

# Juegos de palabras y paratextos en las traducciones catalana y española de *Ubu roi* de Alfred Jarry

LAURA FÓLICA  
Universitat Pompeu Fabra  
[laurafolica@yahoo.com](mailto:laurafolica@yahoo.com)

**RESUMEN:** En este artículo estudiaremos la traducción catalana de la obra teatral *Ubu roi* de Alfred Jarry realizada por el escritor Joan Oliver y la compararemos con la primera traducción española de José Corrales Egea, siguiendo la perspectiva teórica de la Teoría del Polisistema y la Escuela de la Manipulación. A través del estudio de los juegos de palabras y los paratextos editoriales de ambas obras, estableceremos relaciones entre las traducciones y la norma hegemónica en la Cataluña bajo el franquismo y la inmediata transición democrática. Descubriremos que, a través de la estrategia de adaptación, la traducción teatral funciona, en ese contexto, como una fuente de renovación de la producción teatral local así como también de legitimación literaria de la lengua catalana.

**PALABRAS CLAVE:** traducción teatral, *Ubu rey*, Alfred Jarry, Joan Oliver, José Corrales Egea

**TITLE:** Wordplays and paratexts in Catalan and Spanish translations of Alfred Jarry's *Ubu roi*.

**ABSTRACT:** In this paper we will study the Catalan translation of *Ubu roi* (Alfred Jarry) by Joan Oliver and we will compare it with the first Spanish translation by José Corrales Egea, following the perspective of the Polysystemic theory and the School of Manipulation. Through the study of wordplays and the editorial paratexts of both plays, we will establish relations between the translations and the hegemonic norm in Catalonia under the Franco regime and the immediate democratic transition. We will discover that, through the strategy of adaptation, the drama translation functions, in this context, not only as a source of renewing the local drama production but also as a literary legitimacy of the Catalan language.

**KEYWORDS:** translation drama, *Ubu rey*, Alfred Jarry, Joan Oliver, José Corrales Egea

«Y en cuanto a la acción, que va a comenzar,  
se sitúa en Polonia, es decir, en Ninguna Parte.»  
A. Jarry, *Ubu rey*

¿Y si ese Ninguna Parte se localizara en una nueva cartografía? ¿Si Polonia fuera acaso Cataluña? ¿Qué información nos brindaría ese cambio de referentes sobre la práctica de la traducción? El objetivo de este artículo es estudiar la traducción catalana de la pieza teatral francesa *Ubu roi* (1896) de Alfred Jarry (1873–1907), realizada por el escritor y traductor Joan Oliver (1899–1986), comparándola con la primera traducción española del escritor José Corrales Egea (1921–1990), publicada en Barcelona en 1967. Analizar la traducción de esta obra teatral resulta un ejercicio sugerente que nos permitirá establecer relaciones intersistémicas en un espacio y un periodo cultural determinado: la Cataluña bajo el franquismo y la inmediata transición hacia la democracia.

Para llevar adelante este objetivo, nos servimos de la perspectiva descriptivista de los teóricos del Polisistema (Even-Zohar y Toury) y de la Escuela de la Manipulación (Lefevere) que nos permitirán describir la función de la traducción desde la óptica de la cultura meta. Cabe aclarar que este enfoque no implica necesariamente la renuncia al cotejo textual, por el contrario, consideramos que el cotejo es una rica forma de obtener información sobre las decisiones traductivas en el marco de la norma imperante en un determinado contexto receptor. Así pues, si pensamos la traducción en relación con el repertorio local, esto es, con el conjunto de reglas y materiales que regulan la creación y el uso de un producto cultural, responder a las preguntas sobre «quién reescribe, por qué, en qué circunstancias y para quién» (Lefevere 1992: 6) nos proporcionará suficiente información sobre el estado de la cultura de llegada.

El artículo constará de tres partes: en la primera estudiaremos el contexto político-cultural de la traducción catalana para situar la época de surgimiento del texto; en la segunda nos ocuparemos de la traducción propiamente dicha, seleccionando un problema microtextual, como es la traducción de los juegos de palabras, y su resolución a través del cotejo de la versión catalana de Joan Oliver tanto con el original como con la primera versión española de José Corrales Egea; en la tercera parte analizaremos algunos aspectos de la recepción de la obra, centrándonos en los paratextos de las ediciones comparadas.

## 1 El contexto político-cultural de la traducción catalana de *Ubu roi*

*Ubu roi* es traducido por primera vez al catalán en 1982 por parte del escritor Joan Oliver (también famoso 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 iniciativa espontánea sin miras a una puesta en escena concreta y publicada antes de su muerte. ¿Por qué Oliver decide, entonces, traducir a Jarry al final de su vida? Para entender este hecho, creemos necesario revisar la concepción oliveriana del teatro, la lengua catalana y la traducción, es decir, responder a la pregunta sobre «quién reescribe y por qué».

En primer lugar, Joan Oliver es conocido por su obra poética (con títulos como *Les decapitacions*, *Oda a Barcelona*, *Bestiari*, *Saló de tardor*, *Vacances pagades*), su prosa narrativa (*Una tragèdia a Lilliput*, *Contraban*, *Biografia de Lot i altres proses*, *Tros de paper*) y su producción teatral (*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*. Ahora bien, ellas han sido estudiadas en menor medida que el resto de su obra, aunque huelga 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 donde menciona sucintamente sus traducciones, pero no se aboca a estudiarlas porque «responen més a la voluntat d'obrir

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 o —dicho en términos polisistémicos— como una fuerza que hace evolucionar el subsistema teatral por medio de la interferencia con otros sistemas literarios.

A su regreso a Barcelona en 1948, Oliver retoma con fuerza su labor de traductor de teatro, iniciada en su exilio chileno con las traducciones de Molière (Gibert 2001, 2009) y que publicará más tarde: *El misantrop* (Barcelona, Aymà, 1951), *El Tartuf* y *Cucurell o el banyut imaginari* (B., Aymà, 1973). También traduce a George B. Shaw (*Pigmalió*, B., Nereida, 1957), Paul Claudel (*L'anunciació de Maria*, Palma de Mallorca, Moll, 1958), Anton 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), Carlo Goldoni (*El criat de dos amos*, Palma de Mallorca, Moll, 1963), Bertolt Brecht (*L'òpera de tres rals*, B., Fontanella, 1963), Eugène Labiche (*Un barret de palla d'Itàlia*, B., Occitània, 1965), Samuel Beckett (*Tot esperant Godot*, B., Aymà, 1970), Sacha Guitry (*Visquem un somni*, en *Versions de teatre*, B., Proa, 1989), Giuseppe Berto (*Anònim venecià*, B., Aymà, 1974) y Alfred Jarry (*Ubú, rei*, B., Institut de Teatre, 1983).

¿Por qué decide entonces traducir teatro europeo? Justamente, al volver a su tierra, Oliver se encuentra con un panorama calamitoso del teatro catalán, escenario al 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, dadores 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 proveerá de modelos útiles no sólo 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*.

Este panorama de poca producción de dramaturgia catalana con el que se encuentra el escritor al volver del exilio se explica claramente por motivos políticos: la instalación del régimen totalitario franquista. En términos culturales y desde la perspectiva sistémica de Lefevere (1997), éste puede ser interpretado como un «mecenazgo indiferenciado» que monopoliza el control sobre la literatura como manifestación cultural tanto 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, medida que perduró hasta finales de los años cincuenta.

Siguiendo el diagnóstico de Oliver, la censura del régimen tuvo como efecto en el subsistema literario local un retraso en la evolución de la propia dramaturgia 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 intersistémicas 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 confinada 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 sólo 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, 61). Ante el panorama de clandestinidad y negación de la realidad catalana, 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 Lefevere— como un mecenazgo 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 la empresa oliveriana 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. 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 analizaremos a continuación, en donde la variación de registros y juegos con el lenguaje hacen de la obra un terreno propicio para la adaptación.

## 2 La traducción de *Ubu roi*: la lengua como protagonista

*Ubu roi* pone en escena la conquista del trono de Polonia por parte del Padre Ubú impulsado por la ambición de su esposa, quien lo incita a asesinar al rey Venceslas y a su familia. Pero para la crítica y traductora Ana González Salvador (Salvador en Jarry 1979: 40), no es el tirano feroz que mata a mansalva el protagonista de la obra, sino el propio lenguaje. Ubú sería más bien una sátira «del tirano, del Poder, pero también lo es de la lengua como elemento de dominación» (Salvador en Jarry 1979: 40). Para oponerse a una lengua general y normativa, Jarry hará hablar a Ubú con un habla singular alejada de los significados generales. Además de reunir palabras de distintos registros, Ubú empleará neologismos, que son deformaciones gráficas y fonéticas de otras palabras, haciendo de la deformación una forma de creación. Por ejemplo: usa *oneille* en lugar de *oreille* o *phϕnance* en lugar de

*finance*, creando un pseudoarcaísmo al introducir la grafía griega  $\phi$ .<sup>1</sup> Así el Père Ubu, en referencia a su habla peculiar afirma: «J'écris *phϕnance* et *oneille* parce que je prononce *phynance* et *oneilles*, spéciales, personnelles, en quantité et qualité telles que personne n'en a, sinon moi» (Jarry 1972: 587).

Dada la importancia de los juegos de palabras en la caracterización del habla singular de Ubú y teniendo en cuenta su importancia como problema de traducción que plantea posibles limitaciones a la obtención de la equivalencia, estudiaremos primero los ejemplos encontrados en la obra francesa y, a continuación, los compararemos con la traducción de Oliver, pero también con la castellana de José Corrales Egea (publicada en 1967 en Barcelona por la editorial Aymà), ya que creemos que esta última funciona como intertexto de la propia versión catalana.

## 2.1 Definición y análisis de los juegos de palabras de *Ubu roi*

Para la selección de los juegos de palabras, adoptamos de forma simplificada la clasificación de Ramón Lladó ya que, al definir el juego de palabras como todo caso de «alteración de la continuidad fónica o gráfica del mensaje» (2002: 58), nos permite incorporar los neologismos o las deformaciones de palabras de Jarry, superando el análisis estricto del *pun* propuesto por Delabastita (1996).<sup>2</sup> Siguiendo a Lladó para la selección de los juegos de palabras en francés, distinguimos dos grupos: 1) juegos de palabras por coincidencia fónica y/o gráfica (juegos por polisemia u homofonía); 2) juegos de palabras por similitud fónica y/o gráfica (ya sea por consonancia de palabras cercanas o por transformación de la estructura de las palabras).

### 1 Juegos de palabras por coincidencia fónica y/o gráfica

1.1 Juegos de palabras por polisemia, en los que 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 literal, tomando las palabras al pie de la letra como los colegiales o *potaches* (ejs. 1, 5, 6).<sup>3</sup> También a veces el juego de palabras recupera un sentido bajo, ya sea de carácter escatológico (ej. 3) o vulgar a

<sup>1</sup> Al respecto, Jarry (1972: 416) advierte sobre el carácter fingido de la grafía antigua: «De plus, 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 *phϕnance* une orthographe du xvie siècle».

<sup>2</sup> En ese sentido, Lladó (2002: 47) advierte: «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». Desde esta perspectiva, recuperaremos el planteamiento de Delabastita (1996) en un segundo momento, ampliando su esquema sobre el *pun* a los juegos de palabras en general, a fin de realizar el cotejo entre lengua fuente y lengua meta.

<sup>3</sup> Los ejemplos citados envían al cuadro del apartado 2.2.

través de un insulto (ej. 2). 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 Padre Ubú no diría «mots d'esprit» sino más bien frases estúpidas de poco ingenio (Jarry 1972: 416).

- 1.2 Juegos de palabras por homofonía. En este caso, las palabras se pronuncian igual, pero su grafía es distinta. El caso típico de homofonía es la confusión fónica propia del calambur, en los errores de interpretación cometidos por el Padre Ubú por desconocimiento del vocabulario culto (ej. 7). Otro caso interesante es la traducción por homofonía practicada por Jarry; así, para entender el juego de palabras, el lector debe pensar en otra lengua, como ocurre con el inglés en nuestro ejemplo (ej. 8).

## 2 Juegos de palabras por similitud fónica y/o gráfica

- 2.1 Por consonancia de palabras cercanas, ya sea que se escriben o pronuncian de forma parecida. Esto propicia la confusión (ej. 9), la asociación pseudoetimológica (ej. 10), las enumeraciones con una terminación peyorativa, yuxtaponiendo neologismos y arcaísmos (ej. 11) o la omisión de grafías (ej. 12).
- 2.2 Por transformación de 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 Ubú.<sup>4</sup> A su vez, esos neologismos evocan palabras antiguas; Jarry se preocupa por deformar la letra y simular arcaísmos modificando grafías de palabras existentes (ejs. 13–19). También crea palabras para objetos singulares como la *gidouille* de Ubú (ejs. 20, 21), el arma de los soldados (ej. 22), un alimento (ej. 23) o un utensilio (ej. 24). Por último, muchos neologismos evocan sentidos vinculados con el humor y el cuerpo (ej. 25), cierta pseudoreferencialidad polaca (ej. 26) o la heráldica (ejs. 27, 28).

En resumen, los juegos de palabras de *Ubu roi* se basan, a veces, 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 de Jarry por la indeterminación referencial de su universo. Los ejemplos relevados fueron traducidos de diferentes modos, como se explicita en el siguiente cuadro. Inspirándonos en el esquema de Delabastita<sup>5</sup> (y ampliando el *pun* al juego de palabras en general), señalamos en la última columna las técnicas de traducción empleadas.

<sup>4</sup> En ese sentido, González Salvador (en Jarry 1979: 35) afirma: «Jarry no destruye completamente el lexema [...]. Si la palabra nos resulta familiar es porque el autor practica un conservadurismo ortográfico que le lleva a elaborar algunas modificaciones, generalmente gráficas, sin llegar a desfigurar completamente el lexema».

<sup>5</sup> Para la descripción de las traducciones, Delabastita (1996: 134) propone ocho técnicas: 1. pun → pun; 2. pun → non pun; 3. pun → related rhetorical device; 4. pun → Ø; 5. pun ST = pun TT; 6. non pun → pun; 7. Ø → pun; 8. editorial techniques.

## 2.2 Comparación de los juegos de palabras (JP) en sus traducciones al castellano y catalán

Fuentes:

O: *Ubu roi*. En *Œuvres Complètes*, t. I. París: Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1972.

T1: *Ubú, rey*. Traducción de J. Corrales Egea. Barcelona: Col. «Voz imagen», nº 13, Aymà, 1967.

T2: *Ubú, rei*. Traducción de J. Oliver. Barcelona: Col. «Biblioteca Teatral», nº 22, Institut de la Diputació de Barcelona, 1983.

### 1 JP por coincidencia fónica y/o gráfica

#### 1.1 JP por polisemia

	O	T1	T2	Comentario
1	MÈRE UBU: Fais à ta tête, Père Ubu, il t'en cuira. PÈRE UBU: Eh bien! tu seras avec moi dans la marmite. (369)	MADRE UBÚ: Allá tú; pero cuando menos te lo pienses, te dejo frito. UBÚ: Bueno, así estarás conmigo en la misma sartén. (82)	MARE UBÚ: Fes com et semblí, pare Ubú. Després et courà. PARE UBÚ: Molt bé. Tots dos ens trobarem a la mateixa cassola. (42)	T1 y T2: JP → JP similar Respetan el JP de interpretación literal.
2	MÈRE UBU: Oh! Père Ubu, père Ubu, je te donnerai de l'andouille. PÈRE UBU: Oh! Merdre! tu es une fière d'andouille. (358)	MADRE UBÚ: Seor Ubú, seor Ubú, que te daré una butifarra. UBÚ: ¡Corño, madre Ubú! Para butifarra bastante tengo contigo. (64)	MARE UBÚ: Oh, pare Ubú, pare Ubú, si véns et donaré botifarra. PARE UBÚ: Bona botifarra estàs feta! (25)	T1 y T2: JP → no JP Respetan la traducción por «butifarra»/ «botifarra», que no tiene el sentido de «imbécil» presente «andouille». (DRAE y DIEC 2)
3	PILE: 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: Quel porceau! (385)	PILA: ¿Os habéis repuesto ya de vuestro pánico y de vuestra fuga, seor Ubú? UBÚ: Sí, se me ha ido el miedo; pero todavía me dura la fuga. COTIZA: ¡Valiente cerdo! (106)	PILA: Us heu refet del vostre terror i de la vostra fugida, sinyor Ubú? PARE UBÚ: Sí! De por ja no en tinc però la dura. COTIÇA: Quin porc! (62)	T1 y T2: JP → JP similar Mantienen el JP que rescata el sentido escatológico del término «fuga».

	<b>O</b>	<b>T1</b>	<b>T2</b>	<b>Comentario</b>
4	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)	UBÚ: Así como la amapola y el cardillo son guadañados en la flor de la edad [...], del mismo modo el pequeño Rensky ha sido cual una amapola y ha peleado muy valientemente. (107)	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)	<i>T2: No JP → JP</i> Se amplifica un efecto humorístico con «badabadoc», que además de referir a la flor tiene el sentido de «bobo». (DCVB)
5	PÈRE UBU: 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. (397)	UBÚ: Debemos de hacer por lo menos un millón de nudos por hora, y estos nudos tienen de bueno sobre los demás que una vez hechos ya no se deshacen nunca. (123–124)	PARE UBÚ: Devem fer un milió de nusos per hora, si més no, o aquests nusos tenen l'avantatge que un cop fets ja no es desfan. (76)	<i>T1 y T2: JP → JP similar</i> Respetan el JP de interpretación literal.
6	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. (387)	UBÚ: [...] Al no haber vacilado en subir hasta lo alto de una elevada peña, para que de esta guisa nuestro rezo tardase menos en llegar al Cielo. (109)	PARE UBÚ: Hem pujat resolutament dalt de la penya més alta per tal que les nostres oracions arribessin més aviat al cel. (64)	<i>T1 y T2: JP → JP similar</i> Respetan el JP de interpretación literal.

### 1.2 *JP por homofonía*

	<b>O</b>	<b>T2</b>	<b>T3</b>	<b>Comentario</b>
7	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? (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)	MARE UBÚ: Cal agafar-la pel cantó de l'afabilitat, senyor Ubú, i si ho feu així només hi trobareu dolls de tendresa. PARE UBÚ: Qui dieu que té polls? (71)	<i>T1 y T2: JP → JP distinto</i> Reformulan el JP para mantener la homofonía.

	<b>O</b>	<b>T2</b>	<b>T3</b>	<b>Comentario</b>
8	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. (349)	JP → Ø	JP → Ø	T1 y T2 eliminan el epígrafe donde hay un juego de palabras con el nombre de «Shakespeare» y la expresión «hoscha la poire» que traducida al inglés daría «shakes his peare».

## 2 JP por similitud fónica y/o gráfica

### 2.1 JP por consonancia de palabras cercanas

	<b>O</b>	<b>T2</b>	<b>T3</b>	<b>Comentario</b>
9	LE COMMANDANT: Amenez le grand foc, prenez un ris aux huniers! PÈRE UBU: [...] Amenez le grand coq et allez faire un tour dans les pruniers. (397)	CAPITÁN: ¡Amainar el foque, tomar un rizo a las gavias! Seor Ubú [...] ¡Acercad la foca y rizar la savia! (124)	CAPITÀ: Arrieu el foc gran! Preneu un ris a les gàbies! PARE UBÚ: [...] Ruixeu pel broc gros i arrisseu les àvies! (77)	T1 y T2: JP → JP <i>distinto</i> Reformulan el JP para mantener el equívoco.
10	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. (398)	UBÚ: [...] mar bravío e inhóspito que baña el país al que dan por nombre Germania, así llamado porque los habitantes de ese país son todos primos <i>germanos</i> . (126)	PARE UBÚ: [...] mar brava e inhòspita, que banya la Germània, així anomenada perquè els habitants d'aqueix país són tots cosins germans. (78)	T1 y T2: JP → JP <i>similar</i> T1 marca con itálicas la deformación de la palabra «hermanos», mientras que T2 mantiene la misma expresión que en francés, posible en catalán.

	<b>O</b>	<b>T2</b>	<b>T3</b>	<b>Comentario</b>
11	PÈRE UBU: Tiens! Polognard, soûlard, bâtard, hussard, tartare, calard, cafard, mouchard, savoyard, communard! (395)	UBÚ: ¡Toma, polacón borrachón, bastardón, soplón, saboyón, anarquistón! (121)	PARE UBÚ: Té, polonesot, borratxot, indiot, culdegot, bajanot, sabatot, borinot, carallot! (74).	<i>T1 y T2: reducen la enumeración y mantienen JP → JP distinto</i> T2: No inventa palabras, sino que recupera palabras con esa terminación y que ya cargan con el sentido peyorativo (Malé 2005: 200).
12	UBU: Et la Rbue! (389)	UBÚ: ¿Y la madre Ubú? (112)	PARE UBÚ: I la fardassa, qué deu fer! (66)	<i>T1 y T2: JP → no JP</i> En francés, en el nombre «Rbue» se condensa la referencia a la madre, «mère» [R] y al nombre de ésta: «Ubu». Este JP no se mantiene en las traducciones: T1 explicita sus componentes por separado y T2 recurre a un adjetivo peyorativo para referir metonímicamente a la Madre Ubú.

## 2.2 JP por transformación gráfica y/o fónica

	<b>O</b>	<b>T2</b>	<b>T3</b>	<b>Comentario</b>
13	PÈRE UBU: (...) voiturez ici le voiturin à phynances. (373)	UBÚ: (...) acarread aquí el carretín de nuestra real Hacienda. (89)	PARE UBÚ: (...), emmeneu-me fins aquí el carrotonet dels impostos. (46)	<i>T1 y T2: JP → no JP</i> No crean el neologismo arcaizante «phynances».

	<b>O</b>	<b>T2</b>	<b>T3</b>	<b>Comentario</b>
14	PÈRE UBU: Payez ou ji vous mets dans ma poche. (374)	UBÚ: ¡Apoquinar he dicho! O si no, os meto en el saco! (89)	PARE UBÚ: Pagueu, us dic! I si no ho feu us fotrè al sac. (46)	<i>T1 y T2 : JP → no JP</i> No deforman palabras, pero usan otros recursos de compensación para recuperar coloquialidad: «apoquinar» (RAE: pop. pagar de mala gana) y «fotre» (DIEC 2: pop. fer).
15	PÈRE UBU: Ji tou tue. (377)	UBÚ: Yo mato ti. (94)	PARE UBÚ: T'escabetxaré. (50)	<i>T1: JP → JP similar</i> <i>T2: JP → no JP</i> T1 deforma la palabra castellana, mientras que T2 no.
16	PÈRE UBU: Ji lon mets dans ma poche. (378)	UBÚ: Mí enjáulalo. (95)	PARE UBÚ: El fotrè al sac. (51)	<i>T1: JP → JP</i> <i>T2: JP → no JP</i> T1 mantiene el mismo juego de alteración del orden sintáctico, mientras que T2 repone el orden habitual.
17	PILE ET COTICE: Hon! Monsieuye! (386)	PILA Y COTIZA: ¡Eh, misor! (107)	PILA I COTIÇA: Eh, sinyor! (62)	<i>T1: JP → JP similar</i> <i>T2: JP → no JP</i> TP deforma la palabra castellana, mientras que T2 busca una voz catalana. Según el DECLC, «sinyor» es una forma de respeto usada hasta el siglo XIX (Malé 2005: 202).

	<b>O</b>	<b>T2</b>	<b>T3</b>	<b>Comentario</b>
18	COTICE: [...] Par conséquence de quoye, le plomb la penche vers la terre [...]. (385)	COTIZA: [...] en consecuencia de lo cual, el plomo la inclina hacia la tierra [...]. (106)	COTIÇA: [...] Per <i>consigüent</i> , el plom la decanta cap a la terra [...]. (62)	<i>T1: JP → no JP</i> <i>T2: JP → no JP</i> T1 no deforma la palabra y T2 recurre a voces menos usadas que destaca en itálicas (el DCVB registra «sigüent» como forma antigua y también se trata una pronunciación de Mallorca [Malé 2005: 202]).
19	MÈRE UBU: Vous estes un fort grand voyou. (353)	MADRE UBÚ: Sodes un bribón de siete suelas. (55)	MARE UBÚ: Sou un brètol com una casa. (20)	<i>T1: JP → JP similar</i> <i>T2: JP → no JP</i> Mientras que T1 deforma el verbo como en francés, T2 repone la conjugación de la segunda persona del plural.
20	Cornegidouille! (379)	¡Cuernobandullo! (88)	Caradebony! (45)	<i>T1 y T2: JP → JP similar</i> Realizan un calco de estructura.
21	PÈRE UBU: Je me suis rompu l'intestin et crevé la bouzine. (359)	UBÚ: Me he roto la tripa y se me ha despanzurrado el mondongo. (65)	PARE UBÚ: Se me ha rebentat la budella! (25)	<i>T1 y T2: JP → no JP</i> Eliminan el neologismo que en francés resulta «bouzine». T1 mantiene la coloquialidad, T2 estandariza.

	<b>O</b>	<b>T2</b>	<b>T3</b>	<b>Comentario</b>
22	PILE: Armons-nous de nos lumelles. (464)	PILA: Pongámonos los gemellos. (107)	PILA: Què ha estat això. Mirem amb els minocles. (62)	<p><i>T1 y T2: JP → JP distinto</i></p> <p>T1 no lee la intertextualidad con Rabelais quien crea el término «lumelles» para referir a un arma. La palabra, según Caradec, 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>).</p> <p>T1 relaciona por homofonía «lumelles» con «lunettes» de ahí que propone «gemellos», agregando la «ll» que deforma la palabra «gemelos».</p> <p>T2 recupera la pronunciación en catalán popular, que lleva a cambiar <i>m</i> por <i>b</i>. (Malé 2005: 202) y lo marca en itálicas. Sigue la opción propuesta por T1.</p>
23	Côtes de rastron (356)	Costillas de ratacón (60)	Costelles de borrec (22)	<p><i>T1: JP → JP</i></p> <p><i>T2: JP → no JP</i></p> <p>T1 inventa una palabra, mientras que T2 no.</p>

	<b>O</b>	<b>T2</b>	<b>T3</b>	<b>Comentario</b>
24	Balai innommable (356)	Escoba inmunda (61)	Escombra emmerdada (22)	<i>T1 y T2: JP → no JP</i> No crean una palabra sino que usan adjetivos calificativos ya existentes.
25	UBU: Voulez-vous me ruiner pour ces bouffres? (366)	UBÚ: ¿Pretendéis, por ventura, que ese hatajo de tragones me arruine? (76)	PARE UBÚ: Voleu que aquesta patuleia de fartaners m'arruïni? (36)	<i>T1 y T2: JP → no JP</i> La palabra «bouffre» envía tanto a «un individuo torpe» como al verbo «bouffer» (comer con glotonería) y evoca también el «bouffon» [bufón]. T1 y T2 no crean un neologismo.
26	Bougrelas	Cabrolao	Totilau	<i>T1 y T2: JP → JP</i> <i>distinto</i> «Bougrelas» es un nombre inventado que respeta la terminación polaca en «-as» y cuya raíz evoca la palabra «bougre» (de uso peyorativo, refiere a un individuo o tipo).
27	Capitan Bordure	Capitán Brasura	Escombrall	<i>T1 y T2: JP → JP</i> <i>distinto</i> «Bordure» refiere tanto a la «ordure» [basura] como a la «bordure» [parte del escudo]. T1 y T2 proponen un equivalente que rescata sólo el sentido escatológico y no el heráldico.

O	T2	T3	Comentario
28 Palotin	Espadones  En prólogo: <i>Palotin</i> se aplica a ciertos oficiales para los que empleo el término popular de ‘espadones’.	Bòfies reials	<i>T1: JP → no JP y nota en prólogo</i> <i>T2: JP → no JP, recurso de coloquialidad</i> «Bòfia» además de «ampolla» puede significar «poli».
29 PÈRE UBU: Eh bien, capitaine, avez-vous bien dîné? BORDURE: Fort bien, monsieur, sauf la merdre. (357)	UBÚ: ¡Qué!, ¿os ha gustado la cena? BRASURA: Mucho, señor; excepto el colifloricorño. (62)	PARE UBÚ: Com us trobeu, capità? Heu dinat bé? ESCOMBRALL: Molt bé, senyor, tret de la merdra. (23)	<i>T1: JP → JP aumentado</i> <i>T2: JP → JP similar</i> T1 añade palabra compuesta neológica.

Comparando las diferentes traducciones, podemos ver cierta coincidencia en el recurso de traducir el JP por JP similar ante el isomorfismo entre las lenguas (ejs. 5, 6, 10), pero los traductores a veces difieren en la técnica a emplear cuando no existe tal semejanza. Corrales Egea (T1) evita el recurso a la nota de traductor y, ante el anisomorfismo de lenguas, propone juegos de palabras distintos, privilegiando el trasvase de sentido más que el respeto por la forma de la lengua fuente (ejs. 9, 11, 26, 27). Como intenta emular el efecto en la lengua meta, si bien a veces corrige (ejs. 13, 18), suele dejar las deformaciones gráficas (ejs. 17, 19, 22, 23) o busca compensar la pérdida de la deformación por otros rasgos de coloquialidad (ejs. 14, 20, 21, 25) o nuevos neologismos (ej. 29). Oliver (T2), al igual que Corrales Egea, no incluye notas de traductor e incluso pareciera seguir de cerca la traducción de este último si consideramos los ejemplos 22, 25, 26 y 27, en los que el sentido privilegiado por Corrales Egea es el mismo que retoma Oliver. Ahora bien, este último opta por JP que respetan la aceptabilidad en la lengua meta: evita palabras de origen francés (ej. 1), corrige el orden sintáctico y las deformaciones gráficas proponiendo, a veces, opciones estándares (ejs. 21, 23), aunque, otras veces, busca variantes dentro del catalán (en su variedad de registros, épocas y zonas geográficas) para evitar crear neologismos (ejs. 11, 17, 18, 22). También restituye la lengua normativa, pero con palabras coloquiales (ejs. 14, 15, 16). El efecto coloquial se refuerza con la adición de palabras (ej. 4) y frases hechas, como analiza Jordi Malé (2005).

Corrales Egea y Oliver proponen, entonces, una traducción por el sentido que permita la aceptabilidad en la lengua meta. Sacrifican la polisemia de las palabras en francés, para privilegiar un sentido sobre las demás y asegurar el efecto humorístico. Así y todo, la diferencia entre ambos radica en la relación de respeto o subversión respecto de la lengua meta. Mientras Corrales Egea juega con los usos normativos del castellano y crea palabras, Oliver no se opone al uso normativo del catalán. Para explicar estas divergencias, es útil relacionar, a continuación, las estrategias de traducción puestas en práctica en el

nivel microtextual de los juegos de palabras con ciertos aspectos de la recepción de la obra, incorporando el estudio de los paratextos de la edición impresa.

### 3 Algunos aspectos de la recepción de *Ubu roi* en Cataluña

La primera traducción española de *Ubu roi* publicada en volumen apareció en Barcelona en 1967 por Editorial Aymà (sello en el que había participado Oliver hasta 1959)<sup>6</sup>. La traducción estuvo a cargo de José Corrales Egea, quien fue escritor, ensayista y colaborador desde su exilio en París de revistas como *Cuadernos para el Diálogo*, *Triunfo* e *Ínsula*. Corrales Egea publicó novelas como *Hombres de acero* (1935), *Por la orilla del tiempo* (1954) y *L'autre face—el haz y el envés* (1960) y *Semana de pasión* (1976), trabajos académicos como *La novela española actual* (1969), *Baroja y Francia* (1969), *Los escritores y la guerra de España* (1977) y poemas en *Los trabajos de Gerión* (1980). En su producción, se destaca una única traducción, justamente la de *Ubu roi*, realizada desde su exilio francés en 1967.

En el prólogo y contracubierta, Corrales Egea señala que su traducción vendría a hacer justicia con una obra de «primera importancia en la historia literaria francesa de los últimos setenta años», ante la cual «el público no responde» (en Jarry 1967: 50). En la nota del editor, éste 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 (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 Editorial Minotauro, estudiada por Fóllica (2012), ni tampoco hacen alusión a un interesante antecesor español: la traducción realizada por Luis Cernuda, que no llegó a ser publicada y cuyo paradero hoy se desconoce, pero que había sido encargada por María Teresa León para poner en escena en 1937 en el Teatro de Arte y Propaganda (Barón 1998: 37), en un intento de recuperación del teatro de guiñol como recurso dramático propicio para la propaganda antifascista (Aznar Soler 2007).

La traducción perdida de Cernuda resulta una ausencia sugerente que, creemos, inaugura una tradición de lectura política de la obra en España, que se continúa en Corrales Egea, quien elige traducir esta pieza desde el exilio, como otro modo de denuncia del régimen franquista. Lo mismo ocurre con Joan Oliver quien, como vimos en el punto 1, traduce teatro extranjero en clara oposición al régimen y rescata de *Ubu roi* el tono provocativo y despreocupado que también quería plasmar en su teatro de la última época (Malé 2005: 186–187).

<sup>6</sup> Para más información sobre la relación con la editorial, véase Jordi Aymà (2011).

### 3.1 Comparación de los paratextos de las traducciones

Planteados los contextos de recepción, presentamos los paratextos de las dos traducciones impresas que hemos cotejado. El esquema de las ediciones es el siguiente (respetando el orden de aparición de los textos):

<i>En cubierta:</i> Alfred Jarry <i>Ubú, Rey</i>	<i>Cubierta:</i> <i>Ubú, Rei</i> d'Alfred Jarry.
Con textos de J. Corrales Egea y Roger Shattuck.	Traducció de Joan Oliver. Premi Josep M <sup>a</sup> de Sagarra 1982.
Editorial: Aymà. Colección «Voz imagen», Barcelona, 1967.	Editorial: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, Edicions del Mall, Barcelona, 1983.
<i>Contraportada:</i> Director de la serie de teatro: Ricardo Doménech. Traducción y adaptación de José Corrales Egea.	<i>Contraportada:</i> Traducció: Joan Oliver.
Presentación del editor.	<i>Primera página:</i> <i>Ubú, Rei</i> d'Alfred Jarry. Versió de Joan Oliver. Pròleg de Feliu Formosa.
Ilustraciones de A. Jarry.	Pròleg de Feliu Formosa.
Apunte biográfico.	Personatges.
Breve nota bibliográfica.	Acte I, II, III, IV, V.
Alfred Jarry por Roger Shattuck.	Notes d'Alfred Jarry sobre la representació [5 indicaciones escénicas resumidas y firmadas por Oliver.]
A propósito de « <i>Ubú, Rey</i> » y de su versión castellana, por José Corrales Egea.	83 páginas.
<i>Ubú, Rey</i> /Farsa épica en cinco actos: Personajes, Actos I, II, III, IV, V.	
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.	
141 páginas.	

De la comparación de los paratextos se desprenden algunas observaciones. Por un lado, la traducción castellana 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, que funcionarían como elementos necesarios para una importación exitosa. Esta traducción es el número 13 de la serie «Teatro» de la colección «Voz imagen» de la editorial Aymà, en la que participó el propio Oliver como director literario y en donde también publicó una de sus obras traducidas al castellano: *Bodas de Cobre* (B., Aymà, 1965). Esta colección comenzó llamándose, en 1963, «Voz, imagen, cine, radio, televisión», pero tras

unos primeros títulos, sólo se mantuvieron las series «Teatro» y «Cine». La serie dedicada al teatro se publicó ininterrumpidamente durante 16 años (entre 1963 y 1979) con un total de 27 títulos que reunían obras en lengua castellana (por ejemplo, Buero Vallejo, Lorca, Alberti, Unamuno) y traducciones de teatro en su mayor parte del catalán, alemán, francés, inglés y ruso (Oliver, Pedrolo, Espriu, Dürrenmatt, Kipphardt, Jarry, Molière, Beckett, Miller, Pinter, Gorki, Brecht, 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 (de 2 a 6) 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 contraportadas 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 edición catalana de *Ubu, rei*, en cambio, es mucho más reducida en número de páginas y aparato crítico. Salió publicada en el número 22 de la colección «Biblioteca Teatral» del Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona. Esta colección contó con 101 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 Tagore, Marivaux, Goethe, Rimski-Korsakov y V. J. Bielskin.

La publicación se interrumpe con la guerra y no aparece 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 unos 6 a 8 títulos por año entre autores catalanes (Santiago Sans, Jordi Begueria, Joan Abellan) y traducciones al catalán (Pirandello, De Ghelderode, Handke, Friedrich Dürrenmatt, Chejov, Fassbinder, 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<sup>a</sup> 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 (2 o 3 por año).

La traducción de Jarry es publicada, pues, en la segunda época de la colección. Al texto lo acompaña un breve prefacio de Feliu Formosa destinado a presentar de un modo general la pieza francesa. 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, aunque curiosamente no hace ninguna referencia a la versión de Oliver que está prologando. En ese sentido, podemos seguir la hipótesis sugerida por Joan Casas de un desacuerdo entre Formosa y Oliver sobre su traducción y, por ello, en lugar de polemizar el prologuista habría optado por la no mención:

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).

Así como Corrales Egea parece desconocer traducciones anteriores, en el caso catalán, ocurre lo contrario: Oliver deja marcas en el texto que sugieren que ha seguido de cerca la traducción de Corrales Egea, tal como pudimos ver en ciertas elecciones léxicas para los juegos de palabras, así como también en la formulación del título (Oliver mantiene la coma introducida por Corrales Egea que no estaba en el original). Estas marcas permiten situar la versión de Oliver —si bien primera traducción catalana— en una relación de «retraducción»<sup>7</sup> activa con la castellana de Corrales Egea.

Empleando la clasificación de las normas de Toury (1996), podemos ver que tanto la traducción castellana como la catalana siguieron la misma *norma preliminar*, esto es, aquella que rige la selección del tipo de texto, puesto que la pieza es rescatada sobre todo como obra de teatro que marcó un hito en la historia de la representación, de ahí que sea publicada en dos colecciones teatrales.

Una vez 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). En nuestro caso, respecto a las *normas matriciales*, Corrales Egea y Oliver intervienen el paratexto del francés, eliminando las referencias del epígrafe y la dedicatoria presentes en el original, que no resultan extrapolables a la escena. Las diferencias se hacen ver en la categoría architextual con la que denominan el género de la obra: Oliver no da ninguna indicación paratextual, mientras que Corrales Egea prefiere la de «farsa épica en cinco actos» para el «drame en 5 actes» del original. De este modo, sitúa la obra en la tradición teatral de la farsa, categoría que no estaba tan explícitamente marcada en el texto francés.

Otra diferencia la hallamos en el modo en que se denomina la traducción. En la traducción castellana, encontramos un abanico que va de la amplia categoría de *textos a traducción, adaptación y versión*, lo que nos introduce en la oscilación terminológica propia del ámbito

<sup>7</sup> Según Pym, la retraducción puede ser activa o pasiva: «'Passive retranslation' are separated by geographical distance or time and do not have a bearing on one another, whereas 'active retranslation' share the same cultural and temporal location and are indicative of 'disagreement over translation strategies', challenging the validity of previous translation» (en Baker 1998: 235).

escénico. El editor elige hablar de *versión*, ya que se trata de «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, por lo tanto, son orientadas hacia la representación. La traducción catalana también fluctúa entre *traducción* y *versión*, usadas casi a modo de sinónimos.

A nivel de las *normas textuales*, como hemos visto para el caso de los juegos de palabras, la orientación hacia el escenario se traduce en distintas estrategias. Corrales Egea y Oliver buscan más bien la equivalencia dinámica y la adaptación. En ese sentido, el traductor español reconoce, en su prólogo, que el lenguaje de *Ubú* ofrecía casos que

de puro inauditos y arbitrarios, sólo 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 (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» (en Jarry 1967: 52).

Por su parte, Oliver no explicita su posición traductiva, aunque resulta un indicio la 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»: «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.» (énfasis en el original, en Jarry 1983: 79).

En síntesis, la relación entre las informaciones paratextuales y las estrategias llevadas a cabo en la traducción (ejemplificada con los juegos de palabras) confirman que la orientación hacia la escena constrañe un determinado modo de traducción centrado en la aceptabilidad y el respeto por el sentido. Pero también este análisis puede completarse si revisamos la norma de traducción imperante en cada recepción, puesto que como enuncia Brisset (1990: 29):

les normes de traduction que régissent le transfert des textes étrangers coïncident avec les normes institutionnelles qui déterminent la configuration de la littérature d'accueil et qui assurent en même temps l'importation de ces textes de préférence à d'autres.

Corrales Egea y Oliver coinciden en preocuparse por adaptar un texto —pensado para la representación— y por aclimatar la lengua *ubuesca* a una lengua coloquial castellana o catalana de actualidad. Pero es aquí donde vemos una diferencia entre los traductores, que hasta ahora coincidían en las estrategias generales; esta divergencia nos brinda, entonces,

información sobre el estado de la norma de traducción en castellano y en catalán en los momentos de sus publicaciones.

Respecto a la norma castellana, hay coincidencia en señalar (Lécrivain 1999: 153; Vega 2004: 559–560) que a partir de los sesenta imperaría un modelo conservador que busca ofrecer traducciones hispanizantes, adaptando el texto extranjero a la norma local y acercándose a un modelo de fluidez. Como hemos visto en el análisis, Corrales Egea adapta muchos juegos de palabras buscando la equivalencia de efecto, en consonancia con la norma de fluidez, pero no teme reproducir el efecto de deformación del original: altera palabras castellanas y propone neologismos, tensionando un poco la norma dominante. Por tanto, su texto es juzgado por el editor como «una traducción muy fuera de lo común» (Corrales Egea en Jarry 1967: 8).

Respecto al caso catalán, Oliver evitará sistemáticamente el recurso a la invención y la deformación. En cambio, buscará en la riqueza de los registros y lugares geográficos 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 depurado de interferencias lingüísticas y barbarismos que eran habituales en los años sesentas y ochentas. En conversación con 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 *adhucs* ni *quelcoms*; que cada personatge parli el seu llenguatge (Oliver 1984: 38).

Este proyecto de recuperación del catalán correcto y popular le lleva a tomar determinadas decisiones de traducción como la no creación de neologismos ni la deformación de la lengua y sí, en cambio, la adición de juegos de palabras o frases hechas catalanas. De este modo, sacrifica cierto tono provocativo y antinormativo del original en pos del apuntalamiento de la coloquialidad correcta catalana.

Podemos relacionar estas decisiones con la Teoría del Polisistema, 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 (como sí hace Egea para el castellano), sino que, por el contrario, prefiriera ayudar a su consolidación a través de su traducción literaria que, de hecho, recibe el premio Josep M<sup>a</sup> de Sagarra, claro aval a su estrategia traductora. 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 «adapatació 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, 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».

## Conclusión

En este artículo hemos estudiado dos traducciones catalana y castellana de la pieza teatral *Ubu roi* de Alfred Jarry, publicadas ambas en Cataluña a casi más de ochenta años de su creación. En el primer apartado, hemos considerado necesario describir el contexto político y cultural de Cataluña en la segunda mitad del siglo XX, para revisar la situación del teatro y la lengua catalana en el que se insertan los textos. Hemos visto como la preocupación del escritor y traductor Joan Oliver por alcanzar una lengua catalana moderna y eficaz le hace seleccionar obras en donde el problema lingüístico se vuelve protagonista. Así, la pieza *Ubu roi* le permite experimentar con el catalán en la traducción de los juegos de palabras, elemento idiosincrático del habla del Padre Ubú.

En la segunda parte del artículo, nos hemos concentrado en describir y comparar los juegos de palabras entre el original y sus traducciones catalana y castellana, dado que hemos descubierto que esta última funciona como intertexto en la traducción catalana. Así pues, hemos observado que la estrategia de ambos traductores tendió a la aceptabilidad con la cultura meta y, por tanto, a la aclimatación y búsqueda de equivalentes dinámicos. Más que mantener los múltiples sentidos de una palabra polisémica, los traductores optaron por privilegiar un sentido y trasladarlo según la lengua de llegada para asegurar un efecto humorístico. La diferencia que hallamos entre ambos fue que mientras que Corrales Egea solía mantener neologismos y deformaciones léxicas en castellano, Oliver prefería corregirlos para no subvertir la norma meta y adaptar los juegos a la realidad catalana, eligiendo frases y expresiones de distintos registros, épocas o zonas geográficas que le permitían mostrar la riqueza de su lengua.

Por último, en la tercera parte, hemos relacionado estas estrategias de traducción microtextuales con los paratextos que nos permitieron estudiar el tipo textual y la norma de traducción. Respecto al tipo de texto, las traducciones castellana y catalana, al buscar resolver los juegos de palabras al interior del texto mismo y al eliminar epígrafes, dedicatoria y notas, se orientaron hacia el escenario; tal como lo confirma también el tipo de colecciones que integraban («Voz imagen» en su serie «Teatro» y «Biblioteca teatral»). Por otro lado, hemos puesto en relación las estrategias de traducción con las normas de traducción imperantes en la cultura de llegada. Así, mientras que Corrales Egea respeta cierta norma hispanizante, por momentos la tensiona al deformar y crear palabras que dificultan la lectura fluida, pero que reproducirían el efecto de sorpresa del original. En cambio, Oliver hace de su traducción un ejercicio de recuperación de la correcta coloquialidad catalana, alejándose de alteraciones y neologismos propios del habla de Ubú.

Desde un enfoque polisistémico, hemos advertido que la traducción teatral de literatura extranjera al catalán ocupó un lugar primario en un sistema que se hallaba en crisis. Sin embargo, el caso catalán aquí analizado plantea una paradoja para una lectura que siga a pie juntillas la perspectiva de los polisistémicos, quienes creían que 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 nuestro caso, la traducción si bien central en el subsistema literario catalán, se desarrolló a través de una estrategia adaptativa de aclimatación o «refundición» a los rasgos de la lengua y la cultura meta. Ahora bien, aunque la adaptación puede ser entendida generalmente en clave etnocéntrica, ésta se carga aquí de un sentido de resistencia, si se tiene presente la opresión ejercida sobre el catalán durante el franquismo y la hegemonía del castellano durante el comienzo de la transición democrática. Conceptualizando las relaciones de poder en términos de Lefevere, al mecenazgo indiferenciado del régimen franquista que alienta determinadas producciones y censura otras, Oliver le opone, junto a otros «reescritores o expertos» reunidos en la «Agrupació Dramàtica de Barcelona», un mecenazgo interno al sistema literario que fomenta la renovación de la producción dramática catalana.

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 Cataluña, la Revolución Tranquila en Quebec), se caracterizaría por ser iconoclasta (se toma distancia del original bajo la forma de la adaptación), perlocutoria (se busca la toma de conciencia del espectador sobre su situación) e identitaria (se privilegian los rasgos y la norma local).

Esfumado el origen foráneo de la obra, *Ubú* es leído con un sentido referencial local, lectura que, por otra parte, ya había despertado sus adeptos en la Francia de 1896, como afirmaba Cattule Mendès en *Le Journal* tras el estreno:

Le Père Ubu existe. Fait de Pulcinella et 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 caso de Cataluña, el monstruo *Ubú* es rápidamente homologable al dictador en el poder y, por ello, podemos entender que hayan sido escritores que militaron en las filas republicanas y que sufrieron el exilio, quienes eligieran *Ubu roi* para componer una sátira del tirano, si pensamos en la traducción de Oliver, pero también en la anterior de Corrales Egea, en aquella perdida de Cernuda y en las tantas representaciones que, más proclives

a la farsa política, ocuparon la escena catalana en los años de dominación franquista y los inicios de la transición para subvertir, por vía del humor, los discursos hegemónicos sobre la lengua, el teatro y la cultura.

## Referencias bibliográficas

- ARRIVÉ, Michel. 1972. *Les langages de Jarry. Essai de sémiotique littéraire*. París: Klincksieck, Universidad de París X Nanterre, Tesis y Trabajos, 18.
- AYMÀ, Jordi. 2011. «Jaume Aymà i Mayol, editor». *Anuari TRILCAT*, 1, pp. 163–173.
- AZNAR SOLER, Manuel. 2007. «M<sup>a</sup> Teresa León y el teatro español durante la guerra civil». *Stichomythia*, 5, pp. 37–54.
- BAKER, Mona (ed.). 1998. *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Londres: Routledge.
- BARÓN, Emilio. 1998. «Luis Cernuda, traductor (sus versiones de poemas franceses, alemanes e ingleses)». En: BARÓN, Emilio (ed.), *Traducir poesía. Luis Cernuda, traductor*. Almería: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Almería, pp.103–105.
- BUERO VALLEJO, Antonio. 1963. *El concierto de San Ovidio*. Barcelona: Aymà.
- BRISSET, Annie. 1990. *Sociocritique de la traduction. La traduction théâtrale au Québec 1968–1988*. Longueil: Éditions du Préambule.
- DELABASTITA, Dirk (ed.). 1996. *Wordplay and Translation*. Número especial de *The Translator*, 2:2. Manchester-Namur: St. Jerome – Facultés Universitaires Notre-Dame de la Paix.
- EVEN-ZOHAR, Itamar. 1978/1990. «The position of translated literature within the literary polysystem». En: Lawrence VENUTI (ed.). 2000. *The Translation Studies Reader*. Londres/Nueva York: Routledge, pp. 192–197.
- FERRATER MORA, Josep; PORCEL, Baltasar; VALLVERDÚ, Francesc *et alt.* 1969. *De Joan Oliver a Pere Quart*. Barcelona: Edicions 62.
- FÓLICA, Laura. (En prensa). «Relaciones patafísicas: J. E. Fassio, traductor de Jarry y personaje de Cortázar». En: Francisco LAFARGA y Luis PEGENAUTES (eds.), *Aspectos de la historia de la traducción en Hispanoamérica: autores, traducciones y traductores*. Vigo: Academia del Hispanismo.
- GALLÉN, Enric. 1988. «El teatre». En: Martí de Riquer; Antoni Comas y Joaquim Molas, *Història de la literatura catalana*. Barcelona: Ariel, t. XI, pp. 312–322.
- GIBERT, Miquel M. 1998. *El teatre de Joan Oliver*. Barcelona: Institut del Teatre, Diputació de Barcelona.
- 1993. «Joan Oliver i Salvador Espriu en el teatre de postguerra». *Caplletra 14. Revista Internacional de Filologia*, 14 (primavera 1993), pp. 103–125.
- 2001. «Joan Oliver traductor de Molière». En: Francisco LAFARGA y Antonio DOMÍNGUEZ (eds.). *Los clásicos franceses en la España del siglo XX. Estudios de traducción y recepción*. Barcelona: PPU, pp.151–161.
- 2004. «Joan Oliver i el teatre de boulevard». *Els Marges*, 72 (invierno 2004), pp. 77–91.
- 2009. «Els Molière de Joan Oliver». *Quaderns. Revista de traducció*, 16, pp. 43–53.
- JARRY, Alfred. 1972. *Œuvres Complètes I*. París: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.

- JARRY, Alfred. 1967. *Ubú, rey*. Traducción de José Corrales Egea. Barcelona: Editorial Aymà, Col. «Voz imagen».
- 1979. *Ubú rey*. Traducción y prólogo de Ana González Salvador. Barcelona: Editorial Bosch.
- 1980. *Ubú rey en Todo Úbu*. Traducción, prólogo y notas de José Benito Alique. Barcelona: Bruguera.
- 1983. *Ubú, rei*. Versió de Joan Oliver. Barcelona: Edicions del Mall & Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, Col. «Biblioteca Teatral».
- 1997. *Ubú rey*. Edición de Lola Bermúdez y traducción de José Benito Alique. Madrid: Cátedra.
- LÉCRIVAIN, C. 1999. «La recepción de Mallarmé en España en el siglo XX». En: Marta GINÉ (ed.), *Traduccions de la literatura francesa de los siglos XIX–XX en el siglo XX hispánico*. Lleida: Universidad de Lleida, pp. 133–165.
- LEFEVERE, André. 1992. *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Frame*. Londres: Routledge.
- LLADÓ, Ramón. 2002. *La paraula revessa. Estudi sobre la traducció dels jocs de mots*. Bellaterra: Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- MALÉ, Jordi. 2005. «Reescriure Alfred Jarry: l'Ubu de Joan Oliver o el gust per la llengua viva». En: Assumpta CAMPS, Jacqueline HURTLEY y Ana MOYA (eds.), *Traducción, (sub)versión, transcreación*. Barcelona: PPU, pp. 187–218.
- OLIVER, Joan; CALDERS, Pere. 1984. *Diàlegs a Barcelona, a cura de Xavier Febrés*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona & Laia.
- OLIVER, Joan. 1986 [1957]. *Pigmalió* (adaptació lliure de l'obra de Bernard Shaw). Barcelona: Edicions 62.
- 1989. *Versions de teatre. Obres completes de Joan Oliver*. Barcelona: Editorial Proa.
- SANTOYO, Julio César. 1989. «Traducciones y adaptaciones teatrales: ensayo de tipología». *Cuadernos de Teatro Clásico*, 4, pp. 95–112.
- TOURY, Gideon. 1995. *Descriptive Translation Studies and beyond*. Ámsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- VALLVERDÚ, Francesc. 1986. «Pròleg». En: Joan OLIVER, *Pigmalió*. Barcelona: Edicions 62.
- VEGA, Miguel Ángel. 2004. «Mister Cellophan o el traductor transparente». En: Francisco LAFARGA y Luis PEGENAUTE (eds.), *Historia de la traducción en España*. Salamanca: Editorial Ambos Mundos, pp. 559–560.