” (átono) por “io”. También el verbo “meter” que transforma la “e” por “i”.

A nivel léxico, también la neutralización es puesta en entredicho en palabras como “saccco” (JP 52) con una “c” triplicada o dobla la “t” para “mattai” (JP 55), que son usos no normativos que podrían interpretarse como errores ortográficos u ortografismos. Lo mismo ocurre con el adjetivo peyorativo “bouffre / bouffresque” (JP 38 y 39) inventado por Jarry, y que no es normalizado, como ocurría en catalán, sino que esta palabra sigue el mismo proceso de transformación al traducirse por “larpeón / larpeona / larpeonísima”, deformación de la palabra “lapeón” (glotón, comilón) al agregársele una “r” extra.

También respecto a la “gidouille” (JP 48) y sus derivados (“bouzine, boudouille, giborgne”) (JP 33, 37, 56), el traductor propone un juego con palabras derivadas de “androlla” (embutido gallego), cosa que vimos que no ocurría con el traductor catalán, quien optaba por una neutralización. Así lo explica Harguindey:

Creo que tiene bastante que ver en su creación léxica la *andouille*, embutido tradicional y representación fálica que tiene una importante presencia en la obra de Rabelais en la que es célebre el combate de las *andouilles* y los *boudins*, dos tipos de embutidos porcinos como porcino es el padre Ubú. No es un azar que el híbrido que engendra Ubú en su panza sea un hijo de aquellos, una *boudouille*. En Galicia existen dos embutidos que aunque no respondan exactamente desde el punto de vista gastronómico a sus originales franceses si tienen gran parentesco desde el punto etimológico y fonético, son la *androlla* y el *botelo*. Yo los empleé en mis traducciones rabelesianas y los retomé en Ubú pues me parece que vienen al pelo; y así como Jarry los utiliza en su nuevo recetario de palabras, yo, como simple pinche de cocina, hago mis pinitos mezclándolos y probando en ausencia del chef. (entrevista a Harguindey, noviembre de 2015)

Harguindey usa a veces formas populares heterodoxas “seor” en lugar de “señor” (JP 51), que sería una forma “relajada y algo humorística, no muy frecuente, de señor”. Mantiene la deformación en palabras como “phynance” (JP 27), con “fynanza” o “oneille” (JP 43), deformada por “onella” [“orella” en gallego].

También traduce algunos JP por transferencia, es decir, traduce en lengua meta el original francés, por ejemplo, esto ocurre con el nombre del personaje “Bordure” por su parónimo gallego “Bordadura”. La traducción propone una forma próxima al original, pero su significado se aleja porque la palabra remite en gallego al bordado y no a la heráldica (“Bordadura: Acción de bordar. Dedicase á bordadura de panos de man”, RAG). Lo mismo ocurre con el nombre del

²⁰⁵ Véase: <http://academia.gal/diccionario_rag/pc/verbos/matar.html>.

palotino “Pía” que evoca la religión y no la heráldica. Para el caso de “Cotice”, el traductor se inspira en el portugués y propone “Cotica” en lugar del castellano “Cotiza”.

Las técnicas que no utiliza Harguindey tienen que ver con su decisión de pensar un texto para la escena, por lo tanto, no hay copia directa de JP del francés (lo cual generaría un problema de comprensión), pero tampoco notas editoriales explicativas (que determinarían una orientación hacia la página y no a la representación); en ese sentido, también omite el JP que estaba en el epígrafe original al eliminar todo ese fragmento no representable (JP 14), como ocurre con el catalán, dejando de lado la evidencia del intertexto con Shakespeare. Por último, tampoco compensa en otros sitios, según declaró en la entrevista: “No me fue preciso compensar mecanismos perdidos del original mediante creaciones del traductor en zonas vírgenes”.

4.3. Conclusión

A través de la puesta en contexto y el cotejo textual de la traducción de *Ubu roi* al catalán y gallego, hemos visto que tanto el traductor gallego Henrique Harguindey como el catalán Joan Oliver resultan mediadores (con rasgos específicos, el uno catedrático de francés, el otro escritor y poeta) comprometidos políticamente en la lucha antifranquista y que gozan de prestigio en sendos campos culturales en el momento en que salen publicadas sus traducciones. Los dos se dedican a la traducción teatral de textos seleccionados por voluntad propia debido a cierta afinidad con el autor o la obra, que en esa época ya formaba parte de un canon de literatura europea y que contaba con varias traducciones al castellano.

Los dos defienden la respectiva norma lingüística gallega o catalana tras décadas de opresión del régimen franquista, el cual funcionaba como un mecenazgo indiferenciado, controlando la producción cultural anteriormente al retorno de la democracia, aunque con la censura cada vez más distendida. También coinciden en concebir el teatro como hecho social que les permite cumplir una función heterónoma de afianzamiento de la norma gallega o catalana, de formación de un público que no estaba hasta entonces habituado al teatro en su lengua y de fomento de la propia producción literaria.

En ese sentido, el teatro opera como un lugar de afirmación identitaria y lingüística que alcanza su auge en la década de los ochenta con la reciente normalización de la lengua, el creciente interés del público por escenarios vocacionales y la democratización de las prácticas que comienzan a despuntar por entonces. También ambos traductores descubren en la traducción un

valor estratégico para dotar rápidamente de prestigio a la lengua y literatura hasta entonces censurada y, de este modo, fomentar la producción local, tal y como lo sugería Even-Zohar en la Teoría de los Polisistemas. Así pues, en lenguas “minorizadas”, “débiles” o “en crisis” —según su terminología— como el catalán o gallego, definidas en una posición subalterna respecto a una lengua y cultura central como es la española, la traducción de literatura extranjera ocupa un lugar primario y les permite dotar de capital literario a sus propias lenguas locales.

Ahora bien, el caso catalán aquí analizado plantea una paradoja para una lectura que siga de un modo muy estricto la perspectiva polisistémica, según la cual, si la traducción ocupaba un lugar primario, la estrategia de traducción debía ser de adecuación a la lengua de origen porque “through the foreign works, features (both principles and elements) are introduced into the home literature which did not exist there before” (Even-Zohar 1978: 193). En tanto que, en el caso de Oliver, la traducción —central en el subsistema literario catalán— se desarrolló a través de una estrategia adaptativa basada en la aclimatación a los rasgos de la lengua y la cultura meta. Aunque es cierto que la adaptación puede ser entendida generalmente en clave etnocéntrica, esta se carga de un sentido de resistencia si se tiene presente la relación de dominación sufrida por la hegemonía e imposición de castellano durante décadas en España.

Cabe señalar que esta operación de adaptación que realiza Oliver con el teatro extranjero para dotar de legitimidad la lengua catalana y alentar la producción local también fue observada por Annie Brisset (1989) en relación con las traducciones de obras teatrales al *joual* de Quebec. La traducción, en casos de lenguas minoritarias en contextos de fuerte politización (el régimen franquista en España, la Revolución Tranquila en Quebec), se caracteriza —según Brisset— por ser iconoclasta (la traducción toma distancia del original bajo la forma de adaptación), perlocutoria (la traducción busca la toma de conciencia del espectador sobre su situación) e identitaria (la traducción privilegia los rasgos y la norma local). Tres rasgos que, en conjunto, mantiene la propuesta de Oliver y en menor medida la traducción de Harguindey, quien ofrece una traducción menos adaptada a la realidad local y más proclive a los juegos formales del lenguaje.

Comparando las traducciones gallega y catalana, ambas se publican en los años ochenta en colecciones específicas de teatro, editadas en volumen y pensadas para la representación, tal como dejan ver la eliminación de todo paratexto original y el rechazo de técnicas editoriales explicativas para el lector del libro. Joan Oliver opta claramente por situar a su *Ubu, rei* en Catalunya con sus referentes culturales catalanes (sin borrar tampoco la remisión a los países del Este), mientras que Harguindey no agrega marcas referenciales de la geografía o cultura gallega

en su *Ubu rei*.

Respecto de la lengua, ambos traductores son agentes con prestigio en sus culturas, defensores de sus lenguas, y en ese sentido, mediadores que abogan por la normalización, ya no de una lengua literaria (como había ocurrido con el catalán noucentista o el gallego del Rexurdimento), sino de una lengua coloquial, popular y correcta. Por eso la elección de *Ubu roi* es propicia para recuperar imágenes, insultos, blasfemias y juegos de palabras de las lenguas meta.

La diferencia pasa más bien por el respeto a la norma, que, no obstante, los dos defienden y promueven. Tras el análisis de la traducción de los juegos de palabras, hemos visto que el traductor gallego echa mano a la creación de juegos y a la deformación de las palabras o de las estructuras sintácticas correctas, aunque en menor frecuencia que en el original francés; en cambio el traductor catalán se mantiene siempre dentro de la norma catalana correcta (postura que recibió el aval del premio Joan Sagarra a la mejor traducción en 1982), recurre a variaciones dialectales y, en contadas ocasiones, a alejamientos, que además marca con itálicas. El gráfico 13 resume y compara la frecuencia de uso de las técnicas de traducción estudiadas por los dos traductores.

Así pues, Harguindey sostiene una postura más matizada de la estrategia de dar “liebre por gato” que proponía Oliver para el catalán, quien no respeta los fragmentos de subversión del lenguaje jarryano y ofrece una obra mejor construida en un catalán coloquial correcto, atemperando la fuerza revulsiva del original. El gallego de Harguindey, en cambio, apunta más a un habla gallega real y cotidiana aceptada por los hablantes, aunque reconociendo que sus propuestas son excepciones a una norma que —según declaró en la entrevista— “acepto y utilizo con disciplina (si bien tratando de ensanchar sus límites)”. El traductor gallego propone, como hemos visto en el análisis, creaciones de juegos de palabras y deformaciones o alteraciones que ponen en tensión la norma defendida, ya que a veces el traductor opta por el alejamiento de esta última. Este hecho, que podría parecer paradójico, debe enmarcarse en la postura “razonada” de Harguindey, para quien es tan importante el respeto y fomento del gallego en la traducción teatral así como la verosimilitud de la escena; por eso es que recurre a veces a neologismos más cercanos a las creaciones léxicas de Jarry.

En el capítulo siguiente, analizaremos las retraducciones castellanas que salen publicadas desde la década de los noventa hasta la actualidad, enmarcando el periodo en las características de la globalización editorial que se impone tanto en España como en Argentina, una vez que la democracia se consolida en ambos países.

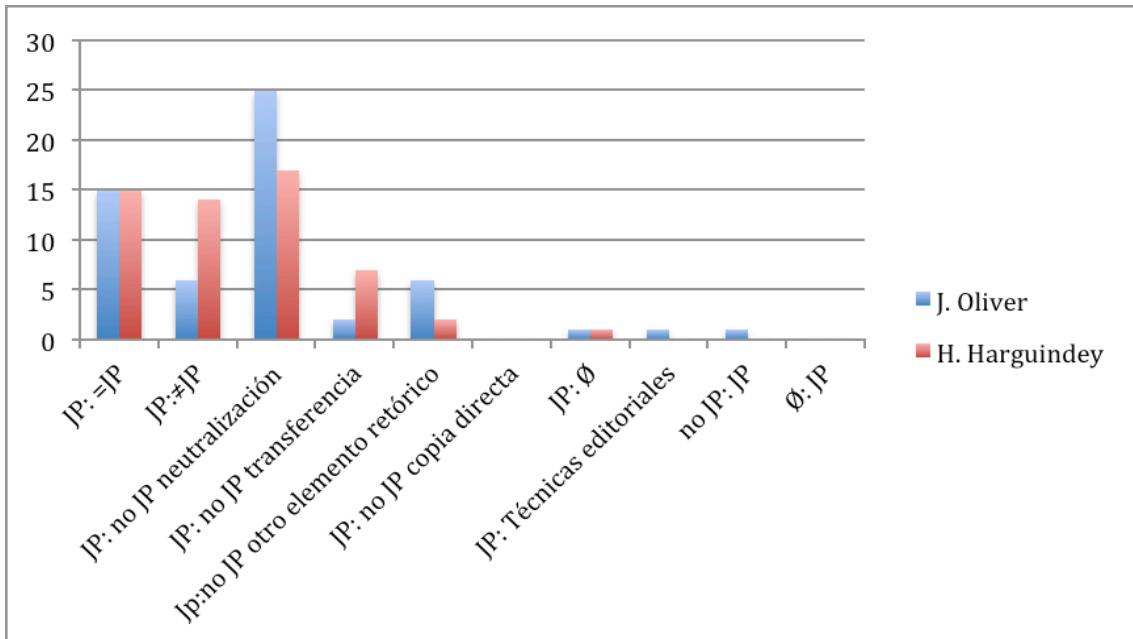


Gráfico 13.

5. RETRADUCCIONES DE *UBÚ REY* DURANTE LA GLOBALIZACIÓN EDITORIAL EN ESPAÑA Y ARGENTINA (1990-2016): DEL *LONGSELLER* AL ARTEFACTO TEXTUAL

“Nous deviendrons aussi des hommes graves et gros et des Ubus et après avoir publié des livres qui seront très classiques, nous serons tous probablement maires des petites villes.”

Alfred Jarry (*OCI*: 418)

La década de los noventa estuvo marcada, a nivel político, por la consolidación de la democracia tanto en España como en Argentina, y a nivel económico, por la concentración y transnacionalización editorial. Se dibuja un mercado globalizado que tiende cada vez más hacia la mercantilización del libro, fenómeno que privilegia su cara de “bien comercial” en detrimento de su cara “cultural”, justamente aquella que había sido objeto de persecución y censura en el periodo de sobrepolitización anterior.

Desde un marco de análisis sociológico, que evita caer en un excesivo economicismo²⁰⁶ ni en un puro subjetivismo,²⁰⁷ la globalización en el campo de la edición —y de la traducción literaria— puede ser conceptualizada como un fenómeno dominado por un movimiento conjunto de concentración y de diversificación (por un lado, se da una concentración vertical y horizontal de grandes grupos de edición y, por otro, nacen pequeñas editoriales nacionales), en el que se establece un flujo de intercambio desigual entre las lenguas dominantes y dominadas (Heilbron 1999), en nuestro caso, de la lengua francesa al castellano y de esta a sus variantes no peninsulares latinoamericanas; y entre los espacios centrales y periféricos, como demuestra la centralidad de España a la hora de negociar contratos de traducción en Europa en ventaja frente a países latinoamericanos, que acceden con más dificultad a instancias consagratorias, como las ferias de libro de Fráncfort o la propia *Liber* española.

Asimismo, el campo de la edición, que suele organizarse entre un polo autónomo de literatura restringida y un polo heterónimo de literatura de gran consumo, el uno ligado al peso de lo simbólico, el otro al rédito del número, tal y como conceptualiza Sapiro (2009), tenderá a

²⁰⁶ A la manera de Fernández Moya (2009), quien celebra la internacionalización del sector editorial español según el modelo de la Escuela de Uppsala (Paradigma de las Etapas de Desarrollo Internacional).

²⁰⁷ Como pueden ser las opiniones “apocalípticas o integradas” de los editores; para unos, el fin de la lógica cultural, como afirma el editor de Fondo de Cultura Económica, las editoriales son “albergues transitorios de novedades” (en Botto 2006: 216), para otros, el crecimiento sin límites que le provee el mercado, así José Manuel Lara Bosch comentaba el positivo cambio de estrategia de Planeta en los noventa: “pasamos de tomar decisiones personales basadas en el olfato y la intuición a una decisión por gestión y *marketing*, que se notó muchísimo” (en Vila-Sanjuán 2003: 220).

dejarse ganar por el *dictat* del rédito del número, incluso en el polo de literatura restringida que solía asociarse a una literatura menos condicionada por los avatares económicos. En ese sentido, se impone un tratamiento comercial del libro siguiendo técnicas de racionalización económica y de *marketing*: por un lado, las empresas mejoran sus insumos tecnológicos y apuestan por el crecimiento, diversifican las novedades editadas (aunque reducen el número de ejemplares por tirada); por otro, se establecen lazos con los medios de comunicación y campañas publicitarias para alcanzar una difusión ampliada del producto; además, se apunta a la comercialización no solo en librerías, ya que se incorpora la venta de libros en grandes superficies como supermercados y quioscos.

En los años noventa, la concentración editorial española —que se posiciona como la quinta potencia editorial por el número de obras publicadas (Villanueva 1992: 20)— se desarrolla en dos frentes distintos: nacional e internacional. Por una parte, se da una concentración de la edición en grandes grupos nacionales que acaban por anexar a las editoriales que habían florecido en el periodo de la Transición; si acaso estas no habían cerrado como ocurrió con editoriales emblemáticas como Bruguera y muchas del espectro de izquierdas, analizadas en el tercer capítulo. El líder de este proceso es el sello Planeta de José Manuel Lara Hernández, quien fue pionero en la venta por fascículos en quioscos y la inversión en modernización tecnológica en los setenta. Planeta había comenzado su expansión, primero, cooptando a los autores centrales de sus competidores (como ocurrió con el escritor Miguel Delibes que publicaba en Destino) y, luego, comprando directamente las editoriales competidoras como Seix Barral (1982) Destino (1989), Deusto (1989), Espasa Calpe (1992), Martínez Roca (1992), Plawerg —de libros gráficos— (1994), Crítica (1999), Columna —de lengua catalana— (2000), Ediciones del Bronce (2000), la portuguesa Dom Quixote, las argentinas Emecé y Paidós y Minotauro (2001). También creó la editorial de bolsillo Booket (1996) y se concentró verticalmente al ser dueña de la cadena de librerías Casa del Libro, del periódico *La Razón*, de empresas por Internet y hasta de negocios inmobiliarios. Además, Planeta estableció filiales en América Latina y compró la editorial de libros de textos francesa Editis (2008). El grupo ha logrado concentrar unas treinta sociedades anónimas, con más de diez mil títulos y posicionarse como octavo grupo editorial del mundo (De Diego 2008: 5). En las fusiones, Planeta mantuvo los nombres de los sellos que compraba como un modo de adquirir no solo capital económico sino también simbólico, ya que muchas veces se trataba de prestigiosas editoriales como Destino o Seix Barral; en ese sentido José María Lara Bosch declaraba que “no nos interesaba *planetizar* los sellos, sino dejarles que trabajaran con autonomía. El sistema para conseguirlo fue mantener el trabajo editorial y el *marketing* en cada sello y ofrecer en cambio los servicios centralizados” (en Vila-Sanjuán 2003: 222-223). Ahora bien, cabría preguntarse si la lógica

económica de “rotación rápida” y rédito del número aplicada a la producción del libro seguía haciendo posible dicha autonomía literaria.

Compartiendo la misma estrategia, otro importante grupo español es Anaya, dedicado al libro de texto, del empresario Germán Sánchez Ruipérez, quien había creado en los años setenta las prestigiosas Cátedra, Pirámide, Tecnos y Xerais en Galicia y que compra Alianza en 1989. Su opositor en la edición de libros de textos, Santillana, junto con el grupo mediático Prisa, dueño de *El País*, adquirió también Taurus (1974), Alfaguara (1980) y Aguilar (1986).

Al tiempo que se fue dando la concentración de editoriales españolas, entraron capitales extranjeros dentro de estas fusiones con el objetivo de acceder —por vía de España— al mercado latinoamericano para poder exportar y ubicar los saldos excedentes en Europa: el grupo francés Havas compró Alianza, Tecnos, Cátedra y Siruela y el grupo Hachette adquirió Salvat. No obstante, el gran coloso multinacional lo conforma Random House Mondadori (en el que también está presente el grupo alemán Bertelsmann y, desde 2013, Penguin) y que ha ido comprando las españolas Plaza & Janés (1984), Lumen, Grijalbo (1989), la argentina Sudamericana (1998), entre otros sellos.²⁰⁸ A pesar de este fervor de la concentración editorial, subsisten en los noventa editoriales medianas que cultivan la figura del editor independiente como Herralde, Tusquets o Pre-textos, y que se mantienen aún más firmes en la polarización: “el secreto de nuestra supervivencia supongo que está en que nunca creímos que una editorial es solo un negocio. Se debe ganar dinero para seguir adelante pero no es solo un negocio”, según reconoce Esther Tusquets (en Sánchez Vigil 2009: 147).

El condicionante económico que rige el mercado de la edición y la traducción halla en la Feria de Fráncfort una instancia específica de consagración y acumulación, ya que esta se vuelve una “aduana” decisiva para delimitar la circulación del flujo internacional de libros. España fue el país invitado a la Feria —con un stand destacado para su producción— en 1991. Este acontecimiento le permitió consolidarse como potencia editora (si bien en gran parte apuntalada por capitales transnacionales) y lanzarse a la venta de derechos de autores españoles y a la captación de autores y mercados hispanoamericanos.

En consonancia con este espíritu de internacionalización, el desembarco de capitales extranjeros en la industria editorial argentina —vista como punto estratégico de entrada al Cono Sur

²⁰⁸ Hoy el grupo editorial Penguin Random House Grupo Editorial cuenta con las editoriales Aguilar, Alfaguara, Altea, Punto de Lectura, Suma, Taurus, Beascoa, Caballo de Troya, Collins, Conecta, Debate, Debolsillo, Electa, Fantasy, Flash, Grijalbo, Grijalbo ilustrados, Literatura Random House, Lumen, Lumen infantil, Montena, Nube de Tinta, Plaza & Janés, Random Reservoir Books, Rosa dels Vents, Sudamericana.

(Fernández Moya 2009: 29)— se desplegó con fuerza hacia mediados y fines de la década de los noventa. Durante esos años y hasta la recesión del 2001, la política neoliberal de desregulación económica local fue propicia para la entrada de capitales, y fomentó, entre otras medidas, las privatizaciones de las empresas públicas, la paridad cambiaria peso-dólar y la reforma del Estado. Así, se dio un crecimiento editorial con la entrada de estos capitales extranjeros que ganaban en rentabilidad, aumentando la cantidad de títulos (ISBN) en un 60 % de 1993 al 2001, si bien las tiradas se redujeron aproximadamente de 7.000 ejemplares en 1992 a 5.000 en 2001 (según informe de la Cámara Argentina del Libro 2003: 138-144). Este número en alza debe interpretarse en contexto y en relación con España, ya que algunas empresas, una vez instaladas en tierra argentina, publicaban allí por los bajos costes para distribuir, luego, en sus filiales. Entre 1997 y 2000, el 75 % de la industria editorial quedó bajo el control de capitales foráneos (Centro de Estudios para la Producción, 2005: 12), especialmente en manos de Planeta, Random House Mondadori, del grupo colombiano Norma que compra Tesis y Kapeluz (1991) y de Prisa-Santillana.

Al igual que en España, en esta época, la política editorial de los grandes grupos en Argentina se basa en editar colecciones a bajo coste, que se difunden en medios de comunicación y se venden en quioscos y grandes superficies. Se reducen las tiradas y se prefiere la reimpresión y la saturación del mercado con novedades, relegando a un segundo plano el fondo editorial del catálogo en pos de la rotación continua de nuevos títulos.

A pesar de la concentración transnacional que también llega a Argentina, perviven algunas editoriales prestigiosas del pasado como Losada —que proviene de la “edad de oro” del exilio republicano— y se crean nuevas editoriales independientes, que tratan de mantener su autonomía como Beatriz Viterbo, Paradiso, Adriana Hidalgo, Bajo la Luna, Caja Negra, entre otras, muchas veces asociadas a la crítica literaria y a la universidad.²⁰⁹

En los apartados siguientes, revisaremos las editoriales que en España y Argentina recuperan y editan *Ubú rey*, con reediciones, retraducciones o incluso plagios, desde un espectro tan amplio que situará al texto y al autor en dos posiciones polares. Por un lado, lo canonizan como un clásico de las letras universales; por otro, lo consideran como una alternativa que permite cuestionar justamente esta canonización del campo del poder; estudiaremos, además, qué técnicas de traducciones se pusieron en juego en cada proyecto editorial.

²⁰⁹ Para una descripción detallada de sus políticas de edición, véase “Las editoriales independientes” (Botto 2006: 220-232).

5.1. La canonización de *Ubu roi* para su centenario: reediciones, retraducciones, copia o plagio

1996 es el año del centenario de la obra *Ubu roi*. Es sabido que la efeméride suele funcionar como una excelente excusa editorial para reeditar una obra, volviendo a impulsar a su autor y su producción. En ese sentido, en 1997 se edita la obra en Cátedra, que funciona como una instancia consagratoria para las letras en castellano, y también sale la traducción del *Supermacho* por Mauro Armiño para la editorial Valdemar. A su vez, la prensa cultural se hizo tímido eco del aniversario.²¹⁰

En cuanto a la edición de la obra de Jarry, *Ubu rey* es recuperado y reeditado en 1997 por la editorial Cátedra (Imagen 103). Esta editorial había sido fundada en 1973 por Sánchez Ruipérez por el grupo Anaya como una editorial de narrativa de prestigio. Su colección “Letras Universales” dedicada a las “literaturas occidentales” hizo de la traducción su eje central ya que —como se afirma en su catálogo²¹¹ de más de cuatrocientos títulos— “una literatura ajena siempre está mediatizada por la traducción”. Así pues, congregó a traductores (generalmente profesores universitarios) y expertos o críticos literarios, ya que las ediciones de “obras de literatura universal” son acompañadas por un extenso aparato crítico. Respecto de las letras francesas, Cátedra reúne los autores y las obras

más significativas: desde el *Cantar de Roldán* a la edición bilingüe de los *Fabliaux*, pasando por Corneille y Racine, los monumentales *Ensayos* de Montaigne, el gran Molière, los grandes escritores del XIX, Stendhal, Flaubert, Zola o Victor Hugo, los poetas más innovadores, Apollinaire, Baudelaire o Valéry, las prosas más experimentales de Butor y Le Clézio, la dramaturgia de Jarry o Giraudoux o las raíces africanas de Senghor.

En cuanto a la pieza de Jarry, esta es rescatada como “una obra imprescindible en el teatro moderno por su permanente actualidad” y, de hecho como “el comienzo del teatro moderno” por “lo absurdo, irracional o irrisorio”. Para su edición, que cuenta con seis reediciones hasta la actualidad, se usó una traducción ya existente y de amplia circulación, como fue la de José Benito Alique para la extinta Bruguera. En lugar de publicar el prólogo de Alique, se encargó un completo estudio (de ochenta y cinco páginas) a la profesora de literatura francesa de la Universidad de Cádiz Lola Bermúdez Medina. En él, Bermúdez compone la biografía del autor,

²¹⁰ Rescatamos la nota de dos páginas publicada en el periódico argentino *Clarín*: “Hace un siglo se estrenó *Ubu Rey*”, firmada por Olga Cosentino (3/02/1996), en la que se analiza la incorporación de las malas palabras en escena y se establece un paralelo de la “rebeldía idiomática” de Jarry con el teatro de revista argentino. También se mencionan dos puestas en escena que tuvieron lugar en Buenos Aires: la de 1989 del grupo El periférico de objetos (que hace hincapié en lo ominoso de la pieza a través del uso de objetos y títeres) y la del teatro Katona de Hungría, que representó en el Teatro San Martín su *Ubu* en 1994. En España, la revista *Arte y Parte* realiza un número homenaje (nº 30 de 1997).

²¹¹ Disponible en versión digital en <<http://www.catedra.com/catalogos/>>.

sitúa *Ubú rey* dentro de la producción literaria de Jarry y describe los rasgos de modernidad de su teatro así como la relación con la ‘Patafísica. También reseña la primera puesta en escena y los sucesivos montajes que hubo en Europa y, especialmente, en España; por último, añade abundante bibliografía crítica y un cuerpo de cincuenta y tres notas a pie de página de la traducción de Alique —ausentes en la edición de Bruguera—, que dan cuenta de las lecturas de fuentes francesas como P. Besnier, M. Arrivé o N. Arnaud. Bermúdez, plantea que generalmente se ha insistido sobre el aspecto satírico de la obra, dejando de lado el juego formal. Su objetivo es, por lo tanto, rescatar más bien al Jarry simbolista, desde una perspectiva que “refuerce la base poética que fundamenta su obra, en la que *Ubú* es una pieza clave, la única que sostiene un edificio imaginario en el que todas sus partes son solidarias” (9). De este modo, busca recuperar una producción cuya actualidad proviene de la falta de un referente espacio-temporal preciso y de una base pseudoetimológica lúdica que hace de la reescritura su procedimiento central; y que podríamos vincular con el planteo de González Salvador en 1979 para su traducción en la editorial Bosch e incluso con la primera traducción argentina de Fassio y Alonso de 1957.

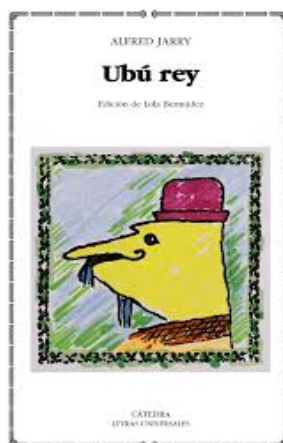


Imagen 103. Cubierta de *Ubú rey*, editorial Catedra (1997).

La canonización de *Ubú rey* se consolida, en Argentina, no solo a través de esta edición de Catedra que circula en librerías como un texto de lectura académica, sino con dos retraducciones que se publican unos años después: la de Antonio Tulián para la editorial Longseller (2002) y la de Ariel Dillon para editorial Losada (2009), las cuales también fueron vendidas en América Latina y España (la última sigue reeditándose y está disponible en librerías).

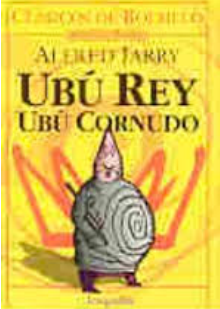
5.2. Un “clásico de bolsillo”: *Ubú Rey* traducido por A. Tulián (2002) para Editorial Longseller

Por un lado, la obra entra en un circuito de divulgación (ya no solo para universitarios) dado que, en 2002, es publicada como un “clásico de bolsillo” por la editorial Longseller dedicada, como su nombre lo indica, al libro que se vende bien y sostenidamente en el tiempo (la tirada inicial es de 3.000 ejemplares). La editorial, aún en activo, fue fundada en 2000 en Buenos Aires con capitales argentinos y apunta desde entonces al sector educativo, ofreciendo libros para sus programas docentes. Lleva editados más de mil títulos, con colecciones que van desde la taquillera “Para principiantes”, que propone textos de divulgación sobre personalidades diversas, a manuales de apoyo escolar en distintas disciplinas. La colección de literatura “Clásicos de Bolsillo — Joyas del teatro”²¹² en la que se publicó la obra de Jarry salió entre los años 2001 y 2009 y contó con títulos como *Don Juan* de Byron, *La voz del maestro* de Gibrán, *Diario de un seductor* de Kierkegaard, *El cartero del rey* de Tagore, *Salomé* de Wilde, etc. La colección cambió de nombre en 2009 por la actual “Clásicos de Siempre”, que hiperbólicamente ofrece “las mejores historias de la literatura universal de todos los tiempos” con títulos como el *Cantar del Mío Cid*, *Juvenilia* de Cané, *La cautiva* de Echeverría, *Werther* de Goethe, *La metamorfosis* de Kafka o *Carmen* de Merimée, entre otros. En la biblioteca teatral, publican autores clásicos como Calderón, Chejov, Ibsen, Lorca, Molière, Shakespeare, Sófocles, Wilde, o, entre otros nombres. En el catálogo, la presentación de cada pieza resume el hilo argumental y no se menciona el nombre del traductor; cabe aclarar que se trata en general de obras que están en el dominio público.

A continuación sintetizamos la información de la macroestructura de la edición de Longseller:

Título	<i>Ubú rey y Ubú cornudo</i>
Género	Se elimina la categoría de género así como la dedicatoria e <i>incipit</i>
Año	2002
Lugar	Buenos Aires
Traductor	Antonio Tulián
Colección	Clásicos de Bolsillo / Joyas del Teatro
Contraportada	Comité de edición y revisión: Irene Acero, Juan Carlos Kreimer, Ricardo Parada
Editorial	Longseller
Original consultado	—
Páginas	224

²¹² Esta colección, así como otra “Clásicos Elegidos” (con ilustraciones), se encuentran actualmente descatalogadas en el actual catálogo disponible en <<http://www.longseller.com.ar/educacion/index.asp>>. Si bien hemos contactado con la entonces editora responsable Diana Blumenfeld (en marzo de 2016), ni ella ni la editorial disponen de una lista con todos los títulos editados hasta el presente.

Cubierta	 <p>Imagen 104.</p>
Contracubierta	<p>“¡Cuernoempanza! No hemos demolido todo si no demolemos incluso los escombros. Y no veo otro procedimiento para hacerlo que levantar con ellos hermosas estructuras bien ordenadas.”</p> <p>Grosero y cobarde, sucio, exasperante, traidor, ambicioso, acomodaticio, el ya legendario Padre Ubú, es la personificación del típico dictador del siglo XX, y UBÚ REY y UBÚ CORNUDO son las obras de teatro más conocidas de su saga. Ofrecen un trazo grotesco, y desde ya brutal, de una época que nacía preñada de promesas y en la cual solo algunas pocas almas sensibles pudieron intuir la simiente misma del mal.</p> <p>Alfred Jarry (Francia, 1873-1907) su autor, fue un genio anónimo y enfermizo que inició el movimiento Patafísico.</p>
Prólogo	<p>De Antonio Tulián (anunciado en portada), p. 3 a 16: —Padre Ubú, como todos y cada uno. —Esta versión —Alfred Jarry, el patafísico: biografía</p>
Imágenes	De la primera de la representación de 1896 y del alfabeto del Père Ubu
Anexos	Personajes. Vestuario. Composición de la Orquesta
Cuerpo	5 actos
Reedición	—

Respecto de la norma preliminar, esta edición, que reúne las dos obras más famosas de Jarry, parece estar orientada hacia la escena, ya que además de las dos piezas de teatro, se publican los estrictos anexos teatrales (lista de personajes, vestuario, orquesta),²¹³ dejando de lado los textos críticos de Jarry que suelen acompañar las otras ediciones y eliminando las marcas de género y dedicatoria e *incipit* del original (no representables). En cuanto a las normas operacionales matriciales, el texto es respetado en su integridad de cinco actos. Se suma, en este caso, la información sobre el vestuario y la orquesta (presente en la edición francesa de *La Revue Blanche*).

Cabe aclarar que se trata de una edición económica y de bolsillo, de lectura escolar. El cuerpo de letra grande y la página aireada nos hace pensar en un lector juvenil. Pero también el texto presenta un prólogo firmado por el traductor, más propio de una orientación hacia la página y no solo a la escena. En él se lee una crítica satírica a la “moral capitalista que ha comenzado a imponerse como pensamiento”, al “típico dictador del siglo XX”, pero también se hace mención

²¹³ De hecho, fue llevada recientemente a escena en Buenos Aires en la obra “Ubú” de Andrés Bazzalo en el teatro El Grito de Buenos Aires, en 2015.

a la problemática del lenguaje, a la “nueva lengua” ubuesca, que privilegia el sinsentido como “una forma de crítica al verbo existente” (10). Sobre este punto, el prologuista afirma:

Con Ubú nace una nueva lengua. Preñada de neologismos, la obra se introduce a veces en vericuetos incomprensibles (o quizás comprensibles en su contexto primigenio). Sin embargo, la potencia y originalidad de sus ideas han trascendido frontera y tiempo. [...] Introduce además una serie de vocablos que han pasado a integrar la gran familia del humor absurdo: palotines, phinanzas, cuernopanza, onejas, salopines, etc. Y quizás la más simbólica y trascendental expresión del ubicuo Ubú: “¡Mierdra!”. La obra comienza con esta palabra deformada, con una letra introducida y perturbante. Así, desde el inicio, pone el acento en el humor y la libertad. (8-9)

Por eso, Tulián sugiere que el gesto de lectura ha de ser de total libertad frente al sentido: “Las palabras muchas veces no se entienden, pero queda clara la intencionalidad. La sugerencia es, entonces, leer a Jarry con la misma libertad, entusiasmo, desparpajo con el que él escribe. Aún hoy se puede disfrutar la potente originalidad de un texto escrito cuando no había computadoras ni cámaras de gas, ni bomba atómica ni globalización” (11). Y entonces, decide no explicarlas ni en el prólogo ni en el cuerpo del texto y, de hecho, menciona los infructuosos intentos de los traductores (si bien no especifica cuáles) que trataron de referir sesudamente a las deformaciones de palabras y latinismos del autor: “Los traductores han hecho esfuerzos verdaderamente lúcidos para dar sentido al sin sentido de la palabra de Jarry” (9). En cambio, su proyecto, tal y como leemos en filigrana, será mantener el texto “libremente” y sin explicación.

Ahora bien, además de este prólogo sugerente que reúne tanto la crítica social en clave satírica (de dictadores y sistemas político-económicos) como la crítica del lenguaje como artefacto social, y que podría interpretarse en clave paródica, Tulián no desarrolla un proyecto personal en su traducción. En realidad, sigue de cerca el texto de J. B. Alique de 1980, si bien no lo reconoce abiertamente. Indagando un poco más en la figura de este prologuista y traductor, vemos que este cumple con el perfil de un traductor profesional (y a destajo), que traduce obras del inglés, francés, griego, italiano y noruego. Para Longseller, además de Jarry, tradujo y prologó obras tan variadas como *Cuentos de Canterbury* de Chaucer, *Un enemigo del pueblo* de H. Ibsen, *El derecho a la pereza* de P. Lafargue, *Discurso sobre la dignidad del hombre* de Pico della Mirandola, *México insurgente* de J. Reed, *Una temporada en el infierno* de Rimbaud, *Cyrano de Bergerac* de Rostand, *Edipo Rey* y *Electra* de Sófocles, entre otros.²¹⁴ Tanta producción de traducciones de obras célebres de lenguas distintas para publicar por una misma editorial, concentradas además en la primera década del siglo XXI, nos hace sospechar que el

²¹⁴ Si bien no hemos podido dar con el traductor, existe una lista de sus traducciones en el portal *Index Translationum* de la Unesco. La Cámara Argentina del Libro no informa sobre datos de traductor, por lo cual es imposible acceder a otras traducciones que podría haber realizado Tulián para otras editoriales. La Cámara Argentina del Libro solo menciona un título que es de su autoría “Belgrano para principiantes”, sobre un total de 500 títulos de Longseller.

traductor se pudo haber decantado por retraducir para agilizar su trabajo y que, por lo tanto, siguiera de cerca otras ya publicadas, entradas en dominio público. O incluso, otra hipótesis (elaborada a la luz de las conversaciones sostenidas con colaboradores de Longseller) es que el propio traductor resulte una mistificación que oculta bajo ese nombre el de varios traductores no confesados o llanamente plagiados, para evitar comprar sus traducciones. De hecho, la entonces editora D. Blumenfeld nos confirmó que se trataba de un seudónimo pero no recordaba quién estaba detrás de él y prefirió no dar más detalles; otro traductor consultado nos informó que a veces él había hecho un prólogo para una traducción firmada por “Tulián”. En efecto, en el análisis de la traducción que nos ocupa, veremos que la traducción en cuestión sigue muy de cerca la de J. B. Alique de 1980, que había circulado ampliamente en Argentina gracias a la penetración de la editorial Bruguera.

a. Análisis de los Juegos de Palabras (JP)

En cuanto a las normas textuales puestas en juego, el cuadro siguiente resume las técnicas usadas para la traducción de los juegos de palabras (véase el cotejo completo en Anexo 10, del que extraemos los ejemplos que ilustran las técnicas):

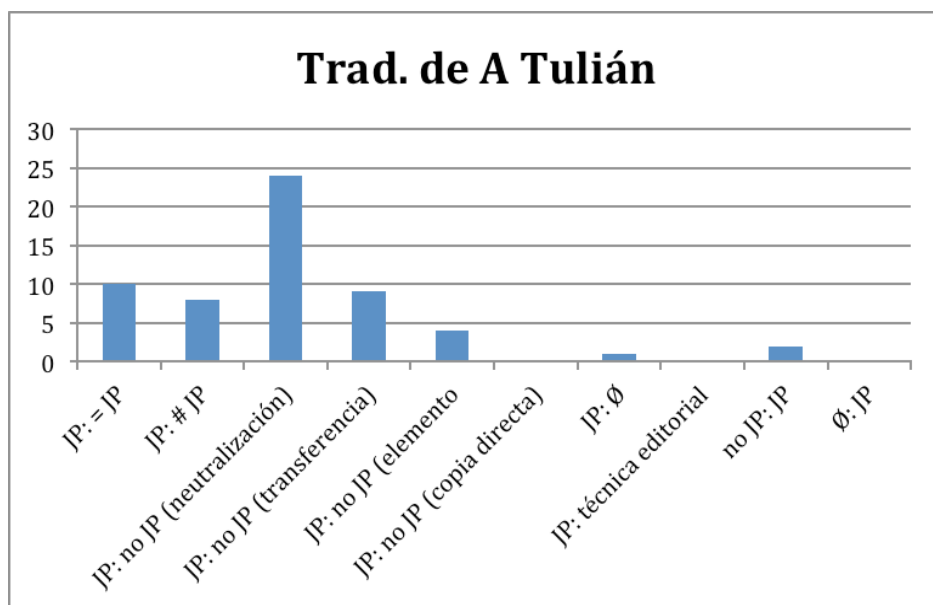


Gráfico 14.

La técnica más empleada es la neutralización del JP, lo que lleva a una homogeneización de la traducción castellana. En este caso, hemos detectado que Tulián sigue de cerca la propuesta de Alique, aunque cambiando los tiempos verbales (de formas compuestas a simples) juntamente

con el sistema pronominal (del “vosotros” al “usted”). De este modo, Tulián quita las marcas españolas ibéricas al texto, por ejemplo, “os habéis repuesto” se vuelve “se repuso” (JP 6); “querréis” se convierte en “querrá” (JP 9). A nivel del léxico, respeta los insultos arcaicos introducidos por Alique, como “cáscaras azules”, pero a veces argentiniza el léxico, como es el caso de las “cerillas” vueltas “fósforos”, la “barriga” convertida en “panza” o el verbo “coger” por “agarrar” (JP 9). También la expresión “dormir a pierna suelta” se traduce por la más argentina “dormir como los angelitos”, en una neutralización de “dormir sur les deux oneilles” (JP 43).

Algunos de los JP neutralizados y tomados de la versión de Alique son, por ejemplo, los que citamos abajo subrayando las partes coincidentes: primero, el JP 29 en el que Tulián solo cambia la forma perifrástica por el futuro simple; luego, el JP 48, en el que respeta los insultos de Alique aunque cambia los tiempos verbales y crea la palabra compuesta “cuernoempanza”, sustituye el “vos” por “tú” y corrige “oneja” por “oreja”; por último, lo mismo ocurre en el JP 41, en él ambos neutralizan el neologismo “grippe-sous” por “usureros”, pero Tulián sustituye el menos usual “charasco” por “sable”:

<p>JARRY 1. Père Ubu — Oh ! merdre, jarnicotonbleu, de par ma chandelle verte, je suis découvert, je vais être décapité ! hélas, hélas ! (I, 5, 358) 2. Père Ubú — Oh, merdre, tu en es une fière, d'andouille. (I, 5, 358)</p>	<p>TULIÁN 1. Padre Ubú: ¡Oh, mierdra! ¡Cáscaras azules! ¡Por mi chápiro verde! ¡Me han descubierto! ¡Me decapitarán! ¡Ay, ay! (41) 2. Padre Ubú (<i>entre bastidores</i>): ¡Oh, mierdra! ¡La única botagueña eres tú! (42)</p>	<p>ALIQUE 1. Padre Ubú. ¡Oh, mierdra! ¡Cáscaras azules! ¡Por mi chápiro verde! ¡Me han descubierto! ¡Voy a ser decapitado! ¡Ay, ay! (43) 2. Padre Ubú. (<i>Entre bastidores</i>). ¡Oh, mierdra! ¡Tú sí que eres una buena botagueña! (43)</p>
<p>1. Père Ubu — Sabre à finances, corne de ma gidouille. Madame la financière, j'ai des oneilles pour parler et une bouche pour m'entendre. [...] (III, 7, 376) 2. Père Ubu — Ah ! ma gidouille ! Je me tais, je ne dis plus mot. Continuez, madame l'Apparition ! (V, 1, 391)</p>	<p>1. Padre Ubú: ¡Charrasco de plata! ¡Cuernoempanza! ¡Aprendiz de hacendista! Creo que tengo dos orejas para hablar y tú una boca para escucharme. [...] (89-90) 2. Padre Ubú: ¡Oh, mi pobre panza! Ya me callo. No diré ni una sola palabra más. Continúe, señora aparición. (130)</p>	<p>1. Padre Ubú. ¡Charrasco de plata! ¡Cuerno de mi panza! ¡Aprendiz de hacendista! Creo que tengo dos onejas para hablar y vos una boca para escucharme. [...] (66) 2. Padre Ubú. ¡Oh, mi pobre panza! Ya me callo, ya me callo. No diré ni una sola palabra más. Continúad, señora aparición. (88)</p>
<p>Un Paysan — Mais, écoutez : ne dirait—on pas qu'on frappe à la porte ? Une voix (<i>au dehors</i>) — Cornegidouille ! Ouvrez de part ma merdre, par saint Jean, sain Pierre et Saint Nicolas ! ouvrez, sabre à finances, corne fiances, je viens chercher les impôts ! (<i>La porte est défoncée, Ubu pénètre suivi d'une légion de Grippe—Sous</i>). (III, 3, 373)</p>	<p>Voz (<i>desde fuera</i>): ¡Cuernoempanza! ¡Por mi mierdra! ¡Por San Juan, San Pedro y San Nicolás! ¡Sable de plata! ¡Cuernos plateados! ¡Abrañ! ¡Vengo a cobrar los impuestos! (<i>Tiran la puerta abajo. Entra Ubú seguido de una legión de usureros.</i>) (82)</p>	<p>Una voz (<i>Desde fuera</i>). ¡Cuernoempanza! ¡Por mi mierdra! ¡Por san Juan, san Pedro y san Nicolas! ¡Charasco de plata! ¡Cuernos plateados! ¡Vengo a cobrar los impuestos! (<i>Derriban la puerta. Entra Ubú seguido de una legión de usureros.</i>) (61)</p>

Por otra parte, Tulián repone el orden habitual de las frases y no altera los pronombres, como hace Jarry. En este caso, se aleja de la traducción de Alique, quien tiende a ser menos normativo. Por ejemplo, en el JP 30 lleva a “tú” el pseudoarcaico “estes” (“Eres un grandísimo sinvergüenza”); “que ne vous assom’je” (JP 31) se convierte en “te molere a palos”; “je te vais arracher les yeux” (JP 36) es normalizado por “te arrancaré los ojos”. El neologismo “tuder” (JP 55) se convierte en “cortar en rodajas” y la expresión causal “par conséquent de lo quoye” (JP 54) es traducido por “lo cual”. En los JP 44, 45, 46 —citados a continuación destacando en negrita las opciones seguidas por cada traductor—, vemos que los JP son neutralizados por Tulián, a diferencia de las opciones seguidas por Alique:

<p>JARRY Père Ubu — Payez ou ji vous mets dans ma poche avec supplice et décollation du cou et de la tête! Cornegidouille, je suis le roi peut—être! (III, 4, 374)</p>	<p>TULIÁN Padre Ubú: ¡Pagarán! De lo contrario, los torturaré y les degollaré la cabeza y el cuello, y luego los pondré en mi bolsa. ¡Cuernoempanza! ¡Soy el rey! (84)</p>	<p>ALIQUE Padre Ubú. ¡A pagar! Pagad u os met'en mi saco, previa tortura y degollación de la cabeza y el cuello. ¡Cuernoempanza! ¡Creo que soy el rey! (63)</p>
<p>Père Ubu — Ji tou tue au moyen du croc à merdre et du couteau à figure. (III, 8, 377)</p>	<p>Padre Ubú: ¡Mira que te corto en rebanadas con el garfio de mierdra y el cuchillo para arreglar caras! (93)</p>	<p>Padre Ubú. ¡Mira que te tomato con el garfio de mierdra y el cuchillo para arreglar caras! (68)</p>
<p>1. Père Ubu — Come physique, je suis à moitié mort! Mais c'est égal, je pars en guerre et je tuerai tout le monde. Gare à qui ne marchera pas droit. Ji lon mets dans ma poche avec torsion du nez et des dents et extraction de la langue. (III, 8, 378) 2. Père Ubu — Ah! non! par exemple, encore des Russes, je parie! J'en ai assez! et puis c'est bien simple, s'ils m'attrapent, ji lon fous à la poche. (IV, 5, 386)</p>	<p>1. Padre Ubú: ¡Estoy medio muerto, fisicuernos! De acuerdo, ¿qué me importa? Me voy a la guerra y mataré a todo el mundo. ¡Pobre del que no esté derecho! Acabará en mi morral, previa torsión de dientes y de nariz, y extirpación de la lengua. (94) 2. Padre Ubú: ¡Oh, no, otra vez no! ¡De nuevo los rusos! ¡Ya está bien! Pero bueno, tampoco hay que preocuparse. Si me atrapan, los meto a todos en mi morral. (115)</p>	<p>1. Padre Ubú. ¡Medio muerto estoy, fisicuernos! De acuerdo, ¿y qué más da? A la guerra me voy y acabaré con todo el mundo. Pobre el que no ande derecho. En mi sac'acabará, previa torsión de dientes y de nariz, y extirpación de la lengua. (69) 2. Padre Ubú. ¡Oh, no, otra vez no! Apuesto a que vuelven a ser los rusos. ¡Leñe, ya está bien! Pero bueno, tampoco hay que preocuparse. Si me atrapan los met'a todos en mi talega. (81)</p>

La segunda técnica más empleada es la traducción del JP por el mismo JP ante caso de isomorfismo de lenguas. Así, en original y traducción se juega con las características del “frío” (“froid”) para referirse a la comida fría o un animal muerto (JP 8), o con el JP interpretado en su literalidad de subir a una roca para estar físicamente más cerca del cielo (JP 7), como ocurre igualmente con las “espinas” para referirse al tipo de carácter difícil así como a la espina dorsal (JP 15). Los JP con vocabulario náutico como “nudos” (como velocidad o como lazo estrecho) o “arribar” (verbo interpretado como sinónimo de “llegar” así como “maniobra marina”) mantienen la misma polisemia en ambas lenguas (JP 11, JP 12).

Como tercera técnica, Tulián se decanta por la no traducción del JP a través de una

transferencia, que suele seguir las opciones de Alique; por ejemplo, traduce “andouille” por “botagueña” (JP 1) o interpreta por el sentido el juego de palabras sobre “le bon droit” (JP 3), cambiando solamente los tiempos verbales (subrayamos las partes coincidentes):

<p>JARRY Mère Ubu, <i>courant après lui</i> — Oh! Père Ubu, père Ubu, je te donnerai de l’andouille. Père Ubu, <i>dans la coulisse</i> — Oh ! Merdre ! tu es une fière d’andouille. (I, 5, 358)</p>	<p>TULIÁN Madre Ubú (<i>corriendo tras él</i>): ¡Oh, Padre Ubú, Padre Ubú! ¡No lo hagas! ¡Prometo que daré <u>botagueña</u>! Padre Ubú (<i>entre bastidores</i>): ¡Oh, mierdra! ¡La única <u>botagueña</u> eres tú! (42)!</p>	<p>ALIQUE Madre Ubú. (<i>Corriendo tras él</i>). ¡Oh, Padre Ubú, Padre Ubú! ¡Te daré <u>botagueña</u>! Padre Ubú. (<i>Entre bastidores</i>). ¡Oh, mierdra! ¡Tú sí que eres una buena <u>botagueña</u>! (43)</p>
--	--	--

<p>Mère Ubu — Écoute, encore une fois, je suis sûre que le jeune Bougrelas l’emportera, car il a pour lui le bon droit. Père Ubu — Ah ! saleté! le mauvais droit ne vaut—il pas le bon? Ah ! tu m’injuries, Mère Ubu, je vais te mettre en morceaux. (III, 1, 369)</p>	<p>Madre Ubú: Escucha de una vez. Estoy segura de que el joven Bugrelao triunfará. <u>La razón está de su parte</u>. Padre Ubú: ¡Ah, porquería! <u>¿Es que acaso la sinrazón no vale nada...?</u> Me estás injuriando, Madre Ubú. Voy a cortarte en rojadas. (73)</p>	<p>Madre Ubú. Escucha de una vez. Estoy segura de que el joven Brugelao acabará triunfando. <u>La razón está de su parte</u>. Padre Ubú. ¡Ah, bahorrina! <u>¿Es que acaso la sinrazón no vale nada...?</u> Me injurias, Madre Ubú. Voy a hacerte rodajas. (57)</p>
--	---	--

En algunos casos, respeta las opciones de Alique al traducir un JP por un elemento retórico distinto. El seudónimo peyorativo de la Mère Ubu (“Rbue”) es traducido, según la propuesta de Alique, por “borracha” (JP 16):

<p>JARRY Ubu <i>parle en dormant</i> — [...] Et la Rbue ! Où as—tu pris tout cet or ? [...] (IV, 7, 389)</p>	<p>TULIÁN Padre Ubú: [...] ¡Oh, la <u>borracha</u>! ¿Dónde hallaste ese oro, condenada? [...] (122)</p>	<p>ALIQUE Ubú <i>habla dormido</i>. [...] ¡Oh, la <u>borracha</u>! ¿Dónde has encontrado ese oro, maldita? [...] (85)</p>
---	--	--

Hemos visto que Tulián crea menos JP que Alique para el caso de las deformaciones, aunque a veces respeta las propuestas más creativas del traductor español (hecho que evidencia una clara retraducción activa). Por ejemplo, para “bouzine”, Tulián no respeta a Alique y propone “forúnculo”. Si bien el traductor argentino no crea en los nombres propios de personajes, puesto que propone “Bugrelao”, “Bordura”, “Palotines (Jirón, Pila y Cotiza)”, traduce los adjetivos peyorativos neológicos de “bougre” (JP 23) siguiendo a Alique (“individuo”, “asco”, “tonto”, “estúpido inútil”, “bribón”), salvo en aquellos que parecieran muy castizos para el argentino (“bujarrón” y “tunante” que reemplaza por “qué asco” y “tonto” respectivamente); lo mismo ocurre con “bouffre”, “boufresque” (JP 38), tal y como vemos a continuación (subrayando las partes coincidentes):

<p>JARRY 1. Père Ubu — Ah! je cède à la tentation. Bougre de merdre, merdre de bougre, si jamais je le rencontre au coin d’un bois, il passera un</p>	<p>TULIÁN 1. Padre Ubú: ¡Ah, la tentación de mí! ¡<u>Individuo de mierdra, mierdra de individuo</u>! Si alguna vez lo encuentro solo en el bosque, juro que</p>	<p>ALIQUE 1. Padre Ubú. ¡Ah, me vence la tentación! ¡<u>Individuo de mierdra, mierdra de individuo</u>! Si alguna vez lo encuentro a solas en el bosque,</p>
--	--	---

<p>mauvais quart d'heure. (I, I, 35)</p> <p>2. Père Ubu — Bougre, que c'est mauvais ! (I, 3, 356)</p> <p>3. Père Ubu — Il n'est pas bête, ce bougre, il a deviné. (I, 4, 358)</p> <p>4. Père Ubu — Commence par les principautés, stupide bougre ! (III, 2, 371)</p> <p>5. Un autre — Pif ! Paf ! en voilà quatre d'assommés par ce grand bougre de lieutenant. (IV, 4, 383)</p> <p>6. Tous — En avant ! Hurrah ! Jambedieu ! Attrapez le grand bougre. (IV, 4, 383)</p> <p>7. Cotice — Lâche bougre ! (IV, 6, 386)</p>	<p>me las pagará. (32)</p> <p>2. Padre Ubú: ¡Qué asco! ¡Tiene un olor apestoso! (36)</p> <p>3. Padre Ubú: No es nada <u>tonto</u> este capitán. <u>Lo ha adivinado.</u> (40)</p> <p>4. Padre Ubú: ¡<u>Comienza por los principados, estúpido inútil!</u> (77)</p> <p>5. Polaco 3: ¡<u>Nariz de borracho!</u> ¡El tonto de teniente que lo acompaña acaba de cargarse a los cuatro! (109)</p> <p>6. Padre Ubú: ¡Adelante! ¡Hurra! ¡Huesecillo de sátiro! ¡Atrapemos al bribón! (109)</p> <p>7. Cotiza: ¡<u>Cobarde!</u> (116)</p>	<p>juro que le haré pasar un mal rato. (38)</p> <p>2. Padre Ubú. ¡Bujarrón! ¡Huele que apesta! (41)</p> <p>3. Padre Ubú. No es <u>tonto</u> este individuo. <u>Lo ha adivinado.</u> (42)</p> <p>4. Padre Ubú. ¡<u>Comienza por los principados, estúpido torpe!</u> (59)</p> <p>5. Otro. ¡<u>Nariz de borracho!</u> ¡A otros cuatro acaba de cargarse el tunante de teniente que lo acompaña! (77)</p> <p>6. Todos. ¡Adelante! ¡Hurra! ¡Tabas de sátiro! ¡Atrapemos al tunante! (78)</p> <p>7. Padre Ubú. ¡<u>So cobarde!</u></p>
---	--	---

<p>1. Père Ubu — Non, je ne veux pas moi. Voulez—vous me ruiner pour ces bouffres ? (II, 6, 366)</p> <p>2. Père Ubu — De grâce, Mère Ubu, ne me parle pas de ce bouffre. Maintenant que je n'ai plus besoin de lui, il peut bien se brosser le ventre, il n'aura point son duché. (III, 1, 369)</p> <p>3. Père Ubu — Amenez le premier Noble et passez—moi le crochet à Nobles. Ceux qui seront condamnés à mort, je les passerai par la trappe, ils tomberont dans les sous—sols du Pince—Porc et de la Chambre—à—Sous, où on les décervèlera. (<i>Au Noble</i>) Qui est tu, bouffre ? (III, 2, 370)</p> <p>4. Père Ubu — Second Noble, qui est tu ? (<i>Le Noble ne répond rien.</i>) Répondras—tu, bouffre ? (III, 2, 370)</p>	<p>1. Padre Ubú: ¡<u>No, no quiero!</u> ¡No me arruinaré por estos <u>torpes!</u> (62)</p> <p>2. Padre Ubú: <u>Por favor, Madre Ubú, no me hables de ese simple. Ahora no lo necesito;</u> que se arregle solo. No lo haré duque <u>en absoluto.</u> (72)</p> <p>3. Padre Ubú: Traigan al primero y alcáncenme la empuñadura. Los condenados a muerte serán arrojados en los sótanos del <u>Pellizca—puercos y de la Cámara de los Patacones,</u> donde se les extraerá el cerebro. (<i>Al noble</i>). ¿Quién eres tú, inservible? (74)</p> <p>4. Padre Ubú: <u>Segundo noble, ¿quién eres? (El noble no responde.) ¿Contestarás de una vez, simple?</u> (75)</p>	<p>1. Padre Ubú. ¡<u>No, no quiero!</u> ¿Deseas que me arruine por esos torpes? (53)</p> <p>2. Padre Ubú. <u>Por favor, Madre Ubú, no me hables de ese simple. Ahora que ya no le necesito,</u> que se las apañe. <u>En absoluto</u> tendrá su ducado. (56)</p> <p>3. Padre Ubú. Padre Ubú. Traed al primero y acercadme el prendedero. A los que resulten condenados a muerte los tiraré por la trampa. <u>Caerán en el sótano del Pellizcapuercos y de la Cámara de los Patacones,</u> donde se les descerebrará. (Dirigiéndose al noble) ¿Quién eres tú, torpe? (58)</p> <p>4. Padre Ubú. <u>Segundo noble, ¿quién eres? (El interpelado no responde.) ¿Contestarás de una vez, simple?</u> (58)</p>
---	---	---

Otros ejemplos en los que Tulián opta por la traducción de Alique de forma literal son en las enumeraciones *alla* Rabelais (JP 20), ya que respeta la creación neológica de Alique, como “condotiero”:

<p>JARRY Bougre, <i>le frappant</i> —Tiens, lâche, gueux, sacripant, mécréant, musulman ! Père Ubu, <i>ripostant</i> — Tiens! Polognard, soûlard, bâtard, hussard, tartare, calard, cafard, mouchard, savoyard, communal ! Mère Ubu, <i>le battant aussi</i> — Tiens, capon, cochon, félon, histrion, fripon, souillon, polochon ! (V, 2, 395)</p>	<p>TULIÁN Bugrelao (<i>golpeándolo</i>): ¡Toma, cobarde, miserable, gañán, truhán, <u>musulmán!</u> Padre Ubú (<i>respondiendo a los golpes</i>): ¡Toma, <u>polonero, embustero, camandulero, majadero, alabardero, carnero, condotiero, comunero!</u> Madre Ubú (<i>apuntándose también</i>): ¡Toma, <u>bribón, felón, cabrón, porcachón, histrión, capón, polacón!</u> (140)</p>	<p>ALIQUE Bugrelao. (<i>Golpeándole</i>.) ¡Toma, cobarde, miserable, so gañán, <u>truhán, musulmán!</u> Padre Ubú. (<i>Respondiendo a los golpes</i>.) ¡Toma, <u>polonero, embustero, camandulero, majadero, alabardero, carnero, condotiero, comunero!</u> Madre Ubú. (<i>Apuntándose también</i>.) ¡Toma, <u>bribón, felón, cabrón, porcachón, histrión, capón, polacón!</u> (93)</p>
---	---	--

En el JP 22, en el que generalmente los traductores vistos anteriormente proponían su propio par de parónimos, Tulián copia la elección de Alique, cambiando solamente los tiempos verbales:

<p>JARRY Le commandant — Amenez le grand foc, prenez un ris aux huniers ! Père Ubu — Ceci n'est pas mal, c'est même bon ! Entendez — vous, monsieur l'Equipage ? amenez le grand coq et allez faire un tour dans les pruniers. (V, 4, 397)</p>	<p>TULIÁN Comandante: ¡Arrien el foque mayor! ¡Ricen las gavias! Padre Ubú: ¡Sí, eso no está mal! ¡Incluso está bastante bien! ¿Ha oído, señora tripulación? ¡Arreen a la foca mayor y rieguen las habas! (145)</p>	<p>ALIQUE El comandante. ¡Arriad el foque mayor! ¡Rizad las gavias! Padre Ubú. ¡Sí, eso no está mal! ¡Incluso está bastante bien! ¿Habéis oído, señora tripulación? ¡Arread la foca mayor y regad las habas! (96)</p>
---	--	---

La copia se vuelve evidente allí donde el texto de Alique se aleja del JP original por no interpretar una referencia intertextual con Corneille (JP 19) en “Combat de voraces contre les coriaces” y, en ese caso, crea un juego por paronomasia. Esa misma opción sigue, pues, el traductor argentino:

<p>JARRY Père Ubu — Fort mal ! Il était bien dur cet ours ! Combat des voraces contre les coriaces, mais les voraces ont complètement mangé et dévoré les coriaces, comme vous le verrez quand il fera jour ; entendez—vous nobles Palotins ! (V, 1, 391)</p>	<p>TULIÁN Padre Ubú: Muy mal. No podía con el oso. (<i>Soñando en voz alta todavía.</i>) <u>Combate de voraces contra tenaces. Pero los voraces se comieron</u> a éstos, como podrán <u>comprobar cuando amanezca</u>. ¿Me oyen, <u>nobles palotines?</u> (129)</p>	<p>ALIQUE Padre Ubú. Muy mal. Era dura de pelar ese oso. (<i>Soñando en voz alta todavía.</i>) <u>Combate de voraces contra tenaces. Pero los voraces se comieron</u> completamente y devoraron a los tenaces, como <u>tendréis ocasión de comprobar cuando amanezca</u> el día. ¿Me oís, <u>nobles palotines?</u> (87)</p>
--	--	--

En la traducción de Alique, hay casos en que el traductor emplea la copia directa y la técnica editorial, introduciendo notas del traductor. Estas no aparecen en el caso de Tulián, cuyo único comentario es realizado de un modo muy general en el prólogo.

Por último, cabe mencionar que Tulián agrega un juego de palabra. Dada la poca frecuencia y considerando también su decisión de no crear JP ni deformar palabras, este puede entenderse más como una errata que como un ortografismo voluntario del traductor para respetar el estilo del autor. Así, en el ejemplo del JP 57, leemos “tragaldahas” en lugar de “tragaldabas” como sinónimo de “tragón”: “¡Bueno! ¡Esto ya es demasiado! Si quieres comer algo, tendrás que trabajar. ¿Me oyes, tragaldahas?” (120).

En síntesis, Antonio Tulián (seudónimo que ocultaría el nombre de uno o varios traductores) ofrece un texto muy neutralizado y en un castellano estándar, que retraduce en buena medida la propuesta de José Benito Alique, sin reconocerlo explícitamente. Tras el estudio y cotejo de la traducción de los juegos de palabras, hemos visto que se trataría de un “préstamo indirecto parcial”, siguiendo la conceptualización de la especialista en plagio Hélène Maurel-Indart, quien, en su tipología de préstamos, lo caracteriza como una reproducción sin autorización, que

puede ser total o parcial, y que da cuenta de una falsificación, fácilmente identificable (2011: 267). Así pues, Tulián retraduce algunos fragmentos variando sobre todo el léxico de uso ibérico o formas verbales y pronominales menos usuales en el Río de la Plata; la copia se vuelve evidente en los fragmentos más creativos, en los que el traductor argentino reproduce las propuestas de juegos de palabras del traductor español.

5.3. “Una lengua con la misma frescura, disparate”: *Ubú Rey* traducido por A. Dillon (2009) para Editorial Losada

Además de la versión para escolares prevista como un *longseller*, la editorial Losada de Buenos Aires publica una nueva traducción de la obra en 2009 con algunas novedades. La aportación central es su recuperación como un “ciclo”: se habla del “ciclo de *Ubú Rey*” y del “ciclo de *Ubú Cornudo*”, presentando además de estos textos otros menos traducidos en castellano, como “Privilegio del Rey Ubú”, “Corte de Sajonia”, “El baño del Rey”, “Los paralipómenos de Ubú”, “Onésimo o las tribulaciones de Priou”, “Ubú cornudo o el Archeopterix”, “Teman y recelen al Maestre de Phynanzas”, “Los gestos eróticos del señor Ubú, Maestre de Phynanzas”. El objetivo es editar todas las piezas asociadas al personaje Ubú; por eso, esta edición (continuada en 2011 con *Ubú encadenado*, *Almanaques del Padre Ubú*, *Ubú en la colina*) se presenta como la más completa hasta el presente en castellano de la “gesta úbica” con sus “cinco ciclos”.

La empresa es llevada a cabo por la editorial Losada, una de las pocas que proviene de la “edad de oro” de la edición argentina. Esta continúa siendo una editorial mediana y familiar, situada en Argentina y España, y ha resistido los embates de los grandes grupos editoriales.²¹⁵ Fue fundada en 1938 por el español Gonzalo Losada, que había llegado a Argentina en 1928 para hacerse cargo de la filial local de Espasa Calpe (y de la colección Austral) de Manuel Olarra, quien también se traslada al país durante la Guerra Civil. Por desacuerdos políticos, Losada, republicano, se negó a aceptar la censura impuesta por la casa central y la prohibición de editar a autores argentinos, rompió con Espasa Calpe y fundó en agosto de 1938 su editorial junto con Guillermo de Torre y Atilio Rossi, en la que se publicó justamente a autores prohibidos como

²¹⁵ En una reseña sobre el 75° aniversario de Losada publicada en la *Revista Ñ* (12/09/13), se afirma: “Es el festejo de una sobreviviente, que aguantó los vientos del cambio radical a nivel editorial en las últimas décadas. Paidós, que dio a conocer la psicología, ya no es argentina. Emecé, la marca de la obra de Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo, tampoco lo es. Y Kapelusz, con cuyos libros estudió más de media América latina, también está en manos extranjeras”.
<http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/editorial-Losada-festeja-resistencia-grandes_0_991701093.html>

Rafael Alberi, García Lorca, Antonio Machado y a los latinoamericanos, Jorge Amado, Roberto Arlt, Adolfo Bioy Casares, Oliverio Girondo, Pablo Neruda, Ernesto Sábato, entre otros.

Losada tuvo numerosas colecciones, entre las que se destacaron la “Biblioteca Contemporánea” (dirigida por De Torre) que, más tarde, cambió su nombre por “Biblioteca Clásica y Contemporánea”, “Los grandes novelistas de nuestra América”, “La Biblioteca Pedagógica”, “La pajarita de papel” (De Diego 2006: 91-95; Loedel Rois 2010: 136-143). En especial, el teatro ocupó un lugar destacado en el fondo editorial de la casa, el cual contó con las primeras traducciones castellanas de numerosos autores contemporáneos, como Camus, Genet, Ionesco, Sartre, en las letras francesas, que se reeditarán en sus colecciones posteriores como “Clásicos Losada”, “Gran Teatro del Mundo”, “70 Aniversario”. Se trató de versiones orientadas “a la página” (Vilvandre de Souza 2006), económicas (el precio era de “siete pesos el volumen simple y diez pesos el doble”) y de pequeño formato (Matamoro 2010).

Su época de mayores éxitos se situó entre 1938 y 1968; más tarde, en los años setenta y ochenta, Losada vendió a las editoriales madrileñas Aguilar y Alianza parte de sus traducciones, que fueron “revisadas” para su circulación en la Península,²¹⁶ y bien recibidas por el público. Esto se entiende porque, según explica el director teatral S. Oliva, en los ochenta se dio en España un florecimiento de obras teatrales editadas en libro debido “probablemente a la perenne dificultad por estrenar” (Oliva 1992: 434); permitiendo de este modo un *aggiornamento* de la literatura dramática extranjera.

Con la muerte del editor en 1981 y la posterior crisis de hiperinflación en Argentina que se desató en 1989, la mayor parte de las acciones de Losada fueron vendidas al asturiano José Juan Fernández Reguera afincado en Buenos Aires, quien recuperó financieramente la editorial hacia fines de los noventa. Este editó nuevamente su fondo editorial de reconocido prestigio (contaba con veinticinco premios Nobel) junto con algunas novedades, y nombró director editorial al exdirector de la Biblioteca Nacional Carlos Orteaga. Ante la crisis argentina de 2001, Fernández Reguera decidió abrir una sede española en Oviedo, su ciudad natal, y en Madrid, para evitar, de este modo, el llamado “corralito” argentino y poder estar presente en ambos países. La editorial —según señala Fernández Reguera en 2013— contaba en ese año con más de 1.300 títulos, con un promedio de 150 reediciones al año. El elemento distintivo de la editorial sigue siendo su prestigioso catálogo que dispone de un gran número de traducciones, muchas de las cuales habían sido encargadas y estaban aún sin editar en el momento en que Fernández Reguera llegó

²¹⁶ Hemos estudiado la “revisión” en las traducciones teatrales de Ionesco, Genet y Vian en una comunicación presentada en las III Jornadas Científicas del CEDIT-UPF, 18-19 de octubre de 2013.

a la editorial:

Cuando me hice cargo me encontré con un armario repleto de traducciones sin editar. Allí estaban los seis primeros tomos de Proust, traducidos por Estela Canto. Expertos norteamericanos la consideraron una de las mejores traducciones del autor francés. Estaba también toda la obra de Sartre, títulos que llevaban 25 años sin estar en el mercado, y aún nos quedan libros de Stendhal sin publicar. (Fernández Reguera 2013)

Hasta esos años, Jarry no había aparecido en el sello, si bien sus “discípulos” del teatro del absurdo habían sido publicados en los sesenta, década siguiente a su edición original en francés. La nueva traducción sale publicada en 2009 en la colección “Gran Teatro”, junto a autores como Rafael Alberti, Jorge Accami o David Viñas, es decir, autores consagrados en España y Argentina; a la par que se presenta la colección de “Nuevo Teatro” para una dramaturgia más actual, como la del dramaturgo Rafael Spregelburg, Patricia Suárez, Alejandro Tantanian, entre otros, presentes en las carteleras.

La traducción, selección y prólogo del *Ubú rey* de Losada fue realizada por Ariel Dilon (1964-), escritor, traductor y periodista cultural argentino, que ha traducido más de sesenta obras de ficción, teatro, filosofía y ciencias sociales de autores franceses, ingleses y norteamericanos como J.M.G. Le Clézio, C. Dickens, A. Dumas, M. Foucault, R. Radiguet, C. Rosset, M. Schwob, R. Stevenson, P. Sollers, M. Twain, S. Weil, entre muchos otros.²¹⁷ Se especializó en el teatro al trabajar como secretario de redacción de la revista *Teatro* del Teatro San Martín de Buenos Aires (2008-2011). Actualmente es parte del consejo de redacción de la revista literaria *Las ranas*. Dilon ha publicado los libros *Vladimir Nabokov y las lecciones de literatura* (Madrid, Campo de Ideas, 2005) y *El inventor de dioses y otros apócrifos chinos* (Editorial de la Diputación de Badajoz, 2008).

Su vocación de escritor lo acercó a la traducción y al periodismo cultural, como dos “escuelas de estilo” que le permitieron, además de un trabajo, formar su escritura, que comienza a publicar más tardíamente. Su primera traducción la realizó por placer, para poder emprender una lectura profunda de una obra que le gustaba. Se trató de *L'étranger* de A. Camus, y que lo confirmó en la traducción como posible trabajo asociado a las letras: “C’était aussi une manière de me prouver que j’étais capable de traduire, un art qui m’avait toujours attiré et que de grands écrivains argentins que j’admirais avaient pratiqué” (Dilon 2013). Con esa confianza, se presentó como traductor ante el editor de Pre-textos, Manuel Borràs, en viaje por Buenos Aires, y así fue cómo recibió su primer encargo de traducción: un libro de A. Dumas. Luego tradujo

²¹⁷ Para su semblanza así como reflexiones sobre la traducción, nos servimos de una entrevista publicada en francés durante su residencia en Eclat-Aquitaine en diciembre de 2013 y, especialmente, de una entrevista personal realizada en Buenos Aires (6 de febrero de 2013).

más ensayos de ciencias sociales y filosofía, que asumió como una “fatalidad aceptada e incluso cultivada” (entrevista a Dillon, febrero de 2013).

Respecto de A. Jarry, lo había descubierto en su juventud (en la traducción de Fassio). Más tarde, leyó la novela *Les jours et les nuits*, cuya traducción propuso al editor Jorge Garrido de la editorial Atuel, sello argentino orientado al teatro y que ya había editado otra obra del autor por esos años: *Siloquios, superloquios, soliloquios e interloquios de ‘Patafísica* (2000)²¹⁸ y *Gestos y opiniones del Doctor Faustroll* (2004), ambos traducidos por Víctor Goldstein. La editorial aceptó la propuesta y publicó *Los días y las noches* en 2004, que contó también con una subvención del gobierno francés para la publicación denominada “Victoria Ocampo”.

En cuanto a la retraducción de de todos los ciclos de *Ubú*, la idea surgió posteriormente, en conversación con el editor Guillermo Saavedra. Tras el alejamiento de Saavedra de la editorial, acabó haciéndose cargo del proyecto De Torre (hijo), quien era hasta entonces el editor de los clásicos. El interés por esta traducción se afianza en el objetivo de querer hacer una lectura profunda de su obra, siempre conservando el placer de la creación, tal como le había ocurrido en esa primera traducción de A. Camus gobernada por lo que A. Berman llamaría “la pulsión de traducir”:

Básicamente la motivación para traducir este librito es que yo quería leerlo, descubrirlo lo más profundamente posible y quería entender por qué Jarry me llamaba tanto la atención, porque yo hasta ese momento no había leído tanto de Jarry y algunas lecturas eran muy viejas, hechas en castellano, eran lecturas remotas, de juventud [...] Qué pasa si leo a ver cuáles son mis asociaciones. Y es algo que solo podés hacer cuando atravesaste eso, cuando atravesaste una lectura profundamente te podés conceder toda la autoridad del mundo para confiar en las asociaciones que vos hacés y eso es muy placentero. Yo ahora tengo una relación con este autor, es mi relación con este autor, más allá de la tradición y de cómo se lo lee. (entrevista a Dillon, febrero de 2013)

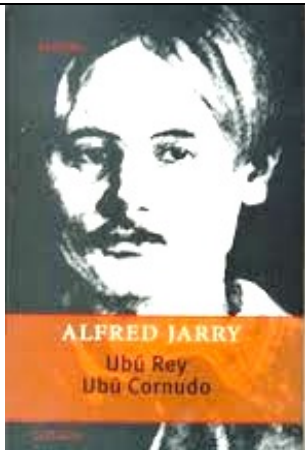
En el prólogo de la edición de Losada, Dillon explica que su proyecto fue ofrecer una obra que sintetizara dos movimientos, en apariencia opuestos, la “reiteración” y la “variación”, ya que los distintos textos asociados a *Ubú* resultan una variación de ellos mismos (véase 1.2.b de la Parte II), creando un prisma del sentido por capas de repetición: “he buscado equilibrar dos impresiones complementarias —la de la variación y la de la reiteración— procurando entregar lo más importante sin privar al lector de la visión del proceso creativo total”, reconoce. Así, Dillon explicita su intención de ofrecer una traducción libre —siguiendo el original estabilizado por Maurice Sallet para su *Tout Ubu*—, no normativa ni corregida de Jarry:

²¹⁸ Traducción que recibió una reseña elogiosa, de parte de Marcelo Cohen, *Clarín*, 10 de septiembre de 2000, en la que se menciona la relación con la ‘Patafísica y J. Cortázar.

Esta traducción de la Gesta Úbica que presentamos en Gran Teatro es la más completa que se haya realizado hasta la fecha. La descocada y singularísima invención verbal de Alfred Jarry obligó a Ariel Dilon, el traductor, a una continua revisión de los presupuestos lingüísticos, a investigar posibles etimologías, a inventar equivalente siempre tentativos y a remedar nombres y motes, resultado de la más personal de las alquimias poéticas y culturales a las que se haya sometido la lengua francesa. Más que con ningún otro autor, se evitó expresamente “corregir” o “normalizar” a Jarry, por respeto a su esencial y contagiosa libertad y a su profunda irreverencia. (en contracubierta)

Aquí nuevamente se menciona la libertad del autor —como había hecho Tulián para Longseller— pero en lugar de proponer una traducción normalizada, en este caso, el traductor de Losada reflexionará sobre sus creaciones y ofrecerá las propias. Si bien reconoce la existencia de otras traducciones (en la entrevista nos confirmó que había consultado la de Fassio), habla más bien en términos generales de una “tradicción de la traducción” para algunas palabras ubuescas, de la que anuncia que se apartará en ocasiones.

A continuación, presentamos la macroestructura de la obra:

Idioma	Castellano
Título	<i>Ubú rey</i>
Género	Drama en cinco Actos en prosa. Restituido en su totalidad tal como fue representado por las marionetas del Théâtre des Phynances en 1888.
Año	2009
Lugar	Buenos Aires
Traductor	Ariel Dilon
Colección	Gran Teatro
Contraportada	Traducción, prólogo y notas de Ariel Dilon.
Editorial	Losada
Original consultado	Edición de 1896, retomado por <i>Tout Ubu</i> de Saillet.
Páginas	226
Cubierta	 <p>Imagen 105.</p>
Contracubierta	“Esta traducción de la Gesta Úbica que presentamos en Gran Teatro es la más completa que se haya realizado hasta la fecha. La descocada y singularísima invención verbal de Alfred Jarry obligó a Ariel Dilon, el traductor, a una continua revisión de los presupuestos lingüísticos, a investigar posibles etimologías, a inventar equivalentes siempre tentativos y a remedar nombres y motes, resultado de la más personal de las alquimias poéticas y culturales a las que se haya sometido la lengua francesa. Más que con ningún otro autor, se evitó expresamente “corregir” o “normalizar” a Jarry, por respeto a su esencial y contagiosa libertad y a su profunda

	irreverencia.”
Prólogo	1. La noche de l’Oeuvre. Patafísica 2. Gestación de la gesta (biografía) 3. ¡Mierdra! (o la tierra abonada) (estreno) 4. Ubú traducido
Imágenes	Cubierta: retrato de Jarry
Anexos	Primer Ciclo: <i>Ubú Rey</i> Discurso de Alfred Jarry en el estreno de Ubú Rey Otra presentación de Ubú Rey Marcas de vestuario Composición de la orquesta Cartas a Lugné—Poe De la inutilidad del teatro en el teatro Doce argumentos sobre el teatro Privilegio del Rey Ubú Corte de Sajonia El baño del Rey Segundo Ciclo: <i>Ubú Cornudo</i> Los paralipómenos del Ubú Onésimo o las tribulaciones de Priou Ubú Cornudo o el Archeopteryx Temas y recelen al Maestre de Phynanzas Los gestos eróticos del señor Ubú, Maestre de Phynanzas
Cuerpo	<i>Ubú Rey</i> , 5 actos <i>Ubú Cornudo</i> , 5 actos
Reedición	—

De la información macroestructural, vemos que, en cuanto a la norma preliminar, la traducción está orientada hacia la página, debido al gran aparato de anexos, la conservación de la dedicatoria e *incipit* que remite a Shakespeare, así como las nueve notas de pie de página del prologuista y traductor. En la entrevista, Dilon confirmó que había pensado el texto como obra literaria, más que orientada a una puesta específica a la que debía someter y adaptar el texto, si bien el objetivo de que fuera un texto “decible” guiaba sus decisiones de lengua:

La verdad es que me encantaría que se representara y yo pensaba en la posibilidad, tenía la esperanza de que ese texto pudiera decirse. Era lo que yo tenía en la mira como parámetro de una buena traducción para teatro. Quería que a mí me sonara fluido y fresco, pero al mismo tiempo no hubo ningún gesto de adaptación en lo que hice, no como si yo hubiera pertenecido a una *troupe* teatral y hubiera pensado en cómo lo vamos a hacer. No, yo traté de traducir a Jarry, con la misma fidelidad y completitud con la que habría traducido un texto en prosa, no destinado al teatro. Al mismo tiempo, que fuera decible para mí era importante. Espero haberlo logrado. Yo iba en busca de una lengua con la misma frescura, disparate y la misma acción o habilidad que percibía en el original, leyéndolo. (entrevista a Dilon, febrero 2013)

Respecto de la norma matricial, el texto es presentado en su integridad, de hecho se lo presenta como el “más completo” hasta el momento en castellano del ciclo ubuesco, editado en dos volúmenes.

a. Análisis de los juegos de palabras (JP)

En cuanto a las normas textuales, el siguiente cuadro resume las técnicas más usadas por Dilon para la traducción de los juegos de palabras (véase el cotejo completo en Anexo 11, del que extraemos los ejemplos que ilustran las técnicas):

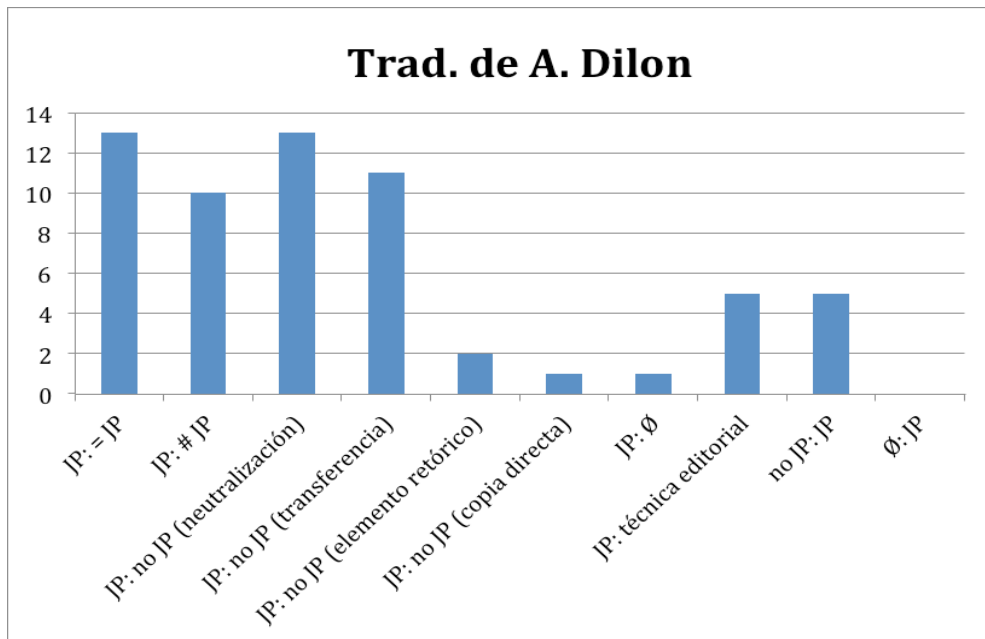


Gráfico 15.

Del gráfico se desprende un uso equitativo de varias técnicas de traducción. De hecho, la intención de Dilon era emplear una “pluralidad de recursos” sin llegar a un uso exclusivo de una técnica:

En matière de traduction, je suis plutôt enclin à une certaine pluralité de ressources, de solutions et d’abords, pour parvenir à la meilleure compréhension possible. [...] La traduction est un métier improbable, voué à l’échec. Il serait bête d’ajouter à cette improbabilité un parti pris fanatique privilégiant une seule moitié du problème. Il faut donc équilibrer, balancer, négocier. (Dilon 2013)

Por un lado, no traduce los JP presentes en el original y, en cambio, los neutraliza o realiza una transferencia del sentido, respetando muchas veces la opción de Fassio y Alonso, traducción que había reconocido consultar. Respecto de la neutralización, a veces Dilon opta por no trasponer el JP y sigue bastante de cerca la interpretación de Fassio, tal como vemos en los JP 5 donde interpreta “butte” como “blanco” y no como “colina”, lo que permitiría jugar con “altura”:

JARRY	DILON	FASSIO - ALONSO
Père Ubu — C’est vrai, les Russes ! Me voilà joli. Si encore il y avait	Padre Ubú: ¡Es verdad, los rusos! Ahora sí que estoy listo. Si todavía	Padre Ubú —¡Es cierto, los rusos! ¡Estoy arreglado! ¡Si hubiera todavía

moyen de s'en aller, mais pas du tout, nous sommes sur une hauteur et nous serons en butte à tous les coups. (IV, 3, 381)	<u>tuviese algún medio para irme, pero no hay manera, estamos en una altura y seremos el blanco de todos los golpes.</u> (78)	<u>un medio de irse!, pero no hay manera; estamos sobre una altura, expuestos a todos los golpes.</u> (62)
---	---	--

Algunas veces Dilon traduce neologismos por palabras de un registro estándar, como ocurre con el verbo neológico “tuder” (JP 55) traducido por “golpear” y los neologismos referidos a la barriga de Ubu: “gidouille” (JP 48) es traducida por “panza” o “barriga”; asimismo, “giborgne” (JP 56) por “panza”, como también había hecho Fassio; “boudouille” (JP 37) es eliminado, en cambio, “bouzine” (JP 33) es traducido por otro elemento retórico, con la palabra de registro coloquial “mondongo” y que evoca los intestinos:

JARRY Père Ubu — Et maintenant, je vais foutre le camp. (<i>Il tombe en se retournant.</i>) Oh ! aïe ! au secours ! De par ma chandelle verte, je me suis rompu l'intestin et crevé la bouzine . (I, 6, 359)	DILON Padre Ubú: Y ahora, evacúo el terreno. (<i>Al darse vuelta, se cae.</i>) ¡Oh!, ¡ay!, ¡auxilio! ¡Por mi candela verde, me he roto el intestino y partido el mondongo! (47)
---	--

Dilon tampoco deforma las palabras o los pronombres, respetando las decisiones de Fassio y Alonso de no deformar estas palabras, aunque variando a veces las opciones; así lo vemos en los JP 30, 31 y 36:

JARRY 1. Mère Ubu — Oh, voilà du joli, Père Ubu, vous estes un fort grand voyou. (I, 1, 353) 2. Mère Ubu — Comment, Père Ubu, vous estes content de votre sort ? (I, 1, 353)	DILON 1. Madre Ubú: ¡Ah, qué bonito, Padre Ubú! Es usted un grandísimo tunante. (39) 2. Madre Ubú: ¡Cómo, Padre Ubú!, ¿acaso está contento con su suerte? (39)	FASSIO - ALONSO 1. Madre Ubú —¡Oh!, qué bonito, Padre Ubú, sois un grandísimos granuja. (29) 2. Madre Ubú —Cómo, Padre Ubú, ¿ estáis contento con vuestra suerte? (29)
---	---	---

Père Ubu — Que ne vous assom'je , Mère Ubu ! (I, 1, 353)	Padre Ubú: ¡ Que no vaya a reventarla , Madre Ubú! (39)	Padre Ubú —¡ Que os mato a palos , Madre Ubú! (29)
---	--	---

Père Ubu — De par ma chandelle verte, je te vais arracher les yeux . (I, 2, 355)	Padre Ubú: Por mi candela verde, te arrancaré los ojos . (42)	Padre Ubú —¡Por mi candela verde, te voy a arrancar los ojos! (32)
---	--	---

La no traducción del JP a veces adopta las características de una transferencia, en la que se conserva un sentido del original, pero se pierde el juego polisémico en lengua meta. Así ocurre con “andouille” (JP 1) vuelto “butifarra” en castellano (que pierde el carácter de insulto); “bon / mauvais droit” (JP 3), que pierde la evocación a la dirección y se queda solo con el aspecto legal, o el juego sobre “fuite” (JP 6) que evoca tanto el “escape” como la “diarrea”, pero este no aparece en la traducción de “huída”; la traducción es la misma que la de Fassio-Alonso, con excepción de los verbos y pronombres utilizados: el más castizo “os habéis repuesto” se

convierte en el “se ha repuesto”, cambiando el “vosotros” por el “usted” (subrayamos las partes coincidentes):

<p>JARRY Mère Ubu, <i>courant après lui</i> — Oh! Père Ubu, père Ubu, je te donnerai de l’andouille. Père Ubu, <i>dans la coulisse</i> — Oh ! Merdre ! tu es une fière d’andouille. (I, 5, 358)</p>	<p>DILON Madre Ubú (<i>corriendo tras él</i>): ¡Oh, Padre Ubú, Padre Ubú!, te daré butifarra. Padre Ubú (<i>entre bastidores</i>): ¡Oh, mierdra!, tú sí que eres una buena butifarra. (46)</p>	<p>FASSIO-ALONSO Madre Ubú. <i>Corriendo tras él</i> — ¡Oh! Padre Ubú, Padre Ubú, te daré una butifarra. [<i>Sale</i>] Padre Ubú — ¡Oh, mierdra! Tú sí eres una buena butifarra. (35)</p>
--	---	--

<p>Mère Ubu — Écoute, encore une fois, je suis sûre que le jeune Bougrelas l’emportera, car il a pour lui le bon droit. Père Ubu — Ah ! saleté ! le mauvais droit ne vaut—il pas le bon? Ah ! tu m’injuries, Mère Ubu, je vais te mettre en morceaux. (III, 1, 369)</p>	<p>Madre Ubú: <u>Escúchame otra vez, estoy segura de que el joven Pelelao saldrá triunfante, pues el buen derecho está de su parte.</u> Padre Ubú: ¡Ah, inmundicia!, <u>¿acaso el mal derecho no vale tanto como el bueno? ¡Ah, me injurias, Madre Ubú, te cortaré en pedacitos!</u> (62)</p>	<p>Madre Ubú — <u>Escucha una vez más, estoy segura de que el joven Bugrelao triunfará al cabo, pues el buen derecho está de su parte.</u> Padre Ubú — ¡Ah, porquería! <u>¿Acaso el mal derecho no vale tanto como el bueno? Ah, me injurias, Madre Ubú, voy a despedazarte.</u> (48)</p>
---	---	---

<p>Pile — Hon ! Monsieur Ubu, êtes—vous remis de votre terreur et de votre fuite ? Père Ubu — Oui, je n’ai plus peur, mais j’ai encore la fuite. Cotice, <i>à part</i> — Quel porceau ! (IV, 5, 385)</p>	<p>Pila: ¡Hon! Mi senieur Ubú, <u>¿se ha repuesto usted de su terror y de su huída?</u> Padre Ubú: ¡Sí! <u>Ya no tengo miedo, pero todavía me queda la huída.</u> Cotiza (aparte): ¡<u>Qué puerco!</u> (84)</p>	<p>Pila — ¡Hon! Señor Ubú, <u>¿os habéis repuesto de vuestro terror y de vuestra huída?</u> Padre Ubú — ¡Sí! <u>Ya no tengo más miedo, pero me queda la huída.</u> Cotiza — ¡<u>Qué puerco!</u> (66)</p>
--	---	--

En el JP 19, al igual que ocurre en la traducción de Fassio y Alonso, no hay una referencia intertextual a Corneille:

<p>JARRY Père Ubu — Fort mal ! Il était bien dur cet ours ! Combat des voraces contre les coriaces, mais les voraces ont complètement mangé et dévoré les coriaces, comme vous le verrez quand il fera jour ; entendez—vous nobles Palotins ! (V, 1, 391)</p>	<p>DILON Padre Ubú: ¡Muy mal! ¡Era muy duro el oso ése! <u>Combate de los voraces contra los coriáceos, pero los voraces se han comido y devorado completamente a los coriáceos, como lo verá usted cuando se haga de día; ¿lo oyen, nobles Palotines?</u> (91)</p>	<p>FASSIO-ALONSO Padre Ubú — ¡Muy mal! ¡Era muy duro ese oso! <u>Combate de los voraces contra los coriáceos, pero los voraces han comido y devorado completamente a los coriáceos, como lo veréis cuando amanezca. ¿Escucháis, nobles palotines?</u> (72)</p>
--	--	---

Dilon mantiene la traducción de los JP cuando el isomorfismo de las lenguas permite un JP similar, tal como también sucedía en la traducción de Fassio-Alonso en los juegos de vocabulario náutico o en el JP 2:

<p>JARRY Mère Ubu — Fais à ta tête, Père Ubu, il t’en cuira. Père Ubu — Eh bien ! tu seras avec moi dans la marmite. (III, 1, 369)</p>	<p>DILON Padre Ubú: <u>Haz como quieras, Padre Ubú, él te va a cocinar.</u> Padre Ubú: <u>Y bien, tú estarás conmigo en la marmita.</u> (62)</p>	<p>FASSIO-ALONSO Madre Ubú — <u>Haz como quieras, Padre Ubú, saldrás escaldado.</u> Padre Ubú — <u>Y bien, tú estarás conmigo en la marmita.</u> (48)</p>
---	---	--

Es interesante destacar que Dilon crea nuevos juegos allí donde también Fassio-Alonso habían hecho sus propuestas; además veremos que también agrega nuevos JP en lugares donde no los había, generando una compensación de las neutralizaciones. Dilon deforma los nombres asociados a la pareja ubuesca (JP 26), y propone para la “Mère Ubu”, vuelta “Rbue”, el neologismo “Drebú” (JP 16), respetando la estructura de final de “madre” y nombre propio. Fassio-Alonso, en cambio, habían propuesto un más literal “Rbua”. Para el JP 17, Dilon propone jugar con la “Venus de Capua” y “púas” en lugar de “crápula” que proponía Fassio-Alonso.

<p>JARRY Mère Ubu —Il faut la prendre par la douceur, sire Ubu, et si vous la prenez ainsi vous verrez qu'elle est au moins l'égale de la Vénus de Capoue. Père Ubu — Qui dites—vous qui a des poux ? (V, 1, 392)</p>	<p>DILON Madre Ubú: Madre Ubú: Hay que agarrarla con suavidad, <i>Sire</i> Ubú, y si usted la toma de ese modo verá que ella es comparable por lo menos a la Venus de Capua. Padre Ubú: ¿Quién dice usted que tiene púas? (92)</p>	<p>FASSIO-ALONSO Madre Ubú —Hay que tomarla con dulzura, sire Ubú, y si así la tomáis veréis que por lo menos es la igual de la Venus de Capua. Padre Ubú. ¿A quién le decís crápula? (73)</p>
--	---	---

También mantiene la deformación de algunas palabras como “Phynances” (JP 27), “mierdra” (JP 29) y altera verbos y pronombres en los casos en que Fassio-Alonso también lo hacían (JP 44, 45, 46 y 53):

<p>JARRY Père Ubu — Payez ou ji vous mets dans ma poche avec supplice et décollation du cou et de la tête ! Cornegidouille, je suis le roi peut—être ! (III, 4, 374)</p>	<p>DILON Padre Ubú: ¡Paguen!, ¡jo lis meto en mi bolsa con suplicio y degollación del gollete y de la cabeza! ¡Cuernobarriga, soy el rey, acaso! (68)</p>	<p>FASSIO-ALONSO Padre Ubú —¡Pagad! ¡U os meto en mi bolsa con suplicio y degollación del cuello y la cabeza! ¡Cuernopanza, soy el rey creo! (53)</p>
--	--	--

<p>Père Ubu — Ji tou tue au moyen du croc à merdre et du couteau à figure. (III, 8, 377)</p>	<p>Padre Ubú: Yu ti mato mediante el gancho de mierdra y el cuchillo de jeta. (73)</p>	<p>Padre Ubú —Yo ti mato* por medio del gancho de mierdra y del cuchillo de cara. (57) * <i>Sic</i> en el original.</p>
---	---	--

<p>Père Ubu — Corne physique, je suis à moitié mort ! Mais c'est égal, je pars en guerre et je tuerai tout le monde. Gare à qui ne marchera pas droit. Ji lon mets dans ma poche avec torsion du nez et des dents et extraction de la langue. (III, 8, 378)</p>	<p>Padre Ubú: Padre Ubú: ¡Paguen!, ¡jo lis meto en mi bolsa con suplicio y degollación del gollete y de la cabeza! ¡Cuernobarriga, soy el rey, acaso! (68)</p>	<p>Padre Ubú —Cuerno físico, ¡estoy medio muerto! Pero es igual, voy a la guerra y mataré a todo el mundo. ¡Pobre del que no marche derecho! Li meto en mi bolsa con torsión de nariz y dientes y extracción de lengua. (58)</p>
--	--	---

<p>Cotice — Aussi bien, Monsieuye, qu'elle peut aller tout en allant très mal. Par conséquent de quoye, le plomb la penche vers la terre et je n'ai pu extraire la balle. (IV, 5, 385) Cotice — On approche, suivez le monde. Par conséquent de quoye, je vois le ciel. (V, 2, 396)</p>	<p>Cotiza: Tan bien, mi senieur, como puede ir yendo de mal en peor. Par consecuancia dol cuay, el plomo la inclina hacia el suelo y no he podido extraer la bala. (84) Cotiza: Nos acercamos, sigan a la turba. Par consecuancia dol cuay puedo ver el cielo. (98)</p>	<p>Cotiza —Tan bien como puede ir, yendo muy mal. A consecuancia de lo cual el plomo la inclina hacia tierra (...). (66) Cotiza —Estamos cerca, seguid a la gente. A consecuancia de lo cual veo el cielo. (78)</p>
---	---	---

Para el insulto “jambedieu” (JP 49) y frente al más castizo de Fassio-Alonso “voto a sanes”, propone “zancadiós”:

<p>JARRY Père Ubu — Cornebleu, jambedieu, tête de vache ! nous allons périr, car nous mourons de soif et sommes fatigué. Sire Soldat, ayez l’obligeance de porter notre casque à finances, et vous, sire Lancier, chargez—vous du ciseau—à—merdre et du bâton—à—physique pour soulager notre personne, car, je le répète, nous sommes fatigué. (IV, 3, 380)</p>	<p>DILON Padre Ubú: ¡Cuernodiez, zancadiós, cabeza de vaca!, vamos a parecer, pues nos morimos de sed y estamos fatigados. Sire Soldado, tenga la amabilidad de llevar nuestro casco de finanzas, y usted, Sire Lancero, encárguese de las tijeras de mierdra y del garrote de física para aliviar a nuestra persona, pues, lo repita, estamos fatigados. (77)</p>	<p>FASSIO-ALONSO Padre Ubú —¡Cuernos, voto a sanes, cabeza de vaca! Vamos a perecer, pues nos morimos de sed y estamos fatigados. Sire Soldado, tened la gentileza de llevar nuestro casco de finanzas y vos, sire Lancero, encargáos de la tijera de mierdra y del bastón de física* para aliviar a nuestra persona, pues, lo repito, estamos fatigados. (61)</p>
---	--	--

Además Dillon recurre al empleo de la técnica editorial bajo la forma de notas de traductor, en las que explica sus decisiones creativas. Por ejemplo, para la traducción del extraño utensilio de Ubú, el “balai innomable” (JP 35), el traductor propone “escoba innominable” y agrega la nota a pie de página: “La escobilla para limpiar los retretes”. Traduce las “lumelles” (JP 54) por “lumelas” y explica, acto seguido, que se trata de una palabra que puede relacionarse con “lámina”, siguiendo al diccionario *Littre* (no se refiere a Rabelais, como sí hace Fassio): “En el original: *lumelles*. Probable deformación de *alumelle*, “hoja de cuchillo o de espada”, y ésta — por asimilación con el verbo *allumer* (encender, atizar)— de *alemelle* (contracción de la preposición *à* y *lamelle*: pequeña hoja o filo), según circunvoluciones léxicas sugeridas por el diccionario *Littre*”.

Un buen ejemplo de creación es la novedosa propuesta de “Pelelao” para el nombre propio de “Bougrelas” (JP 23). En la nota, Dillon explica que se aparta de las traducciones existentes, buscando no ser literal sino “leal”. También en los derivados de “bougre”, advertimos el interés en variar el registro y así une el coloquial “tarado” con el más elevado —al menos para el uso argentino— “bribón”:

<p>JARRY Bougrelas (lista de personajes, 352)</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Père Ubu — Ah! je cède à la tentation. Bougre de merdre, merdre de bougre, si jamais je le rencontre au coin d’un bois, il passera un mauvais quart d’heure. (I, I, 35) 2. Père Ubu — Bougre, que c’est mauvais ! (I, 3, 356) 3. Père Ubu — Il n’est pas bête, ce bougre, il a deviné. (I, 4, 358) 4. Père Ubu — Commence par les principautés, stupide bougre ! (III, 2, 371) 	<p>DILON Pelelao (25)</p> <p>* Venceslas y sus hijos Boleslas, Ladislas y un tercero al que Jarry bautiza Bougrelas. El nombre de este último se ha mantenido sin mayor elucidación —Bugrelao— en casi todas las preexistentes traducciones al castellano. Aquí intentamos seguir el impulso del autor: <i>bougre</i>, que también forma parte del repertorio de injurias de Ubú, significa algo así como “sujeto”, “tipo”, “individuo”, “tipejo”, <i>bougre de</i>, precediendo a algún adjetivo o sustantivo denotativo, suele traducirse por “pedazo de”. Nos ha parecido que “Pelelao” para traducir “Bougrelas”</p>
--	--

<p>5. Un autre — Pif ! Paf ! en voilà quatre d’assommés par ce grand bougre de lieutenant. (IV, 4, 383)</p> <p>6. Tous — En avant ! Hurrah ! Jambedieu ! Attrapez le grand bougre. (IV, 4, 383)</p> <p>7. Cotice — Lâche bougre ! (IV, 6, 386)</p>	<p>y “¡pelele!” para “<i>bougre!</i>” eran buenas maneras de ser leal aunque no literal y de seguir un rumbo léxico que pueda ser rastreado en su propia coherencia. (25)</p> <p>1. Padre Ubú: ¡Ah, cedo a la tentación! Cretino de mierdra, mierdra de cretino, si alguna vez me lo encuentro en el linde de un bosque, sí que va a pasar un mal rato. (40)</p> <p>2. Padre Ubú: Caramba, qué fea está. (43)</p> <p>3. Padre Ubú: No es tarado ese bribón, adivinó. (45)</p> <p>4. Padre Ubú: ¡Empieza por los principados, estúpido pelele! (64)</p> <p>5. Otro: ¡Pif! ¡Paf!, ahí hay cuatro reventados a palos por ese mugroso del teniente. (81)</p> <p>6. Todos: ¡Adelante! ¡Hurra! ¡Zancadiez! Atrapen al gran mugroso. (81)</p> <p>7. Cotiza: ¡Cobarde pelele! (85)</p>
---	--

Esta idea sobre la variación de registros la confirma en la entrevista:

Si uno no mantiene eso [los saltos de registro], no traduce a Jarry. Para mí, Jarry tiene esa cosa erudita, un poco anticuada, hasta un poco solemne, que lo tiene siempre, en distintos grados, muchísimo en *Faustroll*, mucho en *Ubú*, con un trabajo mayor en el contraste humorístico, ese nivel de lengua y la barrabasada, la puteada disfrazada o no, el *merdre* o todos los insultos que inventa Ubú para agredir a todos los que lo rodean o a la situación misma. Y todos los malentendidos, los juegos de palabras chuscos, que incurre él en las conversaciones con la Sra. Ubú, producen un efecto de contraste con estos aires, que uno podría pensar que es Ubú el que se da esos aires, porque es un personaje que tiene todos los defectos imaginables, incluyendo la pretensiosidad, es rey de Aragón y de Polonia y no sé cuántos títulos más. (entrevista a Dilon, febrero 2013)

Por otra parte, Dilon crea juegos de palabras en cinco ocasiones, por ejemplo, modifica el posesivo “su” por “cu” (JP 60) en “¡Qué hermoso que está con su sable y cu coraza, parece una calabaza armada!” (73). Crea un juego de palabras por homofonía en JP 59 cuando el Padre Ubú pregunta: “¿Tienes algún otro piñón que manifestar, Madre Ubú?” (64), jugando con “otro piñón” (que evoca a una idea fija) y “otra opinión”. Un JP por polisemia, no presente en el original, es la traducción de la palabra “coquelicot” (amapola) por “ababol” en JP 61: “Así como el ababol y el diente de león son segados en la flor de su edad por la despiada hoz del despiadado segador que siega despiadadamente sus piadosos pedículos, así el pequeño Rensky dio como un ababol a segar su cabeza; se batió muy bien, no obstante, pero también había demasiados rusos” (84). En este caso, “ababol”, se refiere tanto a la flor de la “amapola” como a una “persona distraída, simple, abobada” (según afirma el *DRAE* para la Argentina). Por último, el traductor propone un insulto neológico para el francés arcaico “ventrebleu” (en donde “bleu” es usado como sustituto de Dios para evitar la blasfemia); en la traducción “panciez” (JP 57) aludiría a “por Dios” deformado: “¡Panciez!, por mi candela verde, prefiero ser andrajoso como una rata escuálida y valiente, que rico como un gato gordo y malo” (40).

Si bien Dillon declara en el prólogo que no corregiría el original francés, hemos visto que la traducción de Fassio opera como intertexto activo y, en ese sentido, el nuevo traductor tiende a respetar las neutralizaciones de esta primera traducción considerada dentro de su tradición y, en cambio, a crear allí donde esta primera traducción también propone creaciones. La diferencia entre ambas, si bien argentinas, es que Dillon actualiza más la variedad rioplatense: uso del sistema pronominal “tú / ustedes” (“siéntense, mis hombres” p. 42), diminutivos afectivos (“gordito” p. 92, “pistolita” p. 80, “puerquito” p. 52, “pajarito” p. 41), léxico coloquial actual como la partícula intensificadora “re” en el insulto “mecagoenrediez” (46), verbos como “reventar” (39) o “crepar”²¹⁹ (48) para “morir”, insultos como “El Zar está jodido” (82) o sustantivos como “mondongo” (47) por “panza” o “plata” en lugar de “dinero” ya que Ubú reconoce que “A mí no me causaba ninguna gracia darles plata, pero ya saben, es la Madre Ubú la que quiso” (58), entre otros ejemplos.

En la década de los cincuenta, época en la que traduce Fassio, la norma de traducción era compartida en Argentina y España; de hecho, muchos traductores eran exiliados españoles, por eso, las versiones tendían a adoptar la norma española “ibérica” que operaba como “dominante” frente al “rioplatense” o “argentino”, de uso oral. Así lo estudia la investigadora argentina Patricia Wilson, quien señala como rasgos de esa “edad de oro” de la traducción de los años cincuenta la no asimilación de la referencia cultural, la aclimatación del estilo o del orden discursivo en traducciones que tienden a ser “tersas” o de “fluidez estilística” (2004: 227). En el primer cuarto del siglo XXI, la reivindicación por traducir en “rioplatense” comienza a tener más arraigo en las propuestas literarias, no como una norma hegemónica en absoluto, pero sí como un horizonte posible o al menos como una problemática que cuestiona la propia variedad. De ahí que Dillon afirme al respecto:

Yo creo que mi traducción rioplatense puro y duro no es, pero de ninguna manera es español, y al mismo tiempo no creo que sea neutro, en el sentido que se pretende que las cosas sean neutras. Creo que tiene una marca rioplatense, pero que es muy sutil. Son cosas que a veces cuando no parten de un condicionamiento o un acuerdo con el editor es como una construcción paulatina, como un descubrir a ver en qué idioma tengo que traducir esto. A veces es difícil tomar esa decisión de antemano porque yo no sé si yo sabía en qué lengua era posible traducir ese libro antes de hacerlo. Lo que ocurre es que como la lengua de Jarry tampoco es francés de hoy y tampoco es simplemente francés, en el sentido de que tiene estas peculiaridades muy suyas, estos giros a veces casi leguleyos, pseudo-no sé exactamente qué, en donde él pone en juego toda una retórica clásica. Estaba muy formado y de la que se cagaba de risa a la vez, pero es como si él fuera... como un Osvaldo Lamborghini, ponelo, acá. Alguien que no da puntada sin hilo en el lenguaje, es como si nunca bajara la guardia, al mismo tiempo que se permite jugar muchísimo, pero cuando juega siempre está evocando cosas. (entrevista a Dillon, febrero 2013)

²¹⁹ Es posible consultar los sentidos que tienen estas palabras en Argentina en el *Diccionario Integral del Español de Argentina (DIEA)*.

5.4. Una alternativa a la canonización: *Ubú rey* como máquina textual patafísica

A la par de la canonización en castellano como parte del “gran teatro” francés, de interés tanto académico como escolar, el texto de Jarry sigue una vía alternativa asociada a la reivindicación de la ‘Patafísica, “minoritaria por vocación”.²²⁰ Con este espíritu, para el centenario de su estreno, en 1996, se realizan dos homenajes, uno en Madrid y otro en Zaragoza.

En Madrid, el acto, organizado por Javier Navarro de Zuñillaga en la Facultad de Bellas Artes el 10 de diciembre de 1996, celebró la creación de la Sociedad Neopatafísica de Madrid y reunió alocuciones de distintos directores, como César Oliva, Francisco Nieva, Etlvino Vázquez, Fernando Arrabal, Albert Boadella, entre otros, que alaban la actualidad innovadora de la pieza y explicaban su relación personal con la obra, el autor y sus respectivas puestas en escena²²¹ (Imagen 106).

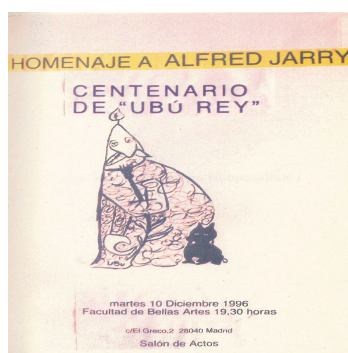


Imagen 106. Cartel de homenaje a Alfred Jarry (1996)

En Zaragoza, el escritor Carlos Grassa Toro, un exquisito bibliófilo,²²² conocedor y amante de la obra de Jarry, organizó, en el Instituto Francés en junio de 1997 y con el beneplácito del Collège

²²⁰ El Collège de ‘Pataphysique se concibe de este modo, como círculo hermético “minoritaire para vocation” (según su arenga inaugural).

²²¹ Textos reunidos en Navarro de Zuñillaga, Javier (ed.). *Homenaje a Alfred Jarry en el Centenario del estreno de Ubú Rey*, Madrid, Editorial Complutense, 1997.

²²² Hemos entrevistado a Carlos Grassa Toro durante una estancia en Chodes en julio de 2014 en el marco del programa de residencia de “Casa Abierta La Cala”. Allí hemos podido consultar la biblioteca especializada y acceder al material publicado por el Instituto.

de ‘Pataphysique’,²²³ una “capilla” en la que dieciséis artistas levantaron altares a los santos del calendario patafísico, y en la que los espectadores entraban en oscuridad munidos de una linterna (emulando “la candela verde”) para iluminar las obras; también se repartían por la ciudad esquelos o “papillons” con frases de Jarry, Dubuffet, Leiris, entre otros, dibujos de Isidro Ferrer y traducciones de Grassa Toro (Imagen 107).

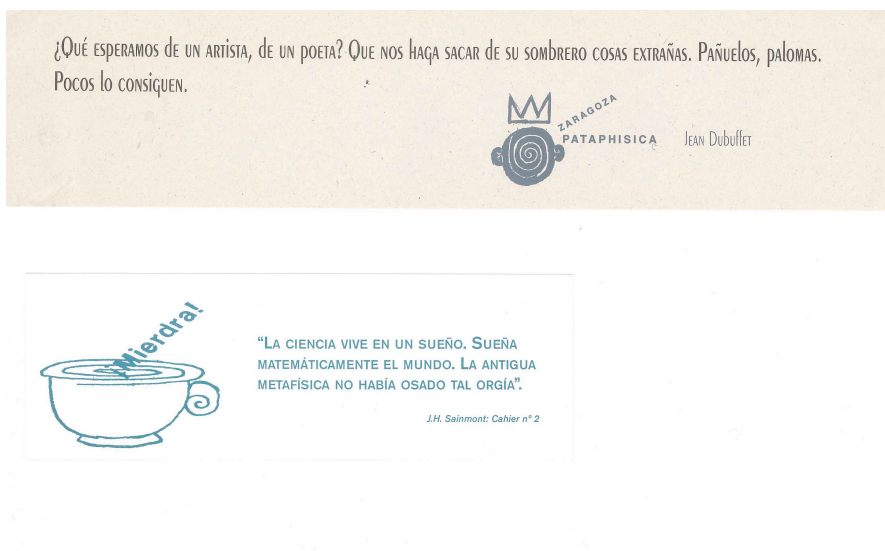


Imagen 107. “Papillons” (junio 1997).

Cabe destacar que el escritor aragonés había sido el traductor de años atrás, en 1994, de una versión de *Ubu sur la butte* (reducción de *Ubú rey* para títeres), traducida por *Ubu a tiro* y editada por Arbolé (compañía de teatro cultural La Caracola) (Imagen 108). En su prólogo, el traductor señala que no buscará justificar cada una de las decisiones tomadas, pero sí aclara que utilizó distintas herramientas: diccionarios, consulta a amigos, lectura de traducciones de *Ubu roi* (menciona a los traductores españoles J. B. Alique, A. González Salvador, A. Pérez Collera, M. Álvarez Ortega),²²⁴ lectura de patafísicos como R. Queneau y B. Vian, consulta de las revistas del Collège de ‘Pataphysique y, por último, el conocimiento como titiretero de los títeres de cachiporra y la intervención en el Teatro Arbolé. Solo justifica el cambio en el título, en clave transgresor: “En cuanto al título, *Ubu sur la butte* encuentra su traducción más aparente en *Ubú en la colina*, y así se lo conocía hasta ahora en español. No sé si es insolencia de principiante o es que Jarry me ha contagiado las ganas de poner todo patas arriba. El caso es que este Ubú se pone a tiro. Con él nos exponemos” (5).

²²³ La exposición fue celebrada por el Collège de ‘Pataphysique y reseñada en *L'Expectateur*, n° 8 (15 de septiembre de 1998, vulgar), p. 65-67.

²²⁴ Álvarez Ortega publicó una antología con fragmentos en una *Antología* (Visor Poesía, 1981); al no ser una traducción integral de la obra, no es estudiada en nuestro corpus de traducciones editadas de *Ubú rey*.

Unos años después, tras la desocultación del Collège de Pataphysique en París en 2000,²²⁵ Grassa Toro funda la sede española del Collège: el Altísimo Instituto de Estudios Pataphysicos de La Candelaria—Chodes, en su localidad de Aragón y que luego traslada también a Colombia. El acto inaugural fue una gran exposición titulada “Pataphysica de las impresiones”, en la Biblioteca Nacional de Bogotá (Imágenes 109 y 110), con más de trescientas piezas expuestas (libros, revistas, carteles, textos y postales) y la difusión de los textos “El cálculo matemático de la existencia de Dios” de B. Vian; la celebración del descubrimiento del Polo Norte, el Homenaje del Collège a Duchamp, la obra impresa de Dubuffet, la poesía de Julien Torma y el Calendario, entre otros.²²⁶ La conferencia inaugural “La ‘Pataphysica al alcance de todos y de nadie” fue pronunciada por Grassa Toro simulando un debate de preguntas y respuestas a partir de dieciséis textos de Queneau, Vian, Eco, Opach, Lutembi, Macedonio Fernández, Prévert, etc.



Imagen 108. Cubierta de *Ubú a tiro* (1994). / Imagen 109. Postal de la exposición en Bogotá (2001). / Imagen 110. Cubierta del libro editado con la Conferencia inaugural (2001).

La exposición, prevista del 7 de septiembre al 31 de octubre de 2001, permaneció abierta tres meses más con éxito de concurrencia y, luego, pasó a Quito en 2002 en la sede de la Alianza

²²⁵ Durante el tercer magisterio del Collège se planteó la “ocultación” de sus actividades desde 1975 hasta el 2000. Ese año, en el acto de la desocultación del Collège en París, se sumaron nuevos “sátrapas ilustres” como Umberto Eco, Camilo José Cela, Jean Baudrillard, Dario Fo.

²²⁶ La prensa colombiana y ecuatoriana se hicieron eco del desembarco de la patafísica y difundieron el evento en varios artículos, en Colombia: “Pataphysica en la Nacional” (*El Nuevo Siglo*, 6/09/2001), “Del conocimiento inútil” (*Cambio*, 24/09/2001), “Pataphysica de las impresiones” (*Agenda Cultural*, septiembre de 2001), “Por las academias” (*El tiempo*, 27 de septiembre de 2001), “Descubra la Pataphysica en la Biblioteca Nacional” (*Estación 76*, 26/09/2001); en Ecuador: “La patafísica se ve en una exposición” (*El comercio*, 21/10/2002). También el Collège de ‘Pataphysique de París saludó la exposición en los *Carnets trimestriels du Collège de ‘Pataphysique*, núm 6, (15/12/2001 vulgar), p. 8-10.

Francesa. Ya como Rector Magnífico reconocido por la casa madre de París, Grassa Toro editó un libro de ilustración *Ubú* compuesto junto a Isidro Ferrer y a otras obras, como el calendario patafísico ilustrado, entregas de una hoja literaria “La chandelle verte”, con traducciones de fragmentos de Jarry realizadas por el “Despacho de las Herencias, el Despacho de los Espejos y la Oficina de los Espamos” para “uso y disfrute de los Miembros del Instituto”, el método para aprender francés *Le françois cest facile* de Pierrot y Pompier, que plantea un aprendizaje de la lengua a partir del conocimiento —y parodia— de los lugares comunes; el libro *28 + 1*, (*palíndromos pataphysicos*) de Juan David Giraldo (Imagen 111).

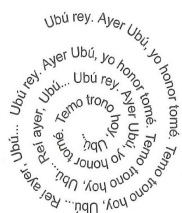


Imagen 111. *28+1* (palíndromo a *Ubú rey*).

En el comienzo del siglo XXI, también surgió en España el Institutum Pataphysicum Granatensis, creado y dirigido por el escritor de literatura fantástica Ángel Olgoso,²²⁷ cuyo nacimiento también fue celebrado en las páginas del Collège de París,²²⁸ si bien no tiene vinculación con el anterior. Fue fundado por el escritor en 1997, quien permaneció como único miembro durante una década hasta que en 2006 decide “desocultarse” y sumar a una veintena de participantes. Estos se reunieron el 25 de enero de 2007 en un acto en el Centro Cultural CajaGranada y se presentó el volumen *El siglo Ubú* (Imagen 112). Este libro preparado para el centenario de su nacimiento reúne escritos de A. Olgoso, F. Arrabal y traducciones de fragmentos del *Gestos y opiniones del Doctor Faustroll*. El IPG publicó además una serie de textos de circulación interna y salida cuatrimestral (“Diccionario lúdico-patafísico del español”, “Los escarbadientes Espirales del IPG”, “El clítoris de Arrabal”, “El abrazo de la Venus de Milo”, etc.). Recientemente Olgoso tuvo a su cargo el número dedicado a Jarry de la revista *Quimera* (núm. 367, junio de 2014) (Imagen 113), en el que participan colaboradores de Granada (Jaime D. Parra, Andrés Sopeña, José Luis Gärtner, Antonio Dafos), Raúl Herreros,

²²⁷ Hemos entrevistado a A. Olgoso el 21 de septiembre de 2014 en la ciudad de Granada.

²²⁸ En *Carnets Trimestriels du Collège de Pataphysique*, n° 25, 8 de septiembre de 2006 vulgar, p. 26.

editor de otra versión de *Doctor Faustroll* para Libros del Inombrable, así como Ariel Dillon con un artículo sobre su traducción argentina de los “ciclos”.

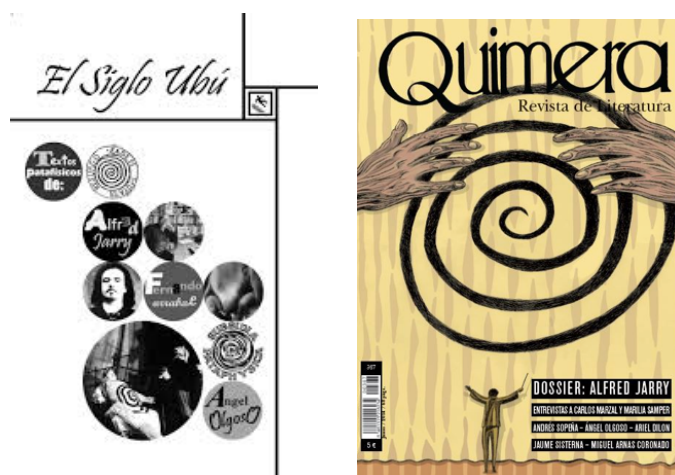


Imagen 112. Cubierta de *El siglo Ubu* (2007). / Imagen 113. Cubierta de *Quimera* (2014).

Más allá de *Ubu roi*, la desocultación del Collège permitió echar luz sobre áreas menos exploradas del autor. En ese sentido, entre el 14 de diciembre y el 18 de febrero de 2001, el IVAM Centre Julio González de Valencia organizó junto a la Generalitat Valenciana la exposición “Alfred Jarry: De los nabís a la patafísica”, que exploraba la nutrida relación del autor con las artes visuales, tanto en sus propias producciones como dibujante y grabador, como en las obras sobre su personaje (véase 2.1 de la Parte II).

Por otra parte, si bien aparecieron otros títulos de Jarry, mencionados anteriormente, como *Siloquios, superloquios, soliloquios e interloquios de 'Patafísica*. (B. A., Atuel, 2000), *Los días y las noches* (B. A., Atuel, 2003), *El amor absoluto* (Valencia, MCA, 2003) la obra que cuenta con más traducciones en este comienzo de siglo XXI es sin duda *Gestes et opinions du Docteur Faustroll, pataphysique*. A través de esta novela “pseudocientífica” (como la caracterizó Jarry) o de ciencia ficción *avant la lettre* (puesto que sale editada póstumamente en 1911), se recupera la ciencia patafísica y su personaje fundador, nacido “en Circasia en 1898 a los sesenta y tres años de edad”. Si bien la primera traducción,²²⁹ con el título de *Hechos y dichos del Dr. Faustroll, Patafísico*, había sido realizada por Víctor Compta en 1975 para la editorial Mandrágora en aquellos “tiempos de editores” de la Transición, hubo que esperar hasta el 2003 para que reeditara con traducción de Teresa Fernández Echeverría para la editorial Libros del Inombrable de Zaragoza. En 2004 una versión, bajo el título *Gestas y opiniones del Doctor*

²²⁹ En una entrevista con el actual Regente del Instituto de Buenos Aires, Rafael Cippolini, este comentó que J. E. Fassio había realizado una traducción, que permanece inédita y que se hallaría en manos del hijo de M. Pellegrini, poeta y traductor argentino.

Faustroll, patafísico, de José Fernández Arroyo y Norberto Gimelfarb (escritor miembro del Instituto patafísico porteño y residente en Suiza) salió en editorial March de Barcelona. Ese mismo año en Buenos Aires, se editó una traducción de Víctor Goldstein para editorial Atuel; en 2005, la Ed. Tétratos de Valencia publicó otra versión de Inocencio Galindo Mateo. Tras una década sin publicaciones, recientemente apareció la primera traducción catalana, realizada por Josep Alemany, en junio de 2015, *Gestes i opinions del doctor Faustroll, patafísic*, para la editorial Adesiara, en su colección “Vagueries”.

Se trata, pues, de cinco traducciones realizadas durante este comienzo de siglo y publicadas en editoriales pequeñas, aquellas que apuestan por recuperar autores o textos olvidados que han entrado al dominio público y que permiten dotar de capital simbólico, a bajo costo económico, sus catálogos, compuestos de pocos y cuidados títulos. Son aquellas editoriales de “rotación lenta”, ubicadas en el polo autónomo del campo intelectual y que no siguen criterios estrictamente económicos. En ese sentido, Bourdieu (2006: 223-264) señala que la resistencia a las fuerzas del mercado la conforman precisamente estas pequeñas editoriales que están en la fase de acumulación inicial, pero que siguiendo una tradición nacional de vanguardismo literario y político se convierten en descubridores de “pequeños autores” de lenguas y áreas dominadas, así como en redescubridores de “autores olvidados” por medio de la traducción, operación central para legitimarse en el campo intelectual. En este caso de coincidencia en la recuperación de una misma obra, habría también un interés en mostrar otro rostro de Jarry, ya no asociado a Ubu —figura que marcó el siglo XX—, sino a una cara de mayor hermetismo simbólico y crítico contra la ciencia como es Faustroll que abre el siglo XXI.

En el campo cultural de Argentina, la ‘Patafísica es recuperada por la prensa cultural próximo el año del centenario, en 1997, en una revista literaria bastante singular: *V de Vian*. Para situar la revista cabe explicar que, en la década de los noventa, el panorama intelectual local estaba dominado por dos grupos de escritores jóvenes: los “babélicos” (que escribían en la revista *Babel*), opositores al realismo mimético, a la relación con la política, que había dominado la década de los setenta, pero también a la relación de la literatura con el mercado. Eran más bien partidarios de la autorreferencialidad, la distancia crítica y la intertextualidad; M. Caparrós, A. Dorio, D. Guebel, A. Pauls, G. Saavedra son algunos de los escritores más destacados. Frente a estos, los “planetarios” (que editaban sus libros en la colección “Biblioteca Sur” de Planeta dirigida por Juan Forn y escribían en suplementos culturales de prensa periódica) recuperaban el realismo y consumían los productos de los medios de comunicación masivos y de la cultura popular; entre ellos estaban los escritores M. Figueras, R. Fresán, G. Saccomanno.

En un contexto dominado por esta “pelea” literaria, surge la revista *V de Vian* (que se edita entre 1990 y 2001). Es escrita realmente por jóvenes que buscan proponer una alternativa real, tanto al debate dominante en el campo intelectual como a la homogeneización cultural que se estaba dando en el campo editorial con la concentración de sellos.²³⁰

De perfil antiacadémico, que la opone a *Babel*, pero también antinarrativista, que la distancia de los escritores de Planeta, la revista (cuyo subtítulo es “revista culturalmente incorrecta”) promueve la transgresión por vía del erotismo, al que define como “el placer contra el vaciamiento de sentidos posmoderno; contra la rigidez (¿frigidez?) de los cánones universitarios y las ‘capillitas’ en las que encierran a la literatura, contra la solemnidad o ante los maestros” (*V de Vian*, en Boto 2006: 236). Rescata a escritores famosos o novatos desde su perfil de excéntricos. En ese sentido, su referente más claro es el francés Boris Vian, de quien publican numerosos artículos a lo largo de toda la década, así como también traducciones por entregas de como *Que se mueran los feos* (traducido por Karina Galperín). En la presentación del relato “Maternidad” de Vian, traducido por Diana Arbiser, se presenta al autor desde el fanatismo hiperbólico de sus seguidores: “Después de tanto tiempo de injustificada ausencia, vuelve el gran Boris (1920-1959) a las páginas de la V. Como no podía ser menos, el mentor y guía espiritual de esta revista regresa con un cuento absolutamente inédito en español, tomado de su libro *Le ratichon baigneur*. Quedan más cuentos inéditos de Vian. Pídanlos y les serán otorgados” (n° 32, febrero de 1998, p. 10).

Es por medio de Vian, justamente, que la revista se acerca a la ‘Patafísica y al descubrimiento de su antecesor A. Jarry, dedicándoles el número del 28 de agosto de 1997 (Imagen 114) (con el título de “Patafísica, Vian, Cortázar y otros sátrapas”). El número está ilustrado, en cubierta, con una imagen de una mujer semidesnuda y, en el sumario, con un retrato de la modelo Kate Mos de la marca de ropa Calvin Klein, siluetas que hacen pensar más bien en las revistas de porno *soft* que circulaban por esos años. En su interior, los artículos abordan temas como la música de Tom Waits, la fotografía de marginales en Mary Ellen Mark, Internet, la literatura de Perlongher, Szperling o Tabucchi, la crítica cultural de Benjamin y Baudrillard.

²³⁰ Para su caracterización seguimos a Sylvia Saïta (2007: 287-298) y Malena Botto (2006: 232-249); nos hemos servido además de la consulta de sus ejemplares en la Hemeroteca de la Biblioteca Nacional de Argentina (julio de 2013).



Imagen 114. Cubierta y sumario de Revista *V de Vian* (28 de agosto de 1997).

En este número, se incluye un *dossier* sobre “Todo lo que hay que saber del arte patafísico”, junto a textos de Vian y Cortázar. Allí se ofrece en materiales del Collège, como la arenga inaugural, un fragmento del texto de Cortázar en *La vuelta al día en ochenta mundos* en el que se narra el funcionamiento de la máquina para leer *Rayuela*, el artículo “¿Qué es la ‘Patafísica?’” de Vian ilustrado con una foto del autor junto al cantante Henri Salvador. El cuerpo central del *dossier* lo ocupa una entrevista a Jean Michel Colle, regente del Collège de ‘Pataphysique, que vivió en Argentina durante catorce años hasta 1997, año de su regreso. La referencia al personaje de Faustroll, creado por Jarry y creador de la ciencia patafísica está presente, al igual que la mención de Fassio en Buenos Aires. En estas páginas, J.-M. Colle revisa el organigrama e historia del Collège y advierte sobre la pronta desocultación que dará más visibilidad a sus miembros. Señala, además, la posible relación estética con movimientos como Dadá y la injerencia de Queneau en el Collège y en el posterior Oulipo. También revisa la presencia de Vian en el seno del Collège y caracteriza la producción del autor —desde la óptica patafísica de la excepción— como una escritura de obras particulares que no apuntan a la eternidad sino a resaltar la singularidad.

En la entrevista, se destaca el interés por la máquina inútil: “La máquina aparece como algo que el patafísico utiliza lúdicamente y es un gran recurso. [...] Por ejemplo, una de las primeras máquinas que se encuentran en los textos patafísicos es la bicicleta que practicaba Alfred Jarry”. A la bicicleta, se suma la máquina amorosa del *Supermacho* o la máquina para viajar en el tiempo del *Doctor Faustroll*, construidas a partir de lo aberrante de una ciencia que no funciona. El carácter repetitivo —y absurdo— de la máquina ya aparecía en R. Roussel, y vuelve —a ojos de Colle— en los poemas de R. Queneau en sus *Cen mil milliards de poèmes*, con una máquina que produce literatura, para multiplicar las posibilidades de una obra.

Esta idea de la literatura como máquina que activa un discurso crítico a la reproducción es retomada en la revista *Artefacto* (Imagen 115), destinada al pensamiento sobre la técnica, dirigida por el ensayista anarquista Christian Ferrer, docente e investigador de la Universidad de Buenos Aires. En ese sentido, la revista publicada por la prensa universitaria EUDEBA dedica su tercer número de diciembre de 1999 a la ‘Patafísica, describiendo esta singular ciencia y la función del Collège de ‘Pataphysique (“la ciencia es una cuestión administrativa”). Acompañan los textos una gran cantidad de materiales gráficos provistos por una de sus colaboradoras, Margarita Martínez, nieta de Blanche Irribarren, traductora francesa, que había sido miembro del Collège y del Instituto argentino.²³¹ En la revista, Jarry es rescatado como productor de máquinas inútiles que ponen en cuestión el progreso infinito positivista y la lógica de producción capitalista; un ejemplo de máquina inútil es el *Rayuela O-Matic*; en ese sentido Fassio y Cortázar son citados debido a la creación de la máquina para leer *Rayuela*.

En el editorial que abre el número, Ferrer define la patafísica lejos de una “superación burlona de la metafísica” y más bien como un “arte de vivir” basado en la belleza y curiosidad de los hechos singulares. El gesto patafísico —“uno de los revulsivos más serenos del siglo”— se expresa como resistencia al poder y contra un modo de ciencia positivista (a la que cuestiona al incorporar el humor en su seno); ese gesto es el que homenajea la revista: “A pesar de que la patafísica no pretende cambiar el mundo —antes quisiera detenerlo—, no es impropio suponer que en ella se oculta un ideal de conocimiento. La patafísica se nos presenta como recusación del positivismo, una reacción bufonesca y destructiva contra la doctrina del progreso en la época en que la fenomenología resulta una reacción ‘seria’” (48).



Imagen 115. Cubierta de la revista *Artefacto* (1999).

²³¹ Hemos entrevistado a Margarita Martínez en Buenos Aires (1 de febrero de 2013), quien nos narró la experiencia vital de su abuela francesa exiliada en Argentina y nos relató su participación en la composición de este número de la revista así como su trabajo para la editorial Caja Negra como traductora de numerosos textos de Jarry y Bataille, entre otros.

Cabe destacar que este número, así como también los textos de *Siloquios...* de la editorial Atuel, fueron reeditados en España por la editorial Pepitas de Calabaza, en 2003 (Imágenes 116 y 117). Esta editorial, nacida en 1998, comparte la misma línea editorial que la revista argentina. El situacionismo francés en *La revolución del arte moderno y el moderno arte de la revolución* y otros títulos, como *El derecho a la pereza* de P. Lafargue, *El fetichismo de la mercancía* de C. Marx, *El anarquismo individualista* de É. Armand, *Arte y técnica* de L. Mumford, *¿Qué es la 'patafísica'?* de E. Baj, *Lírica social amarga* de E. Martínez Estrada, son algunos de las obras y temáticas que aparecen tanto en el catálogo de la editorial como en las páginas de la revista de Buenos Aires.

Situada en Logroño, Pepitas de Calabaza es una pequeña editorial anarquista que se opone a la lógica de concentración editorial, y subsiste gracias a la suscripción de sus lectores: “Pepitas de calabaza es un proyecto ajeno completamente a todos los ‘rackets’ políticos y literarios, un proyecto al que no le interesa la lógica del dinero, y que no quiere participar en los caprichos del mercado o la moda”, se definen en su página web.²³² Actualmente se hallan preparando una nueva traducción de *Todo Ubú*, cuya publicación está prevista para el 2017.

Parte de estos textos publicados por la revista *Artefacto* volvieron a publicarse en un número de la editorial independiente argentina Caja Negra, una de las tantas editoriales independientes nacidas tras la crisis de 2001 que, a raíz de la devaluación de la moneda peso, permitió la emergencia de muchos sellos de literatura. Fue creada en 2005 como “una plataforma de discurso crítico y experimentación literaria para sus lectores, promoviendo la coexistencia de materiales heterogéneos de autores que provienen de distintas disciplinas”,²³³ por parte de Ezequiel Fanego y Diego Esteras. La editorial ofrece un catálogo en su 90 % de traducciones, la mayoría de ellas son obras inéditas en español de autores de ensayo y ficción del siglo XX. Así pues, textos posthumanos, situacionistas, pasando por la generación *beatnik* y el decadentismo francés pueblan su catálogo. En 2015 festejaron los diez años y los cincuenta títulos publicados, tras haber sido elegida ya mejor editorial argentina en la Feria Internacional del Libro de Buenos Aires en 2013.²³⁴ La editorial cuenta con tres colecciones: “Synesthesia”, con ensayos sobre cine y música, “Futuros próximos”, dedicada al ensayo sobre la situación contemporánea y “Numancia”, destinada a literatura de “clásicos de tradición heterodoxa”.

En esta última se publicó en agosto de 2009 el libro *'Patafísica, epítomes, recetas, instrumentos*

²³² Para la consulta de su catálogo, véase: <www.pepitas.net>.

²³³ Declaraciones de Ezequiel Fanego en el periódico digital *Excelsior* (25/10/2015): <<http://www.excelsior.com.mx/expresiones/2015/10/25/1053202>>.

²³⁴ Para la consulta de su catálogo, véase: <<http://www.cajanegraeditora.com.ar/>>. Hemos entrevistado a Ezequiel Fanego en Buenos Aires, el 27 de enero de 2013.

y *lecciones de aparato*, bajo la dirección del crítico de arte Rafael Cippolini, la traducción de Margarita Martínez y que contó con la ayuda a la publicación Victoria Ocampo de la Embajada de Francia en Argentina (Imagen 118). El libro, formado por cinco partes, reúne textos de y sobre Jarry y la patafísica, muchos de los cuales fueron publicados en la revista *Viridis Candela* del Collège de ‘Pataphysique, junto a textos de A. Allais, L-P. Fargue o Paul Valéry, R. Daumal o J. Torma, así como un glosario elaborado por Cippolini y notas de autores, traductora y compilador. El libro funciona como un manual introductorio a estos textos: “Todos los materiales propuestos (absolutamente todos) circularon y fueron materia de uso ininterrumpido y razón de aprendizaje de más de una generación de patafísicos. La gran mayoría se presenta por primera vez en castellano” (9).

En la entrevista, el editor Ezequiel Fanego señala que había sido la lectura de *Artefacto* la que había despertado su interés por armar un libro:

Nosotros nos enteramos [de la ‘Patafísica] a partir del número de la revista de *Artefacto*, de Christian Ferrer. Y estaba bien armada y tenía el sesgo que más nos interesó de la patafísica a la hora de armar el libro y contactar a Rafael Cippolini, que es la relación con el pensamiento científico y el pensamiento racional. Los contactamos a Rafael y a Margarita, a quien ya conocíamos porque habíamos hecho juntos el libro de *Acéphale*. Rafael nos contó que la abuela de Margarita había sido miembro. El armado del libro fue medio así, nos empezamos a dar cuenta que mucha gente que teníamos alrededor tenía que ver con la patafísica. Lo contactamos a Rafael, que tiene un acervo muy importante, y armamos el índice. Un poco la idea era mostrar —desde una perspectiva institucional del Colegio de ‘Patafísica— la patafísica desde el colegio. Con su material y con Margarita, que un poco ya había escuchado de la patafísica desde chica, tenía una relación cercana; así nació el libro. (entrevista a Fanego, enero de 2013)

El libro fue presentado el 23 de septiembre de 2009 durante la celebración por el “desletargamiento” del Instituto porteño, que había sido fundado por Fassio en 1957 y que, ahora, es presidido por Rafael Cippolini, discípulo de Eva García y A. Rodríguez, dos de los antiguos fundadores. Cippolini lo refundó en 2002 con el nombre de Longevo Instituto de Altos Estudios Patafísicos de Buenos Aires²³⁵ y realizó un acto homenaje en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, el Centro Cultural de España en Buenos Aires y la Alianza Francesa de Buenos Aires: las Jornadas Patafísicas Universales en UBuenos Aires (del 18 al 21 de septiembre de 2009) (Imagen 119). Estas contaron además con la intervención de C. Grassa Toro en representación española y T. Foulc en representación francesa, quien nombró a R. Cippolini como “Regente de historiografía y deambulaciones pataportañas”. Esos días se ofrecieron talleres de “Patafísica aplicada” y talleres de “Patafísica especulativa”, “Curso Superior de ‘Pataphysica en 4290 segundos”, se pronunciaron conferencias y lecturas como “La Pintura Potencial”, “La ‘Pataphysica contra el tiempo” y se estrenó la película “El Zoo de

²³⁵ Entrevista realizada a Rafael Cippolini en Buenos Aires, el 11 de enero de 2013.

Zaratustra. Derrame Patafísico-Patagónico”. La prensa también se hizo eco del evento, al que se caracterizó como mezcla de “cultura pop y guerrilla cultural” (Bertaza 2009, Cipollini 2009b).

Según reconoce el editor de Caja Negra, el éxito del libro y de las Jornadas lo tomó por sorpresa:

La recepción del libro nos sorprendió cuando fueron las jornadas del MALBA en 2009. Muchos *freaks* que salían de cualquier lado, gente que ya tenía una relación previa por lo menos imaginaria. La gente del MALBA nos contaba que había llamado mucha gente interesada. Yo fui a uno de los talleres de Cippolini para ver y era una locura. Vino un tipo que trabajaba en una biblioteca barrial que estaba armando una biblioteca patafísica y estaba ordenando la biblioteca con unos criterios absolutamente delirantes. Aparecía gente que tenía su propia interpretación de la patafísica. (entrevista a Fanego, enero de 2013)



Imagen 116. Cubiertas de 'Patafísica'. / Imagen 117. *Siloquios, superloquios, soliloquios e interloquios de 'patafísica'* (2003). / Imagen 118. Cubierta de 'Patafísica, epítomes, recetas, instrumentos y lecciones de aparato' (2009)/ Imagen 119. Programa de actividades del MALBA. Literatura. (2009)

a. La “per-versión”: *Ubú Rey* (2007) traducido por el colectivo Anagal

Tras esta presentación de un Jarry más alternativo (recuperado por revistas “culturalmente incorrectas” y editoriales pequeñas de corte libertario) y asociado a un pensamiento crítico sobre la ciencia simbolizado en su Faustroll, retomamos el análisis de *Ubú rey* en este primer cuarto de siglo. Además de las ediciones ya estudiadas en la primera parte del capítulo de circulación masiva y de la selección de fragmentos o de artículos en las revistas mencionadas de circulación restringida y en libros sobre la ‘Patafísica que tocan de forma lateral al personaje de Ubú, surge una propuesta alternativa del colectivo Anagal, que rescata el texto en su integridad como un “artefacto”, interpretación que liga con esta propuesta heterodoxa asociada a la “guerrilla cultural”.

El colectivo Anagal [o Máquina textual deseante] funcionó entre 2005 y 2007 en Barcelona.

Editó durante esos años libros en papel en castellano y catalán, de costo económico (4 euros), formato reducido (10,5 por 15,5) y sin registro de ISBN. Tras su desaparición, los títulos se alojan en su plataforma *on-line*,²³⁶ disponibles para su descarga.

En un preámbulo donde declaran su inexistencia (“Soy una ‘cosa’ tan obvia que ya no puedo existir. De hecho, no existo, ni modo”) relatan sus orígenes y el interés del colectivo, que reúne teorías de género, deconstrucción, anarquismo y posthumanismo, expresado con léxico de guerrilla militante. Así narran que el grupo se había armado en 2005, durante una reunión virtual con colaboradores de Valencia y Toulouse, tras la cual fundaron “la Iª Internacional de la Perversión Textual (InPeTe), conocida como Máquina Textual Deseante o Máquina, a secas”. Su primera manifestación fue la distribución de mil ejemplares gratuitos de *Pasaporte a-Visado*, “a través de un dispositivo denominado ‘La Fábrica de Papeles’ (un carrito de la compra que echaba humo y que hacía las veces de oficina móvil)”. Luego, se sumaron colaboraciones de México DF y Lisboa. Otras acciones de la Máquina como Interventora Artístico, de filiación patafísica, fueron:

[La Máquina] Retiró 14.000 recetarios de cocina y los patentó como protocolos industriales para sufragar su causa. Cambió de estante 3.967 ensayos de filosofía de la sección “Clásica y contemporánea” a la sección de “Monografías sobre deporte”. Hizo lo mismo con el estante de filosofía oriental, pero esta vez lo traspasó al estante de las guías Lonely Planet. Y así siguió con su auditoría y utilizó 53.785 revistas del corazón como cucuruchos para chapulines.

También propusieron una “acción anarquista” y una crítica editorial en su “receta para ser un Blade Runner”:

La receta consiste en:

- Unas ramas secas,
- Un mechero con seguro anti-bebes
- Papel de periódico: el satinado, no, el otro,
- Y un ejemplar de la Constitución del país donde residas actualmente.

Por último, prepara un hermoso globo aerostático de papel maché y fino alambre para que lo puedan ver tus vecinos y déjalo que suba con una térmica ascendente hasta que todo se pegue fuego. Algo tan sencillo y desespiritualizado como lo que hace Random House Mondadori con los libros que le sobran —porque no los puede vender a precio de saldo—, no puede ser perjudicial para nadie.

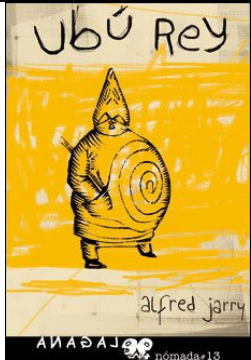
La “Máquina” se disuelve en 2007, porque “ya no tiene necesidad de existir. Del mismo modo, da por acabada la versión física en papel de sus artefactos y procede a una alegre y programada auto-destrucción. [...] Poco más, repito. Resulta inútil, qué digo, muy inútil pensar que esto es una editorial. Porque esto no son libros. Son artefactos que llevan el mismo nombre. Son cajas de galletas danesas. Nuestro mapa no es nuestro territorio”, declaran como punto final antes de

²³⁶ Véase: <<http://anagal-maquina.blogspot.com.es>>.

borrarse en la virtualidad, el 29 de noviembre de 2007.

Los dieciocho títulos editados en su la colección “Nómada” van desde literatura *queer* y posporno con Q. Rookman (*Queer va con dos ruedas* y *Manifest per a l’extermini del pròleg*, crítica cultural de Foucault (*Maravilloso, Sexo y Poder*), Internacional Situacionismo con M. Khayati (*De la miseria en el medio estudiantil*) o H. Bey con *TAZ [Zona Autónoma Temporal]* y Zapatismo del EZLN (*Sexta Declaración de la Selva Lacandona*) a ilustres antecesores heterodoxos como P. Lafargue (*El derecho a la pereza*), T. Tzara (*Manifiesto Dadá*) o B. Péret (*El deshonor de los poetas*) y escrituras contemporáneas de locales como el escritor anarquista M. Amorrós o miembros del colectivo como D. Godé (*Ayuda espiritual urgente*) o G. da Costa (*Cuentos de Octubre*).

Nuevamente Jarry es recuperado como un “padre heterodoxo” y revulsivo. El texto sale publicado en el número 13 como una “per-versión” (“versión” y “perversión” reúnen los campos semánticos textuales y sexuales). Es interesante estudiar la macroestructura del libro donde los contenidos y etiquetas clásicas aparecen parodiadas —y criticadas—:

Idioma	Castellano
Título	<i>Ubú Rey</i>
Género	-
Año	2007
Lugar	Barcelona
Traductores	anagal, colectivo.
Colección	Col. nómada, 13 Mayo 07
Contraportada	Sin ISBN /4euros
Editorial	ANAGAL - Máquina textual deseante
Original consultado	Ed. de Le Livre de Poche (2000) basada en la versión original de 1896 de Ed. Le Mercure de France
Páginas	90
Cubierta	 <p>Fig. 120.</p>
Contracubierta	fragmento de diálogo inicial “texto íntegro” anagal@no-log.org
Prólogo	-
Imágenes	Dibujo de Jarry y foto de un miembro de la “Máquina” Foto de la página 1: <i>verdadero retrato de Ubú en su palacio de Lisboa</i> , autor desconocido

Anexos	Posfacio: “Manos, Resacas y Obras” índice: “brújula” página de suscripción a Anagal - Manifiesto Catálogo “Nómada” Canción del descerebraje.
Cuerpo	5 actos y agregado de un acto 6
Reedición	digital

En los paratextos se advierte un trabajo de crítica del libro como producto cultural, así como los conceptos de autoría y de traducción. Recuperando la metáfora polemológica que utiliza el sociólogo De Certeau para analizar las prácticas cotidianas, existen dos operaciones discursivas posibles en un campo de poder: la “estrategia”, lugar de expresión del discurso dominante relacionado con instituciones específicas del campo y la “táctica” que no cuenta con un territorio específico: “La estrategia postula un lugar susceptible de circunscribirse como un lugar propio [...]. Por el contrario, llamo táctica a un cálculo que no puede contar con un lugar propio [...]. La táctica no tiene más lugar que el del otro” (1996: L). Mientras la estrategia se basa en un espacio fijo y está organizada según un principio de poder; la táctica, arte del débil, se encuentra determinada por la ausencia de poder, depende del tiempo, aprovecha la ocasión en el terreno del otro.

En este caso, la metáfora de De Certeau es útil para conceptualizar la acción del colectivo Anagal. El libro como bien económico y cultural sería el “territorio” que Anagal busca “desviar” a su antojo (de hecho, el nombre invertido se vuelve “la gana”). Se trataría de servirse de su soporte físico pero para ofrecer otro producto: un “artefacto”, tal y como lo denominan. Para ello, la táctica se basa en desarmar las clásicas etiquetas ligadas al libro: al *copyright*, lo denominan “no copyright-no cry” y las barras de lectura del libro como bien comercial se transforman en barrotes de una prisión (Imagen 121); el índice se vuelve “Brújula” y a modo de posfacio aparecen las “Manos, Resacas y Obras”, en cuyo texto se parodian los datos que suelen aparecer en portadilla. Por ejemplo, la categoría de “autor” es desacralizada: “Autor: Ya saben. Aunque también podría ser Ubú, Alfred Halmard, Nonce Casanova, Faustroll, Maryse Choice, Raymonde, Jean de la Bouque, seudónimos tras los cuales: Jarry...”.

Además de cuestionar la figura del autor (cuestionamiento que el propio Jarry alentaba, como vimos en 1.2.a de la Parte II), la traducción es firmada por el colectivo Anagal bajo la rúbrica de “per-versión”, la cual —según afirman— privilegia la forma sobre el fondo, y que se añade como una versión más entre “las tantas posibles” a las ya existentes. Esta concepción se opone a la idea hegemónica de la traducción, aquella dominada por la “estrategia de la fluidez” (Venuti 1992: 3) que prioriza la traducción por el sentido, la sintaxis fluida para que la traducción “no se

note”. Esta representación hegemónica mantiene la ilusión romántica de la presencia autoral, la idea de un original único y, por ende, de una traducción subsidiaria que busca la equivalencia del sentido. En contra de esta representación compartida en el campo editorial, el colectivo de Anagal oponen una táctica de “fluidez opositora”: ellos se hacen presente como colectivo ofreciendo una traducción más entre otras que sucede al original en la continuidad transformativa de los textos, que “pervierten” sin buscar la equivalencia de sentidos sino más bien la relación lúdico-formal. De este modo, colabora con la idea de flujo textual. Por un lado, señalan abiertamente haber consultado otras versiones disponibles y alientan, a su vez, que el lector/a se apropie realizando la suya propia:

Con ayuda de la efectuada por Ed. La Bondiola (www.labondiola.com.ar), la lectura de la efectuada por Ed. Cátedra (1997) y paseos en bicicleta. La traducción que tienen aquí, excelente por cierto, es solo una de las per-versiones posibles. Por lo cual animamos a todxs lxs pervertidxs textuales post-porno a ponerse y a mandarnos la suya. El criterio aquí elegido ha sido tanto el significado como la sonoridad y la grafía. Que disfruten...

Las categorías de traductor-lector-autor se vuelven, pues, una y la misma, ya que los traductores se colocan en posición de autoría al añadir un último acto (el sexto), que resulta un pastiche del estilo de Jarry, ya que hacen uso de los juegos de palabras y ortografismos ubuescos. De este modo, actualizan la obra situándola en un bar de las Ramblas de Barcelona, y parodiando la figura de un autor que cobra por los derechos de su publicación:

ACTO SEXTO ESCENA I

PADRE UBÚ

Solo, en un bar de las Ramblas, Barcelona, Polonia13.

PADRE UBÚ. Mierdra, desde la primera palabra, este libraco está peta’o de errores. Vale que cuesta sólo 4 euros. Pero bueno, podría pegarme dos cañas más, y mis phinanzas tampoco dan para pastear la pasta. ¡Por mi velón verde!, ¡que me corten las onejas si estos anagalardos no son más que unos cabrotinos que mi’an traduci’o como cuernoculo. Mi lus enviaré a la talega por urtarme mis destrechos de nautor...

Sigue hasta caer muerto borracho.

13. Conocida también como Catalunya (N. del T.).

Las imágenes de Ubu también son parodiadas al ofrecer junto con las famosas dibujadas por el propio Jarry, una foto con el “*Verdadero retrato de Ubú en su palacio de Lisboa*, autor desconocido”. Esta foto sigue con el juego de iteración y desvío, que pone en duda cuál será el retrato “correcto”, alentado por Jarry en el “*Veritable portrait du M. Ubu*” (Imagen 122).



Imagen 121. Detalle de la contracubierta de *Ubú Rey*, Anagal (2007). / Imagen 122. *Verdadero retrato de Ubú en su palacio de Lisboa*, autor desconocido.

Considerando la macroestructura descrita, este *Ubú Rey* responde a una norma preliminar de orientación hacia la página, se piensa más en intervenir el objeto libro que en una supuesta representación (además se agregan notas al pie de editores y traductores) y muchas imágenes. Respecto de las normas matriciales, el texto se ofrece “íntegro” y “enriquecido” con un añadido de acto final.

a.1. Análisis de los juegos de palabras (JP)

En cuanto a las normas textuales, el siguiente cuadro resume las técnicas más usadas por Anagal para la traducción de los juegos de palabras (véase el cotejo completo en Anexo 12, del que extraemos algunos ejemplos que ilustran las técnicas):

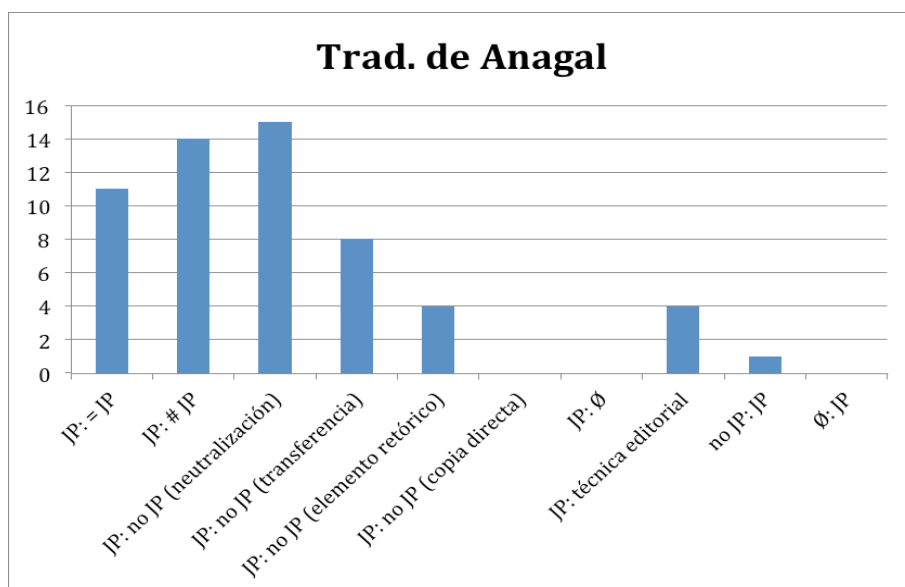


Gráfico 16.

La obra se presenta como una traducción colaborativa firmada por el colectivo, que reconoce haber consultado otras traducciones. Por un lado, la de Cátedra, realizada por José Benito Alique; por otro la de la cooperativa cultural argentina La Bondiola (hoy inexistente), aún disponible en Internet. Cotejando esta última traducción, constatamos que ha habido una confusión de atribuciones. En su sitio web,²³⁷ La Bondiola se declara partidario a compartir la obra, ya libre de derechos, confundiendo la autoría del texto francés de Jarry con la autoría de la traducción, de la que no mencionan traductor ni fecha de publicación, es decir, indentificando ambas instancias de producción como si fueran una sola:

Habiendo pasado más de 70 años desde la muerte del autor, se considera legalmente que su obra es de dominio público, cosa bastante lógica tomando en cuenta que tres metros de tierra le impiden levantarse para ir a cobrar sus regalías. Por lo tanto, son ustedes libres de reproducirla por cualquier medio.
Nuestro trabajo se reduce a haber armado el texto en forma de páginas web lo más cómodas de navegar que fuimos capaces de generar. Esperamos que lo disfruten.

Tras una comparación con las distintas versiones en castellano analizadas, el texto que ofrece la Bondiola reproduce en su integridad la traducción realizada por R. Sender para Ed. Fontamara en 1982, operando un “préstamo directo y total” (Maurel-Indart 2011: 267). Por su parte, Anagal reproduce este gesto de apropiación ya que detectamos que, en lo que respecta a los juegos de palabras, o bien copia la traducción de J. B. Alique o bien la de La Bondiola, que en realidad pertenece a R. Sender. El plagio se instala en esta traducción, si bien no mencionado, defendiendo la libertad de derechos de autor desde un ciberactivismo a favor del *copyleft*, tal como sostiene el colectivo en el sexto acto que se añade al final.

Si bien el colectivo busca ser experimental y atender a la forma del texto más que al fondo o contenido, advertimos una oscilación en las técnicas usadas. La técnica que más domina es la neutralización de los JP, copiando la traducción de Sender, por ejemplo en el JP 35, o de Alique, en el JP 37 (subrayamos las partes coincidentes en las dos versiones):

<p>JARRY <i>Il tient un balai innommable à la main et le lance sur le festin. (I, 3, 356)</i></p>	<p>ANAGAL <i><u>Lleva una escoba repugnante en la mano y la arroja en medio del festin.</u> (14)</i></p>	<p>SENDER <i><u>Lleva una escoba repugnante en la mano y la arroja en medio del festin.</u> (18)</i></p>
<p>Il [Bougrelas] lui découd la boudouille d'un terrible coup d'épée. (II, 4, 364, indicación escénica)</p>	<p><u>(Terrible mandoble que descose la ropa de Ubú a la altura del bajo vientre.) (29)</u></p>	<p><u>(Terrible mandoble que descose la ropa de Ubú a la altura del bajo vientre) (51)</u></p>

²³⁷ Véase: <www.labondiola.com.ar>.

A veces, Anagal va más allá y neutraliza, por ejemplo, el verbo neológico “tuder” (JP 55). Ante las creaciones de Sender (“matagg”) o de Alique (“tomatar”), Anagal traduce por el sentido y hace que Ubú declare: “matad” (70).

Al igual que Sender, Anagal no altera el orden de las frases ni deforma pronombres, por ejemplo, en JP 30, y recurre a insultos arcaicos en JP 32:

<p>JARRY 1. Mère Ubu — Oh, voilà du joli, Père Ubu, vous estes un fort grand voyou. (I, 1, 353) 2. Mère Ubu — Comment, Père Ubu, vous estes content de votre sort ? (I, 1, 353)</p>	<p>ANAGAL 1. Padre Ubu. ¡Oh! Mira qué bonito, Padre Ubu, <u>sois un grandísimo gamberro.</u> (9) 2. Madre Ubu. ¡Cómo, Padre Ubu, <u>estáis contento con vuestra suerte?</u> (9)</p>	<p>SENDER 1. Padre Ubu. ¡Oh! Mira qué bonito, Padre Ubu, <u>sois un grandísimo gamberro.</u> (15) 2. Madre Ubu. ¡Cómo, Padre Ubu, <u>estáis contento con vuestra suerte?</u> (15)</p>
<p>Père Ubu — Oh ! merdre, jarnicotonbleu, de par ma chandelle verte, je suis découvert, je vais être décapité ! hélas, hélas ! (I, 5, 358)</p>	<p>Padre Ubu. ¡Oh! Mierdra, voto a bríos, por mi velón verde, me han <u>descubierto, me van a decapitar.</u> ¡Ay de mí! ¡Ay de mí! (18)</p>	<p>Padre Ubu. ¡Oh! Mierdra, voto a bríos, de por mi velón verde, estoy <u>descubierto, me van a decapitar.</u> ¡Ay de mí! ¡Ay de mí! (20)</p>

Por otro lado, Anagal crea JP en un alto número (es la segunda técnica más usada), oscilando entre la neutralización o la creación. A veces la fluctuación se da dentro de un mismo caso, por ejemplo, en el JP 53, en el que, en la primera ocurrencia, se crea un neologismo que no se mantiene, en cambio, en la segunda ocurrencia:

<p>JARRY Cotice — Aussi bien, Monsieuye, qu’elle peut aller tout en allant très mal. Par conséquent de quoye, le plomb la penche vers la terre et je n’ai pu extraire la balle. (IV, 5, 385) 2. Cotice — On approche, suivez le monde. Par conséquent de quoye, je vois le ciel. (V, 2, 396)</p>	<p>ANAGAL 1. COTIZA. Todo lo bien que puede ir, Señor, siguiendo bastante mal. A consecuencia de queg, el plomo me la tiene inclinada hacia tierra y no he podido todavía extraer la bala. (64) 2. COTIZA. Nos acercamos. Seguid a los demás. Por lo cual, ya veo el cielo. (80)</p>
---	---

Lo mismo ocurre con el neologismo peyorativo “bouffre” (JP 38), que es traducido de distintos modos, siguiendo a Sender:

<p>JARRY 1. Père Ubu — Non, je ne veux pas moi. Voulez-vous me ruiner pour ces bouffres ? (II, 6, 366) 2. Père Ubu — De grâce, Mère Ubu, ne me parle pas de ce bouffre. Maintenant que je n’ai plus besoin de lui, il peut bien se brosser le ventre, il n’aura point son duché. (III, 1, 369) 3. Père Ubu — Amenez le premier Noble et passez-moi le crochet à Nobles. Ceux qui seront condamnés à mort, je les passerai par la trappe,</p>	<p>ANAGAL 1. Padre Ubu. ¡No, yo no quiero! <u>¿Queréis arruinarme por esos bordes?</u> (31) 2. Padre Ubu. Por favor, Madre Ubu, <u>no me hables de ese farsante. Ahora que ya no le necesito puede esperar sentado. No tendrá su ducado.</u> (36) 3. Padre Ubu. <u>Traed al primer Noble, y dadme el gancho de Nobles. A los que se condena muerte los pasaré por la trampa, caerán al subsuelo del Pinchapuercos y de la Sala de la Calderilla, por donde se les sacará el</u></p>	<p>SENDER 1. Padre Ubu. ¡No, yo no quiero! <u>¿Queréis arruinarme por esos bordes?</u> (29) 2. Padre Ubu. Por favor, Madre Ubu, <u>no me hables de ese farsante. Ahora que ya no le necesito puede esperar sentado. No tendrá su ducado.</u> (32) 3. Padre Ubu. <u>Traed al primer Noble, y dadme el gancho de Nobles. A los que se condena muerte los pasaré por la trampa, caerán al subsuelo del Pinchapuercos y de la Sala de la Calderilla, por donde se les sacará el</u></p>
---	--	--

ils tomberont dans les sous-sols du Pince-Porc et de la Chambre-à-Sous, où on les décervèlera. (<i>Au Noble</i>) Qui est tu, bouffre ? (III, 2, 370) 4. Père Ubu — Second Noble, qui est tu? (Le Noble ne répond rien.) Répondras-tu, bouffre ? (III, 2, 370)	<u>cerebro. (Al primer Noble.) ¿Quién eres, macaco?</u> (37) 4. Padre Ubu. Segundo Noble, ¿quién eres? (el Noble no contesta nada.) ¿Vas a contestarme, macaco mamarracho? (38)	<u>cerebro. (Al primer Noble.) ¿Quién eres, macaco?</u> (33) 4. Padre Ubu. Segundo Noble, ¿quién eres? (el Noble no contesta nada.) ¿Vas a contestarme, macaco mamarracho? (33)
--	--	--

La oscilación dentro de un mismo JP se ve claramente en el verbo “descerveler” (JP 28), traducido a veces por “descerebrar”, “arrancad los cerebros”, “sacar el cerebro”, “la canción del descerebraje”. También esta variación se ve en las grafías elegidas para traducir “Phynance”, escrita a veces con “f”, “ph”, “i” o “y”, al que agrega además una “nota de maquetador/traductor”: “Grafía utilizada para insistir sobre la diferencia entre las finanzas (*finances*) hasta el momento existentes y las phinanzas (*phynances*) del Padre Ubú, que por un paralelismo con física (*physique*), pasan de ciencia social a ciencia natural” (43).

Otras veces, Anagal crea opciones propias alejadas de los dos traductores que consulta. Por ejemplo, propone el neologismo despectivo “basuracha” (70) para el apodo de la Mère Ubu “Rbue” (JP 16), distinto a las opciones de “maldita” de Alique y de “Ubusa” de Sender. Para el extraño utensilio de Ubú, las “lumelles” (JP 54), Anagal propone “lismáticos” (“¿Qué es eso? Abramos bien los lismáticos”, p. 64), deformando la palabra “prismáticos” y, en ese sentido, coincide en la interpretación óptica de la palabra como lo había hecho Sender que usa “ojos”. También, en las enumeraciones de insultos del JP 20, Anagal copia los adjetivos de Sender, pero deforma algunos como “nefanardo, cucarachardo, moscardo, saboyanardo, comunardo” manteniendo la rima frente a los “nefando, cucaracha, moscardón, saboyano, comunardo” de Sender.

Respecto al léxico específico del mundo ubuesco, Anagal copia las creaciones de Alique o de Sender. Por ejemplo, en el JP 33, para el neologismo que refiere a la panza de Ubú, “bouzine”, prefiere llamarla “golondrino”, propuesta que hace Alique:

JARRY Père Ubu — Et maintenant, je vais foutre le camp. (<i>Il tombe en se retournant.</i>) Oh! aïe! au secours! De par ma chandelle verte, je me suis rompu l'intestin et crevé la bouzine . (I, 6, 359)	ANAGAL Padre Ubu. Y ahora me largo pitando. (<i>Cae al volverse.</i>) ¡Oh! ¡Ay! ¡Socorro! ¡Por mi velón verde, me he roto el intestino y reventado el golondrino! (20)	ALIQUE Padre Ubú. Y ahora desaparezco. (<i>Al girar sobre sí mismo cae.</i>) ¡Oh! ¡Ay! ¡Socorro! ¡Por mi chápiro verde! Me he quebrado el intestino y me he reventado el golondrino. (45)
--	--	---

Los sinónimos de “bouzine”, como “gidouille” (JP 48) y “giborgne” (JP 56), son neutralizados con el sustantivo “panza” o el neologismo propuesto por Sender “rechulez”, y “recarroña”.

Respecto de los nombres propios, Anagal opta por las opciones de Alique puesto que Sender suele decantarse por la copia directa (que aquí no es empleada). Otras copias de las opciones creativas de Alique se hacen patentes, en el JP 17:

<p>JARRY Mère Ubu — Il faut la prendre par la douceur, sire Ubu, et si vous la prenez ainsi vous verrez qu'elle est au moins l'égale de la Vénus de Capoue. Capoue. Père Ubu — Qui dites-vous qui a des poux ? (V, 1, 392)</p>	<p>ANAGAL Madre Ubu. Hay que tomarla con dulzura, Sire Ubú, y si así la cogéis así veréis que por lo menos es igual a la <u>Venus de Capua</u>. Padre Ubu. ¿A quién le decís <u>crápula</u>? (74)</p>	<p>ALIQUE Madre Ubú. Habrá que entrarle con dulzura, sire Ubú. Si la tratáis así podréis comprobar que no le anda en zaga a la <u>Venus de Capua</u>. Padre Ubú. ¿A quién habéis llamado <u>crápula</u>? (88)</p>
---	--	--

También Anagal repite las mismas deformaciones que este en los JP 44 y 46:

<p>JARRY Père Ubu — Payez ou ji vous mets dans ma poche avec supplice et décollation du cou et de la tête ! Cornegidouille, je suis le roi peut-être ! (III, 4, 374)</p>	<p>ANAGAL Padre Ubu. ¡Pagad, u os met'en mi talega con suplicio y decapitación del cuello y de la cabeza! Cuernopanza, creo que soy el Rey.</p>	<p>ALIQUE Padre Ubú. ¡A pagar! <u>Pagad u os met'en mi saco</u>, previa tortura y degollación de la cabeza y el cuello. ¡Cuernoempanza! ¡Creo que soy el rey! (63)</p>
--	--	---

<p>Père Ubu — Ah ! non ! par exemple, encore des Russes, je parie ! J'en ai assez ! et puis c'est bien simple, s'ils m'attrapent, ji lon fous à la poche. (IV, 5, 386)</p>	<p>Padre Ubu. ¡Ah! ¡No! ¡Mil demonios! ¡Apuesto a que vuelven a ser los rusos! ¡Ya no aguanto más! Y además es bien sencillo. Si me atrapan, <u>lus met'a todos en mi talega</u>. (64)</p>	<p>Padre Ubú. ¡Oh, no, otra vez no! Apuesto a que vuelven a ser los rusos. ¡Leñe, ya está bien! Pero bueno, tampoco hay que preocuparse. Si me atrapan <u>los met'a todos en mi talega</u>. (81)</p>
---	--	--

Hemos detectado que Anagal crea tan solo un JP ante la inexistencia de este juego en el original, se trata de una deformación de una interjección de asco pronunciada por la Mère Ubu: “Il est vrai que c'est horrible. Pouah !” (JP 57), traducida por: “Es realmente horrible. ¡Beurgh!” (32).

La tercera técnica usada es la traducción del mismo JP ante un parecido entre las lenguas. En estos casos es más difícil afirmar que se ha copiado de la opción de uno u otro traductor ya que el parecido estaría dado por las lenguas, como ocurre con la polisemia del léxico marino (“nudos”, “arribar”). Ante isomorfismo, como habían hecho ya Alique y Sender, Anagal mantiene el mismo JP, por ejemplo, en el JP 6 sigue a Alique, en el JP 7 a Sender:

<p>JARRY Pile — Hon ! Monsieuye Ubu, êtes-vous remis de votre terreur et de votre fuite ? Père Ubu — Oui, je n'ai plus peur, mais j'ai encore la fuite. Cotice, <i>à part</i> — Quel porceau ! (IV, 5, 385)</p>	<p>ANAGAL Pila. ¡Hon, <u>Segñor Ubú!</u> ¿Estáis ya repuesto de vuestro terror y de los afanes de la fuga? Padre Ubu. <u>Del miedo sí, desde luego</u>. Pero todavía nos queda la <u>fuga</u>. Cotiza, <i>aparte</i>. ¡<u>Valiente puerco!</u> (63)</p>	<p>ALIQUE Madre Ubú. ¡Hon, señor Ubú! ¿Os habéis repuesto de vuestro pánico y de los afanes de la fuga? Padre Ubú. <u>Del miedo sí, desde luego</u>. Pero todavía nos queda la <u>fuga</u>. Cotiza. (Aparte.) ¡<u>Valiente puerco!</u> (80)</p>
--	--	--

<p>JARRY Père Ubu — [...] Nous n'avons pas</p>	<p>ANAGAL Padre Ubu: [...] Incluso hemos</p>	<p>SENDER Padre Ubu. [...] Incluso hemos</p>
---	---	---

hésité à monter sur un rocher fort haut pour que nos prières aient moins loin à arriver au ciel . (IV, 6, 387)	<u>llevado aún más lejos nuestro sacrificio ya que no hemos dudado en subir a una peña considerablemente alta para que nuestras oraciones no tuvieran tanto trecho hasta llegar al Cielo.</u> (67)	<u>llevado más lejos nuestro sacrificio ya que no hemos dudado en subir a una peña considerablemente alta para que nuestras oraciones tuvieran tanto trecho hasta llegar al Cielo.</u> (51)
--	--	---

En menor porcentaje, Anagal recurre a la transferencia del JP, esto ocurre sobre todo, en los nombres propios. El colectivo se decanta por las mismas opciones que Alique, puesto que Sender opta por copia directa de los nombres en francés (técnica no empleada en esta traducción). Así, los personajes se llaman “Capitán Bordure” (JP 24), “Jirón, Pila y Cotiza (Palotines)” (JP 25) y “Bougrelao” (JP 23). Este caso es interesante de destacar porque, si bien Anagal elige el nombre propuesto por Alique, para la traducción del adjetivo “bougre” prefiere copiar las opciones de Sender (subrayamos las opciones que Anagal copia o de Alique o de Sender):

JARRY	ANAGAL	ALIQUE	SENDER
Bougrelas (lista de personajes, 352)	<u>Bugrelao</u> (5)	<u>Bugrelao</u> (31)	<u>Bougrelas</u> (14)
1. Père Ubu — Ah! je cède à la tentation. Bougre de merdre, merdre de bougre, si jamais je le rencontre au coin d’un bois, il passera un mauvais quart d’heure. (I, I, 35)	1. MADRE UBU. ¡Ah! Cedo a la tentación. <u>Pajarraco de mierdra, mierdra de pajarraco, si alguna vez me lo encuentro en alguna esquina pasará un mal rato.</u> (11)	1. Padre Ubú. ¡Ah, me vence la tentación! ¡Individuo de mierdra, mierdra de individuo! Si alguna vez lo encuentro a solas en el bosque, juro que le haré pasar un mal rato. (38)	1. Padre Ubu. ¡Ah! Cedo a la tentación. <u>Pajarraco de mierdra, mierdra de pajarraco, si alguna vez me lo encuentro en alguna esquina pasará un mal rato.</u> (16)
2. Père Ubu — Bougre, que c’est mauvais ! (I, 3, 356)	2. PADRE UBU. <u>Diantre, qué mala está.</u> (15)	2. Padre Ubú. ¡Bujarrón! ¡Huele que apesta! (41)	2. Padre Ubu. <u>Diantre, qué mala es.</u> (18)
3. Père Ubu — Il n’est pas bête, ce bougre, il a deviné. (I, 4, 358)	3. PADRE UBU. <u>No es tonto, el tipejo este. Lo ha adivinado.</u> (16)	3. Padre Ubú. <u>No es tonto este individuo. Lo ha adivinado.</u> (42)	3. Padre Ubu. <u>No es tonto, el tipejo este. Lo ha adivinado.</u> (19)
4. Père Ubu — Commence par les principautés, stupide bougre ! (III, 2, 371)	4. ----	4. Padre Ubú. <u>¡Comienza por los principados, estúpido torpe!</u> (59)	4. Padre Ubu. --- (34)
5. Un autre — Pif ! Paf ! en voilà quatre d’assommés par ce grand bougre de lieutenant. (IV, 4, 383)	5. OTRO. <u>¡Pif. ¡Paf! Ya van cuatro destrozados por ese grandísimo borde de lugarteniente.</u> (60)	5. Otro. ¡Nariz de borracho! ¡A otros cuatro acaba de cargarse el tunante de teniente que lo acompaña! (77)	5. Padre Ubu. <u>¡Pif! ¡Paf! Ya van cuatro destrozados por ese grandísimo borde de lugarteniente.</u> (47)
6. Tous — En avant ! Hurrah ! Jambedieu ! Attrapez le grand bougre. (IV, 4, 383)	6. Todos. <u>¡Adelante! ¡Hurra! ¡Pierna divina! Agarrad al gran borde.</u> (60)	6. Todos. ¡Adelante! ¡Hurra! ¡Tabas de sátiro! ¡Atrapemos al tunante! (78)	6. Todos. <u>¡Adelante! ¡Hurra! ¡Pierna divina! Agarrad al gran borde.</u> (47)
7. Cotice — Lâche bougre ! (IV, 6, 386)	7. Cotice. <u>¡Cobarde, fantoche!</u> (66)	7. Padre Ubú. ¡So cobarde!	7. Cotice. <u>¡Cobarde, fantoche!</u> (50)

Otra solución expresada como transferencia es el caso del JP 22, en el que Sender no detectó el juego y traduce literalmente; lo mismo reproduce Anagal copiando a Sender:

<p>JARRY Le commandant — Amenez le grand foc, prenez un ris aux huniers ! Père Ubu — Ceci n'est pas mal, c'est même bon ! Entendez-vous, monsieur l'Equipage ? amenez le grand coq et allez faire un tour dans les pruniers. <i>Plusieurs agonisent de rire. Une lame embarque.</i> (V, 4, 397)</p>	<p>ANAGAL El comandante. <u>Arriad el foque. ¡Rizad las gavias!</u> Padre Ubu. <u>¡Esto no está mal! ¡Casi está bien! ¿Oís, señor Tripulación? Traed el gallo gordo e id a dar una vuelta por los ciruelos.</u> (83)</p>	<p>SENDER El comandante. <u>Arriad el foque. ¡Rizad las gavias!</u> Padre Ubu. <u>¡Esto no está mal! ¡Casi está bien! ¿Oís, señor Tripulación? Traed el gallo gordo e id a dar una vuelta por los ciruelos.</u> (61)</p>
--	---	---

Algunas veces se recurre a un elemento retórico distinto, como ocurre en el JP donde cambia el registro de la palabra “pôche” (JP 47) y propone el término coloquial “enchironar”, aceptado en el *DRAE* como “*tr. coloq.* Meter a alguien en chirona” (prisión).

A diferencia de Sender, Anagal sí emplea la técnica editorial, agregando notas variadas que firman el editor, el traductor y hasta el maquetador. Las doce notas son de distintas características. Por un lado, la primera nota es una copia textual de la de Alique (sin explicitarlo) referida al juego de palabras en el epígrafe con el nombre de Shakespeare (JP 14): “Jarry utiliza aquí ‘pera’ por cabeza, para conseguir un juego de palabras que queda claro si se recuerda que, en ingles, *to shake* es menear, y *pear*, pera” (29). También explican con nota la deformación de la palabra “oneja” (JP 43): “Sobre la deformación de ‘orejas’ por ‘onejas’, el Padre Ubú, en el *Almanach Illustré du Père Ubu* (1901), afirma lo siguiente: ‘Los torpes que quieren cambiar la ortografía no saben y yo sí sé. Trastocan la estructura de las palabras y, so pretexto de simplificación, las desfiguran. Yo las perfecciono y las embellezco a mi imagen y semejanza. Escribo *phinanza* y *oneja* porque pronuncio *phinanza* y *oneja* y sobre todo, para mostrar que se trata de phinanza y oneja especiales, personales en cantidad y cualidades tales que nadie las tiene, salvo yo’ (N. del E.)”.

Otras notas remiten a la obra de Jarry de forma muy general, como la explicación de que “Hon, Señor” como “grito de guerra de los Palotines, presente también en varios textos de Jarry (N. del E.) (JP 51). Algunas otras notas reponen información contextual que se supone que el lector desconoce, haciendo el texto más didáctico, por ejemplo: “rixdales” (moneda usada antaño en toda Europa central) o la traducción de frases latinas (que ninguna otra traducción de las analizadas hasta el momento había creído necesario traducir) como la frase latina “Sanctificetur nonem tuum” (65), cuya nota explica: “Jarry se burla aquí de la plegaria de los cristianos usándola como metáfora burlesca del ‘cada uno su turno’. Ubú recita una sola estrofa, de dos, del *Padre Nuestro*, como si fueran respuestas (N. del T.)” (65).

En síntesis, el colectivo Anagal plantea, desde los paratextos del libro, una crítica y desvío de la

traducción a favor de una “per-versión” del texto vuelto un “artefacto”, una traducción entre muchas posibles escrita por una figura colectiva que reúne en su seno las funciones de autor, traductor y lector, y que participa en el flujo textual produciendo o diseminando textos en papel o en la red. Su oposición declarada al *copyright* inscribe la acción en el activismo que defiende el *software* libre y la libertad de derechos, copia y reproducción, el *copyleft*. En ese sentido, Jarry y su *Ubu roi* son rescatados como antecesores radicales que ponen en cuestión la racionalidad imperante; así lo leemos en el sexto acto añadido, donde Ubu desde un bar de las Ramblas de la “Polonia” que es Catalunya se queja contra los editores de Anagal: “Mi lus enviaré a la talega por urtarme mis destrechos de nautor...” (89).

Si bien este sexto acto añadido exhibe juegos de palabras caros a Jarry, como la deformación “mi lus” o la reunión de dos palabras en una “derechos” y “desechos” en “destrechos”, hemos advertido —a partir del cotejo de las traducciones— que las técnicas empleadas oscilan bastante, ora neutralizando los juegos y deformaciones, ora creando propuestas propias, que siguen a pies juntillas las decisiones tomadas por dos traductores previos: J. B. Alique y R. Sender, cuyas traducciones son copiadas en un “préstamo indirecto y parcial”.

Podría pensarse que esta copia sin reconocimiento de la autoría de los traductores que están por detrás y que se acerca a un “plagio compartido” es un procedimiento defendido (aunque no del todo reconocido) por estas propuestas radicales de ciberactivismo, en las que se inscribe Anagal, que se oponen a la propiedad exclusiva de una obra y a la idea de original único y estable. Su apuesta alienta la inestabilidad y apertura significativa de un texto (pero hemos visto que Anagal no ofrece una traducción radicalmente diferente centrada en la forma fónica o gráfica, tal como se esperaba al leer sus intenciones en el posfacio), así como la reproducción y reapropiación por parte de los lectores. Este enfoque sería saludado con agrado por el propio Jarry; no olvidemos que él mismo fue acusado de plagio de una obra escolar, debate que, en lugar de desacreditarlo, terminó dándole fama y que permitió nuevas formas de entender las figuras de autor y de obra en el siglo XX.

5.5. Conclusión

En este capítulo hemos estudiado las reediciones y retraducciones de *Ubu roi* que aparecieron durante los años noventa y primera década del siglo XXI en España y Argentina. Hemos querido abordar lo que ocurría en los dos países en el mismo capítulo puesto que en esos años las dinámicas de ambos están íntimamente vinculadas por la globalización editorial que, si bien adopta singularidades en cada caso, está presente en su lógica de concentración y

mercantilización cultural a ambos lados del Atlántico. Así pues, hemos descrito, en un comienzo, las características que posee esta globalización y que ha llevado a una concentración transnacional de pocos sellos editores; estos pasaron de propietarios nacionales a capitales extranjeros, que lograron entrar al mercado latinoamericano por vía de España. De este modo, sale reforzado el polo heterónimo del campo editorial, privilegiando la oferta continua de novedades, los nuevos circuitos de distribución por fuera de las librerías y el rédito del número, es decir, la producción de títulos “taquilleros” que garantizarían mejores ventas.

Ahora bien, frente a la concentración y mercantilización del objeto libro que se da en esos años como nunca antes, la globalización no inhibió la diversificación en el polo más autónomo del campo editorial, regido por criterios literarios más que numéricos. En esos años, nacen pequeñas editoriales que, aunque no le disputan el poder ni la dominación económica a los grandes grupos, logran encontrar un lugar en los intersticios no ocupados. Así, estos sellos arman sus catálogos siguiendo una lógica simbólica de distinción y recuperando “clásicos heterodoxos”, cuyos derechos de publicación muchas veces ya han caducado. Estos autores vuelven al presente por medio de la traducción y la inserción dentro de un catálogo de pensamiento alternativo que funciona en una “rotación lenta”, con menor cantidad de títulos, pero de mayor permanencia.

Teniendo en cuenta estos dos polos del campo editorial, hemos estudiado cómo el texto de Jarry es editado en ambos siguiendo criterios de recuperación distintos. Por un lado, Jarry es considerado un autor canónico de las letras francesas y, en ese sentido, su *Ubu roi* adquiere el rango de “clásico teatral”, a la par de Molière o Racine. Sale reeditado en la prestigiosa editorial Cátedra (del grupo Anaya) que lo consagra en su colección de “Letras Universales” y le dedica un extenso aparato crítico. De perfil académico, su introducción, escrita por la profesora Lola Bermúdez, provee profusa información sobre el autor resituándolo en su contexto epocal dominado por el Simbolismo francés (Bermúdez, de hecho, se queja del excesivo realismo político que se le ha dado a la interpretación de *Ubu rey* durante el siglo XX en detrimento de su fuerza poética). Ahora bien, la traducción que publica Cátedra es la misma que había editado Bruguera en los años ochenta, realizada por J. B. Alique y guiada, tal como habíamos visto en el capítulo 3.5 de la Parte III, por un interés humorístico y satírico, más que por un afán de recuperación lúdico-formal. Esto, junto a la no mención de la traducción de Alique en el extenso prólogo, dan indicios de una falta de relación entre ambas partes del libro.

Otras dos editoriales medianas (la argentina Longseller y la hispanoargentina Losada) editan la obra como un “clásico francés”: “de bolsillo” en el primer caso, del “gran teatro” en el segundo.

Por un lado, el sello Longseller, creado en 2000, que apuesta por la edición de materiales escolares, ofrece una traducción en 2002 a cargo de A. Tulián, posible seudónimo que encubriría un “préstamo indirecto y parcial” de una traducción anterior, ya que hemos visto que Tulián sigue de cerca la traducción de Alique para Bruguera. Por otro lado, el clásico francés es rescatado como pieza del “Gran Teatro” en el caso de la editorial Losada, fundada durante los años dorados de la edición argentina por un republicano español y que pervive actualmente a caballo entre España y Argentina con un catálogo prestigioso, sobre todo, de teatro contemporáneo. Losada propone una nueva traducción, realizada en 2009 por un escritor y traductor profesional A. Dillon, cuya novedad radica en el carácter completo de la edición (dos tomos con todas los ciclos relativos a *Ubu*). Las dos traducciones realizadas en Argentina apuntan a una difusión amplia del producto y plantean la cuestión de la variedad rioplatense, que se introduce a fines del siglo XX como una problemática —o tensión— a la que atender respecto de la norma del castellano aceptado en la literatura traducida. Tanto Tulián como Dillon incorporan algunas marcas rioplatenses; mientras que Tulián no se detiene a comentar sus decisiones de traducción, si bien reconoce la existencia de traducciones anteriores, Dillon plantea en su prefacio que a veces irá en contra de la tradición de traducciones castellanas para evitar corregir o normalizar la palabra *ubuesca*.

Desde un ámbito editorial alternativo, se cuestiona justamente la canonización de Jarry como un “imprescindible del teatro moderno” (como reza la presentación de Cátedra); más bien se lo rescata —en el aniversario del estreno de *Ubu roi* en 1996 tras la descultación del Collège de ‘Pataphysique de París en 2000— como un autor heterodoxo y transgresor que propone una “máquina textual” activadora de un discurso crítico, que pone “todo patas arriba”, como declaraba el regente patafísico C. Grassa Toro en su traducción de *Ubu sur la butte*. Además de los curiosos actos de homenaje que tuvieron lugar en Argentina, España y Colombia y de la creación del Instituto de Patafísica en España y la descultación del antiguo Instituto de Buenos Aires, se editan nuevos textos del autor, sobre todo aquellos más relacionados con esa “ciencia oculta” patafísica, rescatando al personaje de Faustroll, “doctor en ‘Patafísica” (con cinco traducciones en un lapso de menos de quince años). De este modo, se introduce el pensamiento de Jarry como crítica contra el cientifíscimo y la racionalidad instrumental que dominó el siglo XX. Así, nuestro autor, por medio de Faustroll, liga con un pensamiento alternativo, libertario, interesado en reflexionar sobre máquinas inútiles y oponer una negatividad a la fuerza racional del progreso.

Revistas como *V de Vian*, *Artefacto* en Argentina o *Quimera* en España, así como pequeñas editoriales independientes como Pepitas de Calabaza de Logroño o Caja Negra de Buenos Aires

recuperan ese pensamiento heterodoxo, antiacadémico y lúdico. En esa línea, la apuesta del colectivo Anagal entronca con las mismas inquietudes y desde un singular posfacio cuestionan “tácticamente” el libro como producto económico-cultural, así como los lugares de enunciación del autor y el traductor. Anagal propone su “per-versión” de *Ubú Rey* e interviene el texto agregando un acto final.

En cuanto a las traducciones propiamente dichas, es notorio el trabajo de retraducción activa (Pym 1998a: 82), apropiación e incluso plagio que se da entre ellas. Si bien en los prólogos los traductores explicitan intenciones distintas (por ejemplo, respetar la forma por encima del fondo en la “per-versión” de Anagal, ofrecer una versión libre en Tulián), estos no suelen reconocer que han consultado traducciones anteriores (salvo el confuso caso de Anagal, pues comete un error de atribuciones al decir que ha consultado la versión argentina del colectivo La Bondiola, el cual había reproducido íntegramente la traducción de R. Sender de Fontamara de 1982). En general, los traductores hacen referencia de un modo vago a “otras traducciones” o una “tradicción de traducciones”, sin dar nombres propios.

No obstante, tras el cotejo realizado en relación con los juegos de palabras, podemos establecer una gradación en la apropiación, ya se trate de un préstamo directo o indirecto (es decir con mención o no de la fuente), de carácter total o parcial (es decir, según distintos grados de copia del texto fuente) (Maurel-Indart 2011: 266-291). La relación se establece, sobre todo, con la traducción de Alique, que fue aquella a la que los traductores tuvieron mayor acceso por las cadenas de difusión del libro de Bruguera tanto en España como en Argentina (y que todavía se encuentra en venta en mesa de saldos o librerías de usados), lo cual es prueba de la circulación desigual del flujo de libros del centro a la periferia. Es decir, el texto de Alique opera como intertexto en las traducciones argentinas y españolas, en tanto que la primera traducción argentina de Fassio-Alonso solo funciona como intertexto en la traducción argentina de Dillon.

En primer lugar, el préstamo directo y total, con autorización y mención del traductor se da en la reedición de Cátedra, que reproduce íntegramente la traducción editada en Bruguera, al que agrega notas a pie de página escritas por la prologuista, encargada de poner en contexto la traducción.

El préstamo directo y parcial es puesto en práctica por el colectivo Anagal, ya que reproduce ora la traducción de Sender para Fontamara, ora la de Alique para Bruguera. No obstante, este caso resulta más complejo y sería en parte un préstamo indirecto, porque se cometen errores de atribución sobre la autoría de la traducción, ya que se asigna como autor de la edición de Fontamara al colectivo argentino La Bondiola, el cual había subido la traducción en su sitio web

para ser descargada libremente. Si bien Anagal reconoce haber consultado ambas traducciones, a modo de “ayudas”, hemos advertido que —al menos en las réplicas en las que aparecen los juegos de palabras— la copia es completa. Anagal suele seguir las opciones de Sender, pero en aquellos casos en el que el traductor es demasiado literal o se decanta por el uso de la copia directa dejando el texto en francés, allí pues recurre a las opciones de traducción propuestas por Alique.

Los casos de préstamo indirecto y parcial ocurren en la traducción de Dillon, ya que hemos advertido que reproduce —aunque con baja frecuencia— parte de las opciones de la primera traducción argentina de Fassio-Alonso. Con mucha mayor frecuencia y extensión, el préstamo indirecto y parcial es puesto en juego en el caso de Tulián, quien sigue de cerca las opciones de Alique, si bien recupera léxico y formas verbales y pronominales más habituales de Argentina.

En cuanto a las técnicas empleadas para la traducción de los juegos de palabras, suelen coincidir entre los traductores. A pesar de que se publiquen en editoriales muy disímiles, que proponen desde un *longseller* hasta un “artefacto” textual, las traducciones son bastante similares en cuanto a las técnicas empleadas (tal vez esto se deba a que siguen bastante a la traducción de Alique para Bruguera). El siguiente cuadro resume la frecuencia de uso de las técnicas de traducción de los juegos de palabras en las tres traducciones comparadas:

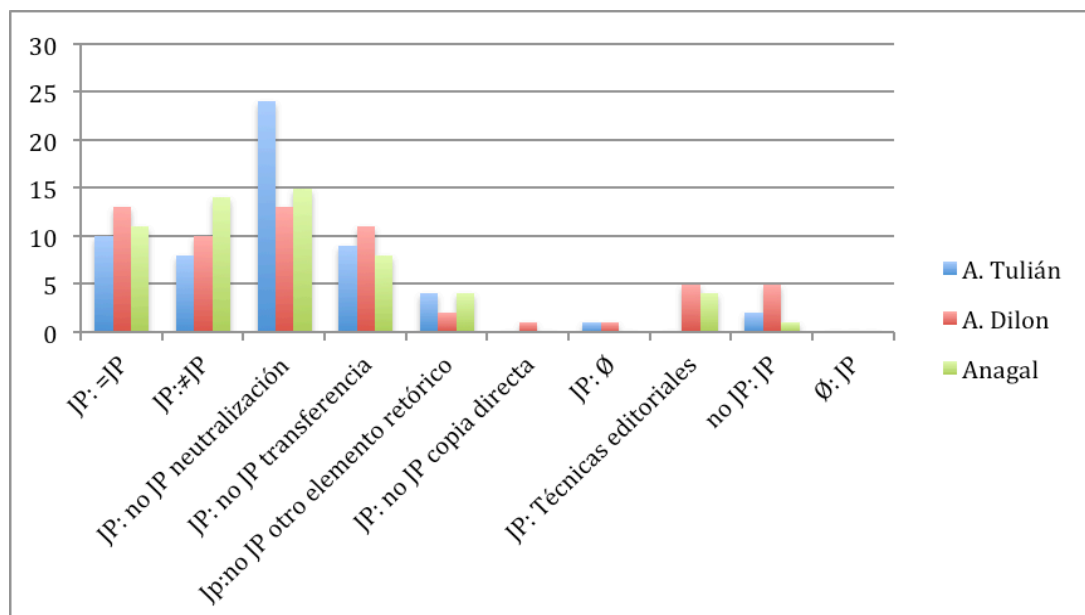


Gráfico 17.

Así pues, la técnica más usada en los tres casos es la neutralización del juego de palabras, generando un balance negativo que se ve reforzado por el empleo de la técnica de transferencia; por otro parte, ante casos de juegos de palabras similares por isomorfismo de lenguas, los juegos de palabras se tienden a reproducir; en tercer lugar, los traductores crean allí donde el original lo permite (balance neutro). En pocos casos, se da una ganancia o balance positivo (por compensación a través de la inserción de nuevos juegos de palabras o de añadido de información a través del empleo de técnicas de edición). Cabe destacar que en los lugares en los que los traductores proponen juegos de palabras distintos del original es donde buscamos rastrear las posibilidades de copia de otras traducciones preexistentes.

En síntesis, las retraducciones al castellano de *Ubu roi* en época de la globalización editorial se ubicaron en distintas posiciones del campo editorial, afianzando o subvirtiendo la canonización del autor, con propuestas editoriales que situaban a Jarry tanto en el Simbolismo francés como en la guerrilla *ciberpunk*. Ahora bien, además de la información paratextual que nos permitió estudiar el tipo de editorial y de catálogos, el cotejo de las traducciones nos desveló otra rica información. Las traducciones efectivamente realizadas resultaron muy próximas en cuanto al empleo de las técnicas de traducción elegidas. Notamos, pues, un hiato entre el “decir y el hacer”, entre los paratextos donde se exhiben los proyectos de traducción y las traducciones realizadas, las cuales se ven constreñidas con más fuerza por las normas que operan en la literatura traducida.

6. OTROS *UBUS*: ADAPTACIONES PARA LA PUESTA EN ESCENA, LA LITERATURA INFANTIL Y JUVENIL, LA PINTURA Y EL CÓMIC

“Qu’est-ce qu’une pièce de théâtre ? Une fête civique ? Une leçon ? Un délassement ?”

Alfred Jarry (*OCI*: 411)

El texto dramático, a la vez literario y teatral, ha sido estudiado en la tesis en su carácter textual así como paratextual, puesto que nuestro objetivo central era detenernos en la recepción reproductiva (Dubatti 2012a: 105-125),²³⁸ es decir, en las traducciones integrales de *Ubu roi* al castellano, catalán y gallego editadas en volumen impreso y que efectivamente circularon a ambos lados del Atlántico. Ahora bien, sabemos que este análisis no agota el objeto y que las puestas en escena de teatro extranjero mucho menos se supeditan a estas traducciones literarias. Por eso, creemos necesario para completar la recepción de nuestro autor y de su emblemática obra de teatro, mencionar otras formas en las *Ubu* hizo aparición bajo adaptaciones de distintos tipos según el público al que apuntaban.

Teniendo en cuenta las limitaciones de nuestro trabajo, no desarrollaremos aquí un estudio pormenorizado de las puestas en escena, que requeriría de una labor de recopilación de todos los libretos, los vídeos o registros visuales, el material de archivo de los grupos, así como de artículos publicados en la prensa, para componer el arco de su recepción espectacular. No obstante, nos proponemos, en un primer momento, enumerar las distintas representaciones²³⁹ para poder ver qué compañías o directores llevaron a escena la pieza, y revisar, en un segundo momento, dos libretos de entre todas ellas, que nos permitirán trazar hipótesis exploratorias que deberían ahondarse en un estudio posterior dedicado a las adaptaciones teatrales.

Por otro lado, dedicaremos otro apartado a dos hitos en la recepción de Jarry en Cataluña con dos adaptaciones libres que van de “Ubu-Franco” a “Ubu-Pujol”, es decir, de la puesta en escena *Mori el Merma* (1978) del grupo La Claca con escenografía de Miró (de quien revisaremos, además, su rica producción pictórica asociada a Ubu) a la saga de la compañía Els Joglars (1981, 1995, 2001).

²³⁸ Para su caracterización véase 2.2 de la Parte I dedicada al marco teórico.

²³⁹ Algunas de las cuales hemos ido mencionando a lo largo del trabajo por la importancia que adquirieron en la recepción del autor.

Por último, abordaremos las adaptaciones para libro en las que se operó un cambio de género en volúmenes destinados a un público infantil y juvenil e incluso un cambio de código semiótico, en la transposición para cómic.

6.1. Ubu en escena

Describiremos sucintamente y por orden cronológico las representaciones llevadas a cabo en Argentina, España, Cataluña y Galicia,²⁴⁰ puesto que son los espacios en los que hemos analizado previamente las traducciones publicadas en volumen, pero esto no significa que no haya habido puestas en escena en otros países de América Latina.²⁴¹ El vínculo supranacional nos permitirá ver si existe una asincronía en la recepción espectacular según los campos culturales. Se suele afirmar que en Argentina —y América Latina— las obras llegaron más tardíamente que en Europa, puesto que las vanguardias históricas desembarcaron con fuerza a fines de los años cincuenta en el país (Dubatti 2012: 74). Y esto mismo reconocía el escritor cubano Virgilio Piñera en su reseña sobre la traducción de Fassio y Alonso en las páginas de *Sur*, en la que se lamentaba por esta tardanza respecto de Europa: “Sería deseable que *Ubú* en español suscitase el entusiasmo de nuestra gente de teatro con vistas a una posible puesta en escena. Aunque casi siempre andamos atrasados con el resto del mundo culto (*Ubú* ha sido representado ya y hace tiempo en Roma, Londres, Varsovia, etc.) no quedaría mal que nos sumemos con un estreno sudamericano (¡Al menos, eso!)” (1958: 110).

Ahora bien, habría que matizar esta queja, puesto que —según tenemos constancia— la primera representación de *Ubú rey* en castellano, si bien tardía, considerando que el estreno francés fue

²⁴⁰ Las puestas de teatro consignadas son aquellas de las que hemos comprobado su existencia ya sea en libros, revistas o bibliotecas. Hemos consultado, para el caso argentino, la sociedad de registro de autores teatrales Argentores, las hemerotecas de la Biblioteca Nacional, del Teatro San Martín y de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires; también nos ha sido de gran utilidad el artículo “Pequeña historia local” de Juan Pablo Ringelheim (1999: 117-119) y el portal digital “Alternativa Teatral”. Para el caso español, catalán y gallego, hemos consultado las hemerotecas del Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, de la Biblioteca de Catalunya y Biblioteca Nacional de España, así como los expedientes de censura del AGA, el sitio Teatralnet, la revista *Artezblai* y las hemerotecas digitales de *La Vanguardia* y *El país*. También hemos contactado con los directores Etelevino Vázquez y César Brie, para la obtención de los libretos que analizaremos en el apartado 2 de este capítulo.

²⁴¹ Por ejemplo, en Colombia el dramaturgo Enrique Buenaventura tradujo y llevó a escena un *Ubú rey* en Cali en 1966. En México la primera puesta en escena estuvo a cargo de José Estrada en traducción de Claude Mazzolani en 1966 en el Teatro de la Universidad; Marco Antonio Silva y Carlos Corona realizaron su versión libre —con ayuda en la traducción de César Jaime Rodríguez— en la sala La Gruta en 1999. Más recientemente, el grupo de títeres El Tlakuache hizo su puesta en 2010 y en el Teatro Diana de México DF en 2012. En Perú “*Ubú Rey-Perú*” fue dirigida por Ruth Escudero en la Alianza Francesa de Lima en 2007.

en 1896, ocurrió en Buenos Aires en 1963, en el contexto de las segundas vanguardias porteñas. Un año después tendrá lugar la primera puesta en Cataluña (y en toda España). En ese sentido, el investigador del Centro de Documentación del Teatro San Martín de Buenos Aires, Carlos Fos, señala que en un contexto neodesarrollista de creciente juventud universitaria, hay que entender la incorporación de *Ubú rey* en la escena argentina como un intento de salir de cierto provincialismo y modernizar la cultura, de la mano del teatro independiente de “neovanguardia absurdistas”, que introduce en los sesenta los autores como Beckett, Ionesco, Pinter.²⁴² Para romper con el anterior teatro realista, *Ubú rey* resultaría —a ojos de Fos— un texto útil.

La lista de puestas en escena de las realizadas en Argentina desde la primera en 1963 hasta la actualidad es la que se detalla a continuación. Mencionamos no solo *Ubú rey*, sino otras piezas del ciclo o adaptaciones libres que reúnen varias escenas de las distintas piezas de la saga *Ubú*, indicando fecha, dirección, compañía, sala de teatro, ciudad y traducción de partida, en los casos en que hemos hallado todas esas informaciones. Salvo mención explícita, las salas de teatro están situadas en la ciudad de Buenos Aires.

<p><i>Ubú rey</i> (1963). Dir. Victoria Guido. Fragmentos de <i>Ubú rey</i>, “Canción del Descerebramiento” y “¿Qué es la patafísica?” por L. Valenzuela. Sociedad Central de Arquitectos.</p> <p><i>Ubú rey</i> (1966). Dir. Victoria Guido. Theatrón. Traducción de Fassio y Alonso.</p> <p><i>Ubú encadenado</i> (1968). Dir. Roberto Villanueva. Instituto Di Tella. Traducción de Juan Infantidis y Elsa Domínguez.</p> <p><i>Ubú rey</i> (1975). Dir. Enrique Dascal. Grupo Siete. Río Cuarto, Córdoba.</p> <p><i>Ubú rey</i> (1975). Dir. Enrique Dascal. Grupo Siete. Teatro Angelus.</p> <p><i>Ubú</i> (1978). Dir. Roberto Villanueva. Teatro Payró II.</p> <p><i>Ubú encadenado</i> (1982). Dir. Diana del Sel. Teatro del Este. Traducción de Gaby Cetlinas.</p> <p><i>Ubú encadenado</i> (1986) Dir. Piano Siano y Claudio Gotbeter.</p> <p><i>Ubú rey</i> (1990). Dir. Emilio García Wehbi. Compañía El periférico de objetos. El Parakultural.</p> <p><i>Ubú rey</i> (1991). Centro Cultural Recoleta.</p> <p><i>Ubú cornudo</i> (1993). Casa de Títeres de Mendoza.</p> <p><i>Ubú rey</i> (1994). Dir. Pablo Ponce. Adaptación de Mónica Cucci. Teatro La Buhardilla. Reposición en Teatro de la Campana.</p> <p><i>Ubú rey</i> (1994). Dir. Teatro Jozef Katona de Hungría. Teatro Municipal General San Martín, 16-18/3/94.</p> <p><i>Ubú en Bolivia</i> (1995). Dir. César Brie. Compañía Teatro de los Andes. Teatro Municipal General San Martín. Reposición en Teatro Nacional Cervantes, 2001.</p> <p><i>Ubú rey de la matazanja</i> (2004). Dir. Hugo Grosso. Centro Cultural Fray Mocho.</p> <p><i>Ubú rey. El ubunipersonal</i> (2005). Dir. Yesika Migliori. 4º Festival Teatro Experimental Víctor García de Tucumán.</p> <p><i>Ubú. Un beso único</i> (2007, 2008, 2009, 2010). Dir. Guillermo Yanicola. El Club del Teatro.</p>

²⁴² En entrevista personal realizada el 20 de enero de 2013 en el Teatro San Martín de Buenos Aires.

Ubú virrey (2008). Dir. Daniel Conte. Grupo de Teatro Venidero. Sala Carlos Trigo.

Ubú Rey (2008). Dir. Diego Cazabat. Escuela Metropolitana de Arte Dramático.

A la medra Ubú rey (2010). Dir. José María Gómez Samela. Biblioteca Mariño.

Ubú Rey (2011). Dir. Manuel Chapuseaux. Festival Otoño Azul del Teatro San Martín.

Los Ubú - Un esperpento dramático (2014). Dir. Sebastián Petrillo. Sala EMAD (Escuela Municipal de Arte Dramático).

Ubú encadenado (2014). Dir. Alicia Durán. Sala El escudo.

Jarry, Ubu patagónico (2014). Dramaturgia y Dir. Mariana Chaud. Sala Alberdi del Teatro General San Martín. Reposición en Timbre 4, 2015, 2016.

Ubú zaraza (2015). Dir. Sebastián Bahamonde. Teatro del Desguace.

Ubú Rey (2015). Dir. Gabirela Biebel, Andrés Sahade. Teatro El picollino.

Ubú (2015). Dir. Andrés Bazzallo. Teatro El Grito. Traducción de Tulián. Reposición 2016.

Según tenemos constancia a partir de esta lista, el personaje ubuesco fue llevado a escena veintisiete veces entre 1963 y 2016, el texto más representado fue *Ubú rey* (quince veces), seguido muy por detrás por *Ubú encadenado* (cuatro veces) y *Ubú cornudo* (una vez), aunque cabe aclarar que muchos directores tomaron algunas escenas de las tres piezas componiendo sus adaptaciones libres y “aculturizando” el personaje a las tierras locales; en cambio, pocos son los que siguen el texto de una forma conservadora. Las representaciones tuvieron lugar en pequeñas salas de teatro independiente y del *underground* porteño, salvo en cuatro ocasiones que fueron llevadas a cabo durante festivales organizados por el teatro oficial de Buenos Aires: el Teatro San Martín y el Teatro Cervantes. Otra constante que se desprende de la lista de puestas en escena es que las obras no suelen ser repuestas en la temporada siguiente, salvo excepciones recientes como *Ubú. Un beso único* (en cartel entre 2007 y 2010) y *Jarry, Ubu patagónico*, que lleva ya tres años rotando de salas (2014-2016).

Retomando el hilo cronológico, en las décadas del sesenta y setenta, se suceden seis representaciones. Los sesenta son años dorados de la escena porteña, muy marcada por el desembarco de los “absurdistas” de la neovanguarda o segundas vanguardias frente a los “realistas” (Dubatti 2012b: 137-169). En ese tiempo convive un teatro experimental que hará del Instituto Di Tella su centro de operaciones, con un teatro más realista en el área profesional u oficial. El teatro independiente se atomiza en torno a talleres o maestros y muchos de sus miembros integran o bien el teatro profesional de arte, o bien el teatro oficial. La escena se irá politizando cada vez más hasta llegar al “teatro militante” en los años setenta, que será duramente reprimido entre 1976 y 1983 con los militares en el poder.

A la primera puesta en 1963 de fragmentos de *Ubú rey* a cargo de la escritora y miembro del Instituto patafísico porteño Luisa Valenzuela, le sucede la representación íntegra de la obra para inaugurar la sala independiente Theatrón, con la traducción de Fassio y Alonso. Dos años después y con el mismo actor que había interpretado al Padre Ubú (Jorge Fiszón), el director del Centro de Experimentación Audiovisual del Di Tella, Roberto Villanueva, junto al traductor e impresor Juan Andralis, llevan a escena *Ubú encadenado*, con buena acogida de la crítica.²⁴³ Diez años después, en los duros años militares, Villanueva reunirá ambas piezas en su *Ubú* (“adaptación libre de la gesta ubuesca”) en una sala independiente.

Tras crudos años de censura y exilio, en la posdictadura, destacan las puestas de la compañía Periférico de Objetos²⁴⁴ dirigida por Emilio García Webbi, formado en el teatro de títeres y objetos, en una sala mítica del *underground*, El Parakultural, así como la puesta del argentino residente en Bolivia César Brie con su *Ubú en Bolivia* en la sala oficial Teatro San Martín, que estudiaremos posteriormente. Según el investigador Carlos Fos, las puestas de *Ubú* suelen caer en cierto uso escolar del texto, que le imprime un marcado anacronismo, sin embargo, en las propuestas de Webbi y de Brie se ponen en juego poéticas de la apropiación a través de “nuevos territorios de subjetividad alternativos” (Dubatti 2012b: 206). En estas últimas el cuerpo o los objetos cobran protagonismo por sobre el texto, propuestas a las que Fos califica como las “lecturas inteligentes de Jarry”, además de la influyente puesta del Teatro József Katona de Hungría, que rompe con el teatro realista, en su visita a Buenos Aires en 1994.

Cabe destacar que en los últimos tres años (2014-2016), se han sucedido seis puestas en torno a *Ubú* en pequeñas salas, de la que sobresale el *Jarry, Ubú patagónico* de Mariana Chaud, preparado para el ciclo “Invocaciones” del Centro Cultural del Teatro San Martín. La directora propone una “adaptación entre mil comillas de *Ubú Rey*”, en la que aparecen fragmentos de la novela *Los días y las noches*, de *Gestas y opiniones del Doctor Faustroll*, *Patafísico* y la obra *Los sueños de Cohanaco*, con indios tehuelches, montada por Chaud en 2010. En una entrevista al suplemento *Radar*, comenta la directora (en Berlanga 2014):

²⁴³ El director teatral Kado Kostzer, quien también fuera actor en la puesta del Di Tella, comenta que la crítica había sido muy positiva: diez artículos halagueños y uno muy crítico en la revista *Primera Plana* a cargo de Ernesto Schoo, que se quejó de cierto juvenilismo de la puesta: “Al forzar las situaciones, al intelectualizar el humor (la única solución escénica feliz es la duplicación del tío de Eleuteria), al exasperar las crispaciones, los chillidos y los correteos *Ubú encadenado* sufre de un *shock* anafiláctico y se transforma, a lo sumo, en un catálogo de las manías y los tics que suelen hacer del Di Tella un santuario secreto, para iniciados” (Kostzer 2007).

²⁴⁴ Uno de los miembros de la compañía, Daniel Veronese, reconoce haber explorado el costado ominoso, el “lenguaje antagónico al lenguaje oficial de los títeres” y “si bien ese *Ubú Rey* era completamente titiritero, ya había un tono herético que teñía todo el espectáculo” (en Link 1999: 15).

Por mi madre, tengo una historia y una relación con la patafísica. Como es la ciencia de las excepciones, hay algo de los extraterrestres y de los indios que siempre está en el centro. Lo que hoy podría considerarse bizarro, pero desde otro lugar. Es un mundo que me atrae mucho, el de los indios, pensar cómo sería y cómo habrá sido, es algo también de lo irremisiblemente perdido, y deja mucho espacio para la imaginación y la creación. Hay además una cosa familiar en el sonido, la Patagonia, lo patafísico.

En España, casi en los mismos años que en Argentina y ante el aflojamiento de la censura y la vía abierta hacia la transición democrática, se lleva a escena *Ubu roi*. No obstante, hasta 1978, las obras debían pasar por el control de la censura de la Dirección General de Cinematografía y Teatro, en vistas de obtener una “guía de representación” si la obra era autorizada. Ante ese contexto, la crítica Lola Bermúdez señala que “las especiales características de la situación política, la tradición dramática del esperpento y el desconocimiento por el público del resto de las obras de Jarry explican probablemente la insistencia de los directores españoles en presentar, preferentemente, solo el lado grotesco de la demoledora farsa jarryana sin entrar a desarrollar las otras dimensiones de este rotundo y poliédrico personaje” (1997: 70); se hace, pues, hincapié en las características satíricas del personaje.

Respecto de las puestas locales, estas comienzan a mediados de los años sesenta a cargo de compañías de teatro independiente en salas alternativas de distintas ciudades, con una frecuencia regular en los escenarios desde 1966 hasta el 2016, quizás porque, como señala el director F. Nieva, “nunca ha faltado una contrafigura de Ubú en España” (en Bermúdez 1997: 68). A continuación ofrecemos la lista de puestas en escena en las que el personaje de Jarry se hace presente, indicando fecha, director, compañía, sala, ciudad, traducción de partida, en el caso de haber hallado todas estas informaciones. Además indicamos las representaciones que contaron con informe de censura y su respectivo número de expediente del Archivo General de la Administración. Por último, destacamos en negrita las representaciones en catalán y subrayamos las representaciones en gallego; en los demás casos, la lengua de la representación ha sido el castellano.

Ubú rey (1964). Dir. y traducción castellana de Pilar Aymerich. Cúpula del Coliseum, Barcelona.

Ubú rey (1966). Dir. Carmelo Romero. Teatro de Cámara Corral de Comedias, Valladolid.

Ubú rey (1967). Cía. Gogo. Traducción de J. Corrales Egea, 16 al 19 de marzo de 1967 en el Instituto de Estudios Norteamericanos, Barcelona. Se autoriza para teatro de cámara, para mayores de 18 años, no radiable, sin supresiones, a reserva del visado del ensayo general (expediente 0028/67).

Ubú rey (1970). Dir. Mario Silvestre. Compañía La Cazuela, traducción de Corrales Egea, Alcoy.

Ubú Rey (1971). Grupo T.O.A.R. Primera Semana de Teatro en Lérida, Lérida.

Ubu encadenado (1973). Traducción E. Alonso. Se autoriza la representación para mayores de 18 años, no radiable con visado “riguroso” del ensayo general (expediente 0514/73).

Ubu encadenado (1973-74). Cía. Pequeño teatro, traducción de Angel Facio, Badajoz. Se autoriza para mayores de 18 años, no radiable, se reserva el visado del ensayo general y supresiones. (Expediente 0294/67).²⁴⁵

Ubú (1973-74). Cía. Pequeño Teatro. Traducción y dirección de F. Nieva. Se autoriza para mayores de 18 años, con supresiones importantes, no radiable e “imprescindible” visado del ensayo general. (Expediente 0316/73).

Ubú rey (1973). Cía. Colegio Mayor Siao Sin. Dir. Francisco Carrillo, traducción de J. Corrales Egea, Ciudad Universitaria, “Presemana de teatro universitario”, Madrid. Se autoriza para una sola sesión de teatro de cámara, sin supresiones, no radiable, a reserva de visado del ensayo general (expediente 0038/67).

***Ubú Rei* (1974). Fundació Miró, Barcelona.**

Ubú rey (1975). Dir. y versión de Etelvino Vázquez. Compañía Caterna de Gijón. Centre de Teatre de Granollers. Reposición 1976. Sala Villaroel, Barcelona. Se suprime la escena final, no hay informes de censura. (Expediente 0299/74).

Ubú encadenado (1977). Sin datos, libreto en expediente 0177/77.

Mori el merma (1978). Dir. Joan Baixas. Compañía La Claca, Palma de Mallorca.

***Ubú Rei* (1980). Grupo Spill. Versió de Joan Oliver, Sabadell.**

***Operació Ubú* (1981). Dir. Albert Boadella. Teatro Lliure, Barcelona.**

Ubú rey (1982). Dir. S. Carvallar y C. Heyman. Versión de Francisco Nieva, a partir de traducción de J. Alique. Teatro Popular de Muñecos y Máscaras, Madrid.

***Ubu rei* (1982). L'Ocellot Negre, Cercle Cultural de Granollers. Reposición 1983. Teatro Regina, Barcelona.**

Ubú emperatriz (1984). Dir. Ramón Barea. Grupo Karraka. Teatro Arriaga, Bilbao.

Ubú rey (1985). Dir. Domingo Lo Giudice. Compañía Fuegos Fatuos. Versión de Francisco Nieva, Guadalajara. Dir. Francisco Nieva. Sala Mirador, Madrid.

Ubú rey de Vabhlonia (1988). Dir. J. A. H. Sayagués. Compañía Garufa, Salamanca.

Ubú rey (1988). Dir. Etelvino Vázquez. Teatro de Ningures, Galicia.

Ubú encadenat (1989). Taller del tercer curso de títeres. Dir. Joan Baixes, Teatre La Cuina, Barcelona.

Ubú rey (1990). Yauzkari Danza, Navarra.

Ubú rey (1991). Dir. Gyula Urban. Escuela Navarra de Teatro, Pamplona.

Ubú rey (1993). Dir. Pere M. Mestre. Estudi Zero (a partir del texto Jarry/Miró), Palma de Mallorca.

Ubú rey (1995). Dir. Alfredo González. Teatro Estudio La Galera, Alcalá de Henares.

***Ubú President* (1995). Dir. Albert Boadella. Els Joglars, Barcelona.**

***Ubúbabel* (a partir de *Ubú encadenado*) (1996). Dir. Joan Baixas. Trad. Juan Martín Elexpuru, Cía. Taun Taun Teatra, Vergara.**

¡Ubú! (1996). Dir. O. Gómez Mata. Cía. Legaleón Teatre, Irún. Reposición 1997. 17a Fira de Teatre al Carrer de Tàrrega.

Ubú (1997). Dir. Rosario Ruiz. Teatro de la Abadía.

²⁴⁵ Previamente existió un pedido de la misma traducción de *Ubu encadenado* (1967) por la Compañía Los Goliardos para el Teatro Nacional de Cámara y Ensayo de Madrid. Este quedó archivado: “En tanto no se aprueba la programación en los teatro vocacionales se paraliza la tramitación del expediente de censura, se archiva el expediente”.

***Ubú rei* (1998-1999) Dir. Joan Cabo. Compañía Teatre al Curry. Teatre Municipal Cal Bolet, Vilafranca del Penedès y Centre Cívic Can Felipa, Barcelona.**

Ubú rey (2002). Dir. Àlex Rígola. Teatro de la Abadía, Madrid.

Ubú cabrón (2004). Dir. Àngel Sagüés. La Ortiga TDS. Teatre Antzerki, Navarra.

Ubú (2005). Dir. Jaume Policarpo. Compañía Bambalina, Paco Bascuñán, Jácara Teatro. Versión de Juan Luis Mira. La Nau de Sagunt, Valencia.

Gestas de Papá Ubú (2005) Dir. Paco Maciá e Isabel Úbeda. Autor Raúl Hernández Garrido. Compañía Ferroviaria de Artes Escénicas. L'Altre Espai, Barcelona. En 25a Fira de Teatre al Carrer (2005).

Ubú rey (2006-2007). Dir. Nora López Casela. Escuela Superior de Arte Dramático, Asturias.

¡Mierdra! (2007). Laboratorio de Teatro Urgente de La Cantera-exploraciones teatrales. Sala Triángulo, Madrid.

***Ubú rei* (2006-2007). Dir. Pere Fullana. Compañía La Iguana. Museo Els Baluard, Palma de Mallorca. Reposición 2008. Teatre Tantarantana, Barcelona.**

Ubú rey (2012). Dir. Virginia Sánchez. Associació de Veïns El Barri Vilassar de Mar, Ateneu Vilassanès. Vilassar de Mar.

Ubú rey (2013). Dir. César Deneken. Cía. El Jinete Verde. Plaza Peones, Jérez de la Frontera.

Ubú rey (2013). Dir. Engracia Cruz y Paco Redondo. Cía. Tercero Izquierda. Teatro El Topo, Albacete.

***Ubu rei* (2014). Dir. y adaptación de Ester Nadal. Grupo La Trappa. Espacio de arte Hangar, Barcelona.**

Ubú rey (2014). Dir. Catherine Bellus. Grupo Puzzle. San Joan d'Alacan. Liceo Francés, Alicante (subt.).

Ubú rey (2014). Dir. Gelen Marín. Cía. La Trupe. Creajoven de Artes Escénicas, Murcia.

***Ubuadella* (2016). Dir. Víctor Álvaro. Compañía Gataro. Teatre Almería, Barcelona.**

De la lista de las puestas en escena podemos obtener algunas informaciones. A partir de 1964 se suceden representaciones de *Ubú* que se mantienen constantes hasta 2016; en total, hemos contado cuarenta y cinco. La obra más representada es *Ubú rey* (veintiseis veces), muy por detrás *Ubú encadenado* (cuatro veces), el resto son adaptaciones en *Ubú emperatriz*, *Ubú rey de Vabhlonia*, *Ubú cabrón*, *¡Mierdra!* y *Ubuabel* y adaptaciones libres en las que *Ubu* funciona como intertexto y motivo temático (*Mori el Merma*, *Operació Ubú*, *Ubú president*, *Gestas del Padre Ubú*, *Ubuadella*). Las puestas en escena ocurren en salas alternativas, en teatros de cámara o durante festivales como el de Lérida o Tárrega por compañías independientes o universitarias, con poca duración en cartel y escasa repercusión mediática.

La primera puesta en escena para el público ocurre en 1966²⁴⁶ en Teatro de Cámara Corral de Comedias de Valladolid, escenario muy visitado por grupos independientes, tal como comenta el dramaturgo C. Oliva (en Huerta Calvo 2003: 2606). En realidad, dos años antes, *Ubu* había

²⁴⁶ Lola Bermúdez, reseñando a Shattuck (1997: 70), señala que podría haber existido una primera puesta de *Ubu encadenado* en España en 1937, sin embargo, este estreno ocurrió en París, tal como indica el especialista en Jarry, Paul Gayot. No obstante, en España hemos estudiado un intento frustrado de llevar a escena *Ubú rey* ese mismo año a cargo de Cernuda y el Teatro de Arte y Propaganda. Creemos que de ahí proviene la confusión respecto de la información sobre el estreno.

salido a escena para un trabajo de final de curso de la Escola d'Art Dràmatic Adrià Gual, a cargo de la directora y traductora Pilar Aymerich y exhibido ante los propios estudiantes de la Escola, la cual se caracterizó por buscar la renovación de la escena teatral catalana con la introducción de los métodos brechtianos (Corral Fullà 2016: 90-105). En los años sesenta y setenta, los grupos independientes querían *aggiornar* el teatro que había quedado muy relegado respecto de los planteamientos europeos más innovadores. Cornago Bernal (2003: 2643-2646) describe este periodo como dominado por el debate sobre el realismo (se plantea una necesidad de un realismo de carácter ético), al tiempo que se buscan nuevas estrategias de teatralidad en torno al eje “textualidad-teatralidad” por parte del teatro independiente.

De hecho, desde los años sesenta se desarrolla una escritura dramática colectiva en donde la teatralidad cobra protagonismo en experiencias alternativas que instalan el teatro en el dominio del rito y del juego, deudores de la perspectiva de A. Artaud, J. Grotowski, E. Barba y las compañías como Living Theatre o Bread and Puppet Theatre. Continuadores de este tipo de teatro, en los años de la Transición, además de la experiencia de Els Joglars con su saga (que estudiaremos más adelante), destacamos las puestas de Francico Nieva (en 1973 y 1982) y del grupo Caterna de Gijón dirigido por Etelvino Vázquez, que representa la obra en castellano, con éxito de público, en la temporada 1975-1976 y en gallego en 1988, a partir de la traducción de Harguindey Bannet.

En los años sesenta y hasta 1978, los directores estaban obligados a pedir la autorización para la representación a la sección Teatro de la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos. Primero, debían completar una ficha donde se indicaba (por Orden del Ministerio de Información y Turismo del 16 de febrero de 1963): “autor y cuadro artístico que ha de interpretarla, teatro y ciudad de estreno o reposición, datos complementarios de carácter técnico y artísticos”, junto a tres ejemplares mecanografiados. A su vez, debían comprometerse “a que todas las alteraciones que con respecto al libreto de la misma y demás datos expuestos, me vea obligado a realizar, serán sometidos previamente a la aprobación de ese Centro Directivo”. Seguidamente, solía actuar una junta de tres censores que elaboraban un informe y decidían si la obra era autorizable o no. Se elaboraba, entonces, una “guía de representación” en donde se indicaba las condiciones de la autorización: las supresiones, la franja de público al que podían dirigirse, si era radiable y si requería el “visado del ensayo general”.

Tras consultar los expedientes de la censura, hemos visto que se solía autorizar la representación de las obras del ciclo de *Ubú* para mayores de 18 años, estas no eran radiables y se obligaba al visado previo del ensayo general. Los censores distinguían claramente si la puesta era para

teatro comercial o de cámara, y a menudo autorizaban la representación para este último tipo de teatro, ya que apuntaba a un público más reducido y con sesiones de pocos días (de uno a tres generalmente). Por ejemplo, el censor Martínez Ruiz advierte en su informe sobre la obra *Ubu rey* (1967) a cargo de la Cía. Gogo, con traducción de J. Corrales Egea:

La obra, ya leída en otra ocasión y en otra versión, presenta dificultades para teatro “comercial” que podrían estudiarse, pero ya se autorizó para Valladolid. Creo que han resuelto muy mal en esta versión los exabruptos “córño” y “la punta de mi nabo verde”. Creo que Harry [*sic.*], autor histórico de la escandalosa vanguardia de más de cincuenta años debe autorizarse para teatro de cámara, aunque vigilando la representación y sus “circunstancias”.

También el censor Padre Artola autoriza la representación “para cámara y sin cortes. Para una posible autorización comercial convendría cotejar esta versión con otra ya autorizada por la Junta” (Expediente 0028/67).

Es interesante destacar que los censores prefieren que la obra se localice vagamente en coordenadas espacio-temporales a fin de evitar un paralelo con la situación política española. En ese sentido, respecto del pedido de autorización de *Ubu encadenado*, a cargo de Elisa Alonso (1973), los censores coinciden en apuntalar el costado “abstracto” o “simbólico” de la representación, como el Padre Cea que declara: “Sigue manteniendo su tono de farsa y de teatro del absurdo, a veces simbólico. La misma calificación que la versión anterior con supresiones señaladas en las páginas 4, 23, 25” (supresión de los juegos de palabras “armierda” y “cuernicarajo”, “recuernos”, o palabras como “joder”). Y en ese sentido, el censor Albizu agrega: “Es una parodia del alma humana que abarca la vileza y la cobardía con el orgullo y la sumisión aborregada, así como al mismo tiempo es la parodia de todas las instituciones y de todos los regímenes. Por ser una parodia general, sin concreciones de ningún género, considero que es autorizable para mayores de 18 años con visado riguroso y supresiones sin importancia” (Expediente 0514/74). El censor Padre Cea resalta la indefinición referencial en el caso del *Ubu encadenado* (1973) de la Cía. Pequeño Teatro con traducción de Ángel Facio: “Teatro del Absurdo, basado en la voluntad de un rey por ser esclavo y la envidia de los hombres libres que terminan aprovechándose de la cárcel para vivir en ella. Que se conserve la indecisión del lugar y que el vestuario y uniformes sean abstractos” (Expediente 0294/67).

En cuanto a las supresiones, estas recaen, sobre todo, en frases con alusiones religiosas por considerarlas blasfematorias, por ejemplo, en la versión de F. Nieva (Expediente 0316/73), se suprimen: “gracias sean dadas a Nuestro Señor”, “¡piernadiós!”, “subida al calvario”, “tomad y beved de esta amargura”, etc., o aquellas expresiones escritas directamente en latín (“Dies irae, dies ila”, “Pater noster”). Sobre todo, el lápiz rojo de la censura tacha las muletillas y juegos de

palabras escatológicas o sexuales de la pareja ubuesca. En la misma obra de Nieva, se suprimen “mierdra”, “por la punta de mi nabo verde”, “por mi nabo en candelero”, “por todos los nabos en ristre”, “con nabo en ristre”, “Jodislao”, “Merdadof”, etc.

Esta versión de Nieva recibe duros informes de los censores, que la caracterizan como una sátira y un esperpento —ligando con la tradición española— de “mal gusto”. El censor Zubiarre escribe (y subraya):

Argumento: Sátira del poder y de la política, con caracteres de farsa, que el adaptador quiere convertir en esperpento. El Tío Ubú y la Tía Ubú, dos pobretones, se elevan hasta señores del país (Polonia) hasta el triunfo de los ejércitos del Zar. Episodios de guerra, caricaturas del mando político y de las sociedades decadentes²⁴⁷ en todos los aspectos.

Informe: Calidad inferior. No veo dificultad mayor a efectos de censura, salvo el mal gusto, que afinando la sensibilidad en este punto, pudiera servir para prohibir la obra entera. Yo, en principio, propongo la autorización p. mayores de 18 años, pero con una gran cantidad de supresiones, consistentes todas con la necesaria eliminación de expresiones inmorales o irreverentes. El visado es imprescindible.

El censor Martínez Ruiz, más conciliatorio, advierte que “al ‘Ubú’ tradicional, Nieva ha puesto cierto dinamismo nuevo de alusiones y expresiones que no son del todo graves, aunque estas deben desde luego ser matizadas en una línea. Conviene que, con cautela, el espectáculo deba autorizarse”; juicio que deja ver cierto interés de modernización de los censores, más permisivos en la etapa final del régimen de Franco. Por último, el censor Mampaso, da una vuelta de tuerca en ese sentido de *aggiornamiento* y autoriza *Ubú* al leer la obra como una crítica de la subversión:

Farsa de un humor moderno y disparatado, con una feroz crítica del poder ridiculizando a las instituciones y a la misma subversión. Todo ello con una absurda localización en Polonia y con unos personajes encuadrables en las historias de “La Codorniz” o de “Hermano Lobo”. Gran parte de la gracia reside en su devergonzado lenguaje y muchas de las expresiones no son autorizables. Por ello con las numerosas tachaduras que se indican debe autorizarse para mayores, si no se consideran que las tachaduras desvirtúan la obra.

En las versiones de *Ubú encadenado* ya citadas de Alonso y Facio también se exige la supresión de juegos de palabras que atacan las instituciones como “armierdra” (palabra que reúne “armada” y “mierda”) o insultos como “cuernicarajo” (reunión de “cuernos” y “carajo”). El censor Martínez Ruiz, advierte que la obra al ser un “clásico” pierde su virulencia anarquista, y que la censura debería concentrarse más en el léxico: “Es evidente que la explosión de Jarry, con su anarquismo plantea problemas en general. Pero no tantos como para, gracias a su clasicidad [*sic.*], pueda autorizarse con las supresiones de *armierdra* y *cuernicarajo*”. El censor

²⁴⁷Suponemos que dice “decadentes”, pero la escritura es bastante ilegible.

Albizu encuentra la obra sin sentido, por lo que se focaliza en las expresiones censurables: “Obra sin pies ni cabeza pero que no ofrece problemas desde el punto de vista de la censura. Supresiones de palabras señaladas en rojo y visado para mayores de 18 años”.

Pasada la censura, en los años noventa, el interés por la teatralidad —aunque ahora entendida en términos individuales y ya no como una experiencia de ligazón colectiva como en las mencionadas experiencias de teatro-laboratorio— caracterizará a los teatros de esta década como “posdramáticos” (Lehmann 2013). Estos exploran formas de cuestionamiento del sentido y de lo real. En torno al fin del siglo XX se suceden puestas en escena a modo de homenajes; entre ellas, se destaca la de Alex Rígola en el Teatro de la Abadía de Madrid en 2002, que tuvo repercusión mediática. Según la crítica teatral, Rígola pone en escena un *Ubú* posmoderno que actualiza, por un lado, a todos los dictadores del siglo XX, por otro a “héroes” del consumo popular como Homer Simpson y Torrente (Rosana Torres, *El país*, 14/03/2002); para el crítico M. Ordoñez se trataría de una “revisión punk del *Saló* de Pasolini por Torrente”, deudor del movimiento “pánico” (*El país*, 13/04/2002), y que ligaría, entonces, el teatro actual con las experiencias del teatro alternativo de los setenta.

En Cataluña, *Ubú* alcanzó fama²⁴⁸ como personaje teatral en las obras como *Mori el Merma* dirigida por Joan Baixas (estrenada en Barcelona en 1978, con escenografía a cargo de Miró) y las producciones de Boadella con *Els Joglars*. En clave de sátira política, en el primer caso, la referencia externa recae sobre el dictador en retirada, en el segundo, el blanco ya no está puesto en Franco, sino en Jordi Pujol, el entonces presidente de la Generalitat, hasta ser el propio Boadella el que es satirizado recientemente en la puesta de la compañía Gataro (2016).

²⁴⁸ También en Cataluña, *Ubu roi* ha conocido muchas realizaciones a cargo de compañías extranjeras, desde fines de los años sesenta hasta la actualidad, como las italianas Compañía Centro Universitario Teatral de Génova con un *Ubu re* dirigido por Tonino Conte (1969) en el Teatro Romea de Barcelona para el XII Ciclo de Teatro Latino. Esta obra pasó la censura siendo autorizada para “teatro de cámara”, y con un informe de censor Martínez Ruiz que señala que los “exabruptos ya históricos de la obra, en italiano suenan más disimulados” (expediente 0298/69). También hubo realizaciones de la compañía siciliana Daggide en Teatro Regina, en septiembre de 1981 para las fiestas de la Mercé y en 1983 en el Teatro-Circo de Montjuic y para el aniversario del Teatro Regina, y de la compañía húngara József Katona, dirigida por Gábor Zsámbéki (1991) en el Teatro Poliorama de Barcelona en el III Festival de Tardor. Ya en el siglo XXI, la 16ª Fira de Titelles de Lérida en 2005 acogió a la compañía canadiense La Pire Espèce para un *Ubu roi*; el Festival NEO (Nuevas escenas abiertas) en el Antic Teatre de Barcelona celebró en 2007 el centenario de *Ubú* con la obra *L'armadura de l'absolut* de la compañía de títeres Buchinger's Boot Marionettes; en 2013 la compañía Cheek by Jowl puso su *King Ubu* en el teatro María Guerrero de Madrid y en 2014 en el teatro Lliure para la 38ª edición del festival Grec de Barcelona. En 2015 el festival Temporada Alta de Gerona albergó el *Ubú i la comissió de la veritat* dirigida por William Kentridge en una adaptación de *Ubú* escrita por Jane Taylor.

Además de estas creaciones, la traducción catalana de Joan Oliver que hemos analizado en el capítulo 4.1 de la Parte III, fue llevada a escena en pocas ocasiones. En su estudio preliminar a la edición de Cátedra, Lola Bermúdez señala como primera fecha de representación catalana el año 1980, a cargo del Grupo Spill de Sabadell, o sea, antes de la publicación de la traducción de Oliver como volumen impreso. Si bien no encontramos reseñas sobre el libro en sí mismo, las primeras críticas que hacen mención a la versión de Oliver están en relación con la puesta en escena de la Compañía L'Ocellot Negre, en 1982 en el Centre de Teatre de Granollers; donde años antes, en 1975, se había exhibido una versión castellana en traducción de Etlvino Vázquez a cargo del grupo Caterna de Gijón; quien más adelante dirigirá la puesta en escena en gallego para el Teatro de Ningures en versión de Harguindey Bannet.

Es posible destacar que por esa época (1976), el crítico Xavier Fàbregas, en el número 1996 de la revista *Destino*, reconocía una “descentralización por parálisis” del teatro catalán, que se traslada de Barcelona a la periferia, siendo Granollers el escenario que exhibía el teatro más arriesgado en el marco de una situación de inmovilismo del teatro catalán. L'Ocellot Negre repuso la pieza el año siguiente, en 1983, en el Teatre Regina de Barcelona. En la prensa general de entonces, solo encontramos el anuncio de cartelera en *La Vanguardia*, donde se menciona la versión de Oliver en dirección de Evert Martí, seguida de una representación de una pieza de Beckett por la misma compañía, lo que mostraría cierta filiación en el teatro del absurdo. En la prensa especializada hallamos una crítica muy general en la sección “Notes de Teatre” de *Serra d'Or* (28 febrero de 1983, p. 61), escrita por María-Rosa Fàbregas. En ella, además de dar la información técnica de la obra de Ocellot Negre se menciona, en primer lugar, la traducción de Oliver, a la que se juzga de “fiel al original”, aunque sin justificar dicho juicio: “Una nova versió de l'obra de Jarry força fidel a l'original. Hi ha un treball d'actors prou interessant, si bé encara manca un poc de rodatge perquè l'espectacle prengui agilitat”.

Por último, una representación más reciente de esta versión fue la lectura dramatizada en 2006 en Palma de Mallorca, por la Compañía La Iguana, en el marco de la exposición “Joan Miró i el món d'Ubú. Ubu aux Baléares” en Museo Els Baluard. En 2014, el grupo La Trappa puso *Ubu rei* en el espacio de arte Hangar, en versión catalana de su directora Ester Nadal.

En resumen, si bien desde Argentina el crítico Virgilio Piñera denunciaba, a mediados del siglo pasado, el retraso de la escena porteña respecto de las novedades del teatro europeo ejemplificando con *Ubu roi*, hemos visto que las puestas en escena de esta obra, se suceden tanto en Argentina como en España, casi setenta años después de su estreno francés. Las primeras puestas ocurren a mediados de los años sesenta por grupos de teatro independiente, ligados o

bien a una experimentación formal con el lenguaje o bien a la sátira política. A lo largo de los cuarenta años de recepción, la presencia de *Ubú* es una “constante tímida” (veintisiete puestas en salas de Argentina, cuarenta y cinco en España, según tenemos constancia). A pesar de que se diera esta coincidencia temporal a ambos lados del Atlántico, hemos advertido que las puestas no se cruzan, a no ser por la visita en ambos lados del grupo húngaro Katona (en 1991 en España y en 1994 en Argentina). Además, los espectáculos no se mantienen mucho tiempo en cartel, tampoco son muy referidos por la crítica, al tratarse de un teatro independiente que se desarrolla en salas alternativas. Sin embargo, pareciera ser una obra dilecta por los grupos teatrales independientes como una primera elección para la constitución de su dramaturgia, como sucede en el caso de *Rígola* o en *El periférico de Objetos*, que luego se han consolidado en la escena local e internacional.

6.2. Análisis de dos adaptaciones teatrales: Etelvino Vázquez y César Brie

En este apartado nos proponemos analizar dos adaptaciones de *Ubu roi* a partir de dos libretos efectivamente representados, como un posible acercamiento al análisis de las adaptaciones orientadas a la escena, cuyas listas hemos presentado en el apartado anterior. Hemos elegido una española del asturiano Etelvino Vázquez (1975) y una latinoamericana del argentino César Brie (1994).²⁴⁹ Los libretos, depositados para el registro legal, son “adaptaciones” (tal y como ellas mismas se denominan), cuya traducciones fueron realizadas por los mismos directores.²⁵⁰

Tras situar brevemente las adaptaciones de *Ubu* en los teatros de Vázquez y Brie, estudiaremos, en un primer momento, la macroestructura de los libretos con el objetivo de hallar las variaciones operadas en la adaptación; en un segundo momento, revisaremos un problema de traducción microestructural: las referencias culturales, expresadas en los nombres propios de personajes y lugares.

Ambos directores realizaron su formación durante los años sesenta, siguiendo la corriente del “teatro pobre” de J. Grotowsky y de la Escuela Internacional de Antropología Teatral elaborada por E. Barba, que proponían un modelo de creación colectiva con puestas austeras, dando centralidad a los actores y a sus cuerpos. Tanto Vázquez como Brie fundaron, en consonancia

²⁴⁹ Presentamos un análisis preliminar de la adaptación de César Brie en Fóllica (2014: 73-85).

²⁵⁰ A diferencia del estudio que venimos desarrollado a partir de obras editadas en volúmenes, estos libretos no han circulado en formato de libro. Agradecemos especialmente a ambos directores el permiso para acceder al material.

con estas ideas, compañías independientes, en las que *Ubu* destaca como una de sus primeras producciones.

Etelvino Vázquez (1950-) es un actor, director y licenciado en Filología francesa de Asturias. Dirige desde 1985 el Teatro del Norte, pero su primera compañía fue justamente Caterva de Gijón, un claro exponente de teatro independiente y juvenil asturiano. Tras ser autorizado por la censura en 1974 (expediente 0299/74), *Ubu rey* se estrenó en febrero de 1975 en Ponferrada y en mayo en el Teatro Alfil de Madrid, sala que los contrataría también para julio y agosto, pero dado que no era una compañía profesional no pudieron asumir todas esas fechas por ser el periodo de vacaciones. Luego, hicieron funciones por España y sufrieron prohibiciones en Valencia. Finalmente, la pieza se clausuró en julio de 1977 en la Sala Villaroel de Barcelona. Según narra el director, fueron “ciento sesenta y seis funciones, once en Asturias. Trabajaban cuatro actores y un músico y se hicieron dieciséis sustituciones. ¡Una locura! Eran otros tiempos. Uno de los actores que la estrenó era Nacho Martínez, protagonista de *Matador* de Almodóvar” (en entrevista a Vázquez, 15 de abril de 2015). Más adelante Vázquez dirigió la obra para el teatro Ningures, de Cangas, Pontevedra.

César Brie (1954-) es un actor, director y dramaturgo argentino, exiliado y radicado en Italia. Fundó la compañía Teatro de los Andes en Yotala, Bolivia, cuya dirección ejerció entre 1991 y 2009 (Marchiori 2003). La compañía buscó reunir, desde un enfoque intercultural,²⁵¹ la cultura andina y la occidental, siguiendo una técnica “que podríamos definir como occidental” y fuentes culturales andinas, a través de la música, las fiestas y los rituales porque “el contacto, el encuentro y el diálogo son imprescindibles para nuestro trabajo cultural. No el aislamiento” (Brie 2009). Entre las ideas centrales del Teatro de los Andes, destacamos la intención de “liberarse del yugo del naturalismo” y de ofrecer un “teatro de humor y de la memoria” a un “nuevo público para el teatro y crear un nuevo teatro para este público”; por eso, el grupo compone obras colectivas que ofrece no solo en salas sino en barrios, universidades y fábricas. Su *Ubu en Bolivia* (1994) es continuación de *Colón* (1992), en las que propone un teatro cómico útil, a sus ojos, para acercarse al público y reflexionar sobre las dictaduras y las democracias. También Brie y su compañía han hecho adaptaciones como *La Iliada* (2000) y *La Odisea*

²⁵¹ Tal y como comentamos en la Parte I destinada al marco teórico (2.2.b), el término “interculturalismo” se plantea como una reformulación del concepto de “multiculturalismo”; mientras este último hace hincapié en una relación armónica, el primero destaca la dimensión conflictiva del intercambio (Pavis 1992: 2). A pesar de las críticas a esta noción desde una óptica poscolonialista, sobre todo hecha por autores de la India que consideran que la actividad intercultural era una apropiación superficial e irrespetuosa de Occidente, creemos que, en el caso analizado de C. Brie, el director se ubica justamente en las antípodas del eurocentrismo denunciado, puesto que desde América Latina se apropia de un texto de la cultura occidental, y no a la inversa.

(2008), pobladas con referencias a la realidad local, como los desaparecidos en Argentina, la nacionalización del petróleo en Bolivia; han adaptado el libro *En la cueva del lobo* de Boris Vian en lengua quechua, representada en zonas rurales de Bolivia (Foix 2013; Koss 2007).

Ambos libretos son presentados como “adaptaciones” (en el caso de Brie, más precisamente como “adaptación libre”) elaboradas por los propios directores. Desde un punto de vista funcional, como el seguido por Toury (1980) que afirmaba que “una traducción es lo que así se considera por una comunidad concreta en un tiempo concreto”, es posible aceptar estas categorías architextuales puestas por los mismos directores. Sin embargo, podemos ir más allá y estudiar además los rasgos textuales que hacen efectivamente de estas obras unas “adaptaciones”. Así pues, siguiendo la definición estudiada (en 2.2.b de la Parte I), la adaptación es una versión teatral de un texto previo, reconocible y declarado (en nuestro caso, el *Ubu roi* de Jarry), cuya relación de identidad se aprovecha para realizar cambios significativos, que pueden ser de tres tipos: cortes, agregados, reescrituras de distinto tipo (recontextualización cultural, cambio de poética, cambio de tono o de ritmo, etc.) (Dubatti 1999: 70). La adaptación busca, a su vez, que el texto se vuelva “relevante” o “fácilmente comprensible para el nuevo público o lectores a través de procedimientos de acercamiento y puesta al día” (Sanders 2006: 18-19). Rastreamos, entonces, estos cambios, tanto a nivel macroestructural como microestructural. Veremos que Vázquez se mantiene más próximo al texto de partida y a la singular Polonia imaginada por Jarry proponiendo una adaptación estilizante (en la que se operan algunos cambios que ubican la escena en un ambiente circense), en tanto que Brie realiza cambios acordes con la cultura de llegada, en una adaptación intercultural que sitúa la acción en una *Polivia* que resulta símbolo de América Latina.

a. La macroestructura de las adaptaciones: cortes, agregados, reescrituras

Respecto de la macroestructura de las adaptaciones, advertimos ya una diferencia en el título. Vázquez lo mantuvo, en tanto que Brie situó al personaje en Bolivia, siguiendo la lógica de la saga del propio Jarry: *Ubu sur la Butte*, *Ubu enchaîne*, *Ubu cocu*, etc. En este caso, la localización geográfica es precisada desde el comienzo, dejando de lado la ambigüedad que estaba presente a nivel referencial en el texto de partida de *Ubu roi* (con un intertexto que evoca más bien a *Edipo rey*). Se podría pensar que Brie está a favor de una lectura realista de la pieza, sin embargo, él mismo matiza esta referencia geográfica porque en la presentación inaugural señala que la acción sucede en *Polivie*, un país imaginario en el que Polonia y Bolivia se reúnen

en este neologismo; además, su Teatro de Los Andes —como hemos descrito más arriba— tenía por objetivo liberarse del restrictivo “yugo naturalista”.

En cuanto a la lista de personajes, ambos adaptadores operan una reducción de los existentes, aunque añaden alguno más. El original tiene treinta y seis personajes, en cambio, en la adaptación de Vázquez hay dieciséis (catorce anteriores y dos agregados) y en la de Brie hay doce (once anteriores y un agregado). Los príncipes Boleslas y Ladislas, los soldados Palotins y muchos otros personajes secundarios desaparecen en las adaptaciones. A continuación, presentamos la lista de personajes en francés y en las dos adaptaciones; destacamos en negrita, al final de cada columna, los personajes agregados:

<i>Ubu roi</i> (Alfred Jarry)	<i>Ubú rey</i> (Etelvino Vázquez)	<i>Ubú en Bolivia</i> (César Brie)
Père Ubu	Padre Ubú	Padre Ubú
Mère Ubu	Madre Ubú	Madre Ubú
Capitaine Bordure	Capitán Verdura	Capitán Blasura
Le Roi Venceslas	Rey Venceslao	Rey
La Reine Rosemonde	Reina Rosamunda	Reina
Boleslas	--	--
Ladislas	--	--
Bougrelas	Príncipe Mougrelas	Pobrelao
Les ombres des ancêtres	--	tío Matías
Le général Lascy	--	--
Stanislas Leczinski	--	--
Jean Sobieski	--	--
Nicolas Rensky	General Rensky	--
L'empereur Alexis	El Zar	--
Giron	--	--
Pile	--	--
Cotice	--	--
Conjurés et soldats	--	--
Peuple	--	--
Michel Féderóvitch	--	--
Nobles	la <i>troupe</i> de los nobles	noble
Magistrats	la <i>troupe</i> de magistrados	--
Conseillers	--	--
Financiers	la <i>troupe</i> de financieros	--
Larbins de Phynances	--	--
Paysans	--	campesinos
Toute l'armée russe	soldados rusos	--
Toute l'armée polonaise	soldados polonesos	soldados
Les gardes de la Mère Ubu	--	--
Un capitaine	--	--
L'ours	--	--
Le cheval à phynances	el caballo	--
La machine à décerveler	--	--
L'équipage	--	--
Le commandant	--	--
Messenger	--	mensajero
--	La Niña	--
--	Presentador	--
--	--	luchadores

Respecto de la estructura, Vázquez reduce la obra a dos actos en los que elimina muchas escenas o reúne varias en una sola, así como también añade otras nuevas asociadas a números y canciones de circo. Brie, por su parte, respeta la separación en cinco actos, pero opera una reducción de las escenas en el interior de cada acto, quitando algunas, uniendo otras y agregando escenas asociadas a la realidad latinoamericana, como el espectáculo de “lucha libre”. A continuación, presentamos los cambios detectados en el número de actos y escenas:

<p><i>Ubu roi</i> (Alfred Jarry)</p> <p>ACTE I : scène 1 à 7 ACTE II : scène 1 à 7 ACTE III : scène 1 à 8 ACTE IV : scène 1 à 7 ACTE V : scène 1 à 4</p>
<p><i>Ubú rey</i> (Etelvino Vázquez)</p> <p>ACTO I: escena 1 (escena 1 del Acto I de <i>Ubu roi</i>) escena 2 (añade número de circo, presentación de los personajes) escena 3 (reúne las escenas 2, 3, 4 del Acto I de <i>Ubu roi</i>) escena 4 (reúne la escena 6 del Acto I y la escena 2 del Acto II de <i>Ubu roi</i>) escena 5 (escena 5 del Acto II de <i>Ubu roi</i>) escena 6 (añade canción, fragmento de escena 7 del Acto II de <i>Ubu roi</i>) escena 7 (añade número de circo, dos canciones; escena 1, 2 y parte de la 7 de Acto III de <i>Ubu roi</i>)</p> <p>ACTO II: escena 1 (añade música y réplicas sobre la guerra) escena 2 (añade un acto de magia) escena 3 (escena 8 del Acto III de <i>Ubu roi</i>) escena 3bis (añade canción) escena 4 (escena 3 del Acto 4 de <i>Ubu roi</i>, añade batalla con el Zar) escena 5 (parte de escena 5 del Acto IV de <i>Ubu roi</i>; añade réplicas entre Padre, Madre Ubú y Mougrelas canción final)</p>
<p><i>Ubú en Bolivia</i> (César Brie)</p> <p>ACTO I: escena 1 a 4 (elimina la escena 4 y 6 de <i>Ubu roi</i> y unifica las escenas 5 y 7 de <i>Ubu roi</i> en la escena 4)</p> <p>ACTO II: escena 1 a 7 (elimina la escena 7 de <i>Ubu roi</i>; agrega una nueva escena 6 en la que Matías y Blasura regatean el precio de unas ropas)</p> <p>ACTO III: escena 1 a 7 (unifica las escenas 3 y 4 de <i>Ubu roi</i>)</p> <p>ACTO IV: escena 1 a 3 (unifica las escenas 3, 4, 5, 6 de <i>Ubu roi</i>)</p> <p>ACTO V: escena 1 a 5 (agrega una nueva escena 3 en la que dialogan Blasura y Pobrelao sobre una amnistía general y sobre la continuación del régimen)</p>

Hay que destacar que, como vimos en la parte destinada a estudiar las condiciones de producción de la obra de Jarry, la reducción era un procedimiento usado por el propio autor,

quien reescribe varios textos del ciclo ubuesco, como *Ubu sur la Butte*, al que define como una “reducción” de *Ubu roi*. Además, en un paratexto, el propio Jarry anuncia que ha hecho cortes y que mantuvo “des scènes [pour les acteurs] que j’aurais volontiers coupées” (OC I: 400).

En el caso de las adaptaciones analizadas, la reducción también se aplica al interior de las escenas, simplificando las frases, suprimiendo texto y didascalias. Esto puede verse en la diferente extensión que ocupan las escenas que citamos en el cuadro siguiente: acto IV, escena 3 de *Ubu roi* que se corresponde con el acto II, escena 4 de *Ubú rey* y acto I escena 7 de *Ubu roi* que se corresponde con el Acto I escena 3 de *Ubú en Bolivia*. En el caso del *Ubú rey* de Vázquez, se eliminan personajes, como Pile y Cotice, se reúnen las réplicas del Padre Ubú en una sola, tampoco se reproduce la enumeración de insultos típicos del personaje. Lo mismo ocurre en la adaptación de *Ubú en Bolivia* de Brie, quien propone réplicas más reducidas, eliminando interjecciones, apelativos y largas explicaciones sobre la conspiración contra el rey.

<i>Ubu roi</i> (Alfred Jarry) - Acto IV, escena 3	<i>Ubú rey</i> (Vázquez) - Acto II, escena 4
<p><i>L’armée polonaise en marche dans l’Ukraine.</i></p> <p>Père Ubu: Cornebleu, jambedieu, tête de vache ! nous allons périr, car nous mourons de soif et sommes fatigué. Sire Soldat, ayez l’obligeance de porter notre casque à finances, et vous, sire Lancier, chargez-vous du ciseau à merdre et du bâton-à-physique pour soulager notre personne, car, je le répète, nous sommes fatigué.</p> <p><i>Les soldats obéissent.</i></p> <p>Pile: Hon ! Monsieuye ! Il est étonnant que les Russes n’apparaissent point.</p> <p>Père Ubu: Il est regrettable que l’état de nos finances ne nous permette pas d’avoir une voiture à notre taille; car, par crainte de démolir notre monture, nous avons fait tout le chemin à pied, traînant notre cheval par la bride. Mais quand nous serons de retour en Pologne, nous imaginerons, au moyen de notre science en physique et aidé des lumières de nos conseillers, une voiture à vent pour transporter toute l’armée.</p> <p>Cotice: Voilà Nicolas Rensky qui se précipite.</p> <p>Père Ubu: Et qu’a-t-il, ce garçon ?</p> <p>Rensky: Tout est perdu, Sire, les Polonais sont révoltés, Giron est tué et la Mère Ubu est en fuite</p>	<p>Padre Ubú: (<i>Entrando.</i>) Vamos a perecer como chinos. Estoy cansado y muerto de sed, pues por miedo a gastar la montura, he hecho todo el camino a pie arrastrando el caballo por la brida. Pero cuando estemos de vuelta en Polonia, imaginaremos con la ayuda de nuestra ciencia patafísica, y ayudado por las luces de nuestros consejeros, un automóvil para arrastrar el caballo y un coche de aire para transportar todo el jercito. Pero he ahí a Nicolas Rensky que se precipita. ¿Qué le ocurre a este muchacho?</p> <p>Rensky: Todo está perdido, Sir: los poloneses se han revelado, Verdura ha desaparecido y la Madre Ubú ha huido llevándose todos los tesoros y finanzas del estado.</p> <p>Padre Ubú: ¿Tan pronto? ¡Pajaro de noche, bestia de desgracia, buho. ¿Donde has pescado esos chismes? ¿Y quien ha hecho eso? Apuesto algo a que fueron los rusos. ¿Tu de donde vienes?</p> <p>Rensky: De Varsovia, noble señor.</p> <p>Padre Ubú: ¡Ah, garçon de la mierda, si te creyese haria dar media vuelta a todo el ejercito. Pero, amigo mio, hay sobre tus espaldas mas plumas que cerebro y tienes la cabeza llena de pajaros. Vete a las trincheras, mon garçon, los rusos no estan lejos. (<i>Sale Rensky.</i>)²⁵²</p>

²⁵² Transcribimos la escena textualmente, tal y como está escrita en el libreto.

<p>dans les montagnes.</p> <p>Père Ubu: Oiseau de nuit, bête de malheur, hibou à guêtres! Où as-tu pêché ces sornettes? En voilà d'une autre! Et qui a fait ça? Bougrelas, je parie. D'où viens-tu?</p> <p>Rensky: De Varsovie, noble Seigneur.</p> <p>Père Ubu: Garçon de ma merdre, si je t'en croyais je ferais rebrousser chemin à toute l'armée. Mais, seigneur garçon, il y a sur tes épaules plus de plumes que de cervelle et tu as rêvé des sottises. Va aux avant-postes, mon garçon, les Russes ne sont pas loin et nous aurons bientôt à estocader de nos armes, tant à merdre qu'à phynances et à physique.</p>	
--	--

<i>Ubu roi (Alfred Jarry) - Acto I, escena 7</i>	<i>Ubu en Bolivia (César Brie) - acto I, escena 3</i>
<p>Père Ubu : Eh ! mes bons amis, il est grand temps d'arrêter le plan de la conspiration. Que chacun donne son avis. Je vais d'abord donner le mien, si vous me le permettez.</p> <p>Capitaine Bordure : Parlez, Père Ubu.</p> <p>Père Ubu : Eh bien, mes amis, je suis d'avis d'empoisonner simplement le roi en lui fourrant de l'arsenic dans son déjeuner. Quand il voudra le brouter il tombera mort, et ainsi je serai roi.</p> <p>Tous : Fi, le sagouin !</p> <p>Père Ubu : Eh quoi, cela ne vous plaît pas ? Alors que Bordure donne son avis.</p> <p>Capitaine Bordure : Moi je suis d'avis de lui fichier un grand coup d'épée qui le fendra de la tête à la ceinture.</p> <p>Tous : Oui ! voilà qui est noble et vaillant.</p> <p>Père Ubu : Et s'il vous donne des coups de pied ? Je me rappelle maintenant qu'il a pour les revues des souliers de fer qui font très mal. Si je savais, je filerais vous dénoncer pour me tirer de cette sale affaire, et je pense qu'il me donnerait aussi de la monnaie.</p> <p>Mère Ubu : Oh, le traître, le lâche, le vilain et plat ladre.</p> <p>Tous : Conspuez le Père Ubu !</p> <p>Père Ubu : Hé, messieurs, tenez-vous tranquilles si</p>	<p>P.U.: Amigos, fijemos el plan de la conspiración.</p> <p>Blasura: Hable, Padre Ubú.</p> <p>P.U.: Ponemos arsénico en el desayuno del rey. Cuando quiera tomárselo, cae muerto envenenado. Y así, yo seré rey.</p> <p>M.U.: Uuu, qué cerdo.</p> <p>Blasura: Yo prefiero partirlo de la cabeza a la cintura de un sablazo.</p> <p>M.U.: Sí, eso es noble y valiente.</p> <p>P.U.: ¿Y si se pone a dar patadas? En los desfiles lleva unos zapatones de hierro que hacen estragos. Si pudiera, los denunciaría ahora mismo.</p> <p>M.U.: Traidor.</p> <p>Blasura: Cobarde.</p> <p>M.U.: Cerdo leproso.</p> <p>P.U.: De acuerdo. Yo le daré un pisotón. El se pondrá a patear, entonces yo le diré: MIERDRA, y a esa señal todos ustedes se tiran sobre él.</p> <p>M.U.: Sí, y en cuanto esté muerto tomas su cetro y su corona.</p> <p>Blasura: Y yo me lanzaré con mis hombres detrás de la familia real.</p>

<p>vous ne voulez visiter mes poches. Enfin je consens à m'exposer pour vous. De la sorte, Bordure tu te charges de pourfendre le roi.</p> <p>Capitaine Bordure : Ne vaudrait-il pas mieux nous jeter tous à la fois sur lui en braillant et gueulant ? Nos aurions chance ainsi d'entraîner les troupes.</p> <p>Père Ubu : Alors, voilà. Je tâcherai de lui marcher sur les pieds, il regimbera, alors je lui dirai : MERDRE, et à ce signal vous vous jetterez sur lui.</p> <p>Mère Ubu : Oui, et dès qu'il sera mort tu prendras son sceptre et sa couronne.</p> <p>Capitaine Bordure : Et je courrai avec mes hommes à la poursuite de la famille royale.</p>	
---	--

Así como hemos visto que los adaptadores proponen reducciones de escenas y de réplicas, también realizan agregados de escenas asociadas a un cambio de género, ya que se introducen números de circo en el caso de Vázquez, o fragmentos noticiosos o históricos de la realidad local latinoamericana en el caso de Brie. Además de las ocho canciones que agrega en la adaptación, la inserción de marionetas a modo de coro para resumir la acción y anunciar la muerte del rey (I, 6), Vázquez presenta a la pareja protagonista como personajes circenses: “Pater y Mater Ubú” del “Circo de Invierno de París” y los pone a ejecutar números de magia o a montar caballos (II, 2).²⁵³ Estos son introducidos junto con sus comparsas en la nueva escena 2 del Acto I, en la que hacen un número de equilibrismo y en la que se hace una referencia metateatral al propio grupo Caterva:

Ubú rey, ESCENA 2, Acto I

En el oscuro suena una música de presentación. Al final de la música vuelve la luz y salen una pareja de presentadores.

Presentador: Ya han sonado las trompetas de alegría y de ilusión.

Presentadora: Ya redoblan los tambores que anuncian la gran función.

²⁵³ Este aspecto también es resaltado en las críticas de la época: “Lo que nos ofrece el grupo Caterva de Gijón, según adaptación de Etelvino Vázquez, es una de las más frescas entre las que conocemos y quizás la que más se adapta a la realidad de nuestros días. La obra discurre en un clima de diversión y de alegría [...]. Porque en realidad la obra se transforma en un juego y los números circenses se van intercalando a lo largo de todo el espectáculo, dándole el ritmo agitado que *Ubú rey* precisa y el público tiene derecho a exigir” (Delgado Peñarroja, *La Vanguardia*, 2/12/75, p. 61). Más negativamente se juzga la adaptación al lenguaje de circo en otra crítica: “El *Ubú rey* de los asturianos no tiene mucho que ver con el *Ubú rey* de Jarry, y el único parentesco con la línea literaria de aquel está en que ha podido servir de guión para esta función 'dinamitera' que los huestes de 'Caterva' se autoconceden con más entusiasmo que auténtico ejercicio profesional”, si bien se resalta su puesta de teatro colectivo en la Virraoel, “única sede del teatro independiente” (*La Vanguardia*, 9/06/1976, p. 68).

Presentador: Sensaciones en la pista,
alegría y emoción.

Presentadora: Payasos y trapecistas
en alarde de ilusión.

Presentador: Abre sus puertas CATERVA
a la risa y emoción

Presentadora: para que todos los públicos
gocen de la gran función

Presentador: Para niños y mayores

Presentadora: ya se descorre el telón.

(Salen los demás actores cantando y bailando)

Presentador: Y esta noche desfilarán por nuestra pista de estrellas: el padre Ubú, la madre Ubú, la reina Rosemunda, el rey Venceslao,²⁵⁴ el príncipe Mougrelas, el capitán Verdura,²⁵⁵ Rensky, la troupe de nobles, la troupe de magistrados, la troupe de financieros, soldados polonesos, soldados rusos, el Zar,²⁵⁶ el caballo de las finanzas y la Niña de las tinieblas.

(Sigue la música. El presentador saca un conejo de su chistera)

Presentador: Y comenzamos nuestro fastuoso espectáculo presentándoles a una pareja internacional procedentes del Circo de Invierno de París. Con ustedes Pater and Mater Ubú.

(Número de malabarismo realizado por la madre y el padre Ubú.)

En *Ubú en Bolivia*, también se agregan tres escenas que son usadas para romper la verosimilitud de la escena y reforzar la referencia a la realidad latinoamericana. La primera es cuando el Tío Matías vende a Blasura las ropas de los reyes destronados (II, 6). Como en un mercado callejero, los personajes regatean el precio desacralizando los objetos puestos a la venta:

MATIAS: Blasura, ¿cuánto me das por esto?

BLASURA: Treinta, ni un centavo más.

MATIAS: No jodas, Blasura, son cosa de reyes, vestidos finos. Dame cincuenta.

BLASURA: Treinta o nada. No vas a vender.

MATIAS: Con treinta no alcanza ni para una pipa.

BLASURA: Véndelo a otro, si puedes *(se alza)*.

MATIAS: Un momento, hermano, estamos discutiendo. Está bien, dame treinta.

BLASURA: Aquí están. Trato hecho.

MATIAS: Que te dure, Blasura *(se va)*.

La segunda escena añadida ocurre durante la coronación de Ubú como rey de “Polipia”. Para el festejo del acontecimiento, Brie ofrece un número de lucha libre o *catch*, un producto típico de la cultura popular mexicana presente en América Latina, que adquiere visos absurdos en relación con la representación porque los luchadores simulan pelear, desvelando el mecanismo actoral, es decir, realizando una referencia metateatral. Al final se hace alusión a un joven campesino de quince años, Miguel Choque, asesinado durante una represión de trabajadores mineros y campesinos en Bolivia:

P.U: Qué hermoso espectáculo. ¡A comer, mis amigos. Las puertas del palacio se abren para ustedes. A la mesa! Que inicien los festejos. Blasura, ¿cuál es el programa?

BLASURA: Lucha libre *(Entran dos luchadores)*.

²⁵⁴ El libreto está corregido a mano, cambia la posición de “Venceslao” delante de “Rosemunda”.

²⁵⁵ En el libreto, está tachado “general Lascy”.

²⁵⁶ Aquí está añadido a mano “de todos las Rusias”.

LUCHADOR 1: La llave 4.
 LUCHADOR 2: ¿Cuál es?
 LUCHADOR 1: Esta... Agarrame, subime.
 LUCHADOR 2: ¿Ahora?... Gritá... En inglés. Te bajo, te bajo.
 LUCHADOR 1: Bajame nomás.
 LUCHADOR 2: ¿Saludo?
 LUCHADOR 1: Sí, sonrei. El dedo, rápido... ¿Cómo está tu señora?
 LUCHADOR 2: Bien nomás.
 LUCHADOR 1: ¿Y los hijos?
 LUCHADOR 2: También.
 LUCHADOR 1: Me los saludas.
 LUCHADOR 2: ¿De parte de quién?
 LUCHADOR 1: De mí.
 LUCHADOR 2: ¿Y tu mujer como está?
 LUCHADOR 1: Se murió hace un año.
 LUCHADOR 2: ¿Te duele?
 LUCHADOR 1: No, seguí nomás... Los brazos primero. ¿Cuánto nos pagan por la pelea?
 LUCHADOR 2: No sé, cincuenta creo.
 LUCHADOR 1: Qué pijotero el padre Ubú.
 LUCHADOR 2: ¿Pero como podés hacer eso?
 LUCHADOR 1: Entrenamiento.
 LUCHADOR 2: Me vas a enseñar luego.
 LUCHADOR 1: Eso no lo conocía, ¿qué es?
 LUCHADOR 2: Ya vas a ver. ¿Más fuerte?
 LUCHADOR 1: No así está bien. El colchón. Cuidado, la cabeza en el colchón.
 LUCHADOR 2: Poné cara de sufrimiento.
 LUCHADOR 1: Qué trabajo de mierda. Siempre me toca hacer de gringo.
 LUCHADOR 2: Cuidate hermano.
 TODOS: ¡Viva Miguel Choque, viva Miguel Choque!

Finalmente, Brie agrega un fragmento de un edicto del presidente y dictador boliviano Mariano Melgarejo (1864-1871), quien había expropiado las tierras a los indígenas para alquilarlas, luego, a los mismos expropietarios. Aquí el absurdo fragmento de discurso político está inserto en las declaraciones del propio Ubú:

P.U.: Malditos indios. Las tierras poseídas por la raza indígena y conocidas hasta hoy bajo el nombre de tierras de comunidad, las declaro propiedad del Padre Ubú. Dichas tierras serán vendidas en subasta pública. Y las que no sean vendidas serán puestas en alquiler por cinco años a los mismos indios, sus antiguos poseedores. Así aprenden. (III, 3)

Además de cortes y agregados, el tercer procedimiento que caracteriza las adaptaciones es la reescritura. Así pues, Vázquez reescribe sobre todo el final de la obra. La escena 5 del acto II sitúa a Ubú, tras la derrota ante los rusos, en diálogo con el general Lasey y con su esposa. La escena se desarrolla con un tono infantil que infantiliza a los personajes, ya que juegan a repetir sus ecos (“Padre Ubú: ¿Quién vive? / General (*haciendo el eco*): Vive... vive...”) o el juego del “veo-veo” con su esposa (“Madre Ubu: Visveo / Padre Ubú: ¿Qué ves? / Madre Ubú: ¡Una cosa!”). Finalmente, la Madre Ubú, que regresa derrotada en Varsovia por los “polonesos”, planea junto a su esposo la huída hacia Francia mientras entonan una canción (“Francia es el país de las letras y de las artes, / del París la nuit y del bello Montmartre”). Aquí es cuando

aparece “la Niña”, personaje que había estado presente en la obra como una sombra acechante y mortuoria. La Niña se quita su máscara y desvela ser el príncipe Mougrelas, hijo del rey asesinado y encargado de acometer la venganza; este detiene, con ayuda de un gendarme, a la pareja protagonista mientras suena de fondo la música de “La vie en rose”. Es decir, los personajes no logran huir, sino que son detenidos y enviados al calabozo, repitiendo un final más típico del guiñol.

Por su parte, Brie reescribe el inicio y final de la obra. En primer lugar, introduce una presentación antes de que comience la obra, tal como había hecho Jarry en el Théâtre de l'Œuvre, reproducido luego como paratexto en las ediciones en volumen. En este artículo de dos páginas, Jarry explicaba su concepción de teatro, de público, de decorado austero y ubicaba la acción dramática en una localización ambigua: “Polonia o Ninguna Parte”. En *Ubú en Bolivia*, Brie reescribe las indicaciones, respetando la estructura pero adaptando el contenido porque el objetivo del “prólogo” es dar precisiones respecto de la representación que se verá a continuación: la mención de América Latina y sus dictaduras, así como de sus democracias neoliberales más recientes se hace explícita. En el texto se precisa que Ubú es un “dictador” pero también un “demócrata”, que “ninguna parte” es el país en el que se encuentran, o sea, Bolivia y que por eso se oirán palabras en lenguas aborígenes (quechua o aymará) además del castellano. La referencia a la realidad externa es evidente: “cualquier alusión a hechos reales es absolutamente intencional”, afirma Brie.

Ubú en Bolivia - Prólogo

- 1) El señor Ubú es un dictador. Pero no somos tan idiotas para creer que podemos reírnos de los dictadores sin poner en el asador a los demócratas. De tal palo tal astilla.
- 2) Ninguna parte está en todas, y en primer lugar en el país donde nos encontramos.
- 3) Motivo por el cual hablamos castellano y cantamos a veces en aymará o quechua.
- 4) Toda alusión a hechos reales es absolutamente intencional.
- 5) Pero como consideramos poco serio escribir obras históricas no somos responsables de que el mundo se nos parezca.
- 6) A los más viejos les encantan obras que a nosotros nos parecen abominables. Pero los que vendrán después de nosotros abominarán de nuestra obra.
- 7) También nosotros nos convertiremos en hombres graves y barrigudos, como UBUES cualquiera.
- 8) Y terminaremos de alcaldes en pueblitos, y seremos académicos y recibiremos regalos de los bomberos.
- 9) Entonces los jóvenes levantarán la voz, nos encontrarán anticuados y compondrán canciones burlándose de nosotros. No hay ninguna razón para que no suceda.
Y aquí comienza Ubú en Polípa.

Por último, Brie reescribe la canción final, *Chanson du Décervelage*, reemplazando esta canción por otra, con un tono humorístico y dramático a la vez, que denuncia la corrupción de los gobiernos latinoamericanos:

Seguiremos tomando
 porque estamos en el poder
 Ay Polipia
 Ahora estás en nuestra manos.
 Seguiremos robando
 porque somos el gobierno
 ay Polipia
 qué es lo que te hacen tus hijos
 (Ruido de campanas que va cubriendo la canción.)

b. La microestructura de las adaptaciones: las referencias culturales

Las referencias culturales, es decir, los enunciados que poseen información cultural, están presentes en las adaptaciones. Aquí estudiaremos solamente lo que sucede en la traducción de los nombres propios de personajes y lugares, para detectar si se marcan los rasgos del texto de partida o, por el contrario, se sitúa la obra en su contexto receptor.

Respecto de los nombres de algunos personajes, el siguiente cuadro resume las adaptaciones propuestas:

<i>Ubu roi</i> (Jarry)	<i>Ubú rey</i> (Vázquez)	<i>Ubú en Bolivia</i> (Brie)
Père Ubu, capitaine de dragons, officier de confiance du roi Venceslas, décoré de l'ordre de l'Aigle Rouge de Pologne et ancien roi d'Aragon. Ubu, conde de Sandomir	Padre Ubú, capitán de dragones, oficial de confianza del rey Venceslao, condecorado con la orden del Águila Roja de Polonia y antiguo rey de Aragón Ubú, conde de Sandomir	Padre Ubú, capitán de batallón, oficial de confianza del rey Felipe, decorado con la orden del cóndor azul de Polipia, ex rey de Tarija Ubú, conde de Cochabamba
Roi Venceslas, roi de Pologne	Rey Venceslao, rey de Polonia	Felipe, rey de Polipia
Capitaine Bordure, duc de Lithuane	Capitán Verdura	Capitán Blasura, duque de Quillacollo Nota: respeta el juego de palabras entre <i>ordure</i> y <i>bordure</i> : <i>ordure</i> [basura] y <i>bordure</i> [blasón].
Bougrelao Nota: juego de palabras entre <i>bougre</i> [idiota] y terminación pseudopolaca.	Mugrelao	Pobrelao, futuro rey de Polipia y el Chaco
Grand San Nicolas	Santa Rita de Casia	Tata Santiago Nota: "Tata" es una manera familiar de llevar al padre o al dios.
Les corps de soldats de Dantzick	Guardias a caballo de Dantzick	La guarda montada de Chuquisaca
L'ancien roi Matias de Könisber	Señor Matías de Koenisberg Nota: corrige a mano [ilegible]	Señor Matías de Potosí

Se advierte, pues, que mientras Vázquez traduce casi literalmente el original, respetando los nombres o traduciendo por el sonido como *traducson* (Genette 1982: 50-51), es decir, proponiendo un calco homofónico (por ejemplo, “Mugrelas” por “Bougrelas”, “Verdura” para “Bordura”), Brie, por su parte, adapta los nombres y lugares a referentes bolivianos.

En el texto francés, en la escena en la que Ubu expropia los bienes de los nobles (III, 2), estos provienen de parajes reales o inventados que evocan el Este de Europa: “Comte de Vitespk”, “Grand-duc de Posen”, “Duc de Courlande”, ciudades de “Riga, Revel y Mitau”, etc. En la adaptación española, Vázquez respeta las referencias de esta escena (adaptando la pronunciación): “conde de Vistek”, “gran duque de Posen”, “Duque de Courlande” y sus lugares como “Riga, Revel y Milan” (*traducson* en lugar de “Mitau”), etc. En cambio, Brie actualiza la escena a las nuevas coordenadas. Aquí los nobles son el “virrey de Oruro y jefe de aduanas”, el “duque de La Paz”, “duque de Santa Cruz y general antinarcóticos”, “dueño de fábricas de cocaína en Pando”, “conde de las minas de estaño, dueño de medio altiplano, ex ministro de economía”. Padre Ubú se apropia de todos estos bienes y se convierte, entonces, en “Príncipe de Tarija, Ex presidente de Polipia, Virrey de Oruro, Duque de Santa Cruz y La Paz, Emperador de la corte de justicia, Jefe de aduanas, General de antinarcóticos, fabricante de cocaína, capitán mayor de tránsito, abogángster, tesorero de coimas y regente de burdel” (III, 2). Vemos que los bienes a expropiar son de extrema actualidad (cuentas bancarias en Suiza, fortunas en dólares), es decir, una riqueza ligada a las finanzas.

En cuanto a las referencias espaciales de las didascalias, se eliminan en la adaptación de Vázquez, en tanto que se reducen y recontextualizan en la adaptación de Brie: algunas didascalias anuncian “en el campo, fuera de La Paz” (III, 7) en lugar de “le camp sous Varsovie” (III, 8); “La cripta de los antiguos reyes de Polipia en la catedral de San Francisco” (IV, 1) en lugar de “la crypte des anciens rois d Pologne dans la cathédrale à Varsovie” (IV, 1), etc.

La mención de España merece un párrafo especial, porque se da una transformación de las relaciones con este país en el caso de la adaptación de Brie, en la que España se convierte en el conquistador del pueblo indígena. En el texto francés, Ubú es “roi de Aragon”, y se evocan a través de esta región española los dramas de Molière *alla Don Juan*. Esto es respetado por Vázquez, mientras que en la adaptación de Brie, Ubú se vuelve rey de la región boliviana de “Tarija”.

Además, en el texto francés, hay una mención negativa de los españoles, tratados como ladrones. Ubú imagina: “Si j’étais roi, je me ferais construire une grande capeline comme celle

que j'avais en Aragon et que ces gredins d'Espagnols m'ont impudemment volée" (I, 1). Vázquez, aunque hará su puesta en escena en España, no opera ningún cambio: "Si fuera rey me haría fabricar una gran capelina como la que tenía en Aragón y que esos bárbaros de españoles me robaron" (I, 1). En el caso de Brie, aunque Aragón se haya convertido en Tarija, el juicio negativo sobre los españoles se mantiene tal cual, reforzando la idea de la conquista y del robo de tierras. Aunque la traducción de esta frase sea casi literal, la nueva localización de la pieza en Bolivia cambia su situación de enunciación: "Si fuera rey me haría construir una capota como la que tenía en Tarija, y que esos malditos españoles impudicamente me robaron" (I, 1).

Finalmente, hacia el final de la obra, Brie sitúa a la pareja en un barco rumbo a España puesto que escapan de América como traidores; la oposición entre España y América se hace más evidente, ya que el texto apoya una posición contraria a la Conquista (cabe mencionar que esta pieza se puso en escena por primera vez dos años después del aniversario de los quinientos años la Conquista de América, en 1992).

P.U: Quiero llegar de una vez. ¿Dónde carajos está España? Adelante toda, mojen, viren viento atrás, alcen las velas. Barra arriba, barra abajo. Puta, nos ahogamos.

M.U: Qué hermoso, volver a la dulce España.

P.U: Por muy lindo que sea no vale lo que Polipia.

M.U: Eh, sí. Si no hubiera Polipia, no habría Polipianos. (V, 4)

En cambio, en la adaptación de Vázquez, Ubú y su esposa orientan su embarcación rumbo a Francia, como ocurre en el original francés. Sin embargo, es interesante destacar que tras consultar el expediente de la censura (0299/74), hemos advertido que la única supresión que realiza el censor es la escena final. En ella, Vázquez había elegido como destino final España, pero el censor tacha todo este apartado, que Vázquez reescribe —y adjunta nuevamente en el expediente— cambiando España por Francia, y la "policía nacional" por la "gendarmería nacional" en la frase que el príncipe Bougrelas, en la reconquista del poder, lanza a Ubú: "pero hay una cosa que no has podido matar, pues es imperecedera: la gendarmería nacional". Así, en consonancia con los informes de censura, vemos que los censores querían eliminar toda posible crítica de las instituciones españolas haciendo que se borraran las referencias. A continuación, transcribimos el fragmento con las dos canciones tachadas y su reescritura (destacamos en negrita los cambios):

Canción final de <i>Ubú rey</i> de Vázquez (precensura)	Canción final de <i>Ubú rey</i> de Vázquez (poscensura)
<p>Padre Ubú: ¿Qué a donde ir? ¿Que vadimus? Bien simple: a España (cantan). España reúne para nosotros todos los atractivos hace calor en verano y en invierno hace frío. Las instituciones están puestas bajo una vitrina: prohibido meterse con los curas y la marina. Con los guardianes de la paz de aspecto immaculado y con el duro trabajo del burócrata ocupado. La experiencia de mi estaca quiere decirme que en efecto todo eso no es muy firme. La edade de oro brilla aun, como en siglos pasados, un sufragio ilustrado nombra los diputados cuyos programas políticos son siempre ejecutados. Y el carro del Estado es de sistema esmerado como si el propio padre Ubu le hubiese fabricado. España es el país de las letras y las artes, del toreo, del turismo, de los vinos y los cantaores, Por su clima y por su ambiente por eso y por mucho más España es diferente. Allí iremos a vivir desde ahora, madre Ubu. Madre Ubu: Bravo, padre Ubú, iremos a España.</p>	<p>Padre Ubú: ¿Qué a donde ir? ¿Que vadimus? Bien simple: a Francia (cantan). Francia reúne para nosotros todos los atractivos hace calor en verano y en invierno hace frío. Las instituciones estans puestas bajo una vitrina: prohibido meterse con los curas y la marina. Con los guardianes de la paz de aspecto immaculado y con el duro trabajo del burócrata ocupado. La experiencia de mi estaca quiere decirme que en efecto todo eso no es muy firme. La edade de oro brilla aun, como en siglos pasados, un sufragio ilustrado nombra los diputados cuyos programas políticos son siempre ejecutados. Y el carro del Estado es de sistema esmerado como si el propio padre Ubu le hubiese fabricado. Francia es el país de las letras y las artes, del París la nuit y del bello Montmartre, Por su clima y por su ambiente por eso y por mucho más Francia es diferente. Allí iremos a vivir desde ahora, madre Ubu.</p>
<p>Cancion final: Hacia las costas de España Navegamos Cantando Navegad Navegamos Dulcemente Navegad Para Nosotros Los vientos son deliciosos Embarquemos Con esperanza Embarcaos Hacia la soleada España ¡Viva padre Ubú! Confiemos en la Providencia El cielo recompensa siempre la virtud Tutu, rluto, ¿piensas tú? turlututu La virtud encuentra su recompensa A España a España a quemar el último cartucho</p>	<p>Canción final: Hacia las costas de Francia Navegamos Cantando Navegad Navagamos Dulcemente Para Nosotros Los vientos son deliciosos Embarquemos Con esperanza Hacia la dulce Francia ¡Viva el Padre Ubu! Confiemos en la Providencia. El cielo recompensa siempre la virtud La virtud encuentra su recompensa.</p>

Por último, no hemos analizado los juegos de palabras en las adaptaciones, dado que estas son reducciones del texto original y la gran parte de los ejemplos no aparecen. No obstante, cabe señalar en cuanto al lenguaje empleado, que Vázquez plantea un castellano estándar peninsular en tanto que Brie esparce localismos latinoamericanos, sobre todo, en apelaciones e insultos, como “atorrante”, “despelote”, “huevadas”, “mamadas”, mezclando argentinismos y

mejicanismos como “papacito”, “piojoso”, “pendejo”, etc. También se decanta por el “voseo” en lugar del uso de “tú” (“mirá vos”, exclama Ubú).

c. Comparación de las adaptaciones teatrales

Las dos adaptaciones estudiadas forman parte de los grupos de teatro independientes Caterva de Gijón y Teatro de los Andes, formados en la corriente del teatro antropológico. Hemos visto que ambas adaptaciones operan cortes, agregados y reescrituras a nivel macroestructural en sus adaptaciones, respetando las características específicas de este tipo de textos. A nivel microestructural, la adaptación de Vázquez mantiene las marcas del texto de partida, traduciendo a veces por fonética o *traducson*, en tanto que la de Brie refuerza la cultura latinoamericana receptora en su adaptación intercultural, adaptando su puesta en escena a este nuevo público.

Retomamos el quiasmo propuesto por L. Hutcheon (1993) sobre “la política de la representación y la representación de la política”, asociando el primer término a la parodia, esto es, a la adaptación crítica que se mantiene intramuros de la textualidad, y el segundo término, a la sátira, cuya crítica es extramuros ya que incorpora a la sociedad a su clase política [véase I.2.2.c]. En ese sentido, ambas adaptaciones poseen rasgos paródicos que cuestionan la “política de la representación” en escenas metateatrales en las que se hace una crítica sobre la propio acto de representar. Así pues, por un lado, Vázquez presenta una adaptación circense que mantiene el humor lúdico o *potachique* del *Ubu roi*, ya que acerca la obra a una pieza de guiñol, reescritura que habíamos visto hacía el propio Jarry con su obra; el propio grupo Caterva y los personajes ubuescos son presentados como “actores de circo”. Brie, por su parte, reproduce un espectáculo de lucha libre, propio de la cultura popular latinoamericana, donde los luchadores desvelan ser actores.

Respecto de la “representación de la política”, esto ocurre en el caso de la adaptación de Brie, quien añade rasgos satíricos de la realidad local de Bolivia: hace referencia a dictadores de la historia boliviana como Mariano Melgarejo o a víctimas recientes del poder como el joven Miguel Choque, asesinado durante una represión policial. Creemos que el objetivo de esta adaptación —más que satirizar a un político como puede ser el caso que analizaremos a continuación del presidente Jordi Pujol en las obras de Els Joglars— es denunciar a la clase política en las democracias débiles de América Latina que sucedieron a las dictaduras, sirviéndose de un texto rupturista de la cultura occidental.

6.3. De Ubu-Franco a Ubu-Pujol: dos adaptaciones libres en Cataluña

El personaje de Ubu estuvo largamente asociado a figuras políticas reales en la cultura catalana. De ahí que la “representación de la política” propia de la sátira, planteada por Hutcheon (1993), se haga presente en distintas “adaptaciones libres”, es decir, en obras de teatro que se distancian “en todos los aspectos si bien el texto de partida se encuentra en el origen de la pieza” (Dubatti 1994: 27). Aunque la pieza francesa funciona como un hipotexto reconocible y explicitado en distintos grados, tal y como ocurría con las adaptaciones antes estudiadas, en estas adaptaciones libres se rescata, más que el aspecto narrativo o discursivo, el motivo temático de Ubu como símbolo del tirano corrupto. Por un lado, y en la continuidad de Picasso, quien había retratado el inicio del franquismo en sus viñetas de “Sueños y mentiras de Franco” (1937), Miró ensayará el personaje de Ubu tanto en sus composiciones pictóricas como en la obra de teatro *Mori el Merma* (1978), en la que participa junto al grupo La Claca, para saludar el final de la dictadura. Pero enseguida el motivo ubuesco es vuelto a encarnar en otro político, ya que entre 1981 y 2001, la compañía Els Joglars y su director Albert Boadella, se encargarán de hallar un parangón, cada vez más manifiesto, en el presidente de la Generalitat, Jordi Pujol.

a. Ubu-Franco o el final del Régimen, por Miró (1966-1978)

No hay duda de que un hito en la recepción de *Ubu roi* en España y, especialmente, en Cataluña, ocurrió de la mano del artista Joan Miró (1893-1983), quien durante más de treinta años se interesó por Ubu en bocetos, correspondencias, textos y pintura. Dicho interés ha quedado plasmado en sus obras en la etapa final del franquismo con tres libros de artista, un grupo de esculturas y una obra de teatro que saluda el ocaso del dictador español.

El propio Miró reconoció haber tomado el relevo de Picasso en la sátira política de Franco, durante una entrevista realizada por René Bernard en *L'Express* de septiembre de 1978: “J. M.: Après la mort de Picasso, c’était à moi de prendre la relève en Espagne. R. B.: Pour l’Espagne ? J. M.: Picasso et moi, nous avons toujours refusé l’ordre établi du franquisme. Mais en travaillant, ignoré, en marge, j’ai ouvert des portes” (en Szymusiak 2009: 145). Para Miró, el trabajo en la obra de teatro que celebra la muerte al tirano, *Mori el Merma*, representaría la culminación de la denuncia iniciada por Picasso contra el franquismo y, en ese sentido, el artista afirmó: “Un dia va dir: ‘Això comença amb el *Guernika* [sic.] i s’acaba amb el Merma” (en

Baixas 2006: 39), declaración que coincide con la proclamación de la constitución democrática en 1978.

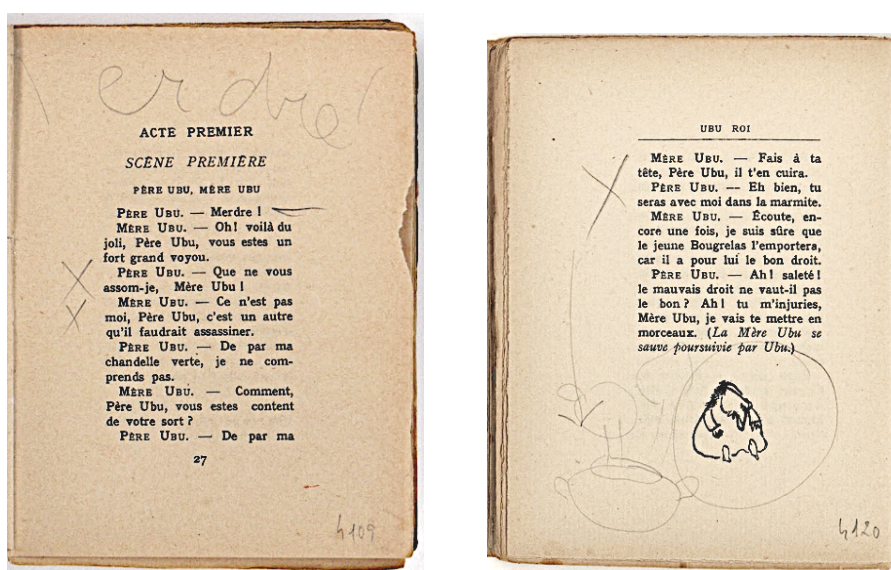
La identificación Ubu-Franco es evidente para Miró; él mismo explica: “Ahora todo el mundo ve claro que aquello que Alfred Jarry imaginó era en realidad Franco y los suyos. Esta es la razón por la cual Ubú me ha fascinado durante los años del franquismo, y es la razón por la cual lo he dibujado tan a menudo” (en Durán Ucar 2011: 19). Ahora bien, su interés no se reduce a esta relación, Miró había descubierto a Jarry en su estancia en París, gracias a las recomendaciones de lectura de André Masson, con quien compartía el taller en rue Blomet por 1925; también leía a Lautréamont, Rimbaud, Mallarmé, Saint-Pol Roux. Y ante la pregunta de cuáles eran sus lecturas favoritas, Miró respondía: “Les poètes, les poètes purs, Rimbaud, Jarry, Blake et les mystiques” (en Rowell 1995: 286); los cuales le permitían alejarse del realismo que había practicado hasta su cuadro “La Ferme” (1921-1922):

Les poètes auxquels Masson me présenta m'intéressaient plus que les peintres que j'avais rencontrés à Paris. J'étais enthousiasmé par les idées nouvelles qu'ils apportaient et surtout par la poésie dont ils discutaient. Je m'en gavais toute la nuit, surtout la poésie dans la tradition du *Surmâle* de Jarry. Le résultat de ces lectures, c'est que je commençais progressivement à m'éloigner du réalisme que j'avais pratiqué jusqu'à La Ferme. (entrevista con James Johnson Sweeney, *Partisan Review*, Nueva York, 1948, en Rowell 1995: 230)

En su biblioteca personal, Miró contaba con varios títulos de Jarry. Según el archivo consultado de la Fundación Miró de Barcelona, hay censados (sin fecha de adquisición), diecisiete títulos (además de los números de *Viridis Candela* del Collège de ‘Pataphysique que recibía por suscripción): *Almanach du Père Ubu* (1898), *Gestes et opinions du Docteur Faustroll pataphysicien*, con dibujo de Picasso (1923); *Œuvres complètes I-VIII*, con prefacio de René Massat editadas por Édition du Livre de Montecarlo (1948); *Œuvres poétiques complètes*, textos reunidos por Henri Parisot (1945); *Tout Ubu : Ubu roi, Ubu cocu, Ubu enchaîné, Almanachs du Père Ubu, Ubu sur la Butte, avec leurs prolégomènes et paralipomènes*, edición establecida por Maurice Saillet (1962); *L'Amour absolu*, con recuerdos del Docteur Saltas y notas de Charlotte Jarry (1932); *La Chandelle verte : lumières sur les choses de ce temps*, con dibujos de Pierre Bonnard y edición de Maurice Saillet (1969); *Les Jours et les nuits : roman d'un déserteur* (1948); *Les Minutes de sable mémorial, César-Antechrist* (1932); y relativos a Jarry de Jean Mollet, *Jarry inconnu*, así como la traducción al francés de Jarry y Jean Saltas del griego Emmanuel Roïdis [Rhoïdès], *La Papesse Jeanne* (1948). También Miró tenía un recorte de prensa de una crítica de teatro de Paul Chauveau de 1932 titulada “La première d’*Ubu roi*”.

Su ejemplar de *Ubu roi* (de edición Fasquelle, 1921) merece un comentario aparte, ya que es un texto que acompaña al artista a lo largo de su vida, tal y como dejan ver sus marcas en lápiz en

casi todas las páginas. Tras su consulta en la Fundación Joan Miró de Barcelona, hemos podido establecer tres tipos de marcas. Una simple línea recta abraza algunos párrafos, así como también círculos o cruces resaltan algunos parlamentos. Estas marcas podrían referir a los nudos argumentales de la pieza así como también a las partes más blasfemas o escatológicas y de fuerte carga visual, que Miró retomará en sus litografías de las tres series. Por otro lado, algunas frases están encerradas en círculos y acompañadas en márgenes y pie de página por dibujos en lápiz, que funcionan como esbozos preparatorios para su desarrollo del libro *Ubu roi* de 1966 y también de *Ubu aux Balears* de 1971 (Imágenes 123 y 124).



Imágenes 123 y 124. Anotaciones de Miró en su ejemplar de *Ubu roi* (Fasquelle, 1921).

Gracias a estas coincidencias con obras posteriores, según la curadora Elena Escobar, responsable de los archivos, se podrían fechar las intervenciones de Miró en el libro por los años 1951-1953. El artista llena de dibujos la portada, páginas iniciales y contracubierta, con retratos de Ubu, la palabra “merdre” y también interviene el retrato de Jarry compuesto por Lucien Lantier. Miró no parece querer copiar los rasgos del autor, sino más bien buscar formas simplificadas, redondas y alargadas, que pone en juego en sus esculturas. Por un lado, dibuja sus personajes, el Père Ubu con un gran pie (que retomará en la obra *Mori el Merma*), la Mère Ubu con sus senos, los Palotins con sus cuerpos triangulares, pero también interviene algunos de los dibujos de Bonnard presentes en la edición de Fasquelle, estableciendo una suerte de diálogo, por ejemplo, agrega personajes sentados viendo al Père Ubu leer, o intenta otros retratos de Ubu (con o sin bigote) al propuesto por Bonnard (Imágenes 125, 126 y 127).

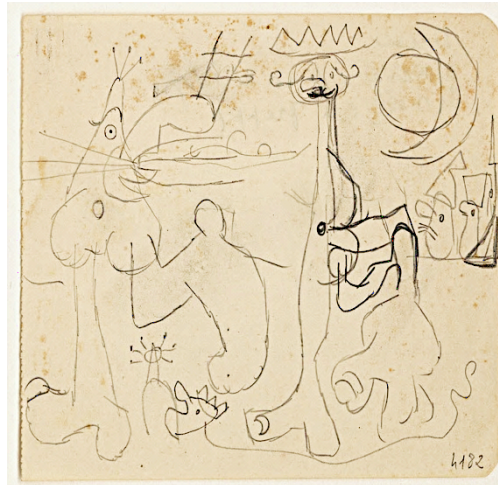


Imagen 125.

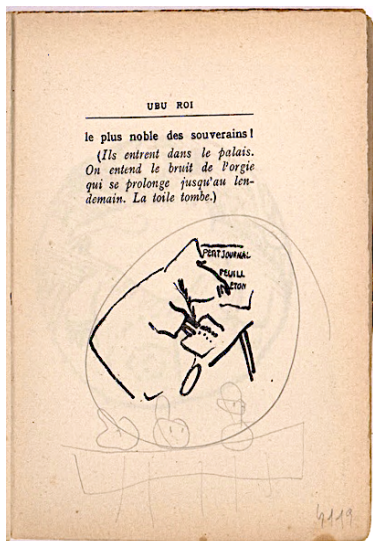


Imagen 126.

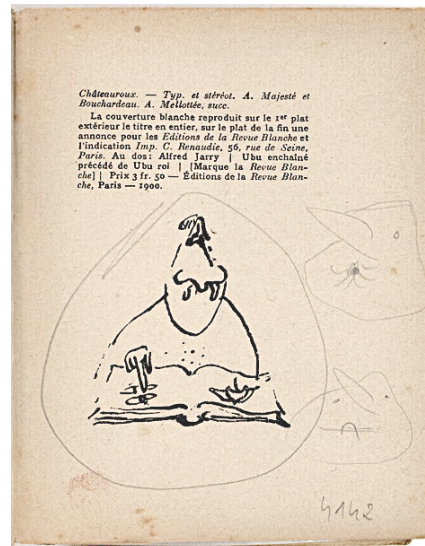


Imagen 127.

Asimismo, abundan las formas de espiral de la *Gidouille*, aparece un personaje sentado en posición de defecar un número tres, el cual también evoca la forma de un culo, además resalta la letra “M” en un fragmento que refiere a “mes biens” (en el momento en que Ubu expropia a los nobles), o escribe al margen la “r” dilecta de Jarry. Este trabajo con las grafías lo desarrollará posteriormente en sus “aucas” (Imagen 128), haciendo nacer personajes de las letras, como ocurría con el alfabeto del Père Ubu ilustradas por Bonnard (Imagen 129). Su afinidad con Jarry lo llevará al paroxismo de afirmar: “J’aimerai mourir en disant Merdre !” (Miró 1977: 29).

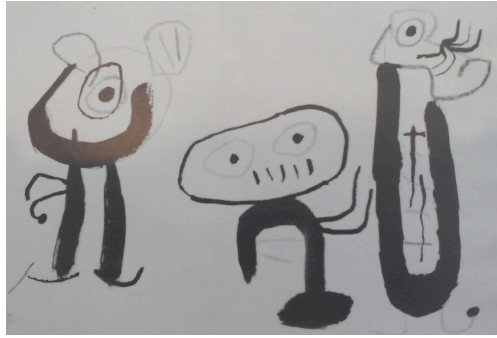


Imagen 128. “La Mère Ubu avec la ‘peineta’ espagnole, Pile et Cotice” por Miró (c. 1953). / Imagen 129. Detalle de la letra “U” del *Alphabet du Père Ubu* por Jarry (1901).

Miró salpicará sus obras con referencias al mundo jarryano, sobre todo, a través del motivo de la espiral, que vincula, como vimos, con Ubu: “la spirale, qui est un signe courant dans ma peinture, est la spirale du ventre d’Ubu” (en Rowell 1995: 322), y que él asocia a las “Constelaciones” propias de su mundo. Según analiza la crítica González Menéndez (2009b: 51-56), la relación con Jarry se plasma de un modo más fuerte a partir la década de los treinta porque Jarry está presente, ya no tan solo en motivos como la espiral del vientre, sino en la propia concepción estética de la pintura mironiana. Es justamente la época en que Miró compone decorados y trajes para ballets. En su cuaderno de apuntes, tanto los dibujos como las notas envían a las reflexiones del Jarry dramaturgo, sobre todo, a las de su artículo “Inutilité du théâtre dans le théâtre”. Miró también se interesa por crear un decorado abstracto y sintético: “Suppression des foules lesquelles sont souvent mauvaises à la scène et gênent la intelligence (Jarry)”, dice una de sus notas (por otra parte, hemos podido ver que esta frase está destacada en su libro de *Ubu roi* de Fasquelle); también los tres *palotins* son bosquejados para su *Jeux d’Enfants* (ballets de Messien, 1932) (Imágenes 130 y 131). Además aparecen referencias a *Les Minutes de sable mémorial* (“une étoile d’or dur sur le sexe”) y a *César-Antechrist* (“Entr’acte: les étoiles tombent du ciel”), según los apuntes consultados en los archivos de la Fundación.

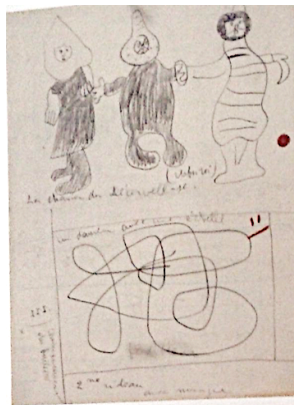
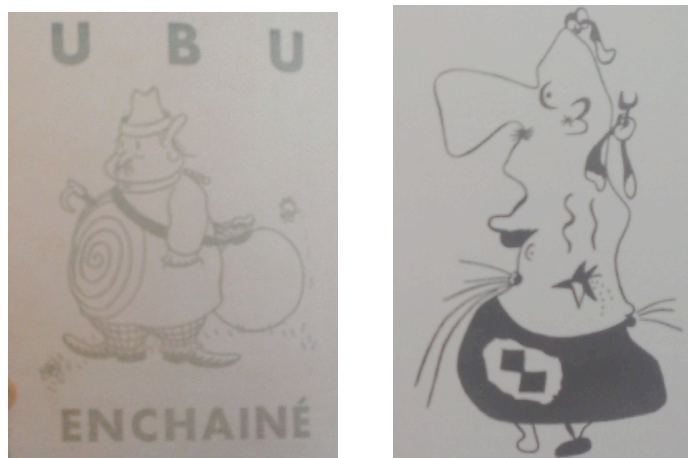


Imagen 130. Bocetos de los Palotins en el Cuaderno para ballet *Jeux d’Enfants* por Miró (1932). Imagen 131. Cartel de los Palotins en “La Chanson du Décervelage” por Jarry (1898).

Asimismo, imbuido en el ambiente surrealista, Miró colabora, en 1937, en la puesta en escena de *Ubu enchainé* de S. Itkin en el teatro de la Comédie des Champs-Élysées (véase II.1.c.2.2), ilustrando el programa de mano (Imágenes 132 y 133). Por otro lado, en 1948 integra el flamante Collège de 'Pataphysique, junto a artistas como Man Ray y Duchamp, momento en el que justamente escribe su manifiesto “De l’assassinat de la peinture à la céramique”, en el que se declara a favor de un arte popular y degenerado que destruya la pintura: “Détruis, car toute création vient de la destruction”, había aconsejado Schwob a Jarry. Los supuestos de Jarry (sintetismo, recuperación del arte popular e infantil, interés en el trabajo formal de las letras) le servirán para declarar el fin de la pintura y acercarse al arte infantil y popular, tal y como dejará ver en su proyecto inédito de cincuenta y siete dibujos en tinta y lápiz de color, que más tarde la crítica Rosa María Malet bautizará como “aucas de Ubu” (c. 1953). Estas imágenes recuperan la tradición del auca o aleluya catalana, resituando la obra en unas coordenadas geográficas. Las figuras simples de trazo infantil nacen de las letras, sobre todo de la inicial “U” de Ubu, mezclando caligrafía y arte popular, en personajes figurativos que no son realistas, sino que funcionan como “arquetipos” intercambiables (Malet 1978: 107), elaborados por aquel “que no sabe pintar”, y que permiten la economía de rasgos de los personajes.



Imágenes 132 y 133. Detalle del programa de mano de *Ubu enchainé* (1937).

En ese sentido, Miró recupera la simplicidad como pura potencialidad, idea central de la ‘Patafísica’: “mes personnages ont subi la même simplification que les couleurs. Simplifiés comme ils sont, ils font plus humain et plus vivant que s’ils étaient représentés avec tous les détails. Représentés avec tous les détails, il leur manquerait cette vie imaginaire qui agrandit tout...” (Declaraciones a Yvon Talandier (1959), en *L’Enfance d’Ubu*, catálogo de Galerie Marwann, fig. 4).

En el último tramo de su vida, entre 1966 y 1978, Miró compondrá tres libros de artista inspirados en Ubu y editados por su amigo Tériade, editor y crítico griego a quien había conocido en las páginas de la revista *Verbe*, en donde ya había publicado imágenes de Ubu en la primavera de 1939; allí, Tériade había difundido un texto sacado de “Portrait d’Alfred Jarry de Jean Saltas”. Al regresar de Francia, en 1947, Miró se interesa por la litografía, hace cubierta para *Verbe* (nº 27-28) y comienza con las litografías de *Ubu roi*, las cuales destruye en 1954, porque piensa reproducir la obra en un formato más grande, siguiendo la sugerencia de Tériade. Finalmente la obra sale publicada en 45 x 33 cm, el 29 de abril de 1966. Tras consultar un original de esta obra en la Fundación Joan Miró, vemos que la obra de Jarry es editada de forma integral; por su parte, Miró suma trece litografías de colores vivos a doble página, que puntúan escenas de la pieza respetando la estructura de su peripecia. Los títulos de las planchas (indicadas en el índice final) son los siguientes: “Naissance d’Ubu”, “Le banquet”, “Chez le roi de Pologne”, “La revue”, “Le massacre du roi de Pologne”, “Bougrelas et sa mère”, “Les nobles à la trape”, “Chez le tzar”, “Le trésor de la Mère Ubu”, “La guerre”, “La nuit, l’ours”, “Le sommeil du Père Ubu”, “Le voyage de retour”. Las imágenes son entendidas como estampas teatrales, rasgo que, de hecho, será útil para el montaje posterior del grupo La Claca, tal como explica la especialista Rosa Malet (1989: 59):

[...] cadascuna de les tretze làmines sembla tractada més com un teatrí, per tant como si fos un espai on s’inscriuen uns volums, en aquest cas els protagonistes de l’obra, que no pas como un dibuix. Les formes grotesques i arrodines —semblen inflades— dels personnatges no hi ha dubte que provenen d’una aprofundida lectura del text de Jarry que tant havia impresionat Miró. En aquest cas, contràriament al que sempre havia fet, l’artista il·lustra el text com si estigués representat l’obra en teatre, seguint-la al peu de la lletra.

En su segundo libro, *Ubu aux Balears* (1971), el formato es mayor (53, 4 x 68,5 cm). Aquí tanto las imágenes como así también el texto son compuestos por Miró. En las siete páginas de texto, resaltan palabras del universo ubuesco como “Merdre”, “cul”, “fesses”, “oreilles”, “cervelle”, etc. Asimismo, los textos parecen responder a la tradición del automatismo surrealista con imágenes en desorden (“l’arc-en ciel s’enferma dans le cercueil”, “les couilles d’un bossu tirées par les moustaches d’un fourmi”, etc.). En estas frases también asoma la referencia local a través del escenario isleño balear y la música de la sardana (“Le cadavre calciné d’une aïeulle enterrée par une ronde de rossignols dansant la sardane”). Estos textos resaltan por su tipografía desordenada que evoca el trazo infantil. Sobre el valor central de la tipografía para componer una obra, Miró afirma: “Je pars de l’architecture, de la typographie qui est très important pour moi, j’entre dans l’esprit du poète. J’y pense énormément. Les deux choses simultanément: l’architecture du livre et l’esprit du texte. Puis, je fais beaucoup de

dessins, beaucoup très rapidement, sur n'importe quel bout de papier. C'est la deuxième étape. Et je passe à la troisième, celle que je prépare maintenant" (19).

En sus veintitrés litografías sin títulos en las que destacan los trazos simples y con menos cantidad de plenos de colores que la serie anterior, Miró sitúa a un Ubu agonizante en Mallorca, y apunta contra Franco pero también contra los veraneantes burgueses, es decir, "tous les Ubu qui se vautrent sur les plages au mois d'août" (Rowell 1995: 322). A los personajes ubuescos, agrega elementos propios de sus cuadros: astros, animales y figurinas mallorquinas ("siurell"), dando cuenta de la interrelación creativa.

En su tercer y último libro, *L'Enfance d'Ubu* (1975), (de formato 35,5 x 53 cm), Miró vuelve al universo infantil, mezclando texto (letras, palabras sueltas) e imagen con *collage*, ambos de composición propia, en una misma litografía. Miró le propone a Tériade reunir toda la serie de dibujos que ha venido realizando. Se trata de veinte planchas que evocan el espíritu infantil. El resto de las planchas que no publicó Tériade fueron expuestas en la Galerie Marwan Hoss de París (abril-junio de 1985) con el nombre "L'enfance d'Ubu-1953-gouaches et collages".

Además de realizar durante este tiempo esculturas de los personajes, muchas de las cuales regala a Tériade, como "La Mère Ubu" (1945, 1975), "La Fille d'Ubu" (1971), "Le Père Ubu" (1973), Miró participa en el teatro en una obra que dará cierre a su ciclo ubuesco, justamente al final tanto de su vida como del franquismo. Si bien ya se le había ocurrido llevar a escena *Ubu*, esta idea se materializa, más tarde, en la propuesta del grupo de jóvenes catalanes "La Claca", que le ofrecen ocuparse del vestuario y escenografía para su obra *Mori el Merma* (1978) (Imágenes 134 y 135). Miró acepta siempre que el espectáculo sea "la fiesta de celebración de la muerte de Franco. El argumento me da igual. Yo participaré plásticamente y basta" (en Boix Pons 2010: 1107). En los cuadernos de notas del director, Joan Baixas, se pueden leer resúmenes de sus conversaciones en donde esta idea queda clara: "Quiere que quede en Catalunya la imagen de un Franco bestia, ridículo, muy ridículo. Espíritu competitivo de Miró, principalmente por lo que respecta a su querido amigo Picasso" (Baixas en 2006: 136).

El Merma representa al tirano, epítome de los valores burgueses, a la vez ridículos y violentos, sostenidos por el franquismo. El nombre proviene de una tradición popular de fiesta de corpus de la localidad catalana de Vic, durante la cual los niños corren al tirano al grito de "Mori el Merma" y "que caigui". La partitura (que carece de texto) fue compuesta por Rafael Subirachs y

el argumento pone en escena a un tirano que asusta a su pueblo y maltrata a su mujer; de pronto, en un acto de celebración violento y orgiástico, el tirano muere y el pueblo desfila ante él.²⁵⁷

La representación a cargo de marionetas humanas nos recuerda el interés de Jarry por despersonalizar el gesto y volver más arquetípico al personaje: “Es pot fer dir tot a una marioneta —deia— amb una mobilitat al atac que prescindeix de paraules i d’explicacions” (en Bravo 1994: 38).



Imagen 134. Imagen de la cubierta del programa de mano (1978). / Imagen 135. Escena de la representación en el teatro Liceu de Barcelona (1978).

Miró colaboró como un miembro más del equipo de actores y desplegó el mundo de sus litografías en marionetas y escenografía, inspiradas en la iconografía de *Ubu aux Baléares* y *L'enfance d'Ubu*. Se trató de marionetas interpretadas por actores que recogían la tradición del carnaval y de los gigantes catalanes, cuya gestualidad estudiaban los actores para evitar la rigidez. Estas fueron compuestas entre el 20 y el 30 de marzo de 1976, en un antiguo teatro de Saint Esteve de Palautordera, al que había asistido Miró con Francesc Català-Roca (quien rodará una película de la experiencia “Miró-Claca”). Según narra el director de La Claca, Joan Baixas, en “Nager à contre-courant muscle les biceps”, Miró quería ser dirigido como un actor más: “L’improvisation des acteurs et celle du peintre s’additionnent, tous dépendant de la naissance des personnages et de leur monde. Le jeu de scène prend vie en même temps que le jeu pictural” (en Szymusiak 2009: 141). La obra buscaba ser un “vómito del franquismo” (Baixas 2006: 137), ensuciar el escenario con colores y materia fecal.

La obra se estrenó, primero, el 7 de marzo de 1978 en el Teatro Principal de Palma de Mallorca y, después, el 7 de junio de 1978, en el Teatro Liceu de Barcelona, donde estuvo en cartel del 7

²⁵⁷ Hemos podido ver la obra en el registro realizado por la BBC y disponible en DVD la Fundación Joan Miró de Barcelona.

al 12 de junio y, luego, fue de gira por Berlín, Roma, Belgrado, París, Londres, Japón y Estados Unidos.

El día del estreno en el Liceu se transformó en una jornada catalana antifranquista. Miró subió a escena y declaró: “Els hem ben fotut!”, evocando en filigrana el “merdre” de Jarry. Ante la consulta sobre a quién habían “jodido bien”, Baixas explica que podía tratarse tanto del franquismo como de Picasso, cuya puesta de *Parade* (1917) de Diaghilev, había sorprendido a Miró en el mismo teatro Liceu. La obra contaba con el patrocinio de La Caixa y entre sus asistentes, además de la familia real, estuvo el presidente de la Generalitat Tarradellas. En el discurso del estreno, uno de los actores, Rafael Subirachs dedicó la obra a los compañeros del grupo de teatro Els Joglars, que en ese momento estaban detenidos o exiliados en Francia por problemas políticos. Como veremos en el apartado siguiente, tres años después, esta relación mediada por Ubu se estrechará, ya que Albert Boadella y su compañía de Els Joglars llevan a escena “Operació Ubu” en el mismo Teatre Lliure.

En el reportaje de René Bernard (*L'Express*, 1978) sobre el estreno de la obra, Miró es descrito como el símbolo de la Cataluña posfranquista; no obstante, el pintor se reconoce más modestamente como un “campesino catalán” y festeja que la obra le haya dado vida y resituado a Cataluña en el mundo:

R. B.: Le soir du triomphe de *Mori el Merma*, à Barcelone, on avait l'impression que vous étiez devenu le symbole de la Catalogne.

J. M.: Je suis catalan, j'ai toujours aimé avoir les pieds sur cette terre. Si, aujourd'hui, la Catalogne est devenue ce qu'elle est, je pense que j'y suis pour quelque chose. [...]

R. B.: L'enthousiasme du public vous surprend ?

J. M.: En Espagne et souvent ailleurs, on me connaît à travers les cartes postales des musées. Avec *Merma*, on s'aperçoit que je suis un peintre vivant. (145-146)

Baixas aclara que Ubu sirvió de puente entre Merma y Franco, en un momento en que había consenso en la sociedad en no hablar de Franco, para no entorpecer la Transición: “Miró entra muy consciente de todo. Yo le dije: ‘Estamos hablando de Franco en el Liceo y todo el mundo está de acuerdo en no hablar de esto’. Hablemos de Ubú porque es el que nos ha dado el punto de partida, Merma es Ubú y Ubú es Franco. Yo quería que él fuera muy consciente de ello para que no se sintiera utilizado” (2006: 142).

En el programa de mano de la obra, el crítico Alexandre Cirici alaba la adaptación de Miró-La Claca en términos de sátira y libertad:

És molt sa que Ubu, que ja va ésser a Barcelona als cicles de Teatre Mediterrani, torni a Catalunya. Aquesta vegada torna amb una transformació originalíssima i valuosa que és la versió sorgida del poder taumatúrgic de Joan Miró en col.laboració amb aquell deversall d'idees

teatral que volta sempre els muntatges d'un grup amb una trajectòria tan creadora com és el grup Claca.

És ben clar que la capacitat de Miró per a l'humor i la sátira, la seva llibertat i la seva fecunditat, l'elegància vital amb la qual sap saltar sobre les limitacions estretes dels puristes i els llepafils, la vitalitat i la rabia del millor aspecte de Miró exasperat del gest i del crit agressiu, han de trobar al volt d'Ubu l'oportunitat de dir-nos un gran missatge —divertidíssim, a més a més— d'alliberament.

En síntesis, además de la lectura satírica del fin del régimen franquista con la muerte del tirano, ocurrida en 1975, Ubu es rescatado por Miró en la defensa de Cataluña, en una relación productiva que se había iniciado ya en la década de los treinta, con un doble interés, por un lado, político y, por otro, de experimentación lúdico-formal con las palabras y con la recuperación de la cultura popular e infantil.

b. Ubu-Pujol o la sátira con elementos paródicos, por Els Joglars (1981, 1995, 2001)

Así como *Mori el Merma* celebra el final del franquismo y la muerte del dictador, con el retorno de la democracia la figura de Ubu será inmediatamente asociada a otro gobernante en Cataluña: Jordi Pujol, presidente de la Generalitat entre 1980 y 2004. La compañía Els Joglars, dirigida por Albert Boadella entre 1962 y 2012, como un teatro laboratorio de creación colectiva, trazó esta relación en tres adaptaciones libres en las que el motivo de Ubu reaparece como parte de una terapia de psicodrama para liberar de los impulsos violentos al Excels, el mandatario y protagonista de la saga, que sufre de tics nerviosos; este acabará identificándose con el rol autoritario que tiene que interpretar para su cura y se convertirá, entonces, en el Ubú-Excels. Las obras ponen en escena la vida del presidente, ordenada temporalmente según la evolución del psicodrama y los sueños o delirios de los personajes frente a la sombra de sus opositores. Esto estructura las dos primeras obras: en la primera, el Excels sufre de tics nerviosos, en la segunda y en la tercera, no se le entiende cuando habla y, ya en su ocaso, acude a terapia porque tiene que dejar el cargo y sufre de paranoia. El diagnóstico de Dr. Oriol es claro y evocativo del mundo ubuesco: “Tu tens enterrat tot el món de l'escatològic, de l'eròtic, la violència directa, les manifestacions animals” (1985: 145).

La primera obra es *Operación Ubú*, representada en el Teatre Lliure de Barcelona en 1981 y editada por Ediciones 62 en su colección “Cara i creu” en 1985. Le sigue *Ubú president* estrenada en el Teatro Municipal de Girona entre 1995 y editada por el Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona en 2007 (2 vols.). Por último, *Ubú president o Los últimos días de Pompeya*, puesta en escena en el Teatro Poliorama de Barcelona en 2001 y editada por Càtedra

en 2006 (junto a sus otras dos obras *Daaali* y *La increíble historia del Dr. Floit y Mr. Pla*, que componen su trilogía sobre Cataluña). Las dos primeras obras están escritas en catalán (si bien el castellano se hace presente junto al francés, inglés e italiano). Por último, en la tercera pieza de la saga, Boadella llevó el texto al castellano, ya que esta sale publicada en la colección “Letras Hispánicas” de Cátedra; de hecho, se trata de una traducción del catalán de *Ubu president* al que se le agregan abundantes comentarios a pie de página para explicar las referencias a la cultura y la lengua catalana, además de algunas modificaciones que responden a la realidad inmediata. Este cambio en las editoriales que publican las obras, de la catalana Edicions 62 a la española Cátedra, acompaña el viraje de la compañía y, sobre todo, del propio Boadella respecto del catalanismo, posición crítica que lo lleva a abandonar la región en 2007 e instalarse en Madrid, donde actualmente dirige los Teatros del Canal.²⁵⁸

El texto de las obras va mutando de una en otra, ya que se trata de una obra colectiva. En el caso de la edición en catalán de *Ubu President*, Boadella explica que el texto dramático es una transcripción de lo que había sido dicho en la representación: “Els textos [...] estan escrits tal com els deien els actors quan representaven les obres. És a dir, conserven formes col·loquials, castellanismes, jocs fònics i barreja de paraules sense significat, vulgarismes, dialectismes, etc. Els personatges es defineixen no només per les seves accions sinó també per la manera de parlar” (Boadella 2007: 5).

La lengua —y el idiolecto— es un rasgo que caracteriza al personaje. En ese sentido, Boadella se ubica en las antípodas del traductor al catalán de *Ubú, rei*, el escritor J. Oliver que, como hemos visto, defendía la corrección en los usos coloquiales del catalán en escena dando “llebre per gat”. En cambio, Boadella no cree que las palabras tengan un valor literario *per se*, de ahí que acepte errores y expresiones nacidas en las improvisaciones para formar la trama de sus textos: “Jo agafó l’*Ubú rei* i em sembla que en respecte tres frases concretes, i així, es produeix un llenguatge antiartístic [...]. De vegades, jo a la paraula li dono un valor estrictament periodístic, inclús respecte faltes de sintaxi dels actors a les improvisacions o els hi poso expresament. [...] Per a mi el teatre no és literatura, es pot servir de la literatura, però mai he partit de la literatura com a element artístic” (Els Joglars 1987: 68). Este gesto “antiartístico” de tomar los errores e incorporarlos a la obra resulta afín al ortografismo como procedimiento dilecto de Jarry (como hemos visto en II.2.2.) y, por lo tanto, el director se mantiene fiel no al texto de la obra (de la que toma pocas frases y el personaje prototípico), sino más bien al autor y

²⁵⁸ Esta conversión de su postura ha sido satirizada recientemente por la compañía Gataro que puso en escena la obra *Ubuadella* en el teatro Almería de Barcelona en diciembre y enero de 2016. Su representación, y el debate posterior al día del estreno, generaron un cruce polémico de cartas entre el director Víctor Álvaro y el ahora representado como Ubú, Albert Boadella.

su gesto irreverente: “Es posible, doncs, que més encara que el mateix Ubú sigui l’actitud del propi Jarry la que continua perdurant i, sobretot, la que continuem necessitant si no ens volem morir d’avorriment” (Boadella 1985: 112).

El modo peculiar en que habla el protagonista le permitirá trazar el paralelo entre el habla de Jordi Pujol (quien comete abundantes errores lingüísticos en sus alocuciones televisivas) y el personaje de Ubu y sus palabras deformadas. Así pues, Ubú-Excels mezcla todo el tiempo castellanismos en frases en catalán y a la inversa, por ejemplo, dirá: “Ho dieu *en serio*, Majestat?” (1985: 189), “Ni *disparos* ni res! Ja parlaré *mañana* amb els seus *superiores!*” (1985: 198). Cuando se expresa en castellano recurrirá a traducciones literales del catalán como “a más a más” (2006: 96), la partícula “que” como intensificador (“¿eh que no?, ¿Que vienes o no?” (2006:170), el verbo “haber” como necesidad (“ha de menester”) o el “¿son allá?” (2006:94). También cometerá errores de conjugación o pronunciación en la lengua catalana: “Devia *valdre* un dineral” (1985: 151), “El terrorismo és la *cangrena* de la societat” (1985: 240), “El *gorditu* del bigoti, que em vegi” (1985: 245). Su incapacidad de articular correctamente lo llevará a lanzar insultos escatológicos, confundir palabras haciendo juegos de palabras ubuescos hasta acabar en una cacolalia inentendible: “Ubú: Què em passa? Això em passa! (*Li fica el dit al ull.*) Merda! Merda!” (1985: 198) y a lanzar interjecciones novedosas como latiguillos: “au, au, au!” (128), confusiones como “señora” y “senyera” (2007: 116) y sonidos inentendibles transcritos con signos de pregunta: “...eeee. La, la???? El????... el otro día” (2007: 101).

En este apartado, veremos de qué modo la obra *Ubu roi* es recreada a través de una sátira con elementos paródicos que critica la cultura meta y que crece en virulencia en sus sucesivas reescrituras. Así pues, Boadella troca de figura política, su blanco no es Franco sino Pujol, pero continúa con la tradición de lectura de la obra de Jarry en España, asociada al esperpento y la farsa, como hemos visto en los capítulos anteriores.

En el caso de Els Joglars, el “drama en cinc actes” de *Ubu roi* se convierte en una sátira: el personaje de Ubu es actualizado y acercado a la realidad política catalana. Como hemos explicado en I.2.2c, la sátira, al igual que la parodia, resulta una adaptación crítica irónica (Hutcheon 2013: 90), pero mientras que en la parodia la crítica se establece entre textos porque ocurre “intramuros” de la textualidad, la sátira incorpora la referencia al mundo y su actualidad sociopolítica con fines correctivos: “satire is extramural (social, moral) in its ameliorative aim to hold up to ridicule the vices and follies of mankind”, “satire is certainly one of the ways of bringing the ‘world’ into art” (Hutcheon 2002: 43 y 108). En ese sentido de crítica correctiva,

Boadella afirmará que su trabajo como director es despertar una risa “higiénica” en el público (en el programa de mano de *Ubú President* en 1995). Avanzando en la definición de los términos y recuperando el quiasmo propuesto por Hutcheon sobre “política de la representación / representación de la política” (1993), la parodia desplegaría su crítica en los modos de representar a través de la referencia metateatral mientras que la sátira tomaría como objeto de su crítica a la esfera política (y los políticos) como referentes extradiegéticos, adaptando las referencias culturales y espacio-temporales.

A continuación, distinguiremos algunos rasgos paródicos y satíricos de actualización de los referentes en las adaptaciones. Si recordamos el propio texto francés, este entabla desde el *incipit* una relación intertextual paródica como reescritura de *Macbeth* en clave rabelaisiana al presentar la obra como producción de Ubu vuelto Shakespeare (*shakes-peare*): “Adonc le Père Ubu hoscha la poire dont fut nommé par les Anglois Shakespeare, et avez de lui sous ce nom maintes belles tragoedies par escript” (OC I: 349).

Los rasgos paródicos de las adaptaciones de Els Joglars se ubican, a nuestro entender, en los fragmentos metateatrales, donde el acto mismo de representar es llevado a escena. Así pues, *Ubu roi* es directamente mencionado como una obra que debe interpretar el presidente catalán en su tratamiento de psicoterapia, junto a otras como *Macbeth*. El psiquiatra, el Dr. Oriol (evocador apellido tanto del doctor Joan Obiols, famoso psiquiatra catalán que utilizaba el psicodrama como terapia, como del Dr. Fautroll, personaje de la novela de Jarry) propone al Excels ponerse la máscara del rey Ubú resumiéndole el argumento de la obra que deberá interpretar. La propuesta aparece tanto en *Operación Ubú* como en *Ubú president*, con mínimas variaciones, además del cambio de lengua:

Oriol (*silenci breu*): Què et suggereix el nom d'Ubú?

Excels (*tic*): Ubú?

Oriol: Sí, sí, Ubú. (*Endreça el dossier.*)

Excels: No... no.

Oriol: No. És un personatge de teatre. (*Sense donar-hi cap importància.*) És una idea que m'havia passat pel cap. (1985:148) [...]

Oriol: Recordeu que vaig triar l'Ubú, perquè l'Arturo Ui i el...

Actor 3r.: El Macbeth.

Oriol:... el Macbeth, exactament, no em donaven prou aquest nivell d'agressivitat, d'ambició, de brutalitat que necessitem. (1985: 154)

Y en la versión castellana posterior:

Dr. Oriol: Por cierto, ¿el nombre de Ubú te sugiere algo?

Excels: ¿Ubú ?, ¿Ubú ?..., no. Pero cada vez que oiga esta palabra tengo una pequeña crispación..., pero no, no.

Dr. Oriol: Es un personaje de teatro, eh..., pero es una idea que me ha parecido interesante para el caso, podrías empezar desde aquí. (Boadella 2007: 133)

Unas líneas después, se mencionan Brecht y Shakespeare:

Dr. Oriol: Sí, record que escogí el Ubú porque el Arturo Ui como... ¿cuál era el otro?

Actriz: Macbeth.

Dr. Oriol: ¡El Macbeth! ¡Exactamente! No me daban el suficiente nivel de agresividad, de violencia, de megalomanía y, sobre todo, de brutalidad, ¿eh? (2001: 136)

A continuación, el Dr. Oriol le recuerda el argumento de la pieza:

Oriol: Record la història, ets oficial del Rei Wenceslau de Polònia, el vols matar perquè ets tu, qui vols ser Rei. (*A l'Excelsa.*) I tu l'animes, l'incites, com *Lady Macbeth*.

Excelsa (*amb posat d'idiota*): Oriol, què feia aquesta senyora?

Oriol (*amb el espolsadors a les mans*): Qui, Lady Macbeth? Conspirava, conspirava. (1985: 163)

El personaje realizará cuatro psicodramas (en los dos actos de *Operació Ubú*): en el primero interpretarán la escena 1 del Acto I en la que la Mare Ubú convence a su marido de asesinar al rey:

Excelsa: Animal de merda!, **jo en teu lloc em cuidaria d'instal·lar aquest cul brut sobre el trono de Polònia.** (*Es nota que l'Excelsa gairabé no ho aguanta. L'Excelsa consulta amb la mirada a Mercè, que l'anima. Interpreta definitivament el personatge que la màscara li proposa*). Així podres menjar botifarra amb mongetes cada dia. (1985: 164)

[...]

Mercè (*recita el text de Mare Ubú amb veu de titella*): Com és possible que havent sigut rei de les finances (*agafa els braços de l'Excelsa-Mare Ubú i els da moure com els braços d'un titella*), et contentis de portar a desfilars cinquanta miserables soldats amb espadenyes.

Actor 3r. (*manipula els braços de l'Excels-Ubú. Fa veu de titella*): M'ofens, Mare Ubú!

Hauré 'imposar-te un escarment! [...]

Mercè (*manipula Mare Ubú*): Pobre desgraciat! Si m'a-ta-co-nes (*Mare Ubú deixa caure la vora del davantal amb el qual es cobria els pits i ensenya les grosses mamelles de la disfressa*), **qui et canviarà els calçotets?**

Actor 3r. (*torna a manipular Ubú*): **Merda! Sóc capità de dragons (sacseja molt el personatge), oficial de confiança del Rei Wenceslau.** Què més vols? (1985: 169)

En esta escena, hay palabras y expresiones que pertenecen al mundo jarryano (y que destacamos en negrita, ya que sería una traducción de frases del original) insertos en una recreación mayor. Lo mismo ocurre con el psicodrama siguiente, que se corresponde con las escenas 2, 3 y 4 del Acto I de *Ubu roi*, en las que la pareja ofrece un banquete peculiar y maloliente para planear la conspiración junto al Capitain Bordure (aquí llamado "Cabo Creus"). Si bien la estructura de la escena es similar a la de *Ubu roi*, los platos se catalanizan con "mongetes", "butifarra", "escalivada", "braç de gitano", y también se vulgarizan ya que hay materia fecal y patas de perro ofrecidas como manjar.

Excels: **Et veig ben lletja avui. Com es retarden les nostres il·lustres visites.**

Excelsa (*li donà la réplica com si també fes lletra*): Com es retassen les nostres il·lustres visites.

Excels (*busca ajuda*): Què faig?

Mercè (*hi acudeix*): Faci el que li sembli. Piqui, tasti (*Mercè fa veure que tasta, que pica*), deixi córrer la seva imaginació.

Ubú (*per picar i per tastar deixa anar les estovalles i les trepitja barroerament mentre fa veure que menja*): **Oh!, quina petxuga més bona!**

Mare Ubú (*amb molta propietat*): Què fas, bestiota? **Es menja el pollastre**. Socorro!, socorro!
(165)

(*Entran los invitados.*)

Cabo Creus: A veure, Mare Ubú, què ens ha preparat avui? (*Mercè dona el menú a Mare Ubú.*
Els militars, tots són orelles.)

Mare Ubú (*repassa el menú. L'Excelsa es mira Mercè esverada. Llegeix*): Esqueixada de rata.

Militars: *Bien!*

Mare Ubú: Escalivada.

Militars: *Bien!*

Mare Ubú: Peus de gos amb suc.

Militars: *Bien!*

Mare Ubú: I, per descomptat, mongetes amb botifarra! (166)

[...]

Mare Ubú (*llegeix*): Mel i colló (*les boques se'ls fan aigua*), crema de tifa cremada, melmelada de moreres del fossar (*es desa el menú a la butxaca i el que ve ho dirà de cor*), vaja, braç de gitano i postre de músic. (167)

Por último, la escena de la matanza del Rey de Polonia, y la huída de la reina Rosemonde y su hijo Bougrellas (Acto II, escena 1) aparece transformada en *Operació Ubú*. Ahora la reina, que se presenta como reina de Inglaterra, habla inglés y su hijo se expresa en francés mientras juegan un partido de tenis: “Reina: No us tolero cap ironia sobre el meu gran país. Oh! Great Britain” (184).

El segundo psicodrama reproduce la escena de la coronación de Ubú y la confiscación de los bienes de aristócratas, financieros y jueces (que se corresponde con el acto III escena 2 de *Ubu roi*), aunque ahora los personajes que asisten ya no son los nobles de confines pseudopolacos (de los condados de Vitespk, Vilma o Courlande), sino banqueros, magistrados y aristócratas catalanes como Duc de Romanones, Marquès de Monistrol, o financiero de la Caixa de la Sagrada Familia, Banca Catalina, entre otros (210-211). Al finalizar este segundo psicodrama, dos actores recogen las máscaras de Padre y Madre Ubú, que se han quitado el Excels y la Excelsa, y los imitan. La representación es, entonces, puesta en escena con una “vuelta de tuerca” más ya que ahora los actores que colaboran en el psicodrama se calzan las máscaras para interpretar los roles protagónicos de la pareja de Excelsos simulando ser Madre y Padre Ubú; esto acaba cuando el Dr. Oriol pide poner fin a la espiral paródica de reenvíos textuales:

Actor 1r. (*aplega de terra la màscara d'Ubú i representa l'escena de tesió que han viscut fa uns moments, clava una mirada de rancor al company i li llança la màscara*): “Egoista!” (*Tot seguit recull la corda*).

Actor 2n. (*imita l'Excels*): “Mare Ubú...”.

(*El doctor Oriol entra a escena.*)

Oriol (*els reprèn*): Nois, això no pot ser. Ja sé que els comedians teniu una facilitat per parodiar totes les situacions. Jo us admiro aquesta qualitat, però per favor, no ho feu. (1985: 217)

En *Ubu president*, los psicodramas se reducirán sin seguir de cerca la obra *Ubu roi*; sin embargo, hay una mención metateatral a los actores que muestran demasiada intensidad en sus

roles. De ahí que el Dr. Oriol les advierta que se atemperen y que no apliquen el método teatral de Stanislavsky: “Oye, ten cuidado que esto es ficción, ¡nada de Stanislavsky aquí!” (2006: 171).

Además de la referencia a *Ubu roi*, la propia compañía Els Joglars recibe una alusión metateatral tanto en *Operación Ubu*, cuando el Excels tiene una llamada telefónica de los actores denominados despectivamente “xicots” de un teatro de “Llibertat d’Expressió”: “Eulàlia (*a l’Excels, a cau de l’orella*): Perdoni Excels, a la línia u hi ha aquells xicots del teatre, de la Llibertat d’Expressió. / Excels (*reacciona*). Ah, sí, sí. Digui que no hi sóc, queestic ocupat” (1985: 125). Es relativamente reciente en la memoria la puesta de otra obra de Els Joglars, *La torna* (1977), que les valió un proceso por considerarla como un ataque contra las Fuerzas Armadas Españolas (en Oliva 1992: 436) y la detención de algunos de sus miembros, repudiada por el mundo de la cultura catalana, como hemos visto en el caso de Miró y Baixas en el estreno de *Mori el Merma*.

Además de esta relación metateatral en la que *Ubu roi* es usada como pieza de teatro para ser representada con fines terapéuticos, Els Joglars se sirven de la obra como elemento satírico, para poder reírse del mundo en el que están inmersos; y en ese sentido agregan referencias espacio-temporales para situarse en Cataluña, apodada justamente “Polonia” por sus detractores. Esto es posible de observar, entre otros aspectos, en algunos elementos paratextuales (título y prólogo) y en la referencia cultural en los nombres propios.²⁵⁹

El título original, *Ubu roi*, es retomado en los títulos de las versiones, respetando la saga escrita por Jarry, en la línea de *Ubu sur la butte*, *Ubu enchaîné*, *Ubu cocu*, etc., ahora se suman *Operació Ubú*, *Ubú president* y *Ubú president o Els Últims dies de Pompeia*, como nuevas aventuras del personaje vuelto “President”, el cargo de la máxima autoridad del Gobierno de la Generalitat, que no es traducido en su versión española; la referencia a la ciudad de Pompeya remite al ocaso de una ciudad destruida y funciona como metáfora del fin de un gobierno.

En cuanto al prólogo, el texto era introducido por una presentación de Jarry en la que situaba la pieza en coordenadas espacio-temporales confusas: “Nulle Part” y la “Ethernité”, según la fórmula de presentación: “Quant à l’action qui va commencer, elle se passe à Pologne, c’est-à-dire Nulle Part” (OC I: 401). Boadella se sirve de esta estructura de presentación y la reescribe en el programa de mano en “Paraules d’homenatge a Alfred Jarry i al ‘Doctor Oriol’” (1985:

²⁵⁹ También se podrían estudiar las relaciones intertextuales con textos de la cultura catalana popular y masiva: sardanas, canciones de fútbol, del himno catalán, declaraciones en medios de comunicación, himnos de la legión, la Falange, del Barça, refranes catalanes, juegos infantiles, lemas de las elecciones.

111), que reactualiza en las sucesivas reescrituras de *Ubu President* (1995 y 2001). Aquí sitúa la pieza en Cataluña a partir del encargo inicial del teatro Lliure de Barcelona. En 1995, tras rechazar las subvención de la Generalitat, el texto de la presentación se vuelve más agresivo ya que ataca el nacionalismo catalán: “Posiblemente los ingredientes de sátira política directa, así como el sarcasmo implacable sobre las megalomanías de nuestros dirigentes, encendieron las opiniones adversas de quienes creían que la joven democracia y el floreciente nacionalismo no debían ser materia de farsa”; al tiempo que critica el panorama teatral de Barcelona, que juzga aburrido y cada vez más dependiente de las subvenciones de instituciones oficiales; hecho que llevaría a la corrección política teatral, y “al humor blanco, el musical y la metafísica” (Boadella, en web de Els Joglars).

En la presentación de 1896, hemos visto que Jarry apuntaba a un público “activo”, propio del ambiente simbolista que sentía placer creativo. Respetando la creatividad de su público, Jarry zanjará la polémica sobre las posibles lecturas permitiendo la libertad interpretativa, ya que *Ubu roi* puede aludir a “les multiples allusions que vous voudrez, ou un simple fantoche” (*OC I*: 399); y así estaría habilitando una apertura hacia la sátira, no tan presente en el mundo simbolista. Boadella repite el gesto de Jarry en *Operació Ubu* al asociar el personaje a figuras actuales y dejar asimismo libertad de interpretación al lector para que lo identifique tanto con un político actual, por caso, Jordi Pujol, o con el simple hombre común, aquel fantoche que mencionaba Jarry: “Traslladat a la realitat d’avui podria ser Amin o Bokassa, però per què no Giscard?, o el gerent de l’oficina? També era el mestre d’escola del petit Jarry i ell més tard es va transmutar en el personatge que havia creat” (Boadella 1985: 111).

Ahora bien, la adaptación a la realidad local se ve claramente en los nombres de personajes, pues algunos son adaptados y otros nuevos provienen de la cultura receptora. De los treinta y cinco personajes que tiene *Ubu Roi* en francés, se mantienen los nombres de algunos (en las escenas relativas al psicodrama) y se agregan mucho más llegando a los noventa y cinco en *Operació Ubú*, sesenta y ocho en *Ubu President* y sesenta y nueve en *Ubú president o los últimos días de Pompeya*. Cabe aclarar que la relación con el *Ubu roi* es más marcada en *Operació Ubú*; en cambio ya en *Ubú president* (en su versión catalana y castellana) el vínculo es mucho menor —solo aparece la mención a la obra y la escena del desfile del Rey (2007: 149)— puesto que el personaje desarrollará luego sus propias aventuras, cada vez más megalómanas hasta querer ser el nuevo Papa. Además, en esta pieza se agregan más personajes de la cultura catalana y del mundo del espectáculo como el Caganer, Pau Casals (automatas), un futbolista del Barça, un monje de Montserrat y la virgen “Moreneta”, figuras como la cantante de ópera Montserrat Caballé, el empresario Gaspar Husa o el periodista Puigpelat de

“tvres/tvstress” (en referencia al canal catalán TV3), y políticos como su ayudante Arturito Mas (2006) o Mas Cardat (2007) (por Artur Mas) o su opositor Pascal Maramágnum (por Pascal Maragall), etc. En la siguiente tabla, mencionamos algunos ejemplos de los nombres de los personajes de *Ubu roi* y su adaptación u omisión en *Operació Ubú*, *Ubu President* y *Ubu President los últimos días de Pompeya*:

<i>Ubu roi</i>	<i>Operació Ubú</i>	<i>Ubu President</i>	<i>Ubu President o los últimos días de Pompeya</i>
Ubu, capitaine de dragons, officier de confiance du roi Venceslas, décoré de l'ordre de l'Aigle Rouge de Pologne et ancien roi d'Aragon.	Ubú, capità de dragons, oficial de confiança del Rei Wenceslau.	Ubú, capità de dragons, oficial de confiança del Rei Joan de Polònia.	Ubú, capitán de dragones, oficial de confianza del rey Juan de Polonia.
Mère Ubu	Mare Ubú-Excelsa	Excelsa / Mare Ubú	Excelsa Madre Ubú
Reine Rosemonde	Reina	Reina Sofeia de Polònia	Reina Sofea de Polonia
Venceslas, roi de Pologne	Rei de Polònia (Wenceslau)	Joan de Polònia	Juan Carnaval, rey de Polonia Nota: Alusión al rey Juan Carlos de España.
Le capitaine Bordure	El cabo Creus	--	---
Bougrelao (fils de Venceslas)	Nen (El Príncep. Afrancesat.)	El príncep Felix de Polònia	El príncipe Feliz de Polonia Nota: Alusión al príncipe Felipe de España y al cuento “El príncipe feliz” de O. Wilde.
corps de soldats de Dantzick	--	Mosso Cadira/ Mosso de l'Acadèmia	Policía Academia Nota: Alusión a la película “Police Academy” (1984)
Nobles (comte de Vitepsk, gran-duc de Posen, duc de Courlande, comte de Sandomir, Principauté de Podolie, Margrave de Thorn, Palatin de Polock).	Aristòcrates (Varón Dandy, Duc de Romanones, Comte de Cara, Marquès de Monistrol, Baró de Naixement)	--	--
Maître de Phynances	Comptable	--	--
Financiers	Financers (Banca Mascardat, Caixa de Pendons de Varsòbia, Caixes Confitades, Caixa de la Sagrada Família, Banca Catalina, Banca de Silbao, Banca Sigalosano, Banca Catre, La Sucursal de la Caixa de Morts)	Empresaris (Gaspar Husa, Titan Setinat, Catalina Vichy, President de la Caixa)	Empresarios (Gaspar Husa, Titan Satinado, Catalina Vichy, Presidente de la Caixa)
Magistrats	El Sacre Col.legi Cardenalici	--	--

De la comparación, destacamos que la primera pieza respeta más las escenas y adapta nombres de nobles por aristócratas y de financieros por banqueros a través de nombres catalanes deformados que evocan a referentes reales. Por ejemplo, “Caixa de Pendons de Varsòbia” remite a la “Caixa de Penedès” o el nombre del “Capitain Bordure” vuelto “Cabo Creus” alude a la polisemia de “cabo” que puede ser un accidente geográfico situado en Cataluña o un rango militar. También la terminación de “Wenceslau” para el nombre del rey “Ladislao”, se muestra como una catalanización fonética de una palabra castellana. En las otras dos obras, muchos de estos personajes desaparecen y se adapta aún más a la realidad local: la familia real evoca ahora a los reyes de España (Juan de Polonia, reina Sofea, príncipe feliz de Polonia). Los nobles, financieros y magistrados (presentes en la escena III, 2) desaparecen y solo hay empresarios y políticos.

En síntesis, Boadella y Els Joglars sitúan sus obras Cataluña con un objetivo enjuicador del aquí y ahora (cada vez más abotargado de personajes de actualidad). Además del fuerte valor crítico satírico contra la política catalana (es decir, la representación de los políticos), hemos también rastreado la referencia metateatral presente en las obras como un rasgo paródico que cuestiona el propio acto de representar (es decir, la política de la representación): así, *Ubu rey* es interpretado por los Excelsos que actúan en el psicodrama y que, a su vez, son parodiados por otros actores, en una espiral de reenvíos que el propio Dr. Obiol, demiurgo y *alter ego* de Boadella, llama a poner fin.

6.4. Otras adaptaciones de *Ubu roi* en el papel

Además de las numerosas puestas en escena revisadas hasta aquí, la adaptación de la obra dramática de Jarry tuvo tres casos singulares de manifestación en el primer cuarto del siglo XXI en España, privilegiadamente para un público infantil y juvenil y editadas en volumen impreso. A partir del análisis paratextual, ordenamos las adaptaciones, yendo de la mayor cercanía con la obra y el autor del texto fuente a una mayor lejanía; siguiendo la propuesta de categorización de Dubatti (1994: 157). Las obras son las siguientes:

- 1- *Ubú rei*, Alfred Jarry, traducción al valenciano y propuesta didáctica de Joan Pons, Germania editorial, 2009. (Imagen 136)
- 2- *Ubú rey*, por Jaime Asensi, recreación de la obra de teatro *Ubu roi* de Alfred Jarry, Alicante, Ediciones del Ponent, col. “Sol y sombra”, 2004,. (Imagen 137)

3- *Ubú rey de los mares (y antes de Polonia y Aragón)*, de José María Lander y Carmen Hierro, Logroño, Pepitas de Calabaza, col. “Funfunito”, 2008. (Imagen 138)

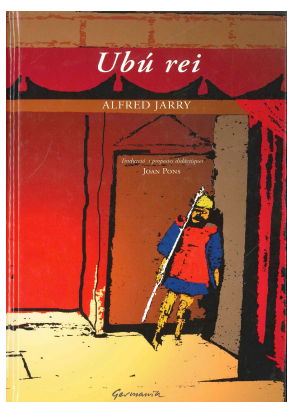


Imagen 136.

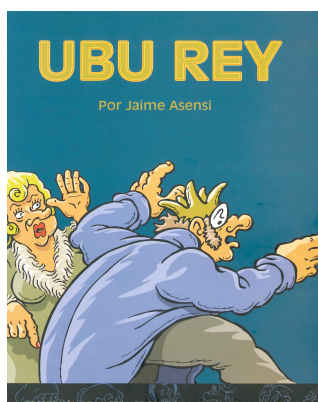


Imagen 137.

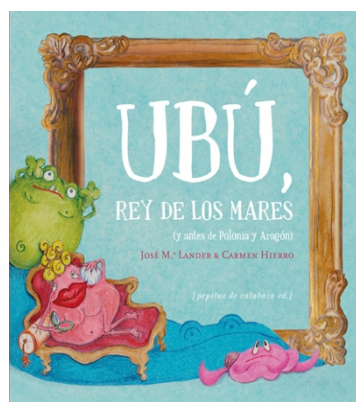


Imagen 138.

En todas ellas, al tratarse de una adaptación (A), se respeta la autoría del texto adaptado (Ta),²⁶⁰ a menudo, con la intención de generar “un guiño cómplice” al lector ya que se trata de un referente de autoridad, pero los mecanismos de explicitaciones del Ta en el que se basa la A son diferentes (Dubatti 1994: 13-27) en cada caso.

En el primero, se trata de una traducción al valenciano en la que el título y autor del Ta encabezan la carátula del libro, y se le acompaña con un subtítulo aclaratorio: “Traducción y propuesta didáctica de Joan Pons” (aunque no se aclara que es una versión reducida del Ta).

El segundo caso, se respeta el título del Ta traducido “Ubú rey”, pero el autor que ocupa el primer lugar es “Jaime Asensi”, el encargado de hacer la A. El autor del Ta es desplazado a la categoría de subautor de la A, junto a un subtítulo (a pie de la imagen) aclaratorio: “Recreación de la obra de teatro de Alfred Jarry ‘Ubu roi’”.

Por último, en el tercer caso se crea un nuevo título para la A en la que se evoca claramente el Ta: *Ubú rey de los mares (y antes de Polonia y Aragón)*. Este nuevo título está acompañado por el nombre de los nuevos autores: José María Lander y Carmen Hierro. Desplazado a la contracubierta se menciona el autor de Ta y se plantea una relación con él como “continuación patafísica-patidifusa de la inmortal obra de Alfred Jarry”.

²⁶⁰ No debemos confundir la abreviatura de “Ta” con “traducción”, ya que “Ta” remite al “texto adaptado”, esto es, al texto fuente del que parte la adaptación, ya que a veces es el original francés (como en el caso 1) y otras una traducción al castellano (como en el caso 2).

Las categorías usadas para explicitar la relación intertextual dan cuenta de esta distancia y, por lo tanto, de una mayor creatividad por parte del adaptador: desde la próxima “traducción” (1), pasando por la “recreación” (2), hasta llegar a la “continuación” (3), yendo de una relación de mayor subsidiariedad al Ta con la “traducción” a una de más autonomía con la “continuación”. En este último caso, los textos se ubican al mismo nivel de igualdad en la cadena de transformaciones; más aún si recordamos que Jarry también realiza “continuaciones” de sus propias obras.

La adaptación tiene, pues, una naturaleza paradójica, porque su especificidad radica en ofrecer un texto nuevo A de un texto previo Ta, modificándolo de distintos modos. La A goza, por lo tanto, de una autonomía relativa como texto nuevo, condicionada por relación con Ta: “el adaptador crea nuevas condiciones para un texto *ajeno y/o previo*”, sintetiza Dubatti (1994: 15); en los tres casos las condiciones de recepción apuntan a un lector joven (que cursa la estudios secundarios en el caso 1), o al menos afín con el mundo de la historieta o los libros ilustrados (en los casos 2 y 3). Estudiaremos las tres adaptaciones separadamente.

a. *Ubú rei*, en las aulas de Valencia

La editorial Germania, situada en Alzira, Valencia, es un pequeño sello que pretende brindar herramientas de trabajo al mundo de la enseñanza al tiempo que recupera propuestas literarias tanto locales como extranjeras, traducidas al valenciano.²⁶¹ Su colección “La Canya”, lanzada en 2009, con una subvención de la Generalitat Valenciana, buscó recuperar “clásicos olvidados” (y también que ya estaban en dominio público) y editó los títulos: *El faroner* de Henry Sienkiewicz (traducción de Anna Monzó), *La gallina degollada i altres contes* de Horacio Quiroga (traducción de Joan Puchal Cuadau), *El guardià del mort i Mort a Resaca* de Ambrose Bierce (traducción de Joan Sifre), *La petició i altres contes* de Jules Renard (traducción de M. Àngels Falcó), *La missa de les ombres i altres contes* de Anatole France (traducción de Lluís Tàrraga); la única obra de teatro traducida es *Ubú rei* (traducción de Joan Pons). Todas las traducciones cuentan con una presentación y propuestas didácticas para desarrollar en las clases de lengua y literatura.

En cuanto a *Ubu rei*, se trata de una versión reducida de la obra teatral; de ahí que no la hayamos incorporado en el corpus de traducciones analizadas, ya que todas las demás son

²⁶¹ Tal y como explican en su página web: <<http://www.germania.es/>>.

versiones integrales. Entonces, si bien *Ubu rei* se presenta en la cubierta como una “traducció”, la consideramos aquí como una adaptación, dado que exhibe un recorte significativo de la macroestructura de la obra. Además del recorte, se ha realizado un agregado de una canción en la escena 5 y una reescritura de la escena final, cumpliendo así con las tres operaciones características de la adaptación (Dubatti 1999: 70). El siguiente cuadro muestra las modificaciones de la A respecto del Ta francés:

<i>Ubú rei</i> (traducción de J. Pons)	<i>Ubu roi</i> (Alfred Jarry)
Escena 1	Acto I, escena 1
Escena 2	Acto I, escena 2
Escena 3	Acto I, escenas 3, 4, 5
Escena 4	Acto I, escenas 6, 7 / Acto II, escenas 1, 2
Escena 5	Acto II, escenas 3, 4, 5, 6, 7 / Acto III, escena 1 / canción agregada
Escena 6	Acto III, escena 2
Escena 7	Acto III, escena 3
Escena 8	Acto III, escena 5
Escena 9	Acto III, escena 7
Escena 10	Acto III, escena 8
Escena 11	Acto IV, escenas 1, 2
Escena 12	Acto IV, escenas 3, 4
Escena 13	Acto IV, escenas 5, 6 / Acto V, escena 2

De los V actos y 33 escenas del Ta, el texto de la A tiene 13 escenas continuadas (se eliminan algunas enteras, se reúnen otras, y se agrega nuevo texto); además, desaparecen el epígrafe y las notas de presentación de Jarry. De este modo, se simplifica el texto, pero no pensando en una posible representación, sino más bien para hacerlo más sencillo a la lectura juvenil. Las veintiocho notas a pie de página refuerzan esta actitud didáctica, ya que se añade información lingüística (a modo de glosario), por ejemplo: “Afanar: rampinyar, furtar” (14), “Llustrós: que té llustre, que brilla. (15), “Cràpula: home que viu en la disbauxa” (29), “Infàmia: blasme públic per alguna cosa deshonorant” (38), vocabulario que supuestamente un lector adolescente desconoce. También se da información cultural: “Marcgravi: a l’imperi carolingi i al Sacre Imperi, títol donat als funcionaris o als comtes encarregats de comandar les tropes i d’administrar justícia en una marca o província fronterera” (37).

En la presentación (así como en la contracubierta que reproduce un fragmento de esta), el lector juvenil se perfila con claridad. Por un lado, el epígrafe que abre el texto —y que suelen ser citas de autoridades consagradas— es, en este caso, una cita de la voz de dos jóvenes de trece años que “desautorizan” el tipo de texto “prólogo”: “Ens agraden els llibres amb pròlegs llargs perquè nosaltres no llegim mai els pròlegs. (Ariel i Leonardo, als 13 anys)”.

Por lo tanto, el texto de la presentación (7-10) está escrito a modo de “carta al lector” y no de prólogo tradicional —“no és la nostra intenció redactar un pròleg segons l’ús” (10)— y está firmada por “Editorial Germania”. En él, se perfila claramente el lector/destinatario de esta carta: “aquesta obra va dirigida als joves. No importa que pugui ser llegida per persones adultes, clar. Però a elles no els està destinada” (7). Y los editores explican que si bien la obra teatral estaba dirigida a un público adulto dado que es “un clàssic del teatre contemporani més radical”, esta no debe ser ocultada a los jóvenes porque fue escrita por un joven; de este modo plantean una simetrización del autor con sus lectores en tanto que pertenecientes a la misma categoría de “jóvenes”, aunque los separen más de cien años de distancia: “Ens resulta inconcebible que una peça teatral escrita fa més de cent anys per un jove de tan sols quinze pugui ser ocultada al que hui tenen eixa mateixa edat o parreguda” (7).

Jarry es descrito, entonces, como un “escritor olvidado” (y censurado en España) pero que en su tiempo fue un joven reconocido por sus pares;

va a ser un jove que va enlluernar el artistes del seu temps; va ser un jove venerat, admirat pels poetes, pels pintors, pels pensadors més avantguardistes de la societat francesa de principis del segle XX i la seua obra adquirí dimensions de culte en la vida de l'autor i hui, més d'un segle després de la seua mort, se la considera *rara* i se la posterga. Curiós, veritat? I s'amaga a aquells que són els seus naturals destinataris: els joves. (8)

La simetrización de la relación, al formar parte del mismo colectivo de “jóvenes”, hace que el lector pueda ponerse en posición del autor y lograr empatía en este gesto de reversibilidad. Este ejercicio de complicidad es reforzado en el texto de la presentación a través del uso de un “nosotros” inclusivo y de la sucesión de preguntas retóricas que simulan un diálogo con el lector sobre la intención que guía a un joven artista: “Pensem junts, per favor si tingueres quinze anys i escrigueres una obra de teatre; un conte; si pintares no un, sinó mols quadres; si cantares —com cantes— de viva veu. Ho faries per a rebre l'aprovació del teus majors o ho faries, en primer lloc, per a tu mateix i per a ton pare o per a ta mare? Per què Alfred Jarry hauria de fer una altre cosa?” (8).

Por último, los editores plantean como objetivo dar a conocer los jóvenes artistas olvidados al público adolescente, a quien se acercan por medio de un diálogo fingido: “Saps per quin motiu? Perquè ens sembla un deure d'editors i un deure de ciutadans (que també tenen fills) intentar deixar una petjada, per menuda que siga, que done sentit al nostre ofici” (9).

La “guía didáctica” que completa el libro ocupa casi la misma cantidad de páginas que la obra: va de la página 70 a la 123, mientras que la pieza teatral ocupa de las páginas 13 a 67. En ella se rescata justamente el contenido de la obra (haciendo eje en el despotismo y machismo del

personaje) y se busca estudiar cómo era la sociedad de finales del siglo XIX en Francia, especialmente qué lugar ocupaba la mujer. No hay comentarios sobre el singular lenguaje empleado por Ubú ni sobre los juegos formales con las palabras; la propuesta apunta ante todo al contenido cultural que la obra vehicula.

Por lo tanto, la obra es tomada en un sentido extremadamente realista ya que las actividades que se proponen a los estudiantes parten de considerar la obra como testimonio o signo de una época; justamente un realismo que el propio Jarry denunciaba en frases como ““nous ne trouvons pas honorable de construire des pièces historiques” (OC I: 402) porque “toute ‘histoire’ est si ennuyeuse, voire inutile” (OC I: 414). Los objetivos de aprendizaje son, entre otros, “conèixer les referències culturals, geogràfiques, històriques i contextuals en què l’autor va escriure l’obra”, “reflexionar sobre qüestions morals que subjauen en el text i que ajuden a la formació crítica i de valors socials de l’alumnat” (70). Respecto del primer objetivo, algunas actividades plantean, por ejemplo, corregir los datos erróneos de una entrada enciclopédica sobre Alfred Jarry; un cuadro de conceptos y definiciones de distintos sistemas de gobierno que imperaron en Europa entre los siglos XVIII y XIX (mercantilismo, fisiocracia, Antiguo Régimen, absolutismo, parlamentarismo, etc.). También, más asociado al segundo objetivo, se les pide a los estudiantes que pregunten a sus abuelos cómo eran sus hábitos domésticos en su juventud, sobre todo, las preguntas indagan sobre la posición en la clase social y sobre qué posibilidades de ocio, viajes o vivienda tenían a su alcance.

En cuanto a la obra, hay preguntas que guían la lectura de todas las escenas, apuntando a la comprensión del contenido y, sobre todo, a mostrar la desigualdad de poder entre los esposos Mare y Pare Ubú en cuanto a derechos de género, y entre el Pare Ubú y sus súbditos en cuanto a la conquista de poder y explotación del prójimo; también la relación con la religión y la tradición son abordadas. Algunos ejemplos: “¿Què mou la Mare a voler tenir més poder? I el Pare Ubú?”; “Interpreta la frase de la Mare Ubú: ‘Pobre desgraciat! Si em torces el coll, qui t’apedaçarà l’ouera dels calçonets?’. Indaga, amb el teus mitjans, com era la vida quotidiana d’una mestressa de casa burgesa al segle XIX”; “En l’època en què es va escriure *Ubú rei* (1888) el pare és la figura clau de la família tant com de la societat civil, domina, amb la seua estatura la història de la vida privada. La dona no podia disposar del seus béns en la comunitat. Com relacionem tot açò amb les aspiracions de la Mare Ubú i amb el seu comportament?”, “Quin és el nexa metafòric que s’estableix entre la Mare Ubú, l’església i la tradició?”, “Us sembla versemblant que Bravilau (Bougrelas) tinga catorze anys? Quines deu diferències podríem trobar entre els adolescents del segle XIX i els adolescents actuals?” (87-104).

Este hincapié en la interpretación realista de la pieza, en la que se retratan las relaciones de poder en la sociedad de finales del siglo XIX, se confirma en la traducción de la obra. Por un lado, los juegos de palabras deformantes no se mantienen; por ejemplo, leemos “mireu que no us mate” (13) en lugar de “que ne vous assom’je” (353). Hemos detectado solo un juego en el que se deforma el pronombre personal “te” por “ti”, cambio que es marcado en *itálica* para que se entienda que ha sido adrede: “*ti* mate i *ti* fique al sacot de les finances”, exclama el Pare Ubú (64). Más bien se recurre a un lenguaje estándar, aunque con registro más coloquial, con expresiones como “garbera de fills” (14), “tros de iaio de Merdra” (14), “colla de fartons” (30), “recollons” (17). Hay expresiones exclusivamente valencianas en: “bajoca” (23) que si bien coincide con el catalán para designar la planta, en valenciano se le añade la acepción de “bonàs, innocent, fava”,²⁶² “gallet” (31) que remite a una moneda de cinco céntimos y, por extensión, al dinero en locuciones verbales en valenciano “no tindre un gallet”, “no valdre ni un gallet”; “xe! Senyors!” (56) es una interjección usada para expresar sentimientos diversos; “pegar” en la frase “ha arribat el moment de pegar a fugir” (61), verbo empleado como intransitivo en el sentido de “encaminarse”. Este uso del registro coloquial en valenciano es alabado en la crítica de prensa de *Levante. El Mercantil Valenciano*: “*Ubù rei* destaca por la imperiosa naturalidad con la que ingresa un valenciano más popular, de la calle, con acepciones de la Ribera” (13 de noviembre de 2009, p. 4).

Por otra parte, los nombres propios con juegos de palabras son traducidos por el sentido: el “capitaine Bordure” se vuelve “Capità Pelacanyes”, el joven príncipe encargado de vengar a su padre “Bougrelas” se denomina “Bravilau”, apelando no a su idiotez (*bougre*) sino, por el contrario, a su bravura, y Ubú se convierte en rey de la “Confederación catalanoaragonesa” (como también había propuesto Oliver en su traducción al catalán); se sitúa así la Polonia en un territorio más cercano en el espacio y en la historia de la región valenciana.

b. *Ubú rey*, héroe de cómic

El lenguaje del cómic ha sido extensamente analizado desde la semiótica, dada la doble naturaleza de signo icónico y verbal que posee la viñeta, ya que, en él, el pictograma se pone en relación con un texto y, a su vez, el texto adquiere características no solo lingüísticas sino también icónicas gracias a su tipografía. Influidos por el análisis de la lingüística estructural sobre los productos de cultura de masas o de la semiótica ternaria de Peirce, muchos fueron los

²⁶² Para esta y las otras palabras valencianas, hemos consultado el *Diccionari Normatiu Valencià*: <<http://www.avl.gva.es/>>.

semiólogos o semióticos que tomaron el cómic como objeto de estudio, buscando las unidades mínimas o las reglas de composición de este nuevo “lenguaje” (autores como Barthes, Bremond o Eco y, en castellano, Gubern, Massota o Steimberg han estudiado este fenómeno). El trasvase de una obra literaria a un cómic es categorizada como “transposición” o “transmutación”, si tomamos la definición pionera ya planteada por R. Jakobson en 1959 para describir la operación de cambio de un código a otro o “traducción intersemiótica”.

El lenguaje de los cómics se caracterizará —siguiendo a Gubern (1974: 105-112)— por ser elíptico y, por lo tanto, requerir una actitud activa del lector, el cual restituirá el hilo narrativo. Se evita la redundancia y abundan los saltos en el tiempo. La coexistencia del signo icónico y lingüístico hace que se elija un momento significativo del texto para representar. También los personajes son elípticos porque “se da una simplificación y reducción de la realidad humana omitiendo muchos rasgos accesorios” (Gubern 1974: 134) y se le asocia un “gestuario”, sobre todo, de su rostro, es decir, un modo específico de expresión. De ahí que domine en su caracterización la figura de la metonimia, por lo cual lo físico envía a lo moral.

Asimismo el cómic presenta convenciones específicas, como son el uso del globo o *balloom* para encerrar los signos lingüísticos (ya sean diálogos o didascalias) e indicar quién es el enunciador; también abundan las onomatopeyas, sonidos inarticulados y los signos cinéticos que generan la ilusión del movimiento a esa imagen, estática por naturaleza.

En España, *Ubú rey* fue llevado a historieta en castellano por Jaime Asensi, ilustrador y diseñador gallego (Pontevedra, 1957), que trabaja ilustrando libros infantiles para las editoriales Vía Lactea, Sotelo Blanco, Obradoiro Edicións, Ir Indo Edicións y para adultos en Ediciones Libertarias, Edicións do Castro, Enciclopedia Galega Universal. Su *Ubú rey* salió publicado en 2004 por Edicions de Ponent,²⁶³ sello fundado en Alicante en 1995, que ofrece un nutrido catálogo de cómics en siete colecciones, mezclando autores clásicos y nuevos. Asensi llevó su propuesta de ilustración de *Ubú rey* la editorial, que la aceptó y publicó el 2 de julio de 2004. En una entrevista en abril de 2016, Asensi nos comentó que tenía la idea hacía tiempo y que no había sido un gran problema realizar la transposición porque al ser un texto teatral, ya que este se asemeja bastante a un guión de cómic. El inconveniente radicaba en la cantidad de diálogos, que debía recortar en las viñetas.

El objetivo de su transposición era resituar a *Ubú rey* en la tradición del guiñol: “resaltar el aspecto caricaturesco de los personajes de la obra, tanto en la trama como a nivel visual.

²⁶³ Véase: <<http://www.edicionsdeponent.com/cgi-bin/quienesomos.asp>>.

Intentando (no se si conseguido) que sea una obra divertida y fácil de entender pensando que fue pensada como teatro de guiñol” (declaraciones de Asensi, en la web de Edicions de Ponent). También el editor, en el breve prólogo, actualiza la obra a coordenadas que tienen la “frescura de lo próximo y cotidiano” y traba su ligazón con el mundo visual de la caricatura y el esperpento español, planteando una denuncia de una sociedad corrompida por el capitalismo: “esta feroz caricatura, contada en un delirante tono esperpéntico, significa la congénita estupidez de una sociedad abocada a todos los posibles naufragios éticos y morales, y en particular la de una versión del capitalismo en su más virulenta e irracional codicia”.

A través de planos muy cercanos a los cuerpos rechonchos de los personajes y de contrapicados, Asensi ilustra a una pareja mayor, que viven en un piso burgués, con un gato como mascota, acercándolos a un tiempo más próximo al presente, aunque sin situarlo en un espacio determinado, tal y como vemos en la imagen 140.

Ante la consulta por la traducción empleada, Asensi recordó haber usado un ejemplar castellano de bolsillo. Haciendo un cotejo con las traducciones realizadas, comprobamos que siguió la traducción de Fontamara de R. Sender. A nivel macroestructural, la historieta se presenta como una continuación de viñetas, sin indicar actos ni escenas, aunque el cambio de las mismas está dado por los recuadros, que indican un avance en la línea de la temporalidad, como “Varios días después...”, “Al día siguiente un mensajero se presenta en casa del padre Ubu...”. (véase imagen 139).



Imagen 139.

La adaptación de Asensi está guiada por la operación de la elipsis característica del cómic, ya que si bien se respeta el hilo de la pieza teatral, se eliminan réplicas o estas se vuelven más breves. Es posible ver ambos rasgos en la escena 2 del Acto I, ya que ahí se suprimen réplicas ligadas al apetito desmedido del personaje protagonista. Este, no obstante, se muestra a través de una sintética onomatopeya y un primer plano del rostro del personaje con la mandíbula desencajada. Citamos, primero, el diálogo de la escena marcando en negrita las réplicas

retomadas en el cómic de la traducción de Sender y, luego, las cuatro viñetas correspondientes a la imagen 140:

Madre Ubu: ¡Eh! nuestros invitados se retrasan mucho.

Padre Ubu: Sí, de por mi velón verde. Me muero de hambre. Madre Ubu, estás bien fea hoy. ¿Será porque recibimos gente?

Madre Ubu (*encogiéndose de hombros*): Mierdra.

Padre Ubu (*agarrando un pollo asado*): ¡Mira! Tengo hambre. Voy a morder en este pájaro. Es un pollo creó. No es malo.

Madre Ubu: ¿Qué haces desgraciado? ¿Qué van a comer nuestros invitados?

Padre Ubu: Ya tendrán bastante, ya. No tocaré nada más. Madre Ubu, ve pues a la ventana a ver si nuestros invitados llegan.

Madre Ubu (*yendo*): No veo nada.

Mientras tanto el Padre Ubu hurta una rodaja de ternera.

Madre Ubu: ¡Ah! He aquí el capitán Bordure y a sus partidarios que llegan. ¿Qué estás comiendo, Padre Ubu?

Padre Ubu: Nada, un poco de ternera.

Madre Ubu: ¡Ah! ¡La ternera, la ternera, la ternera! ¡Se ha comido la ternera! ¡Socorro!

Padre Ubu: De por mi velón verde, te voy a arrancar los ojos.

Se abre la puerta (fin de la escena 2 del Acto I)



Imagen 140.

En el cómic, las didascalias teatrales son reducidas, ya que las indicaciones son interpretadas por el ilustrador, quien solo deja en los recuadros indicaciones temporales, pues las espaciales pueden verse directamente dibujadas. Por ejemplo, en lugar de la indicación “la escena representa una estancia de la casa del Padre Ubu donde se encuentra preparada una espléndida mesa” (I, 2). Asensi advierte “varios días después” y, en cambio, vemos la gran mesa servida (viñeta 1, imagen 140). Si bien el ilustrador sitúa a los personajes en un espacio, este puede localizarse en cualquier referencia, porque los nombres propios son mantenidos, muchas veces, en francés (por ejemplo, “Bordure”, “Bugrelas”, etc.), repitiendo las mismas técnicas de copia directa o transferencia, usadas en la traducción por R. Sender, sin adaptarlos a la cultura de llegada.

En cuanto al signo lingüístico, siempre encerrado en el *balloom*, hemos visto que, en el cómic, este vale tanto por el aspecto material de la tipografía como por su sentido. Respecto de la tipografía, aparecen palabras en mayúsculas y en tamaño de fuente grande para indicar ira o insultos, como vemos, en la palabra inicial que abre la escena 1 del Acto 1, “mierda”. La importancia de las declaraciones es proporcional al tamaño de las letras, pero también a veces estas son resaltadas en negrita y con abundantes signos de exclamación o preguntas (como en el caso de “¡¡eres tan burro Padre Ubu!!” viñeta 2, imagen 142), reforzando en esos tres casos, la intensidad y emotividad de las palabras, es decir, su aspecto indicial.



Imagen 141.



Imágenes 142 y 143.

Respecto del contenido de las réplicas, además de ser recortadas, estas se asemejan a la traducción realizada por Sender para Fontamara, aunque con un castellano más normalizado. Siguiendo el ejemplo de la escena 1 del acto I, vemos que el cómic evita cualquier tipo de deformación gráfica (incluso el famoso grito de “merdre” inicial no es mantenido); así la peculiar frase “¡No me hagáis acojjotaros, Madre Ubu!” (15) se vuelve “¡No me hagas estrangularte, Madre Ubu!” (viñeta 2, imagen 141). También Asensi convierte el pronombre “vos” en “tú” y plantea un trato informal entre la pareja: “Padre Ubu, sois un grandísimo gamberro” (15) se convierte en “Padre Ubu, eres un grandísimo golfo” (viñeta 2, imagen 141). Las enumeraciones se reducen por medio del uso de los puntos suspensivos. Así, a la hora de enumerar sus cargos, Ubu dice ser “capitán de dragones, oficial de confianza del rey...” (viñeta 1, imagen 142), eliminando el resto de puestos: “condecorado con la orden del Águila Roja de Polonia y antiguo rey de Aragón, ¿qué más queréis?” (15).

En cuanto al vocabulario, se usan insultos más habituales: “de por mi velón verde” (15) se vuelve “por mis narices” (viñeta 4, Imagen 141), y se privilegia un vocabulario estándar, evitando los saltos de registros: en lugar de “capellina” (16), Ubu quiere lucir una “capa” (viñeta 2, Imagen 145), “los matachines armados con machetes” (15) se convierte en la expresión menos aliterada “matones armados con garrotes” (viñeta 2, Imagen 142) y también en la

historieta se simplifican frases, por ejemplo, la Madre Ubu pregunta: “¿Cómo! ¿Después de haber sido rey de Aragón os contentáis conduciendo a las revistas a una cincuentena de matachines armados con machetes cuando podrías hacer suceder en vuestro frascuelo la corona de Polonia a la de Aragón?” (15), la cual queda reducida a la pregunta: “¿Cómo! ¿Después de haber sido rey de Aragón te contentas dirigiendo a cincuenta matones armados con garrotes?” (viñeta 2, Imagen 142).

En síntesis, en la adaptación transpuesta a cómic, el lenguaje verbal debe adaptarse a las constricciones propias de este sistema sígnico, dominado por la operación de la elipsis. El adaptador hace uso de las marcas tipográficas para dotar de emotividad la letra, pero reduce la cantidad de réplicas, privilegiando aquellas frases nucleares que permiten el avance narrativo. Respecto de la traducción, se trata de una retraducción activa de la anterior realizada por Sender para Fontamara, pero el adaptador no la traspone literalmente, sino que la recorta y “normaliza” al evitar deformaciones gráficas, saltos de registros, juegos de palabras y al acercar los personajes a un castellano estándar que no “incomoda” al lector. Al no mencionar la traducción de la que parte, se trataría de un préstamo indirecto y parcial, que se acercaría a las formas de plagio (Maurel-Indart 2011: 266).

c. *Ubú, rey de los mares*, para niños de “0 a 144 años”

La singularísima editorial Pepitas de Calabaza, que había editado otros títulos de Jarry, mencionados en III.5.4, publicó también *Ubú rey de los mares (y antes de Polonia y Aragón)* en 2008, dentro de su colección de libros ilustrados “Funfunito”, en la que también aparecieron hasta ahora otros tres títulos: *Nonsense* de Edward Lear que reúne una traducción (“a la vez versión y recreación”) de limericks, *El arte de tirarse pedos. Ensayo físico-teórico y metódico de 1751* de Pierre-Thomas-Nicolas Hurtaut y *Gracias y desgracias del ojo del culo* de Francisco de Quevedo, con prólogo de José Luis Cuerda.

En el caso de *Ubú, rey de los mares*, escrito por José María Lander e ilustrado por Carmen Hierro, se trata de una adaptación destinada a niños, si bien en contratapa se parodia este tipo de literatura al recomendarlo a personas de “0 a 144 años”, y se pone en duda la pertinencia de la edad cronológica para la comprensión de los textos. La adaptación se plantea como una “continuación patafísica-patidifusa de la inmortal obra de Alfred Jarry”, tal como se señala en la contracubierta, mencionando de este modo el autor y la obra de partida.

En cuanto a la adaptación infantil, además de los abundantes dibujos (algunos de los cuales son los del propio P. Bonnard que ilustraban los *Almanachs du Père Ubu*), es interesante destacar la singular macroestructura del libro, compuesta por un “Prefacio para adultos”, “Presentación general de la obra”, “Capítulo cero”, “Veintiocho capítulos negativos”, “Nota a pie de página”, “Diccionario patafísico-patidifuso ilustrado” (Imagen 144).



Imagen 144.

En el prefacio “para adultos”, se explicita que el destinatario son los niños, por lo tanto, se juega con frustrar las expectativas que plantean las categorías architextuales. Y aquí la obra se asemeja a la propuesta de editorial Germania en su traducción valenciana también destinada a los jóvenes. Sin embargo, en el caso del libro ilustrado, este se propone como una lectura frutiva para que hagan los niños por fuera del horario escolar, ya que allí no se les enseña quién es Alfred Jarry, tal y como narran ejemplificando con la historia de un niño, Samuel, a quien “no le entraba en su cabeza cómo su maestra no le había explicado en clase quién había sido Alfred Jarry. Le parecía incomprendible que le hubiese enseñado de todo (verbos, adverbios, sufijos, prefijos, preposiciones...) menos lo importante: la literatura como juego, como burla, como absurdo, como placer, como crítica, como subversión, como ironía, como imaginación, como humor” (8). Por eso, los editores de Pepitas de calabaza se deciden por hacer una “versión de *Ubú Rey*” para ayudar a Samuel y “a tantos niños como Samuel que no se fían de lo que les enseñan en las escuelas” (9).

En cuanto a la trama, desarrollada en veintiocho capítulos que retoman, como una “continuación”, el hilo argumental de la pieza *Ubu roi*. Hacia el final de *Ubu roi*, la pareja de Père y Mère Ubu se embarcan en una nave rumbo a Francia para escapar de los rusos que los habían destronado. La acción de esta “continuación” española arranca en esta huida por los mares, ya que Ubú pasará de ser “rey de Polonia” a “grumete de un yate”: “Pues para evitar que el príncipe Bugrelao le cortase el cuello. [...] Papá Ubú se escondió de su adversario en el camarote de un yate y, ya en alta mar, le pillaron sin pasaje. El contraestre estuvo a punto de

arrojarlo al agua por viajar sin pasaje. No le arrojó por la borda porque el currículum de Papá Ubú está repleto de titulones y medallones” (2008: 15-16). Ya en altamar, destrona, con la complicidad de Mamá Ubú y capitán Chacarote, al rey de los mares Barba, pero su mujer y su hijo Barbita escapan y organizan una conspiración para recuperar el poder. Así se suceden una serie de peripecias con animales marinos (ballenas solitarias, peces salopines, delfines idealistas, etc.). Finalmente, Papá Ubu vuelve a perder la batalla contra sus adversarios y debe escapar nuevamente junto con su esposa a tierras chinas. Por lo tanto, la estructura de *Ubu roi* es retomada en esta continuación —aunque situada en otro espacio y con ayudantes y opositores distintos—, y podría continuarse en otras futuras aventuras partiendo del mismo equilibrio inicial, desequilibrio y recuperación del equilibrio, esto es, huída, conquista de nuevas tierras, derrota, y nueva huída.

Además de la peripecia recreada, la referencia al mundo ubuesco se hace presente en el uso de juegos de palabras, que suelen abundar en los cuentos para niños, bajo la forma de “palabras maleta” como “muchimillonario” (“millonario multiplicado al cuadrado”) (26), “miledra” (miel + mierda) (22) o parónimos como “pececines salopines” (22), “tiburón biberón” (44), “medusa hipotenusa” (48), que remiten a los nombres de ciertos personajes. Algunos de estos juegos de palabras se explican en el diccionario “patafísico-patidifuso” del final.

También cabe destacar un uso de las palabras en su valor tipográfico —como le importaba al propio Jarry y como hemos visto que ocurría con el cómic. Los personajes animales solo se expresan con onomatopeyas —que el Papá Ubú se encarga de traducir al castellano—, y estas están marcadas con otra tipografía y color. En se sentido, se añade una nota al pie de página, que juega con desvelar el sentido de una canción entonada por pingüinos “Yanyinyan, Yanyinyan...”: “Nota: Gracias a la generosa colaboración del eminente patafísico doctor Espinaruco, amigos de tantos esquimales, conocedor como ningún otro biólogo de las especies árticas, facilitamos a los lectores la traducción de la letra de este villancico cantado a capela por los pingüinos bailarines: ‘Pero mira cómo beben / los salopines en el río. / Pero mira cómo beben / por ver a Papá Ubú tronío’ (82).

d. Comparaciones de las tres adaptaciones

Anunciadas como “traducción”, “recreación” o “continuación”, las tres obras analizadas anteriormente pueden caracterizarse como “adaptaciones” de la pieza teatral *Ubu roi*, ya que ofrecen textos que presentan recortes, añadidos y reescrituras del texto adaptado. En los tres

casos, este último es mencionado como texto de partida de la adaptación como así también su autor francés, aunque también el autor de la adaptación cobra mayor protagonismo. La orientación hacia un nuevo público, generalmente infantil y juvenil, orienta las adaptaciones.

Hemos visto que la editorial valenciana Germania ofrece una pieza teatral recortada, anotada y didactizada para ser tratada en el aula. Tanto en el prólogo como en sus notas y guía de trabajo, se plantea una relación de simetría entre el lector y el autor, ya que este último es rescatado en su calidad de “artista joven”, movido por los mismos intereses que el lector al que está destinada la adaptación. La obra es recuperada, sobre todo, para educar al estudiante sobre la sociedad del siglo XIX y despertar su conciencia crítica en cuanto a los valores asociados al hombre y la mujer en esa sociedad finisecular. Al dar más importancia al contenido que a la forma lingüística, la traducción se ofrece en un valenciano estándar con expresiones coloquiales y vocabulario cuyo significado, muchas veces, se explica al estudiante a pie de página.

En la segunda y tercera adaptaciones analizadas, se da un cambio de género, ya que de obra teatral se pasa a nuevos formatos como el cómic y el cuento infantil ilustrado, y se introduce la fuerza de la imagen en diálogo con las palabras. El autor de la adaptación tiene mayor visibilidad y adapta la estructura de la pieza con mayor libertad, tomando algunas escenas del texto fuente, elementos temáticos y algunos personajes. Hemos caracterizado el cómic de Asensi a través de la operación retórica de la elipsis, rasgo prototípico de este tipo de lenguaje. La adaptación de una obra de teatro al lenguaje del cómic parece una operación sencilla, ya que ambos tienen el diálogo como elemento central. Así y todo, en el caso del cómic muchas de las declaraciones lingüísticas son “transpuestas” a imágenes y, por lo tanto, se operan recortes para evitar la redundancia; por ejemplo, esto es lo que ocurre en aquellos dichos que caracterizan el apetito personaje y que fueron transpuestos a primeros planos de su rostro y a interjecciones groseras, que enfatizan el aspecto caricaturesco del guiñol. En cuanto al texto, Asensi siguió la traducción realizada por R. Sender para Fontamara, aunque operó cambios para obtener un texto más sencillo y próximo al lector, sin incorporar los juegos de palabras; también la palabra fue tomada en su aspecto tipográfico (color y volumen) para dotar de mayor expresividad al cómic.

En el tercer caso, el cuento infantil ilustrado *Ubú, rey de los mares* está destinado a un público aún más joven: los niños, pero se propone como una lectura “lúdica” para hacer fuera del sistema escolar, a diferencia de lo que ocurría con la propuesta de Germania. Al igual que la editorial valenciana, ambas propuestas se sirven de la categoría architextual de “prólogo” pero para desviarlo y proponer textos que lo parodian. Más próximo a una lógica del absurdo patafísico, *Ubú, rey de los mares* ofrece imágenes de Bonnard, veintiocho capítulos “negativos”

—tal y como los llaman— y un diccionario “patafísico-patidifuso” en el que abundan juegos de palabras. La adaptación retoma sobre todo la estructura de la peripecia y los personajes protagonistas, pero sitúa la historia en un mundo acuático.

6.5. Conclusión

En este capítulo, nos hemos propuesto dar cuenta de las adaptaciones de la pieza teatral que no fueron abordadas en nuestro corpus de traducciones, pensando sobre todo en una posible continuación de la investigación en trabajos futuros. Es cierto que el interés que guía la presente tesis es estudiar la relación entre las distintas traducciones publicadas y que efectivamente circularon en el mercado editorial, combinando un análisis microtextual de los juegos de palabras con un estudio macrotextual asociado a la situación de los traducciones en sus contextos receptores; pero no por eso podíamos dejar de mencionar las adaptaciones de la obra de teatro que tomamos como objeto de estudio, ya que esto nos permite completar con mayor exhaustividad la recepción de la obra y de su autor.

Así pues, hemos elaborado una lista de las distintas puestas en escena que tuvieron lugar en Argentina y España (la cual asumimos que es perfectible dada la dificultad en acceder a esos datos, muchas veces dispersos). Hemos advertido que desde 1963 *Ubu roi* (y sus continuaciones como *Ubu enchaîné*, *Ubu cocu* y muchas adaptaciones libres de las piezas) fueron llevado a escena en ambos países a un ritmo regular hasta la actualidad (veintisiete puestas en Argentina, cuarenta y cinco en España), por grupos de teatro independientes que elegían especialmente al personaje de Ubu por su carácter rupturista o porque les permitía una sátira de los políticos de turno. Las puestas en escena —al estar al margen generalmente del teatro comercial u oficial— permanecieron poco tiempo en cartel en salas alternativas y tuvieron poca repercusión mediática.

En un segundo momento, analizamos —a modo de muestra de un futuro estudio más extenso— dos libretos de puestas en escena: *Ubú rey* de Etelvino Vázquez por el grupo Caterva de Gijón y *Ubú en Bolivia* de César Brie por el Teatro de los Andes. El análisis se centró tanto en el aspecto macroestructural de las adaptaciones (recortes, agregados y reescrituras) como microestructural (la traducción de las referencias culturales). Advertimos que, en el caso de Vázquez, su adaptación —que respeta las referencias culturales del original— propone un cambio de género, al situar a los personajes como actores de circo, que ejecutan números de magia, equilibrismo o entonan canciones. Por su parte, Brie propone una adaptación libre

intercultural, al servirse de un texto occidental que pone en diálogo con la realidad indígena. Esta obra funcionaría como una “tradaptación” —recuperando la conceptualización de Cameron (en Zaro 2007: 15)— puesto que el director adapta la pieza a las coordenadas latinoamericanas de forma explícita. Así, la adaptación de todas las referencias culturales, la inserción de fragmentos de la realidad como discurso de un político boliviano, la denuncia del asesinato de un campesino o la declaración realizada en el prólogo que abre la obra, plantean un teatro que cumple una función identitaria²⁶⁴ y que interpela al espectador al denunciar la clase corrupta que gobierna estos países. En relación con la obra de Jarry, Vázquez retomaría el aspecto *potachique* del guiñol, en tanto que Brie su carácter satírico de denuncia de referentes extraliterarios.

En Cataluña las adaptaciones libres de Els Joglars (1981, 1995, 2001) también se inscriben dentro de la realidad catalana, pero mofándose justamente de la función identitaria que podría tener un teatro reivindicativo catalán y apuntando a una sátira cada vez más virulenta de ese mundo. Hemos estudiado de qué modo los rasgos paródicos están presentes en las obras al cuestionar la propia representación (ya que los personajes deben actuar un piscodrama basado en *Ubú rey*), pero por sobre todo destacan los rasgos satíricos que apuntan a una crítica de los políticos catalanes y, en especial, del entonces presidente Pujol. En las sucesivas reescrituras, las piezas se van alejando de la obra francesa (en la retoma de personajes, escenas o réplicas) y anclando en la cultura de llegada; solo el motivo de “Ubu” subsiste como sinónimo de “tirano”. Esta misma relación de Ubu como un personaje tiránico identificable anteriormente con el dictador Franco es aludida en la obra *Mori el Merma* (1978) del grupo La Claca, con escenografía de Miró, en la que el artista sintetiza su larga producción asociada al personaje de Jarry, de quien rescata el humor lúdico e infantil.

Por último, en la parte final del capítulo, estudiamos tres adaptaciones de *Ubu roi* editadas en libros en los que no solo se tradujo, sino que se recortó, añadió y reescribió el texto de partida en pos de distintos objetivos: cambio de género en el caso del cómic —respetando las restricciones impuestas por este lenguaje audiovisual—, adaptación a un nuevo público estudiantil y juvenil, o adaptación a un libro de cuentos ilustrado para niños son otras de las sugerentes formas que ha adoptado el personaje de Ubu en este primer cuarto de siglo XXI.

²⁶⁴ Esta función es estudiada por Brisset (1990) respecto del teatro traducido en Quebec durante la llamada Revolución Tranquila de los años sesenta: los clásicos occidentales, justamente, eran domesticados para hacerlos hablar de la cultura receptora y volverlos contemporáneos. Así como Brisset sintetiza que “Hamlet se vuelve rey de Quebec” (y se borra el cronotopo foráneo de Dinamarca), hemos visto, a través de elementos paratextuales y nombres de personajes, que lo mismo ocurre en la adaptación libre de César Brie en la que Ubú se convierte en rey de Bolivia.

CONCLUSIONES

“Père Ubu — Traduisez toujours, vous verrez mieux ainsi.”

Alfred Jarry (*OC I*: 604)

Tras peripecias de aparición y ocultamiento, Ubu salva el pellejo y, otra vez en su navío, orienta la proa para seguir surcando mares de palabras. En nuevos puertos habrá quienes traten de amarrar la espiral del sentido, que vuelve a desanudársele una y otra vez. Gracias al análisis de este largo siglo (1896-2016), hemos advertido que *Ubu roi*, con sus reescrituras, ha demostrado ser un prisma desde donde leer relaciones literarias entre autores y traductores, pero también editores, adaptadores, críticos, poetas y artistas plásticos.

En la continuidad transformativa de las reescrituras, la traducción potencia ese prisma en nuevas coordenadas de espacio y tiempo, situando la obra en los distintos campos nacionales que la recibirán.²⁶⁵ Por eso, creemos que observar la literatura desde la materialidad de la traducción (incorporando a sus agentes, su relación con el repertorio local, etc.) nos ha permitido ampliar la historia literaria desde una óptica plural que, a la vez, contribuye a descentrar el canon. De este modo, atendemos al autor, a su obra y a sus condiciones productivas (de producción y recepción) de forma relacional, evitando concentrarnos exclusivamente en un solo elemento. Así pues, hemos detectado nuevos problemas, que surgen —muchas veces como paradojas— en esta instancia relacional, tal y como planteamos en la primera parte de la tesis, dedicada a las consideraciones teórico-metodológicas. Tras revisar la circulación del sentido en las reescrituras de la obra elegida, recuperaremos aquí las aportaciones generales a los Estudios de Traducción y abriremos posibles vías de continuación de este trabajo.

Hemos empuñado la “candela verde” para iluminar, ya en la segunda parte de la tesis, una poética específica en sus sucesivas reescrituras, articulando el análisis descriptivo textual con el sociológico y cultural. Advirtiendo la paradoja de que Jarry resulta un autor más reconocido que conocido, tanto por el público como por la academia, hemos querido avanzar en el conocimiento de su poética y en las condiciones productivas de su obra. Para romper con la leyenda de “autor maldito” centrada en anécdotas que ocultan los condicionamientos sociales, situamos, en un primer momento, al autor y la obra en su campo literario francés, dominado, en su polo autónomo, por el Simbolismo, ya en plena decadencia a causa de su propia consagración, y al que Jarry colabora —una vez dentro— en destruir a partir de aportaciones que provienen de la

²⁶⁵ También Bourdieu recurre a la metáfora óptica al afirmar que el analista debe situar al autor en el “prisma deformante que ejercen tanto en producción como en recepción las campos nacionales” (2002a: 166).

cultura popular y *potachique* o estudiantil. En ese sentido, hemos descrito la trayectoria que realiza Jarry en su campo literario siguiendo una estrategia de oportunismo que le hará cambiar la enunciación de sus obras según el reconocimiento de sus pares o de un público popular. Hemos estudiado su modelo literario en sus tres componentes: el autor, la obra y el lector.

En cuanto al autor, lejos del pacto verista que lo liga a la persona física, en el caso de Jarry, este resulta una figuración que garantiza la ficción y la potencialidad semántica desde el margen de la obra: Jarry teatraliza su vida y se convierte en Ubu. Se sirve para tal fin de las artes pictóricas (sintéticas, en la estela de Gauguin), tanto en retratos disímiles del mismo personaje que ponen en jaque la verdadera identidad, en la firma de telas pintadas por Jarry con el seudónimo de “Ubu” o de “Alain Jans”, o en firmas colectivas, como en los *Almanachs du Père Ubu*. Igualmente, en textos personales, como las correspondencias con el director Lugné-Poe, su amiga Rachilde, su hermana Charlotte, entre otros, la firma de Ubu vuelve a aparecer rubricando sus cartas. Además, en su propia producción literaria, Ubu resulta a veces personaje y a veces autor (como ocurre en la biblioteca imaginaria del Doctor Faustroll). En ese sentido, la aparición de Jarry como personaje de ficción en *Les faux monnayeurs* de Gide corona el procedimiento por el cual el autor queda adherido a los engranajes de la ficción.

Respecto de la obra, la reescritura se vuelve un procedimiento literario central de creación que encuentra en *Ubu roi* un elemento bisagra de los dos espacios de producción (el primero asociado al Simbolismo, el segundo a la cultura popular). Primero, Jarry reescribe la pieza escolar de composición colectiva desde el credo simbolista, retomando de forma productiva la noción de “plagio”, ya que reconoce que se trata de una “restitución integral” de esta obra creada anteriormente por colegas. Reconstruyendo la cronología de sus publicaciones, hemos visto cómo Jarry compone un Ubu como “tipo abstracto”, no situado en coordenadas precisas y que busca “suggérer au lieu de dire” (OC I: 171). De este modo, introduce a Ubu en sus obras de cuño simbolista: en *Minutes de Sable memorial* (“Guiñol”) (1894) y en *César-Antechrist* (“Acte Terrestre”) (1895); también logra acceder a la publicación en la prensa literaria en auge durante esa época de mediatización literaria, al tiempo que edita sus propias revistas de arte. *Ubu roi* saldrá, primero, en dos entregas en *Le Livre d'Art* (1896), antes de ser publicada entera en *Mercure de France* ese mismo año. A tono con el Simbolismo, Jarry toma partido en metatextos sobre su *Ubu roi* antes del día del estreno, en los que se manifiesta sobre la renovación de la escena a través de decorados heráldicos, actores que interpreten con el rictus de la marioneta lejos de una identificación referencial o histórica precisa, alentando una actitud activa y creativa por parte del público. Se opone, así, al teatro comercial de *boulevard* o al teatro naturalista defendido por Antoine. En esa misma tónica, realiza en la propia obra cambios

paratextuales (dedicatoria y categoría architextual) y textuales (especialmente dotando de simbolismo los nombres propios asociados, ahora, con la heráldica).

Hemos dicho que el autor recupera el Simbolismo al tiempo que lo subvierte desde dentro. Así pues, agrega a la recontextualización simbolista una dimensión material que era soslayada, y que une el mundo de lo alto y lo bajo, de los símbolos y de la materia. En este segundo movimiento de reescritura, sitúa la obra en el seno de la cultura popular, en la que abundan los géneros menores, como la opereta, las marionetas y el mirlitón, así como las crónicas de actualidad en forma de almanaques. Si bien nuestro autor practica estos géneros devaluados, hemos advertido que no los cultiva con un afán realista sino más bien paródico, ya que mantiene el anacronismo de la obra, próxima a una “verdad bufá” de carácter eterno. Para estudiar esta segunda reescritura, hemos revisado las operaciones de inversión, ensamblaje y reducción de *Ubu roi* en otras obras del ciclo: en *Ubu enchainé* (inversión temática), en *Almanachs du Père Ubu* y *Ubu cocu* (ensamblaje de fragmentos de *Ubu roi* y de otros textos breves) y en el proyecto inconcluso del Teatro mirlitonesco (reducción para marionetas en *Ubu sur la butte* o *Ubu intime*).

Además de la reescritura de sus propios textos, Jarry sitúa a su obra en la estela de Shakespeare y de Rabelais, reuniendo fuentes cultas y populares. Nos hemos detenido en el epígrafe de *Ubu roi* que instala la obra en la confusión autoral: Ubu resulta el *alter ego* rabelaisiano de Shakespeare. Hemos estudiado la presencia de ambas fuentes (especialmente de las obras *Macbeth*, *Hamlet* y *Las alegres comadres de Winsor*, así como de algunos pasajes de *Gargantúa*, *Pantagruel* y el *Libro IV*) a la luz de la operación de carnavalización sugerida por Bajtín, que consiste en un rebajamiento del cuerpo y de la lengua con un objetivo regenerador.

Por último, en cuanto al lector, hemos planteado los dos lectores posibles según el momento de enunciación. Jarry pasa de apuntar a un lector “activo”, afín con el credo simbolista, a uno más popular, que tendía a ver en el Père Ubu un simple fantoche. Ambas lecturas ya estaban previstas en el programa inicial del autor en *Linteau*, texto en el que sugería que todos los sentidos que activara el lector, por más inesperados y contradictorios que fueran, habían sido previstos de antemano en su indeterminación. Si bien Jarry sostiene esta prevista potencialidad, hemos advertido que toma partido por un tipo de literatura no anclada en un realismo de referentes espacio-temporales, es decir, estaría a favor de la primera lectura de carácter antimimético, a pesar de que su oportunismo literario lo lleve a aceptar posteriormente la segunda (y que, cabe subrayar, será la más ensayada en las reescrituras posteriores).

Las dos lecturas, una paródica (atenta al aspecto formal del lenguaje), la otra satírica (que hace hincapié en la referencia extraliteraria), se activan tras el día del estreno en 1896 y han proseguido cultivándose en su recepción posterior durante todo el siglo largo que le siguió. Entre las recuperaciones más proclives a la propuesta revulsiva de la palabra y la teatralidad, se cuentan el Théâtre Alfred Jarry de Artaud y Vitrac, las vanguardias artísticas (en especial, Dadá, el Surrealismo y el Futurismo), obras singulares como *Potomak* de Cocteau y *Les mamelles de Tirésias* de Apollinaire, cuyas relaciones hemos estudiado. Después de la Segunda Guerra Mundial, la recuperación más fiel al texto la realizan los miembros del Collège de ‘Pataphisique, que buscan poner de relieve la extensísima producción de Jarry y de otros autores afines a la ‘Patafísica, con figuras como Eugène Ionesco, Boris Vian y Fernando Arrabal. Hemos estudiado la poética de las primeras obras de estos autores —todos miembros del Collège—, sus trayectorias consagratorias en el campo literario francés, y las operaciones comunes que los vinculan con la concepción literaria de Jarry: parodia de la caracterización genérica, principio de unión de contrarios, personajes considerados como tipos, quiebra de la lógica espacio-temporal, desarticulación del lenguaje. En ese momento, gracias a la revalorización asociada a la labor del Collège y también al auge del “Teatro del absurdo”, es cuando tiene lugar la edición de las primeras obras completas de Jarry. Aquí, pues, nuestro autor se internacionaliza y accede a la traducción al castellano. Por último, hemos revisado las puestas en escena francesas, sobre todo, la de Pierre Vilar, para en el Théâtre National Populaire (1958), que propone un *Ubu roi* en clave de sátira política, la cual le otorga el éxito masivo que hasta entonces se le había negando.

El modelo literario jarryano también queda plasmado en una peculiar concepción de la lengua y la traducción, cuyo estudio se nos ha revelado de central importancia para poder analizar posteriormente las traducciones de nuestro corpus. Hemos comenzado revisando la productividad de la relación interartística entre pintura y literatura en la propuesta de un signo sintético y abstracto pero cargado de materialidad. La letra, como elemento irreductiblemente material, ha sido estudiada en la poética de Jarry, desde la creación de tipografías y pinturas del alfabeto de Père Ubu a la deformación de palabras existentes con la introducción, entre otras, de su consonante dilecta, la “r”. De este modo, Jarry se posiciona sobre el debate de la reforma ortográfica de su tiempo, lejos de modelos dominantes de fonocentrismo y a favor del aspecto gráfico material, que lo sitúa en las antípodas de Saussure y lo ubica, llamativamente, como antecesor de posturas deconstructivas.

Su lengua es más bien un “habla” singular y deformada que reúne neologismos que simulan arcaísmos, un lenguaje vulgar escatológico que esconde cultismos, sentando las bases para un

humorismo de la lengua. La traducción, sobre la que reflexiona y que ensaya, es acorde con este proyecto de lengua antinormativa, ya que Jarry fomenta la “mala traducción” al cultivar un literalismo extremo, que lo lleva a practicar el contrasentido o el sinsentido. También transforma los materiales recortándolos o añadiendo su propia simbología hasta incorporar estas obras originales como intertextos de sus propias producciones, tal y como estudiamos en sus cuatro traducciones (todas elegidas por su propia voluntad y propuestas en su mayoría a la prensa literaria) de Stevenson, Coleridge, Grabbe y Roidis. Por último, nos hemos detenido en un elemento central de la poética de Jarry: los juegos de palabras, que sintetizan esta lengua deformada hasta el límite de lo traducible y que ponen en jaque el problema de la equivalencia. Desde ese sugestivo margen de la lengua, resultó sumamente productivo describir y analizar las traducciones que la pieza tuvo posteriormente en castellano, catalán y gallego.

En la tercera parte de la tesis, hemos estudiado las condiciones de recepción de nuestra obra y autor en el campo transnacional hispano (compuesto, a su vez, por distintos campos y lenguas), situando a la traducción como una de las reescrituras posibles que permiten potenciarla. Nos interesaba analizar el desfase del sentido entre las condiciones de producción y sus múltiples recepciones, poniendo el acento en la “recepción reproductiva” (Dubatti 2012a: 105-125), esto es, en las obras traducidas y editadas en soporte impreso, que comprobamos numerosas (doce traducciones tuvo *Ubu roi* entre 1957 y 2009 en castellano, catalán y gallego). Teniendo presente la doble lectura paródica/satírica, planteamos como hipótesis de partida que cada una de ellas condicionaría el modo en que las obras eran traducidas, extranjerizando o aculturizando el texto de partida. ¿Cómo de permeable resultaba una cultura para importar una literatura de rasgos rupturistas? ¿Qué elementos de la obra y del autor se seleccionaban? ¿Acaso la importación de este ejemplo de literatura traducida permitía ampliar el canon literario local o reforzaba, en cambio, los modelos existentes? Esas eran nuestras preguntas guías, pues bien, ¿qué ha pasado? A continuación, sintetizamos los resultados de los capítulos, ordenados por la recepción inicial del autor en Argentina y España, la periodización de las traducciones según el momento del campo editorial y, por último, la referencia a las adaptaciones que ha conocido *Ubu* en este “largo siglo” (1900-2016).

1. Recepción de Jarry en la Edad de Plata, en la primera etapa de censura franquista (1900-1966) y en las primeras vanguardias argentinas (1925-1946). Hemos comprobado que las remisiones iniciales a Jarry aparecen en revistas; de ahí la importancia que tienen estas formaciones de composición plural en el descubrimiento y difusión temprana de las literaturas extranjeras. Durante la década de los veinte, las revistas literarias desean ponerse al día con el *dictat* francés, pero no lo logran del todo ya que leen las producciones de vanguardia desde un

marco simbolista que, en realidad, se halla en decadencia en su espacio de origen. Por eso, estas primeras vanguardias, tanto españolas como argentinas, resultaron poco radicales al buscar aprobar la “asignatura pendiente” del Simbolismo. Como hemos visto en la Parte II, las vanguardias históricas recuperan a Jarry como un antecesor rupturista (por ejemplo, la experiencia de Artaud y Vitrac, pero también de Dadá o el Futurismo); sin embargo, esto no se repite en las vanguardias del ámbito hispano, más conservadoras. Ha quedado claro que estas últimas tienen por objetivo actualizar el canon más que destruirlo. Al ser visto como un “simbolista menor” aún no canonizado, Jarry es relegado durante la Edad de Plata española, si bien el escándalo de su estreno es mencionado de pasada en la prensa literaria madrileña (en 1922), asociado al Ultraísmo y al esperpento, es decir, a variables culturales locales. De hecho, en esos años, autores españoles como Valle-Inclán y Gómez de la Serna (e incluso García Álvarez) son los que abrirán el camino a su recepción al introducir géneros como el esperpento o las greguerías, que plantean un nuevo humorismo, en el que la crítica posterior situará a Jarry.

Pero el primer texto traducido del autor aparece en Argentina en 1924. Se trata del poema “Le bain du roi”, traducido en la revista vanguardista *Martín Fierro* por su propio director Evar Méndez, quien ofrece, no obstante, una versión decorosa. Esta publicación plantea una nueva sensibilidad que está atenta a lo que ocurre en Europa y, si bien recupera el Ultraísmo, quiere alejarse de España a través del uso criollista del castellano. También el Surrealismo entrará por esos años (hemos visto que en Buenos Aires se crea el primer grupo surrealista externo a Francia en 1926, dos años después de darse a conocer el manifiesto de Breton) y aparecen figuras asociadas al humorismo y la experimentación con el lenguaje, como los escritores y poetas Oliverio Girondo, Macedonio Fernández y Aldo Pellegrini, que preparan el terreno para la instalación definitiva del Surrealismo durante el periodo de las segundas vanguardias de los cincuenta y sesenta, a las que se asociará la ‘Patafísica.

En España, *Ubu roi* irrumpe en 1937 en la propuesta de renovación teatral de Cernuda y en las formas pictóricas de Picasso, quienes funcionarán como dos “reescritores” (Lefevre 1997: 95-110) que dotarán de legitimidad artística a la obra. Hemos estudiado la producción dramática de Cernuda (obras propias, traducciones, actuación y textos críticos) para situar su traducción de *Ubu roi* realizada por encargo del Teatro de Arte y Propaganda. Su objetivo: recuperar, por vía de esta pieza teatral, el género de guiñol con fines de propaganda política de apoyo al bando republicano. La traducción no llega a estrenarse (y actualmente se halla perdida), sin embargo, el poeta la menciona en sus artículos sobre el teatro, publicados en la prensa de la época, para proponer una renovación de las formas del teatro español que se hallaba —según su opinión— en un estado calamitoso. Hemos visto, entonces, que Cernuda funciona como “protraductor”

(Peña Martín 1997: 26) al introducir, con todo el prestigio simbólico de su nombre, a un autor que hasta entonces era marginal en España. Picasso redoblará la apuesta al proponer la identificación satírica de Ubu con Franco en “Sueños y mentiras de Franco” (viñetas que quedaran eclipsadas por el “Guernica”, pero que prefiguran elementos de la famosa tela, a la que agrega componentes de la cultura popular española). De hecho, “Sueños y mentiras de Franco” fue usada para ilustrar el artículo de Cernuda “Un posible repertorio teatral”, publicado en *El mono azul* (Imagen 36). *Ubu roi* aparece una y otra vez en la producción picassiana no solo pictórica sino también literaria: la obra de teatro *Le désir attrapé par la queue* y en sus poemas, donde la escatología nutricia entra en escena.

Transcurrido este álgido año de la contienda, *Ubu roi* permanecerá entre bambalinas, ante un teatro que, con el franquismo en el poder, no será proclive a su recuperación. Hemos advertido que la primera etapa de censura franquista funciona como un “mecenzago indiferenciado” (Lefevere 1997: 25-41) que controla ideológicamente las producciones culturales por medio de la censura previa y la prohibición explícita (1938-1966), por lo que domina un teatro realista que deja poco espacio a otras formas dramáticas. A pesar de ello, hemos rastreado cierta afinidad entre la poética de Jarry y propuestas marginales en el campo teatral de entonces, como el humorismo de M. Mihura y el nuevo teatro asociado a movimientos como el Postismo y *Dau al set* en las obras de F. Arrabal, F. Nieva y J. Brossa. Los tres autores, que practican novedosas formas dramáticas, rescatan una literatura no anclada referencialmente, en la que el humor funciona como vía de conocimiento; también recuperan aspectos gráficos y la cultura popular como fuentes inspiradoras.

A continuación, mencionamos las conclusiones a las que llegamos en cada etapa de la periodización de las traducciones, publicadas en Argentina y España, que se inician en la década de los cincuenta y se extiende hasta nuestros días, tal y como resume el Gráfico 18.²⁶⁶

²⁶⁶ Aquí remitimos a la lectura de las conclusiones parciales de cada capítulo para obtener información más precisa del análisis, sobre todo, en lo que respecta a las técnicas de traducción empleadas en cada traducción del corpus.

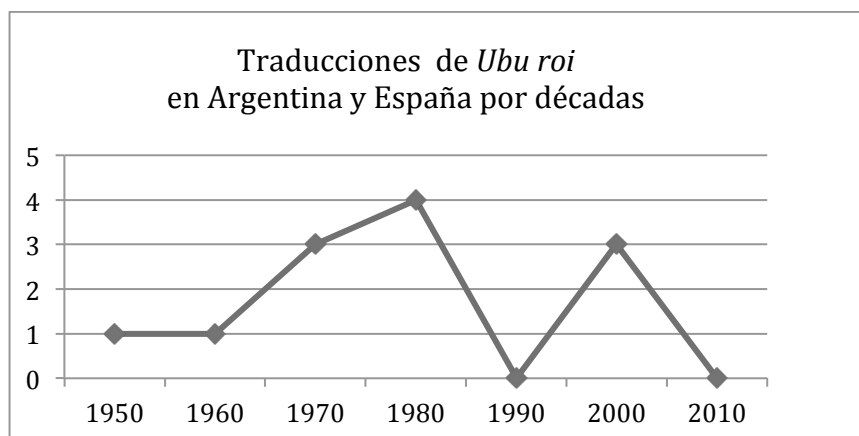


Gráfico 18.

2. La primera traducción de *Ubu roi* en el momento de consolidación editorial argentina (1955-1975). Tras la paulatina recuperación de la edición en España, Argentina apuesta, entonces, por consolidar su campo editorial interno. Hemos advertido que, en este contexto, aparecen editoriales que amplían el canon literario, como los sellos Minotauro, Centro Editor de América Latina y Brújula. Estos publican a Jarry en el marco de la importación de géneros nuevos, como la ciencia ficción en la primera editorial (bien recibida por un público adepto a la literatura fantástica), el humor negro y absurdo en las otras dos editoriales, en forma de antologías. Asimismo, el humor es el elemento que vertebra las segundas vanguardias artísticas, que hemos caracterizado a partir de su heterodoxia. Estas publican en revistas que van del Surrealismo (*A partir de cero, Boa, Cero*) al Invencionismo (*Ciclo, Letra y Línea, Poesía Buenos Aires, Madí*), si bien muchos colaboradores pasan de una a otra. En efecto, esto hará Juan Esteban Fassio, el traductor e introductor de Jarry, quien se sirve estratégicamente de una plataforma surrealista pero para situar la ‘Patafísica como antecesor de este movimiento de mayor fama, y acabar vinculándolo luego con el Invencionismo, cuyas ideas sobre la abstracción resultan más afines al universo jarryano. Si bien, dentro de este vanguardismo heterodoxo, la ‘Patafísica ocupa un lugar marginal, nos ha interesado describirlo para iluminar acciones y figuras que no han sido muy estudiadas hasta el presente en relación con nuestro autor ni tampoco en el campo cultural argentino. De hecho, hemos rastreando las prácticas que realiza Juan Esteban Fassio en su rol de importador o “reescriptor experto” de la literatura de Jarry: traduce, crea antologías, escribe crítica en la prensa, diseña cubiertas, elabora *collages* e idea máquinas de lectura de las obras de R. Roussel y J. Cortázar y hasta un posible monumento en homenaje a Jarry. Como miembro del Collège de ‘Pataphysique parisino, funda —junto con su amigo Albano Rodríguez— el primer instituto patafísico no situado en Francia en 1957, asociado al lanzamiento de su traducción en el sello Minotauro. En torno al Instituto orbitan figuras como los escritores Oliverio Girondo, Luisa Valenzuela, el crítico Jaime Rest, los

pintores Juan Andralis y Eva García, entre otros, cuyas acciones hemos descrito en sus campos específicos y que podríamos resumir en un elemento común: la experimentación formal con el lenguaje y el interés por una literatura marginal centrada en el humor negro.

Nos hemos detenido en la relación de Juan Esteban Fassio con el editor de Minotauro, Francisco Porrúa, epítome de la figura de “editor descubridor”, por un lado, y con el escritor Julio Cortázar, cuyo nexo queda sellado con la edición de *Historia de cronopios y de famas* (editado por Porrúa con cubierta compuesta por Fassio en 1962), libro que permite una mayor visibilidad de un humorismo afín a Jarry, y que Cortázar cultiva también en su obra crítica y novelesca, además de sus referencias en la correspondencia personal.

La traducción analizada de *Ubu roi* de Fassio (en colaboración con Alonso), la primera en castellano, resultó orientada hacia la página y de gran literalidad. No buscó la aceptabilidad del texto en la cultura meta por vía de la adaptación. Al contrario, en ella se explica, por medio de un rico aparato paratextual y del uso de la “técnica editorial” para la traducción de los juegos de palabras, el origen del singular lenguaje ubuesco sin proponer adaptaciones locales. La traducción tiende a ser literalizante y de adecuación al original, decisión celebrada por el campo intelectual, como vimos en la crítica de la revista *Sur*, así como en el campo de partida, por parte de los miembros del Collège parisino. Esta se consagra a través de su doble reedición por Centro Editor de América Latina; al tiempo que se completa la saga (*Ubú encadenado* y *Ubú cornudo*), traducida por el propio Fassio junto a la poeta Juana Bignozzi.

3. Las retraduccionen durante el florecimiento editorial en la segunda etapa de censura franquista y la Transición española (1966-1982). Este periodo se caracterizó por un crecimiento editorial español —sobre todo de sellos asociados a un pensamiento de izquierdas—, si bien la censura seguía activa, pero con menor fuerza a partir de la Ley de Prensa e Imprenta de 1966 que relaja los mecanismos de control, aunque hemos comprobado que algunas traducciones de *Ubu roi* cuentan con informes de censura que la autorizan, indicando supresiones en algunos casos. Teniendo en cuenta la variable económica, cabe destacar que la obra de Jarry entra en dominio público en 1978, lo cual abarata los costos de publicación, sobre todo para editoriales pequeñas o medianas que arman el catálogo dependiendo de esta variable. Además, sale a la luz en Francia, en 1972, el primer tomo de sus obras completas en la prestigiosa colección “Bibliothèque La Pléiade” de Gallimard, que funciona como “panteón de las letras” consagrando la trayectoria de un escritor. Ambos factores alientan las retraduccionen (que, a su vez, funcionarán como otro elemento de canonización). Estas editoriales españolas tienden a ubicarse en el polo heterónimo del campo cultural

dominado por factores políticos, recuperando la obra temáticamente y en oposición al régimen franquista, tal como hemos podido comprobar en sus paratextos y catálogos. Concibiendo el teatro como una práctica social de movilización política —en la línea del intento pionero de Cernuda—, cuatro sellos, situados en el amplio espectro del pensamiento de izquierdas (que va del juvenilismo al trotskismo), recuperan *Ubu roi* por su carácter revulsivo contra el sistema establecido y plantean indirectamente una identidad “esperpéntica” o “absurda” de Ubu con Franco o, de un modo más general, de Ubu con el capitalismo, donde el rasgo identitario es la “ferocidad”.

La editorial catalana Aymà publica la obra en su colección “Voz e Imagen-Teatro” como “farsa”, retomando el origen guiñolesco de la obra y cambiando la categoría architextual de “drama” del original. Hemos visto que esta se plantea en 1967 como la primera traducción castellana (declaración que rectifica en su reedición de 1975), cuya autorización a los censores es peticionada dos años antes hasta lograr el permiso. Si bien es un texto impreso, hemos advertido que la obra, orientada hacia la escena, ofrece una traducción más adaptativa que resalta la comicidad del texto, en algunos casos llega a ser antinormativa, pero sobre todo busca destacar el carácter coloquial a través de una rica sinonimia. El traductor José Corrales Egea es un traductor-escritor (también crítico literario) que traduce desde su “autoexilio” francés esta única obra. En las antípodas de la primera traducción argentina, se opone al literalismo y prefiere la recreación, según sus propias declaraciones.

Muerto Franco en 1975 y aligerada la censura en 1966, aparecen, además de la reedición de Aymà, nuevas traducciones. Júcar, una editorial libertaria asturiana, juvenil y de izquierdas, edita la obra en su colección general “Biblioteca Júcar” junto a títulos variopintos (ensayos políticos de izquierda, música, narrativa y escaso teatro). Se recupera la obra como “teatro de anticipación”, de crítica al capitalismo “esperpéntico”. En cuanto a la traducción, parece orientada hacia la escena (debido al recorte de los paratextos y a la ausencia de notas) pero el uso de las técnicas de traducción es oscilante. Su traductor, Arturo Pérez Collera, siente afinidad por esta literatura y realiza esta tarea (junto con muchas otras) en su juventud militante, cumpliendo con la figura de traductor novato, ya que abandona la traducción en su vida adulta, cuando se dedica al ámbito de la política educativa.

También juvenilista, aunque menos politizada que Júcar, Starbooks surge como colección independiente de la editorial Producciones Editoriales J. J. Fernández, asociada a la revista *Star*. La editorial recupera a Jarry como un transgresor que antecedió a la generación *beatnik*, literatura que ocupa buena parte del catálogo. Los libros están más orientados al *fanzine*: la

atención está puesta en las llamativas cubiertas (sobre las que también recae la censura), hay pocos paratextos y se presta escasa importancia a los textos. De hecho, la traducción no es una labor específica en la editorial y se confunde con otras como la escritura periodística. La traducción de Nuria Guardiet, otra traductora novata que realiza tres colaboraciones para esta editorial, tiende a ser conservadora, neutralizando los juegos de palabras y enmendando las posibles rupturas del lenguaje, como ocurre en otras traducciones de este sello. Aquí hemos advertido que importa más la selección del autor, por la ejemplaridad de su vida marginal, que las técnicas empleadas para traducir su obra.

Por último, dentro del espectro de izquierdas, la propuesta más dura —de orientación trotskista— la enarbola la editorial Fontamara, que edita ensayo de formación militante, si bien dedica la colección “Alejandría-Serie Mandrágora” a la literatura cómica y grotesca de acentuada francofilia, donde aparece publicado el texto de Jarry. Su traducción (junto con otras obras del ciclo ubuesco) está orientada hacia la escena, tal como se señala en los paratextos y metatextos añadidos, aunque es llamativo que el texto no sea adaptado para lograr una mayor aceptabilidad en la cultura meta. Rafael Sender cumple la función de traductor-escritor esporádico y ofrece una traducción que oscila entre las técnicas de neutralización y de copia directa.

En estas cuatro propuestas advertimos que la pieza teatral fue seleccionada fundamentalmente por un interés político de identificar (y denunciar) al tirano en el poder o al sistema capitalista en general. Se trata de editoriales pequeñas y medianas que recuperan el texto cuando los derechos de autor están a punto de caducar o ya lo han hecho y cuando el régimen político busca modernizarse acabando con la censura previa, si bien los informes de los censores siguen apuntando sobre todo contra un léxico de “mal gusto” y contra una excesiva identificación del régimen ubuesco con España. Estas ofrecen traducciones orientadas hacia la escena, que tienden a neutralizar el texto a cargo de traductores esporádicos (dos son ya escritores, dos son jóvenes que se inician en el trabajo editorial) que realizan muchas otras tareas (escritura periodística, novelística, crítica, corrección de estilo, etc.); lo que demuestra que la traducción no es vista como una tarea específica en el campo editorial en este polo heterónimo de las editoriales progresistas, que acaban realizando paradójicamente una práctica conservadora, posiblemente constreñida por la censura vigente, ya sea real o imaginaria.

Por otra parte, en el polo heterónimo asociado a factores económicos, hemos estudiado la editorial Bruguera, de mayor envergadura comercial que las anteriores y de gran producción, sobre todo de obras de entretenimiento baratas y con tiradas enormes —que llegan a los 92.000 ejemplares en *Todo Ubú*—y que son también exportadas a América Latina a través de un

sistema de filiales y de campañas de publicidad. Una vez que Bruguera afianza su poder económico, decide adentrarse en la literatura para dotar a su catálogo de capital literario. Así crea dos colecciones en los años sesenta: “Libro Amigo” y “Club”. En ellas aparece la obra de Jarry junto con otras obras del ciclo en *Todo Ubú*, en traducción de José Benito Alique. Este cumple la figura de traductor profesional, dedicado especialmente al teatro francés. Alique (que aporta mayor aparato paratextual que los traductores anteriores) resalta el carácter satírico de la pieza y concibe su traducción para una eventual representación ulterior. De ahí que ofrezca una traducción adaptada para un “lector no especialista” atraído por la coloquialidad de su traducción, si bien el traductor neutraliza algunas veces los juegos de palabras para evitar el recurso de las notas al pie, más académico.

Por último, la editorial Bosch se sitúa en el polo autónomo, gobernado sobre todo por intereses literarios, y ofrece en su colección “Erasmus” ediciones bilingües de autores canonizados de lenguas clásicas y modernas. Jarry sale publicado aquí con un extenso aparato crítico de la traductora y profesora Ana González Salvador, quien cumple con el perfil de traductora académica, que traduce textos a modo de labor crítica, interesada por un tipo de “literatura insólita” sobre la que también escribe ensayo. González Salvador está muy presente en los paratextos (llegando incluso a dedicar su traducción) y en el texto, puesto que ofrece una traducción lúdico-creativa cuyas decisiones explica en un extenso cuerpo de notas que destacan la poética de Jarry y la importancia de su lenguaje. De ahí que su traducción esté orientada a la página y que recurra en primer lugar a la técnica editorial para traducir los juegos de palabras, con proliferación de notas que explican la creación de nuevos juegos de palabras en castellano. Esta traducción coincide con la primera traducción argentina en cuanto al empleo de la técnica editorial y a la necesidad de proporcionar información sobre las condiciones de producción de la obra jarryana.

Las seis traducciones españolas —publicadas en un lapso de quince años— funcionan como retraducciones pasivas: estas se hallan muy próximas en el espacio y tiempo (e incluso en la postura política y su orientación a la escena al entender el teatro como práctica social), pero los traductores no se influyen mutuamente en sus decisiones de traducción; cosa que no ocurrirá posteriormente con las retraducciones durante la globalización editorial. Tampoco se hace una mención muy explícita de la existencia de las demás, a no ser por la enmienda de Corrales Egea, quien reconoce en la reedición de 1975 que su texto no es la primera traducción castellana, pero sí la primera “a mano” en tierras españolas.

A grandes rasgos, y exceptuando la traducción de González Salvador, que remite a las condiciones productivas de Jarry y a la importancia de la creación del lenguaje, hemos comprobado que el resto de los traductores españoles, más anónimos o esporádicos, refuerzan su *habitus* de invisibilidad apostando por una “estrategia de fluidez” (Venuti 1992: 3): es decir, se decantan por emplear técnicas de traducción de los juegos de palabras que generan un balance negativo o de preservación (Marco 2010: 270), apostando más por la neutralización y rescate de una comicidad aceptada en la cultura meta que por la creación y ruptura propias de la poética jarryana.

4. Las primeras traducciones al catalán y gallego durante su resurgimiento editorial con el inicio de la democracia (1983-1989). Con la recuperación de la democracia y las leyes de normalización lingüística se fomenta la edición en catalán y gallego, lenguas hasta entonces perseguidas en España. Hemos advertido que el teatro como práctica social es un género dilecto de visibilización de estas culturas, ya que permitirá una movilización lingüística e identitaria de un público en proceso de regeneración. Asimismo, la traducción resulta la vía rápida de producción de literatura en lengua local; tal y como ocurre —siguiendo a Even-Zohar (1990)— en sistemas débiles, en formación o en crisis respecto de un sistema central más fuerte, en este caso, el propiamente español. Así, *Ubu roi* es traducido en colecciones específicas de teatro (Biblioteca Teatral, Cadernos da Escola Dramática Galega), para la escena (y con escaso aparato paratextual), por traductores de trayectoria reconocida tanto en las letras como en la lucha antifranquista desde el campo cultural (sus nombres aparecen en la cubierta y, en el caso catalán, la traducción recibe el premio Joan de Sagarra), que promueven la normalización de sus respectivas lenguas.

El traductor y escritor Joan Oliver opta por adaptar su traducción aclimatándola a la lengua y cultura catalanas, mientras que el traductor Henrique Harguindey no agrega marcas referenciales gallegas a su traducción. En cuanto a la lengua, hemos visto que ambos resultan agentes en favor de su normalización. Buscan, en esta instancia, afianzar ya no la lengua literaria (como proponían a comienzos del siglo los proyectos del Noucentismo y del Rexurdimento), sino la lengua coloquial, por medio de traducciones. De ahí que *Ubu roi* les sea de gran utilidad para ahondar en los registros y en el habla popular de sus respectivas tierras. Ahora bien, mientras que Oliver no se aparta de la corrección de la norma ni siquiera para poner en escena un catalán coloquial, Harguindey sí lo hace cuando la verosimilitud teatral lo requiere. El primero no subvierte jamás la lengua catalana (haciendo pasar “liebre por gato”); el segundo, en cambio, busca “ensanchar los límites del gallego” sin perder de vista la poética de Jarry. Para el caso de las traducciones catalana y gallega, la neutralización de juegos de lenguaje rupturista,

descrita en la mayoría de las traducciones españolas, se verá acentuada toda vez que el horizonte sigue siendo la norma correcta, norma que el traductor, si bien ahora más visible que los españoles y legitimado en su campo cultural, quiere apuntalar en lugar de subvertir, en aras de un proyecto político.

5. Las reediciones y retraducciones durante el periodo de globalización editorial (1990-2009). En este periodo, caracterizado, por un lado, por una concentración de grandes grupos transnacionales en el polo de la gran producción (de títulos de rotación rápida) y, por otro, de diversificación editorial en el polo de la producción restringida (de títulos de rotación lenta), hemos situado distintas reediciones y retraducciones de *Ubu roi* que ubican la obra y a su autor en dos posiciones opuestas.

Por una parte, se la canoniza como un clásico teatral. Esto ocurre al aparecer en las colecciones de “Letras Universales” (situando a Francia en el centro de esta universalidad), como sucede en la edición consagradoria de Cátedra (sello académico que recupera, no obstante, la traducción de Bruguera) o en la colección “Gran Teatro” de la hispanoargentina Losada (proveniente del periodo de auge editorial y que fue un actor clave en la importación de literatura teatral). Asimismo, se la considera un clásico “de bolsillo”, que puede entrar en los programas escolares, en el caso de la editorial argentina Longseller, orientada a libros para el sistema educativo.

Pero, por otra parte, Jarry y *Ubu roi* son vistos como una alternativa para cuestionar justamente la canonización del campo del poder. Aquí se ubican distintos proyectos artísticos y editoriales, promovidos a partir de 1996, aniversario del estreno de *Ubu roi*, y coincidentes con la “desocultación” del Collège de ‘Pataphysique de París, hechos que permiten una proliferación de curiosos actos de homenaje, nuevas publicaciones y la creación de los Institutos de ‘Patafísica en España y Colombia, así como el “desletargameinto” del argentino, que recupera su vida pública en unas jornadas realizadas en 2009 en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, donde confluyen representantes de las tres instituciones.

En este periodo, se recupera y traduce (con cinco traducciones en quince años) la otra obra clave: *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien*, que permite introducir un pensamiento crítico de la racionalidad instrumental occidental. Se trataría de un Jarry más oculto hasta el momento y de un pensamiento más radical. Tanto en el campo argentino como español, revistas culturales como *V de Vian*, *Artefacto* o *Quimera*, así como pequeñas editoriales independientes, como Caja Negra en Buenos Aires o Pepitas de Calabaza en Logroño, colaboran en completar las traducciones de este autor, con quien sienten afinidad desde una posición anticadémica, lúdica, libertaria y utópica (Home 2002: 65-67). En esa línea, el

colectivo Anagal traducirá también *Ubu roi* como una “per-versión” que sitúa al texto no como un libro (formato que, de hecho, Anagal denuncia como producto económico-cultural) sino como una máquina de apertura significativa.

Ahora bien, a pesar de que *Ubu roi* es publicado dentro de un espectro editorial muy amplio (situando a Jarry en posiciones tan distintas, que van de la “literatura universal” al activismo), hemos comprobado que las traducciones coinciden en una clara retraducción activa (a diferencia de aquella “pasiva” que hemos descrito para los años sesenta en España y Argentina), llegando a establecer relaciones de plagio no del todo asumidas, ya que la referencia en los prólogos a las traducciones anteriores resulta vaga.

Por un lado, el cotejo entre original y traducciones nos mostró que las traducciones de esta etapa emplean las mismas técnicas con similar frecuencia, siendo la más utilizada la neutralización del juego de palabras, lo que genera un balance negativo. Ahora bien, en aquellas propuestas en las que el traductor apuesta por nuevos juegos de palabras (distintos del original) es donde advertimos las relaciones de copia (directa e indirecta, total y parcial) entre las traducciones. Así pues, la traducción de Alique ha sido la más copiada (creemos que esto se debe a la exitosa penetración y difusión editorial de Bruguera a ambos lados del Atlántico y a su reedición en la prestigiosa Cátedra), en tanto que la primera traducción argentina de Fassio-Alonso solo incidió marginalmente en la traducción argentina de A. Dillon, un traductor profesional, dedicado también a traducir teatro para Losada. Esto también podría ser reflejo de una circulación desigual del flujo de las traducciones, siendo más fácil que las producciones de España penetren en Argentina que a la inversa, aún durante la globalización editorial.

Así, en Argentina, advertimos el curioso caso de un traductor profesional a destajo, Tulián, para Longseller, que podría tratarse de una mistificación, ya que copia indirectamente la traducción de Alique, pero cambiando algunas formas peninsulares por léxico y formas verbales argentinas. Dillon, para Losada, también introduce algunas de estas formas locales. Estas decisiones darían cuenta —en este inicio del siglo XXI— de una puesta en valor (o al menos una tensión manifiesta) de la variante del castellano del Río de la Plata, que se hace presente para discutir la norma hispánica o el llamado “español neutro”, constructo que, desde el campo editorial, se plantea como una variante “deslocalizada” que permitiría la circulación amplia del libro por distintos mercados hispanoamericanos. En nuestro corpus, hemos advertido una variación de la norma argentina entre la primera traducción de Fassio-Alonso (1957) y la última de Dillon (2009), ya que la primera no contempla la variedad rioplatense para ser usada en las traducciones literarias de los años cincuenta; como sí ocurre en la segunda. Por último, aunque

la traducción del colectivo Anagal se erige como transgresora (en el prólogo y en el agregado del acto seis), acaba copiando dos traducciones (cuya atribución confunde en su prólogo, donde se declara en contra de los derechos de autor). Anagal copia o bien la traducción de Sender o bien la de Alique; allí donde Sender se vuelve más literal usando la técnica de copia directa, Anagal se decanta por seguir a Alique, que propone una traducción más adaptativa.

De este análisis comprobamos la existencia de una fuerte escisión entre las declaraciones de los traductores (y editores) en el aparato paratextual y lo que efectivamente realizan como traducción. Si bien esta práctica ya se perfilaba en las retraducciones de los sesenta, en principio más constreñidas por una censura residual, ahora se vuelve mucho más evidente. De ahí que planteemos un hiato entre el decir y el hacer —reformulando a O. Ducrot podemos afirmar: “quand dire ce n’est pas faire”— ya que el “decir” pierde valor performativo ante un “hacer” que se ve condicionado por normas de traducción que operan con fuerza en la cultura de llegada, las cuales fomentan la “estrategia de fluidez” y la neutralización del valor revulsivo del texto, en tanto que se lo recupera a nivel temático.

6. Las adaptaciones de *Ubu roi* para la puesta en escena, la literatura infantil y juvenil, la pintura y el cómic (1963-2016). Estas fueron revisadas en el último capítulo para completar la recepción de la obra en el campo hispano. Si bien el objetivo de la tesis ha sido estudiar la recepción reproductiva de las obras traducidas y editadas en soporte impreso, hemos creído necesario esbozar la problemática de la adaptación teatral pensando, sobre todo, en una continuidad de la investigación. Además, el análisis de las adaptaciones da cuenta de un mayor interés en la interpretación anclada en la sátira política de la obra antes que en el aspecto paródico del lenguaje, interés que se había ido perfilando ya en el campo receptor francés y en las traducciones estudiadas, la mayoría de las cuales tendían a la aceptabilidad y recuperación temática de la obra en la cultura meta.

Por un lado, revisamos las puestas en escena en Argentina y España, realizadas desde los años sesenta casi (veintisiete en Argentina contra cuarenta y cinco en España) por compañías independientes que tendieron a adaptar las distintas obras del ciclo. Si bien hubo representaciones en teatros oficiales, dominó claramente su representación en salas de teatro alternativo, con poco tiempo en cartel y baja repercusión mediática. De ellas, nos hemos detenido en el análisis más detallado de dos libretos (de los directores Etelvino Vázquez y César Brie) para comparar las operaciones macroestructurales de recorte, añadido y reescritura, así como las operaciones microestructurales de traducción de las referencias culturales. Hemos comprobado que Vázquez ofrece una adaptación estilizante (ubicando la escena en un ambiente

circense pero manteniéndose más próximo al texto de partida), en tanto que Brie propone una adaptación intercultural, que sitúa la obra en “Polivia”, es decir, se sirve de una obra del canon francés para reivindicar las coordenadas latinoamericanas. Cabe destacar que el primero pasó por el control de la censura para poder salir a escena.

En Cataluña, hemos estudiado las tres adaptaciones de la compañía Els Joglars, cada vez más satírica de la política catalana, encarnada en la figura de Jordi Pujol, el entonces presidente de la Generalitat. También estudiamos la puesta en escena *Mori el Merma* (1978), en la que participa Miró (de quien revisamos otras producciones pictóricas asociadas) y que cantó al ocaso de Franco, relación que hemos advertido ya planteada en 1937 por Picasso en el inicio del régimen franquista. Fue justamente, gracias a estas adaptaciones teatrales y también pictóricas que el personaje de Ubu se hizo conocido en tierras catalanas (mucho más que por su primera traducción de Joan Oliver, si solo nos detenemos en su recepción espectacular), de ahí que creímos necesario estudiar esta relación.

Por último, para completar la recepción de *Ubu roi*, hemos analizado otras adaptaciones, editadas en libro, pero que recortaban, añadían o reescribían la obra traducida en virtud de un cambio de público o de código semiótico. Así fue que estudiamos la adaptación al valenciano para un lector juvenil escolarizado, el cuento infantil con nuevas peripecias de Papá Ubú o el cómic que hace de los Ubu una pareja burguesa. Salvo el cuento infantil, más en consonancia con el humor lúdico de Jarry, las otras dos adaptaciones eliminan los juegos de palabras y se centran en el motivo tiránico del personaje, ya sea como un rey o un burgués despótico.

En resumen, el análisis de las adaptaciones refuerza la idea de una orientación satírica y la recuperación temática de Ubu como un “tipo” tiránico, de plausible anclaje en realidades locales.

Aportaciones y futuras vías de investigación

A partir de un objetivo concreto de estudio de una obra literaria en sus reescrituras tanto en las condiciones de producción del original como en sus múltiples recepciones, nos hemos permitido establecer algunas aportaciones más generales al ámbito de los Estudios de Traducción y, especialmente, a la Historia de la traducción literaria.

Estudiando la recepción literaria —y tomando la traducción como instancia clave en la recepción de literatura extranjera—, hemos defendido una postura relacional, tanto entre espacios y tiempos (es decir, transnacional y diacrónica) como entre el nivel microestructural y macroestructural de los textos.

Creemos haber dado pruebas de la conveniencia de poner en relación las condiciones de la recepción con las de la producción del texto original para estudiar los cambios de la trayectoria del autor, los desfases en las posiciones que este toma y la circulación de sentido de la obra, así como la traducibilidad que esta última convoca y las normas de traducción que moviliza. De esa relación, surgen datos que no habrían aparecido de otro modo si nos hubiéramos centrado solamente en una o en otra instancia productiva, o solo en el texto, dejando de lado el contexto y viceversa. Así pues, hemos obtenido informaciones que intentaremos sistematizar en un grado de mayor generalidad, sometibles a un futuro contraste con otros casos:

- El autor no penetra en sus campos receptores extranjeros ocupando la misma posición que en el campo de partida. Suele ingresar por la periferia a través de nuevos repertorios hasta llegar al centro, donde el repertorio ya está canonizado. De hecho, en el contexto de recepción extranjero, su posición comienza siendo marginal, asociada a géneros o formas nuevas importadas, tal y como hemos visto la asociación de Jarry con la ciencia ficción y el humor negro, en el campo argentino, o a formas propias, como el esperpento en el caso español.
- La recepción del autor comienza de forma más atomizada en revistas literarias, luego en antologías hasta acceder a la primera traducción en libro de la obra y, posteriormente, a la edición de la misma junta a las otras obras traducidas del mismo autor. Hemos visto que si bien la asincronía entre el campo francés y los campos español y argentino era manifiesta respecto del Simbolismo o los movimientos de vanguardia, las revistas literarias tratan de subsanar ese desfase más rápidamente que la edición libresca, que publica su obra cuando el autor ya está más consagrado en su campo de origen.
- De ahí que la internacionalización del autor a través de las traducciones en soporte impreso ocurra cuando este ya se ha canonizado en su campo de partida. Para el caso de Jarry, a través de la edición de obras completas en Bibliothèque de La Pléiade, conjuntamente con la puesta en valor de toda obra por parte de una institución (como el Collège de ‘Pataphysique) y su recuperación como antecesor por corrientes vigentes y exitosas como el Teatro del absurdo.

- Una vez traducido, la canonización en los campos receptores extranjeros se alcanza por medio de las retraducciones. Estas pueden estar motivadas por intereses económicos (liberación de derechos de autor), políticos (denuncia de un gobernante o de un régimen) o artísticos (recuperación de cierta poética). En el caso de Jarry, si bien la referencia a las otras traducciones existentes resulta demasiado vaga, las retraducciones plantean, para poder existir, un “nuevo espacio de necesidad” (por ejemplo, el cambio de norma que implica la tímida incorporación de la traducción a la variante rioplatense en las traducciones en la etapa de la globalización editorial). Hemos visto que las retraducciones de los años sesenta en España, en un campo cultural altamente politizado y atravesado por la censura, suelen señalar una motivación política de denuncia contra el régimen de gobierno; las de los años noventa y comienzos del siglo XXI, en cambio, dejan de lado, por lo general, la denuncia política directa y retoman la obra ya como un “clásico” de las letras francesas o universales. También existen retraducciones, las menos, que se oponen a estas directrices y hacen del lenguaje su verdadero protagonista, es decir, recuperan la obra por razones estéticas más que políticas.

- A nivel textual, habiendo caracterizado el modelo literario de autor, obra, lector y el modo de traducibilidad que la obra convocaba a partir del valor formal de una palabra deformada, hemos advertido que la mayoría de traducciones “deforman la deformación”, es decir, vuelven a llevar la palabra deformada a su estado de normalidad (tal y como se comprobó en las técnicas más empleadas para traducir los juegos de palabras). Aquí resulta útil recuperar la caracterización que hace Antoine Berman de las “fuerzas deformantes” (1999: 49-68) que operan en una traducción realizada por un traductor “invisible” y que apuntalan la fluidez de su texto, tal y como ocurre en la mayoría de traducciones analizadas (diez de doce casos). La letra deformada — materialmente central en Jarry— deja terreno a la “bella letra”. En las traducciones analizadas hemos visto suficientes ejemplos de las fuerzas de “racionalización” (linearización de las estructuras sintácticas y de puntuación habituales), “clarificación” (reducción de la polisemia), “ennoblecimiento” (embellecimiento de la traducción, quitando elementos vulgares o escatológicos). De ahí que haya una “homogeneización” (de saltos de registros), lo que lleva a un “empobrecimiento” cualitativo o cuantitativo, ya que muchas veces se explican locuciones o se destruyen elementos exóticos o asistemáticos.

- A través de la aplicación de estas fuerzas —que pueden ser conceptualizadas en términos de “universales de traducción”—,²⁶⁷ la traducción resultaría de tipo “etnocéntrica”, puesto que acoge al Otro, aunque hostilmente, en el entramado de su textualidad. Pareciera paradójico que se elija traducir a un escritor de carácter rupturista para luego atemperar precisamente esa fuerza paródica del lenguaje. Sin embargo, hemos visto que su importación se impuso a veces por motivos políticos, otras veces a causa de su canonización francesa, pero evitando poner en jaque a la lengua de acogida, y mucho menos si se trataba de una lengua de reciente normalización que había que apuntalar. En los paratextos se recupera un autor, cuya fuerza se suaviza en la traducción, admitiendo a lo sumo sus rasgos coloquiales. La escisión entre el decir y el hacer es manifiesta. Por otra parte, las adaptaciones para la escena también tienen a adecuar la obra a una sátira con referentes fácilmente extrapolables, soliendo dejar en un segundo plano su condición de revulsivo textual.

- La postura contraria, si bien minoritaria frente a la “traducción etnocéntrica”, es aquella que transforma la hostilidad en hospitalidad,²⁶⁸ acogiendo la extrañeza del Otro en su lengua, y que Berman denomina “traducción ética” (1999: 69-78). Esta tiende a ser más literalizante y necesariamente neológica, ya que respeta la deformación del lenguaje planteada en origen. En nuestro caso, la hemos visto practicada en dos ocasiones, en la primera traducción argentina de Fassio y Alonso y en la propuesta en edición bilingüe de González Salvador, traductores que se hallaban en una posición de afinidad con Jarry (interesados tanto por su poética patafísica, en el primer caso, como por su carácter de “literatura insólita”, en el segundo). Estas traducciones están orientadas hacia la página y emplean sobre todo la técnica editorial (condenada por aquellas orientadas a la escena), que abre el juego a nuevas creaciones en las notas al pie.

Por lo tanto, si ponemos en relación las estrategias editoriales del aparato importador y las técnicas traductorales aplicadas por los traductores argentinos, españoles, catalán y gallego involucrados en este largo siglo de recepción, llegamos a la conclusión de que Jarry y su *Ubu roi* fueron importados de forma paradójica. Por un lado, Jarry fue considerado como un autor de

²⁶⁷Mona Baker describe los rasgos específicos que predominan en una traducción en términos de “universales de traducción”. Estos son: la explicitación, la desambiguación, la normalización de la gramática, la sinonimia u omisión ante la existencia de repeticiones, la exageración de rasgos específicos del texto fuente, el agregado de rasgos cohesivos (1993: 233-250); por su parte, Liova-Braithwaite (1998: 288-291) lo caracteriza a partir de la simplificación, explicitación, normalización, la transferencia del discurso, la distinta distribución de elementos del lenguaje de partida.

²⁶⁸Ricoeur en, *Sobre la traducción*, se refiere a la “hospitalidad lingüística en tanto capacidad para acoger lo foráneo”, prólogo de Willson en Ricoeur (2004: 12).

un texto rupturista de lenguaje innovador, pero se lo dio a conocer en traducciones que tendían a ser conservadoras, desactivando justamente la “bomba de la etimología” (Bermúdez 1997: 13), ya sea en las traducciones sometidas a un control censorio como en aquellas realizadas durante la democracia. Paradoja que, en definitiva, pone de manifiesto que, en la literatura traducida, tendrían más peso constrictor las normas de traducción de la cultura de llegada que el texto y la poética del autor.

Ahora bien, si acaso Jarry pudiera contemplar este largo siglo de recepción, creemos que no lo condenaría —como afirman a veces algunos críticos—,²⁶⁹ sino que más bien se consideraría satisfecho al ver que la *Gidouille* del Père Ubu ha seguido creciendo en espiral con sentidos inesperados y contradictorios, asegurando la pervivencia de la reescritura que, en definitiva, resulta la máquina de la literatura.

Por último, para concluir, creemos que esta tesis puede profundizarse en distintos aspectos, tomando cada parte de la investigación como un punto de inicio y no de llegada.

En primer lugar, podríamos ampliar el recorte realizado en nuestro corpus y estudiar la pieza teatral en otros países de América Latina o en otras lenguas de traducción para enriquecer la comparación; también podríamos continuar con el estudio de la recepción espectacular de la obra y el análisis de más libretos de puestas en escena o de adaptaciones, que esbozamos ya en el último capítulo (en el Archivo General de la Administración de España hemos podido hallar seis libretos, además de los aquí analizados). La relación productiva de la literatura con las artes visuales puede ser otra línea de investigación que hemos ensayado en el estudio, tanto de la poética de Jarry como en algunas de sus propias traducciones o transposiciones pictóricas y al cómic.

Por otro lado, respecto de la poética del autor, podemos estudiar otras producciones, más allá de *Ubu roi* y que han sido menos difundidas y traducidas. Es posible situar a Jarry en el Simbolismo y observar qué ha ocurrido con otros autores de este movimiento en su recepción hispana. Nos resulta de especial interés seguir indagando en autores asociados a un humorismo centrado en el lenguaje, por lo que se podría componer un grupo de autores que hacen de este su

²⁶⁹ En 1.2.c.1 de la Parte II, hemos visto que algunos críticos literarios juzgan como un error que se mantenga la interpretación de la obra como una pieza histórica: “Il est consternant qu'elle se perpétue aujourd'hui, alors que nous avons aiguisé nos méthodes de lecture” (Arnaud 1978: 19); “[...] une interprétation politique manifestement erronée, dans la mesure où Jarry se situe d'emblée sur l'étoile Algol, c'est-à-dire, au point de vue qui considère avec une égale indifférence les marches et contremarches de l'Histoire” (Béhar 2003: 31); “¿han errado todos aquellos directores escénicos que utilizaron y siguen utilizando a Ubú para denunciar la enorme grosería de la estupidez y del pancismo políticos?” (Bermúdez 1997: 57).

poética y ver qué y cómo se ha traducido. El estudio de las antología de humor negro o absurdo —mencionadas en la tesis— puede ser un comienzo de análisis, retomando los autores que escriben en francés de sus listas, como Alphonse Allais, Guillaume Apollinaire, Jean-Pierre Brisset, Arthur Cravan, Isidore Ducasse, Francis Picabia, Pablo Picasso, Raymond Roussel, son algunos de los seleccionados en la antología realizada por Breton.

En nuestra investigación, hemos advertido que la prensa literaria puede funcionar como punta de lanza de la recepción de un autor. Este hipótesis se podría seguir desarrollando en un estudio contrastivo de la prensa cultural en relación con las vanguardias artísticas y su rica producción de revistas a ambos lados del Atlántico (incorporando la prensa catalana y gallega). Si bien hay interés académico en cada campo nacional por este objeto, creemos que un posible cruce que las ponga a dialogar puede ser abordado en el futuro para enriquecer los estudios de la historia de la literatura y de la edición.

Otro punto posible de continuación de la tesis —aún poco explorado y que nos interesa particularmente—, es completar la pléyade de proyectos de edición de la Transición española, que fue un rico tiempo para las letras y, sobre todo, para el ensayo político a pesar de la censura que seguía pesando. Hemos rescatado seis de ellas, pero un estudio más amplio, ubicando a otras olvidadas y reconstruyendo el campo editorial del momento en ese cambio de sistema político, puede ser productivo para la historia de la edición y traducción española, justamente antes de su entrada en la transnacionalización y globalización editorial. Nos interesa considerar la paradójica posición —aquí esbozada— de las editoriales de izquierdas que producen traducciones bastante neutralizadas a pesar de sus posiciones progresistas y detectar si la coacción de los censores actúa como factor de control, dado que hemos advertido el afán de estos por suprimir léxico sexual, escatológico, religioso, las referencias muy directas a España o las creaciones neológicas. Si ponemos el acento en el campo argentino, podríamos profundizar en las editoriales de apertura del canon literario en los años sesenta, además de las aquí estudiadas, complementaría el estudio de esos años de sobrepolitización.

En cuanto a los Estudios de Traducción, creemos que hemos avanzado en el examen (tanto a nivel de construcción de corpus como de análisis) de problemáticas hasta ahora bastante marginales en la disciplina: la traducción teatral en soporte impreso, la traducción de los juegos de palabras y las retraducciones, estudiando los discursos y las traducciones efectivamente realizadas, desde una óptica que reúne el análisis lingüístico con el sociológico. Esto nos ha permitido articular los Estudios Teóricos de Traducción, de los que partimos para conceptualizar nuestro objeto, con los Estudios Descriptivos de Traducción. A través de la

descripción de las tres problemáticas señaladas y aplicadas a un caso concreto, creemos haber colaborado en un mayor conocimiento teórico de las mismas; así pues, las dos ramas de los Estudios de Traducción se hallan en fuerte interrelación.

Respecto del análisis descriptivo que hemos realizado, el corpus de juegos de palabras que hemos creado puede expandirse a partir del estudio del catálogo completo de una colección o editorial, o de una selección de autores asociados al humorismo, para ampliar el número de casos detectados y estudiar las técnicas de traducción más usadas, distinguiendo, por ejemplo, entre obras teatrales y otros géneros, planteando diferencias entre traducciones éticas o etnocéntricas, al decir de Berman. También el análisis podría concentrarse en el fenómeno de la retraducción como instancia que colabora en la canonización de un autor, estudiando especialmente la función de la primera traducción sobre las demás y las relaciones que se establecen entre los textos y los paratextos, buscando poner a prueba la hipótesis de que “decir no es hacer” en muchos de estos casos de “discurso prefacial”.

Por último, queremos rescatar nuestro doble rol de traductores y de analistas, confiando en que esta tesis sirva de puente entre la práctica profesional y la reflexión académica, ya que creemos que el análisis detallado de las condiciones productivas (tanto en producción como en recepción) de un autor provee de ricas herramientas para un futuro traductor no solo de Jarry sino de cualquier autor en el que el lenguaje irrumpa con toda su materialidad significativa. Conocer las normas que rigen las decisiones de traducción, las tradiciones literarias y de traducción de nuestra propia cultura nos dará una mayor conciencia y libertad sobre nuestra práctica traductora. Nos toca a nosotros apostar por la reproducción o la creación en nuestra escritura.

CONCLUSIONS (français)

« Père Ubu — Traduisez toujours, vous verrez mieux ainsi. »

Alfred Jarry (*OC I* : 604)

Après bien des péripéties faites d'apparition et de dissimulation, Ubu sauve sa peau et, de retour sur son navire, oriente la proue pour continuer de naviguer sur des océans de mots. Dans d'autres ports, certains tenteront d'amarrer la spirale du sens qui pour lui se défait sans cesse. Grâce à l'analyse de ce long siècle (1896-2016), nous avons constaté qu'*Ubu roi* – et ses réécritures – s'est révélé être un prisme à travers lequel lire les relations littéraires entre auteurs et traducteurs, mais aussi éditeurs, adaptateurs, critiques, poètes et artistes plasticiens.

Dans la continuité transformatrice des réécritures, la traduction renforce ce prisme par de nouvelles coordonnées d'espace et de temps, en situant l'œuvre dans les différents champs nationaux qui la recevront.²⁷⁰ C'est pourquoi nous pensons qu'observer la littérature depuis la matérialité de la traduction (en incorporant ses agents, sa relation avec le répertoire local, etc.) permet d'élargir l'histoire littéraire depuis une optique plurielle qui, en même temps, contribue à décentrer le canon. Nous envisageons de ce fait l'auteur, son œuvre et ses conditions productives (de production et de réception) de manière relationnelle, en évitant de nous concentrer exclusivement sur un seul élément. Nous avons ainsi détecté de nouveaux problèmes qui surgissent – souvent comme des paradoxes – dans cette instance relationnelle, comme nous l'avons exposé dans la première partie de la thèse, consacrée aux considérations théorico-méthodologiques. Après avoir examiné la circulation du sens dans les réécritures de l'œuvre choisie, nous avons repris ici les apports généraux à la Traductologie et ouvrirons des pistes possibles pour la continuation de ce travail.

Dans la deuxième partie de la thèse, nous avons brandi la « chandelle verte » pour éclairer une poétique spécifique dans ses réécritures successives, en articulant l'analyse descriptive textuelle avec le sociologique et le culturel. En constatant le paradoxe que Jarry est un auteur plus reconnu que connu, tant par le public que par l'académie, nous avons voulu avancer dans la connaissance de sa poétique et les conditions productives de son œuvre. Pour en finir avec la légende de l'« auteur maudit », centrée sur des anecdotes qui occultent les conditionnements sociaux, nous avons d'abord situé l'auteur et l'œuvre dans le champ littéraire français, dominé dans son pôle autonome par le Symbolisme, déjà en pleine décadence à cause de sa propre

²⁷⁰ Bourdieu recourt aussi à la métaphore optique en affirmant que l'analyste doit situer l'auteur dans « le prisme déformant qu'exercent tant en production qu'en réception les champs nationaux » (2002a : 166).

consécration, et à la destruction duquel Jarry collabore – de l'intérieur – par ses apports issus de la culture populaire et *potachique*. Nous avons décrit dans ce sens la trajectoire réalisée par Jarry dans son champ littéraire, suivant une stratégie d'opportunisme qui lui fera changer l'énonciation de ses œuvres selon la reconnaissance de ses pairs ou d'un public populaire. Nous avons étudié son modèle littéraire selon ses trois composantes : l'auteur, l'œuvre et le lecteur.

L'auteur, loin du pacte vériste qui le lie à la personne physique, se révèle, dans le cas de Jarry, une figuration qui garantit la fiction et la potentialité sémantique depuis la marge de l'œuvre : Jarry théâtralise sa vie et se convertit en Ubu. Il se sert pour cela des arts picturaux (synthétiques, dans le sillage de Gauguin), tant dans les portraits dissemblables du même personnage qui mettent en échec sa véritable identité, dans la signature de toiles peintes par Jarry avec le pseudonyme d'« Ubu » ou « Alain Jans », ou dans des signatures collectives, comme dans les *Almanachs du Père Ubu*. De même, dans les textes personnels, comme dans la correspondance avec, entre autres, le directeur Lugné-Poe, son amie Rachilde ou sa sœur Charlotte, la signature d'Ubu réapparaît pour parapher les lettres. Enfin, dans sa propre production littéraire, Ubu est parfois personnage, parfois auteur (comme c'est le cas dans la bibliothèque du Docteur Faustroll). En ce sens, l'apparition de Jarry comme personnage des *Faux monnayeurs* de Gide couronne le procédé selon lequel l'auteur se voit pris dans les rouages de la fiction.

Dans l'œuvre, la réécriture devient un procédé littéraire central de création qui trouve dans *Ubu roi* un élément charnière des deux espaces de production (le premier associé au Symbolisme, le second à la culture populaire). Jarry réécrit d'abord la pièce scolaire composée collectivement à partir du credo symboliste, en reprenant de manière productive la notion de « plagiat », puisqu'il reconnaît qu'il s'agit d'une « restitution intégrale » de cette œuvre créée antérieurement par des lycéens. En reconstruisant la chronologie de ses publications, nous avons vu comment Jarry compose Ubu comme un « type abstrait », non situé selon des coordonnées précises et qui cherche à « suggérer au lieu de dire » (*OC I* : 171). De cette manière, il introduit Ubu dans ses œuvres de type symboliste : dans *Minutes de sable mémorial* (« Guignol ») (1894) et dans *César-Antechrist* (« Acte Terrestre ») (1895). Il réussit également à accéder à la publication dans la presse littéraire en plein essor en cette période de médiatisation littéraire, en même temps qu'il édite ses propres revues d'art. *Ubu roi* sortira d'abord en deux livraisons dans *Le Livre d'Art* (1896), avant d'être publié intégralement dans le *Mercure de France* la même année. Au diapason du Symbolisme, Jarry prend parti dans des métatextes sur son *Ubu roi* avant le jour de la première, métatextes dans lesquels il s'exprime sur la rénovation de la scène grâce à des décors héraldiques, des acteurs qui jouent avec un rictus de marionnette (éloigné d'une

identification référentielle ou historique précise) et en encourageant une attitude active et créative de la part du public. Il s'oppose ainsi au théâtre commercial du boulevard ou au théâtre naturaliste défendu par Antoine. Dans le même ton, il réalise dans sa propre œuvre des changements paratextuels (dédicace et catégorie architextuelle) et textuels (en particulier en dotant de symbolisme les noms propres associés désormais avec l'héraldique).

Nous avons dit que l'auteur reprenait à son compte le Symbolisme en même temps qu'il le subvertissait de l'intérieur. Il ajoute ainsi à la recontextualisation symboliste une dimension matérielle qui était contournée, et unit le monde du haut et du bas, des symboles et de la matière. Dans ce second mouvement de réécriture, il situe l'œuvre au sein de la culture populaire, dans laquelle abondent les genres mineurs, comme l'opérette, les marionnettes et le mirliton, ainsi que les chroniques d'actualité sous forme d'almanach. Mais si Jarry pratique ces genres dévalués, nous avons remarqué qu'il les cultive non par soif de réalisme mais plutôt de parodie, puisqu'il maintient l'anachronisme de l'œuvre, proche d'une « vérité bouffe » de caractère éternel. Pour étudier cette seconde écriture, nous avons analysé les opérations d'inversion, d'assemblage et de réduction d'*Ubu roi* dans d'autres œuvres du cycle : dans *Ubu enchaîné* (inversion thématique), dans les *Almanachs du Père Ubu* et *Ubu cocu* (assemblage de fragments d'*Ubu roi* et autres textes brefs) et dans le projet inachevé du Théâtre mirlitonesque (réduction pour marionnettes dans *Ubu sur la butte* ou *Ubu intime*).

En plus de la réécriture de ses propres textes, Jarry situe son œuvre dans le sillage de Shakespeare et de Rabelais, en réunissant sources savantes et populaires. Nous nous sommes arrêtée sur l'épigraphe d'*Ubu roi*, qui installe l'œuvre dans la confusion auctoriale : Ubu est un *alter ego* rabelaisien de Shakespeare. Nous avons étudié la présence des deux sources (particulièrement de *Macbeth*, *Hamlet* et *Les Joyeuses commères de Windsor*, ainsi que de certains passages de *Gargantua*, *Pantagruel* et du *Quart-livre*) à la lumière de l'opération de carnavalisation théorisée par Bakhtine, qui consiste à rabaisser le corps et la langue dans un objectif de régénération.

Enfin, concernant le lecteur, nous avons évoqué les deux lecteurs possibles selon le moment de l'énonciation. Jarry vise d'abord un lecteur « actif », en accord avec le credo symboliste, puis un lecteur plus populaire, qui tend à considérer le Père Ubu comme un simple fantoche. Les deux lectures étaient déjà prévues dans le programme initial formulé par l'auteur dans *Linteau*, texte dans lequel il suggérait que tous les sens qu'activerait le lecteur, aussi inattendus et contradictoires fussent-ils, avaient été prévus d'avance dans leur indétermination. Si Jarry soutient cette potentialité prévue, nous avons remarqué qu'il prend parti pour un type de

littérature non ancré dans un réalisme de référents spatio-temporels, c'est-à-dire qu'il serait en faveur de la première lecture de caractère anti-mimétique, en dépit de son opportunisme littéraire qui le conduit à accepter postérieurement la seconde (et qui, il importe de le souligner, sera la plus exploitée par les réécritures postérieures).

Les deux lectures, l'une parodique (attentive à l'aspect formel du langage), l'autre satirique (qui insiste sur les références extralittéraires), s'activent au lendemain de la première en 1896 et continuent d'être cultivées dans la réception tout au long du siècle qui a suivi. Parmi les reprises les plus propices à la proposition d'une révolution de la parole et de la théâtralité, se trouve le théâtre d'Alfred Jarry, d'Artaud et de Vitrac, les avant-gardes artistiques (en particulier Dada, le surréalisme et le futurisme), des œuvres singulières comme *Le Potomak* de Cocteau et *Les Mamelles de Tirésias* d'Apollinaire, dont nous avons étudié les relations. Après la seconde guerre mondiale, la réactivation la plus fidèle au texte est due aux membres du Collège de 'Pataphysique, qui cherchent à mettre en relief la production très abondante de Jarry et d'autres auteurs ayant des affinités avec la 'Pataphysique tels Eugène Ionesco, Boris Vian et Fernando Arrabal. Nous avons étudié la poétique des premières œuvres de ces auteurs – tous membres du Collège, – leur trajectoire consacrée dans le champ littéraire français, et les opérations communes qui les relient à la conception littéraire de Jarry : parodie de la caractérisation générique, principe de l'union des contraires, personnages considérés comme des types, rupture de la logique spatio-temporelle, désarticulation du langage. C'est à ce moment-là, grâce à la revalorisation associée au travail du Collège et à l'essor du « Théâtre de l'absurde », que paraît la première édition des œuvres complètes de Jarry. C'est alors qu'il s'internationalise et accède à la traduction en espagnol. Enfin, nous avons étudié les mises en scène françaises, surtout celle de Jean Vilar pour le Théâtre National Populaire (1958), qui propose un *Ubu roi* sur le mode d'une satire politique, et qui lui permet d'obtenir le succès massif qui jusqu'alors lui avait été refusé.

Le modèle littéraire jarryen se caractérise également par une conception particulière de la langue et de la traduction, dont l'étude s'est révélée d'une importance centrale afin de pouvoir analyser postérieurement les traductions de notre *corpus*. Nous avons commencé par nous pencher sur la productivité de la relation interartistique entre peinture et littérature à partir de l'idée d'un signe synthétique et abstrait mais chargé de matérialité. La lettre, comme élément irréductiblement matériel, a été étudiée dans la poétique de Jarry, depuis la création de typographies et de peintures de l'alphabet du Père Ubu jusqu'à la déformation de mots existants avec l'introduction, entre autres, de sa consonne de prédilection, le « r ». Jarry se positionne ainsi dans le débat sur la réforme orthographique de son époque, loin du modèle dominant du

phonocentrisme et en faveur de l'aspect graphique matériel, ce qui le situe aux antipodes de Saussure et fait de lui, manifestement, un prédécesseur des postures déconstructivistes.

Sa langue est bien plutôt un « parler » singulier et déformé qui réunit des néologismes simulant des archaïsmes, une langue vulgaire scatologique qui cache des traits savants, jetant ainsi les bases d'un humour langagier. La traduction, sur laquelle il réfléchit et à laquelle il s'essaye, est en accord avec ce projet de langue anti-normative car Jarry favorise la « mauvaise traduction » en cultivant un extrême littéralisme qui le conduit à pratiquer le contresens et le non-sens. Il transforme aussi les matériaux en les coupant ou en leur ajoutant sa propre symbolologie et va jusqu'à incorporer ces œuvres originales comme des intertextes de ses propres productions, tel que nous l'a révélé l'étude de ses quatre traductions de Stevenson, Coleridge, Grabbe et Roïdès (toutes choisies selon sa propre volonté et proposées en majorité à la presse littéraire). Enfin, nous nous sommes penchée sur un élément central de la poétique de Jarry : les jeux de mots, qui synthétisent cette langue déformée jusqu'à la limite du traduisible et qui mettent en échec le problème de l'équivalence. Il est apparu extrêmement productif de décrire et d'analyser les traductions de la pièce en castillan, catalan et galicien à partir de cette marge suggestive de la langue.

Dans la troisième partie de la thèse, nous avons étudié les conditions de réception de notre œuvre et de notre auteur dans le champ transnational hispanique (composé de différents champs et langues), en situant la traduction comme l'une des réécritures possibles qui permettent de la dynamiser. Il nous paraissait intéressant d'analyser le décalage de sens entre les conditions de production et ses multiples réceptions, en mettant l'accent sur la « réception reproductive » (Dubatti 2012a: 105-125), ceci dans les œuvres traduites et éditées sur support imprimé, que nous avons découvertes nombreuses (il y eut douze traductions d'*Ubu roi* en castillan, catalan et galicien entre 1957 et 2009). En gardant en tête la double lecture parodique/satirique, nous avons posé comme hypothèse de départ que chacune conditionnerait la façon dont les œuvres étaient traduites, en accentuant le caractère étranger du texte de départ ou au contraire en l'acculturant. Jusqu'à quel point une culture est-elle suffisamment perméable pour importer une littérature aux caractères disruptifs ? Quels éléments de l'œuvre et de l'auteur sélectionne-t-on ? Peut-être l'importation de cet exemple de littérature traduite permet-elle d'étendre le canon littéraire local ou renforce-t-elle, au contraire, les modèles existants ? Telles étaient les questions qui nous guidaient. Alors qu'en est-il ? Nous synthétisons ci-après les résultats des différents chapitres, ordonnés selon la réception initiale de l'auteur en Argentine et en Espagne, la périodisation des traductions en fonction des différents moments du champ éditorial et enfin,

la référence aux adaptations connues par Ubu durant « ce long siècle » (1900-2016).

1. Réception de Jarry pendant la *Edad de Plata* [l'Âge d'argent] et la première étape de censure franquiste (1900-1966) et dans les premières avant-gardes argentines (1925-1946).

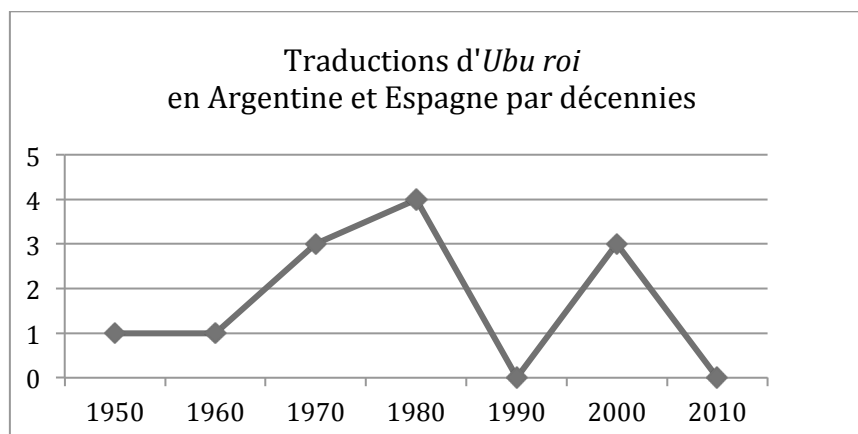
Nous avons constaté que les premières mentions de Jarry apparaissent dans les revues, d'où l'importance de ces formations de composition plurielle dans la découverte et la diffusion rapide des littératures étrangères. Dans les années vingt, les revues littéraires veulent se mettre à jour avec le diktat français mais n'y parviennent pas complètement étant donné qu'elles lisent les productions d'avant-garde à partir d'un cadre symboliste qui se trouve déjà en déclin dans son espace d'origine. C'est pour cette raison que ces premières avant-gardes, tant espagnoles qu'argentines, se sont révélées peu radicales : elles cherchaient à « être admises à l'examen » du Symbolisme qui leur restait encore à passer. Comme nous l'avons vu dans la Partie II, les avant-gardes historiques récupèrent Jarry comme prédécesseur disruptif (par exemple, l'expérience d'Artaud et de Vitrac, mais aussi Dada ou le Futurisme) ; cependant, cela ne se répète pas dans les avant-gardes du milieu hispanique, plus conservateur. Il est clair que ces dernières ont pour objectif d'actualiser le canon plus que de le détruire. Parce qu'il est considéré comme un « symboliste mineur » encore non canonisé, Jarry est relégué durant la *Edad de Plata* espagnole, même si le scandale de sa première est mentionné au passage dans la presse littéraire madrilène (en 1922) et associé à l'Ultraïsme et à l'*esperpento*, c'est-à-dire à des éléments culturels locaux. De fait, dans ces années, ce sont des auteurs espagnols comme Valle-Inclán et Gómez de la Serna (voire García Álvarez) qui ouvriront le chemin à sa réception en introduisant des genres comme l'*esperpento* ou les *greguerías*, qui témoignent d'un nouveau type d'humour dans lequel la critique postérieure situera Jarry.

Mais le premier texte traduit de l'auteur paraît en Argentine en 1924. Il s'agit du poème « Le bain du roi », traduit dans la revue d'avant-garde *Martín Fierro* par son propre directeur Evar Méndez, qui en offre, cependant, une version bienséante. Cette publication témoigne d'une sensibilité attentive à ce qu'il se passe en Europe et bien qu'elle soit proche de l'Ultraïsme, elle souhaite se différencier de l'Espagne grâce à l'usage créole du castillan. Le Surréalisme entre aussi dans ces années-là (nous avons vu que le premier groupe surréaliste externe à la France est créé à Buenos Aires en 1926, deux ans après la publication du manifeste de Breton) et des figures associées à l'humour et à l'expérimentation avec le langage, comme les écrivains Oliverio Girondo, Macedonio Fernández ou encore le poète Aldo Pellegrini, qui préparent le terrain à l'installation définitive du Surréalisme durant la période des secondes avant-gardes des années cinquante et soixante, auxquelles on associera la 'Pataphysique.

En Espagne, *Ubu roi* surgit en 1937 dans la proposition de rénovation théâtrale de Cernuda et dans les formes picturales de Picasso qui apparaissent tous deux comme des « réécriteurs » (Lefevre 1997: 95-110) qui donneront une légitimité artistique à l'œuvre. Nous avons étudié la production dramatique de Cernuda (œuvres personnelles, traductions, travail d'acteur et textes critiques) pour situer la traduction d'*Ubu roi* réalisée pour le compte du *Teatro de Arte y Propaganda*. Son objectif : se réapproprié, par le biais de cette pièce de théâtre, le genre du guignol à des fins de propagande politique d'appui au camp républicain. La traduction ne sera jamais jouée (et elle est actuellement perdue), mais elle est toutefois mentionnée par le poète dans ses articles sur le théâtre publiés dans la presse de l'époque afin de proposer une rénovation des formes du théâtre espagnol dont l'état est – selon lui – calamiteux. Nous avons vu, alors, que Cernuda fonctionne comme « protraducteur » (Peña Martín 1997: 26) en introduisant, avec tout le prestige symbolique de son nom, un auteur qui était jusque-là marginal en Espagne. Picasso redoublera le pari en proposant l'identification satirique d'Ubu avec Franco dans *Songes et mensonges de Franco* (vignettes qui seront éclipsées par *Guernica* mais qui préfigurent des éléments de la célèbre toile à laquelle il ajoute des éléments de la culture populaire espagnole). De fait, *Songes et mensonges de Franco* fut utilisée pour illustrer l'article de Cernuda, « Un possible répertoire théâtral », publié dans *El Mono Azul* (Image 36). *Ubu roi* apparaît à de nombreuses reprises dans la production de Picasso non seulement picturale mais aussi littéraire : dans l'œuvre théâtrale *Le Désir attrapé par la queue* et dans ses poèmes, où la scatologie nourricière entre en scène.

Une fois passée cette critique année de combat, *Ubu roi* restera en coulisse, dans le contexte d'un théâtre qui, avec le franquisme au pouvoir, ne sera pas enclin à la reprendre. Nous avons vu que la première étape de censure franquiste fonctionne comme un « mécénat indifférencié » (Lefevre 1997: 25-41) qui contrôle idéologiquement les productions culturelles par le biais de la censure préalable et de l'interdiction (1938-1966), ce qui explique la domination d'un théâtre réaliste qui laisse peu d'espace à d'autres formes dramatiques. En dépit de cela, nous avons identifié une certaine affinité entre la poétique de Jarry et les propositions marginales du champ théâtral d'alors, comme l'humour de M. Mihura et le nouveau théâtre associé à des mouvements comme le Postisme et *Dau al set*, dans les œuvres de F. Arrabal, F. Nieva et J. Brossa. Les trois auteurs, qui pratiquent des formes dramatiques novatrices, prônent une littérature non ancrée référentiellement et dans laquelle l'humour fonctionne comme voie de connaissance. Certains aspects graphiques ainsi que la culture populaire sont également repris comme sources d'inspiration.

Nous mentionnons ci-dessous les conclusions auxquelles nous sommes arrivées pour chaque étape de la périodisation des traductions publiées en Argentine et en Espagne, qui débutent dans les années cinquante et s'étendent jusqu'à nos jours, comme le résume le Graphique 18.²⁷¹



Graphique 18.

2. La première traduction d'*Ubu roi* au moment de la consolidation éditoriale argentine (1955-1975). En raison de la lente convalescence de l'édition en Espagne, l'Argentine parie sur la consolidation de son champ éditorial interne. Nous avons remarqué que, dans ce contexte, apparaissent des maisons d'édition qui élargissent le canon littéraire, comme Minotauro, Centro Editor de América Latina et Brújula. Celles-ci publient Jarry dans le cadre de l'importation de genres nouveaux tels que la science-fiction dans le premier cas (bien reçue par un public adepte de la littérature fantastique), l'humour noir et l'absurde dans les deux autres, sous forme d'anthologies. De la même manière, l'humour est l'élément qui sert de colonne vertébrale aux secondes avant-gardes artistiques, que nous avons caractérisées à partir de leur hétérodoxie. Celles-ci publient dans des revues qui vont du Surréalisme (*A partir de cero*, *Boa*, *Cero*) à l'Inventionisme (*Ciclo*, *Letra y Línea*, *Poesía Buenos Aires*, *Madí*), et bien des collaborateurs passent de l'une à l'autre. C'est en effet ce que fera Juan Esteban Fassio, le traducteur et introducteur de Jarry, qui se sert stratégiquement d'une plateforme surréaliste pour positionner la 'Pataphysique comme ancêtre de ce mouvement de plus grande renommée, et pour le relier finalement avec l'Inventionisme dont les idées sur l'abstraction paraissent plus en accord avec l'univers jarryen. Si la 'Pataphysique occupe bel et bien une place marginale au sein de cet

²⁷¹ Nous renvoyons ici à la lecture des conclusions partielles de chaque chapitre afin d'obtenir des informations plus précises sur l'analyse, surtout en ce qui concerne les techniques de traduction employées dans chaque traduction du *corpus*.

avant-gardisme hétérodoxe, il nous a paru intéressant de le décrire pour éclairer les actions et les figures qui n'ont pas été très étudiées jusqu'à maintenant en relation avec notre auteur ni même dans le champ culturel argentin. Nous avons de fait retracé les pratiques de Juan Esteban Fassio dans son rôle d'importateur ou de « réécriteur expert » de la littérature de Jarry : il traduit, crée des anthologies, écrit de la critique dans la presse, invente des couvertures, élabore des *collages* et invente des machines de lecture des œuvres de R. Roussel et J. Cortázar et même un possible monument en hommage à Jarry. En tant que membre du Collège de 'Pataphysique parisien, il fonde – avec son ami Albano Rodríguez – le premier institut pataphysique non situé en France (IAEPBA) en 1957, associé au lancement de sa traduction aux éditions Minotauro. Autour de l'Institut gravitent des figures comme les écrivains Oliverio Girondo, Luisa Valenzuela, le critique Jaime Rest, les peintres Juan Andralis et Eva García, entre autres, dont nous avons décrit les actions dans leur champ spécifique et que nous pourrions résumer en un élément commun : l'expérimentation formelle avec le langage et l'intérêt pour la littérature marginale centrée sur l'humour noir.

Nous nous sommes penchée sur la relation de Juan Esteban Fassio d'une part avec l'éditeur de Minotauro, Francisco Porrúa, parangon de la figure de l'« éditeur découvreur », d'autre part avec l'écrivain Julio Cortázar, avec lequel le lien est scellé par l'édition de *Cronopes et Fameux* (édité par Porrúa avec une couverture de Fassio en 1962) qui conféra une plus grande visibilité à un humour analogue à celui de Jarry, et que Cortázar cultiva également dans son œuvre critique et romanesque, en plus des références dans sa correspondance personnelle.

La traduction d'*Ubu roi* par Fassio (en collaboration avec Alonso) que nous avons analysée, la première en castillan, d'une grande littéralité, est orientée vers la lecture (« *to page* »). Les traducteurs n'ont pas cherché l'acceptabilité du texte dans la culture cible par la voie de l'adaptation ; tout au contraire, Fassio explique, par le moyen d'un riche appareil paratextuel et de l'usage d'une « technique éditoriale » pour la traduction des jeux de mots, l'origine du singulier langage ubuesque sans proposer d'adaptations locales. La traduction tend à être littéralisante et en adéquation avec l'original, décision célébrée par le champ intellectuel, comme nous l'avons vu dans la critique de la revue *Sur*, ainsi que dans le champ de départ, de la part des membres du Collège parisien. Elle est consacrée par sa double réédition par le Centro Editor de América Latina ; en même temps que se complétait la saga (*Ubu enchaîné* et *Ubu cocu*), traduite par Fassio lui-même en collaboration avec la poétesse Juana Bignozzi.

3. Les retraductions du temps de l'essor éditorial, pendant la seconde étape de censure franquiste et la transition espagnole (1966-1982). Cette période se caractérisa par une

croissance de l'édition espagnole – surtout des maisons associées à une pensée de gauche, – bien que la censure restât active mais avec moins de force à partir de la Loi sur la Presse et l'Impression de 1966 qui assouplit les mécanismes de contrôle. Nous avons toutefois établi que certaines traductions d'*Ubu roi* firent l'objet de dossiers de censure qui l'autorisaient en indiquant parfois des suppressions. Il importe de souligner que l'œuvre de Jarry est entrée dans le domaine public en 1978, ce qui baissait les coûts de publication, facteur essentiel pour les petites maisons d'édition ou celles de taille moyenne qui constituent leur catalogue en fonction de cette variable. En outre, le premier tome de ses œuvres complètes voit le jour en France, en 1972, dans la prestigieuse collection de la « Bibliothèque de la Pléiade » de Gallimard qui fonctionne comme un « Panthéon des lettres » consacrant la carrière d'un écrivain. Ces deux facteurs encouragent les retraductions (qui, à leur tour, fonctionnent comme un autre élément de canonisation). Ces maisons espagnoles tendent à se situer dans le pôle hétéronome du champ culturel dominé par des facteurs politiques, reprenant à leur compte la thématique de l'œuvre et en claire opposition au régime franquiste, comme nous avons pu le vérifier dans leurs paratextes et catalogues. Concevant le théâtre comme une pratique sociale de mobilisation politique – dans la lignée du travail pionnier de Cernuda, – quatre maisons, situées dans l'ample spectre de la pensée de gauche (qui va du juvénilisme au trotskysme), reprennent *Ubu roi* pour son caractère de contestation du système établi et présentent indirectement une identification « esperpentique » ou « absurde » d'Ubu avec Franco ou, d'une manière plus générale, d'Ubu avec le capitalisme, dont le trait identitaire est la « férocité ».

La maison d'édition catalane Aymà publie l'œuvre dans sa collection « Voix et Image-théâtre » comme « farce », renouant avec l'origine guignolesque de l'œuvre et changeant la catégorie architextuelle de « drame » de l'original. Nous avons vu que celle-ci se pose en 1967 comme la première édition en castillan (déclaration qu'elle rectifie dans sa réédition de 1975), dont l'autorisation est sollicitée auprès des censeurs deux ans avant d'être acceptée. S'il s'agit bien d'un texte imprimé, nous avons noté que l'œuvre, orientée vers la scène (« *to stage* »), offre une traduction plus adaptative, qui souligne le caractère comique du texte, se montre anti-normative dans certains cas, mais cherche surtout à souligner le caractère parlé au travers d'une riche synonymie. Le traducteur José Corrales Egea est un traducteur-écrivain (critique littéraire aussi) qui traduit cette unique œuvre depuis son « auto-exil » français. Aux antipodes de la première traduction argentine, il s'oppose au littéralisme et préfère la recreation, selon ses propres déclarations.

À la mort de Franco en 1975, et avec l'allègement de la censure à partir de 1966, paraissent de nouvelles traductions, en plus de la réédition d'Aymà. Júcar, une maison d'édition libertaire

asturienne, jeune et de gauche, édite l'œuvre dans sa collection générale « Biblioteca Júcar », en compagnie d'autres titres bigarrés (essais politiques de gauche, musique, romans et un peu de théâtre). On reprend l'œuvre comme « théâtre d'anticipation », critique du capitalisme « esperpentique ». La traduction, quant à elle, paraît orientée vers la scène (en raison de la coupe des paratextes et de l'absence de notes) mais l'usage des techniques de traduction est oscillant. Son traducteur, Arturo Pérez Collera, se sent des affinités avec cette littérature et s'acquitte de cette tâche (et de bien d'autres) durant sa jeunesse militante. Il correspond bien à la figure du traducteur débutant car il abandonne la traduction à l'âge adulte lorsqu'il se consacre au champ de la politique éducative.

Également juvéniliste, bien que moins politisée que Júcar, Starbooks apparaît comme collection indépendante de la maison d'édition Producciones Editoriales J. J. Fernández, associée à la revue *Star*. La maison d'édition voit en Jarry un transgresseur précédant la génération *beatnik*, dont la littérature occupe une bonne partie du catalogue. Les livres sont plus orientés vers le *fanzine* : l'accent est mis sur les couvertures voyantes (sur lesquelles s'abat la censure), il y a peu de paratextes et l'on accorde très peu d'attention aux textes. De fait, la traduction n'est pas un travail spécifique dans la maison d'édition et elle se confond avec d'autres, comme l'écriture journalistique. La traduction de Nuria Guardiet, autre traductrice débutante qui collabore trois fois avec cette maison, tend à être conservatrice, neutralise les jeux de mots et modifie les possibles ruptures de langage, comme c'est le cas pour d'autres traductions effectuées pour cette maison. Nous avons remarqué, alors, que la sélection de l'auteur, en raison de sa vie marginale, importe plus que les techniques employées pour traduire son œuvre.

Enfin, au sein de l'éventail des gauches, la proposition la plus dure – d'orientation trotskyste – est affichée par la maison Fontamara, qui édite des essais de formation militante, bien qu'elle consacre la collection « Alejandría-Serie Mandrágora », dans laquelle est publié le texte de Jarry, à la littérature comique et grotesque avec une francophilie accentuée. Sa traduction (accompagnée de celle d'autres œuvres du cycle *ubuesque*) est dirigée vers la scène, comme cela est signalé dans les paratextes et métatextes ajoutés, bien que le texte ne paraisse pas adapté pour acquérir une plus grande acceptabilité dans la culture cible. Rafael Sender remplit la fonction de traducteur-écrivain occasionnel et présente une traduction qui oscille entre les techniques de neutralisation et la copie directe.

Nous avons remarqué que, dans ces quatre propositions, la pièce de théâtre a été sélectionnée fondamentalement en raison d'un intérêt politique consistant à stigmatiser le tyran au pouvoir ou le système capitaliste en général. Il s'agit de petites maisons, ou de maisons de taille

moyenne, qui reprennent le texte quand les droits d'auteur sont sur le point d'être caducs ou le sont déjà, et quand le régime politique cherche à se moderniser en mettant fin à la censure pratiquée auparavant, même si les dossiers des censeurs continuent de viser surtout le lexique de « mauvais goût » et l'identification excessive du régime ubuesque avec l'Espagne. Elles proposent des traductions orientées vers la scène, qui tendent à neutraliser le texte et sont prises en charge par des traducteurs occasionnels (deux sont déjà écrivains, deux sont des jeunes gens qui s'initient au travail éditorial) qui réalisent bien d'autres tâches par ailleurs (écriture journalistique, romanesque, critique, correction de style, etc.). Ceci démontre que la traduction n'est pas considérée comme une tâche spécifique dans le champ éditorial dans ce pôle hétéronome des maisons d'édition progressistes qui finissent paradoxalement par avoir une pratique conservatrice dont nous pensons qu'elle a partie liée avec la censure en vigueur, réelle ou imaginaire.

Par ailleurs, dans le pôle hétéronome associé aux facteurs économiques, nous avons étudié la maison Bruguera, de plus grande envergure commerciale que les précédentes et de grande production, surtout d'œuvres de divertissement bon marché et vendables – qui atteignent les 92 000 exemplaires pour *Todo Ubú*, – et qui sont également exportées en Amérique latine à travers un système de filiales et de campagnes de publicité. Une fois que Bruguera a affermi son pouvoir économique, elle décide de s'aventurer dans la littérature pour doter son catalogue d'un capital littéraire. Elle crée ainsi deux collections dans les années soixante : « Libro Amigo » et « Club ». *Todo Ubú*, contenant *Ubu roi* ainsi que d'autres œuvres du cycle, y est publié dans une traduction de José Benito Alique. Celui-ci représente la figure du traducteur professionnel, spécialisé dans le théâtre français. Alique (qui apporte un appareil paratextuel plus important que les traducteurs antérieurs) souligne le caractère satirique de la pièce et conçoit sa traduction pour une éventuelle représentation ultérieure. C'est ainsi qu'il présente une traduction adaptée à un « lecteur non spécialiste » attiré par la familiarité de sa traduction, et qu'il neutralise parfois les jeux de mots pour éviter le recours aux notes de bas de page, plus universitaire.

Enfin, la maison d'édition Bosch se situe dans le pôle autonome, gouverné surtout des intérêts littéraires, et offre dans sa collection « Erasmo » des éditions bilingues d'auteurs canoniques de langue classique et moderne. Jarry s'y voit publié avec un ample appareil critique dû à la traductrice et professeur Ana González Salvador, dont le profil est celui de la traductrice universitaire pour laquelle la traduction des textes est un travail critique, et qui est intéressée par un type de « littérature insolite » sur laquelle elle écrit également des essais. González Salvador est très présente dans les paratextes (elle va jusqu'à dédier sa traduction) et dans le texte, car elle offre une traduction ludico-créative dont elle explique les choix dans un ample corps de note qui

mettent en avant la poétique de Jarry et l'importance de son langage. Sa traduction est ainsi destinée à l'imprimé et recourt en premier lieu à la « technique éditoriale » pour traduire les jeux de mots, avec une prolifération de notes qui expliquent la création de nouveaux jeux de mots en castillan. Cette traduction correspond à la première traduction argentine en ce qui concerne l'emploi de la technique éditoriale et la nécessité de fournir des informations sur les conditions de production de l'œuvre jarryenne.

Les six traductions espagnoles – publiées dans un laps de temps de quinze ans – fonctionnent comme des retraductions passives : elles sont très proches dans l'espace et le temps (et même dans la posture politique et leur orientation scénique quand elles entendent le théâtre comme pratique sociale), mais les traducteurs ne s'influencent pas mutuellement dans leur choix de traduction ; ce qui sera différent pour les retraductions durant la mondialisation éditoriale. Il n'y a pas non plus de mention très explicite de l'existence des autres, si ce n'est dans l'amende honorable faite par Corrales Egea, qui reconnaît dans la réédition de 1975 que son texte n'est pas la première traduction en castillan mais bien la première « aisément accessible » sur les terres espagnoles.

En bref, et en mettant de côté la traduction de González Salvador qui fait référence aux conditions de production de Jarry et à l'importance de la création langagière, nous avons vu que le reste des traducteurs espagnols, plus anonymes ou occasionnels, renforcent leur *habitus* d'invisibilité en optant pour une « stratégie de fluidité » (Venuti 1992:3) : c'est-à-dire qu'ils prennent le parti d'employer des techniques de traduction de jeux de mots qui génèrent un bilan négatif ou une préservation (Marco 2010: 270), en optant pour une neutralisation des jeux de mots tout en cherchant un effet comique accepté dans la culture cible au lieu de rendre la création et la rupture propres à la poétique jarryenne.

4. Les premières traductions en catalan et galicien avec leur renaissance éditoriale au début de la démocratie (1983-1989). Avec le retour de la démocratie et les lois de normalisation linguistique, se développe l'édition en catalan et en galicien, langues jusque-là interdites en Espagne. Nous avons vu que le théâtre comme pratique sociale sera un genre privilégié pour accroître la visibilité de ces cultures car il permettra une mobilisation linguistique et identitaire d'un public en cours de renouvellement. De même, la traduction est une voie rapide de production littéraire en langue locale ; comme cela arrive – selon Even-Zohar (1990) – dans les systèmes faibles, en formation ou en crise par rapport à un système central plus fort, dans ce cas, l'espagnol. Ainsi, *Ubu roi* est traduit dans des collections spécifiques de théâtre (Biblioteca Teatral, Cadernos da Escola Dramática Galega), pour la scène, par des

traducteurs reconnus tant dans le monde des lettres que dans la lutte antifranquiste depuis le champ culturel (leurs noms apparaissent sur la couverture et, dans le cas catalan, la traduction reçoit le Prix Josep Maria de Sagarra), et qui promeuvent la normalisation de leurs langues respectives.

Le traducteur et écrivain Joan Oliver choisit d'adapter sa traduction en l'acclimatant à la langue et à la culture catalanes, alors que le traducteur Henrique Harguindey n'ajoute pas de marques référentielles galiciennes à son travail. En ce qui concerne la langue, nous avons constaté que tous deux fonctionnent comme des « agents de la normalisation ». À ce stade-là, ils cherchent à consolider par le biais de traductions non plus la langue littéraire (comme le proposaient au début du siècle les projets du *Noucentismo* et du *Rexurdimento*) mais la langue familière. C'est pourquoi *Ubu roi* leur est d'un grand secours pour approfondir les registres et le parler populaires de leurs terres respectives. Mais, alors qu'Oliver ne s'éloigne pas de la correction de la norme, pas même pour mettre en scène un catalan familier, Harguindey le fait quand la vraisemblance théâtrale l'exige. Le premier ne subvertit jamais la langue catalane (« en faisant acheter le lièvre pour le chat ») ; le second, en revanche, cherche à « repousser les limites du galicien » sans perdre de vue la poétique de Jarry. Dans le cas des traductions catalane et galicienne, la neutralisation des jeux de langage faisant rupture, décrite dans la majorité des traductions espagnoles, se verra accentuée à chaque fois que l'horizon reste la norme correcte, norme que le traducteur, même s'il est maintenant plus visible que les Espagnols et légitimé dans son champ culturel, souhaite étayer au lieu de la subvertir, au nom d'un projet politique.

5. Les rééditions et retraductions durant la période de mondialisation éditoriale (1990-2009). Dans cette période, caractérisée d'une part par une concentration de grands groupes transnationaux dans le pôle de la grande production (de titres de rotation rapide) et d'autre part par une diversification éditoriale dans celui de la production restreinte (de titres de rotation lente), nous avons étudié diverses rééditions et retraductions d'*Ubu roi* qui situent l'œuvre et son auteur dans deux positions contraires.

D'un côté, on canonise l'œuvre qui devient un classique théâtral. Ceci provient de sa parution dans les collections de « Letras Universales » (qui situent la France au centre de cette universalité), comme c'est le cas avec l'édition consacrée de Cátedra (maison académique qui reprend toutefois la traduction de Bruguera) ou dans la collection « Gran Teatro » de la hispano-argentine Losada (qui trouve son origine dans la période d'essor éditorial et fut une actrice clef dans l'importation de la littérature théâtrale). On considère en même temps l'œuvre comme un

classique « de poche » qui peut entrer dans les programmes scolaires, dans le cas de la maison d'édition argentine Longseller, orientée vers les livres pour le système éducatif.

Mais, d'un autre côté, Jarry et *Ubu roi* sont vus comme une occasion de justement questionner la canonisation dans le champ du pouvoir. C'est là que se situent divers projets artistiques et éditoriaux, promus à partir de 1996, anniversaire de la première d'*Ubu roi*, et qui coïncident avec la « désoccultation » du Collège de 'Pataphysique de Paris. Ceci donne lieu à une prolifération de curieuses cérémonies d'hommage, à de nouvelles publications, à la création d'Instituts de 'Pataphysique en Espagne et en Colombie ainsi qu'à la sortie de la léthargie de l'Institut argentin, qui reprend sa vie publique grâce à des journées tenues au Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, où confluent les représentants des trois institutions. C'est à ce moment que l'on reprend et traduit (avec cinq traductions en quinze ans) l'autre œuvre clef : *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien*, qui permet d'introduire une pensée critique de la rationalité instrumentale occidentale. Il s'agirait d'un Jarry plus méconnu jusqu'alors et d'une pensée plus radicale. Tant dans le champ argentin qu'espagnol, des revues culturelles telle *V de Vian*, *Artefacto* ou *Quimera*, ainsi que des petites maisons indépendantes comme Caja Negra à Buenos Aires ou Pepitas de Calabaza à Logroño, contribuent à compléter les traductions de cet auteur avec lequel elles se sentent des affinités depuis leur position anti-académique, ludique et libertaire (Home 2002: 65-67). Dans le même ordre d'idées, le collectif Anagal traduira également *Ubu roi* comme une « per-version » qui situe le texte non comme un livre (format que de fait Anagal dénonce comme un produit económico-culturel) mais comme une machine d'ouverture signifiante.

Toutefois, bien qu'*Ubu roi* soit publié au sein d'un éventail éditorial très large (situant Jarry dans des positions très distinctes allant de la « littérature universelle » à l'activisme), nous avons montré que les traductions se rejoignent dans une claire retraduction active (à la différence de celle « passive » que nous avons décrite dans les années soixante en Espagne et en Argentine), et sommes arrivées à établir des relations de plagiat non totalement assumées car la référence aux traductions antérieures dans les prologues reste vague. D'une part, la confrontation entre original et traductions nous a montré que les traductions de cette période emploient les mêmes techniques avec une fréquence similaire, la plus utilisée étant la neutralisation des jeux de mots, ce qui génère un bilan négatif. Cependant, c'est dans les cas où le traducteur propose de nouveaux jeux de mots (distincts des originaux) que nous avons relevé les relations de copie (directe et indirecte, totale et partielle) entre les traductions. La traduction d'Alique a ainsi été la plus copiée (nous pensons que cela est dû au succès de la pénétration et de la diffusion de Bruguera des deux côtés de l'Atlantique et à sa réédition dans la prestigieuse Cátedra), alors que

la première traduction argentine de Fassio-Alonso n'a eu qu'une incidence marginale sur la traduction argentine d'A. Dilon, un traducteur professionnel, qui traduisait également du théâtre pour Losada. Ceci pourrait refléter une circulation inégale du flux des traductions, les productions d'Espagne pénétrant plus facilement en Argentine que l'inverse, même durant la mondialisation éditoriale.

Ainsi, en Argentine, nous avons relevé le curieux cas de Tulián, un traducteur professionnel travaillant au forfait pour Longseller, et qui pourrait être une mystification car il copie indirectement la traduction d'Alique mais en changeant certaines formes péninsulaires pour un lexique et des formes verbales argentins. Dilon, pour Losada, introduit aussi certaines de ces formes locales. Ces choix rendraient compte – au début de ce XXI^e siècle – d'une mise en valeur (ou au moins d'une tension manifeste) de la variante du castillan du Rio de la Plata, qui s'affirme pour mettre en question la norme hispanique ou ce que l'on appelle l'« espagnol neutre », construction qui, émanant du champ éditorial, se présente comme une variante « délocalisée » qui permettrait l'ample circulation du livre sur divers marchés hispano-américains. Dans notre *corpus*, nous avons relevé une variation de la norme argentine entre la première traduction de Fassio-Alonso (1957) et la dernière de Dilon (2009), étant donné que la première, comme c'est courant dans les traductions littéraires des années cinquante, n'envisage pas l'utilisation de la spécificité langagière du Rio de la Plata, alors que la seconde le fait. Enfin, bien que la traduction du collectif Anagal se présente comme transgressive (dans le prologue et dans l'ajout de l'acte six), elle finit par copier deux traductions (dont elle confond l'attribution dans son prologue où elle se déclare contre les droits d'auteur). Anagal copie soit la traduction de Sender, soit celle d'Alique ; là où Sender est plus littéral, utilisant la technique de copie directe, Anagal se démarque pour suivre Alique, qui propose une traduction plus adaptative.

Cette analyse nous a permis de montrer une forte scission entre les déclarations des traducteurs (et éditeurs) dans l'appareil paratextuel et ce qu'ils produisent effectivement comme traduction ; et si cela était déjà perceptible dans les retraductions des années soixante, c'est désormais encore plus évident. Nous avons ainsi mis en lumière le hiatus entre le dire et le faire – et pourrions affirmer en reformulant les propos d'O. Ducrot : « quand dire ce n'est pas faire » – car le « dire » perd sa valeur performative face à un « faire » qui se voit conditionné par des normes de traduction pesant de tout leur poids dans la culture d'arrivée, et qui sont à l'origine de la « stratégie de la fluidité » et de la neutralisation de la valeur audacieuse du langage, audace simplement récupérée au niveau thématique.

6. Les adaptations d'*Ubu roi* pour la scène, la littérature pour enfants et la littérature jeunesse, la peinture et la bande dessinée (1963-2016). Elles ont été examinées dans le dernier chapitre afin de compléter la réception de l'œuvre. Si l'objectif de la thèse est d'étudier la réception reproductive des œuvres traduites et éditées sur support imprimé, nous avons cru nécessaire d'ébaucher la problématique de l'adaptation théâtrale en pensant surtout à une continuation de la recherche. En outre, l'analyse des adaptations révèle un plus grand intérêt pour l'interprétation de l'œuvre ancrée dans la satire politique que pour l'aspect parodique du langage, intérêt déjà perceptible dans le champ de réception français et dans les traductions étudiées, dont la majorité tendait à l'acceptabilité et à la reprise thématique de l'œuvre dans la culture cible.

D'une part, nous avons examiné les mises en scène en Argentine et en Espagne, réalisées depuis les années soixante de manière quasi symétrique (vingt-sept en Argentine contre quarante cinq en Espagne) par des compagnies indépendantes qui eurent tendance à adapter les diverses œuvres du cycle. S'il y eut des représentations dans les théâtres officiels, dominèrent toutefois les représentations dans les salles de théâtre alternatif qui demeurèrent peu à l'affiche et bénéficièrent d'une basse répercussion médiatique. Parmi elles, nous avons analysé de manière plus détaillée deux tapuscrits de mise en scène (des deux directeurs Etelvino Vázquez et César Brie) pour comparer les opérations macrostructurales de coupe, d'ajout et de réécriture ainsi que les opérations microstructurales de traduction des références culturelles. Nous avons montré que Vázquez présente une adaptation stylisante (situant l'adaptation dans un climat de cirque mais en se maintenant plus proche du texte de départ), alors que Brie propose une adaptation interculturelle, qui situe l'œuvre en « Polovie », c'est-à-dire qu'il utilise une œuvre relevant du canon français pour revendiquer des spécificités latino-américaines. Il faut souligner que la première dut passer par la censure pour pouvoir accéder à la scène.

En Catalogne, nous avons étudié avec attention les trois adaptations de la compagnie Els Joglars (présentant une satire toujours plus poussée de la politique catalane, incarnée par la figure de Jordi Pujol alors président de la Generalitat) et la mise en scène de *Mori el Merma* (1978), à laquelle participa Miró (l'étude se penche aussi sur d'autres productions picturales de l'artiste). Celle-ci célébrait le déclin de Franco, relation qui comme nous l'avons vu, avait déjà été proposée par Picasso en 1937, au début du régime. Ce fut justement grâce à ces adaptations théâtrales et picturales que le personnage d'Ubu se fit connaître sur les terres catalanes (bien plus que par sa première traduction par Joan Oliver, si nous considérons seulement sa réception en tant que spectacle). D'où notre idée qu'il était nécessaire d'étudier cette relation.

Enfin, pour compléter la réception d'*Ubu roi*, nous avons analysé d'autres adaptations, éditées sous forme de livre, mais qui coupaient, ajoutaient ou réécrivaient l'œuvre traduite en vertu d'un changement de public ou de code sémiotique. C'est ainsi que nous avons étudié l'adaptation en valencien pour un jeune lecteur scolarisée, le conte pour enfant avec de nouvelles péripéties d'Ubu ou la bande dessinée qui fait des Ubu un couple bourgeois. Mis à part le conte pour enfants, plus en adéquation avec l'humour ludique de Jarry, les deux autres adaptations éliminent les jeux de mots et se centrent sur le caractère tyrannique du personnage, que ce soit comme roi ou comme bourgeois despotique.

En résumé, l'étude des adaptations renforce l'idée d'une orientation satirique et de la reprise thématique d'Ubu comme « type » tyrannique, d'ancrage plausible dans les réalités locales.

Apports et futures pistes de recherche

À partir de l'objectif concret de l'étude d'une œuvre littéraire dans ses réécritures, tant dans les conditions de production de l'original que dans ses multiples réceptions, nous nous sommes permis d'établir certains apports plus généraux au champ des Études de traduction et plus spécifiquement à l'Histoire de la traduction littéraire.

En étudiant la réception littéraire – et en prenant la traduction comme instance clef dans la réception de la littérature étrangère, – nous avons défendu une posture relationnelle, tant entre les espaces et les périodes (c'est-à-dire transnationale et diachronique) qu'entre les niveaux microstructural et macrostructural des textes.

Nous pensons avoir fourni des preuves de la nécessité de mettre en relation les conditions de réception avec celles de production du texte original pour étudier les changements de trajectoire de l'auteur, les décalages dans les positions qu'il prend et la circulation du sens de l'œuvre, ainsi que la traduisibilité qui lui est propre et les normes de traduction qu'elle mobilise. De cette relation émergent des données qui ne seraient pas apparues si nous nous étions centrée seulement sur l'une ou l'autre des instances productrices, ou seulement sur le texte en laissant de côté le contexte et vice-versa. Nous avons obtenu ainsi des informations que nous tenterons de systématiser de manière plus générale afin de les confronter à d'autres cas et de voir si elles se vérifient :

- L'auteur ne pénètre pas ses champs de réception étrangers en occupant la même position que dans le champ de départ. Il entre d'ordinaire par la périphérie au

travers de nouveaux répertoires pour gagner ensuite le centre où le répertoire est déjà canonisé. De fait, dans le contexte de réception étranger, sa position commence par être marginale, associée à des genres ou des formes nouvellement importés, comme nous avons vu l'association de Jarry avec la science-fiction et l'humour noir, dans le champ argentin, ou à des formes propres, comme l'*esperpento* dans le cas espagnol.

- La réception de l'auteur commence de manière plus atomisée dans les revues littéraires, puis dans les anthologies jusqu'à accéder à la première traduction de l'œuvre sous forme de livre et, postérieurement, à son édition avec les autres œuvres traduites du même auteur. Nous avons constaté que si l'asynchronie entre le champ français et les champs espagnol et argentin était manifeste concernant le Symbolisme et les mouvements d'avant-garde, les revues littéraires tentent de remédier à ce décalage plus rapidement que l'édition livresque, qui publie son œuvre quand l'auteur est déjà plus consacré dans son champ d'origine.
- D'où le fait que l'internationalisation de l'auteur à travers les traductions en support imprimé survient quand celui-ci est déjà canonisé dans son champ d'origine : dans le cas de Jarry, par le biais de l'édition des œuvres complètes en Pléiade, en même temps que la mise en valeur de toute l'œuvre par une institution (comme le Collège de 'Pataphysique) et sa récupération comme prédécesseur par des courants alors en vogue comme le Théâtre de l'absurde.
- Une fois l'œuvre traduite, sa canonisation dans les champs récepteurs étrangers s'obtient par le biais des retraductions. Celles-ci peuvent être motivées par des intérêts économiques (expiration des droits d'auteur), politiques (dénonciation d'un gouvernant ou d'un régime) ou artistiques (reprise d'une certaine poétique). Si la référence aux traductions existantes est trop vague, les retraductions mettent en place, pour pouvoir exister, un « nouvel espace de nécessité » (par exemple, le changement de norme qu'implique l'incorporation timide de la variante du Rio de la Plata à la traduction durant la période de la mondialisation éditoriale). Nous avons conclu que les retraductions des années soixante en Espagne, dans un champ culturel hautement politisé et traversé par la censure, obéissent en général à une motivation politique de dénonciation du pouvoir en place. Celles des années quatre-vingt-dix et du début du XXI^e siècle,

en revanche, laissent de côté en général la dénonciation politique directe et reprennent l'œuvre comme « classique » de la littérature française et universelle. Il existe aussi des retraductions – ce sont les moins nombreuses, – qui s'opposent à ces règles et font du langage le véritable protagoniste, autrement dit, elles reprennent l'œuvre pour des raisons esthétiques plus que politiques.

- Au niveau textuel, en ayant caractérisé le modèle littéraire de l'auteur, l'œuvre, le lecteur et le mode de traduisibilité que l'œuvre impliquait à partir de la valeur formelle d'un mot déformé, nous avons remarqué que la majorité des traductions « déforment la déformation », c'est-à-dire qu'elles restituent au mot déformé son état de normalité (comme cela s'est vérifié dans les techniques les plus employées pour traduire les jeux de mots). Il est utile ici de reprendre la caractérisation qu'Antoine Berman fait des « forces déformantes » (1999: 49-68) qui opèrent dans une traduction réalisée par un traducteur « invisible » et qui étayent la fluidité de son texte, comme c'est le cas dans la majorité des traductions analysées (dix sur douze). Le mot déformé – matériellement central chez Jarry – cède du terrain au « beau mot ». Dans les traductions analysées, apparaissent beaucoup d'exemples de l'effet des forces de « rationalisation » (linéarisation des structures syntaxiques et de la ponctuation habituelles), « clarification » (réduction de la polysémie), « ennoblissement » (embellissement de la traduction en lui ôtant des éléments vulgaires ou scatologiques). Cela aboutit à une homogénéisation (des sauts de registres) et à un « appauvrissement » qualitatif ou quantitatif car souvent on explique des locutions ou l'on détruit des éléments exotiques ou asystémiques.
- À travers l'application de ces forces – qui peuvent être conceptualisées en termes d'« universaux de traduction », ²⁷² la traduction pourrait être de type « ethnocentrique » étant donné qu'elle accueille l'Autre, même de manière hostile, dans la trame de sa textualité. Il paraîtrait paradoxal que l'on choisisse de traduire un écrivain adepte de la rupture pour tempérer ensuite précisément cette force parodique du langage. Toutefois, nous avons vu que son importation

²⁷² Mona Baker décrit les traits spécifiques qui prédominent dans une traduction en termes d'« universaux de traduction ». Ceux-ci sont : l'explicitation, la désambiguïsation, la normalisation de la grammaire, la synonymie ou l'omission face à l'existence de répétitions, l'exagération des traits spécifiques du texte source, l'ajout de traits cohésifs (1993 : 233-250) ; de son côté, Liova-Braithwaite (1998 : 288-291) les caractérise à partir de la simplification, explicitation, normalisation, le transfert du discours, la distribution distincte d'éléments du langage de départ.

s'est imposée parfois pour des motifs politiques, d'autres fois à cause de sa canonisation française mais en évitant de mettre en échec la langue d'accueil, et encore moins s'il s'agissait d'une langue récemment normalisée qu'il fallait étayer. Dans les paratextes, on revendique un auteur dont la force est affadie par la traduction, en admettant tout au plus ses traits familiers. La scission entre le dire et le faire est manifeste. Par ailleurs, les adaptations pour la scène tendent également à réduire l'œuvre à une satire aux référents facilement extrapolables, en rejetant en général au second plan son caractère d'innovation textuelle.

- La posture contraire, bien que minoritaire face à la « traduction ethnocentrique », est celle qui transforme l'hostilité en hospitalité,²⁷³ accueillant le caractère étranger de l'Autre dans sa propre langue et que Berman nomme « traduction éthique ». Elle tend à être plus littérale et nécessairement néologique car elle respecte la déformation du langage orchestrée originellement. Dans notre cas, nous l'avons vue pratiquer à deux reprises, dans la première traduction argentine de Fassio et Alonso et dans celle proposée en édition bilingue de González Salvador, traducteurs qui se trouvaient dans une position d'affinité avec Jarry (intéressés tant par sa poétique pataphysique dans le premier cas, que par son caractère de « littérature insolite » dans le second). Ces traductions sont orientées vers la lecture et emploient surtout la technique éditoriale (condamnée par celles qui s'orientent vers la scène) ouvrant le jeu à de nouvelles créations dans les notes de bas de page.

Par conséquent, si nous mettons en relation les stratégies éditoriales de l'appareil importateur et les techniques de traduction appliquées par les traducteurs impliqués dans ce long siècle de réception en Argentine et Espagne, nous en arrivons à la conclusion que Jarry et son *Ubu roi* furent importés de manière paradoxale. Jarry fut considéré comme un auteur avec un texte de rupture au langage innovateur, mais on le donna à connaître dans des traductions qui tendaient à être conservatrices et désactivaient justement la « bombe de l'étymologie » (Bermúdez 1997 : 13), que ce soit dans les traductions soumises à un contrôle de la censure ou dans celles produites durant la démocratie. Paradoxe qui, en définitive, rend manifeste le fait que, dans la littérature traduite, les normes de traduction de la culture d'arrivée ont un poids prépondérant par rapport à celui du texte et de la poétique de l'auteur.

²⁷³ Ricœur dans *Sur la traduction*, se réfère à l'« hospitalité linguistique en tant que capacité à accueillir l'étranger », prologue de Willson dans Ricœur (2004 : 12).

Or, si Jarry pouvait se pencher sur ce long siècle de réception, nous pensons qu'il ne le condamnerait pas – comme l'affirment parfois certains critiques,²⁷⁴ mais qu'il se considérerait satisfait de voir que la *Gidouille* du Père Ubu a continué de croître en spirale avec des sens inattendus et contradictoires, assurant la survivance de la réécriture qui, en définitive, est au cœur de la machine de la littérature.

Enfin, pour conclure, il nous semble que divers aspects de cette thèse pourraient être approfondis, en prenant chaque partie de la recherche comme un point de départ et non d'arrivée.

En premier lieu, nous pourrions élargir les critères ayant présidé à l'établissement de notre *corpus* et étudier la pièce de théâtre dans d'autres pays d'Amérique latine ou dans d'autres langues de traduction afin d'enrichir la comparaison. Nous pourrions également prolonger l'étude de la réception de l'œuvre dans le champ du spectacle et l'analyse de plus de tapuscrits de mise en scène ou d'adaptations, que nous avons ébauchée dans le dernier chapitre (nous avons trouvé six tapuscrits de mise en scène conservés au sein de l'Archivo General de la Administración de España, en plus de ceux analysés ici). La relation productive de la littérature avec les arts visuels pourrait être une autre piste de recherche que nous avons amorcée dans l'étude tant de la poétique de Jarry que dans certaines de ses traductions ou dans les transpositions picturales ou en bandes dessinées.

Par ailleurs, concernant la poétique de l'auteur, nous pouvons étudier d'autres productions, au-delà d'*Ubu roi*, qui ont été moins diffusées ou traduites. Il est possible de situer Jarry dans le Symbolisme et observer comment s'est passée la réception hispanique d'autres auteurs de ce mouvement. Il nous paraît particulièrement intéressant de continuer la recherche sur des auteurs associés à un humour centré sur le langage. L'on pourrait composer un groupe d'auteurs qui font de cela leur poétique puis voir ce qui a été traduit et comment cela a été traduit. L'étude des anthologies de l'humour noir ou absurde – mentionnées dans la thèse – peut constituer un commencement d'analyse, en reprenant dans leurs listes les auteurs qui écrivent en français, comme Alphonse Allais, Guillaume Apollinaire, Jean-Pierre Brisset, Arthur Cravan, Isidore

²⁷⁴ Dans la deuxième partie de la thèse [1.2.c.1], nous avons vu que certains critiques littéraires jugent fautive l'interprétation de la pièce comme œuvre historique : « Il est consternant qu'elle se perpétue aujourd'hui, alors que nous avons aiguisé nos méthodes de lecture » (Arnaud 1978 : 19); « [...] une interprétation politique manifestement erronée, dans la mesure où Jarry se situe d'emblée sur l'étoile Algol, c'est-à-dire, au point de vue qui considère avec une égale indifférence les marches et contremarches de l'Histoire » (Béhar 2003 : 31); « tous les metteurs en scène qui ont utilisé et continuent d'utiliser Ubu pour dénoncer l'énorme grossièreté de la stupidité et de l'opportunisme politique se seraient-ils trompés ? » (Bermúdez 1997 : 57).

Ducasse, Francis Picabia, Pablo Picasso, Raymond Roussel, qui sont quelques-uns des auteurs sélectionnés dans l'antologie préparée par André Breton.

Dans notre thèse, nous avons remarqué que la presse littéraire pouvait fonctionner comme fer de lance de la réception d'un auteur. On pourrait développer davantage cette hypothèse par une étude contrastive de la presse culturelle en lien avec les avant-gardes artistiques et de sa riche production de revues des deux côtés de l'Atlantique (en incorporant la presse catalane et galicienne). S'il y a un intérêt universitaire pour cet objet dans chaque champ national, il nous semble qu'un possible croisement qui les ferait dialoguer pourrait être abordé dans le futur pour enrichir les études d'histoire littéraire et d'histoire de l'édition.

Un autre point possible de continuation de la thèse – encore peu exploré et qui nous intéresse particulièrement, – serait de compléter la pléiade de projets d'édition de la Transition espagnole, qui fut une riche époque pour les lettres et, surtout, pour l'essai politique, malgré la censure qui continuait de peser. Nous en avons récupéré six, mais une étude plus ample, qui repèrerait d'autres oubliés et reconstruirait le champ éditorial au cours de ce changement de système politique, pourrait être productive pour l'histoire de l'édition et de la traduction espagnole avant son entrée, justement, dans la transnationalisation et la mondialisation éditoriale. Il nous paraît intéressant de considérer la position paradoxale — esquissée ici — des maisons d'édition de gauche qui produisent des traductions assez neutralisantes en dépit de leurs positions progressistes et de détecter si la coaction des censeurs agit comme un facteur de contrôle, étant donné leur soif de supprimer le lexique sexuel, scatologique et religieux, les références très directes à l'Espagne ou les créations néologiques. Si nous mettons l'accent sur le champ argentin, approfondir le cas des maisons d'édition qui ouvrent le canon littéraire dans les années soixante, en plus de celles étudiées ici, compléterait l'étude de ces années de surpolitisation.

Pour ce qui est la Traductologie, nous pensons que nous avons avancé dans l'examen (tant concernant la construction du *corpus* que dans l'analyse) de problématiques assez marginales dans la discipline jusqu'ici : la traduction théâtrale sur support imprimé, la traduction des jeux de mots et les retraductions, en étudiant les discours et les traductions effectivement réalisées, à partir d'une optique qui unit l'analyse linguistique et le sociologique. Ceci nous a permis d'articuler les études théoriques de traduction, desquelles nous sommes parties pour conceptualiser notre objet, avec les études descriptives de traduction. À travers la description des trois problématiques signalées et appliquées à un cas concret, nous pensons avoir contribué à une plus grande connaissance théorique de celles-ci ; ces deux approches se trouvent ainsi en forte interrelation.

Concernant l'étude descriptive réalisée, le *corpus* de jeux de mots que nous avons créé peut être étendu à partir de l'étude du catalogue complet d'une collection, d'une maison d'édition ou d'une sélection d'auteurs associés à l'humour afin d'augmenter le nombre de cas détectés et d'étudier les techniques de traduction les plus utilisées, en distinguant par exemple œuvres théâtrales et autres genres et en marquant les différences entre traductions éthiques et ethnocentriques, pour reprendre les termes de Berman. L'analyse pourrait également se centrer sur le phénomène de la retraduction comme instance collaborant à la canonisation d'un auteur, en étudiant spécialement le rôle de la première traduction sur les autres et les relations qui s'établissent entre les textes et les paratextes, et en cherchant à mettre à l'épreuve l'hypothèse du « dire ce n'est pas faire » dans nombre de ces cas de « discours préfaciel ».

Enfin, nous souhaitons souligner notre double rôle de traducteur et d'analyste, en ayant l'espoir que cette thèse serve de pont entre la pratique professionnelle et la réflexion universitaire, car nous pensons que l'analyse détaillée des conditions productives (tant en production qu'en réception) d'un auteur fournit de précieux outils pour un futur traducteur non seulement de Jarry mais de n'importe quel auteur dont le langage fait irruption avec toute sa matérialité signifiante. Connaître les normes qui régissent les choix de traduction, les traditions littéraires et de traduction de notre propre culture nous donnera une plus grande conscience et liberté par rapport à notre propre pratique en tant que traductrice. Il nous revient de parier sur la reproduction ou la création dans notre écriture.

BIBLIOGRAFÍA

1. Fuentes primarias

1.1. Originales

JARRY, Alfred. 1948. *Œuvres Complètes*, Montecarlo, Éditions du livre.

JARRY, Alfred. 2004 [1978]. *Ubu*, París, Gallimard.

JARRY, Alfred. 1972. *Œuvres Complètes I*, dir. M. Arrivé, París, Gallimard.

JARRY, Alfred. 1987. *Œuvres Complètes II*, dir. H. Bordillon, París, Gallimard.

JARRY, Alfred. 1988. *Œuvres Complètes III*, dir. H. Bordillon, París, Gallimard.

JARRY, Alfred. 2012-2013. *Œuvres Complètes I, II, II*, dir. H. Béhar, París, Classiques Garnier.

1.2. Traducciones²⁷⁵

JARRY, Alfred. 1957. *Ubú rey*, ed. de J. E. Fassio, trad. de J. E. Fassio & E. Alonso, Buenos Aires, Minotauro (reed.: Buenos Aires, CEAL, 1971, 1976, 1980).

JARRY, Alfred. 1967. *Ubú, rey*, trad. de J. Corrales Egea, Barcelona, Editorial Aymà (reed.: Barcelona, Círculo de Lectores, 1975).

JARRY, Alfred. 1976. *Ubu Rey*, trad. de A. Pérez Collera, Madrid, Júcar.

JARRY, Alfred. 1976. *Ubu rey*, trad. de N. Guardiet, Barcelona, Producciones Editoriales.

JARRY, Alfred. 1979. *Ubu roi / Ubú rey*, trad. de A. González Salvador, Barcelona, Editorial Bosch.

JARRY, Alfred. 1980. *Todo Úbu*. trad. de J. B. Alique, Barcelona, Bruquera (reed.: 1981; *Ubú rey*, Madrid, Cátedra, 1997).

JARRY, Alfred. 1982. *Ubu completo*, trad. de R. Sender, Barcelona, Fontamara.

JARRY, Alfred. 1983. *Ubú, rei*, trad. de J. Oliver, Barcelona, Edicions del Mall, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona (reed.: Joan Oliver, *Obres completes III (Versions de teatre)*, Barcelona, Editorial Proa, 1989, 627-671).

JARRY, Alfred. 1989. *Ubú rei*, trad. al gallego de H. Harguindey, Galicia, Cadernos da Escola Dramática Galega.

JARRY, Alfred. 2002. *Ubú rey / Ubú cornudo*, trad. de A. Tulián, Buenos Aires, Longseller.

JARRY, Alfred. 2007. *Ubú rey / Ubú cornudo*, trad. de A. Dilon, Buenos Aires, Losada.

JARRY, Alfred. 2007. *Ubú rei*, trad. al valenciano de J. Pons, Germania editorial.

JARRY, Alfred. 2009. *Ubú Rey*, trad. de Anagal, Barcelona, Anagal.

²⁷⁵ En los casos en los que no se indica la lengua, entiéndase que la traducción es al castellano.

1.3. Adaptaciones

- ASENSI, Jaime. 2004. *Ubú rey*, Alicante, Ediciones del Ponent.
- BOADELLA, Albert. 1985. *Operació Ubú*, Barcelona, Edicions 62.
- BOADELLA, Albert. 2006. *Ubú president o Los últimos días de Pompeya*, Madrid, Cátedra.
- BOADELLA, Albert. 2007. *Ubú president*, Barcelona, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.
- BRIE, César. 1994. *Ubú en Bolivia*, Teatro de los Andes [mimeo del libreto].
- LANDER, José María & Carmen HIERRO. 2008. *Ubú rey de los mares (y antes de Polonia y Aragón)*, Logroño, Pepitas de Calabaza, col. Funfunito.
- VÁZQUEZ, Etelvino. 1975. *Ubú rey*, Grupo Caterva de Gijón [mimeo del libreto].

2. Fuentes secundarias²⁷⁶

- AALTONEN, Sirkku. 1996. *Acculturation of the Other. Irish Milieux in Finnish Drama Translation*, Joensuu, Joensuu U. P.
- AALTONEN, Sirkku. 2000. *Time-sharing on Stage: Drama Translation in Theatre and Society*, Clevedon, Multilingual Matters.
- ABELLÁN, Joan. 2002. *Els Joglars. Espais*, Diputació de Barcelona, Institut del Teatre.
- ABELLÁN, Manuel. 1980. *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*, Barcelona, Península.
- ACCURSI, Daniel. 1999. *La Philosophie d'Ubu*, París, PUF.
- ACCURSI, Daniel. 2000. *Merdre*, París, PUF.
- AGUADO, Amelia. 2006. "La consolidación del mercado interno", en J. L. de Diego (ed.). *Editores y políticas editoriales en Argentina 1880-2000*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 125-160.
- AGUIRRE, Raúl Gustavo & Nicolás ESPIRO. 1979. *El Movimiento Poesía Buenos Aires. Literatura argentina de Vanguardia*, Buenos Aires, Fraterna.
- ALCAIDE, Carmen. 1997. "El arte concreto en Argentina. Invencionismo, Madí, Perceptismo", *Arte, Individuo y Sociedad* 9, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 223-244.
- ALEGRE, Alfonso. 1991. "Joan Brossa: azar y esencia de la poesía", *Rosa Cúbica* 5, 7-24.
- ALEXANDRESCU, María Ioana. 2010. *Indiferente Ubú*, Departamento de Filología Española, Doctorado en Teoría Literaria, Barcelona, UAB [tesis doctoral inédita].

²⁷⁶ Apuntamos la bibliografía consultada y citada en el cuerpo de la tesis por medio del apellido y año. Algunos documentos se hallan alojados en páginas webs. Dado que la mayoría de estos siguen en línea (en el momento de su comprobación en agosto de 2016), solo mencionamos la última visita de las páginas que ya no estaban disponibles en esa fecha. Por otro lado, cuando trabajamos con bibliografía traducida, indicamos entre paréntesis el año de edición en la lengua original como información complementaria. En caso de trabajar con una edición de un texto en su lengua original, pero no en su primera edición, el año de esta primera edición aparece entre corchetes.

- ALEXANDRESCU, María Ioana. 2014. “*Volo ergo sum* : Le désir de noblesse chez Alfred Jarry et Mateiu I. Caragiale”, *Çedille. Revista de estudios franceses* 10, 7-19. <<https://cedille.webs.ull.es/10/01alexandrescu.pdf>>.
- Algol*, revista en portal de ARCA. <<http://mdc2.cbuc.cat/cdm/ref/collection/algol/id/0>>.
- ALIX TRUEBA, Josefina. 1987. “El Pabellón español en la Exposición Internacional de París, 1937”, *Pabellón español 1937. Exposición Internacional de París*, Madrid, MNCARS-MCU, 10-171.
- ALONSO, Luna. 2015. “¿Quién es quién en la traducción en lengua gallega? Análisis del perfil profesional”, en A. Luna Alonso, A. Fernández Rodríguez, I. Galanes Santos *et al.* (eds.), *Literaturas extranjeras y desarrollo cultural*, Berna (etc.), Peter Lang, 83-104.
- ALONSO, Rodolfo. 1981. “Oliverio Gironde”, *Catálogo*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 97-120.
- ALONSO, Rodolfo (dir.). 2009. *Poesía Buenos Aires. 1950-1960. Antología íntima*, Buenos Aires, Ediciones del Dock.
- ALTAMIRANO, Carlos & Beatriz SARLO. 1990. *Conceptos de sociología literaria*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- ANDERSON IMBERT, Enrique. 1955 (marzo y abril). “Papeles”, *Sur* 233, 81-84.
- ANGENOT, Marc. 1982. *La Parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*, París, Payot.
- ANOLL VENDRELL, Lídia. 1995. “Sobre las traducciones españolas del teatro simbolista en lengua francesa”, en F. Lafarga & R. Dengler (eds.), *Teatro y traducción*, Barcelona, UPF, 177-184.
- APOLLINAIRE, Guillaume. 1918. *Les Mamelles de Tiresias. Drame surréaliste*, París, Éditions Sic. <<http://gallica.bnf.fr/>>.
- APOLLINAIRE, Guillaume. 1924. *El poeta asesinado*, trad. de R. Cansinos Assens, prólogo de R. Gómez de la Serna, Madrid, Biblioteca Nueva.
- APOLLINAIRE, Guillaume. 1991-1993. *Œuvres Complètes II-III*, ed. de P. Caizergues & M. Décaudin, París, Gallimard.
- ARNAUD, Noël (ed.). 2004 [1978]. “Préface”, en A. Jarry, *Ubu*, París, Gallimard, 7-23.
- ARNAUD, Noël. 1974. *Alfred Jarry, d’Ubu roi au Docteur Faustroll*, París, La Table Ronde.
- ARNAUD, Noël. 1990. *Las vidas paralelas de Boris Vian*, trad. de M. Serrat Crespo, Barcelona, Versal Singular (ed. orig.: 1966).
- ARRABAL, Fernando. 2005 [1977]. *Pic-nic, El triciclo, El laberinto*, ed. de A. Berenguer, Madrid, Cátedra.
- ARRABAL, Fernando. 2006 [1984]. *El cementerio de automóviles, El arquitecto, El emperador de Asiria*, ed. de D. Taylor, Madrid, Cátedra.
- ARRIVÉ, Michel, Henri BÉHAR, Linda STILMAN *et al.* 1984. *L’Esprit créateur* 24: 4, Minnessota, Johns Hopkins University Press.
- ARRIVÉ, Michel. 1972. *Les Langages de Jarry. Essai de sémiotique littéraire*, París, Klincksieck / Universidad de París X Nanterre.
- ARRIVÉ, Michel. 1974. *Lire Jarry*, Bruselas, Éditions Complexe.
- ARRIVÉ, Michel. 2014. “Lettre, sens, littérature”, en H. Béhar & J. Schuh (eds.), *Alfred Jarry. Du manuscrit à la typographie (L’Étoile-Absinthe 132-133)*, 135-147.

- ARROYO, Francesc. 1982 (9 de junio). “Bruguera suspende pagos por dificultades en el mercado editorial latinoamericano”, *El País*.
<http://elpais.com/diario/1982/06/09/cultura/392421602_850215.html>.
- ARTAUD, Antonin. 1930. *Le Théâtre Alfred Jarry et l'hostilité publique*, París, fascículo por cuenta del autor.
- ARTAUD, Antonin. 1964. *Œuvres Complètes 5*, París, Gallimard.
- ASSOULINE, Pierre. 2003. *Gaston Gallimard: medio siglo de edición en Francia*, trad. de A. Montero, Barcelona, Península.
- ATTRIDGE, Derek. 1988. “Unpacking the Portmanteau, or Who’s Afraid of *Finnegans Wake*?”, J. Culler (ed.), *On Puns: The Foundation of Letters*, Oxford / Nueva York, Basil Blackwell, 140-155.
- AZNAR SOLER, Manuel. 2007 [1993]. “M^a Teresa León y el teatro español durante la guerra civil”, *Guerra civil y producción cultural: Teatro, poesía y narrativa (Anthropos. Revista de documentación científica de la cultura 148)*, 25-34 (reed. en *Stichomythia 5*, 2007, 37-54).
- BACARDÍ, Montserrat & Pilar GODAYOL (dirs.). 2011. *Diccionari de la traducció catalana*, Vic, Eumo.
- BACARDÍ, Montserrat, Joan FONTCUBERTA & Francesc PARCERISAS (eds.). 1998. *Cent anys de traducció al català (1891-1990)*, Vic, Eumo.
- BAIXAS, Joan, Anne Coron, María González MENÉNDEZ *et al.* 2009. *Miró et Tériade : L'aventure d'Ubu*, París, Hazan.
- BAIXAS, Joan. 2006. “Nadar contra corrent fa bíceps”, en M.-C. Uberquoi, R. M. Malet, *et al*, *Joan Miró i el món d'Ubú. Ubu aux Baléares*, Palma de Mallorca, Fundació Es Baluard Museu D'Art Modern i Contemporani de Palma, 19-33 y 133-142.
- BAJTÍN, Mijaíl. 1979. *Esthétique et théorie du roman*, París, Gallimard.
- BAJTÍN, Mijaíl. 1987. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, trad. de J. Forcat & C. Conroy, Madrid, Alianza Editorial (ed. orig.: 1970).
- BAJTÍN, Mijaíl. 1989. “De la prehistoria de la teoría novelesca”, *Teoría y Estética de la novela*, trad de H. S. Kriúkova & V. Cazcarra, Madrid, Taurus, 1989, 411-448 (ed. orig.: 1940).
- BAKER, Mona. 1993. “Corpus Linguistics and Translation Studies: Implications and Applications”, en M. Baker, G. Francis & E. Tognini-Bonelli (eds.), *Text and Technology: In Honour of John Sinclair*, Ámsterdam / Filadelfia, John Benjamins, 233-250.
- BAKER, Mona (ed.). 1998. *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Londres, Routledge.
- BALAGUER, Josep, Miquel Gibert *et al.* 1999. *Joan Oliver “Pere Quart” (1899-1999)*, Barcelona, Institució de les Lletres Catalanes.
- BARBA, Eugenio. 1983. *Les illes flotants*, trad. de M. Ingla, Barcelona, Monografies de Teatre-Institut del Teatre 12.
- BARÓN-PALMA, Emilio. 1990. *Luis Cernuda: vida y obra*, Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas.
- BARÓN, Emilio. 1998. “Luis Cernuda, traductor (sus versiones de poemas franceses, alemanes e ingleses)”, *Traducir poesía. Luis Cernuda, traductor*, Almería, Universidad de Almería, 103-105.

- BARRAJÓN MUÑOZ, Jesús. 2003. “Nieva, Arrabal y el teatro de vanguardia” en J. Huerta Calvo (dir.), *Historia del Teatro Español. II. Del siglo XVIII a la época actual*, Madrid, Gredos, 2821-2853.
- BARTHES, Roland. 1970. “L’ancien rhétorique”, *Communications* 16, Paris, Éditions du Seuil.
- BARTHES, Roland. 1982. “L’effet de réel”, en R. Barthes, P. Hamon *et al.*, *Littérature et réalité*, Paris, Éditions du Seuil, 81-91.
- BARTHES, Roland. 2002. *Œuvres Complètes I*, Paris, Éditions du Seuil.
- BASSNETT-MC GUIRE, Susan. 1990. “Ways Trough the Labyrinth. Strategies and Methods for Translating Theatre Texts”, en S. Bassnett & A. Lefevere (eds.), *Translation, History and Culture*, Londres, Pinter, 87-102.
- BASSNETT, Susan & André LEFEVERE. 1990. *Translation, History and Culture*, Londres / Nueva York, Pinter.
- BASSNETT, Susan. 1988 [1980]. *Translation Studies*, Londres, Routledge.
- BASSNETT, Susan. 1993. *Comparative Literature. A Critical Introduction*, Oxford / Cambridge, Blackwell.
- BASSNETT, Susan. 2006. “Reflections on Comparative Literature in the Twenty-First Century”, *Comparative Critical Studies* 3: 1-2, 3-11.
- BAUDIN, Henri. 1972. *Boris Vian humoriste*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble.
- BAUDRILLARD, Jean. 2002 [1949]. *Pataphysique*, Paris, Sens & Tonka.
- BAYLEY, Edgar. 1979. “Invencionismo”, en R. Aguirre & N. Espiro, *El Movimiento Poesía Buenos Aires. Literatura argentina de Vanguardia*, Buenos Aires, Fraterna, 75-76.
- BEAUGRANDE, Robert de & Wolfgang Dressler. 1981. *Einführung in die Textlinguistik*, Tubinga, Niemeyer
- BEAUME, Diane. 2010. *Alfred Jarry ou la pensée des contraires*, Maine, Université de Maine [tesis doctoral inédita].
- BECKETT, Samuel. 1938. *Murphy*, Londres, Routledge.
- BÉHAR, Henri. 1966. *Roger Vitrac. Un réprouvé du surréalisme*, Paris, Librairie A. G. Nizet.
- BÉHAR, Henri. 1967. *Étude sur le théâtre dada et surréaliste*, Paris, NRF Gallimard.
- BÉHAR, Henri. 1976. *Le Théâtre dada et surréaliste*, Paris, Nouvelle Édition.
- BÉHAR, Henri. 1980. *Jarry dramaturge*, Paris, Librairie A. G. Nizet.
- BÉHAR, Henri. 1988. *Les Cultures de Jarry*, Paris, PUF.
- BÉHAR, Henri. 2003. *La Dramaturgie d’Alfred Jarry*, Paris, Honoré Champion.
- BÉHAR, Henri. 2009 (mayo). “Jocrisse ou gendelette ? Jarry tel qu’en lui-même”, en *Alfred Jarry (Les Nouveaux Cahiers de la Comédie Française 5)*, 7-14.
- BENJAMIN, Walter. 1971. “La tarea del traductor”, *Angelus Novus*, trad. de H. A. Murena, Barcelona, Edhasa, 127-143 (ed. orig.: 1923).
- BERENGUER, Ángel (ed.). 2005 [1977]. “El primer teatro de Arrabal”, en F. Arrabal, *Pic-nic, El triciclo, El laberinto*, Madrid, Cátedra, 34-60.
- BERGENS, Andrée. 1963. *Raymond Queneau*, Ginebra, Droz.
- BERLANGA, Ángel. 2014. “Fantasmas de lo nuevo”, *Radar - Página/12*, 11 de octubre de 2014. <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-10087-2014-10-11.html>>.

- BERMAN, Antoine. 1986. "L'essence platonicienne de la traduction", *Revue d'Esthétique* 12, 63-73.
- BERMAN, Antoine. 1990. "La retraduction comme espace de la traduction", *Palimpsestes* 4, Publications de la Sorbonne Nouvelle, 1-7.
- BERMAN, Antoine. 1999. *La Traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Éditions du Seuil.
- BERMÚDEZ, Lola. 1993. "La couleur de l'écriture (Alfred Jarry)", *Estudios de Lengua y Literatura Francesas* 7, 21-30.
- BERMÚDEZ, Lola. 1997. "Introducción", en Alfred Jarry, *Ubú rey*, trad. de J. B. Alique, Madrid, Cátedra, 9-85.
- BERTAIZA, Juan Pablo. 2009 (13 de septiembre). "Patapufete", en *Radar-Página/12*, Buenos Aires.
- BESNIER, Patrick, Jacques CARELMAN *et al.* 1981 (marzo-abril). *Europe, revue littéraire mensuelle* 623-624.
- BESNIER, Patrick. 1981 (marzo-abril). "Dénombrement du peuple. Jarry et les écrivains de son temps", *Europe revue littéraire mensuelle* 623-624, 9-16.
- BESNIER, Patrick. 1985. "Point de Babel", en H. Bordillon (dir.), *Alfred Jarry*, Paris, Pierre Belfond, 181-190.
- BESNIER, Patrick. 1990. *Alfred Jarry*, Paris, Plon.
- BESNIER, Patrick. 2005. *Alfred Jarry*, Paris, Fayard.
- BESNIER, Patrick. 2007a. "Jarry vu par...", en H. Béhar & J. Schuh (eds.), *Alfred Jarry et les artes*, Laval, SAAJ / Du Lerot éditeur, 53-63.
- BESNIER, Patrick (ed.). 2007b. *Jarry. Monstres et merveilles*, Rennes, La Licorne.
- BIGNOZZI, Juana. 2012. *La ley tu ley. Poesía reunida*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- BLAVIER, André. 2000. *Les Fous littéraires*, Paris, Éditions de Cendres.
- BOIX PONS, Antonio. 2010. *Joan Miró: el compromiso de un artista (1968-1983)*, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears [tesis doctoral inédita].
- BONNEFOY, Claude. 1966. *Entretiens avec Eugène Ionesco*, Paris, Belfond.
- BORDILLON, Henri. 1986. *Gestes et opinions d'Alfred Jarry écrivain*, Laval, Éditions Siloë.
- BORDONS, Glòria. 2011. "El Dau al Set literari", *Dau al Set. La segona avantguarda catalana*, Barcelona, Fundació Lluís Carulla, año 45, 44-59.
- BORGES, Jorge Luis. 1996 [1932]. "Las versiones homéricas", *Obras Completas I*, Buenos Aires, Emecé, 239-243.
- BORGES, Jorge Luis. 1996 [1936]. "Los traductores de *Las 1001 noches*", *Obras Completas I*, Buenos Aires, 397-413.
- BORGES, Jorge Luis. 1997 [1926]. "Las dos maneras de traducir", *Textos recobrados 1919-1930*, Buenos Aires, Emecé, 256-259.
- BOTTO, Malena. 2006. "La concentración y la polarización de la industria editorial", en J. L. de Diego (dir.). *Editores y políticas editoriales en Argentina (1880-2000)*, Buenos Aires / México, Fondo de Cultura Económica, 209-250.
- BOURDIEU, Pierre & Loïc WACQUANT. 1995. *Respuestas para una antropología filosófica*, trad. de Hélène Levesque Dion, México, Grijalbo (ed. orig.: 1992).

- BOURDIEU, Pierre, Jean-Claude CHAMBOREDON & Jean-Claude PASSERON. 1975. *El oficio del sociólogo*, trad. de F. H. Azcurra y J. Sazbón, Buenos Aires, Siglo XXI (ed. orig.: 1973).
- BOURDIEU, Pierre. 1988. *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, trad. de M. C. Ruiz de Elvira, Madrid, Taurus (ed. orig.: 1979).
- BOURDIEU, Pierre. 1992. *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, París, Éditions du Seuil.
- BOURDIEU, Pierre. 1996. *Cosas dichas*, trad. de M. Mizraji, Barcelona, Gedisa (ed. orig.: 1987).
- BOURDIEU, Pierre. 1999. "Las condiciones sociales de la circulación de las ideas", *Intelectuales, política y poder*, trad. de A. Gutiérrez, Buenos Aires, Eudeba, 159-171 (ed. orig.: 1989; reed.: 2002).
- BOURDIEU, Pierre. 2002. "Algunas propiedades de los campos", *Campo de poder, campo intelectual*, Buenos Aires, Montessor, 119-126 (ed. orig.: 1984).
- BOURDIEU, Pierre. 2006. "Una revolución conservadora de la edición", *Intelectuales, política y poder*, trad. de A. Gutiérrez, Buenos Aires, Eudeba, 223-262 (ed. orig.: 1999).
- BRADBURY, Ray. 1969 [1955]. *Crónicas marcianas*, trad. de F. Porrúa, Buenos Aires, Minotauro.
- BRAVO, Isidre, Rosa María MALET *et al.* 1994. *Miró en escena*, Barcelona, Fundació Joan Miró / Ajuntament de Barcelona.
- BRETON, André. 1988. "Alfred Jarry", *Les Pas perdus* [1924]. *Œuvres Complètes I*, París, Gallimard.
- BRETON, André. 1992. *Œuvres Complètes II*, París, Gallimard.
- BRETON, André. 2009 [1966], *Anthologie de l'humour noir*, París, Le Livre de Poche.
- BRIE, César. 2004. "Risa y llanto en el teatro andino", *Revista Teatro CELCIT* 25. <www.celtit.org.ar>.
- BRIE, César. 2005. "Bolivia. Lo efímero en el altar (dos capítulos de su novela *La vocación*)", *Revista Teatro CELCIT* 27. <www.celtit.org.ar>.
- BRIE, César. 2006. "Notas sobre el actor, el presente, el coro, la envidia, el galateo y la vanguardia", *Revista Teatro CELCIT* 30. <www.celtit.org.ar>.
- BRIE, César. 2009. Entrevista en *Artez*.
<<http://www.revistadeteatro.com/artez/artez150/Suplemento/SuplementoAlmagro/cesarbrieandes.htm>>.
- BRIE, César. 2013. *Teatro I-II*, Buenos Aires, Atuel.
- BRISSET, Annie. 1990. *Sociocritique de la traduction. La traduction théâtrale au Québec 1968-1988*, Longueuil, Editions du Préambule.
- BRISSET, Jean-Pierre. 2001 [1900]. *La Science de Dieu ou la création de l'homme*, en *Œuvres Complètes*, Dijon, Les presses du réel.
- BROSSA, Joan. 1997. *Poemes públics, 1974-1975*, Barcelona, Alta-Fulla.
- BROSSA, Joan. 2001. *A partir del silenci. Antologia Polimòrfica*, Barcelona, Galàxia Gutemberg / Cercle de Lectors.
- BROTCHIE, Alistair. 2011. *Alfred Jarry. A Pataphysical Life*, Canadá, The MIT Press.
- BUERO VALLEJO, Antonio. 1963. *El concierto de San Ovidio*, Barcelona, Aymà.

- BUERO VALLEJO, Antonio. 1994. *Obra completa. II. Poesía narrativa ensayos y artículos*, ed. de L. Iglesias Feijoo & M. de Paco, Madrid, Espasa Calpe, 1148-1156. <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/valleinclan--0/>>.
- BÜLHER, Karl. 1985 [1979]. *Teoría del lenguaje*, trad. de J. Marías, Madrid, Alianza Editorial (ed. orig.: 1934).
- BÜRGER, Peter. 1987. *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península (ed. orig.: 1974).
- BURGUERA NADAL, María Luisa. 2003. “El teatro cómico: de Jardiel a Paso”, en J. Huerta Calvo (dir.), *Historia del Teatro Español. II. Del siglo XVII a la época actual*, Madrid, Editorial Gredos, 2703-2729.
- BUZELIN, Hélène. 2005. “Unexpected Allies: How Latour’s Network Theory Could Complement Bourdieusian Analyses in Translation Studies”, *The Translator* 11: 2, Manchester / Londres, St Jerome Publishing, 193-218.
- BUZELIN, Hélène. 2013. “Sociology and translation study”, en C. Millán & F. Bartina (eds.), *The Routledge Handbook of Translation Studies*, Taylor / Francis Group, Oxford, 186-200.
- CADENAS CAÑÓN, Isabel. 2012. “Juan Esteban Fassio, orígenes de la ‘Patafísica porteña’”. <<http://clacsnyublog.com/2012/06/19/juan-esteban-fassio-origenes-de-la-patafisica-portena-pp-parte-primera-pp/>>.
- CÁMARA ARGENTINA DEL LIBRO. 2003. “Informe sobre la industria del libro”, *Industrias Culturales: mercado y políticas públicas en Argentina*, Buenos Aires, Ediciones CICCUS, 128-144.
- CAMERON, Derrick. 2000. “Tradaptation: Cultural Exchange and Black British Theatre”, en C. A. Upton (ed), *Moving Target: Theatre Translation and Cultural Relocation*, Manchester, St Jerome Publishing, 18-25.
- CARADEC, François. 1974. *À la recherche d’Alfred Jarry*, París, Seghers.
- CARADEC, François. 1979. “Éléments d’une contribution lexicographique à l’étude de Rabelais dans l’oeuvre de Jarry”, en H. Béhar (ed.), *L’Étoile-Absinthe* 1-2, 17-28.
- CARADEC, François. 2010. *Entre miens d’Alphonse Allais à Boris Vian*, París, Flammarion.
- CARDONA, Rodolfo & Anthony ZAHAREAS. 1987. *Visión del esperpento*, Madrid, Castalia.
- CAREY TAYLOR, Alan. 1959. “Le vocabulaire d’Alfred Jarry”, *Cahiers de l’Association internationale des études françaises* 1: 11, 307-322.
- CARNÉ, María Elena. 2011. “Jordi Arbonès, traductor d’Aymà / Proa (1966-1999)”, *La traducció i el món editorial de postguerra*, Barcelona, Punctum-TRILCAT, 229-243.
- CASANOVA, María (coord.). 2000. *Alfred Jarry: de los nabís a la patafísica*, IVAM Centre Julio González en Valencia, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura i Educació.
- CASANOVA, Pascale. 2001. *La república mundial de las letras*, trad. de J. Zulaika, Barcelona, Anagrama (ed. orig.: 1999).
- CASANOVA, Pascale. 2002. “Consécration et accumulation de capitale littéraire”, *Actes de la recherche en sciences sociales* 144, París, Éditions du Seuil, 7-19.
- CASSOU, Jean. 1923 (1º de febrero). “Lettres espagnoles”, *Mercure de France* 592, 804-808.
- CASTAGNET, Martín. 2012. “Las portadas de Ediciones Minotauro” [mimeo].
- CATALÀ ROCA, Francesc. 1978. *Miró-Claca* [DVD], Fondation Maeght, Saint-Paul de Vence.

- CATE, Phillip Dennis. 1996. "The Spirit of Montmartre", *The Spirit of Montmartre. Cabarets, Humour and The Avant-Garde, 1875-1905*, Nueva Jersey, Rutgers, 1-93.
- CATELLI, Nora. 2011. "La élite itinerante del boom: seducciones transnacionales en los escritores latinoamericanos (1960-1973)", en Carlos Altamirano (dir.), *Historia de los intelectuales en América Latina II. Los avatares de la "ciudad letrada" y el siglo XX*, Buenos Aires, Katz, 712-732.
- CENTRO DE ESTUDIOS PARA LA PRODUCCIÓN. 2005. "La industria del libro en la Argentina". <www.buenosaires.gov.ar/areas/cultura/observatorio>.
- CERNUDA, Luis. 2007a [1937]. "Sobre la situación de nuestro teatro", *Obras completas III*, Barcelona, RBA/ Instituto Cervantes, 131-133.
- CERNUDA, Luis. 2007b [1937]. "Un posible repertorio teatral", *Obras completas III*, Barcelona, RBA / Instituto Cervantes, 134-136.
- CERNUDA, Luis. 2007c. *Poesía Completa III*, ed. de D. Harris y L. Maristany, Madrid, RBA / Siruela.
- CHABOT, Charles. 1980. *Mori el Merma. "La Claca". Joan Miró [DVD]*, BBC Londres.
- CHANG, Fung Nam. 2010. "Polysystem theory and Translation", en Y. Gambier & L. van Doorslaer (eds.), *Handbook of Translation Studies I*, Ámsterdam / Filadelfia, John Benjamins, 257-263.
- CHASSÉ, Charles. 1921. *Les Sources d'Ubu-roi. Sous le masque d'Alfred Jarry*, París, H. Floury.
- CHASSÉ, Charles. 1947. *Dans les coulisses de la gloire: d'Ubu roi au douanier Rousseau*, París, Éd. de la Nouvelle Revue Critique.
- CHESTERMAN, Andrew. 2009. "The Name and Nature of Translator Studies", *Hermes. Journal of Language and Communication Studies* 42, 13-22.
- CIPPOLINI, Rafael. 2002 (30 de junio). "La Patafísica patagónica", *Página/12* <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-171-2002-06-30.html>>
- CIPPOLINI, Rafael. 2006 (25 de abril). "Zeitgeist, patafísica y pintura", *Revista Ramona*, Buenos Aires, 60-67.
- CIPPOLINI, Rafael (coord.). 2009a. *Patafísica. Epítomes, recetas, instrumentos y lecciones de aparato*, Buenos Aires, Caja Negra.
- CIPPOLINI, Rafael. 2009b (13 de setiembre). "La Patafísica invade Buenos Aires", *Diario Perfil. Suplemento de Cultura* 400, s.p.
- CIRICI, Alexandre. 1978. "Programa de *Mori el Merma*", Barcelona, Teatro del Liceu.
- CISQUELLA, Georgina, José Luis ERVITI & José A. SOROLLA. 2002 [1971]. *La represión cultural en el franquismo*, Barcelona, Anagrama.
- COCA, Jordi. 1971. *Joan Brossa o el pedestal són les sabates*, Barcelona, Pòrtic.
- COCTEAU, Jean. 2006 [1913-1914]. *Potomak, Œuvres Romanesques Complètes*, ed. de S. Linares, París, Gallimard, 23-261.
- COHEN, Marcelo. 2000 (10 de setiembre). "La ciencia del azar", *Clarín*, 8.
- COLLÈGE DE 'PATAPHYSIQUE. 1950--. *Viridis Candela: Cahiers du Collège de 'Pataphysique (1950-1957); Dossiers du Collège de 'Pataphysiques (de 1957 a 1965); Subsidia Pataphysica (de 1965 a 1975); Cymbalum Pataphysicum (Organographes de 1975 a 1986; Monitoires de 1986 a 1993, L'Expectateur de 1993 a 2000), Carnets Trimestriels*

- du Collège de 'Pataphysique* (2000- 2007), *Le correspondancier du Collège de 'Pataphysique* (2007 a 2014), *Le Publicateur du Collège de 'Pataphysique* (2014--).
- COLLÈGE DE 'PATAPHYSIQUE. 2008. *Le Cercle des Pataphysiciens*, Clamecy, Mille et Une Nuits.
- COLLÈGE DE 'PATAPHYSIQUE. 2011. *Jarry en Ymages*, París, Le Promeneur.
- COMBALÍA, Victoria. 2002. *Dora Maar. La fotografía. Picasso y los surrealistas*, Barcelona / L'Hospitalet de Llobregat, Tecla Sala Centro Cultural.
- COOPER, Douglas. 1968. *Picasso y el teatro*, trad. de A. M. Torra Gili y M. L. Torra Amat, Barcelona, Gustavo Gili.
- CORNAGO BERNAL, Óscar. 2003. "Poéticas del teatro desde 1940", en J. Huerta Calvo (dir.), *Historia del Teatro Español II. Del siglo XVIII a la época actual*, Madrid, Gredos, 2643-2646.
- CORRAL FULLÀ, Anna. 2016. "1964: Première mise en scène d'*Ubu roi* en Catalogne. La proposition scénique de Pilar Aymerich", *Çedille. revista de estudis franceses* 12, 90-105.
- CORTÁZAR, Julio. 1962. *Historia de cronopios y de famas*, Buenos Aires, Sudamericana.
- CORTÁZAR, Julio. 1994 [1970]. "Algunos aspectos del cuento", *Obra crítica II*, Madrid, Alfaguara
- CORTÁZAR, Julio. 2002 [1963]. *Rayuela*. Madrid, Suma de Letras.
- CORTÁZAR, Julio. 2009 [1967]. *La vuelta al día en ochenta mundos I*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- CORTÁZAR, Julio. 2012. *Cartas (1955-1964) II*, Buenos Aires, Alfaguara.
- CORTÁZAR, Julio. 2013. *Clases de literatura*, Buenos Aires, Alfaguara.
- CORVIN, Michel (ed.). 1998. *Dictionnaire encyclopédique du Théâtre I-II*, París, Larousse / Bordas.
- CORVIN. Michel. 1963. *Le Théâtre nouveau en France*, París, Presses Universitaires de France.
- CRESPI, Maximiliano. 2010. "Para un canon de marginales, malos y malditos. Jaime Rest en CEAL y Ediciones Librerías Fausto", *Orbis Tertius* XV (16). <<http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/>>.
- CRESPI, Maximiliano. 2012. "Jaime Rest, intelectual específico", *Anclajes* 16: 1, 1-16.
- DAMERVAL, Gérard. 1984. *Ubu roi, la bombe comique de 1896*, París, Nizet.
- Dau al Set*, revista en portal de ARCA.
<http://www.bnc.cat/digital/arca/index.php?fname=titols/dau_set.html>.
- DAVIS, Kathleen. 1997. "Signature in Translation", en D. Delabastita (ed.), *Traductio: Essays on Punning and Translation*, Manchester, St Jerome Publishing, 23-24.
- DAVIS, Kathleen. 2001. *Deconstruction and Translation*, Manchester, St Jerome Publishing.
- DE CERTEAU, Michel. 1999 [1976]. *La invención de lo cotidiano*, trad. de A. Pescador, México, Universidad Iberoamericana (ed. orig.: 1990).
- DE DIEGO, José Luis. 2006. *Editores y políticas editoriales en Argentina (1880-2000)*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- DE DIEGO, José Luis. 2007. "Políticas editoriales y políticas de lectura", *Anales de la educación común. Tercer Siglo* 3: 6.

<http://servicios2.abc.gov.ar/lainstitucion/revistacomponents/revista/archivos/anales/numero06/archivosparaimprimir/6_dediego_st.pdf>.

- DE DIEGO, José Luis. 2008. "Algunas hipótesis sobre la edición de literatura en la España democrática", *I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*, 1 al 3 de octubre de 2008, La Plata. <http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.307/ev.307.pdf>.
- DE ESPAÑA, Ramón. 2007. "Recuerdos del subsuelo", en VV. AA., *Star, la contracultura de los 70*, Barcelona, Glénat, 17-19.
- DE MAN, Paul. 2007. "La autobiografía como desfiguración", en *La retórica del romanticismo*, trad. de J. Jiménez Hefferman, Madrid, Akal, 147-158 (ed. orig.: 1979).
- DE SAGASTIZÁBAL, Leandro. 1995. *La edición de libros en la Argentina. Una empresa cultural*, Buenos Aires, Eudeba.
- DÉCAUDIN, Michel (ed.). 1998. *Ubu centenaire. Actes du colloque Jarry 1996 (L'Étoile-Absinthe 77-78)*.
- DÉCAUDIN, Michel. 1997. "Autour d'un livre prêté. Apollinaire et Jarry", *Histoire secrète... Apollinaire et Jarry (L'Étoile-Absinthe 75-76)*, 4-21.
- DÉCIMO, Marc. 2001. *Jean-Pierre Brisset. Prince de penseurs, inventeur, grammarien et prophète*, París, Les presses du réel.
- DÉCIMO, Marc. 2009. *L'Esprit de la modernité révélé par quelques traits pataphysiques — ou Le Brisset facile*, París, Les presses du réel.
- DÉCIMO, Marc. 2014. "Alfred Jarry face à un régent", en H. Béhar & J. Schuh (eds.), *Alfred Jarry Du manuscrit à la typographie (L'Étoile-Absinthe 132-133)*, 147-166.
- DELABASTITA, Dirk. 1993. *There's a Double Tongue: An Investigation into the Translation of Shakespeare's Wordplay, with Special References to Hamlet*, Ámsterdam, Rodopi.
- DELABASTITA, Dirk (ed.). 1996. *Wordplay and Translation. The Translator 2: 2*, Manchester, St Jerome Publishing.
- DELABASTITA, Dirk. (ed.). 1997. *Traductio. Essays on Punning and Translation*, Manchester, St Jerome Publishing.
- DELABASTITA, Dirk. 1987. "Translating Puns. Possibilities and Restraints", *New Comparison 3*, 142-159.
- DELEUZE, Gilles. 1993a. "Louis Wolfson, ou le procédé", *Critique et clinique*, París, Ed. de Minuit, 18-34.
- DELEUZE, Gilles. 1993b. "Un précurseur méconnu de Heidegger: Alfred Jarry", *Critique et clinique*, París, Ed. de Minuit, 115-126.
- DELEUZE, Gilles. 2002. "En créant la pataphysique Jarry a ouvert la voie à la phénoménologie", *L'île déserte. Textes et entretiens 1953-1974*, París, Ed. de Minuit, 105-108.
- DELGADO PEÑARROJA. 1975. "Ubú Rey, de Alfred Jarry, por el Grupo Caterna, de Gijón", *La Vanguardia*, 2 de diciembre de 1975, 61.
- DELGADO, Josefina. 1997 (mayo). "Amigo para siempre", *Todo es Historia* 358, 160-161.
- DERRIDA, Jacques. 1968. "La différance", *Bulletin de la société Française de philosophie* 62: 3, 73-101.
- DERRIDA, Jacques. 1985. "Des tours de Babel", en J. F. Graham (ed.), *Difference and Translation*, Ithaca, Cornell University Press, 165-248.

- DESLILE, Jean & Judith WOODSWORTH (dirs.). 2007. *Les Traducteurs dans l'histoire*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa.
- DESLILE, Jean (ed.). 1999. *Portaits des traducteurs*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa / Artois Presses Université.
- DESLILE, Jean (ed.). 2002. *Portaits des traductrices*. Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa / Artois Presses Université.
- DESSY, Clément. 2015. *Les Écrivains et les nabis: la littérature au défi de la peinture*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- DI PRISCO, Florencia. 2013. "La excepción como ley: *Historia de cronopios y de famas*, una lectura patafísica". Tesis de Licenciatura en Letras, Buenos Aires, Universidad Católica Argentina.
- DILON, Ariel. 2009. "Prólogo", en Alfred Jarry, *Ubú rey / Ubú cornudo*, Buenos Aires, Losada, 7-17.
- DILON, Ariel. 2013. Entrevista en Eclat-Aquitaine. <<http://ecla.aquitaine.fr/Programmes—specifiques/Residences/Residences—de—La—Prevote/Les—auteurs—recus/Ariel—Dilon>>.
- DU MARSAIS, César. 1988 [1730]. *Des tropes ou des différentes sens*, Paris, Flammarion.
- DUBATTI, Jorge (ed.). 1992. *Comparatística. Estudios de literatura y teatro*. Buenos Aires, Biblos.
- DUBATTI, Jorge. 1994. "Aportes para la teoría y la metodología del teatro comparado: el concepto de *adaptación teatral*", *Letras*, Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, 13-27.
- DUBATTI, Jorge. 1999. *El teatro laberinto. Ensayos sobre teatro argentino*, Buenos Aires, Atuel.
- DUBATTI, Jorge. 2009. *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*, Buenos Aires, Colihue Universidad / Teatro.
- DUBATTI, Jorge. 2012a. *Introducción a los estudios teatrales*, Buenos Aires, Atuel.
- DUBATTI, Jorge, 2012b. *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días*, Buenos Aires, Biblos / Fundación OSDE.
- DUBATTI, Jorge. 2013 (1 de setiembre). "El gran creador teatral César Brie y la polifonía de teatros argentinos", *Tiempo Argentino*. <<http://tiempo.infonews.com/2013/09/01/suplemento-cultura-108536-el-gran-creador-teatral-cesar-brie-y-la-polifonia-de-teatros-argentinos.php>>.
- DUCHAMP, Marcel. 2008 [1975]. *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion.
- DURÁN UCAR, Dolores, Pere SERRA, Lourdes MORENO MOLINA *et al.* 2011. *Miró, su lucha contra la dictadura*, Málaga, Fundación Pablo Ruiz Picasso, Museo / Casa Natal.
- DUVAL, Sophie & Marc MARTINEZ. 2000. *La Satire (littérature française et anglaise)*, Paris, Armand Colin.
- ECO, Umberto. 2008. *Decir casi lo mismo*, trad. de E. Lozano Miralles, Barcelona, Lumen.
- EDWARDS, Paul. 1998. "Traduire *Ubu Roi*: Ubu Falstaff et la machine à traduire", *Ubu centenaire. Actes du colloque Jarry 1996 (L'Étoile- Absinthe 77-78)*, 110-127.
- EIKHENBAUM, Boris. 1965. *Théorie de la littérature. Textes des formalistes ruses*, trad. de T. Todorov, Paris, Éditions du Seuil.

- El mono azul*. <<http://periodicosregalo.blogspot.com.es/2013/08/revista-el-mono-azul-1936-1939.html>>.
- ELS JOGLARS. 1987. *Vint-i-cinc anys i un dia*, Madrid, El Público [Centro de documentación teatral INAEM].
- ELS JOGLARS. 2001. *La Guerra de los 40 años*, Madrid, Espasa.
- ENRÍQUEZ ARANDA, María Mercedes. 2007. *Recepción y traducción. Síntesis y crítica de una relación interdisciplinaria*, Málaga, Universidad de Málaga.
- ERULI, Brunella. 1982. *Jarry, i mostri dell'immagine*, Pisa, Pacini.
- ESPASA BORRÀS, Eva. 2001. *La traducció dalt de l'escenari*, Vic, Eumo.
- ESPASA BORRÀS, Eva. 2009. "Repensar la representabilidad", *Trans. Revista de traductología* 13, 95-105.
- ESPEJO, Miguel. 2009. "Los meandros surrealistas", en N. Jitrik (dir.), *Rupturas (Historia crítica de la literatura argentina 7)*, Buenos Aires, Emecé, 13-47.
- ESSLIN, Martin. 1966. *El teatro del absurdo*, trad. de M. Herrero. Barcelona, Seix Barral (ed. orig.: 1961).
- ESSLIN, Martin. 1970. *Au delà de l'absurde*, trad. de F. Vernan, París, Buchet-Chastel.
- ESSLIN, Martin. 1971. *Théâtre de l'absurde*, trad. de M. Buchet, F. Del Pierre, F. Frank. París, Buchet-Chastel.
- ESTE, Adolfo & Filidor LAGOS. 1930 (2 de diciembre). "Por esta puerta abierta los señores pueden entrar en el recinto de los fantasmas", *Qué*, Buenos Aires. <<http://www.uam.es/proyectosinv/surreal/que.html>>.
- EVEN-ZOHAR, Itamar. 1979. "Polysystem Theory", *Poetics Today* 1: 1-2, 287-310.
- EVEN-ZOHAR, Itamar. 1990 [1978]. "The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem", *Poetics Today* 11: 1, 45-51 (también: "La posición de la literatura traducida en el polisistema literario", trad. de M. Iglesias Santos, *Teoría de los Polisistemas*, Madrid, Arco, 1999, 223-231).
- EVEN-ZOHAR, Itamar. 1999 [1997]. "Factors and Dependencies in Culture: A Revised Outline for Polysystems Culture Research", *Canadian Review of Comparative Literature/Revue Canadienne de Littérature Comparée*, 15-34 (también: "Factores y dependencias en la cultura. Una revisión de la Teoría de los Polisistemas", *Teoría de los Polisistemas*, trad. de M. Iglesias Santos, Madrid, Arco, 1999, 23-52).
- EXPÓSITO, Fabio. 2010. "Los editores españoles en la Argentina: redes comerciales, políticas y culturales entre España y la Argentina (1892-1938)", en C. Altamirano (dir.), *Historia de los intelectuales en América Latina II. Los avatares de la "ciudad letrada" en el siglo XX*, Buenos Aires / Madrid, Katz Editores, 515-536.
- FÀBREGAS, María-Rosa. 1983 (febrero). "Notes de teatre", *Serra d'Or* 28, 61.
- FANEGO, Ezequiel. 2015 (25 de octubre). "50 libros, 10 años de la editorial Caja Negra", *Excelsior* <<http://www.excelsior.com.mx/expresiones/2015/10/25/1053202>>.
- FAVRE, Yves-Alain. 1982. "Précisions sur Jarry et Mallarmé", *L'Étoile-Absinthe* 13-14, 23-34.
- FELL, Jill. 2010. *Alfred Jarry*, Londres, Reaktion Books.
- FELL, Jill. 2014. "Une trajectoire polonaise. De l'*Ubu Król-czyli polacy* de Tadeusz Boy-Zelenki à l'*Ubu Roi* illustré par Franciszka Themerson", en H. Béhar & J. Schuh, *Alfred Jarry. Du manuscrit à la typographie (L'Étoile-Absinthe 132-133)*, 273-287.

- FERNÁNDEZ MOYA, María. 2009. “Multinacionales del castellano. El proceso de internacionalización del sector editorial español (1898-2008)”, *Revista de Historia Industrial* 40: 2, 23-50.
- FERNÁNDEZ REGUERA, José Juan. 2013. “La editorial Losada festeja 75 años de resistencia y grandes autores”, *Revista Ñ*. <http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/editorial-Losada-festeja-resistencia-grandes_0_991701093.html>
- FERNÁNDEZ, Juan José (ed.). 2007. *Star, la contracultura de los 70*, Barcelona, Glénat.
- FERNÁNDEZ, Mariángeles. 2013 (26 de junio). “Francisco Porrúa, el editor de ‘Rayuela’ y otros libros que cambiaron la literatura”, *El País*. <http://cultura.elpais.com/cultura/2013/06/26/actualidad/1372244459_905362.html>.
- FERRATER MORA, Josep, Baltazar PORCEL, Francesc VALLVERDÚ *et al.* 1969. *De Joan Oliver a Pere Quart*, Barcelona, Edicions 62.
- FERRER, Christian, Margarita MARTÍNEZ, Adriana GÓMEZ *et al.* 1999. *Patafísica (Artefacto. Revista de pensamientos sobre la técnica 3)*.
- FLESLER, Griselda. 2004 (diciembre). “El diseño es todo lo que acontece”, *Revista tpg* 64. <http://bg.biograficas.com/colaboradores/argentina/docs_complementarios/Flesler_2.pdf>.
- FOGUET, Francesc & Nuria SANTAMARÍA. 2009. *La literatura dramàtica*, Barcelona, UOC.
- FOIX, Marita. 2007. “A propósito de Ubu en Bolivia”, *XIII Jornadas Nacionales de Teatro Comparado “Centenario de Alfred Jarry”* [mimeo].
- FOIX, Marita. 2013. “Una experiencia en Bolivia: el Teatro de los Andes de César Brie 1991-2009”, *La revista del CCC* 18. <<http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/415/>. ISSN 1851-3263>.
- FÓLICA, Laura. 2012a. “Juegos de palabras y paratextos en las traducciones catalana y española de *Ubu roi* de Alfred Jarry”, en D. Sanz (ed.), *Anuari TRILCAT 2*, 79-104. <<http://trilcat.upf.edu/anuari-trilcat/anuari-trilcat-num-2>>.
- FÓLICA, Laura. 2012b. “Relaciones patafísicas: J. E. Fassio, traductor de Jarry y personaje de Cortázar”, en F. Lafarga & L. Pegenaute (eds.), *Aspectos de la historia de la traducción en Hispanoamérica: autores, traducciones y traductores*, Vigo, Academia del Hispanismo, 141-149.
- FÓLICA, Laura. 2013. “Los Estudios de Traducción desde una perspectiva sociológica o la ‘caja de herramientas’ bourdieusiana”, en A. Pelea, D. Motoç, O. Petrescu (eds.), *Traductions et transferts littéraires — un cercle vertueux (?) (Translationes 5)*, 12-24.
- FÓLICA, Laura. 2014a. “De Pologne à Bolivie : La dimension culturelle dans une adaptation latino-américaine d’ *Ubu roi*”, en M. Constantinescu (coord.), *La dimension culturelle du texte littéraire en traduction (Ateliers de traduction 22: 2)*, 73-85.
- FÓLICA, Laura. 2014b. “La *Gidouille* o el estómago creativo: cuerpo, lengua y traducción en Alfred Jarry”, *Forma. Revista d’estudis comparatius: art, literatura, pensament* 9, 43-50.
- FÓLICA, Laura. 2015. “Al compás del traductor. Últimos giros en torno al agente” en G. Corpas M. Seghiri, R. Gutiérrez Florido *et al.* (eds.), *Nuevos horizontes en los estudios de traducción e interpretación AIETI7*, Ginebra, Editions Tradulex, 248-257. <<http://www.tradulex.com/varia/AIETI7.pdf>>.
- FONTANIER, Pierre. 1968 [1827]. *Les Figures du style*, París, Flammarion.

- FORESTI, Mónica. 2006. *Bakhtinian Theory and Modernist Theatre? Carnival and Dialogism in Shaw's Arms and the Man, Jarry's Ubu Roi, and Pirandello's Sei personaggi in cerca d'autore and Enrico IV*, Londres, University College London [tesis doctoral inédita].
- FOUCAULT, Michel & Gilles DELEUZE. 1994. "Les intellectuels et le pouvoir" (1972), en M. Foucault, *Dits et écrits 2*, París, Gallimard, 309-313.
- FOUCAULT, Michel. 1973. *Raymond Roussel*, trad. de P. Canto, Buenos Aires, Siglo XXI Editores (ed. orig.: 1963).
- FOULC, Thierry. 1973. "Jarry et le cinquième libre pair", *Subsidia Pataphysica* 22, 15-18.
- FOULC, Thierry. 2011. "Marionnettes", *Jarry en Ymages*, París, Le Promeneur, 66-70.
- FRANCE, Peter. 2000. "Descriptive Translation Studies", *The Oxford Guide to Literature in English Translation*, Nueva York, Oxford University Press, 6-7.
- FREUD, Sigmund. 1982. *Obras completas VIII (El chiste y su relación con lo inconsciente)*, trad. de J. L. Etcheverry, Buenos Aires / Madrid, Amorrortu (ed. orig.: 1905).
- GAGO GONZÁLEZ, José M. 2012. "Editores y libreros en la Transición española. Actividad profesional y repercusión social", *Actas del XVII Congreso de Estudios Vascos*, Donostia, Eusko Ikaskuntza, 769-789.
- GALANES SANTOS, Iolanda. 2015. "La literatura extranjera en la cultura gallega", en A. Luna, A. Fernández, I. Galanes et al. (eds.), *Literaturas extranjeras y desarrollo cultural*, Berna (etc.), Peter Lang, 43-62.
- GALLEGO ROCA, Miguel. 1994. *Traducción y literatura: los estudios literarios ante las obras traducidas*, Madrid, Júcar.
- GALLEGO ROCA, Miguel. 2001. "De cómo no fueron posibles en español las traducciones vanguardistas", en L. Pegenaute (ed.). *La traducción en la Edad de Plata*, Barcelona, PPU, 41-48.
- GALLEGO ROCA, Miguel. 2004. "De las Vanguardias a la Guerra civil", en F. Lafarga & L. Pegenaute (eds.). *Historia de la traducción en España*, Salamanca, Editorial Ambos Mundos.
- GALLÉN, Enric. 1988. "El teatre", en M. De Riquer, A. Comas & J. Molas (eds.), *Història de la literatura catalana XI*, Barcelona, Ariel, 312-322.
- GALLÉN, Enric. 1995. "Pròleg", en J. Oliver, M. de Pedrolo & J. Benet i Jornet, *Teatre*, Barcelona, Edicions 62 / La Caixa, 191-220.
- GALLÉN, Enric. 2009. "Traducción al catalán", en F. Lafarga & L. Pegenaute, *Diccionario histórico de la traducción en España*, Madrid, Gredos, 189-199.
- GALLOFRÉ I VIRGILI, Maria Josepa. 1991. *L'edició catalana i la censura franquista (1939-1951)*, Barcelona, Publicacions de l'abadia de Montserrat.
- GARCÍA BERRIO, Antonio. 1994 [1989]. *Teoría de la literatura. La construcción del significado poético*, Madrid, Cátedra.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. 1980. "Introducción", en P. Bourdieu, *Sociología y cultura*, México D. F., Grijalbo / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 9-50.
- GARCÍA HAYMES, Mateo. 2011. "Una vanguardia conservadora. La revista *Martín Fierro* ante la emergencia de las industrias culturales (1924-1927)", *Letras históricas* 4, 75-92.
- GARCÍA, Carlos & Dieter REICHARDT (eds.). 2004. *Vanguardias Literarias. Argentina. Uruguay. Paraguay*, Fráncfort / Madrid, Vervuert / Iberoamericana.

- GARCÍA, Eva (13 de julio). 2002. “La patafísica patagónica”, *Página/12* <<http://www.labondiola.com/network/ejemplares/619.cfm>>. (última consulta: julio de 2014).
- GARRIDO VILLARIÑO, Xoán Manuel. 2009. “Enrique Harguindey”, en F. Lafarga & L. Pegenaute (eds.), *Diccionario histórico de la traducción en España*, Madrid, Gredos, 507-508.
- GASALLA, Barbara. 2003. “Literatura argentina y humor. Warnes y la institución literaria”, en M. Bueno & M. A. Taroncher (coords.), *Centro Editor de América Latina. Capítulos para una historia*, Buenos Aires, Siglo XXI, 107-117.
- GAYOT, Paul, Thieri Foulc et al. 2000. *Les très riches Heures du Collège de 'Pataphysique*, París, Fayard.
- GENETTE, Gérard. 1992 [1982]. *Palimpsestes. La littérature au second degré*, París, Éditions du Seuil.
- GENETTE, Gérard. 2002 [1987]. *Seuils*, París, Éditions du Seuil.
- GENTZLER, Erwin. 2001. *Contemporary Translation Theories*, Clevedon, Multilingual Matters.
- GEORGEL, Pierre, Rosa María MALET et al. 1978. *Dessins de Miró provenant de l'atelier de l'artiste et de la Fondation Joan Miró de Barcelone*, París, Musée National d'Art Moderne.
- GETINO, Octavio. 1995. *Las industrias culturales en la Argentina. Dimensión económica y políticas públicas*, Buenos Aires, Colihue.
- GIBERT, Miquel. 1993. “Joan Oliver i Salvador Espriu en el teatre de postguerra”, *Caplletra. Revista Internacional de Filologia* 14, 103-125.
- GIBERT, Miquel. 1998. *El teatre de Joan Oliver*, Barcelona, Institut del Teatre.
- GIBERT, Miquel. 2001. “Joan Oliver traductor de Molière”, en F. Lafarga & A. Domínguez (eds.), *Los clásicos franceses en la España del siglo XX. Estudios de traducción y recepción*, Barcelona, PPU, 151-161.
- GIBERT, Miquel. 2004. “Joan Oliver i el teatre de boulevard”, *Els Marges* 72, 77-91.
- GIBERT, Miquel. 2009. “Els Molière de Joan Oliver”, *Quaderns. Revista de traducció* 16, 43-53.
- GIDE, André. 1956 [1925]. *Les Faux-Monnayeurs*, París, Gallimard.
- GILLE, Bernard. 1970. *Arrabal*, París, Seghers.
- GINÉ, Marta (ed.). 1999. *Traducciones de la literatura francesa de los siglos XIX-XX en el siglo XX hispánico*, Lérida, Universidad de Lleida.
- GIRALT-MIRACLE, Daniel. 2011. “Dau al Set, un repte i una aventura”, *Dau al set. La segona avantguarda catalana*, Barcelona, Fundació Carulla, año 45, 34-44.
- GIRONDO, Oliverio. 1924 (15 de mayo). “Manifiesto de Martín Fierro”, *Martín Fierro* (segunda época) 1: 4, 1-2.
- GIRONDO, Oliverio. 1999. *Obra completa*, ed. de R. Antelo, España, ALLCA XX.
- GOCIOŁ, Judith, Esteban BITESNIK, Jorge RÍOS et al. 2007. *Más libros para más. Colecciones del Centro Editor de América Latina*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional.
- GODAYOL, Pilar. 2006. “Traducir desde la intertextualidad: lecturas y contaminaciones”, en Assumpta Camps (ed.). *Traducción y diferencia*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 161-170.

- GOLOBOFF, Mario (coord.). 2008. "Entrada e itinerarios del Surrealismo en la literatura argentina", *Orbis Tertius* XIII: 14.
<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.3756/pr.3756.pdf>.
- GÓMEZ CLEMENTE, Xosé María. 2009. "Traducción al gallego", en F. Lafarga & L. Pegenaute (eds.), *Diccionario histórico de la traducción en España*, Madrid, Gredos, 437-442.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón. 1975. *Ismos*, Madrid, Punto Omega Guadarrama.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón. 1979. *Greguerías*, edición de R. Cardona, Madrid, Cátedra.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón. 1961. *Retratos completos*, Madrid, Aguilar.
- GONZÁLEZ MENÉNDEZ, María. 2007. "1907 : la place de l'Arlequin est à prendre", en H. Béhar & J. Schuh, *Actes du colloque Alfred Jarry et les arts (L'Étoile-Absinthe 115-116)*, 223-231.
- GONZALEZ MENÉNDEZ, María. 2009a. "Ubu : le triomphe d'une image avant la lettre", *Miró et Tériade : L'aventure d'Ubu*, París, Hazan, 40-52.
- GONZALEZ MENÉNDEZ, María. 2009b. "La réception de Jarry dans l'œuvre de Joan Miró", *Actes du colloque Jeunes chercheurs 2009 (L'Étoile-Absinthe 123-124)*, 51-56.
- GONZÁLEZ MENÉNDEZ, María. 2012. "Alfred Jarry, le Dieu Sauvage des Avant-Gardes", París, Universidad de la Sorbona / París IV [tesis doctoral inédita].
- GONZÁLEZ SALVADOR, Ana. 1979. "Introducción", en A. Jarry, *Ubú rey*, Barcelona, Editorial Bosch, 21-41.
- GOSZTOLA, Matthieu. 2007. "Jarry peintre, dessinateur et graveur", en H. Béhar & J. (eds.), *Alfred Jarry et les arts (L'Étoile-Absinthe 115-116)*, 115-127.
- GOSZTOLA, Matthieu. 2009 (mayo). "Les petites revues : un espace de liberté pour Alfred Jarry", en *Alfred Jarry (Les Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française 5)*, 32-38.
- GOSZTOLA, Matthieu. 2013. *Alfred Jarry à la Revue Blanche. L'intense originalité d'une critique littéraire*, París, L'Harmattan.
- GOUANVIC, Jean-Marc. 1999. *Sociologie de la traduction. La science-fiction américaine dans l'espace culturel français des années 1950*, Arras, Artois Presses Université.
- GOUANVIC, Jean-Marc. 2007. *Pratique sociale de la traduction. Le roman réaliste américain dans le champ littéraire français (1920-1960)*, Arras, Artois Presses Université.
- GRASSA TORO, Carlos, Rafael CIPPOLINI, Stéphane MAHIEU et al. 2013 (15 de junio). "Pataphysique portègne", *Le Correspondancier del Collège de 'Pataphysique* 24, 5-71.
- GRIGNON, Jean-Claude & Jean-Claude PASSERON. 1991. *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y literatura*, trad. de M. Sonderegger, Buenos Aires, Nueva Visión (ed. orig.: 1989).
- GRIVEL, Charles (ed.). 1986. *Alfred Jarry (Revue des Sciences Humaines 203)*.
- GROTOWSKI, Jerzy. 1968. *Towards a Poor Theatre*, Londres, Methuen.
- GRUPO MU. 1982. *Rhétorique générale*, París, Éditions du Seuil.
- GUARIGLIA, Constanza. 2009 (26 de junio). "La Patagonia fue el principio de todo", *Revista Noticias*. <<http://noticias.perfil.com/?art=2104&ed=1696>> (última consulta: diciembre de 2013).
- GUBERN, Román. 1974. *El lenguaje de los cómics*, Barcelona, Península.
- GUERRERO, Manuel. 1999. *Joan Brossa, poesía i carnaval*, Lérida, Museu d'Art Jaume Morera.

- GUILLÉN, Claudio. 2005. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada (Ayer y hoy)*, Barcelona, Tusquets.
- GUIRAL, Antoni. 2010. *100 años de Bruguera. De Gato Negro a Ediciones B*, Barcelona, Grupo Zeta.
- GUIRAUD, Pierre. 1976. *Les Jeux des mots*, París, PUF.
- GÜRÇAGLAR, Sehnaz Tahir. 2002. "What Texts Don't Tell The Uses of Paratexts in Translation Research", en T. Hermans (ed.), *Crosscultural transgressions. Research models in Translation Studies II*, Manchester, St Jerome Publishing, 44-60.
- GUTHRIE, Woody. 1977. *Con destino a la gloria*, trad. de L. Garrigues & A. Estival, Barcelona, Producciones Editoriales-Star-Books.
- GUTIÉRREZ, Pepe. 2015. "Fontamara: una editorial marxista revolucionaria". <<http://www.anticapitalistas.org/spip.php?article30337>>.
- HAMON, Philippe. 1982. "Un discours contraint", en R. Barthes, P. Hamon *et al.*, *Littérature et réalité*, París, Éditions du Seuil, 119-181.
- HARDISSON LONDRÉ, Felicia. 1992. "Valle-Inclán y Artaud, hermanos bajo la piel", en J. P. Gabriele (ed.). *Suma Valleincliniana*, Barcelona, Anthropos / Consorcio de Santiago, 177-196.
- HARGUINDEY, Henrique. 2013. "Oralidad e transgresión: da traducción de *Zazie dans le métro e Providencia Café* á normativa do galego". <<http://palabrasdesconxeladas.com>>.
- HARO, Salvador & Inocente SOTO CALZADO (dirs.). 2011. *Vinyetes al Front*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, Institut de Cultura / Museo Picasso de Barcelona.
- HATIM, Basil & Ian MASON. 1995. *Teoría de la traducción: una aproximación al discurso*, trad. de S. Peña, Barcelona, Ariel (ed. orig.: 1990).
- HEILBRON, Johan & Gisèle SAPIRO (eds.). 2002. "La traduction littéraire, un objet sociologique", *Actes de la recherche en Sciences Sociales* 144, 3-5.
- HEILBRON, Johan. 1999. "Towards a Sociology of Translation. Book Translations as a Cultural World System", *European Journal of Social Theory* 2: 4, 429-444.
- HENRION, Christophe, Paul GAYOT & Matthieu GERBAULT. 2007. *Les Corps du roi : figures d'Ubu à Reims et ailleurs*, Reims, Bibliothèque Municipale de Reims.
- HERMANS, Theo. 1985. *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*, Londres / Sydney, Croom Helm.
- HERMANS, Theo. 1999. *Translation in Systems. Descriptive and Systemic Approaches Explained*, Manchester / Londres, St Jerome Publishing.
- HERRALDE, Jorge. 2002. "Experiencias de un editor durante la Transición (1973-1982)", *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura* 51, 17-28.
- HEWSON, Lance & Jacky MARTIN. 1991. *Redefining Translation: The Variational Approach*, Londres / Nueva York, Routledge.
- HEYLEN, Romy. 1993. *Translation, Poetics and the Stage. Six French Hamlets*, Londres / Nueva York, Routledge.
- HOLMES, James. 2000 [1972]. "The Name and Nature of Translation Studies", en L. Venuti (ed.), *The Translation Studies Reader*, Londres / Nueva York, Routledge, 172-186.
- HOME, Stewart. 2002. *El asalto a la cultura. Movimientos utópicos, desde el Letrismo a la Class War*, Bilbo, Virus Editorial.

- HORMAECHEA, Gabriel. 2012. "Traducir a Rabelais", 1611. *Revista de historia de la traducción* 6, 1-10. <www.traduccionliteraria.org/1611/art/hormaechea.htm>.
- HOUSE, Julian. 1977. *A Model for Translation Quality Assessment*, Tubinga, Gunter Narr.
- HUERTA CALVO, Javier (dir.). 2003. *Historia del Teatro Español. II. Del siglo XVIII a la época actual*, Madrid, Gredos.
- HUGILL, Andrew. 2012. *'Pataphysics. A Useless Guide*, Londres, MIT Press.
- HURTADO ALBIR, Amparo. 2001. *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*, Madrid, Cátedra.
- HUTCHEON, Linda. 1993. "La política de la parodia posmoderna", trad. de D. Navarro, *Revista Criterios* (número especial homenaje a Bajtín), 187-203. <http://www.mnba.cl/617/articles-8672_archivo_04.pdf>.
- HUTCHEON, Linda. 2000. *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Illinois, University of Illinois Press.
- HUTCHEON, Linda. 2013 [2006]. *A Theory of Adaptation*, Londres / Nueva York, Routledge.
- IÑAREA LAS HERAS, Ignacio. 2009. "Genet", en F. Lafarga & L. Pegenaute, *Diccionario histórico de la traducción en España*, Madrid, Gredos, 461-462.
- INGHILLERI, Moira (ed.). 2005. *Bourdieu and the Sociology of Translation and Interpretation (The Translator 11: 2)*.
- IONESCO, Eugène. 1991. *Théâtre Complet*, ed. de Emmanuel Jacquart, París, Gallimard.
- IONESCO, Eugène. 1998 [1966]. *Notes et contre-notes*, París, Gallimard.
- JACKSON, Rafael. 2003. *Picasso y las poéticas surrealistas*, Madrid, Alianza.
- JACOB, Max. 1994 [1906], *Max Jacob et Picasso*, Quimper / París, Réunion des musées nationaux.
- JACOPIN, Paul. 1966. "L'Originalité du langage théâtral dans *Ubu roi*", en A. Jarry, *Ubu*, París, Gallimard, 460.
- JACQUELINE, Henry. 2003. *La Traduction des jeux des mots*, París, Presses Sorbonne Nouvelle.
- JAKOBSON, Roman. 1963 [1959]. "Aspects linguistiques de la traduction", *Essais de linguistique générale*, París, Les Éditions de Minuit, 78-86.
- JAKOBSON, Roman. 1988. *Lingüística y poética*, trad. de A. M. Gutiérrez-Cabello, Madrid, Cátedra (ed. orig.: 1958).
- JARDON, Denise. 1988. *Du comique dans le texte littéraire*, París / Bruselas, De Boeck / Duculot.
- JEAN, Marcel & Arpad MEZEI. 1950. "Jarry et le tourbillon contemporain", *Almanach surréaliste du demi-siècle. La Nef* 63-64, 189-190.
- JEANDILLOU, Jean-François. 2001. *Supercherries littéraires. La vie et l'oeuvre des auteurs supposés*, Ginebra, Droz.
- JELINEK, Henriette. 1981. *Anne Lee salvará tu alma*, trad. de R. de España, Barcelona, Producciones Editoriales.

- JIMÉNEZ MILLÁN, Antonio. 1987. "Las escrituras de Picasso en el contexto de las vanguardias", en J. García Gallego (comp.), *Surrealismo: el ojo soluble. Litoral*, Torremolinos, 110-118.
- JORN, Asger. 1961. "La patafísica: una religión en formación", *Internacional situacionista* 6, 224-227. <<http://hommodolars.org/web/spip.php?article5365>>.
- JULIÀ, Ignacio. 2007. "Rockeros de porcelana, marginales de salón", *Star, la contracultura de los 70*, Barcelona, Ediciones Glénat, 85-88.
- JURISTO, Juan Ángel. 2013. "El Potomak. La primera novela gráfica". <<http://www.arndigital.com/cultura-y-sociedad/noticias/6832/el-potomak-de-jean-cocteau-la-primera-novela-grafica/>>.
- JURT, Joseph. 2014. *Naciones literarias. Una sociología histórica del campo literario*, trad. de A. Dujovne, Villa María, Eduvim.
- KALINOWSKY, Isabel. 2002. "La vocation du travail de traduction", *Actes de la recherche en Sciences Sociales* 144, 47-54.
- KING, John. 2007. *El Di Tella*, Buenos Aires, Asunto impreso.
- KLITGÅRD, Ida. 2005. "Taking the Pun by the Horns", *Target* 17: 1, 71-92.
- KOSKINEN Kaisa & Outil PALOPOSKI. 2010. "Retranslation", en Y. Gambier & L. Van Doorslaer (eds.), *Handbook of Translation Studies*, Ámsterdam / Filadelfia, John Benjamins Publishing, 294-298.
- KOSS, María Natacha. 2007 (15 de enero). "La ética y la estética. Reportaje a César Brie", *Alternativa Teatral* <<http://www.alternivateatral.com/nota135-la-etica-y-la-estetica>>.
- KOSTELANETZ, Richard (ed). 1982. "The New Spirit and the Poets", *The Avant-garde Tradition in Literature*, Nueva York, Prometheus Book, 7-16.
- KOSTZER, Kado. 2007. "Jarry en el Di Tella", *IV Congreso Argentino de Historia del Teatro Universal*, Buenos Aires, Centro Cultural Ricardo Rojas / Centro de Investigación en Historia y Teoría Teatral / Centro Cultural de la Cooperación [mimeo].
- KOZAK, Claudia (ed.). 2012. *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*, Buenos Aires, Caja Negra Editora.
- KRISTEVA, Julia. 1978 (1969). *Semeiotiké = Semiótica*, trad. de J. Martín Arancibia, Madrid, Fundamentos.
- L'YVONNET, François. 2009 (mayo). "L'Unique solution imaginaire à l'absence de problème. Baudrillard et la pataphysique", *Alfred Jarry (Les Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française* 5), 77-81.
- LAFARGA, Francisco & Luis PEGENAUTE. 2009. *Diccionario histórico de la traducción en España*, Madrid, Gredos.
- LAFARGA, Francisco & Luis PEGENAUTE (eds.). 2013. *Diccionario histórico de la traducción en Hispanoamérica*, Fráncfort / Madrid, Vervuert / Iberoamericana.
- LAFON, Dominique. 2003. "Théâtre complet, Jean Genet, édition présentée, établie et annotée par Michel Corvin et Albert Dichy", *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales* 34, 179-181.
- LAGARDE, Pierre. 1981. *La Politique de l'édition du livre en Argentine*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail.
- LAGET, Laurie-Anne. 2012. *La Fabrique de l'écrivain. Les premières greguerías de Ramón Gómez de la Serna (1910-1923)*, Madrid, Casa de Velázquez.

- LAMBERT, Joseph & Hendrik VAN GORP. 1985. "On Describing Translations", en T. Hermans (ed.), *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*, Londres / Sydney, Croom Helm, 42-53.
- LARRAZ, Fernando. 2010. *Una historia transatlántica del libro. Relaciones editoriales entre España y América Latina (1936-1950)*, Gijón, Trea.
- LAUNOIR, Ruy. 2005. *Clefs pour la 'Pataphysique*, Clamecy, L'Hexaèdre.
- LAUTRÉAMONT. 1925. *Los cantos de Maldoror*, trad. de J. Gómez de la Serna y pról. de R. Gómez de la Serna, Madrid, Biblioteca Nueva.
- LAVIOSA-BRAITHWAITE, Sara. 1998. "Universals of Translation", en M. Baker & K. Malmkjaer (ed.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Londres / Nueva York, Routledge, 288-291.
- LÉCRIVAIN, Claudine. 1999. "La recepción de Mallarmé en España en el siglo XX", en M. Giné (ed.), *Traducciones de la literatura francesa de los siglos XIX-XX en el siglo XX hispánico*, Lérida, Universitat de Lleida, 133-165.
- LEESING. 1977. *Laocoonte*, ed. E. Barjau, Madrid, Editorial Nacional (ed. orig.: 1766).
- LEFEVERE, André & Susan BASSNETT. 1992. *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*, Gran Bretaña, Multilingual Matters.
- LEFEVERE, André. 1980. "Translating Literature / Translated Literature. The State of the Art", en O. Zuber-Skerritt (ed.), *The Languages of theatre. Problems in the Translation and Transposition of Drama*, Oxford, Pergamon Press, 153-162.
- LEFEVERE, André. 1984. "Refraction: Some Observations on the Occasion of Wole Soyinka's Opera Wonyosi", en O. Zuber (ed.), *Page to Stage. Theatre as Translation*, Ámsterdam / Atlanta, Rodopi, 191-198.
- LEFEVERE, André. 1992a. *Translating Literature. Practice and Theory in a Comparative Literature Context*, Nueva York, The Modern Language Association of America.
- LEFEVERE, André. 1992b. *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Frame*, Londres, Routledge (también: *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario*, trad. de M. C. A. Vidal & R. Álvarez, Salamanca, Colegio de España, 1997).
- LEFEVERE, André. 2000 [1968]. "Mother Courage's Cucumbers: Text, System and Refraction in a Theory of Literature", en L. Venuti (ed.), *The Translation Studies Reader*, Londres / Nueva York, Routledge, 233-250.
- LEHMANN, Hans-Thies. 2013. *Teatro posdramático*, Murcia, Centro de Documentación y Estudios Avanzados (ed. orig.: 1999).
- LEJEUNE, Philippe. 1991. "El pacto autobiográfico", en A. G. Loureiro (coord.). *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*, Barcelona, Anthropos, 47-61.
- LENNARD, Patricio. 2009 (7 de junio). "Confieso que he leído", *Página/12* <www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-3457-2009-06-09.htm>.
- LEÓN, María Teresa. 1965. "Luis Cernuda. Entre la realidad y el deseo", *Unión* 4, 107.
- LEÓN, María Teresa. 1977. *Memorias de la melancolía*, Barcelona, Laia / Picazo.
- LÉPINETTE, Brigitte. 1997. *La historia de la traducción. Metodología. Apuntes bibliográficos*, Valencia, Centro de Estudios sobre Comunicación Interlingüística e Intercultural 14.
- LÉVESQUE, Jacques Henry. 1951. *Alfred Jarry*, París, Pierre Seghers Éditeur.

- LINK, Daniel. 1999 (8 de agosto), “Casa de muñecas”, *Radar- Pàgina/12*, 15.
- LLADÓ, Ramon. 2002. *La paraula revessa. Estudi sobre la traducció dels jocs de mots*, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona.
- LLANAS, Manuel. 2001. *El llibre i l'edició a Catalunya: apunts i esbosos*. Barcelona, Gremi d'Editors de Catalunya.
- LLANAS, Manuel. 2006. *L'Edició a Catalunya. Segle XX (1939-1975)*, Barcelona, Gremi d'Editors de Catalunya.
- LLANAS, Manuel. 2011. “Traduir al castellà en un compàs d'espera. Les editorials Aymà i M. Arimany en els anys 40 i 50”, en S. Coll-Vinent, C. Eisner & E. Gallén (eds.), *La traducció i el món editorial de postguerra*, Barcelona, Punctum-TRILCAT, 177-215.
- LOEDEL ROIS, Germán. 2010. *Los traductores del exilio español en Argentina*, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra <<http://hdl.handle.net/10803/108338>> [tesis doctoral inédita].
- LONGONI, Ana & Mariano MESTMAN. 2008. *Del Di Tella al Tucumán Arde*, Buenos Aires, Eudeba.
- LÓPEZ LLOVET, Gloria. 2004. *Antonio López Llausàs, un editor con los pies en la tierra*, Barcelona, Random House Mondadori.
- LOUÏS, Pierre. 2005. *La mujer y el pelele*, trad. de A. González Salvador, Madrid, Cátedra (ed. orig.: 1898).
- LUGNÉ-POE. 1933. *Sous les étoiles: souvenirs de théâtre (1902-1912)*, París, Gallimard NRF.
- MACHEREY, Pierre. 1978 [1966]. *Pour une théorie de la production littéraire*, París, François Maspero.
- MAETERLINCK, Maurice. 1959 [1910]. *La Tragédie de Macbeth*, en *Œuvres Complètes*, París, Gallimard, 953-1009.
- MAHIEU, Stéphane. 2005. *Le Phalanstère des langages excentriques*, Boulogne, Ginkgo.
- MALÉ, Jordi. 2005. “Reescriure Alfred Jarry: l'Ubu de Joan Oliver o el gust per la llengua viva”, en A. Camps, J. Hurlley & A. Moya (eds.), *Traducció, (sub)versió, transcreació*, Barcelona, PPU, 187-218.
- MALET, Rosa María (ed.). 1989. *109 llibres amb Joan Miró*, Barcelona, Fundació Joan Miró.
- MALLARMÉ, Stéphane. 1893. *Vers et prose*, París, Perrin et Cie. <http://fr.wikisource.org/wiki/Vers_et_Prose/Divagation_première>.
- MALLARMÉ, Stéphane. 2003. *Œuvres Complètes II*, dir. B. Marchal. París, Gallimard, col. Bibliothèque de la Pléiade.
- MANRIQUE, Diego. 2007. “Una visión charneca”, *Star, la contracultura de los 70*, Barcelona, Glénat, 21-23.
- MANRIQUE, Diego. 2008 (7 de marzo). “Un milagro llamado ‘Star’”, *El País* <http://elpais.com/diario/2008/03/07/tentaciones/1204917773_850215.html>.
- MARCHIORI, Fernando. 2003. *César Brie e il Teatro de los Andes*, Milán, Ubulibri.
- MARCO, Josep. 2002. *El fil d'Ariadna. Anàlisi estilística i traducció literaria*, Vic, Eumo.
- MARCO, Josep. 2010. “The Translation of Wordplay in Literary Texts”, *Target 22*: 2, 264-297.
- MARIN, Gisèle. 1973. *Le Théâtre symboliste: ses origines, ses sources, pionniers et réalisateurs*, París, Nizet.

- Martín Fierro 1924-1927*. 1995. Edición facsimilar, ed. de H. Salas, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.
- Martín Fierro*. 1924 (25 de julio). “Confraternidad intelectual hispano-americana. Casos concretos denunciados por un argentino”, *Martín Fierro* (segunda época) 1: 7, s.p.
- MARTÍNEZ, Margarita. 1999. “A propósito de Gidouille”. *Patafísica (Artefacto. Revista de pensamiento sobre la técnica 3)*, 94.
- MARTÍNEZ, María del Rosario. 2008. “Entrevista a Rodolfo Alonso”, en M. Goloboff (coord.), “Entrada e itinerarios del Surrealismo en la literatura argentina”, *Orbis Tertius* XIII: 14. <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.3756/pr.3756.pdf>.
- MARTÍNEZ, Tomás Eloy. 1999 (4 de septiembre). “Los sueños de un profeta”, *La Nación*. Buenos Aires. <<http://www.lanacion.com.ar/152144-los-suenos-de-un-profeta>>.
- MATAMORO, Blas. 2010. “Editorial Losada: de Buenos a Madrid”. <<http://www.thecult.es/Cronicas/editorial—losada—de—buenos—aires—a—madrid.html>>.
- MATAS CABALLERO, Juan, José Enrique MARTÍNEZ & José Manuel TRABADO CABADO (eds). 2005. *Nostalgia de una patria imposible*, Madrid, Akal.
- MATEO MARTÍNEZ, Marta. 1995. *La traducción del humor: las comedias inglesas en español*, Oviedo, Universidad de Oviedo.
- MATHIEU, Pierre-Louis. 1990. *La Génération symboliste*, Ginebra, Skira.
- MATURO, Graciela. 1996. “Consideraciones sobre el carácter humanista de la vanguardia americana”, *Jornadas sobre las vanguardias en América Latina*, Buenos Aires, Universidad Católica Argentina.
- MAUREL-INDART, Hélène. 2011. *Du plagiat*, París, Gallimard.
- MERINO ÁLVAREZ, Raquel. 1994. *Traducción, tradición y manipulación. Teatro inglés en España 1950-1990*, León, Universidad de León.
- MERINO ÁLVAREZ, Raquel. 1995. “La traducción del teatro inglés en España: cuarenta años de plagios”, en P. Fernández Nistal & J. M. Bravo Gozalo (eds.), *Perspectivas de la traducción inglés/español*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 75-89 <http://www.ehu.es/trace/publicaciones/2001dRMA_Plagio.pdf>.
- MESEGUER CUTILLAS, Purificación. 2015. *Sobre la traducción de libros al servicio del franquismo: sexo, política y religión*, Berna (etc.), Peter Lang.
- MIHURA, Miguel. 1981. *Mis memorias*, Barcelona, Ediciones Mascarón.
- MIHURA, Miguel. 1992 [1932]. *Tres sombreros de copa*, ed. de J. Rodríguez Padrón Madrid, Cátedra.
- MIHURA, Miguel. 2005. *Teatro completo*, Madrid, Cátedra.
- MINGUZZI, Armando. 2013. *El Surrealismo y sus derivas*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid. <<http://www.uam.es/proyectosinv/surreal/que.html>>.
- MIRÓ, Joan. 1975. *L'Enfance d'Ubu*, París, Galerie Marwan.
- MIRÓ, Joan. 1985. *Miró: l'enfance d'Ubu, 1953: gouaches et collage*, París, Galerie Marwan Hoss.
- MONEGAL, Antonio. 1998. *En los límites de la diferencia*, Madrid, Tecnos.
- MONEGAL, Antonio (ed.). 2000. *Literatura y Pintura*, Madrid, Arco Libros.

- MONOD-FONTAINE, Isabelle. 2009. "Les Ubus de Miró", *Miró et Tériade: L'aventure d'Ubu*, París, Hazan, 60-68.
- MORALES BENITO, Lidia. 2012. "Miguel Mihura y el teatro del absurdo", *Vanguardias sin límite. Ampliando los contextos de los movimientos hispánicos. VIII Coloquio Internacional de Estudios Hispánicos*, Budapest [mimeo].
- MORET, Xavier. 2002. *Tiempo de editores. Historia de la edición en España. 1939-1975*, Barcelona, Destino.
- MOTOÇ, Diana. 2003. "La traducción y la recepción de M. Eliade, E. M. Cioran y E. Ionescu en España", *Quaderns. Revista de traducció* 10, 93-110.
- MOUNIN, Georges. 1968. "La traduction au théâtre", *Babel* XVI: 1, 7-11.
- MOURA, Jean-Marc. 2010. *Le Sens littéraire de l'humour*, París, PUF.
- MUHLEISEN, Laurent. 2009 (mayo). "Drôle, effrayant, formidable et puant. Entretien avec Jean-Pierre Vincent", *Alfred Jarry (Les Nouveaux Cahiers de la Comédie Française 5)*, 96-99.
- NAVARRO DE ZUVILLAGA, Javier (ed.). 1997. *Homenaje a Alfred Jarry en el Centenario del estreno de Ubú Rey*, Madrid, Editorial Complutense.
- NAYLA PIÑEIRO DE CASTRO PESSÔA, Bárbara. 2010. "Colagem e recepção surrealista em Murilo Mendes e Júlio Cortázar" [trabajo de fin de Máster inédito].
- NAYLA PIÑEIRO DE CASTRO PESSÔA, Bárbara. 2012. "La máquina en Julio Cortázar y Raymond Roussel", *VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 7-9 de mayo de 2012. <<http://citclot.fahce.unlp.edu.ar/viii-congreso>>.
- NIDA, Eugene. 1964. *Towards a Science of Translating: With Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating*, Leiden, E. J. Brill.
- NIEVA, Francisco. 1975. *Teatro furioso*, Madrid, Akal.
- NIEVA, Francisco. 2007. *Obras Completas. Teatro I*, Madrid, Espasa Libros.
- NIUBÓ, Iolanda. 2009. "Ionesco", en F. Lafarga & L. Pegenaute, *Diccionario histórico de la traducción en España*. Madrid, Gredos, 596-597.
- NOGUEZ, Dominique. 2000. *L'Arc-en-ciel des humours*, París, Le Livre de Poche.
- NOIA, Camiño. 2004. "El ámbito de la cultura gallega", en F. Lafarga & L. Pegenaute (eds.), *Historia de la traducción en España*, Salamanca, Ambos Mundos, 721-790.
- OLGOSO, Ángel, Raúl Herrero, Jaime D. PARRA et al. 2014 (junio). "Dossier Alfred Jarry", *Quimera* 367, 4-31.
- OLIVA, César. 1992. "El Teatro", en F. Rico (dir.). *Historia y crítica de la literatura española*. IX, Barcelona, Crítica / Grijalbo, 432-457.
- OLIVER, Joan & Pere CALDERS. 1984. *Diàlegs a Barcelona, a cura de Xavier Febrés*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona / Laia.
- OLIVER, Joan. 1965. *Bodas de Cobre*, Barcelona, Aymà.
- OLIVER, Joan. 1986 [1957]. *Pigmalió (Adaptació lliure de l'obra de Bernard Shaw)*, Barcelona, Edicions 62.
- ORDOÑEZ, Marcos. 2002 (13 de febrero). "Como un Torrente", *El País*. <http://elpais.com/diario/2002/04/13/babelia/1018652776_850215.html>.

- ORTEGA SÁEZ, Marta. 2013. *Traducciones del franquismo en el mercado literario español contemporáneo: el caso de Jane Eyre de Juan G. De Luaces*, Barcelona, Universidad de Barcelona. <<http://hdl.handle.net/10803/123282>> [tesis doctoral inédita].
- ORTIZ DE ZÁRATE, Amalia. 2010. “Escritura en voz alta: una propuesta de método de traducción teatral”, en A. Freixas & J. G. López Guix (eds.), *Actas del II Coloquio Internacional. Escrituras de traducción hispánica*, Bariloche, 133-153.
- PACHECO, Carlos. 2001. (22 de febrero) “El Teatro de los Andes, en el Cervantes”, *La Nación*. <<http://www.lanacion.com.ar/53329-el-teatro-de-los-andes-en-el-cervantes>>.
- PAGNI, Andrea, Gertrudis PAYÀS, Patricia WILLSON. 2011. *Traductores y traducciones en la historia cultural de América Latina*, México DF, UNAM / El Estudio.
- PALAU I FABRE, Josep. 1966. *Picasso en Cataluña*, Barcelona, Polígrafa.
- PANESI, Jorge. 1994. “La traducción en Argentina”, *Voces* 3, 2-7.
- PARCERISAS, Pilar. 1999. “Joan Brossa. Poesía a ras de tierra”, *Brossa. Poemas visuales 1975-1997*, Zaragoza, Consorcio cultural Goya / Fuendetodos, Diputación Provincial de Zaragoza.
- PARMELIN, Hélène. 2013. *Picasso dit... / Picasso sur place*, París, Les Belles Lettres.
- PASCAREL, Barbara. 2008. *Barbara Pascarel commente Ubu roi, Ubu cocu, Ubu enchaîné, Ubu sur la Butte d'Alfred Jarry*, París, Gallimard.
- PATCHEN, Kenneth. 1981. *Memorias de un pornógrafo tímido*, trad. de A. Prometeo Moya, Barcelona, Producciones Editoriales.
- PAUVERT, Jean Jacques. 2004. *La Traversée du livre*, París, Viviane Hamy.
- PAVIS, Patrick. 1989. “Problems of Translation for the Stage: Interculturalism and Post-modern Theatre”, en H. Scolnicov & P. Holland, *The Play Out of Context: Transferring Plays from Culture to Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 25-43.
- PAVIS, Patrick. 1992. *Theatre at the Crossroads of Culture*, trad. de L. Kruger, Nueva York / Londres, Routledge (ed. orig.: 1990).
- PAVIS, Patrick. 1996. *L'Analyse des spectacles*, París, Nathan.
- PAVIS, Patrick. 1998. *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós Comunicación (ed. orig.: 1980).
- PEGENAUTE, Luis. 2008. “Relaciones intertextuales y traducción”, en A. Camps & L. Zybow (eds.), *La traducción literaria en la época contemporánea*, Berna (etc.), Peter Lang, 345-353.
- PEGENAUTE, Luis. 2010. “Historia e historiografía de la traducción en España: Problemas metodológicos”, en M. Cots & A. Monegal (eds.), *Actas del XVII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada. II. Reescrituras y traducción: perspectivas comparatistas*, Barcelona, UPF / SELGYC.
- PEGENAUTE, Luis. 2012. “La traducción como herramienta preventiva y paliativa del terrorismo internacional”, en J. L. Chamosa & J. J. Lanero (eds.), *Lengua, traducción, recepción. En honor de Julio César Santoyo II*, León, Universidad de León, 395-408.
- PEGENAUTE, Luis. 2015. “Literatura Comparada y Traducción”, en *Enciclopedia de Estudios de Traducción e Interpretación de la AIETI*. <<http://www.aieti.eu/Enciclopedia/CompLit-es-iconos/index.html>>.
- PELLEGRINI, Aldo *et al.* 1967 (junio). *La pintura europea contemporánea*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella.

- PELLEGRINI, Aldo. 1961. *Antología de la poesía surrealista*, Buenos Aires, Fabril.
- PENROSE, Roland. 1981. *Picasso: His Life and Work*, Londres, Granada (ed. orig.: 1958).
- PEÑA MARTÍN, Salvador. 1997. “El papel del traductor. Hacia una pauta de análisis de traducciones”, en J. P. Arias Torres & E. Morillas, *El traductor en su jaula*, Salamanca, Colegio de España, 19-58.
- PEREIRA, Armando. 2000. *Diccionario de literatura mexicana, Siglo XX*, México DF, Ediciones Coyoacán.
- PÉREZ ANDÚJAR, Javier. 2007. “Sólo para adultos”, *Star, la contracultura de los 70*, Barcelona, Glénat, 25-27.
- PÉREZ COTERILLO, Moisés. 1980. “Los caminos de Francisco Nieva”, en F. Rico (dir.), *Historia y crítica de la literatura española VIII*, Barcelona, Crítica / Grijalbo, 657-665.
- PÉREZ DE AYALA, Juan. 2002. *Los dibujos de Ramón Gómez de la Serna en las colecciones artísticas del ABC*, Madrid, Mapfre ABC.
- PÉREZ FERNÁNDEZ, Desirée. 2005. “Luis Cernuda, reflexiones sobre teatro”, en J. Mata, J. E. Martínez & J. M. Trabado, *Nostalgia de una patria imposible*, Madrid, Akal, 523-535.
- PÉREZ, Carlos, Juan Manuel BONET & Françoise LÉVÈQUE (coords.). 2009. *Picasso: el deseo atrapado por la cola*, Madrid / Valencia, Bancaja.
- PESTARINI, Luis. 2009 (10 de diciembre). “Las colecciones del género fantástico: *Nebulae*, 2ª época (primera parte)”, *Revista Cuásar*. <<http://www.cyberdark.net/portada.php?edi=6&cod=190>> (última consulta: abril de 2014).
- PEYLET, Gérard. 1994. *La Littérature fin de siècle de 1884 à 1898*, París, Vuibert.
- PICASSO, Pablo. 1989 [1945]. *Le Désir attrapé par la queue*, París, Gallimard (también: *El deseo atrapado por la cola*, trad. de F. Mazía, Buenos Aires, Proteo, 1970).
- PICHON RIVIÈRE, Marcelo. 1974. “El Surrealismo argentino de París a Buenos Aires”, *Revista Crisis*. <<http://www.magicasruinas.com.ar/revistero/esto/revdesto230.htm>>.
- PIERRE, José. 1989. “Ubu peint ou la Physique, la Phynance et la Merdre”, en *Ubu cent ans de règne*, París, Musée-Galerie de la Seita, 27-50.
- PIERROT, Jean. 1977. *L'Imaginaire décadent*, París, Publications des Universités de Rouen et du Havre.
- PIETA, Hanna. 2013. “What Do (We Think) We Know about Indirectness in Literary Translation?”, en I. Garcia Sala, D. Sanz Roig & B. Zaboklicka (eds.), *Traducció indirecta en la literatura catalana*, Barcelona, Punctum-TRILCAT, 15-34.
- PIÑERA, Virgilio. 1958. “Teatro: Ubú Rey”, *Revista Sur* 255, 108-110.
- POBLET ANAYA, Kira. 2004. “El Surrealismo argentino y su praxis”, en C. García & D. Reichardt (eds.). *Vanguardias Literarias. Argentina. Uruguay. Paraguay*, Fráncfort / Madrid, Vervuert / Iberoamericana, 233-243.
- POLLIN, Karl. 2010. “Alfred Jarry, ou la marionnette comme expérience de la limite”, *Contemporary French and Francophone Studies* 14: 3, 291-298.
- PONS, Joan. 2009. “Guía didáctica” en A. Jarry, *Ubú rei*, trad. de J. Pons, Germania, 69-123.
- POZUELO YVANCO, José. 1988. *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra.
- PRIETO, Martín. 2011 [2006]. *Breve historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Taurus.

- PRUNER, Michel. 2003. *Les Théâtres de l'absurde*, París, Nathan.
- PUJOL, Josep, Josep SOLERVICENS, Enric GALLÉN & Marcel ORTÍN. 2004. "El ámbito de la cultura catalana", en F. Lafarga & L. Pegenaute (eds.), *Historia de la traducción en España*, Salamanca, Ambos Mundos, 623-719.
- PYM, Anthony. 1998a. "Retranslation" en M. Baker (ed.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Londres, Routledge, 235.
- PYM, Anthony. 1998b. *Method in Translation History*, Manchester, St Jerome Press.
- RABELAIS. 1994. *Œuvres Complètes*, París, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
<http://athena.unige.ch/athena/rabelais/rabelais_pantagruel.html>.
- RABELAIS, François. 1994. *Œuvres Complètes*, París, Livres de Poches.
- RAMONEDA, Josep. 2005. *Factoría de humor Bruguera*, Barcelona, Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona / Institut d'Edicions de la Diputació de Barcelona / Fundació Sa Nostra.
- READ, Peter. 2000. *Apollinaire et Les Mamelles de Tiresias ou la revanche d'Eros*, Rennes, Université de Rennes.
- REDFERN, Walter. 2005. *Calembours, ou les puns et les autres. Traduit de l'intraduisible*, Berna (etc.), Peter Lang.
- REGUEIRA, Tino. 2005. *Guía visual de la Editorial Bruguera (1940-1988)*, Barcelona, Ediciones Glénat.
- REINOSO, Susana. 2013 (12 de setiembre). "La editorial Losada festeja 75 años de resistencia y grandes autores", *Revista Ñ*. <http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/editorial—Losada—festeja—resistencia—grandes_0_991701093.html>.
- REST, Jaime. 1971. *Novela, cuento, teatro: apogeo y crisis*, Buenos Aires, CEAL.
- REST, Jaime. 1978. *Mundos de la imaginación*, Caracas, Monte Avila.
- REST, Jaime. 1979. "Prólogo", en A. Jarry, *El supermacho*, trad. de J. Bignozzi, Buenos Aires, Stilman.
- RIBAS, Albert. 1995. "Adecuación y aceptabilidad en la traducción de textos dramáticos", en F. Lafarga & R. Dengler (eds.), *Teatro y traducción*, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, 25-53.
- RICHARDSON, John. 1995. *Picasso. Una biografía (1881-1906) I*, trad. de A. Gómez Cedillo, E. Gómez Parro & R. Jackson Martín, Madrid, Alianza (ed. orig.: 1991).
- RICO, Francisco (dir.). 1980. *Historia y crítica de la literatura española VIII*, Barcelona, Crítica / Grijalbo.
- RICOEUR, Paul. 2004. *Sobre la traducción*, trad. de P. Willson, Buenos Aires, Paidós (ed. orig.: 1996).
- RIEWERT, Ehrich. 1998. "Les Ubus de Miró", en P. Edwards (ed.), *Ubu centenaire. Actes du colloque Jarry 1996 (L'Étoile-Absinthe 77-78)*, 128-143.
- RIEWERT, Ehrich. 2008. "Mori el merma. From Picture of Stepped Out Ubu-Figure Mirós. The Triumph of the Artist over Francoism", *Zeitschrift für katanistik* 21, 97-119.
- RIFFATERRE, Michael. 1979. "La syllepse intertextuelle", *Poétique* 40, 496-501.
- RINGELHEIM, Juan Pablo. 1999. "Pequeña historia local", *Patafísica (Artefacto. Revista de pensamiento sobre la técnica 3)*, 117-119.

- RIVERA, Jorge. 1997. "Fassio: las máquinas de leer laberintos", *Postales electrónicas*, Buenos Aires, Atuel, 219-226.
- RIVERA, Jorge. 1998. *El escritor y la industria cultural*, Buenos Aires, Atuel.
- RIVERA, Jorge. 1999. "La patafísica en el Plata", *Patafísica (Revista Artefacto. Pensamiento sobre la técnica 3)*, 73-79.
- ROBEL, Léon. 1999. "Baktine et la traduction", en M. Broda, *La traduction-poésie à Antoine Berman*, Estrasburgo, Université de Strasbourg, 12-13.
- ROBICHEZ, Jacques. 1957. *Le Symbolisme au théâtre*, París, L'Arche.
- RODRÍGUEZ, Álvaro. 1987. *Hypnagogies*, trad. de B. Irribarren, París, Collège de 'Pataphysique.
- ROJAS CLAROS, Francisco. 2006. "Poder, disidencia editorial y cambio cultural en España durante los años 60", *Pasado y Memoria 5*, 59-80.
- ROUSSEL, Raymond. 1995 [1935]. *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, París, Gallimard.
- ROUSSEL, Raymond. 2003. *Impresiones de África*, Madrid, Siruela (ed. orig.: 1909).
- ROWELL, Margit (ed.). 1995. *Joan Miró. Écrits et entretiens*, París, Daniel Lelong éditeur (ed. orig.: 1986).
- RUIZ ÁLVAREZ, Raúl. 1999. "Reflexiones en torno a las traducciones de *Ubu roi* en castellano, los ejemplos de Ana González Salvador y José Benito Alique", en M. Giné (ed.), *Traducciones de la literatura francesa de los siglos XIX-XX en el siglo XX hispánico*, Lérida, Universitat de Lleida, 165-179.
- RUIZ CASANOVA, José Francisco. 2000. *Aproximación a una historia de la traducción en España*, Madrid, Cátedra.
- SAID, Edward. 1985. *Beginning: Intention and Method*, Nueva York, Columbia University Press.
- SAINMONT, Jean-Hugues. 1951. "Ubu ou la création d'un mythe", *Cahiers du Collège de 'Pataphysique 3-4*, 66-67.
- SAÍTTA, Sylvia. 2007. "Un mapa casi literario: crítica literaria y crítica cultural en *V de Vian* (1990-2001)", *El Matadero. Revista crítica de literatura argentina* (segunda época) 4, 287-298.
- SALVADOR, Nélica. 2011. *Vanguardia y posmodernidad*, Buenos Aires, Corregidor.
- SÁNCHEZ VIGIL, Luis. 2009. *La edición en España, industria cultural por excelencia*, Gijón, Ediciones Trea.
- SÁNCHEZ, Matilde. 1997 (11 de mayo). "El hacedor de libros", *Clarín*. <<http://edant.clarin.com/diario/1997/05/11/i-01401d.htm>>.
- SANDERS, Julie. 2006. *Adaptation and Appropriation*, Londres / Nueva York, Routledge.
- SANTOYO, Julio César. 1989. "Traducciones y adaptaciones teatrales: ensayo de tipología", *Cuadernos de Teatro Clásico 4*, 95-112.
- SANTOYO, Julio César. 1995. "Reflexiones, teoría y crítica de la traducción dramática. Panorama desde el páramo español", en F. Lafarga & R. Dengler (eds.), *Teatro y traducción*, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, 13-23.
- SANTOYO, Julio César. 1989. "Traducciones y adaptaciones teatrales: ensayo de tipología". *Cuadernos de Teatro Clásico 4*, 95-112.

- SAPIRO, Gisèle (dir.). 2009. "L'Europe, centre du marché mondial de la traduction", *L'Espace intellectuel en Europe*, París, La Découverte, 249-287.
- SAPIRO, Gisèle. 2014. *La Sociologie de la littérature*, París, La Découverte.
- SARLO, Beatriz & Carlos ALTAMIRANO. 1983. *Literatura / Sociedad*, Buenos Aires, Hachette.
- SARLO, Beatriz, 1997 [1983]. "Vanguardia y criollismo: la aventura de Martín Fierro", en C. Altamirano & B. Sarlo, *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires, Ariel, 211-260.
- SARLO, Beatriz. 2012. Contracubierta, en J. Bignozzi, *La ley tu ley. Poesía reunida*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- SAUMELL, Mercè. 2006. *El teatre contemporani*, Barcelona, UOC.
- SAUSSURE, Ferdinand de. 1955 [1921]. *Cours de linguistique générale*, París, Payot (también: *Course in General Linguistic*, Nueva York, Philosophical Library, 1959).
- SCHIFFRES, Alain. 1969. *Entretiens avec Arrabal*, París, Pierre Belfond, 1969.
- SCHLEIRMACHER, Friedric. 2000. *Sobre los diferentes métodos de traducir*, trad. de V. García Yebra, Madrid, Gredos (ed. orig.: 1813).
- SCHUH, Julien & Henri BÉHAR (eds.). 2014. *Alfred Jarry. Du manuscrit à la typographie (L'Étoile-Absinthe 132-133)*.
- SCHUH, Julien. 2006. "Notes sur Jarry et Shakespeare", *Les Amitiés textuelles d'Alfred Jarry (L'Étoile-Absinthe 111-112)*, 149-153.
- SCHUH, Julien. 2008. "L'Obscurité comme synthèse chez Alfred Jarry. Mécanismes de la suggestion dans l'écriture symboliste", *Fabula / Les colloques, Séminaire "Signe, déchiffrement, et interprétation"*. <<http://www.fabula.org/colloques/document910.php>>.
- SCHUH, Julien. 2009 (mayo). "Un Écrivain sans imagination: la prose synthétique d'Alfred Jarry", *Alfred Jarry (Les Nouveaux Cahiers de la Comédie Française 5)*, 7-14.
- SCHUH, Julien. 2014. *Alfred Jarry. Le Colin-maillard cérébral*, París, Honoré Champion.
- SCHWARTZ, Jorge. 1986. "Oliverio Girondo. Actualización bibliográfica", *Revista Iberoamericana* LII: 137, 1046-1048.
- SCOLNICOV, Hanna & Peter HOLLAND. 1989. *The Play Out of Context: Transferring Plays from Culture to Culture*, Cambridge, Cambridge University Press.
- SELA-SHEFFY, Rakefet & Miriam SHLESINGER. 2008. "Strategies of Image-Making and Status Advancement of Translators and Interpreters as a Marginal Occupational Group", A. Pym, M. Shlesinger & D. Simeoni (eds.), *Beyond Descriptive Translation Studies: Investigations in homage to Gideon Toury*, Ámsterdam / Filadelfia, John Benjamins, 79-90.
- SIMEONI, Daniel. 1995. "The Pivotal Status of the Translator's Habitus", *Target* 10:1, 1-39.
- SERRA, Pepe. 2011. "Introducción", *Vinyetes al Front*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona / Institut de Cultura / Museo Picasso de Barcelona, 9.
- SESMA, Lucía. 2013. "Louis Wolfson. El desafío de la traducción ante el fracaso del lenguaje", *Hijos de Babel*, Madrid, Fórcola, 127-137.
- SHAKESPEARE, William. 1998. *The Complete Works*, S. Wells & G. Taylor (eds.), Oxford, The Oxford University Press.
- SHATTUCK, Roger 1974. *Les Primitifs de l'avant-garde*, París, Flammarion (ed. orig.: 1955).

- SHATTUCK, Roger. 1999. "En el umbral de la patafísica", trad. de J. E. Fassio, *Patafísica (Artefacto. Revista de pensamiento sobre la técnica 3)*, 66-72 (ed. orig.: 1960).
- SINOBLE, Alexia, Arnau PUIG *et al.* 2011. *Dau al Set. La segona avantguarda catalana*, Barcelona, Fundació Lluís Carulla.
- SNELL-HORNBY, Mary. 2010. "The Turns of Translation Studies", en Y. Gambier & L. van Doorslaer (eds.), *Handbook of Translation Studies*. Amsterdam / Filadelfia, John Benjamins, 366-370.
- SORIA OLMEDO, Andrés. 1988. *Vanguardismo y crítica literaria en España*, Madrid, Istmo.
- SOTO CALZADO, Inocente. 2005. "Ubú Picasso", *Archivo Español de Arte LXXVIII*, 353-368. <<http://archivospañoldearte.revistas.csic.es>>.
- SOUTO, Luz. 2009 (13 de noviembre). "De *Ubú rei* a *La gallina degollada*", *Levante. El Mercantil Valenciano*, 4.
- STEHLIN, Catherine. 1981. "Jarry, le cours de Bergson et la philosophie", *Europe* 623-624, 34-51.
- STEVENSON, Robert. 1904. "Olalla", *The Merry Men*, Londres, Chatto / Windus. <<http://www.gutenberg.org/files/344/344-h/344-h.htm>>.
- STILLMAN, Linda. 2009. "Alfred Jarry et Joan Miró", *Actes du colloque Jeunes chercheurs 2009 (L'Étoile-Absinthe 123-124)*, 59-74.
- SUSAM-SARAJEVA, Sebnem. 2003. "Multiple-Entry Visa to Travelling Theory. Retranslations of Literary and Cultural Theories", *Target* 15: 1, 1-36.
- SYLVESTER, Santiago. 2008. "Notas sobre poesía argentina de vanguardia", en M. Goloboff (coord.), "Entrada e itinerarios del Surrealismo en la literatura argentina", *Orbis Tertius XIII*: 14. <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.3756/pr.3756.pdf>.
- SZYMUSIAK, Dominique. 2009. "'À la santé du Père Ubu', Miró et Tériade", *Miró et Tériade: L'aventure d'Ubu*, París, Hazan, 12-24.
- TADIÉ, Jean-Yves. 1996. *Introduction à la vie littéraire du XIX^e siècle*, París, Dunod.
- TERÁN, Oscar. 2013 [1991]. *Nuestros años sesentas*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- THIERCELIN MEJIAS, Raquel. 2001. *El exilio cultural de la guerra civil (1936-1939)*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- THOMAS, Florence. 2009 (mayo). "Jarry et les arts", *Alfred Jarry (Les Nouveaux Cahiers de la Comédie Française 5)*, 54-62.
- TORRES, Rosana. 2002. "El espíritu provocador de Alfred Jarry llega a La Abadía con 'Ubú Rey'". *El País*, 14 de marzo de 2002. <http://elpais.com/diario/2002/03/14/espectaculos/1016060410_850215.html>.
- TOURY, Gideon. 1980. *In Search of a Theory of Translation*, Tel Aviv, The Porter Institute for Poetics and Semiotics.
- TOURY, Gideon. 1995. *Descriptive Translation Studies and beyond*, Amsterdam / Filadelfia, J. Benjamins.
- TOURY, Gideon. 2000 [1978]. "The Nature and Role of Norms in Translation", en L. Venuti (ed.), *The Translation Studies Reader*, Londres / Nueva York, Routledge, 198-213.
- TREMBLAY, Caroline. 2004. "Le Carnavalesque dans *Ubu* d'Alfred Jarry", Chicoutimi, Université de Québec [trabajo de fin de Máster inédito].
- TULIÁN, Antonio. 2002. "Prólogo", en A. Jarry, *Ubú rey*, Buenos Aires, Longseller, 3-16.

- UBERQUOI, Marie-Claire, Rosa María MALET *et al.* 2006. *Joan Miró i el món d'Ubu. Ubu aux Baléares*, Palma de Mallorca, Fundació Es Baluard / Museu D'Art Modern i Contemporani de Palma.
- UBERSFELD, Anne. 1982. *Lire le théâtre*, París, Éditions Sociales.
- UBERSFELD, Anne. 1996. *Les Termes clés de l'analyse au théâtre*, París, Éditions du Seuil.
- UPTON, Carole-Anne (ed.). 2000. *Moving Target; Theatre Translation and Cultural Relocation*, Manchester, St Jerome Publishing.
- V de Vian*. 1997 (agosto). Buenos Aires, número 28.
- V de Vian*. 1998 (febrero). Buenos Aires, número 32.
- VALENZUELA, Luisa. 1999. "Buenos Aires y el misterio sonoro", *Patafísica (Artefacto. Revista de pensamiento sobre la técnica 3)*, 120-122.
- VALLE-INCLÁN, Ramón. 1973. *Martes de carnaval*, Madrid, Espasa Calpe.
- VALLE-INCLÁN, Ramón. 1987. *Luces de Bohemia*, Madrid, Espasa Calpe (19º ed.).
- VALLVERDÚ, Francesc. 1986. "Pròleg", en J. Oliver, *Pigmalió*. Barcelona, Edicions 62, 5-8.
- VAN SCHOONBEEK, Christine. 1997. *Les Portraits d'Ubu*, Biarritz, Séguier.
- VANDAELE, Jeroen (ed.). 2002. *The Translator: Translating Humor 2*.
- VANDAELE, Jeroen. 2010. "Humor in Translation", *Handbook of Translation Studies I*, Ámsterdam / Filadelfia, John Benjamins, 147-152.
- VANDAELE, Jeroen. 2011. "Wordplay in Translation", *Handbook of Translation Studies II*, Ámsterdam / Filadelfia, John Benjamins, 180-183.
- VANDERSCHULDEN, Isabelle. 2000. "Why Retranslate the French Classics? The Impact of Retranslation on Quality", en M. Salama-Carr (ed.), *On Translating French Literature and Film II*, Ámsterdam / Atlanta, Rodopi, 1-18.
- VEGA, Miguel Ángel. 2004. "Mister Cellophan o el traductor transparente", en F. Lafarga & L. Pejenaute (eds.). *Historia de la traducción en España*, Salamanca, Editorial Ambos Mundos, 559-560.
- VENUTI, Lawrence (ed.). 1992. *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology*, Londres / Nueva York, Routledge.
- VENUTI, Lawrence. 1995. *The translator's Invisibility*, Londres / Nueva York, Routledge.
- VENUTI, Lawrence. 2013. "Retranslations", *Translation Changes Everything. Theory and Practice*, Londres / Nueva York, Routledge.
- VIAN, Boris. 2002. *Oeuvres de Boris Vian 14*, París, Fayard.
- VIAN, Boris. 2003. *Oeuvres de Boris Vian 9*. París, Fayard.
- VIDAL CLARAMONTE, María del Carmen África. 1998. *El futuro de la traducción. Últimas teorías, nuevas aplicaciones*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim.
- VIDAL FOCH, Ignacio. 2007. "Star-Books", *Star, la contracultura de los 70*, Barcelona, Glénat, 27-29.
- VIDAL, Jaume, Carles PRATS. 2010. *L'editorial Bruguera des del Barri del Coll*. [DVD], Barcelona, Ajuntament de Barcelona.

- VIEITES GARCÍA, Manuel Francisco. 2015. "Teatro y traducción en Galicia (1983-2013). Una panorámica provisional", en A. Luna, A. Fernández & I. Galanes (eds.), *Literaturas extranjeras y desarrollo cultural*, Berna (etc.), Peter Lang, 177-212.
- VILA-SANJUÁN, Sergio. 2003. *Pasando página. Autores y editores en la España democrática*, Barcelona, Destino.
- VILLANUEVA, Darío. 1992. "Los marcos de la literatura española (1975-1990): Esbozo de un sistema", en F. Rico (dir.). *Historia y crítica de la literatura española IX*, Barcelona, Crítica / Grijalbo, 3-40.
- VILLANUEVA, Darío (comp.). 1994. *Avances en teoría de la literatura. Estética de la Recepción. Pragmática. Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela.
- VILVANDRE DE SOUSA, Cécile. 2006. *La recepción en España del teatro de E. Ionesco (1955-1997)*, Cuenca, Universidad de Castilla La Mancha.
- VINAY, Jean-Paul & Jean DARBELNET. 1958. *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, París, Didier.
- WACQUANT, Loïc. 1995. "Introducción", en P. Bourdieu & L. Wacquant, *Respuestas para una antropología reflexiva*, trad. de H. Lévesque Dion, México, Grijalbo (ed. orig.: 1992).
- WEELLEN, Guy. 1984. *Joan Miró*, París, Nouvelles Éditions Françaises.
- WELLWARTH, George. 1966. *Teatro de protesta y paradoja*, trad. de S. Alemany, Barcelona, Lumen (ed. orig.: 1965).
- WILLIAMS, Raymond. 1994. *Hacia una sociología de la cultura*, Barcelona, Paidós Ibérica.
- WILLSON, Patricia. 2004. *La Constelación del Sur. Traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores.
- WOLF, Michaela & Alexandra FUKARI. 2007. *Constructing a Sociology of Translation*. Ámsterdam / Filadelfia, John Benjamins.
- ZANETTIN, Federico (ed.). 2008. *Comics in Translation*, Manchester, St Jerome Publishing.
- ZARO, Juan Jesús & Francisco VEGA (eds.). 2007. *Retraducir: una nueva mirada. La retraducción de textos literarios y audiovisuales*, Málaga, Miguel Gómez Ediciones.
- ZARO, Juan Jesús. 2013. "El 'desafío austral': las relaciones entre las industrias traductoras argentina y española", en A. Vidal & M. R. Martín (eds.), *Traducción, política(s), conflictos, legados y retos para la era del multiculturalismo*, Granada, Comares, 45-61.
- ZOLA, Émile. 1968. "Les Romanciers naturalistes", *Œuvres Complètes XI*, París, Tchou, 92.
- ZUBER-SKERRITT, Ortrun (ed.). 1980. *The Languages of Theatre. Problems in the Translation and Transposition of Drama*, Oxford, Pergamon Press.

3. Diccionarios lingüísticos y otros materiales de referencia

- ACADÈMIA VALENCIANA DE LA LLENGUA. 2014. *Diccionari Normatiu Valencià (DNV)*. <<http://www.avl.gva.es>>.
- ALCOVER, Antoni M. & Francesc de Borja MOLL. 1988. *Diccionari català-valencià-balear*, Palma de Mallorca, Moll.
- CARADEC, François & Jean-Bernard POUY. 2009. *Dictionnaire du français argotique et populaire*, París, Larousse.
- CENTRE NATIONAL DE RESSOURCES TEXTUELLES ET LEXICALES (CNRTL). <<http://www.cnrtl.fr>>.
- Diccionario Integral del Español de Argentina (DIEA)*. 2010. <www.clarin.com/diccionario>.
- INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS (IEC). 2007. *Diccionari de la Llengua Catalana del Institut d'Estudis Catalans (DIEC 2)*, 2.a ed. <<http://dlc.iec.cat>>.
- INSTITUTO DA LINGUA GALEGA. 2006-2013. *Diccionario de Dicionarios Corpus lexicográfico da lingua galega (DdD)*. <<http://sli.uvigo.es/DdD/>>.
- REY-DEBOVE, Josette & Alain REY (dirs.). 2007. *Le Nouveau Petit Robert*, París, Dictionnaires Le Robert.
- LITTRÉ, Émile. 1873-1874. *Dictionnaire de la langue française*, París, L. Hachette. <<http://www.littre.org>>.
- OPTIMOT. Consultes lingüístiques*. <<http://aplicacions.llengua.gencat.cat/llc/AppJava/index.html>>.
- RASPALL, Joana & Joan MARTÍ. 1989. *Diccionari de locucions i frases fetes*, Barcelona, Edicions 62.
- REAL ACADEMIA GALEGA. 2012. *Diccionario Real Academia Galega (DRAG)*. <<http://academia.gal/diccionario>>.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. 2005. *Diccionario Panhispánico de Dudas (DpD)*. <<http://lema.rae.es>>.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. 2014. *Diccionario de la Real Academia Española (DRAE)*, 23º ed. <<http://dle.rae.es>>.
- ROS MAS, Raphaëlle. 2007. *Larousse gran diccionario español-francés, francés-español*, Barcelona, París, Larousse. <<http://www.larousse.fr>>.

4. Sitios web y portales electrónicos

- ALTERNATIVA TEATRAL [Portal]. <www.alternativateatral.com>.
- ARGONAUTA [Editorial]. <<http://www.editorialargonauta.com.ar>>.
- Artezblai* [Revista digital]. <www.artezblai.com/artezblai/>.
- LA RÈGLE DU JEU [Blog]. <<http://laregledujeu.org/arrabal/2010/10/22/1488>>.
- ARXIU DE REVISTES CATALANES ANTIGUES (ARCA). <<http://www.bnc.cat/digital/arca/>>.
- BIBLIOTECA DE FILOSOFÍA Y LETRAS, Universidad de Buenos Aires. <<http://opac.filo.uba.ar/>>.

BIBLIOTECA INSTITUT RAMON LLULL.
 <http://www.llull.cat/espanyol/quiesqui/biblioteca_irl.cfm>.

BIBLIOTECA NACIONAL ARGENTINA. <www.bn.gov.ar>.

BIBLIOTECA NACIONAL DE CATALUNYA. <<https://cataleg.bnc.cat/>>.

BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA. <www.bne.es>.

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE. <www.bnf.fr>.

BIBLIOTHÈQUE LA PLÉIADE, [Colección de Gallimard[]]. <www.la-pleiade.fr>.

BITRAGA [Base de traducciones al gallego]. <<http://bibliotraducion.uvigo.es/>>.

BOSCH [Editorial]. <<http://www.bosch.es/>>.

CÁTEDRA [Editorial]. <<http://www.catedra.com>>.

CENTRE DE DOCUMENTACIÓ I MUSEU DE LES ARTS ESCENIQUES. Institut de Teatre. Diputació de Barcelona. <<http://www.cdmae.cat/catalegs/>>.

COLECTIVO ANAGAL. <<http://anagal-maquina.blogspot.com.es>>.

DE PONENT [Editorial]. <<http://www.edicionsdeponent.com>>.

EDAD DE PLATA [Portal]. Residencia de Estudiantes, Madrid, CSIC, 2001.
 <<http://www.edaddeplata.org/>>.

EDITORES Y EDITORIALES HISPANOAMERICANAS DEL CENTRO VIRTUAL CERVANTES [Portal].
 <http://www.cervantesvirtual.com/portales/editores_editoriales_iberamericanos>.

El País [Hemeroteca]. <<http://elpais.com/archivo/>>.

ELS JOGLARS. <<http://www.elsjoglars.com/>>.

GERMANIA [Editorial]. <<http://www.germania.es/>>.

ISBN. Cámara Argentina del Libro. <www.isbn.org.ar>.

ISBN. Base de datos de libros editados en España. <<http://www.mcu.es/webISBN/>>.

LA BONDIOLA. <www.labondiola.com.ar>.

La Vanguardia [Hemeroteca]. <<http://www.lavanguardia.com/hemeroteca>>

LES ARCHIVES DU SPECTACLE [Portal]: <<http://www.lesarchivesduspectacle.net/>>.

LONGSELLER [Editorial]. <<http://www.longseller.com.ar>>.

LOSADA [Editorial]. <www.editoriallosada.com> (última consulta: abril de 2014).

OBSERVATORIO DE INDUSTRIAS CULTURALES. Gobierno de la ciudad Autónoma de Buenos Aires. <www.buenosaires.gob.ar/oic/estadisticas>.

PEPITAS DE CALABAZA [Editorial]. <www.pepitas.net>.

PLANETA [Editorial]. <<http://www.planetadelibros.com/editorial-minotauro-21.html>>.

REVISTAS SURREALISTAS DE ARGENTINA [Portal].
 <<http://www.uam.es/proyectosinv/surreal/flippdf/que2/index.html#p=14>>.

SOCIÉTÉ D' AMIS D' ALFRED JARRY (SAAJ). <<http://alfredjarry.fr/jarry/>>.

TEATRALNET [Portal]. <www.teatral.net>.

THÉÂTRE DE L'ŒUVRE DE PARIS. <<http://www.theatredeloivre.fr/oeuvre.html>>.

UNESCO. 1932--. *Index Translationum. Bibliografía Internacional de la Traducción*.
 <http://portal.unesco.org/culture/es/ev.php-URL_ID=7810&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html>

ENTREVISTAS²⁷⁷

ASENSI, Jaime (historietista), abril de 2016, correo electrónico.

BLUMENFELD, Diana (exeditora de Longseller), marzo de 2016, correo electrónico.

BROTCHIE, Alistair (biógrafo de Jarry), julio de 2014, Londres.

CIPPOLINI, Rafael (Regente del Longevisimo Instituto Patafísico de Buenos Aires), enero 2013, Buenos Aires.

DILON, Ariel (traductor), febrero de 2013, Buenos Aires.

FANEGO, Ezequiel (editor de Caja Negra), enero de 2013, Buenos Aires.

FERNÁNDEZ, Juan José (editor de Producciones Editoriales-Star-Book), marzo de 2015, Barcelona.

FOS, Carlos (investigador y fundador del Archivo Histórico del Teatro General San Martín), enero de 2013, Buenos Aires.

GAYOT, Paul (proveedor del Collège de 'Pataphysique), junio de 2015, Reims y correo postal.

GOLDSTEIN, Víctor (traductor), enero de 2013, Buenos Aires.

GRASSA TORO, Carlos (escritor, traductor y Rector Magnífico del Altísimo Instituto Chodes-La Candelaria), agosto de 2014, Chodes, Aragón.

HARGUNDEY, Henrique (traductor), noviembre-diciembre de 2015, correo electrónico.

HENRION, Christophe (docente, miembro del Collège de 'Pataphysique), junio de 2015, Reims.

MARTÍNEZ, Margarita (investigadora, docente y traductora), enero de 2013, Buenos Aires.

OLGOSO, Ángel (escritor y fundador del Institutum Pataphysicum Granatensis), septiembre de 2014, Granada.

PEIXOTO, Tanya (Vicecuradora del Collège de 'Pataphysique), julio de 2014, Londres.

PÉREZ COLLERA, Arturo (traductor), enero-marzo de 2015, correo electrónico.

PORRÚA, Francisco (editor de Minotauro y Sudamericana), julio de 2013, Barcelona.

VÁZQUEZ, Etelvino (director teatral), abril de 2015, correo electrónico.

²⁷⁷ Todas las entrevistas han sido realizadas de forma presencial, salvo que indiquemos lo contrario (correo postal o electrónico).

ANEXOS²⁷⁸

Anexo 1 (p. 677-696): Traducción de Fassio-Alonso.

Anexo 2 (p. 697-715): Traducción de Corrales Egea.

Anexo 3 (p. 716-732): Traducción de Pérez Collera.

Anexo 4 (p. 733-748): Traducción de Guardiet.

Anexo 5 (p. 749-771): Traducción de González Salvador.

Anexo 6 (p. 772-788): Traducción de Alique.

Anexo 7 (p. 789-804): Traducción de Sender.

Anexo 8 (p. 805-821): Traducción de Oliver.

Anexo 9 (p. 822-842): Traducción de Harguindey.

Anexo 10 (p. 843-858): Traducción de Tulián.

Anexo 11 (p. 859-875): Traducción de Dilon.

Anexo 12 (p. 876-891): Traducción de Anagal.

²⁷⁸ Plantillas de cotejo entre texto fuente y traducción, con técnica empleada, en CD-Rom.