

**Traducir la oralidad.
Las versiones castellanas
de *La Voix Humaine*
de Jean Cocteau**

101486 – Treball de Fi de Grau

Grau en Traducció i d'Interpretació
i Llicenciatura en Filologia Francesa

Curs Acadèmic 2014-15

Estudiant: Natalia Rosa Mondini Borrás

Tutor: Ramon Lladó Soler

10 de juny de 2015

Facultat de Traducció i d'Interpretació
Universitat Autònoma de Barcelona

DADES DEL TFG

Titulo: Traducir la oralidad. Las versiones castellanas de *La Voix Humaine* de Jean Cocteau

Autor/a: Natalia Rosa Mondini Borrás

Tutor: Ramon Lladó Soler

Centro: Facultat de Traducció i d'Interpretació

Estudis: Grau en Traducció i d'Interpretació i Llicenciatura en Filologia Francesa

Curs acadèmic: 2014-2015

Paraules claus

La Voix Humaine, obra, teatro, monólogo, traducir, oralidad, versión, castellana.

Resumen del TFG

El estudio consiste en el análisis de la oralidad en la práctica traductora comparando dos versiones castellanas de dos traductores diferentes de la obra *La Voix Humaine*, de Jean Cocteau. La base del trabajo gira entorno de un monólogo interpretado por una actriz en escena con un teléfono como interlocutor. El propósito de este trabajo es comparar las dos versiones.

Cocteau, Jean (1986), *La voz humana – La gran separación*. Ediciones de Nuevo Arte Thor, Barcelona, Col. El laberinto 21. Traducción de Joaquín Bochaca.

Llovet, Enrique, versiones (1981), *LA MAS FUERTE*, STRINDBERG, August. *ANTES DEL DESAYUNO*, O'NEILL, Eugene. COCTEAU, Jean. *LA VOZ HUMANA*, Ediciones MK, Madrid, Colección Escena.

Résumé du TFG

L'étude consiste en l'analyse de l'oralité dans la pratique traduisante, il s'agit de comparer deux versions en espagnol de deux traducteurs de la pièce de théâtre de Jean Cocteau, *La Voix Humaine*, un monologue en un acte où l'actrice est seule en scène avec un téléphone pour seul interlocuteur. Le but de ce travail est la comparaison de ces deux versions.

Cocteau, Jean (1986), *La voz humana – La gran separación*. Ediciones de Nuevo Arte Thor, Barcelona, Col. El laberinto 21. Traducción de Joaquín Bochaca.

Llovet, Enrique, versiones (1981), *LA MAS FUERTE*, STRINDBERG, August. *ANTES DEL DESAYUNO*, O'NEILL, Eugene. COCTEAU, Jean. *LA VOZ HUMANA*, Ediciones MK, Madrid, Colección Escena.

Aviso legal

© Natalia Rosa Mondini Borrás, Barcelona, 2015

Ningún contenido de este trabajo puede ser objeto de reproducción, comunicación pública, difusión y/o transformación, de forma parcial o total, sin el permiso o la autorización de su autor/a.

Avis légal

© Natalia Rosa Mondini Borrás, Barcelona, 2015

Aucun contenu de ce travail ne peut être objet de reproduction, communication publique, diffusion et/ou transformation, de manière partielle ou totale, sans permis ou autorisation de l'auteur (e).

TABLA DE CONTENIDOS

1. Introducción.....	5
1.1. <i>Génesis de la obra original.....</i>	<i>5</i>
1.2. <i>Presentación de las versiones castellanas.....</i>	<i>8</i>
1.3. <i>Presentación de los traductores y sus bibliografías.....</i>	<i>9</i>
1.3.1. <i>Enrique Llovet.....</i>	<i>9</i>
1.3.2. <i>Joaquín Bochaca.....</i>	<i>10</i>
2. La oralidad.....	13
2.1. <i>El concepto de oralidad.....</i>	<i>13</i>
2.2. <i>Traducir la oralidad.....</i>	<i>15</i>
2.3. <i>Competencia lectora del traductor.....</i>	<i>16</i>
3. Comparaciones de las dos versiones castellanas.....	17
3.1. <i>Descripción del análisis comparativo.....</i>	<i>17</i>
3.1.2. <i>Tabla comparativa.....</i>	<i>18</i>
3.2. <i>Análisis de las versiones.....</i>	<i>20</i>
3.2.1. <i>Tabla analítica de la Versión 1(Llovet)</i> <i>y de la Versión 2 (Bochaca).....</i>	<i>21</i>
4. Conclusión.....	29
5. Bibliografía.....	31
6. Anexo (ver carpeta adjunta).....	33
1. Copia PDF de la obra de teatro <i>La Voix Humaine</i> de Jean Cocteau	
2. Copia PDF de la versión en castellano de Enrique Llovet, pp. 35-49	
3. Copia PDF de la versión en castellano de Joaquín Bochaca, pp. 9-32	

1. Introducción

Este trabajo se centrará en el análisis de la traducibilidad de la oralidad de la obra de teatro de Jean Cocteau *La Voix Humaine* al castellano. Para este estudio me centraré en las dos únicas versiones castellanas publicadas respectivamente en 1981 y 1986 en España y que están descatalogadas. Estas dos publicaciones serán las que servirán para su comparación con el texto original y para el análisis de la oralidad en los textos escritos, ya sea para el teatro o ya sea para la lectura. Se completa este estudio con un anexo: una copia de la obra de teatro original en francés de Jean Cocteau más las copias de las versiones castellanas de Enrique Llovet y Joaquín Bochaca.

Para comenzar esta investigación, es imprescindible conocer la génesis de la obra original y con este fin, debo situar la obra en su contexto, es decir, la época de su creación, cuáles fueron los motivos del autor para la creación de la obra, si existen adaptaciones, versiones para la gran pantalla o para la ópera. Por último tendré que definir el género de la obra en el campo literario que vamos estudiar. Además de las preguntas anteriormente mencionadas, el análisis concreto se ceñirá al objetivo del trabajo «Traducir la oralidad. Las versiones castellanas de *La Voix Humaine* de Jean Cocteau».

1.1. Génesis de la obra original

La Voix humaine es una obra de teatro en un acto que fue estrenada por la actriz francesa Berthe Bovy el 17 de febrero de 1930, en *La Comédie-Française* en París. Por desgracia, no pude encontrar más información sobre la escenografía original de esa primera representación. Este texto escrito por Cocteau en 1927 no tuvo muchas funciones en su versión teatral pero obtuvo un gran éxito a lo largo de los años en su versión operística; lo comentaré más adelante.

Jean Cocteau termina la escritura del texto a finales de los años veinte. La opinión común sostiene que fueron años felices donde todo era posible, una época muy corta que se conocerá como *les années folles*. El *Crack* financiero de 1929 no está aún en las portadas de los periódicos y la clase adinerada vive el momento intensamente y con despreocupación; el mañana no existe.

La aparición del teléfono como nuevo medio de comunicación abre una puerta nueva para las relaciones personales en las clases sociales más altas; la democratización de este medio no llegará hasta después de la Segunda Guerra Mundial.

Un artista como Cocteau siempre atento, advierte ese cambio en las costumbres interpersonales y lo manifiesta en el prefacio de su obra; el dramaturgo decide que el lector y el espectador sean partícipes de su deseo de un minimalismo en la acción, en el espacio y en el tiempo.

Así se expresa en el primer párrafo¹:

«L'auteur aime les expériences. L'habitude étant prise de se demander ce qu'il prétendait faire après avoir vu ce qu'il a fait, peut-être est-il plus simple qu'il renseigne de première main.

Plusieurs mobiles l'ont déterminé à écrire cet acte :

1° Le mobile mystérieux qui pousse le poète à écrire alors que toutes ses pareses profondes s'y refusent et, sans doute, le souvenir d'une conversation surprise au téléphone la singularité graves des timbres, l'éternité des silences. [...]»

La obra se escribió hace más de ochenta y ocho años y mantiene una sorprendente modernidad. Su autor nació en una familia de la alta burguesía francesa y esta posición privilegiada le permitió frecuentar los mejores salones; amigo de la Vizcondesa Marie-Laure de Noailles, mecenas, escritora y pintora; tuvo una larga amistad con Raymond Radiguet, un joven poeta, fue amigo de Picasso, de Giacometti y de Edith Piaf, entre muchos más. En el año 1955 fue elegido para la *Académie Française*². Jean Cocteau fue un creador de vanguardia, polifacético y excepcionalmente prolífico durante la primera mitad del siglo XX. Su muerte se produce en 1963 el 11 de octubre, el mismo día que su amiga Edith Piaf.

Cocteau tenía una visión de la estética en el arte innovadora, tanto en el teatro, en la literatura, en la pintura, en el dibujo como en el cine. Citemos, aparte de su obra poética, por ejemplo, *La Belle et la Bête* de 1946, con las actuaciones principales de Jean Marais y Josette Day, dirigida por el mismo Cocteau; *Los padres terribles* que se estrena el 14 de noviembre de 1938 con una escenografía de Alice Cocéa quien actúa también como actriz principal en el *Théâtre des Ambassadeurs* en París. Como escritor citemos también, la novela *Los hijos terribles*, publicada en París por las *Editions Grasset* en el año 1929. Años más tarde, en 1950, la novela fue adaptada para la gran pantalla por el propio Cocteau y dirigida por Jean-Pierre Melville³, en los papeles principales, Nicole Stéphane, Édouard Dermit y Jacques Bernard.

La lista de sus obras es amplia pero no se puede terminar esta presentación sin mencionar el ballet *El Joven y la muerte*⁴ cuyo libreto fue escrito por el propio Cocteau con la coreografía de Roland Petit y estrenado el 25 de junio de 1946 en el Teatro de los Campos-Elíseos en París con Jean Babilée y Nathalie Philippart como intérpretes principales.

¹ Cocteau, Jean (2013), *La Voix Humaine*. Editions Stock, 7ª edición, París, p.7

² Cocteau, Jean. Site Officiel du Comité de Jean Cocteau. Disponible en : http://www.jeancocteau.net/bio2_fr.php [acceso el 14 enero de 2015]

³ The Guardian.com. Edición en línea. Section-culture-film. Friday 27 June 2003. Disponible en: <http://www.theguardian.com/film/2003/jun/27/artsfeatures2> [acceso el 14 enero de 2015]

⁴ Laurence Liban. L'Express.fr. Edition en ligne. (30/09/2010). Disponible en : http://www.lexpress.fr/culture/scene/1-histoire-d-un-decor-le-jeune-homme-et-la-mort_923090.html [acceso el 14 enero de 2015]

Pero volvamos al argumento de *La Voix Humaine*: para comprender la obra, debemos leer el texto original como si fuera la primera vez, según Vladimir Nabokov⁵:

«[...] Debemos tener siempre presente que la obra de arte es, invariablemente, la creación de un mundo nuevo, de manera que la primera tarea consiste en estudiar ese mundo nuevo con la mayor atención, abordándolo como algo absolutamente desconocido, sin conexión evidente con los mundos que ya conocemos. [...]»

El texto adentra al lector en una tragedia que se irá desarrollando al tiempo de una llamada telefónica. El decorado nos indica el estado de ánimo de la protagonista, una habitación en desorden, una mujer sola en bata, tendida en una cama sin hacer, una iluminación blanca, sin vida. El silencio es ensordecedor, a su lado un teléfono. De pronto, el teléfono suena... Así empieza el argumento de la obra. Lo que sorprende al espectador y al lector son los silencios en el escenario, representados por las líneas punteadas en el texto, estos silencios hacen pensar que alguien contesta al otro lado del aparato a esa mujer traicionada y abandonada, sus respuestas son lacónicas y tristes. Asistimos a la despedida de una mujer que sabe que ya no es querida, suponemos que su amante la deja por otra, por razones que no sabremos nunca. Es el canto del cisne de un corazón roto.

Existe una peculiaridad en esa obra: la actriz y la soprano (en la adaptación operística de Francis Poulenc) que interpretan el único personaje principal, en ningún momento dejan el escenario durante los más de cuarenta minutos del monólogo, tanto en la obra de teatro como en la tragedia lírica. Es una actuación que requiere por parte de la artista un gran esfuerzo físico y debe tener unas dotes interpretativas fuera de lo común.

En el año 1958, el compositor francés Francis Poulenc adapta el libreto con la estrecha colaboración de su amigo Jean Cocteau. Esta tragedia lírica se estrenó en la «Salle Favart» de *L'Opéra-Comique* en París por la soprano Denise Duval, el 6 de febrero de 1959.

El éxito de esa ópera en un acto hizo que el mismo Francis Poulenc en una presentación televisiva de 1959 en compañía de Denise Duval, relatará de una manera distendida la anécdota de la creación de la ópera⁶:

Bernard Gavoty

« Cher ami, avec *La voix humaine* de votre ami Cocteau, tout change, l'époque, le genre, le sujet. Cocteau était bien vivant quand vous avez composé sur son opéra. Est-ce que c'est lui qui vous en a donné l'idée ? »

⁵ Nabokov, Vladimir (1980), *Curso de literatura europea*. Ediciones B, S.A., Barcelona, 1997, p. 23

⁶ En Scènes – Le spectacle vivant en vidéo - Institut National de l'Audiovisuel (INA)

Médiathèque – La création de *La Voix Humaine*, captation, le 14 mai 1959, 7m 58s – Réf. 01078, Transcription. Disponible en: <http://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes01078/creation-de-la-voix-humaine-de-poulenc.html> [acceso el 29 diciembre de 2014]

Francis Poulenc

« [...] Non, *La voix humaine* est née d'une plaisanterie. J'étais à Milan pour les représentations des *Dialogues des Carmélites* et un certain soir, Madame Callas chantait avec Del Monaco. Et il était beaucoup question d'un petit scandale. A la fin du dernier acte, Madame Callas avait poussé Monsieur Del Monaco dans la coulisse pour saluer seule. Alors à ce moment-là, mon éditeur et ami Monsieur Hervé Dugardin qui est directeur des éditions Ricordi à Paris m'a dit : Tu devrais faire quelque chose pour Callas toute seule, elle saluerait comme ça à son aise. Pourquoi ne lui fais-tu pas *La voix humaine* ? J'ai fait *La voix humaine*, mais bien décidé à ne pas le donner à Madame Callas. [...] »

La tragedia lírica *La Voix Humaine* se estrena en Barcelona por primera vez en el Gran Teatre del Liceu el 21 de diciembre de 1965 y la última representación en el Liceu fue el 2 de junio de 2007. En el mes de enero de 2015, en el emblemático Teatro de Barcelona⁷, se estrenó una nueva adaptación de la obra conjuntamente a *La Voce in off* de Xavier Montsalvatge. La dirección musical está a cargo de Pablo González, la dirección de escena y escenografía es de Paco Azorín cuenta con la interpretación de la soprano María Bayo.

Tampoco olvidaremos la versión italiana llevada a la gran pantalla por Roberto Rossellini⁸ en 1948 en la película *Amore en dos actos: Una voce Humana e Il Miracolo* con una interpretación magistral de Anna Magnani.

1.2. Presentación de las versiones castellanas

En primer lugar, debo mencionar que no fue una tarea fácil encontrar las versiones castellanas de la obra de Jean Cocteau. Empecé una búsqueda exhaustiva de al menos dos versiones traducidas por dos traductores diferentes en varias librerías de Barcelona, pero no dio los frutos esperados. En segundo lugar, las librerías me informaron que, efectivamente existía una versión en castellano de Enrique Llovet⁹ publicada en el año 1981, pero no existían ejemplares disponibles dado que la publicación estaba descatalogada. Sin embargo, me aconsejaron que buscara en las librerías de segunda mano y que, seguramente, en esas librerías podría encontrar un ejemplar. Finalmente después de varios días y con la suerte de mi parte, pude encontrar un ejemplar de la versión de Enrique Llovet pero, eso era sólo el principio, porque me faltaba otro ejemplar de otro traductor para compararlas.

⁷ El Teatre del Liceu. Barcelona. Temporada 2014-2015. Disponible en: <http://www.liceubarcelona.cat/es/temporada-2014-2015/opera/una-voce-in-off-la-voix-humaine/ficha-artistica.html> [acceso el 15 enero de 2015]

⁸ Enciclopedia Treccani.it en línea. Disponible en: <http://www.treccani.it/enciclopedia/roberto-rossellini/> [acceso el 14 enero de 2015]

⁹ LLOVET Enrique, versiones (1981), *LA MAS FUERTE*, STRINDBERG, August. *ANTES DEL DESAYUNO*, O'NEILL, Eugene. COCTEAU, Jean. *LA VOZ HUMANA*, Ediciones MK, Madrid, Colección Escena.

El tiempo pasaba y no encontraba otra versión, así que, habiendo agotado todas las posibilidades, lo comenté al Pr. Lladó que me sugirió comprobar en las bibliotecas tanto universitarias como públicas. Y así lo hice. Empecé mi búsqueda en las bibliotecas públicas de toda Barcelona sin éxito. Sin embargo, no lo di por perdido y finalmente, encontré la segunda versión en la Biblioteca de la Facultad de Letras de la Universidad de Barcelona; se trata de una traducción publicada en el año 1986 del traductor Joaquín Bochaca¹⁰.

La primera versión está publicada en Ediciones MK. Madrid, 1981. Colección Escena, 49 páginas. LLOVET, Enrique, versiones. *LA MÁS FUERTE*, STRINDBERG, August. *ANTES DEL DESAYUNO*, O'NEILL, Eugene. COCTEAU, Jean. *LA VOZ HUMANA* (pp. 35-49). (cf. Anexo)

La segunda versión está publicada en Ediciones de Nuevo Arte Thor, Barcelona, 1986. Col. El laberinto 21. 122 páginas. COCTEAU, Jean. *La voz humana – La gran separación*, Traducción Joaquín Bochaca. *La voz humana* (pp.9-32). (cf. Anexo)

1.3. Presentación de los traductores y sus bibliografías

1.3.1. Enrique Llovet

Empezaré mi presentación por Enrique Llovet. Además de ser traductor, tiene una extensa bibliografía tanto en el teatro como el cine; su obra es amplia y transcurre a lo largo de la segunda mitad del siglo XX. Enrique Llovet es diplomático, escritor, dramaturgo, guionista de cine y de televisión, crítico teatral y teórico de las artes escénicas, su seudónimo de pluma era *Marco Polo*¹¹. La Diputación Provincial de Málaga crea un premio de teatro y artes con el nombre de Enrique Llovet¹².

A principios de los años sesenta, durante su estancia en Berlín, Llovet conoce a Samuel Bronston, productor de Hollywood, quien le encarga las versiones de dos obras destacadas, los diálogos en castellano de *Rey de Reyes (King of Kings)*, película estadounidense de 1961 dirigida por Nicolas Ray y *El Cid*, película estadounidense de 1961 dirigida por Anthony Mann y protagonizada por Charlton Heston y Sofía Loren.

¹⁰ Cocteau, Jean (1986), *La voz humana – La gran separación*. Ediciones de Nuevo Arte Thor, Barcelona, Col. El laberinto 21.

¹¹ Wikipedia.org. Disponible en: http://es.wikipedia.org/wiki/Enrique_Llovet [acceso el 17 enero de 2015]

¹² Centro Cultural Provincial – Área de cultura y educación – Diputación Provincial de Málaga. Disponible en: <http://www.malaga.es/culturama/anterior/2001/llovet01.html> [acceso el 17 enero de 2015]

La RED – La Red Española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales de Titularidad Pública todo sobre las artes escénicas. Disponible en: <http://www.redescena.net/noticia/2697/xviii-premio-de-teatro-enrique-llovet/> [acceso el 17 enero de 2015]

En el teatro versiona y adapta muchas obras entre las cuales se puede citar, *Las Mujeres Sabias* de Molière (Jean-Baptiste Poquelin, París 1622-1673) dirigida por Miguel Narros, se estrena el 15 de septiembre de 1967 en el Teatro Español de Madrid con la Compañía del Teatro Español¹³. *La Gaviota*¹⁴ de Antón Chejov dirigida por Manuel Collado la cual se estrena el 25 de diciembre de 1981 en el Teatro de Bellas Artes de Madrid con la compañía de María José Goyanes, en las adaptaciones del teatro español podemos citar la adaptación musical de la obra de *Tirano Banderas* de Ramón del Valle-Inclán que se estrena en el Teatro Español el 3 de octubre de 1974¹⁵ bajo la dirección de José Tamayo por la Compañía Lope de Vega, la escenografía y figurines a cargo de Emilio Burgos y la música de Antón García Abril.

Para terminar la presentación de Enrique Llovet me parece importante citar la versión de la obra de teatro de Molière *Tartufo*, que se estrena el 3 de octubre de 1969 en el teatro de la Comedia de Madrid; su primera representación estuvo coronada con un éxito inmediato.

La obra fue aprobada por la censura del Ministerio de Información y Turismo de la época con Manuel Fraga como ministro y Carlos Robles Piquer como director general de Cultura Popular y Espectáculos. A los veinte días, esta aprobación fue revocada y la obra prohibida. (cf. art. El País del 15 de septiembre de 1979¹⁶).

1.3.2. Joaquín Bochaca

En lo que se refiere a la presentación del segundo traductor, Joaquín Bochaca surge un punto que a mi entender es suficientemente relevante para darlo a conocer. Al consultar la bibliografía¹⁷ y ver las publicaciones de este autor mi estupor así como mi desconcierto fueron a la medida del descubrimiento. Para que no haya ningún malentendido quiero manifestar mis reservas en cuanto al autor y traductor. Como estudiante de traducción y de filología francesa me parece importante subrayarlo porque la elección de estos estudios no se hace al azar dado que tiene un propósito claro, permite por un lado, ejercer la traducción de textos porque la práctica traductora difiere mucho de lo que se sabe o de lo que se cree saber de ella y, por otro lado, la filología cuya finalidad es el análisis y la comprensión del sentido primero de las palabras a través de los textos escritos de una cultura determinada o a varias de ellas.

¹³ Teatro.es. Centro de documentación teatral. Disponible en: <http://teatro.es/audiostreaming/las-mujeres-sabias> [acceso el 17 enero de 2015]

¹⁴ Archivo del periódico El País. Hemeroteca 26 de diciembre de 1981. Disponible en: http://elpais.com/diario/1981/12/26/cultura/378169207_850215.html [acceso el 17 enero de 2015]

¹⁵ RESEÑA, 1974, Numero 79, pp. 35-37 in Teatro Madrid – Crítica teatro en línea. Disponible en: <http://www.madridteatro.eu/teatr/teatro/2009/teatro385.htm> [acceso el 17 enero de 2015]

¹⁶ El País. Archivo, crítica teatral, sábado 15 de septiembre de 1979. Nueva versión de “Tartufo”, de Molière-Llovet. Disponible en: http://elpais.com/diario/1979/09/15/cultura/306194414_850215.html [acceso el 17 enero de 2015]

¹⁷ Bochaca, Joaquín. Catàleg Col·lectiu de les Universitats de Catalunya. Disponible en: http://cbueg-mt.iii.com/iii/encore/search/C_Sbochaca_P1_Orightresult?lang=cat&suite=def [acceso el 12 de enero de 2015]

Tanto la práctica de la traducción como el estudio de los textos por medio de la filología, permite al estudiante desarrollar una exigencia a la hora de investigar y traducir porque «*no es oro todo lo que reluce*», esta frase proverbial reviste todo su sentido en este principio de siglo XXI. La sociedad vive una revolución tecnológica: numérica y digital. Por lo tanto, los códigos de comunicación verbales como escritos van cambiando. Sin embargo, algunos malos hábitos permanecen. La introducción de neologismos y de barbarismos en el lenguaje cotidiano hace que la gran mayoría de los hablantes no recuerdan el sentido primero de las palabras. De allí, surgen las ambigüedades semánticas y el mal uso de las mismas. El conocimiento real de las palabras puede ayudar a entender mejor el mundo que nos rodea. Por desgracia, cuando se olvida esta premisa, el resultado es una mezcla de demagogia y de ignorancia.

Para no alejarme del tema central de este estudio, quiero añadir que, no existe ninguna otra versión completa en castellano salvo la versión de Enrique Llovet, que está descataloga. Así pues, debo tener en cuenta esta segunda traducción. No obstante, quiero subrayar que me ceñiré únicamente al texto traducido de la obra original de Jean Cocteau, y prescindiré de otras consideraciones. Dado que este descubrimiento es un hecho bastante inédito y peculiar, lo comenté con el Prof. Lladó y le informé de mi intención de continuar el análisis de este texto pero que tenía que dar a conocer los antecedentes del traductor al lector, sencillamente por honestidad intelectual y me remito al *Catàleg Col·lectiu de les Universitats de Catalunya*.

De este modo, el lector sacará sus propias conclusiones porque no entraré en un debate que no es el tema de este estudio. Sin embargo, como personas racionales que somos, es imposible entender lo que lleva a otras personas a negar un hecho histórico como la Shoah y nos obliga a reflexionar, nadie puede quedarse impasible ante semejante horror. Desde mi punto de vista, no existe la probabilidad de tergiversar, tampoco la probabilidad de manipular estos acontecimientos históricos comprobados por los historiadores. Desgraciadamente, en hoy en día, existen personas que tienen aún estas afinidades ideológicas y no se puede aceptar tales actitudes.

El historiador Henry Rousso¹⁸ define y acuña por primera vez en su libro publicado en el año 1987, el término de *négationnisme* explicando la diferencia con el término *révisionnisme historique*. Cada una de estas palabras refleja una postura ideológica supuestamente parecida, no obstante presentan una diferencia semántica.

« [...] Le grand public découvre à cette occasion le milieu interlope des « révisionnistes », un qualificatif qu'ils s'attribuent impunément (le révisionnisme de l'histoire étant une démarche classique chez les scientifiques, on préférera ici le barbarisme, moins élégant mais plus approprié, de « négationnisme », traduction du *No holocaust américain*). »

¹⁸ Rousso, Henry (1987), « L'ÉVOLUTION, La mémoire juive. *L'effet Darquier ou l'enchaînement diabolique* » in *Le syndrome de Vichy 1944-198...* Éditions du Seuil. Paris, p. 167

Por lo tanto, los ideólogos de esta supuesta ciencia intentan mantener la ambigüedad entre negacionismo «*négationnisme*» y revisionismo histórico «*révisionnisme historique*» para legitimarse ante la opinión pública con unos criterios históricos y científicos que no se fundamentan en ninguna base real. Los futuros traductores y filólogos que se percatarían de un deslizamiento semántico de esta índole deberían intentar mantener el significado de estos dos términos bien diferenciados.

Quería concluir mi observación con una cita de Hannah Arendt¹⁹, que me parece justificada en este caso en concreto:

«[...]Para mi generación y para las personas de mi origen la lección empezó en 1933 y terminó no cuando simplemente los judíos alemanes, sino el mundo entero, tuvo noticia de monstruosidades que al principio nadie creía posibles. Lo que hemos aprendido desde entonces y, que en absoluto carece de importancia, puede contabilizarse como añadidos y ramificaciones del conocimiento adquirido durante estos doce años, de 1933 a 1945. Muchos de nosotros, hemos necesitado los veinte últimos años para digerir lo que ocurrió, no en 1933, sino en 1941 y 1942 y 1943, hasta el amargo final. Y no me refiero con ello a mi congoja y desgracia personales, sino al horror mismo con el que, tal como lo podemos ver ahora, ninguna de las partes afectadas ha podido reconciliarse. Los alemanes han acuñado para designar todo ese complejo fenómeno el término, altamente discutible de «pasado no superado». Pues bien, parece como si hoy, después de tantos años, ese pasado alemán siguiera siendo inmanejable para una buena parte del mundo civilizado. En su momento, el horror mismo, en su pura monstruosidad, parecía, no sólo para mí, sino para otros muchos, trascender todas las categorías morales y hacer saltar por los aires toda norma de derecho; era algo que los hombres no podían ni castigar suficientemente ni perdonar en absoluto. Y en ese horror inexpressable, me temo, todos tendíamos a olvidar las lecciones estrictamente morales y prácticas que antes habíamos aprendido y volveríamos a aprender en medio de innumerables debates dentro y fuera de los tribunales».

Cuando un traductor se enfrenta a una situación tan poco habitual es imprescindible que se pare el tiempo necesario, que busque toda la documentación que pueda encontrar sobre el tema con el fin de tomar una decisión meditada. Sin embargo, también debe pensar que el hecho de haber descubierto esta piedra en su jardín, podría ayudar a quienes tengan a bien en hacer su trabajo de traductor y de filólogo con toda honestidad hacia el hecho histórico y hacia su propia investigación.

¹⁹ Arendt, Hannah (2007) «Responsabilidad personal bajo una dictadura» in *Responsabilidad y Juicio*. Ediciones Paidós Ibérica, S.A. Barcelona, Col. Paidós Básica 128. Traducción Miguel Candel y Fina Birulés. pp. 53-54.

2. La oralidad

2.1. El concepto de oralidad

Antes de empezar el análisis de las versiones castellanas de *La Voix Humaine*, es preciso determinar el concepto de *oralidad*. Según Paul Zumthor²⁰, es un término abstracto cuya formación es reciente y se puede definir de esta manera:

« Ce mot abstrait a été formé il y a peu d'années, sur l'adjectif *oral*, dans les emplois où celui-ci qualifie un fait littéraire. *Oralité* réfère, de façon assez vague, à un type de communication opérée par voie buccale et sonore : aucune notion précise ne s'y attache. [...]. »

A leer esta afirmación, se deduce que en realidad es un concepto que comprende variaciones en los géneros literarios y es una marca característica de la escritura según Henri Meschonnic²¹. Si se quiere utilizar este término es importante restringir su definición. Así el concepto de *oralidad* más estrictamente considerado se entiende de la siguiente manera: la *oralidad* es la transposición de la palabra escrita, la cual es leída y transformada en sonido que produce la voz humana y es captada por el oído del receptor. Para que haya *oralidad* es necesario que el mensaje sea descodificado y reconocido en el entorno social en el cual es producido. El entorno social puede ser cualquier situación creada por los autores de obras de arte y aquí me refiero a las obras escritas destinadas a ser recitadas o leídas en voz alta, como por ejemplo el teatro, la ópera, el canto y la poesía lírica. La *oralidad* se concreta en un acto de comunicación. Para Zumthor²², la *oralidad* pertenece al entorno social en su totalidad:

«Radicalement sociale, autant qu'individuelle, la voix, en transmettant un message, signale en quelque façon la manière dont son émetteur se situe dans le monde et à l'égard de l'autre à qui il s'adresse. La présence, dans un même espace, des participants de cet acte de communication, les met en position de dialogue (réel ou virtuel), engageant ici et maintenant, dans une action commune, leur totalité individuelle et sociale. L'écriture est inapte à produire de tels effets, sinon de façon indirecte et métaphorique.»

En los años veinte, Mijaíl Bajtín junto con Volóshinov (1926)²³, publicaba unos artículos que anunciaban el planteamiento de Zumthor y de otros estudiosos de fines del siglo XX. Sus reflexiones partían de una constatación en la cual *la materia lingüística*, es decir, la palabra escrita no es la parte única del *enunciado*, sino que existe una segunda parte, no verbal, que se relaciona con el contexto de la *enunciación*.

²⁰ « Oralité » Paul Zumthor *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques/ Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, n° 12, 2008, pp. 169-202. p. 169. Disponible en : < URI: <http://id.erudit.org/iderudit/039239ar> > [acceso el 02 y el 16 marzo de 2015]

²¹ Meschonnic, Henri (1999), *Poétique du traduire*. Éditions Verdier, Lagrasse (France). Col. Verdier/Poche 2012, p.34

²² *Ibid.* p. 182

²³ Todorov, Tzvetan (1981), *Mikail Bakhtine, le principe dialogique* suivi de *Écrits du Cercle de Bakhtine*, Éditions du Seuil, Paris, p. 67

Fue la primera vez que se consideró esta *materia lingüística* como parte integrante del *enunciado*:

«En aucun cas la situation extra-verbale n'est uniquement la cause extérieure de l'énoncé, elle n'agit pas du dehors comme une force mécanique. *Non, la situation entre dans l'énoncé comme un constituant nécessaire de sa structure sémantique.* Par conséquent, l'énoncé quotidien [zhiznennoe] pourvu de signification se compose de deux parties : 1) une partie verbalement réalisée (ou actualisée) et 2) une partie sous-entendue. C'est pourquoi on peut comparer un énoncé à un « *enthymème* » » (7, 251)»

Bajtín²⁴ hecha las bases de lo que hoy en día se conoce como *oralidad*: el principio dialógico; para que haya una interacción entre uno o más hablantes es imprescindible que el contexto social sea el mismo y que se produzca con al menos dos hablantes: « (*le locuteur et le destinataire*); *le locuteur lui-même est toujours déjà un être social [...] : l'énoncé n'est pas l'affaire du seul locuteur, mais le résultat de son interaction avec un auditeur dont il intègre par avance la réaction* ».

En esta afirmación, se entiende perfectamente que Volóshinov y Bajtín²⁵ introducen una condición previa a la presuposición del oyente como parte actante del principio dialógico: es una colaboración entre los interlocutores que comparten las mismas condiciones sociales, es decir que además, de adecuar el discurso a las condiciones sociales del oyente, éste es partícipe del *enunciado*: « *Formuler cette constatation serait de dire que tout énoncé peut être considéré comme faisant partie d'un dialogue.*»

En otras palabras:

« Le discours en est quelque sorte le « scénario » d'un certain événement. La compréhension vivante du sens intégral du discours doit reproduire cet événement de rapports mutuels entre interlocuteurs, elle doit le « jouer » de nouveau, et celui qui comprend se charge du rôle de l'auditeur. Mais pour assumer ce rôle, il doit aussi comprendre clairement la position des autres participants.²⁶ »

Me parece que esta introducción sobre el concepto de la *oralidad* permite al lector entender la concepción de la obra de teatro de Cocteau, en el caso que nos ocupa, en la medida que *La Voix Humaine* es considerada un monólogo. Sin embargo, después de este análisis, se puede determinar que esta obra es en realidad un diálogo donde el interlocutor de la protagonista es mudo y sus respuestas son sustituidas por líneas punteadas. A continuación, Bajtín²⁷ observa lo siguiente:

« Pour devenir dialogiques, les relations logiques et les relations sémantiques objectales doivent s'incarner, comme on l'a déjà dit, c'est-à-dire qu'elles doivent entrer dans une autre sphère d'existence : devenir *discours*, c'est-à-dire énoncé, et recevoir un *auteur*, c'est-à-dire le créateur de cet énoncé dont l'énoncé à son tour exprime la position.

En ce sens, tout énoncé a un auteur, que nous entendons dans l'énoncé même, en tant que son créateur. [...] La réaction dialogique personnifie l'énoncé auquel elle réagit (32, 246) ».

²⁴ *Ibid.* pp. 69-70

²⁵ *Ibid.* p. 71

²⁶ *Ibid.* pp. 75-76

²⁷ *Ibid.* p. 96

Diríamos pues, que *La Voix Humaine* a pesar de su forma monologal constituye en realidad una pieza dialógica en el sentido que dan Bajtín y Volóshinov.

2.2. Traducir la oralidad

En el momento en que el traductor se enfrenta a un encargo de versionar una obra literaria, debe tener en cuenta varios factores que son implícitos en el texto, tanto en una obra de teatro como en una ópera. Para empezar el análisis de estos factores, el traductor tiene que tener muy claro que la práctica traductora tendrá una vertiente no sólo lingüística sino también semiótica, es decir, que los signos (lo gestual) en su conjunto deberá ser tomado en cuenta de manera específica en la traducción.

Según Todorov²⁸, Bajtín analiza el proceso de creación literaria incluyendo la práctica traductora porque existen dos *enunciados* que establecen el diálogo. El primer *enunciado* es presente y se percibe tanto por el autor como por el receptor como «*la manifestation d'une conception du monde*; ». El segundo *enunciado* es ausente y se percibe «*comme la manifestation d'une autre* », es decir, otra manera de entender el mundo y lo expresa así:

«Dans le processus de création littéraire, l'éclairage réciproque d'une langue maternelle et d'une langue étrangère [quand l'œuvre y fait recours] souligne et objective précisément le côté «*conception du monde* » de l'une et de l'autre langue, leur forme interne, le système axiologique qui leur est propre. Pour la conscience qui crée l'œuvre littéraire, ce ne sont évidemment pas le système phonétique de la langue natale, ses particularités morphologiques, son lexique abstrait, qui apparaissent dans le champ éclairé par la langue étrangère, mais précisément ce qui fait de la langue une conception du monde concrète et intraduisible absolument ; précisément *le style de la langue en tant que totalité*. (24, 427)».

Cuando este mismo encargo es la versión de una obra de teatro, el traductor no trabajará de manera individual sino que tendrá que mantenerse al servicio de la obra dado que el teatro, al contrario de una novela es dinámico, es parte de la vida misma en el escenario; el traductor estará sujeto en primer lugar, a la puesta en escena del director y en segundo lugar, a la personalidad de los actores y finalmente al decorado.

Medvedev junto con Bajtín²⁹ definen los primeros elementos del género literario de esta manera:

«Une entité artistique de n'importe quel type, c'est-à-dire de n'importe quel genre, se relie à la réalité sur un double mode ; les particularités de cette double orientation déterminent le type de cette entité, c'est-à-dire son genre. L'œuvre est orienté, premièrement, vers les auditeurs et les récepteurs, et vers certaines conditions de l'exécution et de la perception. Deuxièmement, l'œuvre est orientée vers la vie, pour ainsi dire de l'intérieur, par son contenu thématique. Chaque genre, à sa façon, s'oriente thématiquement vers la vie, vers ses événements, ses problèmes, etc. (10, 177)».

²⁸ *Ibid.* p. 97

²⁹ *Ibid.* p. 127

Enrique Llovet³⁰ en su presentación de las versiones de *LA MÁS FUERTE*, STRINDBERG, August. *ANTES DEL DESAYUNO*, O'NEILL, Eugene. COCTEAU, Jean. *LA VOZ HUMANA*, lo expresa muy bien:

«Salgo de este trabajo con emociones poco frecuentes y reflexiones inhabituales. Se trataba de conjuntar tres monólogos femeninos y confiarlos a tres grandes actrices [...]. El más fino psicólogo, el ser más querido y penetrante sorprende, interpreta, deduce o imagina ciertos matices de otra persona sin ir más lejos de la suposición limitada o la adivinación afectuosa. [...] El miembro más humilde y enterizo del rebaño social tiene un comportamiento rico y variado cuyas tendencias no sólo expresan un “carácter”, unas cualidades de orden personal, sino, también, el eco de la presión exterior y de su choque con la intimidad. [...] La idea de estos personajes por el contrario, se carga de respeto hacia el misterio del “yo” y rechaza con violencia las normas, los modelos y los automatismos. [...]».

Cuando se lee la presentación de Enrique Llovet, se entiende perfectamente que el papel del traductor no se limita a ser un simple mediador sino que es una parte activa del proceso de transmisión del mensaje que quiere dar a conocer el autor. Además de satisfacer a quienes intervinieren en la obra, a sus necesidades expresivas y demás rasgos interpretativos debe tener en cuenta a los espectadores y a los receptores porque son ellos quienes aceptarán o rechazarán el proyecto que se les propone. Es una labor compleja y no puede ser llevada a cabo sin que el traductor tenga un conocimiento o mejor dicho, una percepción de la intertextualidad, del lenguaje no verbal de la lengua meta. Todos estos elementos son previos a la traducción de la *oralidad* y deben ser tomados en consideración.

2.3. Competencia lectora del traductor

Según Todorov³¹, Bajtín considera que la posición del autor y del traductor frente a *la obra poética* es parecida; el autor pasa por el proceso creador y traslada sus emociones más profundas a sus personajes quienes son los mensajeros y ellos, a su vez, tienen por misión transmitir hacia el exterior, es decir, hacia el posible receptor sus inquietudes; se identifica con sus creaciones literarias por consiguiente, empatiza con ellas, el «yo» poético se transforma en «nosotros». Sin embargo, el autor debe recuperar su posición de creador y debe distanciarse de sus personajes para continuar el relato y, al mismo tiempo, permite concluir su obra proponiendo al receptor compartir su mensaje, es decir, empezar un diálogo que contiene una parte de la realidad tal como la *concibe y elabora el autor*.

³⁰ Llovet, Enrique, versiones (1981) *LA MAS FUERTE*, STRINDBERG, August. *ANTES DEL DESAYUNO*, O'NEILL, Eugene, COCTEAU, Jean. *LA VOZ HUMANA*. Ediciones MK, Madrid, Colección Escena, pp. 5-6

³¹ *Ibid.* 169

Sin embargo, la situación de creación del traductor es diferente ligeramente del autor porque trabajará en una obra original escrita existente. Por lo tanto, la dificultad reside en el hecho de transmitir el *enunciado* original y deberá tener una excelente competencia lectora del texto original, la comprensión del *mensaje* es imprescindible. Además, otros elementos de relevancia entran en juego como por ejemplo, el enfoque y la singularidad de la obra. El traductor debe crear un texto original sin olvidarse de todas las peculiaridades de la lengua meta.

A continuación, entraré en detalle en lo que realmente se entiende por versionar un texto literario y en particular una obra de teatro como *La Voix Humaine* de Cocteau en lo que a los elementos de oralidad se refiere.

3. Comparaciones de las versiones castellanas

3.1. Descripción del análisis comparativo

La obra de Cocteau, *La Voix Humaine* es el ejemplo perfecto de lo que Bajtín denomina *la palabra viva*. Cuando Cocteau creó la obra, su intención era que el auditor o receptor fuera partícipe del drama que se está desarrollando en el escenario. Como se comentó anteriormente, *la obra poética* es el reflejo de la vida. A diferencia de la vida real, *la obra poética* de cualquier género literario, puede ser creada una y otra vez hasta el infinito y nunca será la misma obra aunque el texto escrito permanece sin ningún cambio porque está *enmarcado* en un cuadro que es el libro. Así pues, el traductor tendrá la difícil tarea de mantener *viva* la obra creada por el autor en cuanto se habla de teatro.

Para apoyar el análisis de las versiones castellanas, he optado por una tabla analítica de varios segmentos de la obra original de Cocteau (**original**) y los segmentos de las dos versiones castellanas, la primera, de E. Llovet (**versión 1**) y la segunda, de J. Bochaca (**versión 2**). Al tratarse de un análisis comparativo se ha intentado seleccionar un segmento por cada página del texto original que ha servido de referencia para los segmentos de cada una de las versiones en castellano. Sin embargo, como se puede observar, los segmentos escogidos de la obra original se encuentran a veces en una misma página dado que la paginación y la tipografía de cada publicación son de diferentes estilos.

3.1.2. Tabla comparativa

La Voix Humaine					
Pág.	Original	Pág.	Versión 1 (Llovet)	Pág.	Versión 2 (Bochaca)
20	[...].....Mais, Madame, retirez-vous. Je vous répète que je ne suis pas le docteur Schmit..... [..]	36	[...] Déjelo ya señora... ya está bien...No, esta no es la clínica... [..]	17	[...] Pero, señora, retírese usted. Le repito que yo no soy el doctor Schmit... [..]
20	[...]....C'était un vrai supplice de t'entendre à travers tout ce monde..... oui..... oui....non..... [..]	36	[...] Era una tortura, te oigo en medio de un tumulto... no...no...sí..., [..]	17	[...]..... Ha sido un verdadero suplicio oírte a través de toda esa gente..... sí..... sí..... no.... [..]
21 [..] J'avais un peu mal de tête, mais je me suis secouée. [..]	37	[...] tenía un poco de jaqueca, pero enseguida se me fue... [..]	18	[...] Tenía un ligero dolor de cabeza, pero ya estoy bien. [..]
22	[...] Ma robe rose, avec la fourrure..... Mon chapeau noir.... [..]	37	[...]...El traje salmón y la piel clara esa... ¡Pues!, el sombrero negro, aquel que compramos juntos... [..]	18	[...]Mi falda rosa, con el abrigo..... Mi sombrero negro..... [..]
23	[...]..... Le sac ?Tes lettres et les miennes. [..]	37	[...]¿En el bolso? Pues todas las cartas, las tuyas y las mías... [..]	18	[...]..... ¿El bolso? Tus cartas y las mías. [..]
23	[...].....Oh ! mon chéri, ne t'excuse pas, c'est très naturel et c'est moi qui suis stupide..... [..]	37	[...] No, cariño, no me des más explicaciones, la tonta soy yo... [..]	18	[...] ¡Oh! querido, no te disculpes, es muy natural, soy yo la estúpida..... [..]
23	[...].....Tu es gentilTu es gentil..... [..]	37	[...] Eres muy bueno... y muy cariñoso... [..]	18	[...].....Eres muy amable..... Eres muy amable..... [..]
24	[...]..... Il a toujours été convenu que nous agirions avec franchise [..]	37	[...] Dijimos que seríamos siempre francos el uno con el otro..... Siempre... [..]	18 19	[...]..... Siempre..... Siempre habíamos convenido que obraríamos con franqueza y... [..]
26	[...] Si, si Souviens-toi du dimanche à Versailles et du pneumatique..... [..]	38	[...] ¡Pues claro! ¿Es que no te acuerdas de aquella carta que te escribí y aquel domingo en Versailles? [..]	19	[...] Sí, sí..... Acuérdate el domingo de Versailles y del neumático,..... [..]
28	[...].....Nous verrons oui..... oui.....oui, mon chéri..... entendu..... mais oui, mon chéri..... [..]	39	[...] Bueno, ya pensaremos eso... De acuerdo... De acuerdo, amor mío... que sí que lo entiendo... [..]	20	[...]Veremos.....sí..... ...sí.....sí, querido..... entendido..... ... naturalmente que sí, querido [..]

La Voix Humaine					
Pág.	Original	Pág.	Versión 1 (Llovet)	Pág.	Versión 2 (Bochaca)
32	[...].Tu ris ! J'ai des yeux à la place des oreilles..... (Avec un geste machinal de se cacher la figure.)[...]	40	[...]... Ahora mis ojos están en mis oídos... (<i>se cubre el rostro instintivamente</i>) [...]	22	[...]¡Te ríes! Tengo ojos en lugar de las orejas..... (Con un gesto maquinal de taparse la cara)..... [...]
35	[...]. C'est vous JosephC'est Madame [...]	41	[...] ¿José? ¿Es usted?... Sí, sí, soy la señora... [...]	23	¿Es usted, José?..... Es la señora..... [...]
36	[...].....Sans douteBien sûr..... Tu as sommeil....Tu es bon d'avoir téléphoné Très bon (Elle pleure.) (Silence.)	42	[...] Sí, eso pasa mucho... Estás cansado..., pero eres un ángel habiendo vuelto a llamar... un ángel muy bueno... (<i>Llora. Una pausa</i>)	23	[...]Sin duda Claro que sí..... Tienes sueño..... Eres muy bueno por haber telefonado.....Muy bueno. (<i>Llora.</i>) (Silencio.).....[...]
39	[...], au bout d'une heure j'ai téléphoné à Marthe. Je n'avais pas le courage de mourir seule..... [...]	43	[...]... aguanté una hora o algo así... y luego llamé a Marta... hace falta mucho valor para morirse sola [...]	24	[...], al cabo de una hora telefoneé a Marthe. No tenía el valor de morir sola..... [...]
41	[...], exactement la même que ce soir dans l'appareil..... Lâche ? c'est moi qui suis lâche. [...]	44	[...]... igual que ahora... No, que va... tú no... la única cobarde soy yo..... [...]	25	[...], exactamente igual que esta noche en el teléfono..... ¿Cobarde?..... Yo soy cobarde. [...]
43	[...]..... Du reste, cette fois-ci, je suis brave, très brave [...]	45	[...]... Te juro que voy a ser la mujer más valiente del mundo... [...]	26[...] Además, ahora soy valiente, muy valiente..... [...]
43	[...]..... Non..... attends..... ...attends..... [...]	45	[...]... Espera todavía un poco... un poco más... Espera un poco... [...]	26	[...]No..... espera..... espera..... [...]
46	[...].....Marthe a sa vie organisée..... [...]	46	[...]... Marta tiene su propia vida... [...]	27	[...].....Marthe tiene su vida organizada..... [...]
51	[...]..... Allô ! Allô ! Madame, retirez-vous. [...]	47	[...]... ¿Qué? ¿Oiga? ¿Oiga?... Por favor señora cuelgue... [...]	29	...[...] ¡Oiga! ¡Oiga! Señora, retírese. [...]
54	[...] Mais avec cet appareil, ce qui est fini est fini..... Sois tranquille. On ne se suicide pas deux fois [...]	48	[...]... Por teléfono lo que se ha acabado se ha acabado. No, amor mío... Los suicidas no se repiten... [...]	30	[...] Pero con este aparato, lo que se acabó, se acabó..... Estate tranquilo. Nadie se suicida dos veces..... [...]

<i>La Voix Humaine</i>					
<i>Pág.</i>	<i>Original</i>	<i>Pág.</i>	<i>Versión 1 (Llovet)</i>	<i>Pág.</i>	<i>Versión 2 (Bochaca)</i>
56	[...]. Je disais simplement que si tu me trompais par bonté d'âme et que je m'en aperçois, je n'en aurais que plus de tendresse pour toi [...]	48	[...]... No, te decía, que si mintieras por... para no hacerme sufrir y... y yo lo descubriese, te querría más de lo que te quiero... [...]	31	[...]. Yo decía simplemente que tú me engañaras por bondad de alma y yo me diera cuenta, experimentaría más ternura por ti..... [...]
59	[...]. Dépêche-toi. Vas-y. Coupe ! Coupe vite ! Coupe ! Je t'aime, je t'aime, je t'aime, je t'aime (Le récepteur tombe par terre.)	49	[...]...Sí..., pero ahora date prisa y cuelga... ¡Cuelga, por favor! ¡Ya! Te quiero... más que a mi vida... más que a mi vida... más que a mi vida....	32	Date prisa. Venga. ¡Corta! ¡Corta deprisa! ¡Corta! Te quiero, te quiero, te quiero, te quiero, te quiero..... (El teléfono cae al suelo)
59	RIDEAU	49	OSCURO	32	

3.2. *Análisis de las versiones*

Las referencias para analizar cada una de las versiones castellanas serán los segmentos elegidos en las páginas de la obra original de Cocteau y cada segmento será comentado con el apoyo de dos obras de referencia de dos teóricos de la traducción y teniendo en cuenta aspectos que marcan la oralidad, como son la naturalidad de la «palabra viva» y el ritmo. Henri Meschonnic *Poétique du traduire* y Umberto Eco *Decir casi lo mismo*, respectivamente. Estos dos teóricos han reflexionado sobre la práctica traductora y su importancia en los campos del conocimiento y más especialmente en el campo de la literatura en su sentido más amplio. El análisis de los segmentos seguirá el orden de la paginación de la obra original (*cf. tabla comparativa, 3.1.2.*) y se centrará en las opciones escogidas por los traductores en cada una de las versiones.

3.2.1. Tabla analítica de la Versión 1(Llovet) y de la Versión 2 (Bochaca)

A continuación, se podrá observar cuales son las diferentes elecciones de cada uno los traductores más adelante E. Llovet (v1) y J. Bochaca (v2) a la hora de versionar el texto original y en qué manera enfocan la oralidad en sus versiones en castellano.

Así pues, se comprobará esta afirmación con los segmentos originales franceses seleccionados de sus versiones:

Pág. 20	« [...]..... <i>Mais, Madame, retirez-vous. Je vous répète que je ne suis pas le docteur Schmit</i> [...]»
v1	« [...] <i>Déjelo ya señora... ya está bien... No, esta no es la clínica...</i> [...]»
v2	« [...] <i>Pero, señora, retírese usted. Le repito que yo no soy el doctor Schmit...</i> [...]»
<p>Se puede apreciar en este segmento que E. Llovet (v1) optó por versionar el enunciado y adaptarlo al receptor en lengua castellana. Sin embargo, en la versión de J. Bochaca (v2) se mantiene en una traducción literal. Para que al receptor hispanófono le resulte más natural; las secuencias rítmicas del enunciado, por ejemplo, «Déjelo ya señora», en francés «<i>Mais, Madame retirez-vous</i>». Además, las secuencias en castellano connotan el estado emocional del personaje con el adverbio «ya». El cambio del «<i>docteur Schmit</i>» por «<i>la clínica</i>», no hubiera sido necesario porque no influye en el sentido del enunciado principal, es sentido común³².</p>	
Pág. 20	« [...]... <i>C'était un vrai supplice de t'entendre à travers tout ce monde...oui.... oui....non.....</i> [...]»
v1	« [...] <i>Era una tortura, te oigo en medio de un tumulto... no...no...sí...,</i> [...]»
v2	« [...]..... <i>Ha sido un verdadero suplicio oírte a través de toda esa gente..... si..... si..... no...</i> [...]»
<p>El enunciado original es largo, la prosodia se mantiene en francés, el registro es formal aunque se puede percibir una nota emocional «<i>à travers tout ce monde</i>». Aquí, E. Llovet (v1) optó por dos enunciados cortos. Sin embargo, se puede advertir que existe un falso sentido. Al cortar el enunciado pierde el sentido primero. Por un lado, en el primer enunciado se enfatiza, «<i>un vrai supplice</i>» por «<i>una tortura</i>», por otro lado, el segundo enunciado, al ser separado por una coma puede dar entender que la protagonista habla de dos situaciones diferentes lo que rompe el continuum del enunciado original, según H. Meschonnic³³. Por lo tanto, una propuesta de traducción sería la siguiente, conservando las palabras «<i>tortura</i>» y «<i>tumulto</i>»: «<i>Era una tortura oírte en medio de este tumulto...</i>», en este enunciado se habla de una situación pasada y no presente. En lo que se refiere a la inversión de las palabras «<i>no...no...sí</i>», se hubiera podido mantener la sucesión de los vocablos originales dado que no influye en el sentido del enunciado en castellano.</p>	

Pág. 21	«..... [...] <i>J'avais un peu mal de tête, mais je me suis secouée.</i> [...]»
----------------	---

³² Meschonnic, Henri (1999), *Poétique du traduire*. Éditions Verdier, Lagrasse (France).

Col. Verdier/Poche 2012. p.105

³³ *Ibid.* p. 147

v1	« [...] tenía un poco de <u>jaqueca</u> , pero enseguida se me fue... [...] »
v2	« [...] Tenía un ligero <u>dolor de cabeza</u> , pero ya estoy bien. [...]»
<p>En este segmento, se puede apreciar que la versión castellana mantiene la estructura morfosintáctica del francés. En los dos casos el registro es familiar y se conserva el sentido. En este caso el traductor E. Llovet (v1) eligió una solución próxima al enunciado original dado que no existe ninguna dificultad de traducción.</p>	
Pág. 22	« [...] <u>Ma robe rose, avec la fourrure..... Mon chapeau noir.....</u> [...] »
v1	« [...] <u>El traje salmón y la piel clara esa...</u> ¡Pues!, <u>el sombrero negro, aquel que compramos juntos...</u> [...]»
v2	« [...] <u>Mi falda rosa, con el abrigo..... Mi sombrero negro.....</u> [...]»
<p>Se puede observar que de todo que en la versión de E. Llovet (v1) el enunciado fue versionado, sólo se mantiene «<u>sombrero negro</u>»; esto confirma lo que según H. Meschonnic³⁴ designa como «<i>l'oral est alors une propriété possible de l'écrit comme du parlé</i>». Por lo tanto, se puede deducir que el traductor tuvo que tomar en cuenta la puesta en escena, el cambio de discurso de lo formal o neutro hasta un registro más oral y adaptarse a la estructura escénica del director y de la protagonista. En la traducción J. Bochaca (v2), se observa un error de traducción «<u>falda</u>» en lugar de «<u>vestido</u>». Se puede considerar una inadvertencia o que no lo entendió.</p>	
Pág. 23	« [...]..... <u>Le sac ?Tes lettres et les miennes.</u> [...]»
v1	« [...] <u>¿En el bolso? Pues todas las cartas, las tuyas y las mías...</u> [...] »
v2	« [...]..... <u>¿El bolso? Tus cartas y las mías.</u> [...]»
<p>En este caso, E. Llovet (v1) ha mantenido el sentido, desde el punto de vista formal, el enunciado toma una variación y añade «<u>En el bolso</u>» y «<u>Pues todas</u>». Esta variación informa al receptor de la enfatización del momento de tensión emocional en el diálogo y constituye un rasgo de oralidad que el traductor ha recogido en su versión. Sin embargo, en la versión de J. Bochaca (v2) no se puede comentar nada que nos de pistas en este sentido. No refleja elementos de oralidad.</p>	

³⁴ *Ibid.* p. 147

Pág. 23	« [...]... <i>Oh ! mon chéri, ne t'excuse pas, c'est très naturel et c'est moi qui suis stupide.</i> [...]»
v1	« [...] <i>No, cariño, no me des más explicaciones, la tonta soy yo...</i> [...]»
v2	« [...] <i>¡Oh! querido, no te disculpes, es muy natural, soy yo la estúpida.</i> [...]»
<p>A diferencia del segmento original, donde la prosodia indica un registro formal así como un fraseado sostenido en que se nota la clase social, es decir, <i>burgués</i>, la versión castellana (v1) reduce el enunciado a un registro más próximo, pero a pesar de eso, el ritmo se mantiene. La transposición del enunciado a la forma negativa permite al traductor acórtalo y darle una intensidad escénica. En la versión (v2) se mantiene la literalidad.</p>	
Pág. 23	«[...]..... <i>Tu es gentil</i> <i>Tu es gentil</i> [...]»
v1	« [...] <i>Eres muy bueno... y muy cariñoso...</i> [...]»
v2	« [...]..... <i>Eres muy amable</i> <i>Eres muy amable</i> [...]»
<p>En el texto original, el enunciado tiene dos frases cortas interrumpidas por una línea punteada. Aquí, vemos una forma implícita de dar a entender una tristeza, el determinante «<i>gentil</i>» en francés informa del <i>amor</i> hacia la persona. En la versión castellana (v1), el hecho de utilizar el superlativo «<i>muy</i>» permite establecer el estado de ánimo del personaje, lo hace más próximo en la intensidad emocional. El traductor busca la empatía del espectador. En la versión (v2), se traduce por el adjetivo «<i>amable</i>» aunque marca la amabilidad no transmite el <i>amor</i> que transmite el determinante «<i>gentil</i>».</p>	
Pág. 24	«[...]..... <i>Il a toujours été convenu que nous agirions avec franchise</i> [...]»
v1	«[...] <i>Dijimos que seríamos siempre francos el uno con el otro... Siempre...</i> [...]»
v2	«[...]... <i>Siempre</i> <i>Siempre</i> <i>habíamos convenido que obraríamos con franqueza...</i> [...]»
<p>La dificultad en este segmento reside en compatibilizar el enunciado francés y mantener en la versión castellana la inflexión de la voz de la protagonista. El enunciado francés tiene un registro formal casi distante en un entorno social de clase alta. En la versión castellana el registro se hace más próximo. Sin embargo, E. Llovet (v1) conserva una referencia del enunciado francés con el adverbio «<i>toujours</i>» que encontramos en el enunciado en castellano con el adverbio «<i>siempre</i>». El sentido profundo de la frase se mantiene (seremos honestos). En la versión de J. Bochaca (v2) la repetición del adverbio «<i>Siempre</i>» marca el énfasis del adverbio francés «<i>toujours</i>».</p>	

Pág. 26	«[...] <i>Si, si Souviens-toi du dimanche à Versailles et du pneumatique.....</i> [...]
v1	« [...] <i>¡Pues claro! ¿Es que no te acuerdas de aquella carta que te escribí y aquel domingo en Versailles? [...]</i> »
v2	« [...] <i>Sí, sí..... Acuérdate el domingo de Versailles y del neumático.....</i> [...]
<p>En este segmento, E. Llovet (v1) ha versionado todo el enunciado, se observa que permanece «domingo en Versailles». Según H. Meschonnic : «<i>Tant que l'unité n'est pas le texte, on peut faire comme Florian avec Cervantes, ajouter et enveloper des passages entiers [...]</i>». Además, el traductor mantiene el significado del enunciado con el deíctico «<i>aquel</i>» que conserva la equivalencia del artículo partitivo francés «<i>du</i>» y hace de este día especial. Otra posible traducción conversando la dinámica teatral y el deíctico «<i>aquel</i>». «<i>Si, si... Acuérdate de aquel domingo en Versailles y del neumático....</i>». En la versión de J. Bochaca (v2) se aprecia un pequeño descuido: se escribe «<i>de Versailles</i>» en lugar de «<i>en Versailles</i>».</p>	
Pág. 28	« [...]..... <i>Nous verronsoui.....oui.....oui, mon chéri</i> <i>entendu..... mais oui, mon chéri..... [...]</i> »
v1	« [...] <i>Bueno, ya pensaremos eso... De acuerdo... De acuerdo, amor mío... que sí que lo entiendo... [...]</i> »
v2	« <i>Veremos.....sí.....sí.....sí, querido..... entendido.....</i> <i>naturalmente que sí, querido [...]</i> »
<p>Tomando como referencia la premisa de H. Meschonnic de que «en cuanto la unidad no es el texto se puede añadir o quitar según la necesidad del guion» E. Llovet (v1) versiona el segmento pero el sentido se mantiene aunque la variación es importante. Añade en el enunciado castellano un adjetivo y varias palabras: «<i>Bueno,</i>» «<i>De acuerdo.....De acuerdo</i>». Se puede observar también más adelante «<i>que sí que lo</i>», se puede suponer que es una de las exigencias del director. El ritmo se mantiene y la prosodia suena natural en castellano. La versión de J. Bochaca (v2) traduce «<i>mais oui</i>» por el adverbio «<i>naturalmente</i>» para conservar la insistencia que transmite el enunciado original.</p>	

Pág. 32	« [...] <u>Tu ris ! J'ai des yeux à la place des oreilles...</u> (Avec un geste machinal de se cacher la figure.)[...]
v1	« [...] <u>Ahora mis ojos están en mis oídos...</u> (Se cubre el rostro <u>instintivamente</u>) [...]
v2	« [...] <u>¡Te ríes! Tengo ojos en lugar de las orejas.....</u> (Con un gesto <u>maquinal</u> de taparse la cara)..... [...]
<p>Se puede advertir en este enunciado que la versión castellana acorta el enunciado francés. En efecto, «<i>Tu ris !</i>» no aparece en el enunciado castellano, en lugar de «<i>à la place</i>», se lee «<i>están en</i>» y finalmente, se escogió «<i>oídos</i>» para la denominación de «<i>oreilles</i>», en este caso, la palabra «<i>oído</i>» es más adecuada que el vocablo «<i>oreja</i>» como en la versión de J. Bochaca (v2). En las indicaciones entre paréntesis, E. Llovet (v1) opta por «<i>instintivamente</i>» en lugar de «<i>geste machinal</i>». En la versión de J. Bochaca (v2) se conserva la literalidad de «<i>orejas</i>».</p>	
Pág. 35	« [...] <u>C'est vous Joseph.....C'est Madame.....</u> [...]»
v1	« [...] <u>¿José? ¿Es usted?... Sí, sí, soy la señora...</u> [...]
v2	« <u>¿Es usted, José?..... Es la señora.....</u> [...]
<p>En este segmento, el enunciado de por sí no presenta ninguna dificultad de traducción. Sin embargo, se puede analizar la coherencia en cuanto a la elección de traducir los antropónimos. Si se considera que la acción transcurre en un entorno social de la alta burguesía española, la opción de E. Llovet (v1) es lógica. Además, se conserva en el inconsciente colectivo que los criados sólo se pueden llamar <i>José, María</i> etc. Lo que es también implícito en francés. La versión de J. Bochaca (v2) se mantiene la literalidad.</p>	
Pág. 36	« [...]..... <u>Sans doute.....Bien sûr.....Tu as sommeil.....Tu es bon d'avoir téléphonéTrès bon</u> (Elle pleure.) (Silence.)
v1	« [...] <u>Sí, eso pasa mucho... Estás cansado..., pero eres un ángel habiendo vuelto a llamar... un ángel muy bueno...</u> » (Llora. Una pausa)
v2	« [...]..... <u>Sin duda..... Claro que sí..... Tienes sueño..... Eres muy bueno por haber telefonado.....Muy bueno. (Llora.) (Silencio.).....</u> [...]
<p>Se puede observar una vez más que en la versión E. Llovet (v1) no se ha respetado en absoluto el enunciado original debido a las exigencias escénicas. El traductor está sujeto a la puesta en escena y debe considerar lo semiótico, es decir, lo gestual siguiendo las instrucciones del autor/director. El sentido del enunciado se mantiene en los dos enunciados «<i>Estás cansado</i>» y «<i>habiendo vuelto a llamar</i>». En la versión de J. Bochaca (v2) la literalidad llega hasta al punto de mantener el verbo «<i>telefonar</i>».</p>	

Pág. 39	« [...], <u>au bout d'une heure j'ai téléphoné à Marthe. Je n'avais pas le courage de mourir seule.....</u> [...]»
v1	« [...]... <u>aguanté una hora o algo así... y luego llamé a Marta... hace falta mucho valor para morirse sola</u> [...]»
v2	« [...], <u>al cabo de una hora telefoneé a Marthe. No tenía el valor de morir sola...</u> [...]»
<p>En este enunciado, se puede observar que E. Llovet (v1) ha mantenido una línea en coherencia con el enunciado original. Pero como en los enunciados anteriores se desmarca del original. En la versión de J. Bochaca (v2) el antropónimo de Marthe no se traduce. Se puede deducir que es una elección del traductor o puede que sea un descuido.</p>	
Pág. 41	« [...], <u>exactement la même que ce soir dans l'appareil.....Lâche ?</u> <u>c'est moi qui suis lâche</u> [...]»
v1	« [...]... <u>igual que ahora... No, que va... tú no... la única cobarde soy yo.....</u> [...]»
v2	« [...], <u>exactamente igual que esta noche en el teléfono.....</u> ¿ <u>Cobarde?</u> <u>Yo soy cobarde.</u> [...]»
<p>En este enunciado, se puede observar que E. Llovet (v1) ha mantenido la misma línea que en el enunciado original. Pero como en los enunciados anteriores se desmarca del original. En la versión de J. Bochaca (v2) conserva la literalidad.</p>	
Pág. 43	«[...]..... <u>Du reste, cette fois-ci, je suis brave, très brave.....</u> [...]»
v1	«[...]... <u>Te juro que voy a ser la mujer más valiente del mundo...</u> [...]»
v2	«..... [...] <u>Además, ahora soy valiente, muy valiente.....</u> [...]»
<p>En este segmento, E. Llovet (v1) da un giro al enunciado original en «très brave» se convierte en «más valiente del mundo». En lo que se refiere a la versión de J. Bochaca (v2) traduce el enunciado original manteniendo la literalidad.</p>	
Pág. 43	« [...]..... <u>Non.....attends.....attends.....</u> [...]»
v1	«[...]... <u>Espera todavía un poco... un poco más... Espera un poco...</u> [...]»
v2	«[...]..... <u>No..... espera espera.....</u> [...]»
<p>En este fragmento, se puede apreciar que el enunciado de la versión de E. Llovet (v1) se adecua al enunciado original. La continuidad en el fraseo se conserva; la relación es continua y no rompe el ritmo de la oralidad. Es más le da un giro dramático adaptándose a la prosodia castellana. En la versión de J. Bochaca (v2) se traduce palabra por palabra.</p>	

Pág. 46	« [...]..... <i>Marthe a sa vie organisée.....</i> [...]»
v1	«[...]... <i>Marta tiene su propia vida...</i> [...]»
v2	« [...]..... <i>Marthe tiene su vida organizada.....</i> [...]»
Este fragmento, no tiene ninguna dificultad de traducción. E. Llovet (v1) mantiene el sentido y el antropónimo se ha traducido en la lengua de llegada, es coherente. En la versión de J. Bochaca (v2) no se traduce ¿voluntad o inadvertencia? Creemos que se trata más bien de inadvertencia o descuido.	
Pág. 51	«[...]..... <i>Allô ! Allô ! Madame, retirez-vous.</i> [...]»
v1	« [...]... <i>¿Qué? ¿Oiga? ¿Oiga?... Por favor señora <u>cuelgue</u>...</i> [...]»
v2	«... [...] <i>¡Oiga! ¡Oiga! Señora, <u>retírese</u>.</i> [...]»
Aquí se puede observar que en la versión de E. Llovet (v1) optó sólo por cambiar « <i>retirez-vous</i> » por « <i>cuelgue</i> ». El resto del enunciado se mantiene.	
Pág. 54	«[...] <i>Mais avec cet <u>appareil</u>, ce qui est fini est fini.....<u>Sois tranquille</u>. On ne se suicide pas deux fois</i> [...]»
v1	«[...]... <i>Por <u>teléfono</u> lo que se ha acabado se ha acabado. <u>No</u>, amor mío... Los suicidas no se repiten...</i> [...]»
v2	«[...] <i>Pero con este aparato, lo que se acabó, se acabó</i> <i>Estate tranquilo. Nadie se suicida dos veces.....</i> [...]»
En este fragmento, E. Llovet (v1) eligió el vocablo « <i>teléfono</i> » en lugar de « <i>aparato</i> » como en el original. Esto mantiene una naturalidad en el discurso del día a día y entra en un registro familiar. La versión de J. Bochaca (v2) traduce literalmente el enunciado.	
Pág. 56	«[...] <i>Je disais simplement que si tu trompais <u>par bonté d'âme</u> et que je m'en aperçoive, je n'en aurais que plus de tendresse pour toi</i> [...]»
v1	«[...]... <i>No, te decía, que si mintieras por... <u>para no hacerme sufrir</u> y... y yo lo descubriese, te querría más de lo que te quiero...</i> [...]»
v2	«[...] <i>Yo decía simplemente que tú me engañaras <u>por bondad de alma</u> y yo me diera cuenta, experimentarí más ternura por ti.....</i> [...]»
En este fragmento, E. Llovet (v1) optó por cambiar « <i>par bonté d'âme</i> » por « <i>para no hacerme daño</i> » como en el original. Este giro mantiene una naturalidad en el discurso en lengua castellana. En la versión de J. Bochaca (v2) se conserva la literalidad.	

Pág. 59	«[...] <i>Dépêche-toi. Vas-y. Coupe ! Coupe vite ! Coupe ! Je t'aime, je t'aime, je t'aime, je t'aime, je t'aime..... (Le récepteur tombe par terre.)</i> »
v1	« [...]... <i>Sí...</i> , pero ahora date prisa y cuelga... <i>¡Cuelga, por favor! ¡Ya! Te quiero... más que a mi vida... más que a mi vida... más que a mi vida....</i> »
v2	« <i>Date prisa. Venga. ¡Corta! ¡Corta deprisa! ¡Corta! Te quiero, te quiero, te quiero, te quiero, te quiero.....</i> » <i>(El teléfono cae al suelo).</i>
<p>En este fragmento, todo el enunciado original ha sido versionado en la versión de E. Llovet (v1). Sin embargo, la fuerza dramática se mantiene de la misma manera que en el enunciado original. La repetición enfatiza la situación emocional del personaje. La indicación entre paréntesis se conserva en la versión de J. Bochaca (v2). No obstante, desaparece en la (v1).</p>	
Pág. 59	RIDEAU
v1	OSCURO
v2	
<p>En la última página del original, se indica que el telón cae después de la última réplica de la protagonista, en la versión de E. Llovet (v1) se mantiene. Sin embargo en la versión J. Bochaca (v2) desaparece. Si se hubiera escrito y traducido, el efecto dramático hubiera permanecido aunque la traducción fuera pensada únicamente para la lectura.</p>	

4. Conclusión

Después de haber analizado las versiones de Enrique Llovet y de Joaquín Bochaca respectivamente y, de haber trabajado e investigado sobre la oralidad en la práctica traductora, se puede considerar que el lector/receptor quiere aceptar lo que los actores y el director de escena proponen, la versión de Enrique Llovet se adapta a lo que H. Meschonnic³⁵ llama *la transformation du traduire*, y siguiendo su planteamiento « [...]. *Mais pour la littérature, le critère est seulement philologique [...], il faudrait qu'un traducteur de romans soit romancier, et poète pour des poèmes.*». Esta afirmación es razonable dado que la versión que se estrenó en el Teatro Lara cumplía con todo los requisitos establecidos por el autor en la obra original, es decir, mantener el diálogo del personaje principal con un interlocutor desconocido a través un teléfono. Enrique Llovet como ya se ha expuesto, tuvo una larga experiencia en casi todas las artes escénicas y se observa que su versión se integra en la definición de la poética de H. Meschonnic³⁶:

«La poétique se définit alors non seulement par sa propre histoire, l'histoire des concepts avec lesquels on a pensé et on pense la littérature, mais aussi par sa logique interne, les concepts du rapport entre la littérature et le langage, les concepts du rapport entre le langage et le sujet qui s'expose et qui s'invente dans le langage, les concepts du sujet et de sa relation à la société, les concepts de l'interrelation entre l'histoire et le langage. Puisque l'histoire comme le langage est une représentation du sens. L'exploration de cette logique multiple fait que la poétique ne se définit pas seulement par son histoire, mais aussi par son avenir. Par ses limites mais aussi par sa propre illimitation. [...]»

Diríamos pues, que toda obra poética es única y en este caso, una pieza teatral como *La Voix Humaine* que refleja un momento de la vida de una mujer cuyas emociones están a flor de piel y que «s'expose et qui s'invente dans le langage³⁷». Esta perspectiva aparece en la versión de Enrique Llovet. El traductor ha reflexionado y trabajado la adaptación para que el texto se acerque al público hispanohablante, también busca la empatía del mismo. Además, se puede observar que según el planteamiento de H. Meschonnic se mantiene la relación entre *el sujeto* y el *entorno social*, es decir, el discurso del personaje central de la obra mantiene el ritmo, el tono y la prosodia castellanos. Aunque esta adaptación se aleja del texto original como se ha comentado anteriormente porque el traductor está sujeto a elementos exteriores que no dependen directamente de su traducción por ejemplo, la puesta en escena y la actuación.

³⁵ *Ibid.*, pp.102-103.

³⁶ Meschonnic, Henri (1999), «Penser le continu, traduire le continu» in *Poétique du traduire*. Éditions Verdier, Lagrasse (France). Col. Verdier/Poche 2012, p.140

³⁷ *Ibid.* 140

Ahora bien, si se lee la traducción de Joaquín Bochaca, se puede considerar que es una traducción para la lectura y no para ser representada. Si se lee el texto de la traducción al completo, no se nota ningún esfuerzo para dar al lector un texto original aunque sea en la lengua de llegada (castellano). Según Umberto Eco³⁸, «*para traducir debemos pensar en un mundo posible que representa*», es decir, ver el texto con todas sus sutilezas tanto en la lengua de partida como en lengua de llegada.

Cuando se compara las dos versiones, se aprecia el trabajo de adaptación de Enrique Llovet (*cf-Anexo*) y como la versión de Joaquín Bochaca se mantiene en una estricta traducción literal (*cf-Anexo*). Además, en la versión de J. Bochaca se observa algunos pequeños errores en cuanto a la comprensión del texto, (*cf. tabla comparativa pp.18 y 19*), «*falda*» en lugar de «*vestido*» y «*de*» en lugar de «*en*» son pequeños detalles pero a la hora de la verdad pueden cambiar el sentido del texto.

Finalmente, se puede comprobar que la traducción de Joaquín Bochaca respeta sólo algunos de los parámetros de las traducciones canónicas, y especialmente en el reflejo de los rasgos de la lengua oral. Sin embargo, le falta el dinamismo que puede tener la versión de Enrique Llovet. La práctica traductora necesita energía para captar la atención del lector o del espectador.

Para concluir este trabajo, me gustaría citar a Jean-Michel Déprats³⁹ «*[...] traduire pour le théâtre implique pour moi une prise en compte exigeante de la physique de la langue de l'original, implique de tenter de traduire les sons, la poétique, le rythme [...]*». El teatro aunque sea escrito puede tener una identidad propia en el texto de lengua de llegada.

³⁸ Eco, Umberto (2003), *Decir casi lo mismo*. Random House Mondadori, S.A., Edición de bolsillo (2009). Traducción Helena Lozano Miralles, (2008), p. 57

³⁹ Sophie CHIARI, «*Regards croisés sur Macbeth : Françoise Chatôt et Jean-Michel Déprats*», *E-rea* [En ligne], 10.2 | 2013, mis en ligne le 18 juin 2013, consulté le 12 avril 2015. URL : <http://erea.revues.org/3008>

5. Bibliografía

Arendt, Hannah (2007), «Responsabilidad personal bajo una dictadura» in *Responsabilidad y Juicio*. Ediciones Paidós Ibérica, S.A. Barcelona, Col. Paidós Básica 128. Traducción Miguel Candel. El capítulo «El pensar y las reflexiones morales», traducido por Fina Birulés, ha sido extraído de Hannah Arendt, *De la historia a la acción*, Barcelona, Paidós, 1995.

Cocteau, Jean (2013), *La Voix Humaine*. Editions Stock, 7ª edición, Paris.

Cocteau, Jean (1986), *La voz humana – La gran separación*. Ediciones de Nuevo Arte Thor, Barcelona, Col. El laberinto 21. Traducción de Joaquín Bochaca

Eco, Umberto (2003), *Decir casi lo mismo*. Random House Mondadori, S.A., Edición de bolsillo (2009). Traducción Helena Lozano Miralles, (2008).

Llovet, Enrique, versiones (1981), *LA MÁS FUERTE*, STRINDBERG, August. *ANTES DEL DESAYUNO*, O'NEILL, Eugene. COCTEAU, Jean. *LA VOZ HUMANA*, Ediciones MK, Madrid, Colección Escena.

Meschonnic, Henri (1999), *Poétique du traduire*. Éditions Verdier, Lagrasse (France). Col. Verdier/Poche 2012.

Nabokov, Vladimir (1980), *Curso de literatura europea*. Ediciones B, S.A., Barcelona, 1997

Roussio, Henry (1987), «L'ÉVOLUTION. L'obsession (1974-198..). I. La mémoire juive : L'effet Darquier ou l'enchaînement diabolique» in *Le syndrome de Vichy 1944-198...* Éditions du Seuil. Paris.

Todorov, Tzvetan (1981), *Mikail Bakhtine, le principe dialogique* suivi de *Écrits du Cercle de Bakhtine*, Éditions du Seuil, Paris.

Recursos en línea

Archivo del periódico El País. Hemeroteca 26 de diciembre de 1981. Disponible en:

´http://elpais.com/diario/1981/12/26/cultura/378169207_850215.html´

[acceso el 17 de enero de 2015]

Bochaca, Joaquín. Catàleg Col·lectiu de les Universitats de Catalunya. Disponible en:

´http://cbueg-mt.iii.com/iii/encre/search/C__Sbochaca__P1__Orighresult?lang=cat&suite=def´

[acceso el 12 enero de 2015]

Cocteau, Jean. Site Officiel du Comité de Jean Cocteau. Disponible en:

´http://www.jeancocteau.net/bio2_fr.php´ [acceso el 14 enero de 2015]

Centro Cultural Provincial – Área de cultura y educación – Diputación Provincial de Málaga.

Disponible en: ´<http://www.malaga.es/culturama/anterior/2001/llovet01.html>´

[acceso el 17 de enero de 2015]

El País. Archivo, crítica teatral, sábado 15 de septiembre de 1979. Nueva versión de

“Tartufo”, de Molière-Llovet. Disponible en:

´http://elpais.com/diario/1979/09/15/cultura/306194414_850215.html´

[acceso el 17 de enero de 2015]

- El Teatre del Liceu. Barcelona. Temporada 2014-2015. Disponible en: <http://www.liceubarcelona.cat/es/temporada-2014-2015/opera/una-voce-in-off-la-voix-humaine/ficha-artistica.html> [acceso el 15 enero de 2015]
- Enciclopedia Treccani.it en línea. Disponible en: <http://www.treccani.it/enciclopedia/roberto-rossellini/> [acceso el 14 de enero 2015]
- En Scènes – Le spectacle vivant en vidéo - Institut National de l'Audiovisuel (INA)
Médiathèque – La création de *La Voix Humaine*, captation, le 14 mai 1959, 7m 58s Réf. 01078, Transcription. Disponible en: <http://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes01078/creation-de-la-voix-humaine-de-poulenc.html> [acceso el 29 diciembre de 2014]
- La RED – La Red Española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales de Titularidad Pública todo sobre las artes escénicas. Disponible en: <http://www.redescena.net/noticia/2697/xviii-premio-de-teatro-enrique-llovet/> [acceso el 17 enero de 2015]
- Laurence Liban. L'Express.fr. Edition en ligne. (30/09/2010). Disponible en: http://www.lexpress.fr/culture/scene/l-histoire-d-un-decor-le-jeune-homme-et-la-mort_923090.html [acceso el 14 enero de 2015]
- « Oralité » Paul Zumthor Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques/ Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies, n° 12, 2008, pp. 169-202. p. 169. Disponible en: < URI: <http://id.erudit.org/iderudit/039239ar> > [acceso el 02 y el 16 marzo de 2015]
- RESEÑA, 1974, Numero 79, pp. 35-37 in Teatro Madrid – Crítica teatro en línea. Disponible en: <http://www.madridteatro.eu/teatr/teatro/2009/teatro385.htm> [acceso de 17 enero de 2015]
- Sophie CHIARI, « Regards croisés sur *Macbeth* : Françoise Chatôt et Jean-Michel Déprats », *E-rea* [En ligne], 10.2 | 2013, mis en ligne le 18 juin 2013, consulté le 12 avril 2015. URL : <http://erea.revues.org/3008>
- Teatro.es. Centro de documentación teatral. Disponible en: <http://teatro.es/audiostreaming/las-mujeres-sabias> [acceso el 17 enero de 2015]
- The Guardian.com. Edición en línea. Section-culture-film. Friday 27 June 2003. Disponible en: <http://www.theguardian.com/film/2003/jun/27/artsfeatures2> [acceso el 14 enero de 2015]
- Wikipedia.org. Disponible en: http://es.wikipedia.org/wiki/Enrique_Llovet [acceso el 17 enero de 2015]

6. ANEXO

(ver carpeta adjunta)

1. Copia de la obra de teatro *La Voix Humaine* de Jean Cocteau
2. Copia de la versión en castellano de Enrique Llovet, pp. 35-49
3. Copia de la versión en castellano de Joaquín Bochaca, pp. 9-32