



Marian Panchón Hidalgo

La recepción de *La Liberté ou l'amour!* de Robert Desnos en España

TFM dirigido por Prof. Dr. Joan Verdegal

Máster Universitario de Investigación en Traducción e Interpretación

Departamento de Traducción y Comunicación

31 de marzo de 2014

Resumen: El campo de la recepción tiene una gran importancia en el estudio de la literatura mundial, ya que permite entender mejor la aceptación de una literatura específica por un público meta. Con el fin de comprender el movimiento surrealista y su recepción en España, este TFM tiene como objetivo analizar la recepción y la traducción de la obra surrealista *La Liberté ou l'amour!* del escritor francés Robert Desnos. En primer lugar explicaremos la historia de la recepción en general, así como la recepción del surrealismo y de Robert Desnos en particular. Analizaremos, después, la obra original y su traducción al castellano y al catalán, gracias a las entrevistas realizadas a los traductores y a las editoriales. Por último, haremos un análisis de algunos periódicos y suplementos culturales para ver así el impacto que ha tenido este autor y esta obra surrealista en España.

Palabras clave: surrealismo, recepción, Robert Desnos, *La Liberté ou l'amour!*

Agradecimientos

Me gustaría utilizar estas líneas para expresar mi más sincero agradecimiento a todas aquellas personas que con su ayuda han colaborado en la realización de este trabajo de investigación, en especial al Dr. Joan Verdegal, director de este TFM, por el seguimiento y supervisión del mismo.

Quisiera hacer extensiva mi gratitud al derechohabiente de Robert Desnos, Jacques Fraenkel, por proporcionarme valiosa información de este autor surrealista. Sin esta información no habría podido llevar a cabo con éxito este trabajo.

También quiero dar las gracias a los traductores Juan Ibeas, Ricard Ripoll y Lydia Vázquez, así como a los editores Irene Antón, Miguel Lázaro y Jesús Munárriz por aceptar que les realizase las entrevistas que aparecen en el trabajo.

ÍNDICE

1. MOTIVACIÓN PERSONAL.....	6
2. INTRODUCCIÓN.....	7
2.1. El surrealismo y su movimiento literario.....	7
2.1.1. Origen del surrealismo.....	8
2.1.2. Escritores y artistas relacionados con el surrealismo.....	9
2.1.3. Temas.....	9
2.1.4. Las mujeres y el surrealismo.....	10
2.1.5. El impacto del surrealismo.....	11
2.2. Robert Desnos, el profeta del surrealismo.....	11
2.2.1. La obra <i>La Liberté ou l'amour!</i>	14
2.3. Objeto de estudio.....	15
2.3.1. Definición y justificación.....	15
2.3.2. Breve estado de la cuestión.....	16
2.3.3. Objetivos básicos de la investigación.....	16
2.3.4. Metodología.....	17
2.3.5. Corpus utilizado.....	18
3. LA RECEPCIÓN.....	18
3.1. La historia de la recepción.....	18
3.1.1. La escuela de la manipulación.....	19
3.1.2. La teoría del polisistema.....	20
3.1.3. Las normas de traducción.....	23

3.1.4.	La recepción en la traducción.....	26
3.2.	La recepción del surrealismo en España.....	34
3.2.1.	La recepción del surrealismo en Cataluña.....	37
3.3.	La recepción de Robert Desnos en España.....	40
3.3.1.	Entrevista a las editoriales.....	42
3.3.2.	Entrevista a los traductores de <i>La Liberté ou l'amour!</i>	44
3.3.3.	Análisis de los periódicos y suplementos culturales.....	45
3.3.4.	Conclusiones acerca de la recepción de la obra.....	47
4.	LA LIBERTAD O EL AMOR.....	50
4.1.	Presentación de la obra.....	50
4.1.1.	Presentación de <i>¡La libertad o el amor!</i>	50
4.1.2.	Presentación de <i>La llibertat o l'amor!</i>	50
4.2.	Los traductores.....	51
4.3.	El argumento y la estructuración de la obra.....	52
4.4.	Los personajes.....	64
4.5.	La traducción de <i>¡La libertad o el amor!</i>	65
4.5.1.	Estudio macroestructural.....	65
4.5.2.	Estudio microestructural.....	66
4.5.2.1.	Notas a pie de página.....	66
4.6.	La recepción de <i>¡La libertad o el amor!</i> en España.....	75
5.	CONCLUSIÓN.....	77
6.	REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	80

7. APÉNDICES.....	88
7.1. Hemeroteca.....	88
7.1.1. Periódico <i>ABC</i>	88
7.1.2. Periódico <i>La Vanguardia</i>	93
7.2. Sobrecubiertas, cubiertas y contracubiertas de la obra.....	94
7.2.1. Cubierta y contracubierta de <i>La Liberté ou l'amour!</i>	94
7.2.2. Sobrecubiertas, cubierta y contracubierta de <i>¡La libertad o el amor!</i>	97
7.2.3. Cubierta y contracubierta de <i>La llibertat o l'amor!</i>	101

1. MOTIVACIÓN PERSONAL

Por un lado, el tema del surrealismo siempre ha sido un movimiento artístico interesante para mí, especialmente por tener lugar en un momento trágico del siglo XX en el que los artistas intentaban escapar de la realidad objetiva para crear su propia realidad a través de los sueños.

Por otra parte, el tema de la recepción es un campo de la traducción que se lleva estudiando desde hace años y que me parece de vital importancia a la hora de entender mejor la labor del traductor, así como las obras traducidas por este. La recepción del surrealismo es una rama interesante que casi no se ha trabajado en España, a pesar de haber sido uno de los movimientos artísticos más importantes del siglo XX. Además, Robert Desnos es un autor clave de este período sobre el que apenas se ha investigado en nuestro país.

2. INTRODUCCIÓN

2.1. EL SURREALISMO Y SU MOVIMIENTO LITERARIO

El surrealismo fue un movimiento artístico que tuvo lugar en la primera mitad del siglo XX. El personaje surrealista más conocido de este movimiento fue André Breton. Este fundó el movimiento y escribió dos manifiestos surrealistas en los que sentó sus bases. Según Breton, el surrealismo es «un automatismo psíquico puro a través del cual se expresa verbalmente, por escrito o de cualquier otra manera, el funcionamiento real del pensamiento. Es el dictado del pensamiento, en ausencia de todo control ejercido por la razón, fuera de toda preocupación estética o moral».¹ Es, pues, una manera de pensar libremente sin que haya barrera de ningún tipo, ni siquiera la de la razón.

En un principio, los surrealistas se ven influidos por el psicoanálisis de Freud, ya que tanto A. Breton como L. Aragon eran estudiantes de medicina y seguían la especialidad de psiquiatría. Los surrealistas consideran el sueño como un momento sublime del ser humano en el que se puede descubrir lo que cada uno piensa realmente, para así intentar escapar de los momentos difíciles a los que nos enfrentamos todos los días. Por esa razón, los surrealistas prestan especial atención a los sueños, a la imaginación y a la hipnosis. No solo se refieren al sueño mientras dormimos, sino también al sueño mientras estamos despiertos. Estos sueños que experimentamos despiertos deforman y desplazan los objetos de la realidad objetiva y hacen que aparezcan otros de los que no éramos conscientes antes.

¹ La traducción es mía, a partir de Breton (1985: 36).

Una de las técnicas más importantes del surrealismo fue la escritura automática. Esta se caracterizaba por el registro de las palabras que le pasaban automáticamente por la cabeza al artista sin que este dejara tiempo a la reflexión. Otra técnica de este movimiento fue el sueño hipnótico. Algunos surrealistas se reunían en casas y practicaban sesiones de sueño hipnótico en el que el hipnotizado explicaba lo que soñaba y otro transcribía estos sueños. Robert Desnos fue uno de los surrealistas más prolíficos en este tipo de experimentos y tenemos pruebas fotográficas que así lo confirman.

Por último, cabe destacar el *cadáver exquisito* como otra técnica característica del surrealismo. Es un juego de escritura colectivo en el que el azar es el máximo protagonista. Consiste en escribir una parte de la frase en una hoja sin saber lo que las personas anteriores han escrito. El orden gramatical debe ser respetado para que exista una frase gramaticalmente correcta, así que en ese sentido no sería considerado un modo de creación literaria totalmente inconsciente. Los *collages* y los caligramas son también técnicas recurrentes para estos surrealistas.

En cuanto a las tendencias políticas de los artistas, estos se interesaban especialmente por el comunismo, sobre todo al final del movimiento, pero intentaron seguir siendo un grupo autónomo a pesar de todo. Años después se verá que esta tendencia política provocará que muchos artistas abandonen este movimiento artístico, como será el caso de Robert Desnos.

2.1.1. Origen del surrealismo

El surrealismo vino precedido del dadaísmo, movimiento que se creó en Suiza durante la Primera Guerra Mundial, en 1916. Tristan Tzara y otros artistas del

movimiento querían romper con los valores morales de la época al ver lo que estaba ocurriendo en esos terribles años de guerra. Bretón se basó mucho en este movimiento para crear el surrealismo.

Podemos decir que el surrealismo nació en 1924, gracias al primer «Manifiesto del surrealismo» de André Breton. Sin embargo, el término surrealismo fue acuñado por Guillaume Apollinaire y fue explicado con más precisión años después por André Breton.

2.1.2. Escritores y artistas relacionados con el surrealismo

Algunos escritores franceses relacionados con este movimiento fueron Paul Éluard, Robert Desnos, Louis Aragon y Philippe Soupault. Sin embargo, esta corriente literaria tuvo también repercusión en otros países. En el mundo hispánico podemos citar, por ejemplo, a Alejo Carpentier, Vicente Aleixandre o Aldo Pellegrini.

El surrealismo no solo afectó a la literatura, sino también a otras artes como la pintura y la escultura. Pintores y escultores famosos de esta época fueron René Magritte, Max Ernst, Salvador Dalí, Joan Miró, etc. Vemos, por tanto, que el surrealismo no fue solamente un movimiento literario, sino que influyó también en otro tipo de movimientos artísticos.

2.1.3. Temas

1) *El amor*. Es el tema más importante y recurrente para los surrealistas, ya que es el único medio accesible que puede ayudar al hombre a hacerse una idea de lo que podría ser el mundo. Este amor surrealista es loco, exclusivo, mezcla difusa entre amor y erotismo, en el que la mujer se considera el ser supremo.

2) *Los sueños*. Los artistas se encierran en un mundo paralelo en el que todo es posible; penetran en sí mismos para poder así acceder al conocimiento supremo. Para los surrealistas, el sueño tiene una importancia suprema porque este puede resolver las cuestiones fundamentales de la vida.

3) *La revolución*. Los surrealistas rechazan el pragmatismo en un primer momento y utilizan el lenguaje poético para llevar a cabo su programa revolucionario, basado exclusivamente en las ideas. Sin embargo, a partir de 1925, André Breton empieza a utilizar instrumentos materiales para llevar mejor a cabo la llamada Revolución.

4) *La magia de las ciudades y los encuentros idolatrados*. En la obra *¡La libertad o el amor!* de Desnos podemos ver la magia que desprende la ciudad de París mientras la vamos recorriendo poco a poco de la mano del autor. El protagonista de la obra tiene encuentros maravillosos con diferentes personajes. No sabemos si los encuentros suceden en la realidad o si son solo producto de la imaginación del personaje principal. Algunos son encuentros amorosos e idolatrados, como los del protagonista Corsaire Sanglot con Louise Lame. Otros son más fantásticos y superrealistas.

2.1.4. Las mujeres y el surrealismo

Muchos feministas han criticado el movimiento surrealista al considerar que este es un movimiento básicamente masculino. Efectivamente, este adoptó posturas típicas, posiblemente sexistas, de los hombres hacia las mujeres, en las que la mujer se consideraba un ser misterioso y digno de deseo. Sin embargo, los surrealistas consideran que el hombre es el elemento más devastador del ser humano y la mujer, por el contrario, el más delicado y magnífico que permite al hombre olvidar los problemas mentales a los que se enfrenta a diario.

2.1.5. El impacto del surrealismo

El surrealismo tuvo un impacto en los años siguientes al movimiento, ya que apostó por la libertad de la imaginación en contra de los cánones más clásicos de la sociedad. Los dramaturgos del teatro absurdo como Samuel Beckett o Eugène Ionesco se vieron influidos por el surrealismo, así como los artistas del realismo mágico latinoamericano.

2.2. ROBERT DESNOS, EL PROFETA DEL SURREALISMO

Robert Desnos (1900-1945) fue un poeta y periodista francés que fundó, junto con otros escritores, el movimiento surrealista.

Nació el 4 de julio de 1900 en París. En 1920, Desnos es llamado a filas y asignado al regimiento 109 de infantería en Chaumont, al tiempo que publica *Le fard des Argonautes* en la revista *Le Trait d'union*. En 1921, Benjamin Péret le presenta a André Breton y ese mismo año es enviado a la 12.^a compañía del 13 regimiento de las tropas argelinas en Marruecos.

En 1922 se une al movimiento surrealista y René Crevel le anima para que comience los sueños hipnóticos, pues se le considera todo un experto en este tipo de sesiones. En efecto, André Breton decía de él que era el que «parle surréaliste à volonté». En 1923 da por concluidas estas sesiones y escribe *L'Aumonyme* y *Langage cuit*. Continúa su labor como periodista y colabora en *La Vie Moderne* y *Paris-Journal* como crítico literario y cinematográfico.

En 1924 escucha por primera vez a la cantante Yvonne George y se enamora perdidamente de ella. Publica su primer libro, *Deuil pour deuil*, ese mismo año. En 1928 se va a Cuba y descubre la música latina y la rumba. La obra *¡La libertad o el amor!* es condenada y censuran sus partes más eróticas. En mayo se proyecta la película de Man Ray, *L'étoile de mer*, a partir de un poema de Desnos y con guión del poeta. Ese mismo año va a conocer a “Youki”, su futura esposa.

A partir de 1929, Robert Desnos rompe con el movimiento y en 1930 publica un panfleto denominado *Un cadavre* con otros antiguos surrealistas. En esta octavilla critican a André Breton, ya que este quiere que el surrealismo se aproxime ideológicamente al comunismo. A partir de ese momento, Robert Desnos dedica su carrera a la labor periodística y empieza a participar en los movimientos de intelectuales antifascistas. En 1930 muere su amor platónico, Yvonne George, en la que se basa para escribir su libro *Le vin est tiré* (1943). En el año 1940 empieza su trabajo de periodista en el rotativo *Aujourd'hui* y, a partir del año 1942, forma parte de la red de resistencia AGIR. Es arrestado el 22 de febrero de 1944 por el ejército nazi y el 20 de marzo sale para Compiègne, donde permanecerá hasta el 27 de abril. El 30 de abril llega a Auschwitz y el 14 de mayo es deportado a Buchenwald. Después de estar en otros campos de concentración, lo llevan al campo de Theresienstadt donde morirá de tifus el 8 de junio de 1945.

En octubre de ese mismo año, Paul Éluard hace un homenaje a Desnos cuyas cenizas serán enterradas el 24 de octubre en el cementerio parisino de Montparnasse.

Entre las obras de Desnos, podemos destacar sus obras en verso, como *Corps et biens* (en 1930), o sus obras en prosa, como la que vamos a analizar en este trabajo, *La Liberté ou l'amour!* (en 1927). Esta obra apareció por primera vez en la editorial Kra.

Por último, cabe reseñar que Desnos ha permanecido en la cultura francesa gracias, sobre todo, a su poesía infantil. Efectivamente, la mayoría de los niños y adultos franceses conocen este famoso poema:

Une fourmi de dix-huit mètres
Avec un chapeau sur la tête
ça n'existe pas, ça n'existe pas.

Une fourmi traînant un char
Plein de pingouins et de canards,
ça n'existe pas, ça n'existe pas.

Une fourmi parlant français,
Parlant latin et javanais
ça n'existe pas, ça n'existe pas.

Eh ! Pourquoi pas ?

También conocen el famoso “último poema” de Desnos. Este poema se publicó en la prensa francesa después de la Segunda Guerra Mundial y se creyó que Desnos lo había escrito cuando se encontraba en el campo de concentración. La verdad es que se trata de un poema que escribió en 1926 y que fue dedicado a su amor platónico Yvonne George:

J'ai tellement rêvé de toi
J'ai tellement marché, tellement parlé,

Tellement aimé ton ombre,
Qu'il ne me reste plus rien de toi,
Il me reste d'être l'ombre parmi les ombres,
D'être cent fois plus ombre que l'ombre,
D'être l'ombre qui viendra et reviendra
Dans ta vie ensoleillée.

2.2.1. La obra *La Liberté ou l'amour!*

El binomio “libertad” y “amor” eran dos términos que la sociedad francesa no estaba preparada para asimilar en el momento de la publicación de *La Liberté ou l'amour!*, ya que el autor pretendía reconciliar el amor con la libertad, como si de un amor libertino se tratara. Por eso, este libro sufrió los efectos de la censura en su época. Para enfrentar la libertad con el amor, Desnos mezcla momentos históricos, como La Revolución Francesa y las misiones de exploración del Ártico a principios del siglo XX, con escenas de sodomía y sadismo, como “el Club de los Bebedores de Esperma” y los crímenes de amor, con figuras de la cultura popular (el Bebé Cadum y el Bibendum Michelin), y con evocaciones bíblicas y evangélicas, como el Gólgota y el Monte Tabor. Todos estos elementos pueden unirse bajo el símbolo de la pasión y de la lucha que el hombre lleva a cabo en esta frontera que existe entre el deseo de encontrarse a sí mismo, la libertad, y la fuerza que atrae la libertad hacia las uniones humanas, el amor. Sade, uno de los grandes iconos del surrealismo, aparece en este libro como uno de los símbolos por excelencia de este dilema sin respuesta, y “el Club de los Bebedores de Esperma” sirve de símbolo para perpetuar la unión del amor con la libertad.

Vemos que el autor pasa de la prosa a la poesía muy a menudo, como si la libertad y el amor necesitaran estas dos formas narrativas. Por un lado, tenemos la prosa, cuya finalidad es contar y narrar lo que son estos dos términos. Por otro, tenemos la poesía, cuya finalidad es expresar bajo formas originales lo que son el amor y la libertad. Los juegos de palabras, que veremos más adelante, son un claro ejemplo de esta tendencia. Parece que las palabras hacen el amor, como bien dijo Breton cuando intentó explicar lo que eran los juegos de palabras en la revista *Littérature* en diciembre de 1922.

2.3. OBJETO DE ESTUDIO

2.3.1. Definición y justificación

Este trabajo de investigación acerca de la recepción de *¡La libertad o el amor!* en España se enmarca dentro del estudio de la recepción de la traducción. Será, pues, de gran utilidad para poder conocer con más detalle la situación de Robert Desnos en España, así como del surrealismo en general, y podrá servir tanto a los estudiosos de la traducción como a las editoriales, a fin de mejorar la situación de la recepción en nuestro país. Si se mejora dicha situación, es posible que las obras surrealistas de este autor y de otros tengan una mejor aceptación en la sociedad española, lo que significaría un mayor interés por parte del público y una mayor cantidad de traducciones de esta época artística. Y si se mejora la recepción de la traducción en general, las próximas obras que se traduzcan tendrán posiblemente una mejor calidad.

2.3.2. Breve estado de la cuestión

En primer lugar, cabe decir que el campo de la recepción tiene una gran importancia en el estudio de la literatura mundial. Las traducciones constituyen además una forma de consagración por parte del escritor (Lefevre, 1992; Casanova, 1999). Sin embargo, las obras circulan muchas veces por otros países sin su *contexto* (Bourdieu, 1989) y pueden sufrir reinterpretaciones, influidas por la cultura y estructura del campo receptor. Por esa razón las traducciones tienen que estudiarse igualmente como parte de la cultura de acogida. Existen tres operaciones sociales de importación de una obra por una cultura concreta (Bourdieu, 1989): la *selección*, la *producción* y la *reacción*. La primera se refiere a qué obras se traducen y quién las traduce y publica. La segunda trata sobre las características que se dan a la obra por parte de los importadores (editorial, traductor, etc.), y la tercera, sobre las respuestas por parte de la crítica, por ejemplo. Las importaciones suelen aclarar la configuración del campo receptor: su historia, la distribución del poder, las oposiciones ideológicas y/o estéticas (Lefevre, 1992).

En el caso de Desnos, es interesante observar que todas sus obras traducidas empezaron a publicarse en España hace poco más de quince años. Analizaremos por qué se tradujo tan tarde el surrealismo en general y a Desnos en particular.

2.3.3. Objetivos básicos de la investigación

El objetivo de este Trabajo de Fin de Máster es analizar la recepción de la obra *¡La libertad o el amor!* de Robert Desnos en España. Se pretende, pues, conocer cómo y por qué fue recibida dicha obra en España, tanto en lengua castellana como en lengua

catalana. A partir del análisis podremos sacar conclusiones acerca de la aceptación de este libro en nuestro país.

2.3.4. Metodología

En el primer capítulo del trabajo, explicaremos la historia de la recepción y de la traducción para poder poner en situación nuestro trabajo de investigación. A continuación, hablaremos sobre la recepción del surrealismo en España y de Desnos en particular. Analizaremos también la situación histórica en Francia y en España en el momento de la creación de la obra para poder así comparar el efecto de este movimiento en ambos países.

En el segundo capítulo, presentaremos la obra *¡La libertad o el amor!* y analizaremos cómo se ha recibido el libro en España. Para ello, entrevistaremos a las editoriales y a los traductores al castellano y al catalán para así conocer más la recepción de Robert Desnos. Después, buscaremos los resultados de este autor y de las obras traducidas de él en algunos de los diarios españoles más importantes (*El País*, *ABC* y *La Vanguardia*). Estos materiales pueden ayudarnos a comprender mejor la situación del autor en España desde el nacimiento de este hasta la actualidad. Es fundamental saber que los diarios proporcionan una zona de interacción entre dos “reescrituras” (Lefevre, 1992): la traducción y la crítica literaria (Casanova, 1999). Estas dos reescrituras son procesos especiales de lectura, llamada “lectura profesional” (Lefevre, 1992, 1-10), que actúan como un tipo de *mediación cultural*, teniendo un valor tanto *mercantil* como *crítico* (Fernández, 2011, 19). Las hemerotecas ofrecen, pues, un marco de estudio interesante para la investigación sociológica, ya que existe una confrontación entre lógicas mercantiles y lógicas culturales.

2.3.5. Corpus utilizado

Se ha elegido a este autor porque fue uno de los surrealistas más importantes de la época, pero es uno de los menos conocidos en España. Se ha elegido la obra *¡La libertad o el amor!* de Desnos en francés, castellano y catalán como corpus del trabajo porque es uno de los libros más característicos e importantes de su época surrealista. Se han utilizado igualmente las hemerotecas de los periódicos *El País*, *ABC* y *La Vanguardia* para analizar el impacto que tuvo la traducción de la obra en nuestro país, así como las entrevistas realizadas a las editoriales de las obras de Desnos publicadas en España y a los traductores de *¡La libertad y el amor!* en español y catalán.

3. LA RECEPCIÓN

3.1. LA HISTORIA DE LA RECEPCIÓN

El enfoque descriptivo y sistémico de la traducción literaria hace que la recepción ocupe un lugar importante en el campo de la Traductología, así como en otras ciencias.

Según Acosta Gómez (1989: 15 y 16):

Los estudios de recepción literaria se caracterizan por la exposición de unos planteamientos teóricos y metodológicos surgidos desde una conciencia científica que se extiende más allá de la teoría y crítica literarias para dominar en ciencias como la lingüística, la semiótica, la sociología, la antropología, la lógica e incluso la biología.

García Berrio (1994: 277) opina, por su lado, que sería interesante poder hacer encuestas a lectores de diferentes generaciones para ver cómo se recibe la literatura en la actualidad:

La tarea más directa y propia de una historia literaria de la recepción sería la de revisar exhaustivamente los arsenales históricos de testimonios dispersos de lectura, para construir posteriormente las oportunas síntesis sistematizadoras sobre edades, autores, generaciones de lectores, formación de etapas y modos del “gusto”, etc. Todo ello en el terreno de la recuperación histórica, descontando como objetivo diferente la constitución actual –“empírica” o de cualquier otro tipo– de panoramas y metodologías de encuesta sobre la recepción actual de la literatura contemporánea.

Aparecen tres conceptos fundamentales a partir de esta visión funcional de la traducción literaria: la escuela de la manipulación, la teoría del polisistema y las normas de traducción.²

3.1.1. La escuela de la manipulación

El grupo de la escuela de la manipulación surgió en el coloquio *Literatura y Traducción* celebrado en la Universidad Católica de Lovaina en abril de 1976. Según Hurtado Albir (2001: 64), este grupo se caracteriza por enfocarse en «una orientación descriptiva y explicativa, la importancia de la recepción de la traducción, la *norma* como concepto central y la integración del análisis de la traducción literaria dentro de los estudios sobre la traducción». La escuela de la manipulación surgió debido a varias situaciones concretas. En primer lugar, porque la traducción no se había estudiado

² Ha resultado muy útil para este estudio la aportación de Josep R. Guzmán (1995): *Les teories de la recepció literaria*.

nunca en profundidad hasta ese momento, y, en segundo lugar, porque las investigaciones en torno a la traducción no habían avanzado demasiado. Este grupo tomó ese nombre gracias a la publicación del libro de Hermans titulado *The Manipulation of Literature* (1985), en el que el autor concibe la traducción literaria como una actividad caracterizada por la manipulación. Esta escuela busca una aproximación descriptiva y empírica al estudio de la traducción, que, según Hermans, tiene dos cualidades importantes: la primera consiste en que cualquier fenómeno relacionado con la traducción puede ser objeto de estudio y la segunda en que esta escuela se centra en objetivos concretos más coherentes, ya que relaciona continuamente la teoría con la práctica. En su libro *Translation in Systems* (1999: 72-73), como hemos dicho anteriormente, este mismo autor opina lo siguiente:

La escuela de la manipulación desea una aproximación descriptiva y empírica a los hechos de traducción, considerados como una acción social de la C.T. (Cultura de Traducción). A tal fin, el sistema y la norma se convierten en conceptos indispensables para elaborar una teoría con base práctica.

Sin embargo, Marco (2002: 34-35) considera que la ambición de esta escuela puede llegar a ser su mayor desventaja.

3.1.2. La teoría del polisistema

El nacimiento de este grupo surge dentro de los estudios literarios. Even Zohar (1990: 2) opina que esta teoría del polisistema se encuentra dentro de un funcionalismo dinámico que se caracteriza por la complejidad, la flexibilidad y la apertura de los sistemas culturales que se relacionan los unos con los otros y que tienen un valor y una función determinadas gracias a la situación que ocupan en la red. Zohar (1990: 85) define el sistema de esta manera:

Network of relations which can be hypothesized for an aggregate of factors assumed to be involved with a social-cultural activity, and consequently that activity itself observed via the network. Or, alternatively, the complex of activities, or any section thereof, for which systemic relations can be hypothesized.

Y el sistema literario (Even Zohar, 1990: 28) así:

The network of relations that is hypothesized to obtain between a number of activities called "literary", and consequently these activities themselves observed via that network.

La literatura como sistema se entiende siempre en relación con otros sistemas culturales dentro del marco ideológico y socioeconómico de la sociedad (Hermans, 1985: 11). Hay, pues, un flujo continuo entre subsistemas y sistemas.

Según Iglesias Santos (1994: 343-344), la teoría del polisistema aparece porque se intenta ampliar la tradicional noción eurocéntrica y nacional de la literatura que existía sobre todo en la literatura comparada y en la historia literaria. Esta teoría del polisistema se adopta rápidamente por los representantes de la escuela de la manipulación, que la consideran como un modelo teórico que puede proporcionar un marco de trabajo adecuado al estudio sistemático de la traducción literaria.

Even Zohar (1990: 46-50) considera que las traducciones literarias pueden tener dos posiciones posibles dentro del sistema literario. Por un lado, pueden ocupar una posición central si el sistema literario que estamos tratando es joven o débil, cuando esta literatura es periférica respecto a otras o cuando una literatura sufre un período de crisis donde existe un gran vacío. Por otro lado, podemos decir que las traducciones literarias tienen una posición periférica cuando forman su propio sistema periférico dentro del sistema literario. Se convierten entonces en actividades secundarias. Even Zohar

considera que la posición más común de las traducciones literarias dentro del sistema literario es la periférica. Esto puede ser debido a que los traductores no tienen el mismo prestigio literario que los escritores nativos y a que las culturas de acogida tienen ya una literatura nativa bastante estable. En el caso de nuestro país, vemos que las traducciones las situamos casi siempre dentro de la periferia, ya que tenemos un sistema literario bastante fuerte.

Según Marco (2002: 26), el investigador en traducción que adopte la teoría del polisistema debe intentar conocer la posición de la traducción literaria dentro del sistema del que forma parte. Se cree que esta teoría puede proporcionar un marco de investigación muy productivo para estudiar la evolución de la literatura en lo que a transferencias e interferencias históricas se refiere (Iglesias Santos, 1994: 338).

Gentzler (1993: 120-125) enumera las aportaciones de la teoría del polisistema al estudio de la traducción. Por una parte, la literatura no se estudia de manera aislada, sino que se analiza teniendo en cuenta las situaciones sociales, históricas y económicas de una época concreta. Por otra, la literatura se relaciona siempre con otros sistemas literarios y culturales. Y, por último, la traducción no se considera algo estático, sino que depende de la situación histórica y cultural del texto que estamos traduciendo. En muchas situaciones las traducciones incluso “caducan”. Vemos que bastantes obras surrealistas han sido traducidas varias veces en España, como el célebre libro *Nadja* de A. Breton.

Sin embargo, esta teoría del polisistema suele presentar varios problemas: está desfasada, es poco objetiva y generaliza demasiado. Gentzler está de acuerdo con esto último. Esta teoría confía más de lo debido en el modelo formalista ruso de la década de

los años veinte y se centra en un modelo abstracto, no en las limitaciones reales de los textos y de los traductores. Por último, se cree que el estudio es poco objetivo a causa de la subjetividad inherente de la teoría.

Iglesias Santos (1994: 346-347) opina que esta teoría debería evolucionar hasta convertirse en una ciencia de la cultura y hacer que el estudio de la literatura y de la traducción en particular abandone su lugar periférico en las ciencias sociales. Esta consideración da luz verde a los estudios de traducción literaria, donde se puede observar que la lingüística, la cultura, la sociedad y la traducción guardan una relación muy estrecha.

3.1.3. Las normas de traducción

Según Rabadán (1991: 55-56), las normas son pautas de actuación recurrentes que gobiernan, identifican e individualizan el orden social de un sistema cultural determinado. Las normas se consiguen, pues, gracias al proceso de formación e integración social del individuo.

Hay que tener en cuenta que el concepto de norma guarda relación con la teoría lingüística de Coseriu (1973: 98), quien la define de la manera siguiente:

Lo que, en realidad, se impone al individuo, limitando su libertad expresiva y comprimiendo las posibilidades ofrecidas por el sistema dentro del marco fijado por las realizaciones tradicionales, es la *norma*. La norma es, en efecto, un sistema de realizaciones obligadas, de imposiciones sociales y culturales, y varía según la comunidad. Dentro de la misma comunidad lingüística nacional y dentro del mismo sistema funcional pueden comprobarse varias normas (lenguaje familiar, lenguaje popular, lengua literaria, lenguaje elevado, lenguaje vulgar, etcétera), distintas sobre

todo por lo que concierne al vocabulario, pero a menudo también en las formas gramaticales y en la pronunciación [...].

Las normas de traducción comienzan a tener más importancia cuando la escuela de la manipulación empieza a aplicar la teoría del polisistema a su descripción de traducciones. En palabras de Gallego Roca (1994: 76), el concepto de normas de traducción considera la traducción como «[...] testimonio de la recepción de obras extranjeras». Según Hurtado Albir (2001: 564), las normas de traducción «[...] representan el conjunto de valores compartidos por los usuarios y que se plasman en pautas de comportamiento en el proceso traductor». Carbonell (1999: 189) considera que las normas de traducción son «[...] convenciones específicas de la cultura de destino, que han posibilitado la recepción de ese texto, desde el acceso inicial del traductor al original, hasta la lectura del texto ya traducido y publicado».

Toury fue la persona que sentó las bases de las normas en los estudios descriptivos de traducción. Estas tienen mucha importancia porque limitan las decisiones tomadas por el traductor, quien tiene que tener en cuenta los factores socioculturales al traducir la obra en cuestión. Existen normas fuertes, similares a las reglas, y reglas más débiles, parecidas a las idiosincrasias. Toury (1980: 122-139; 1995: 56-61) considera que existen tres tipos de normas que afectan tanto al proceso de traducción como a la traducción propiamente dicha. En primer lugar, tenemos la *norma inicial*. Esta es la norma básica que toma en cuenta el traductor cuando se enfrenta a un texto. En segundo lugar, tenemos las *normas preliminares*, que están relacionadas con la política de traducción y con la mediación en la traducción. Es decir, se eligen los textos, los traductores y las editoriales; son decisiones políticas enfocadas en lo social, cultural y económico. Por último, tenemos las *normas operativas*, que son las que el

traductor toma durante el proceso de traducción. Hay de dos tipos: las *matriciales* y las *textuales-lingüísticas*. Las primeras determinan la macroestructura textual y las segundas, la microestructura textual. Veremos más adelante en qué consiste la macroestructura y la microestructura textual en el caso de la obra de Desnos.

Toury opina que las normas de traducción pueden provocar dificultades a la hora de estudiarlas porque son muy inestables y dependen de la cultura receptora. Tenemos las fuentes textuales y las fuentes extratextuales para poder analizar estas normas de traducción. Según Toury, las normas se dan conforme a una base distributiva, es decir, que cuanto más frecuente sea un fenómeno del texto traducido, más posibilidades tiene de mostrar una actividad más tolerada. Las normas también tienen una capacidad discriminatoria, es decir, que el grupo social que utiliza estas normas es reducido si el fenómeno es poco frecuente.

A pesar de que el modelo de Toury es considerado como el modelo más completo, en relación con las normas de traducción, existen otros autores que han dado su punto de vista acerca de este tema. Rabadán (1991: 56-57), por ejemplo, considera que habría que añadir las normas de recepción a las normas de traducción propuestas por Toury, en los siguientes términos:

[Las normas de traducción] son las que determinan la actuación del traductor según el tipo de audiencia que se presume va a tener el TM. Además, son las que caracterizan y definen el *marco de negociabilidad* de la comunicación, lo que se refleja en su funcionamiento respecto a la elección del criterio sociolingüístico dominante en la jerarquización del conjunto de relaciones translémicas [...]. Estas normas se mantienen en primer plano durante el proceso de traducción, pues de ellas depende en buena medida la efectividad de la comunicación en el polo meta.

Por otra parte, Chesterman (1997: 70) cree que las normas de traducción son importantes a la hora de configurar la traducción como una forma de recepción.

3.1.4. La recepción en la traducción

La traducción se considera un acto de comunicación, una operación textual y una actividad cognitiva. Hacemos nuestras las palabras de Hurtado Albir (2001: 41) que, según dice, la traducción es «un proceso interpretativo y comunicativo consistente en la reformulación de un texto con los medios de otra lengua que se desarrolla en un contexto social y con una finalidad determinada». Esta definición hace que nos hagamos tres preguntas básicas antes de comenzar a traducir una obra cualquiera: ¿por qué se traduce? ¿para quién se traduce? y ¿para qué se traduce?

En primer lugar, se traduce porque hay lenguas y culturas diferentes. En segundo lugar, se traduce para las personas que no conocen estas lenguas y culturas. Por último, se traduce para comunicar estas culturas desconocidas a un grupo de personas específico. Por esa razón la recepción desempeña un papel crucial.

Es necesario incluir al receptor en el estudio de la traducción, como afirma Rosa Rabadán (1991: 79-80), ya que este tiene un protagonismo sin igual en dicha cadena comunicativa. Podemos distinguir dos tipos de receptores en la traducción: el propio traductor y los lectores receptores a los que va dirigido el texto traducido. El traductor, pues, desempeña dos papeles: el de receptor y el de emisor. Según Hurtado Albir (2001: 363), el traductor no suele pertenecer a la comunidad del texto original; por eso su comprensión suele ser «deliberada y más analítica» que cualquier otro receptor monolingüe. Como dice Meregalli (1989: 15-16) el traductor es un *lector mediador*

institucional, ya que media entre lo que ha recibido del texto original y lo que va a comunicar a través de su traducción.

Esta doble recepción característica de la traducción como acto de comunicación también afecta a la traducción literaria. En palabras de Peter Bush (1998: 129),

The literary translator creates a new pattern in a different language, based on personal readings, research and creativity. This new creation in turn becomes the basis for multiple readings and interpretations which will go beyond any intentions of either original author or translator.

Los textos literarios tienen una serie de características comunes. Están, por ejemplo, las características lingüístico-formales, que poseen una gran dosis estética, con una gran variedad de referencias culturales. El traductor necesita mostrar sus dotes creativas a la hora de traducir este tipo de textos. La finalidad de estos textos literarios depende del estatus de la obra traducida y del receptor de la traducción. En el caso de *La Liberté ou l'amour!*, los traductores se enfrentaron ante varios problemas traductológicos relacionados con las referencias culturales del original. También el uso estético de las palabras por parte de Desnos hizo que los traductores dedicaran más tiempo a adaptar dichas palabras al castellano o al catalán.

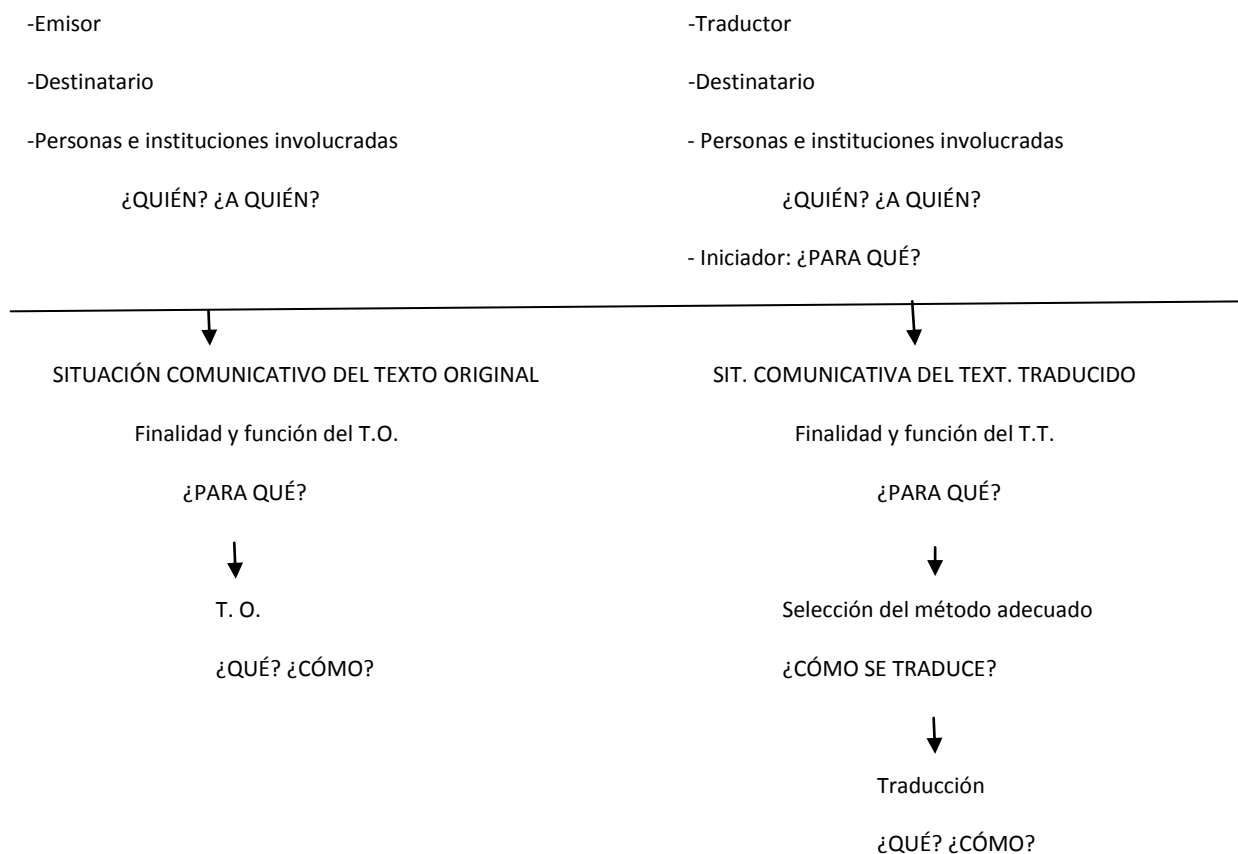
La traducción literaria es considerada un objeto de estudio importantísimo para comprender mejor la ciencia de la cultura y la sociología de la literatura. La investigación en la traducción literaria se está encaminando hacia la noción de la traducción como parte fundamental de los procesos de aculturación que tienen lugar entre culturas y dentro de la misma cultura (Lefevere y Bassnett, 1998: 9). El traductor es, pues, un mediador de culturas y lenguas, no un simple “diccionario bilingüe”.

Estamos de acuerdo con la siguiente serie de factores que enumera Iglesias Santos (1994: 336-338) como componentes del sistema literario:

1. El *productor*. Es la persona que se encarga de producir la obra literaria.
2. El *consumidor*. Puede ser directo, si se lee íntegramente la obra, o indirecto, si la comunidad almacena en su bagaje cultural varios extractos de la obra.
3. El *producto*, que es la obra literaria.
4. El *mercado* y la *institución*. El primero son los componentes relacionados con la compra y venta de productos literarios. La segunda son los elementos relacionados con el mantenimiento de la literatura (editoriales, revistas, críticos, etc.).
5. El *repertorio*. Es el conjunto de reglas que controlan la creación y el uso de un producto en concreto.

Y un buen modelo de la producción y recepción del texto original y del texto traducido nos parece la tabla siguiente de Hurtado Albir (2001: 575):

TEXTO ORIGINAL	TEXTO TRADUCIDO
Características del contexto:	Características del contexto:
- Factores históricos (época)	-Factores históricos (época)
-Sistemas de valores	-Sistemas de valores
-Condicionantes económicos, ideológicos y políticos	-Condicionantes económicos, ideo. y políticos
¿CUÁNDO? ¿DÓNDE? ¿EN QUÉ CIRCUNSTANCIAS?	¿CUÁNDO? ¿DÓNDE? ¿EN QUÉ CIRCUNS.?
Características de los participantes en la producción y recepción del T.O.:	Características de los participantes en la producción y recepción del T.T.:



Peña (1997: 26) incluye la figura del protraductor en este proceso de producción del texto original y de recepción del texto traducido. Define con razón a los protraductores así:

[...] quienes, sin encargar o efectuar ellos mismos una traducción (si bien no es descartable que lo hayan hecho), o bien han suscitado, desde una posición de autoridad, el interés por algún original o bien han desbrozado con su propia actividad intelectual el terreno para el que el contexto del original resultara familiar en la cultura de llegada.

Por su parte, Hurtado Albir (2001: 597) considera juiciosamente que hay que tener en cuenta los gustos estéticos de la época de la obra para analizar el contexto de la

traducción y Peter Fawcett (1998: 107) opina, acertadamente, que existen factores ideológicos a la hora de traducir.

La ideología se puede abordar teniendo en cuenta diferentes puntos: el traductor, el texto traducido y la recepción de la traducción. Así, según explica la traductóloga Vidal Claramonte (1998: 53), «[...] las traducciones no se producen en un vacío, libres de las constricciones de los grupos de poder o de un momento histórico, sino que reflejan una cultura o, mejor, a un grupo o comunidad de una cultura».

Concretamente, Lefevere ([1992], 1997: 28) considera que hay dos factores de control que pueden limitar la actividad del sistema literario. Por un lado, tenemos un factor interno a este sistema, que pretende controlarlo desde su interior. Las personas que controlan esto son los profesores, los traductores, los críticos, etc. Por otro lado, tenemos el factor externo, que es controlado por poderes políticos o institucionales. A esto se le llama *mecenazgo* y su función es controlar la relación entre el sistema literario y los demás sistemas de la sociedad. Según esto, la traducción tiene pues tres grandes componentes: el ideológico, el económico y el de estatus.

Por consiguiente, la traducción está influida por el mecenazgo, ya que se la considera como una forma de reescritura. El traductor es, pues, un “reescritor”. Este posibilita que el receptor pueda leer la literatura extranjera de una lengua que no conoce.

Es también posible que la traducción pueda suscitar desconfianza por parte del lector, ya que este se siente completamente dependiente de lo que escribe el traductor. Al considerar la traducción como una forma de reescritura, no sería incoherente decir que la traducción es una forma de recepción. Lefevere opina con razón que el

“reescriptor” es tan responsable como el escritor en lo que a la recepción se refiere. Sin embargo, en muchos casos se intenta ocultar la presencia del traductor. Esto es debido, la mayoría de las veces, al poco reconocimiento que se tiene de él en la sociedad actual. Generalmente se niega que el texto traducido haya sido manipulado por otra persona diferente del escritor original, ya que se considera que la obra es una pieza original y única.

El traductor, por su lado, puede tomar varias decisiones ideológicas: puede adoptar, como dice Venuti (1998: 240), una traducción “domesticante” o bien una traducción “extranjerizante”. La traducción “domesticante” interpreta el texto original y lo adapta a la lengua meta. Según Venuti (1995: 18), su objetivo es el siguiente:

[...] the reconstitution of the foreign text in accordance with values, beliefs and representations that preexist it in the target language, always configured in hierarchies of dominance and marginality, always determining the production, the circulation, and reception of texts. Translation is the forcible replacement of the linguistic and cultural difference of the foreign text with a text that will be intelligible to the target-language reader.

En cambio, la traducción “extranjerizante” es fiel al texto original y refleja con detalle la diferencia cultural y lingüística. En el tema que nos ocupa, las traducciones que se han hecho de *La Liberté ou l'amour!* en España son ambas “extranjerizantes” porque se mantienen fieles al texto original.

La traducción literaria prefiere utilizar la traducción “extranjerizante” mientras que la traducción técnica se decanta más por la traducción “domesticante”. El traductor es casi invisible en esta última, mientras que es más visible en la extranjerización. En

muchas ocasiones esto se debe al uso de notas a pie de página, como vemos en la traducción al castellano de *La Liberté ou l'amour!*

Y es que el futuro de los estudios de traducción se encamina hacia el reconocimiento de la visibilidad del traductor. Esta visibilidad constituye un marco tanto teórico como práctico necesario para el estudio de la traducción como una forma de recepción, tanto en la teoría como en la práctica. Según Venuti (1998: 243), el traductor toma decisiones dependiendo de los valores que predominan en la lengua receptora. Luego es necesario estudiar el estado de la recepción de la traducción en la cultura meta para tener en cuenta la visibilidad o la invisibilidad del traductor. Pues la cultura es importantísima en los estudios de recepción, ya que esta forma parte indispensable del texto literario.

En efecto, Hardwick (2003: 107-110) enumera tres tipos de procesos culturales importantes en la recepción de una obra. El primero se centra en la cultura transmitida de generación en generación, el segundo es la mezcla de la cultura clásica con otras más innovadoras y el tercero son los procesos de intervención cultural y política. Concluimos así que la recepción se ve claramente influida por factores de tipo ideológico.

Además, existen relaciones de poder entre las lenguas, ya que estas se disponen según su valor comercial-comunicativo y según su extensión geográfico-poblacional, como indica De Swaan (1991, 1993, 2002). A partir de esto podemos crear la oposición “centro”/“periferia”. El flujo comercial de libros traducidos presenta un desequilibrio geográfico.

Para esto, una buena referencia la constituyen Heilbron (1999, 2000) y Heilbron & Sapiro (2008), quienes estiman que se debe estudiar la traducción de libros como un *sistema mundial de traducciones* que tiene cuatro puntos principales: 1) Existe una estructura jerárquica de lenguas centrales, semiperiféricas y periféricas. 2) Esta estructura no es estática, sino dinámica. 3) La centralidad de la lengua privilegia los intercambios porque cuanto más central sea una lengua, más se traducirá de ella (*extratraducción*) y menos a ella (*intratraducción*)³ y porque la comunicación entre lenguas no centrales depende mucho de lo que se traduce a las lenguas centrales. 4) Es fundamental comprender la organización social del mercado para comprender la función de las traducciones en la sociedad de recepción. Por ejemplo, hay traducciones minoritarias y traducciones mayoritarias, pertenecientes a la narrativa de consumo.

En este sentido, las obras de Desnos traducidas en España son consideradas traducciones minoritarias porque no pertenecen a la narrativa de consumo. El sistema mundial de intercambios influye, pues, en la configuración editorial y la traducción se convierte en una importante herramienta con dos polos: uno de gran producción y otro de producción restringida. La primera privilegia las obras anglófonas y de gran tirada y la otra prefiere centrarse en la variedad de géneros literarios y en el componente simbólico de las obras. Y las obras surrealistas podrían enmarcarse en este último polo.

³ Los neologismos de *extratraducción* e *intratraducción* los crearon los autores Ganne & Minon (1992).

3.2. LA RECEPCIÓN DEL SURREALISMO EN ESPAÑA

No es fácil afirmar si realmente existió el surrealismo en España durante los años anteriores a la Guerra Civil y durante la época franquista. La traducción de obras surrealistas comenzó bastante tarde en España, posiblemente a causa de la indiferencia y del desprecio hacia este movimiento durante casi toda la época franquista.

De hecho, el surrealismo buscaba desesperadamente la felicidad y el amor del hombre después de todo lo que sucedió durante la Primera Guerra Mundial. Como España no participó en esta guerra, el movimiento comenzó antes en Francia que en España.

Además, para muchos críticos y autores españoles de la época, la palabra *surrealismo* era tabú, porque no pocos estudiosos consideraron que ser surrealista en esa época era sinónimo de ser poco serio, aparte de anticlerical y de izquierdas. Los poetas españoles coetáneos criticaban también a los surrealistas porque estos últimos estaban a favor de la escritura automática, es decir, del proceso inconsciente a la hora de escribir. Los poetas tradicionales no apoyaban esta técnica, pues consideraban que una poesía que era un proceso “automático” desvaloraba la labor del poeta y no tenía ningún mérito. Así, ninguno de los autores españoles de la época considerados “surrealistas” utilizaba esta escritura automática.

En efecto, varios estudiosos afirmaron que nunca había existido el surrealismo en la literatura española y que ni siquiera los autores de la generación del 27 se habían visto influidos por los surrealistas franceses. Por otro lado, otros críticos consideraron el surrealismo como un movimiento puramente francés, y que no iba a dejar apenas huella en el panorama literario español. Por eso no empezó a ser estudiado hasta los años 60,

momento en el que un grupo de críticos procedentes de distintas nacionalidades como Vitorio Bodini, Paul Ilie y Brian Morris se interesaron en este movimiento. A partir de los años 70, se empezaron a traducir las obras surrealistas francesas al español. Es curioso destacar que estos libros comenzaron a traducirse después del franquismo o cuando el franquismo estaba más débil. No sabemos si realmente se tradujo el surrealismo durante la Segunda República y el franquismo y, en caso de que hubieran existido traducciones de surrealistas, si estas traducciones sufrieron un tipo de censura.

Desde los primeros años del siglo XX, España fue partícipe de las nuevas manifestaciones artísticas gracias a libros, exposiciones, conferencias, etc. Algunos artistas españoles sí que adoptaron el surrealismo, apareciendo dos grupos importantes: uno en Zaragoza y otro en Tenerife. El investigador Francisco Aranda dice esto del primer grupo (1981: 129):

El grupo de Zaragoza fue el primero en adoptar una actitud radical e integrarse a la acción del “surrealismo al servicio de la Revolución”, como pedía la nueva revista de París. Para ellos, los “perros andaluces” no habían hecho más que pasteurizar y desnatar el surrealismo, para hacer con la crema ricas pastas de té. Los aragoneses desarrollaron una personalidad contundente y el surrealismo fue para ellos antes una manera de entender la vida que una actividad intelectual. Fueron mucho más brutales y rápidos en su evolución que los canarios, aunque este grupo llegaría a ser numeroso y producir más y con repercusiones más amplias.

El grupo de Tenerife, como bien dice, fue más numeroso y su producción fue mayor. Su figura más importante fue Óscar Domínguez. Desde 1932 hasta la Guerra Civil, este grupo publicó 11 manifiestos, así como múltiples libros. Estos encontraron buena acogida en *La revista Gaceta de Arte*, gracias a la cual fue posible que tuvieran una repercusión a nivel internacional.

Cabe decir que el surrealismo era visto en España como algo estafalario y feo, hecho por “locos” franceses. Así, el poeta Guillermo de Torre criticó este movimiento y desconfió de la escritura automática. Otros escritores, como José Ortega y Gasset, consideraron que el surrealismo en España era un arte “degenerado” o “deshumanizado”.

La revista *La Gaceta Literaria*, publicación madrileña que fue dirigida por Ernesto Giménez Caballero y que intentó atacar el movimiento surrealista en varias ocasiones, es una buena fuente para analizar los impactos del surrealismo en España. En el año 1930, la revista elogia a Dalí en un primer momento y luego Giménez Caballero se retracta diciendo:

Se diría que la escuela surrealista es un colegio más que una escuela. Desde luego no es una secta ni una facción. El surrealismo se dice a sí mismo “al servicio de la revolución”. Y lo está teóricamente. Como un cristal de una mano extraña que lo quiebra de un puñetazo. El surrealismo quiere desmoralizar, destruir. Pero el superrealismo es por hoy una caza a incautos. Una morfina más, un estupefaciente más que los zorros y las zorras de siempre dan a los niños sanos de la burguesía para envenenarlos y para encanallarlos.⁴

Este comentario se hizo con motivo de varias agresiones y destrozos que tuvieron lugar durante una de las proyecciones de *L'Age d'Or* de Luis Buñuel y Salvador Dalí. El susodicho Giménez Caballero opinaba que Buñuel se había apoyado en el surrealismo para huir de su ansia moral y que Dalí era un niño sano que había sido engatusado por los surrealistas.

⁴ Giménez Caballero, E. (1930): “El escándalo de *L'Age d'Or*. Palabras con Salvador Dalí”, *La Gaceta Literaria*, 96, 3.

3.2.1. La recepción del surrealismo en Cataluña

La primera apreciación que se debe hacer es que el surrealismo llegó antes a Cataluña que a otras partes de España. Como se sabe, el movimiento inmediatamente anterior a este fue el cubismo, el futurismo y el dadaísmo. Estos movimientos tuvieron una gran importancia en Cataluña gracias, entre otras cosas, a la publicación de la revista dadaísta *391* por Francis Picabia en 1917 y a varias colaboraciones de autores como Tristan Tzara, Pierre Reverdy, André Breton, etc., en revistas catalanas (*L'Instant*, *Revista de Poesía*, etc.).

En realidad, no vemos una ruptura tan grande en Cataluña como en el resto de España en cuanto a lo que a este movimiento se refiere. En efecto, podemos ver colaboradores catalanes como López Picó o Pérez Jorba en las revistas europeas de la época.

Como en Cataluña no existió una Generación del 27 como tal, las publicaciones y las conferencias en esta región fueron mucho más importantes por su cercanía con Francia. Aparecieron grupos catalanes vanguardistas como *La Tertulia del Colón* o *El ateneillo de Hospitalet* y grupos en torno a revistas como *L'Amic de les Arts*, *Anti*, etc. Existían igualmente actividades que incentivaban este espíritu vanguardista como *El manifest groc* o *la Galeria Dalmau*.

Hay que tener en cuenta que el Surrealismo, en general, ha sido uno de los movimientos artísticos más estudiados y más influyentes en la cultura catalana. Podemos confirmar esto si vemos que esta comunidad autónoma ha sido la que más artículos, reseñas, etc. ha escrito acerca de este movimiento. Tanto las traducciones como los artículos se hacían en catalán en esa época y las hemerotecas actuales

catalanas lo confirman. Es curioso observar que algunas obras francesas se han traducido antes al catalán que al español, idioma oficial de toda España.

A pesar de eso, en el caso de la obra *¡La libertad o el amor!*, el libro fue traducido al catalán y al español al mismo tiempo, en el año 2007. Teniendo en cuenta que el español es una lengua mucho más hablada en el mundo que el catalán, es interesante constatar que el español no tiene una proporción mucho más elevada de traducciones de la época surrealista que el catalán.

Según algunos críticos, el único verdadero grupo surrealista catalán surgió después de la Guerra Civil y se llamó *el Dau al Set*. Uno de sus fundadores fue el pintor y escultor Antoni Tàpies.

Como hemos comentado anteriormente, en Cataluña existe una serie de características que hacen que esta comunidad se diferencie del resto de España en lo que al Surrealismo se refiere.

En primer lugar, Joan Miró y Salvador Dalí fueron dos artistas catalanes importantísimos de este movimiento. En segundo lugar, Cataluña tuvo más importancia en las artes plásticas que en la literatura. Podemos considerar la Exposición Logicofobista que tuvo lugar en 1936 como un auténtico manifiesto surrealista plástico en España. En tercer lugar, J. V. Foix fue un poeta catalán que apoyó el Surrealismo literario en esta región con el fin de mostrar esta vanguardia europea a nuestro país. Este escritor fue apoyado por otros artistas como J. Miravittles, C. Casanova o J. Viola. En cuarto lugar, el Surrealismo vino unido a una ideología política que se manifestó a través de una serie de artículos publicados por artistas catalanes que provocaron muchas críticas negativas al movimiento surrealista por su tendencia marxista. En quinto lugar,

la recepción del Surrealismo en Cataluña también vino unida a la recepción del psicoanálisis y a su fundador Sigmund Freud, ya que se realizaron numerosas referencias al psicoanálisis en artículos y obras surrealistas en Cataluña. Por último, la recepción del Surrealismo en Cataluña fue motivada para provocar o escandalizar al público. El Surrealismo se ayudaba de cualquier tipo de medio para poder dar a conocer su ideología y su carácter original e iconoclasta. Podemos enumerar dos núcleos de revistas que realizaron la “recepción crítica”. Por un lado, el grupo que comprende publicaciones como *L'Amic de les Arts* o *La Publicitat*. En estas publicaciones, se estudian los temas y el lenguaje que utiliza este nuevo movimiento, así como su relación con el psicoanálisis. En este primer grupo podemos citar a S. Dalí y a J.V. Foix, entre otros. Gracias a estos artículos, los autores intentan dar a conocer el Surrealismo a la vez que lo defienden y justifican como un nuevo movimiento que aporta nuevos valores a la literatura y al arte en general. Por otro lado, tenemos una serie de revistas como *La Veu* o *L'Humanitat*. Aquí las críticas consideran el Surrealismo como un proyecto moral, síntoma de la crisis de la posguerra, que pretende reunir aspectos literarios, políticos y sociales con el fin de crear un único movimiento. Esto fue criticado por unos, ya que consideraban que el arte se iba a convertir en un instrumento político, y aplaudido por otros, ya que pensaban que era una buena manera de huir de ese mundo de la posguerra y, a su vez, reivindicar una nueva manera de ver las cosas y de crear un mundo distinto.

3.3. LA RECEPCIÓN DE ROBERT DESNOS EN ESPAÑA

<u>Título</u>	<u>Editorial</u>	<u>Fecha edición</u>	<u>Edición</u>	<u>Lengua de publicación</u>	<u>Traductores</u>
<i>A la misteriosa; Las tinieblas</i>	Ediciones Hiperión, S.L.	01/1996	1.ª ed., 2.ª imp.	castellano	Salas, Ada; Abeira, Juan
<i>¡La libertad o el amor!</i>	Cabaret Voltaire	06/2007	1.ª ed., 1.ª imp.	castellano	Vázquez, Lydia; Ibeas Altamira, Juan Manuel
<i>La llibertat o l'amor!</i>	March Editor	02/2007	1.ª ed., 1.ª imp.	atalán	Ripoll i Villanueva, Ricard
<i>El destripador</i>	Errata Naturae Editores, S.L.	11/2008	1.ª ed., 1.ª imp.	castellano	Antón Centenera, Irene

Ahora bien, para analizar y situar la traducción y la recepción de la obra de Robert Desnos en España, es necesario partir del término “campo literario” forjado por Pierre Bourdieu. Este es un término interesante a la hora de describir las pautas que sigue un traductor y su editorial cuando se disponen a traducir una obra. Es importante resaltar que la obra de un autor es un bien apreciado en el campo literario de su país de origen. Tiene, pues, un valor económico y un prestigio cultural inigualables. Es también posible que una obra tenga mucho prestigio cultural y poco valor económico o viceversa. Por esa razón es necesario conocer el lugar que tiene esta obra en su campo literario original antes de decidir traducirla a otra lengua. Una obra literaria lucha por hacerse hueco en su campo literario de origen y, a continuación, hacerse conocer en el campo literario de otro país. La cuestión es la siguiente: ¿Debemos traducir a un autor que casi se ha olvidado en su país de origen? ¿La obra de Desnos no está demasiado alejada de la

actualidad? Vemos, efectivamente, que ¡La libertad o el amor! hace alusión a muchos momentos históricos que el lector francófono actual no conoce, a no ser que este sea un experto de principios del siglo XX.

En el caso de España, Robert Desnos ha sido un autor surrealista poco traducido si lo comparamos con otros autores del movimiento como André Breton.⁵ Sin embargo, este último solo ha sido traducido al español, mientras que Robert Desnos ha sido también traducido al catalán. Es curioso destacar el interés que tiene la obra de Desnos en diferentes editoriales españolas, aunque todas ellas de poca envergadura. Existen solamente tres obras traducidas al español: *A la misteriosa*; *Las tinieblas*, que fue publicada por la editorial Hiperión en 1996 (y en 2002 se editó por segunda vez), *¡La libertad o el amor!*, publicada en castellano por la editorial Cabaret Voltaire en 2007 y en catalán por la editorial March Editorial el mismo año, y *El destripador*, por la editorial Errata Naturae en 2008. Como vemos, las cuatro traducciones han sido publicadas por cuatro editoriales diferentes. Las cuatro son de carácter independiente que han apostado por traducir obras de Robert Desnos. Lo más probable es que todas ellas hayan intentado probar suerte con este autor tan poco conocido en España y ver la aceptación de sus escritos en nuestro país. Ninguna de ellas ha intentado publicar otro libro de Desnos; posiblemente porque la primera obra publicada no ha tenido el éxito esperado.

⁵ Según la base de datos del Ministerio de Cultura de España, existen 39 impresos publicados de André Breton (1896-1966) frente a los 5 publicados de Robert Desnos (1900-1945). En la base de datos de la *Bibliothèque nationale de France* (BnF), aparecen 625 impresos publicados relacionados con André Breton frente a los 155 impresos relacionados con Robert Desnos.

3.3.1. Entrevista a las editoriales

Jesús Munárriz, editor de Hiperión, explicó en una entrevista (04/06/2013) que fueron los traductores de la obra *A la misteriosa; Las tinieblas* los que propusieron traducirla. Se imprimieron mil ejemplares y, con el paso de los años, se acabaron agotando. Esto quiere decir que ha tenido cierta aceptación, pero, según Munárriz, «tampoco ha despertado ningún entusiasmo». Normalmente, los libros que interesan a muchos lectores se agotan pronto y se acaban reeditando. Considera que no hay tanta demanda como para recomendar su reedición o insistir con otras obras del mismo autor, aunque no rechaza posibles propuestas de traducción.

La segunda editorial que ha publicado una obra de Desnos ha sido Cabaret Voltaire, que editó *¡La libertad o el amor!* En una entrevista hecha por teléfono (24/06/2013), el editor Miguel Lázaro me explicó que su editorial se creó hace seis años y que quiso centrarse en los surrealistas franceses, las vanguardias, etc. Estaban interesados en publicar autores poco conocidos en España y por esa razón eligieron una obra de Desnos. En su opinión, este es uno de los surrealistas más importantes, pero uno de los menos conocidos. Según él, quizá no es tan importante por haber terminado su vida tan pronto y de una manera tan trágica. Decidieron publicar *¡La libertad o el amor!* porque era la obra más adecuada para su editorial, ya que la mayoría de los textos de Desnos son poéticos y Cabaret Voltaire no quiere publicar poesía.

En cuanto a la abundancia de notas a pie de página, Miguel Lázaro se justificó diciendo que estas enriquecen el libro, aunque sabe que el público que lee este tipo de obras ya suele tener una información previa del autor o del movimiento artístico. Sin embargo, la editorial tiene actualmente una política diferente y no permite poner tantas

notas como antes. De hecho, admite que, si tuvieran que publicar nuevamente esta obra, no pondrían tantas.

Por último, se le preguntó acerca del éxito esperado de ventas. Miguel Lázaro respondió que este tipo de textos no tienen una venta inicial muy grande, pero que sí son libros de fondo. Son libros que se venden todos los meses, es decir, se trata más bien de una venta a largo plazo en lugar de a corto plazo como otro tipo de libros más “comerciales”. La editorial no ha decidido publicar más libros de Desnos porque, como se ha dicho anteriormente, este autor escribió fundamentalmente poesía y ellos no quieren decantarse por el mundo editorial de la poesía.

Entrevistamos también a Irene Antón (13/06/13), editora de Errata Naturae, acerca del libro *El destripador*. Nos explicó que decidieron traducir la obra porque leyeron la edición que Allia hizo en Francia de esta obra, que antes se había publicado en el número de *les Cahiers de l'Herne* dedicado a Desnos; que el texto les había gustado mucho y que les había llamado la atención su potencia poética y su capacidad creadora de imágenes. Por eso decidieron publicar la obra con una cubierta ilustrada por David Sánchez. Respecto al éxito de la publicación, Irene Antón sostiene que fue una experiencia importante publicarlo porque fue su primer libro ilustrado y de tapa dura. Sin embargo, el libro no se vendió bien por dos causas de peso mayores: en primer lugar, se publicó demasiado tarde en el año, cuando las grandes editoriales “monopolizan” en gran parte las ventas; en segundo lugar, la producción del libro fue cara, ya que se publicó en color, con guardas y tapa dura, y por esas razones se elevó el precio de venta al público. Irene Antón no echa la culpa a la obra, sino más bien a su inexperiencia en el mundo editorial y a sus errores de principiante en el momento de la publicación de dicho libro. Nos añade que de momento no han publicado más obras de

Desnos porque se planteaban este proyecto como algo excepcional y único, no como parte de una colección del autor.

3.3.2. Entrevistas a los traductores de *La Liberté ou l'amour!*

Por una entrevista realizada a Ricard Ripoll (28/05/2013), uno de los traductores de la obra al catalán, y a Juan Ibeas (05/08/2012; 15/05/2013), uno de los traductores de la obra al castellano, deducimos que ambas traducciones se abordaron de un modo diferente. Por un lado, la traducción al catalán la propuso Ricard Ripoll, ya que en ese momento estaba trabajando en las obras surrealistas y había dirigido la tesis de doctorado del cotraductor de la misma obra, Sixte Marcos, que llevaba por título *Robert Desnos romancier. Théorie et pratique du roman surréaliste des années 1920*. Por otro lado, cabe destacar que la traducción al castellano no fue propuesta por los traductores, sino por la editorial que lo editó en castellano, Cabaret Voltaire. Se puede entender que fuera sencillo aceptar la propuesta de la traducción al catalán porque Ricard Ripoll fue director de la colección *Palimpsest* que pertenece a March Editor, la editorial que publicó esta obra de Desnos.

Tanto en un caso como en otro, las traducciones se realizaron en equipo y fue una experiencia enriquecedora y buena para todos, ya que pudieron complementarse a la hora de dar soluciones. No siempre es fácil trabajar en equipo cuando se traduce, pero parece que ellos no tuvieron ningún problema.

Ambas traducciones están precedidas de una introducción donde se habla del traductor y de su carrera como escritor. Una la realizó Sixte Marcos bajo la entera responsabilidad de Ricard Ripoll y la otra la realizaron Juan Ibeas y Lydia Vázquez, la

otra traductora de la obra al castellano. Esta última introducción fue, una vez más, decisión de la editorial Cabaret Voltaire.

Según Ricard Ripoll, una de las mayores dificultades a la hora de traducir esta novela fue traducir el poema introductorio de Rimbaud, puesto que en la traducción de la obra al catalán querían mantener la rima a toda costa. En cuanto a los nombres propios que aparecen en la novela, tanto en las traducciones al catalán como en las traducciones al castellano, los traductores tomaron la decisión de mantenerlos en francés; y en el caso de la traducción en castellano, también la editorial. Sin embargo, Ripoll y Marcos decidieron hacer una excepción con el nombre de *Corsaire Sanglot* y lo tradujeron al catalán por *Corsari Sanglot*. En catalán, *sanglot* significa lo mismo que en francés, esto decir, “lloriquear”. Así que el público lo comprendió a la perfección.

En cuanto a las notas a pie de página, es curioso observar que los traductores y las editoriales han tomado decisiones distintas. En la traducción al catalán no vemos ninguna nota a pie de página, ya que, según Ricard Ripoll, las notas entorpecen la lectura. Sin embargo, la traducción al castellano posee 42. Es una cantidad importante de notas, teniendo en cuenta la extensión de la obra. Dichas notas se analizarán con detenimiento más adelante.

3.3.3. Análisis de los periódicos y suplementos culturales

Los periódicos y los suplementos culturales son probablemente el tipo de publicación de crítica literaria más accesible al público en general, como indica Fernández (2011: 103). Por eso se eligieron tres de los diarios más importantes en España (*El País*, *ABC* y *La Vanguardia*), a los que se añadieron los suplementos culturales de estos. Buscamos cualquier información relacionada con Robert Desnos,

desde su nacimiento hasta su muerte, y la localizamos en varias ocasiones. En el periódico *El País* obtenemos 65 resultados donde se cita a Robert Desnos, en el *ABC*, 59 y en el periódico *La Vanguardia*, 338. Los dos primeros periódicos tienen la sede en Madrid y el último, en Barcelona. Como hemos visto anteriormente, el Surrealismo tuvo un mayor impacto en Cataluña y posiblemente es por eso por lo que encontramos un mayor número de resultados en el periódico catalán. En *El País* vemos que no se hace ninguna referencia a la publicación de las obras traducidas de Desnos. En cambio, sí que tenemos referencias en el *ABC* y en *La Vanguardia*. En el primero se informa brevemente que tendrá lugar la presentación de la obra traducida *A la misteriosa; Las tinieblas* en el Instituto Francés de Madrid.⁶ Al día siguiente, aparece una pequeña noticia en el mismo periódico en la que se informa de que la editorial Hiperión publica dicho volumen.⁷ Después, encontramos una breve reseña de *¡La libertad o el amor!* escrita por Miguel Sánchez-Ostiz.⁸ Por último, aparece un comentario de Félix Romeo sobre la obra *El destripador*.⁹ En *La Vanguardia* se informa acerca de la publicación *La llibertat o l'amor* en lengua catalana.¹⁰

El País solo cita a Robert Desnos cuando hace referencia a otros autores, lo que significa que no es protagonista de ningún artículo o reseña. El *ABC*, por el contrario, informa sobre una serie de exposiciones y debates consagrados a Robert Desnos en

⁶ Cf. *ABC*, pág. 56, 01/02/1996. Ver apéndices (“ABC 1”).

⁷ Cf. *ABC*, página 56, 02/02/1996. Ver apéndices (“ABC 2”).

⁸ Cf. *ABC Cultural*, página 17, 13/10/2007. Ver apéndices (“ABC 3”).

⁹ Cf. *ABC*, página 9, 21/02/2009. Ver apéndices (“ABC 4”).

¹⁰ Cf. *Culturas La Vanguardia*, página 25, 18/04/2007. Ver apéndices (“La Vanguardia 1”).

París en preparación del primer centenario de su nacimiento.¹¹ Este diario también presenta a este escritor y comenta que existe una traducción al español de la obra *A la misteriosa; Las tinieblas*.¹² Por último, dedica gran parte de una página a un artículo escrito por Gabriel Albiac que habla exclusivamente de Robert Desnos.¹³

En el caso de *La Vanguardia*, cabe mencionar la publicación de la noticia de la muerte del autor.¹⁴

3.3.4. Conclusiones acerca de la recepción de la obra

Hay que destacar que el éxito de una traducción no depende ni de la calidad de la traducción ni del valor cultural de la obra traducida. En mi opinión, es el lugar que tiene esta obra en los campos literarios francés y español lo que determinará el éxito de la recepción de una traducción. Las críticas que reciba y el valor económico que se le dé serán también importantes para conseguir una buena recepción en el país de llegada. Como hemos visto en el caso de Robert Desnos, las hemerotecas más importantes de España apenas han informado acerca de las publicaciones traducidas del autor y esto puede provocar un desinterés y un desconocimiento por parte de los españoles. Si las editoriales hubieran sido más conocidas en nuestro país, las publicaciones habrían tenido seguramente más repercusión en la cultura española. Además, existen presiones externas que pueden delimitar la crítica literaria que se realiza en los periódicos y

¹¹ Cf. *ABC Cultural*, páginas 4 y 5, 16/10/1999. Ver apéndices (“ABC 6”).

¹² Cf. *ABC Cultural*, página 4, 30/09/2000. Ver apéndices (“ABC 7”).

¹³ Cf. *ABC*, página 12, 27/01/2010. Ver apéndices (“ABC 5”).

¹⁴ Cf. *La Vanguardia*, página 9, 04/10/45. Ver apéndices (“La Vanguardia 2”).

suplementos culturales, como dice Fernández (2011: 108): 1) de tipo económico, ya que se ha disminuido el espacio que ocupa la crítica en el diario, así como las colaboraciones externas; se prefieren las publicaciones que atraigan más al lector en lugar de las de mayor calidad; 2) de tipo ideológico, ya que se prefieren las entrevistas y los textos menos “ideológicos” en detrimento de las críticas literarias.

Probablemente debido a esto y a un entramado de otras razones más complejas, Robert Desnos es casi desconocido en nuestra sociedad. Podemos atrevernos a decir que el Surrealismo interesa solamente a una parte erudita de la población.¹⁵ Puede ser que esto sea por su manera enrevesada y abstracta de ver el mundo. En el caso de Francia, este autor ha tenido y tiene un valor cultural importante, aunque no es tan conocido como otros autores del movimiento, probablemente, por causa de su temprana muerte en un campo de exterminio durante la Segunda Guerra Mundial.

Desnos ha sido poco difundido en el extranjero, donde solamente las editoriales menos conocidas han tenido el valor de traducir algunas de sus obras. Dado el lugar periférico que ocupa la obra de Desnos en el campo literario francés, sería extraño que su obra tenga una gran repercusión en el campo literario español. Casi todos los franceses conocen los famosos poemas infantiles *Chantefables et Chantefleurs* que leyeron cuando eran pequeños. En abril de 2012 conocí a Jacques Fraenkel, derechohabiente de Robert Desnos, y gracias a él pude conocer más sobre la vida de este escritor. En una entrevista que le hice a Fraenkel por correo electrónico (16/05/2013), este me explicó que el libro más vendido de Desnos en Francia

¹⁵ Como dice M. Sánchez-Ostiz, autor de la reseña de *¡La libertad o el amor!* el 13/10/2007: «[...] El llamado “público en general” no sé qué pensará de la literatura tan transgresora de Desnos, tan loca, salvo que la lea como un objeto de culto. No veo yo al público quitándose de las manos esta bellísima obra de Desnos para hacer de ella un objeto de culto [...]».

actualmente es *Œuvres*, que recoge todas las obras del autor. Sin embargo, el *Chantefables et Chantefleurs* es, en su opinión, el más conocido y vendido. Siendo la obra más célebre del autor actualmente, parece, al menos, curioso que no haya sido aún traducida al español.

Como he explicado anteriormente, está claro que las editoriales han dirigido sus miras hacia expertos o personas adultas, de cultura media-alta, como lectores de la obra *¡La libertad o el amor!*, pues es la única obra que ha sido traducida a siete idiomas. Posiblemente es la obra más vendida del autor en el extranjero, aunque el derechohabiente francés no puede confirmarlo con exactitud, ya que nunca se le comunica el número de tiradas en el resto de países. En algunos casos, una traducción puede hacer que renazca el autor en su país de origen, si la obra u obras en cuestión tiene un éxito inigualable en otros países. Pero no parece que haya sido el caso con Robert Desnos. A pesar de ello, nuestro autor sigue siendo muy apreciado en Francia y en otros países, gracias a su lucha contra la tiranía nazi en la Segunda Guerra Mundial.

4. LA LIBERTAD O EL AMOR

4.1. PRESENTACIÓN DE LA OBRA

4.1.1. Presentación de *¡La libertad o el amor!* (versión en castellano)

Título: *¡La libertad o el amor!*

Autor/es: Desnos, Robert (1900-1945). Vázquez, Lydia; tr. Ibeas Altamira, Juan

Manuel; traductor

Lengua de publicación: Castellano

Lengua/s de traducción: Francés

Edición: 1.^a edición, 1.^a impresión

Fecha edición: 06/2007

Publicación: Cabaret Voltaire

Descripción: 192 p. il. 19 × 12 cm

Encuadernación: rústica

Materia/s: F - Ficción y Temas Afines

2ADF - Francés

Precio: 15,34 Euros

4.1.2. Presentación de *La llibertat o l'amor!* (versión en catalán)

Título: *La llibertat o l'amor!*

Autor/es: Desnos, Robert (1900-1945). Ripoll i Villanueva, Ricard (1959-) traductor

Lengua de publicación: Catalán

Lengua/s de traducción: Francés

Edición: 1.^a edición, 1.^a impresión

Fecha edición: 01/2007

Publicación: March Editor

Descripción: 152 p. il. 21 × 15 cm

Encuadernación: rústica

Materia/s: F - Ficción y Temas Afines

2ADF - Francés

Precio: 14,00 Euros

4.2. LOS TRADUCTORES

Lydia Vázquez Jiménez¹⁶

Es Catedrática de Filología Francesa en la Universidad del País Vasco. Ha traducido a Poussin, Diderot y Apollinaire. Es autora entre otros libros de: *Elogio de la seducción y el libertinaje* (1997), *Amatoria* (2000) y *Jean-Jacques Rousseau* (2005). Es co-autora de: *Taedium Feminae* (1998), *Mujeres maximalistas* (2005) y *L'Europe cannibale* (2005). Y también es editora de: *De lo Grotesco* (1997), *Humores Negros* (1999) y *La Máquina escénica* (2001). Esta es su segunda colaboración con la editorial Cabaret Voltaire (*Jesús el Palomo*, Francis Carco, 2007).

Juan Manuel Ibeas Altamira¹⁷

Es traductor y profesor de Literatura Francesa del siglo XX y de Traducción e Interpretación en la Universidad del País Vasco. Es especialista en literatura libertina y

¹⁶ Biografía sacada de la obra *¡La libertad o el amor!*

¹⁷ Ibid.

en particular en la obra de El Marqués de Sade. Ha escrito numerosos artículos en torno a las literaturas francesa, española y europea del siglo XVIII.

Sixte Marcos¹⁸

Es doctor en Filología Francesa por la Universitat Autònoma de Barcelona y DEA en Littérature Française por La Sorbonne (Paris IV). Especialista en Robert Desnos y la novela surrealista de los años 20 del siglo pasado, ha publicado numerosos artículos sobre Antonin Artaud y Maurice Blanchot, entre otros.

Ricard Ripoll¹⁹

Es profesor de Literatura Francesa en la Universidad Autònoma de Barcelona. Dirige el GRES, grupo de investigación sobre las escrituras subversivas. Trabaja sobre la cuestión del sentido en literatura y se interesa por los grandes movimientos subversivos del siglo XX como el surrealismo. Es traductor, escritor y ha publicado numerosos libros de poesía.

4.3. EL ARGUMENTO Y LA ESTRUCTURA DE LA OBRA

La sobrecubierta y la cubierta

La obra en castellano posee una sobrecubierta y una cubierta. La sobrecubierta muestra el rostro de una mujer rusa, fotografiada por Georgi Zelma en 1933, que tiene por título *Retrato en el agua*. Es una joven sonriente, con los ojos cerrados y rodeada de

¹⁸ Biografía sacada del artículo: (2011) «Corps et âme dans l'oeuvre de Antonin Artaud», *Notandum* 25, III, Universidade do Porto.

¹⁹ Biografía sacada de la página:

<http://cleformation.com/journees/index.php?option=com_content&view=article&id=411:ricard-ripoll&catid=77:intervenants&Itemid=108>.

agua. Después de la sobrecubierta, tenemos la cubierta, donde podemos ver el título del libro en castellano y en francés, así como el nombre del autor, de los traductores y de la editorial. Después de la cubierta, aparece una página negra y, en la siguiente página, un retrato de Robert Desnos, cedido por su derechohabiente Jacques Fraenkel y la asociación *Les Amis de Desnos*. Es una fotografía del poeta con los ojos medio cerrados.

Es interesante destacar que los nombres de los traductores aparecen en la cubierta de la traducción española, aunque la imagen de la mujer los esconde porque esta forma parte de una sobrecubierta que envuelve la cubierta. También hay una pequeña biografía de los dos traductores en el interior de esta funda.

La cubierta de la obra en catalán no tiene ninguna fotografía femenina, sino un objeto similar a una bomba. Delante de esta imagen aparece el título, el autor y el nombre de los dos traductores catalanes. Después aparece una pequeña biografía de Desnos y vuelve a aparecer más adelante el título de la obra con el nombre de los traductores. Vemos que los traductores de la versión catalana están más visibles en la cubierta que los traductores de la versión castellana, aunque la primera no tiene ninguna biografía de los traductores catalanes.

Si comparamos estas cubiertas con la versión original de la editorial francesa Gallimard, vemos que no aparece ningún tipo de imagen en la francesa. El libro en francés incluye al final, además, la obra *Deuil pour deuil*.

El título

El título en francés *La Liberté ou l'amour!* está compuesto por una disyuntiva. Según la académica Florence Delay²⁰, esta puede ser exclusiva, como si se tratara de un “ser o no ser”, o inclusiva, donde los dos términos no se excluyen necesariamente. Esta apreciación no está tan clara como en el título en castellano “La libertad o el amor”, donde parece que el lector tiene que elegir entre una cosa o la otra, como si de la bolsa o de la vida se tratara. Es, pues, una disyuntiva exclusiva. Según Delay, esto se debe posiblemente a la utilización en castellano del primer punto de exclamación, que en francés no existe.

Introducción y poema de Rimbaud

En el libro traducido al castellano hay una amplia introducción de 28 páginas realizada por los traductores en la que se explica quién es Robert Desnos, así como la temática de sus obras. Se explica también la polisemia de los personajes para que después se pudieran mantener en su versión original en la obra al castellano. Según los traductores españoles, Lydia Vázquez y Juan Ibeas, esta decisión fue tomada por la editorial. Sin embargo, cabe mencionar la traducción de otros nombres como “Jack el Destripador”, “Juana del Arco Iris” o “la Sirena”.

En cuanto a la traducción al catalán, tenemos una introducción más breve, de 18 páginas, firmada por uno de los traductores, Sixte Marcos, en la que también se explica quién es el autor. Se añade igualmente una cronología con los principales sucesos históricos y literarios relacionados con la vida y obra de Desnos. Esta cronología es

²⁰ Delay, F. (2010): «Notes sur la traduction en castillan», en T. Collani (dir.): *La liberté ou l'amour ! dans ses traductions*, L'étoile de mer (2), 15-34.

interesantísima a la hora de comprender muchas de las alusiones biográficas y culturales del texto.

A continuación, aparece un poema que supuestamente fue escrito por Rimbaud, pero que en realidad fue escrito por Robert Desnos (Steinmetz, 2007: 31-42). En cuanto a la versión traducida al castellano, este poema aparece en las dos versiones, la francesa y la española, posiblemente para que el lector que hable francés pueda comparar las dos. Los dos traductores al castellano opinaron que era mejor dejar la versión francesa porque a veces sentían que se alejaban del significado, de la musicalidad o de los ritmos del poema original. Los traductores intentan, pues, mantener la rima, pero no siempre es fácil. Sin embargo, las rimas del poema original no son gráficamente correctas, aunque la sílaba final se apoya en una consonante y en muchos casos la equivalencia fónica se extiende a varias sílabas. Desnos no pretende, pues, que las palabras rimen entre ellas, sino que más bien intenta que se dejen guiar hacia una especie de eco fónico más inmediato.

En la traducción al castellano, los traductores dejan también varias notas a pie de página para que el lector comprenda mejor el poema. En la obra original no aparecen esas notas y el lector francés debe averiguar por él mismo el significado de estos términos para así entender completamente dicho poema. La cuestión es la siguiente: ¿El traductor debe dar más información de la que da el texto original?

Capítulo I

El capítulo I es minúsculo, simplemente una fórmula epitáfica en la que Desnos hace referencia a su muerte, a pesar de estar presente en la obra más adelante.

Capítulo II

Robert Desnos pasea de noche por las calles de París. Parece que está viviendo un sueño en el que se cruzan el desierto, el mar, el bosque y el cielo, así como los animales que viven en dichos lugares (lagartos, ballenas, cachalotes, jirafas, leopardos, antílopes, etc.). También aparece el símbolo recurrente de la estrella, importantísima en Robert Desnos. Como ya comentamos en la biografía del autor, este escribió un poema dedicado a la estrella de mar que después fue llevado al cine por Man Ray. Robert Desnos seguía ciegamente a esta estrella de mar en este primer capítulo. Se cree que se trataba de su primer gran amor Yvonne George, quien murió de tuberculosis en 1930.

La protagonista de la obra, Louise Lame, lleva una piel de leopardo por el cuerpo. Desnos comenta que ese leopardo fue en su momento salvaje. Quizá quiera insinuar que la mujer que lleva esa piel se ha convertido en alguien salvaje también. A partir del momento en el que Louise Lame se quita esta piel, da la impresión de que se convierte en alguien inofensivo y el narrador puede “atraparla” sin problemas. Parece que nos encontramos en una sabana o en una selva, en la que los coches “barritan”.

El autor nos hace vivir un momento de acción inigualable y tenemos la sensación de que estamos delante de la gran pantalla o delante de un escenario, como se puede leer en el último párrafo del capítulo.

La traductora al castellano explica el significado de “Bébé Cadum”, que se encuentra varias veces a lo largo del capítulo y que es famoso y conocido por todos o casi todos los franceses.

Capítulo III

En este capítulo aparece por primera vez en escena el Corsaire Sanglot con Louise Lame y tiene lugar su primera escena erótica. Corsaire Sanglot, al ver un calendario colgado en la habitación del hotel donde se hospedan, empieza a soñar despierto. Se imagina una aventura con una española en la que se ven perseguidos por villanos, como si de una película del oeste se tratara. De repente, Louise Lame le llama la atención y él vuelve a “despertarse”. Él se dispone a partir y ella no quiere que se vaya. Vuelve a salir a escena la estrella, símbolo por excelencia que guía a las personas y, en este caso, al Corsaire Sanglot. El narrador se pregunta si esta estrella no será el jabón que lleva nuestro protagonista en la mano. A partir de ahí, comienza una historia en la que el *Bebé Cadum* y el *Bibendum Michelin* son protagonistas. Como bien explicaron los traductores al castellano en el capítulo anterior, el *Bebé Cadum* es muy conocido en Francia por ser una marca de jabones para niños. En cuanto al *Bibendum Michelin*, estos mismos traductores explican en este capítulo el origen de este término en una nota a pie de página: es un muñeco fuerte tan grande como los neumáticos que conforman su cuerpo y que él mismo publicita.

Respecto al contenido, el autor hace un paralelismo entre la historia de Jesucristo y el *Bebé Cadum*. Considera que el Corsaire Sanglot, que lleva la pastilla de jabón, es el primer Rey Mago. El *Bibendum Michelin* podría ser el grupo de personas que traicionaron y crucificaron a Jesucristo. Se habla, por un lado, de combates de pompas de jabón, lluvia jabonosa y jabonosa alfombra y, por otro, de ejército de neumáticos y tropa de neumáticos. Vemos, pues, que el *Bebé Cadum* utiliza “armas” mucho más suaves e inofensivas mientras que el *Bibendum Michelin* usa los neumáticos, que llegaron a inmovilizar al *Bebé*. Se ve claramente la comparación del *Bebé* con Cristo por el uso del título “el Gólgota”, que es el lugar donde Cristo fue crucificado. Aquí la

historia se ha visto modificada por el autor y parece que la acción tiene lugar en la actualidad o en un tiempo más o menos presente donde la gente se lo pasa bien y disfruta de la vida. Todo sigue su curso e incluso unos niños cantan la canción *nous n'irons plus au bois, les lauriers sont coupés*. Canción que, como bien explican los traductores al castellano, fue compuesta por la amante de Louis XV. Robert Desnos hace aquí un guiño al capítulo anterior donde comienza a hablar de que la protagonista lleva tacones Louis XV.

Vemos asimismo que los traductores al castellano intentan mantener siempre los términos culturales en francés, aunque en muchas ocasiones tengan traducción aceptada en castellano: Louis XV “Luis XV”, la Avenida de Les Champs Elysées “la avenida de los Campos Elíseos”, etc. Sucede lo mismo con los traductores al catalán. Probablemente, las editoriales intentaron dejarlos en francés para hacerlo más exótico y que el lector viera que la acción sucede efectivamente en París. Los traductores al castellano explican también, en una nota a pie de página, la hoja de calendario que aparece en el libro y que el Corsaire Sanglot ve en la habitación del hotel. Explica quién es Victor Noir y San Arcadio. Lo más seguro es que los lectores franceses que lean el libro original no sepan quiénes son estos dos personajes. Estos traductores intentan que el lector hispanohablante esté lo mejor informado posible para poder seguir la lectura con mayor facilidad, pero creo que las explicaciones son demasiado extensas y pueden dificultar la lectura de la obra.

A lo largo de todo el libro se palpa que el sueño es un momento muy importante para Desnos. Según el autor, el sueño puede tener lugar tanto de noche como de día, como ya hemos dicho. Desnos considera que el sueño tiene mucha relación con la eternidad, puesto que es en el universo nocturno del sueño donde podemos experimentar

una libertad sin límites de tiempo y de espacio. Posiblemente este sea el motivo por el que Desnos participó en la mayoría de las sesiones de sueños hipnóticos realizadas por los surrealistas.

Capítulo IV

En este cuarto capítulo nuestro protagonista se sube a un barco y en este viaje ve especies de todo tipo: pájaros fantasmas, sirenas, esponjas, caballitos de mar, etc. La sirena es una de las especies fantásticas que más atraen a Robert Desnos. De hecho, Youki Desnos, su futura esposa, será considerada “la Sirena”. En su relato, el autor mezcla la primera y la tercera persona y hace ver que está enamorado perdidamente de una mujer que canta. Es muy probable que se refiera a Yvonne George. De repente, el barco del Corsaire Sanglot se hunde. Ahora es cuando el protagonista llega al campo de esponjas donde ve caballitos de mar; ahora es cuando atrapa una vela y se echa a dormir. Sueña con Cristo acompañado de doce sirenas en lugar de doce apóstoles. Podemos interpretar que, para Desnos, la sirena es el símbolo erótico por excelencia porque habla de ellas en más de una ocasión a lo largo del capítulo.

El Corsaire Sanglot sale del fondo del mar y llega a puerto. Mientras tanto, Robert Desnos hace una breve pausa en la historia y habla de él mismo y de su historia con esa maravillosa cantante a la que él tanto ama. Después, el protagonista se adentra en la ciudad y creemos que el Corsaire Sanglot encuentra a esa maravillosa mujer de la que Desnos habla.

Capítulo V

Desnos continúa hablando de esa mujer a la que tanto quiere y a continuación vuelve a hablar sobre la aventura de nuestro protagonista, que se pasea por la ciudad despoblada. De repente, llega al Asilo de Dementes y empieza a hablar con diferentes personajes. El primero es un pseudo Lacordaire. Aquí los traductores al castellano explican quién fue ese personaje en la historia francesa, aunque posiblemente los franceses de hoy en día no sepan tampoco quién fue. Después nombra el Mision Albert y estos traductores explican muy bien lo que fue. Más tarde aparece Juana de Arco Iris, que aparece justo después de la lluvia de brújulas. El autor dice que esta es la verdadera heroína que se enfrenta contra Juana de Arco. A lo largo de este capítulo vemos que los traductores dejan varias notas a pie de página explicando, sobre todo, personajes de la historia de Francia. También explican un juego de palabras que aparece en la obra original y que ayuda a que el lector español comprenda mejor el humor de Desnos.

Observamos que la acción sigue situándose en París, aunque muchas de las cosas parezcan fantásticas y casi imposibles. Desnos intenta “confundir” al lector para que este se crea estar en Egipto con las dos Esfinges, la de los hielos y la de las arenas. Sin embargo, el lector se da cuenta de que, efectivamente, Juana de Arco Iris y los otros personajes están en París porque pueden ver la torre Eiffel desde donde están y el autor hace un guiño al sueño-realidad de Egipto con la figura del pisapapeles de bronce en forma de esfinge.

Capítulo VI

La protagonista Louise Lame muere y entran en escena cuatro sepultureros. Cada uno cuenta una historia: el primero cuenta la historia de una pareja que vive en una gran casa y que quiere fabricar un túnel que llegue al mar; el segundo, la historia del

molinillo de café, la cocinera y la señora que ha muerto; el tercero, la de una bici y su ciclista; y, por último, el cuarto sepulturero habla sobre un cazador que sueña con cazar un animal impresionante. Lo único que consigue cazar es un cuervo que recobra el conocimiento. Unos campesinos prenden fuego al bosque y el cazador se convierte en el arcángel de ébano.

Después de las cuatro historias, Louise Lame vuelve a entrar en escena y Robert Desnos trata el tema de la muerte material. Dice que no le afecta en absoluto porque él vive en la eternidad. Aquí podemos observar perfectamente que el autor atenúa e incluso banaliza el tema de la muerte. Louise Lame muerta viene a visitarle. El autor utiliza varios elementos eróticos como el pezón o el falo y compara la vida con el amor. El amor se entremezcla, pues, con el sexo. Por último, el narrador se hace preguntas acerca de la muerte y deja que el lector las responda por él.

Capítulo VII

El Corsaire Sanglot encuentra una casa de pedernal con el nombre de “Berthe La Blanda”. Entra y se encuentra con la portera, que es una hermosa sirena. El Corsaire se dirige al primer piso y aparece en escena “el Club de los Bebedores de Esperma”, que se ha perpetuado bajo la égida doble del amor y de la libertad. Un recién llegado empieza a contar una historia de amor entre una mujer y él. Después de este, otro hombre cuenta su historia: el amor que sentía hacia una mujer que era modelo en una casa de lutos y que fue misteriosamente decapitada. El tercer testimonio es una historia entre dos hombres enamorados que en un principio no veían con buenos ojos las relaciones entre homosexuales. En último lugar tenemos al cuarto personaje, que habla sobre su aventura con una mujer y con una botella de ámbar.

Mientras tanto, la sirena entabla una lucha con Louise Lame y es esta última la que pierde la batalla. En este momento, el lector puede perderse y no saber si es algo verdaderamente real o imaginario, puesto que Louise Lame ya había muerto en el capítulo anterior.

El Corsaire Sanglot, por su parte, sale del edificio y se encuentra con un comerciante de esponjas. En ese momento el Corsaire se imagina un mundo submarino fantástico. Sin embargo, este comerciante explica que estas esponjas no tienen nada que ver con el mar, sino con Cristo. En efecto, estas treinta esponjas fueron empapadas con hiel para dárselas a Jesucristo en el momento de su crucifixión.

Después de este encuentro, el Corsaire Sanglot vuelve al edificio de “El Club de los Bebedores de Esperma” y escucha el quinto y último testimonio.

Capítulo VIII

El gran tema de este capítulo es el aburrimiento del Corsaire Sanglot. Este considera que aburrimiento es sinónimo de Eternidad y lo acepta como tal. A partir de este momento aparece una historia ligada totalmente con el aburrimiento y la Eternidad. Se imagina que está en un cementerio con treinta mil cadáveres. El corsario ve después un coche fúnebre sin ataúd y sin cochero. Un poco más tarde, Corsaire Sanglot se encuentra en París y comienza un monólogo ante una peluquería parisina donde empieza a hablar sobre sus relaciones sentimentales con mujeres hasta que el peluquero del establecimiento ofrece afeitarse.

Capítulo IX

El Corsaire Sanglot y Louise Lame están en París y se dirigen al mismo sitio. Aparece en escena un nuevo personaje: el explorador de casco blanco. Las historias de los tres personajes se entrecruzan. Por un lado, el Corsaire Sanglot se acuerda de una mujer. Por otro, Louise Lame piensa en un aventurero que lo abandonó una noche. Por último, el explorador de casco blanco da vueltas en torno a una ciudad misteriosa. También entra en escena Jack el destripador, que pide fuego al Corsaire. Este último y Louise Lame casi se cruzan en la plaza de la Concorde. El explorador, a su vez, rememora momentos familiares y recuerda cómo debe morir un explorador.

Un adoquín de la plaza de la Concorde es otro personaje diferente que aparece en el capítulo. Este se acuerda de todos aquellos que le han pisado a través de los tiempos. Al mismo tiempo, Corsaire Sanglot piensa en Louise Lame mientras ella piensa a su vez en él.

Capítulo X

Un hombre se dirige hacia un edificio en el que una mujer azota a una chica de dieciséis años. Este edificio es el internado de Humming-Bird Garden. La escena es tanto salvaje como erótica. El hombre entra en el internado y observa las escenas atentamente hasta que él protagoniza varias de ellas. El hombre no era otro que el Corsaire Sanglot.

Capítulo XI

Louis XV va a ser ejecutado y la muchedumbre espera impaciente el momento de su muerte. A su vez, Corsaire Sanglot piensa en su muerte y en cómo debería morir. Se dirige a su amada y dice que si tiene que seguirla hasta la muerte, lo hará.

Capítulo XII

La acción se sitúa en la ciudad francesa de Niza, donde esperan la llegada de un misterioso viajero. Este organiza una fiesta en la que los invitados tienen que pescar un botín. Nadie ha visto nunca al organizador de dicha fiesta. Entre los invitados se encuentran Louise Lame y el Club de los Bebedores de Esperma, entre otros. Se deciden a entrar en una de las barcas y, después de un rato, los motores dejan de hacer ruido.

4.4. LOS PERSONAJES

Como hemos visto, Corsaire Sanglot y Louis Lame son los protagonistas. El protagonista se pasea y observa. La acción sucede en París, así como en océanos, desiertos, etc. París es sin duda la ciudad perfecta para el encuentro amoroso y esta es también como un desierto, símbolo del vacío y a la vez escenario de lo que el escritor quiere mostrar. Hay menciones explícitas del encuentro, de la noche y de la mujer. Se puede considerar al Corsaire Sanglot como el pirata del amor. Este se va forjando poco a poco a partir de los sueños de Desnos. El Corsaire Sanglot no solo experimenta una revuelta contra la soledad sino también contra el amor, contra la vida y contra la muerte. Por último, cabe destacar que Desnos utiliza el recurso del héroe-protagonista que nos deja en suspense hasta el final.

Hay otros personajes secundarios que aparecen a lo largo de la obra desnosiana y que ayudan a que la historia se desarrolle poco a poco. Estos son el Bebé Cadum, el Bibendum Michelin, Juana del Arco Iris, El Club de los Bebedores de Esperma y Louis XV, entre otros. Incluso el propio Desnos aparece en la obra como uno de los personajes. Aparecen igualmente símbolos como la estrella o la sirena, importantísimos para nuestro autor.

4.5. LA TRADUCCIÓN DE *¡LA LIBERTAD O EL AMOR!*

4.5.1. Estudio macroestructural

La macroestructura textual es el contenido global que representa el sentido de un texto. Es, pues, un tema cercano al del tema del texto. Puede hacer referencia tanto al tema global del texto como a temas locales que se desarrollan en algunos fragmentos. En resumen, la macroestructura se refiere al contenido, al tema, a las ideas y a las proposiciones.

En cuanto a la obra *¡La Libertad o el amor!*, este es un libro surrealista en el que se mezcla la poesía y la novela y estas se combinan a la perfección.²¹ La temática de la obra es variada, aunque el amor ocupa un lugar muy importante en la novela. Podemos destacar el binomio sexo-amor, que se entrecruza a lo largo de todo el libro. Desnos hace un llamamiento a la persona que él quiere en realidad, pero todos estos esfuerzos son en vano porque esta parece que no lo quiere escuchar. El libro fue condenado por el Tribunal del Sena el 5 de mayo de 1928 por ser considerado una obra con tintes obscenos.

Según Rosa Buchole, crítica literaria de las obras de Robert Desnos, el carácter general de la obra presenta una diversidad sorprendente, que transporta al lector de simples juegos poéticos a conmovedores gritos de pasión.

Es un libro que muestra fácilmente los temas, las imágenes y las palabras que el autor quiere poner de relieve. Es una obra bastante visual, como si de una película se

²¹ Podríamos considerarla innovadora si nos centramos solamente en la literatura francesa surrealista, pero ya el autor latino Petronio del siglo I d. C. mezclaba la poesía y la novela en la obra *El Satiricón*. La novela *El Quijote* tiene también poesías entre prosa.

tratase. Desnos era un apasionado del séptimo arte y por eso es por lo que quizá la novela parece tan cinematográfica.

El autor mezcla lo antiguo con lo moderno, los mitos antiguos con la sensibilidad contemporánea y toda esta mezcla se da cita en París, considerada como el centro del mundo en esa época literaria.

¡La Libertad o el amor! “surrealiza” el surrealismo en sí porque niega que exista una contradicción entre dos polos opuestos como la vida y la muerte, el pasado y el futuro, el sueño y la realidad,²² etc.

4.5.2. Estudio microestructural

La microestructura textual hace alusión a las ideas principales que sustenta la idea central del texto. Hacen, pues, referencia a las oraciones del texto. Las notas a pie de página formarían parte de esta microestructura textual.

4.5.2.1. Notas a pie de página

El Diccionario de la Real Academia Española (DRAE) considera que la nota tiene cuatro tipos de aclaración: «advertencia, explicación, comentario o noticia de cualquier clase que en impresos o manuscritos va fuera del texto». Considera, pues, que la nota tiene cuatro tipos de aclaración: advertencia, explicación, comentario y noticia. Según Newmark (1995: 130-131), las notas del traductor pueden encontrarse dentro del texto y al final del capítulo. Por lo general, se ponen en la parte inferior de la página y por eso se llaman “notas a pie de página”.

²² Como en el caso de *El Quijote*, donde se confunde lo real con lo ideal, la sensatez con la alucinación, etc.

Cuando el traductor “decide” poner una nota, lo que intenta es añadir información para que el lector de la traducción comprenda la obra lo mejor posible. A su vez, Esther Morillas (2005) opina con razón que el traductor se pone en primer plano cuando realiza estas notas a pie de página y en este momento es donde podemos ver sus creencias y opiniones.

Las preguntas que nos podemos hacer son las siguientes: ¿Son evitables las notas a pie de página? ¿Las notas a pie de página hacen que la traducción sea mejor o peor?

Así, para autores como Mounin (1998: XI), «la note en bas de page est la honte du traducteur», es decir, las notas son un fracaso para el traductor. Según El-Madkouri (2001: 159), el traductor se considera superior al lector, al que prejuzga ignorante de los contenidos de la nota. Otros autores opinan, sin embargo, que estas notas son útiles para aportar información complementaria a la obra literaria para que el lector la entienda mejor. En ese sentido, las notas son inevitables a la hora de traducir referencias lingüísticas y culturales que pueden perderse en el momento de la traducción. Tanto los que están a favor como en contra de las notas consideran que son incómodas porque pueden hacer pesada la lectura y hacen que el lector se pare y no tenga una lectura continuada.

En cuanto a las referencias lingüísticas, en palabras de María Luisa Donaire (1991: 79):

Las N. del T. ofrecen un ámbito privilegiado para la observación, en tanto que evidencian las dificultades que presenta la actividad de un traductor concreto ante un texto concreto.

Gracias a las notas, el traductor se desmarca de la obra original y se responsabiliza de las decisiones tomadas. Este también muestra al lector las dificultades que ha encontrado al traducir dicho texto y da soluciones pertinentes.

Un problema lingüístico que puede encontrar el traductor en una obra son los juegos de palabras, que se construyen sobre relaciones entre elementos léxicos que no disponen de equivalencia posible en la lengua meta (Donaire, 1991: 87). Son, por tanto, intraducibles. Un ejemplo de ello es la nota que explica la traducción de «los colosos de Memnó(n) llaman a los colosos de Memsí» en la nota 22:

Nota 22. Juego de palabras: el “non” (‘no’) de *Mem-non* (*Memnon* en francés) llama al “oui” (‘sí’) de *Mem-oui* (*Memoui* en el texto original). *Mem* se pronuncia como *même*, de tal forma que *Memnon* equivale a *même non* (‘incluso no’), negación imaginaria de *même si*, expresión corriente para decir ‘incluso sí...’.

Los traductores adoptan otra solución en la versión catalana. En lugar de traducir *Memoui* por *Memsí*, estos se decantan por una especie de transcripción fonética del francés: *Memuí*. Puede ser que los traductores no hayan visto este juego de palabras o piensen que los lectores catalanes tienen rudimentos de francés.

En cuanto a las notas culturales de orden semántico, es decir, notas con información de que el lector carece en la lengua meta, el traductor intenta transvasar esa información cultural con el objetivo de informar acerca de la cultura del Otro, dar a conocer esa parte desconocida (Cordonnier, 1995: 182). El traductor proporciona así *claves de lectura* que le permiten interpretar frases o elementos del léxico de la obra que está traduciendo (Donaire, 1991: 83). En ese sentido, el traductor ocupa un lugar superior al del lector del texto traducido, ya que el primero conoce tanto la lengua de la obra como la lengua a la que tiene que traducir. Como el segundo no conoce,

supuestamente, la lengua original, el traductor intenta ayudarle a entender mejor la obra gracias a las notas a pie de página. Podemos ver que hay traductores que son reacios a utilizar demasiado estas notas, como los traductores de *La Liberté ou l'amour!* al catalán, ya que ralentizan la lectura y por eso intentan evitarlas. Hay otros, como los traductores de *La Liberté ou l'amour!* al castellano, que las utilizan con mucha más frecuencia. La obra traducida de Desnos al castellano tiene 190 páginas y 42 notas a pie de página, de las cuales 41 son de tipo cultural.

Podemos enumerar varios tipos de claves de lectura desde el punto de vista de los trasvases culturales:

En las intervenciones eruditas, el traductor proporciona datos que no son esenciales para la comprensión del texto porque el autor de la obra original no proporcionó tampoco estos datos. Hay muchos ejemplos así en la obra *¡La Libertad o el amor!* de Robert Desnos:

Et ce sont des groupes de trois ripolineurs portant... (p. 32)

“Grupos de tres artistas de la brocha y el Ripolin* llevando”...

* Marca de pinturas decorativas célebre en Francia. Su publicidad, muy trabajada, se encuentra hoy en museos de publicidad y de artes decorativas, y es objeto de colección. Una de las imágenes más famosas de la época representa precisamente a tres hombres vestidos de bata blanca y brocha en mano pintando, el primero una pared, el segundo la bata del primero y el tercero la bata del segundo. (N. del T.) (p. 78)

L'apparition du steam-swing figurent irrésistiblement l'idée du temps... (p. 36)

“La aparición matemática del steam-swing* representa la idea del tiempo”...

* Steam-swing, columpio de vapor; término también utilizado para el cepillo de barrer a vapor. (N. del T.) (p. 84)

Le même nord où la mission Albert agonise maintenant... (p. 52)

“El mismo norte donde el misión Albert* agoniza ahora”...

* Barco que lleva el nombre de Albert L. Shelton, americano aventurero, médico y misionero que fundó varias misiones en China y en el Tíbet, autor de la autobiografía *Pioneering in Tibet* publicada con gran éxito en 1920-1921. (N. del T.) (p. 103)

En esta obra, Robert Desnos cree conveniente poner una nota “simbólica” a pie de página en una ocasión. Los traductores intentan reproducir esta nota diciendo, a su vez, que se trata de una nota del autor y no del traductor.

...sous le nom de Pater du faux messie (1)

1. PATER DU FAUX MESSIE (p. 35)

Bi ben dum

Bé bé

Ca dum

[...]

“...bajo el nombre de *Pater del falso mesías*”

* Nota de Desnos: PATER DEL FALSO MESÍAS

Bi ben dum

Be bé

Ca dum

[...]

En una ocasión, las notas traducen una parte del texto que el traductor ha decidido conservar en su lengua original:

...du sperme sénégalais année du naufrage de La Méduse, (p. 67)

“...esperma senegalés de la añada del naufragio de *La Méduse*”,

*Se evoca aquí el famoso naufragio inmortalizado por Géricault en su célebre cuadro *La balsa de la Medusa* (1819), donde puede verse a los supervivientes del buque que hizo agua en las costas de Mauritania en 1816, con el coronel Schmaltz a bordo, que iba a ocupar su puesto como nuevo gobernador del Senegal.

Sin embargo, en otra ocasión, los traductores deciden traducir un fragmento importante con un significado especial, como el caso del título de una canción, y luego ponen una nota a pie de página explicándolo. El problema de esto es que los traductores no ponen tampoco en la nota la canción original en francés, así que los lectores de la traducción no pueden informarse y buscar la canción original.

De la fenêtre d'une école s'échappent des voix d'enfants : « Nous n'irons plus au bois, les lauriers sont coupés ». (p.37)

“Desde la ventana de una escuela se escapan voces de niños: “*No iremos más al bosque, han cortado los laureles*””*.

*Canción infantil que se canta en corro; la música se tomó de un *Kyrie* de la misa *De Angelis*, y la letra se dice que fue compuesta por la Pompadour, ilustre e ilustrada amante de Louis XV. (p. 85)

Algunas veces, se traducen frases que en el texto francés aparecen en inglés. En el caso siguiente, se trata del nombre de un jardín y los lectores franceses no están familiarizados con este término en inglés. Es, pues, un término desconocido tanto para la cultura de salida como para la cultura de llegada. Sin embargo, los traductores lo traducen:

X. LE PENSIONNAT D'HUMMING-BIRD GARDEN (p. 102)

“10. El internado de Humming-Bird Garden *”

“Jardín del Colibrí” (N. del T.) (p. 167)

Se cree que Robert Desnos se quería referir al colegio Herne-Bay, en Inglaterra, donde este realizó una estancia en 1914, como lo destaca la cronología de la versión catalana del libro.

Hay ejemplos en los que el traductor proporciona las connotaciones que tienen algunas palabras en la cultura extranjera que el lector de la traducción no comprende, pero que el lector de la obra original sí. Aquí vemos la superioridad del traductor respecto del lector de la traducción:

“Dubonnet”, nom ridicule destiné à l'exorcisme des fantômes familiaires des souterrains,... (p. 90)

““Dubonnet”*, nombre ridículo destinado al exorcismo de los fantasmas familiares de los subterráneos,...”

* La quina de Robert Dubonnet fue la primera en servirse del efecto cinético en publicidad con sus anuncios fragmentados, DUBO, DUBON, DUBONNET... S'IL VOUS PLAÏT ('bello, bueno, Dubonnet, por favor'), entre dos estaciones del metro parisino. (p. 153)

Sin embargo, creo que los traductores dan, en ocasiones, más información al lector español de la que el lector francés sabe. Por ejemplo:

Les affiches du Bébé Cadum appelaient à elles les émissaires de la tempête... (p. 21)

“Los carteles del Bebé Cadum* atraían a los emisarios de la tempestad”...

*A principios del siglo XIX en Francia, la mortandad infantil entonces considerada una fatalidad, conoce una considerable regresión. A partir de entonces el niño ocupa un lugar preponderante y se convierte en objeto de todos los cuidados. En tal contexto, *Cadum*, marca de productos farmacéuticos y en especial jabones infantiles, decide organizar un concurso del bebé más hermoso de Francia: la elección del *Bebé Cadum*, anual, simboliza desde entonces y hasta nuestros días, la buena salud de los niños, el orgullo de los padres y el bienestar de la nación. Por tal elección niños llegados de toda Francia a París rivalizan en belleza: la carne rolliza y sonrojada y la vivacidad del niño son los elementos que determinan su hermosura. Finalmente el *Bebé Cadum* se convierte en la imagen de la marca, reproducido en carteles gigantes que cubren los muros de las ciudades francesas. *Cadum* es una palabra derivada del provenzal *Cade*, una variante del enebro que crece en Provenza. (N. del T.) (p. 63)

Vemos que la nota es muy larga y da mucha más información de lo normal, lo que puede hacer pesada la lectura y aburrir al lector. Creo que abusar de las notas a pie de página puede provocar cansancio y aburrimiento y por ello no es interesante sobrecargar la obra con notas largas y repletas de información “innecesaria”.

Por último, hay notas culturales que hacen referencia a personajes o elementos de historia o de civilización francesa que los lectores de la traducción desconocen. Hay que añadir que los lectores franceses tampoco conocen la mayoría de esos términos si no se añaden al texto notas en francés.

Un seul acteur: Frégoli, c'est-à-dire l'ennui, ... (p. 91)

“Un solo actor: Frégoli*, es decir, el aburrimiento,...”

* En referencia al célebre transformista italiano Leopoldo Fregoli (1867-1936) de fama mundial. (p. 154)

Después de analizar los diferentes tipos de notas que hemos encontrado en la obra de Desnos, podemos destacar, por un lado, las notas de tipo lingüístico, como los juegos de palabras, que complican el trasvase al traductor. Solamente existe una nota de este tipo en esta obra de Desnos. Por otro lado, tenemos las notas de tipo cultural, que pueden ser más interesantes porque facilitan la comprensión del lector de la traducción y permiten que este lector conozca más la cultura y la historia que está detrás de la obra original. Tienen, pues, una intencionalidad tanto divulgadora como didáctica. Estas son abundantísimas en esta obra. Como dijo María Luisa Donaire (1991: 83), el traductor debe proporcionar *claves de lectura* al lector para así ayudarle a interpretar connotaciones culturales procedentes de la cultura de la obra original y desconocidas para él.

Sin embargo, la traducción de *¡La libertad o el amor!* al catalán no posee ninguna nota a pie de página porque, según uno de los traductores, estas entorpecen la lectura. Vemos, pues, que no existe una unificación de ideas por parte de los traductores. Algunos piensan que las notas a pie de página son imprescindibles para que el lector de

la traducción comprenda mejor la obra y otros opinan que no son siempre imprescindibles. En el caso de *¡La libertad o el amor!*, el traductor Ricard Ripoll consideró que la obra es francesa y está enmarcada en un contexto francés, así que es lógico que los lectores catalanes no comprendan algunas referencias históricas y no ve esencial explicarlas.

4.6. LA RECEPCIÓN DE *¡LA LIBERTAD O EL AMOR!* EN ESPAÑA

Tan pronto como una obra literaria se publica y se difunde, se convierte en propiedad pública y el público la recibe según su sensibilidad artística del momento. Conocer esa sensibilidad es una labor imprescindible para entender la recepción de las obras y su valoración actual.

Un análisis de las traducciones de *¡La libertad y el amor!* en español y catalán y su recepción hace que nos preguntemos acerca de cuál es la imagen que tenemos de lo extranjero. La imagen del otro revela las relaciones que yo establezco entre el mundo, espacio original y extranjero, y yo mismo (Pageaux, 1989: 137). Lo extranjero revela también parte de nosotros, ya que las diferentes formas que tenemos de relacionarnos muestran una parte de lo implícito de nuestra cultura (Pageaux, 1989: 137). Lambert (1986: 177), por su parte, considera con razón que es necesario estudiar los diferentes sistemas literarios que están en contacto y comprobar que estos son realmente distintos.

Hay varios temas que aparecen en la obra de Desnos que pueden herir la sensibilidad del público general. Esto ha frenado la publicación de sus obras. Por eso muy pocos lectores franceses y de otros países no francófonos conocen esta obra. Se ha tenido que esperar hasta los años 70 para que la obra fuera traducida al alemán. Puesto que *¡La libertad o el amor!* es uno de los escasos ejemplos de la llamada escritura

automática, como hemos dicho, muchos críticos se han preguntado si las traducciones de esta obra han podido mantener este proceso creativo.

Hacemos nuestras las palabras de Josep Marco (2002: 16), «el traductor se puede considerar un receptor privilegiado y especializado cuya lectura del T.O. está orientada hacia el proceso de traducción que posteriormente debe acometer». Los traductores en lenguas castellana y catalana de esta obra han sido, pues, receptores que han podido leer el texto en su versión original y han podido traducirlo a su lengua materna. Han intentado describir y explicar todo aquello desconocido para los lectores de la lengua meta, es decir, referencias específicamente francesas o eruditas que aparecen en la obra (París, los años veinte, el surrealismo, Revolución francesa, la publicidad, el humor, etc.). En el caso de esta obra ficticia, tanto el creador como el receptor sitúan en el horizonte de la experiencia un extracto común que hace posible la comunicación semiótica múltiple y connotativa (Stierle, 1979: 314). La ficción implica presupuestos culturales comunes, pero cuando el tiempo y el espacio de la escritura es diferente del espacio y del tiempo de la lectura, la comunicación queda condicionada por estos factores. Cuando un libro es contemporáneo al lector, este vive la novedad del texto. Cuando hablamos de una lectura posterior a la primera aparición del libro, la lectura es más bien contemplativa. Esto pasa generalmente en las traducciones. Es decir, el lector descubre el texto, pero no lo vive como experiencia propia (Iser, 1979: 291). El lector de una obra extranjera va a encontrar siempre una novedad añadida al contenido del texto original.

5. CONCLUSIÓN

Tras analizar las traducciones de *La Liberté ou l'amour!* y el impacto de estas en la sociedad española, hemos podido sacar en claro una serie de conclusiones.

En primer lugar, la presencia del traductor en las portadas castellana y catalana no es homogénea. En el libro en español, los traductores aparecen “escondidos” tras la cubierta, pero aparece una breve biografía de los dos traductores en la contracubierta. En el libro en catalán, los traductores están completamente visibles en la cubierta, pero no existe ninguna biografía de los traductores. No hay, pues, consenso alguno a la hora de visibilizar al traductor, que debería ser considerado cocreador de la obra junto a Robert Desnos. Se aprecia que la labor del traductor va teniéndose poco a poco en cuenta en el mundo editorial, pero no suficientemente.

En segundo lugar, las cubiertas de las traducciones son más visuales que las cubiertas de la obra original. Es posible que esto se haga para que las traducciones sean más atractivas al público español que nunca ha oído hablar de Robert Desnos, autor extranjero y desconocido para ellos.

En tercer lugar, vemos que la versión castellana tiene 42 notas a pie de página, mientras que la versión catalana no tiene ninguna. ¿Cuál es el motivo de esta decisión? Como confirmamos al entrevistar a los traductores, estos tienen criterios diferentes a la hora de traducir. Para los traductores al castellano, las notas eran imprescindibles para que el lector comprendiera mejor el texto. Para los traductores al catalán, las notas entorpecían la lectura y hacían que el lector se aburriera. En mi opinión, los traductores deberían armonizar el uso de las notas a pie de página e intentar utilizarlas únicamente cuando fuera estrictamente necesario. Vemos que algunas notas son perfectamente

prescindibles, ya que muchos lectores franceses tampoco conocen ahora estas referencias culturales. La cuestión sería: ¿el traductor debe dar más información de la que da el autor original de la obra? En mi opinión, solamente se debería dar esa información si se sabe con certeza que los lectores originales del texto la conocen perfectamente porque forma parte del bagaje cultural de la sociedad original. Por ejemplo, en el caso de *La Liberté ou l'amour!*, la mayoría de los franceses conocen quién es Bibendum Michelin. Para confirmar esto, lo ideal sería que los traductores hicieran una pequeña encuesta a lectores nativos de la obra preguntándoles acerca de las referencias culturales desconocidas de la sociedad meta. Si alguna referencia también es desconocida para la mayoría de los lectores nativos, no se debería poner una nota a pie de página, porque creo que los lectores originales y los lectores de la obra traducida tendrían que estar más o menos al mismo nivel. Si el nivel no es semejante, creo que los lectores nativos van a estar siempre a un nivel superior porque pertenecen a la cultura original del escritor de la obra.

Considero, además, que las obras originales que tienen una cierta antigüedad deberían actualizarse añadiendo algunas notas a la obra original. El único inconveniente de las notas a pie de página es que pueden hacer más pesada la lectura, como he indicado, aunque bien es cierto que el lector es libre de leerlas o no.

Los traductores de la obra al castellano han dado su opinión en una de las notas a pie de página cuando expresan lo que posiblemente Desnos estaba pensando cuando escribió dicho poema.²³ Añadir esto es un reto bastante importante por parte de los traductores porque nunca sabremos lo que Desnos estaba pensando exactamente,

²³ Cf. Nota 8 del poema (página 53).

aunque este comentario ayude posiblemente a los lectores hispanohablantes que no conocen el contexto histórico e ideológico del autor.

En el caso de las obras de Robert Desnos, se ve que probablemente no va a haber esa confrontación entre lógicas mercantiles y lógicas culturales que vimos en la metodología del objeto de estudio, ya que todas las editoriales son perfectamente conscientes de que los libros de Desnos tienen pocas ventas y dan preferencia a la propagación de la cultura y del movimiento surrealista y no tanto al beneficio económico que puedan sacar de ello.

Por último, hemos constatado que algunas de las editoriales entrevistadas están dispuestas a publicar más obras traducidas de Desnos si se presenta la ocasión. Podríamos concluir que Desnos es, pues, un autor traductológicamente explotable para estas editoriales, pero solamente interesante para una parte más erudita de la sociedad.

6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABC (1996/02/01): «Presentaciones», 56.
- ABC (1996/02/02): «Hiperión publica a Desnos», 56.
- ABC (1999/10/16): «Desnos recuperado», 4-5.
- ABC (2000/09/30): «Misteriosas tinieblas», 4.
- ABC (2009/02/21): «Destripador», 9.
- ACOSTA GÓMEZ, L. (1989): *El lector y la obra: Teoría de la Recepción literaria*, Madrid, Gredos.
- ALBIAC, G. (2010/01/27): «Shoah», *ABC*, 12.
- ARANDA, F. (1981): *El surrealismo español*, Barcelona, Lumen.
- BOURDIEU, P. (1989): «Les conditions sociales de la circulation internationale des idées», en SAPIRO, G. (ed.) (2009): *L'espace intellectuel en Europe*, París, La Découverte.
- BRETON, A. (1985): *Manifestes du surréalisme*, París, Gallimard.
- BUSH, P. (1998): «Literary translation. Practice», en M. BAKER (ed.): *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Londres-Nueva York, Routledge.
- CARBONELL I CORTÉS, O. (1999): *Traducción y cultura. De la ideología al texto*, Salamanca, Ediciones Colegio de España.
- CASANOVA, P. (1999): *La république mondiale des lettres*, París, Éditions du Seuil.
- CASTIGLIONI, R. D. (2009): «Sobre el surrealismo en España – una recepción particular», en V Congreso de Hispanistas – I Congreso Internacional de Hispanistas, Belo Horizonte. Anais do V Congresso de Hispanistas – I Congresso Internacional de Hispanistas.

- CHESTERMAN, A. (1997): *Memes of Translation. The Spread of Ideas in Translation Theory*, Ámsterdam-Filadelfia, John Benjamins.
- COSERIU, E. (1973): «Sistema, norma y habla», *Teoría del lenguaje y lingüística general. Cinco estudios*, Madrid, Gredos.
- CORDONNIER, J.-L. (1995): *Traduction et culture*, París, Hatier/Didier.
- CULTURAS LA VANGUARDIA (2007/04/18): 25.
- DE SWAAN, A. (1991): «Notes on the Emerging Global Language System : Regional, National and Supranational», *Media, Culture and Society*, 13 (3), 241-257.
- DE SWAAN, A. (1993): «The Emerging Global Language System», *International Political Science Review*, 14 (3), 219-226.
- DE SWAAN, A. (2002): *Words of the World. The global language system*, Cambridge, Polity Press.
- DESNOS, R. (1962): *La Liberté ou l'amour!*, París, Gallimard.
- DESNOS, R. (2006): *La llibertat o l'amor!*, Barcelona, March Editor, (trad. de Sixte Marcos y Ricard Ripoll).
- DESNOS, R. (2007): *¡La libertad o el amor!*, Barcelona, Cabaret Voltaire, (trad. de Lydia Vázquez Jiménez y Juan Manuel Ibeas Altamira).
- DONAIRE, M. L. (1991): «(N.de1 T.): Opacidad lingüística, idiosincrasia cultural» en DONAIRE, M. L., LAFARGA, F. y otros (eds.): *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*, Oviedo, Universidad de Oviedo.
- DUMAS, M.-C. y C. VASQUEZ (eds.) (2007): *Robert Desnos, le poète libre*, Amiens, éditions Indigo/Université de Picardie Jules Verne.

- EL-MADKOURI MAATAOUI, M. (2001): «Traducción y notas a pie de página», en BARR, A. y otros (eds.): *Últimas corrientes teóricas en los estudios de traducción y sus aplicaciones*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- ENRÍQUEZ ARANDA, M. (2005): *La recepción de la poesía de John Keats a través de sus traducciones al español en el siglo XX*, Málaga, Universidad de Málaga.
- ENRÍQUEZ ARANDA, M. (2007): *Recepción y traducción: síntesis y crítica de una relación interdisciplinaria*, Málaga, Universidad de Málaga.
- EVEN-ZOHAR, I. (1990): *Polysystem Studies*, Durham, Duke University Press.
- FAWCETT, P. (1998): «Ideology and translation», en BAKER, M. (ed.): *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Londres-Nueva York, Routledge, 106-111.
- FERNÁNDEZ, F. (2011): *La recepción crítica de literatura traducida en España (1999-2008): aportaciones a una sociología de la literatura transnacional*, Granada, Universidad de Granada.
- FERNÁNDEZ URTASUN, R. (1999): «La crítica ante el reto surrealista», *RILCE: Revista de filología hispánica*, 15 (1), 357-368.
- GALLEGO ROCA, M. (1994): *Traducción y Literatura: Los estudios literarios ante las obras traducidas*, Madrid, Júcar,
- GANNE, V. y M. MINON (1992): «Géographies de la traduction», en BARRETT-DUCROCQ, F. (ed.): *Traduire l'Europe*, París, Éditions Payot, 55-95.
- GARCÍA BERRIO, A. (1994): *Teoría de la Literatura (La construcción del significado poético)*, Madrid, Cátedra.
- GARCÍA GALLEGU, J. (1989): «La recepción del surrealismo en Cataluña», en LAFARGA, F. (ed.): *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 355-367.

- GENTZLER, E. (1993): *Contemporary Translation Theories*, Londres-Nueva York, Routledge.
- GUZMÁN, J.R. (1995): *Les teories de la recepció literaria*, Alicante/Castellón/Valencia, Secretariat de Publicacions de la Universitat d'Alacant/Publicacions de la Universitat Jaume I/Universitat de València.
- HARDWICK, L. (2003): *Reception Studies*, Oxford, Oxford University Press.
- HEILBRON, J. (1999): «Toward a Sociology of Translation: Book Translations as a Cultural World-System», *European Journal of Social Theory*, 2 (4), 429-444.
- HEILBRON, J. (2000): «Translation as a cultural world system», *Perspectives*, 8 (1): 9-26.
- HEILBRON, J. y G. SAPIRO (2008): «La traduction comme vecteur des échanges culturels internationaux», en SAPIRO, G. (ed.): *Le marché de la traduction en France à l'heure de la mondialisation*, París, CNRS Éditions, 25-44.
- HERMANS, T. (1985): «Translation Studies and a New Paradigm», en HERMANS, T. (ed.): *The Manipulation of Literature, Studies in Literary Translation*, Londres-Sydney, Croom Helm, 7-15.
- HERMANS, T. (1999): *Translation in Systems*, Manchester, St. Jerome.
- HERNÁNDEZ PÉREZ, P. (2002): «El surrealismo español entre la recuperación y la marginación», *Cuadernos del Marqués de San Adrián: revista de humanidades*, 1, 163-170.
- HOYOS GÓMEZ, C. (2010): «La imagen literaria de París», Barcelona, Universitat Pompeu Fabra.
- HURTADO ALBIR, A. (2001): *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*, Madrid, Cátedra.

- IGLESIAS SANTOS, M. (1994): «El sistema literario: teoría empírica y teoría de los polisistemas», en VILLABUENA, D. (comp.): *Avances en teoría de la literatura. Estética de la Recepción, Pragmática, Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 309-356.
- ISER, W. (1979): «La fiction en effet», *Poétique*, 39, 275-298.
- KAMAL ZAGHLOUL, A. (2011): «Las notas a pie de página en la traducción del Corán», *Entreculturas*, 3, 17-36.
- LA VANGUARDIA (1945/10/04): 9.
- LAMBERT, J. (1986): «Les relations littéraires internationales comme problème de réception», *Œuvres et Critiques*, XI, 2, 174-189.
- LECRIVAIN, C. (2007): «L'intraduisible et ses résidus», *Babilónia. Revista Lusófona de Línguas, Culturas e Tradução*, 5, 139-147.
- LEFERE, R. (1994): «La traducción al español de las novelas de Claude Simon», *Anales de filología francesa*, 6, 85-92.
- LEFEVERE, A. ([1992], 1997): *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario* (trad. de Á. Vidal y R. Álvarez), Salamanca, Colegio de España.
- LEFEVERE, A. y S. BASSNETT (1998): «Introduction. Where are we in Translation Studies?», en BASSNETT, S. y A. LEFEVERE (eds.): *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation*, Clevedon, Multilingual Matters, 1-11.
- LUNA ALONSO, A. (2003-2004): «La recepción de la literatura francesa en el sistema literario gallego», *Anales de filología francesa*, 12, 233-248.
- MARCO, J. (2002): *El fil d'Ariadna. Anàlisi estilística i traducció literària*, Vic, Eumo.

- MARCOS I VICENS, S. (2005): «Robert Desnos Romancier. Théorique et pratique du roman surréaliste des années 1920», Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona.
- MARCOS I VICENS, S. (2011): «Corps et âme dans l'œuvre de Antonin Artaud», *Notandum 25*, III, Universidade do Porto.
- MÉNDEZ CASTIGLIONI, R.D. (2006): «Acerca de la recepción del surrealismo», en MIRANDA DIOGO, R., A. E. DREON DE ALBUQUERQUE, D. ALEXANDRE FIGUEIREDO, E. FIRMO BRAGA (eds.): *Anais do 4º Congresso Brasileiro de Hispanistas*, Rio de Janeiro, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 207-213.
- MEREGALLI, F. (1989): *La literatura desde el punto de vista del receptor*, Ámsterdam-Atlanta, Rodopi.
- MORILLAS, E. (2005): «N. del T.», *El trujamán*, <http://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/junio_05/30062005.htm>.
- MOUNIN, G. (1998): *Les problèmes théoriques de la traduction*, París, Gallimard.
- NEWMARK, P. (1995): *Manual de traducción*, Madrid, Cátedra.
- PAGEAUX, D-H. (1989): «Un récepteur, plusieurs œuvres», en BRUNEL, P. e Y. CHEVREL (eds.): *Précis de littérature comparée*, París, P.U.F.
- PEÑA, S. (1997): «El traductor en su jaula: hacia una pauta de análisis de traducciones», en MORILLAS, E. y J. P. ARIAS (eds.): *El papel del traductor*, Salamanca, Colegio de España, 19-57.
- PERSONNEAUX, L. (1983): «El surrealismo en España: espejismos y escamoteo», AIH, Actas VIII, 447-454.
- RABADÁN, R. (1991): *Equivalencia y traducción. Problemática de la equivalencia transléfica inglés-español*, León, Universidad de León.

- RIBELLES HELLÍN, N. (2004): «Las notas a pie de página en las versiones al español de las novelas de Patrick Modiano: “la honte du traducteur”?», *Anales de Filología Francesa*, 12, 385-394,
<<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2011885>>.
- SÁNCHEZ-OSTIZ, M. (2007/10/13): «De amores locos». *ABC Cultural*, 17.
- SCHULTZ, J. (1988): «La traduction de Saint-Pol-Roux et sa réception en Allemagne ou “les champs littéraires” de la traduction», *TTR: traduction, terminologie, rédaction*, 2 (1), 37-46.
- SIN AUTORÍA (2014):
<http://cleformation.com/journees/index.php?option=com_content&view=article&id=411:ricard-ripoll&catid=77:intervenants&Itemid=108>
- STEINMETZ, J-L. (2007): «Lanterne des “Veilleurs” », en DUMAS, M-C. y C. VASQUEZ (eds.): *Robert Desnos, le poète libre*, Amiens, éditions Indigo/Université de Picardie Jules Verne, 2007, 31-42.
- STIERLE, K. (1979): «Réception et fiction», *Poétique*, 39, 299-320.
- TOURY, G. (1980): *In Search of A Theory of Translation*, Tel Aviv, The Porter Institute for Poetics and Semiotics.
- TOURY, G. (1995): *Descriptive Translation Studies and beyond*, Ámsterdam-Filadelfia, John Benjamins.
- VENUTI, L. (1995): *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, Londres-Nueva York, Routledge.
- VENUTI, L. (1998): «Strategies of Translation», en BAKER, M. (ed.): *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Londres-Nueva York, Routledge: 240-244.

VIDAL CLARAMONTE, A. (1998): *El futuro de la traducción. Últimas teorías, nuevas aplicaciones*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim.

VILLANUEVA, D. (1994): «Pluralismo crítico y recepción literaria», en VILLANUEVA, D. (comp.): *Avances en teoría de la literatura. Estética de la recepción, pragmática, teoría empírica y teoría de los polisistemas*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 11-34.

7. APÉNDICES

7.1. Hemeroteca

7.1.1. Periódico ABC

7.1.1.1. ABC 1

Presentaciones

A las siete y media

- En el Instituto Francés (Marqués de la Ensenada, 12). Presentación de los libros «A la misteriosa» y «Las tinieblas», de **Robert Desnos**. Intervienen: **Juan Abeleira, Jesús Munárriz y Ada Salas**.
- En el Círculo de Bellas Artes (Marqués de Casa Riera, 2). Presentación del libro «Teoría general de la publicidad», de **Juan Antonio González Marín**. Intervienen: **Margarita de la Villa, Pedro Vidal, Rodrigo González Marín, Javier Fernández del Moral y Ángel Benito**.

7.1.1.2. ABC 2

... en su ciudad natal, San Sebastián.

● **Hiperión publica a Desnos.** La editorial Hiperión presentó ayer un volumen que reúne los poemarios «A la misteriosa» (1926) y «Las tinieblas» (1927), de Robert Desnos (1900-1945). Este primer libro del autor en España, que incluye sus poemas más representativos, ha sido traducido, prologado y anotado por Ada Salas y Juan Abeleira.

7.1.1.3. ABC 3



**EN UN TIEMPO
SIN TIEMPO**
TRANSCURRE
LA HISTORIA DE
LA ATRACCIÓN
ENTRE CORSAIRE
SANGLOT Y
LOUISE LAME

De amores locos

¡LA LIBERTAD O EL AMOR!

ROBERT DESNOS

EDICIÓN DE LYDIA VÁZQUEZ JIMÉNEZ
Y JUAN MANUEL IBEAS ALTAMIRA
CABARET VOLTAIRE. BARCELONA, 2007
189 PÁGINAS, 15,95 EUROS

MIGUEL SÁNCHEZ-OSTIZ

Los aficionados a la literatura surrealista de culto y que no manejen la lengua francesa están de enhorabuena, porque la traducción de *¡La libertad o el amor!*, el hermoso artefacto narrativo de Robert Desnos (1900-1945), es muy creativa, muy concienzuda y va acompañada de un prolijo prólogo (que diría Boris Vian) que no tiene desperdicio: docto, creativo también y fundamentado, plagado de datos que sitúan a la obra y a su autor, un personaje muy especial y un escritor valioso en aquel magma literario del surrealismo parisino y de las vanguardias de entreguerras. Desnos

murió a resultas de su estancia en un campo de concentración. Las notas a pie de página que jalonan la narración son tan apropiadas que parecen del propio Desnos. Todo hace pensar que la autora del prólogo tiene entre manos un buen libro sobre la literatura francesa de entreguerras.

El llamado «público en general» no sé qué pensará de la literatura tan transgresora de Desnos, tan loca, salvo que la lea como un objeto de culto. No veo yo al público quitándose de las manos esta bellísima obra de Desnos para hacer de ella un objeto de culto. No así a sus lectores, si es que los ha tenido en España. Literatura para lectores entonces, pero no para un público voraz más interesado en hacerse con el enigma templario que se lleve esa última temporada. La estética transgresora de 1927 queda muy lejos. Hoy, al que se le ocurra perpetrar una narrativa «surrealista» le tirarían pellas, si es que consigue

editor. No corren buenos tiempos para las transgresiones literarias, aunque vayan acompañadas, como en este caso, de un lirismo intenso y muy hermoso. El que lo hace, se la juega. Hay que estar en el Olimpo.

A no ser que cubramos el texto, tan limpio por otra parte, tan claro, de jerigonza académica francesa y de pedanterías, el lector deberá descubrir, al margen de las trampas literarias continuas y de los rasgos del humor fabuloso de Desnos, de qué trata *¡La libertad o el amor!*, dónde empieza la hermosa errancia ciudadana del poeta (una de las más brillantes muestras de este hacer de la ciudad protagonista del relato), y dónde la historia del loco amor (o lo que sea) de Corsaire Sanglot y de Louise Lame, en un tiempo sin tiempo, en una realidad no sujeta a temporalidad alguna expresada en imágenes poéticas muy brillantes que sostienen por sí solas el «relato». Una joya literaria que sería una lástima que no pasase de ser el testimonio de una literatura solo apta para conjurados. ■

7.1.1.4. ABC 4

DESTRIPADOR. Vamos a La Rioja, a ver las exposiciones de Gao Xingjian en el Museo Würth, de Agoncillo, y en la galería Martínez Glera, de Logroño. Mona conduce y no quiere oír música. Me pide que le lea algo, a falta de un cd-libro.

Llevo libros, por si decidíamos prolongar el viaje. Cojo *El destripador* (Errata Naturae), reportaje anovelado de Robert Desnos sobre Jack el Destripador. Siento simpatía por Desnos. A diferencia de otros surrealistas, que hicieron todo lo posible por poner su culo a salvo durante la Segunda Guerra Mundial, decidió unirse a la Resistencia y luchar contra los nazis. Fue detenido y murió en un campo de concentración.

El destripador recoge los artículos que Desnos publicó sobre el criminal británico. Como leo en voz alta, me fijo más en la precisión de su escritura, en su transparencia y en su eficacia.

7.1.1.5. ABC 5

CAMBIO DE GUARDIA

SHOAH

«**T**E soñé tantas veces, que perdí tu realidad...» De los poetas del siglo veinte, Robert Desnos me es, con gran diferencia, el más íntimo. Dosifico su lectura para que el alma no me estalle. Como es fuerza que dosifique un yonki el fármaco clandestino, en el cual sólo reconoce aún un eco de la vida, cuando la vida escapa como un polvo de plomo gris, demasiado sutil y demasiado pesado. «Te soñé tantas veces...»: el dolor, el jodido dolor, que es casi siempre el precio de los minúsculos hallazgos en los cuales un poema—a veces, un solo verso— hace estallar el mundo. Nadie puede hacer añicos el espejo del mundo que es el poema, sin que sus esquivas lo crucifiquen.



GABRIEL
ALBIAC

«Desnos, sí, Robert Desnos, poeta francés, sí, soy yo...» La enfermera Alena Kalouskova debió de quedar petrificada. Ella estaba allí cuidando a aquellos moribundos, por los que poca cosa podía ya hacer salvo acompañarlos. Habían sobrevivido sólo a la li-

beración del campo nazi de Terezin, para agonizar e ir pereciendo de sus horribles heridas, a lo largo de las semanas que siguieron. Tenemos la espantosa foto. Decir que es duro mirar los rostros de esos hombres con el pijama a rayas aún de los presos, es decir nada. ¿Hombres? ¿No es un escupitajo decir «hombres» ante ese rompecabezas de huesos que los alemanes no tuvieron tiempo para acabar de reducir a polvo antes de huir del avance aliado? No logran ni sostenerse. Pero, tirados sobre el suelo, acodados en tierra como malamente pueden, aún sonríen. No he visto nunca una cosa más triste que esa sonrisa suya, que parece estar dando enamorada bienvenida a la muerte. Casi en el centro de la foto, hay uno de ellos que se apoya dolorosamente sobre el antebrazo izquierdo. Y sonrío con un pliegue

de los ojos y un minúsculo fruncir la comisura derecha de unos labios que se ven ya demasiado agotados para más esfuerzo. Es éste cuya ficha acaba de leer, en el improvisado hospital, la enfermera Kalouskova. «Se llama usted como el poeta surrealista», le dice en su trabajo francés, porque algo manda la piedad decir a los que mueren. Y es entonces cuando un rayo ha fulgurado en los ojos, quemados por la fiebre, que son ya lo único vivo de aquel que fuera un hombre. Y un esfuerzo de voz y de memoria sobrehumanos dicta su elegía testamentaria: «¡Sí, sí! Robert Desnos, poeta francés. ¡Soy yo, soy yo!» A un paso de ser nada.

«Te soñé tantas veces...» Judío y resistente, Robert Desnos vio llegar a la Gestapo al apartamento que compartía con su amada Yuki, justo detrás del bello edificio de la Académie Française: allí está la placa que visito siempre. No huyó. Aunque ayudó a escapar por los tejados al camarada que los acompañaba en ese instante. No huyó: le era poco caballeresco dejar que Yuki sola se las viera con esa gente. Era febrero de 1944. En junio del 45, estaría muerto. Un año para

cruzar todos los infiernos. O algo peor que todos los infiernos... «Te soñé tantas veces...» El moribundo, al cual una enfermera polaca ha devuelto su nombre de poeta, se debate en sus últimas semanas con lo que fue y perdió: todo. Lucha contra el impuesto olvido, trata de arrancar de su rota cabeza el recuerdo exacto de aquel desgarrador poema, escrito en París por un joven dandy de veintiséis años que llevaba su nombre. Da versiones, fragmentos, esboza versos. Fracasa. Luego, muere.

27 de enero, hoy, día de la Shoah, del exterminio judío. Y yo recuerdo a un hombre sólo: Robert Desnos, «te soñé tantas veces...» La Shoah no es el dolor abstracto de un pueblo. Es un pecado horrible hacer del dolor cosa abstracta. Existe el extremo dolor de cada uno. Y ese dolor es intolerable.

7.1.1.6. ABC 6

Desnos recuperado

Robert Desnos, una figura honesta, triste y desafortunada del surrealismo, es noticia en París por los actos que se le dedican en preparación del primer centenario de su nacimiento (1900-1945). El que fuera poeta comprometido con la Resistencia, denunciado por Céline, y que falleciera en el campo de Terezin el último año de la Segunda Guerra Mundial, es ob-

jeto de debates y de un cierto fervor alimentado por la Asociación de Amigos de Robert Desnos. La Bibliothèque Historique de la Ville de Paris muestra una exposición con manuscritos, cuadros y fotografías bajo el título *Robert Desnos, palabra e imágenes*, del 15 de octubre al 12 de noviembre. A continuación se celebrará una *Semana Desnos* (del 15 al 22 de noviembre) con debates, conciertos y proyecciones de películas consagrados a su figura.

Y para completar este interés una reciente biografía, *Robert Desnos, le roman d'une vie*, acaba de ver la luz en Mercure de France, firmada por la especialista **Dominique Desanti**.

7.1.1.7. ABC 7



MISTERIOSAS TINIEBLAS. Un hombre afortunado sin suerte alguna. Algo así podría decirse de **Robert Desnos** (1900-1945). Autodidacta, el poeta parisino lo fue todo de todas las maneras posibles. Vivió, amó y murió. Nunca tres palabras habrán dicho tanto de nadie: fue dependiente en una droguería, redactor en una revista médica, visionario, surrealista próximo a Breton —«el surrealismo está a la orden del día y Desnos es su profeta», llegaría a decir—, dibujante, pintor, guionista, crítico de cine, letrista de canciones, colaborador de Darius Milhaud y periodista de radio. Vivió en Marruecos y en La Habana conoció a Alejo Carpentier. Se enamoró de Yvonne George —«Tan parecida a todo, a la felicidad y a la tristeza», que no le correspondió —«Que este gran silencio terrible era mi amor». El de Youki Foujita, más tarde, no sería un amor silencioso. Con la guerra, él, que se había distanciado de los surrealistas por su politización, terminaría polemizando con Céline y colaborando con la resistencia. Arrestado por la Gestapo, inicia en el 44 un viaje que, como atravesando los círculos del infierno, le llevará por Compiègne, Auschwitz, Buchenwald, Floha y Terezin. En la primavera de 1945 este último campo de concentración es liberado. Demasiado tarde para Desnos: pocos días después, muere de agotamiento. Para celebrar su centenario, Gallimard le ha dedicado un completísimo volumen —con textos, imágenes y documentos— en su colección «Quarto». En

castellano puede leerse la versión que de *A la misteriosa* (1926) y *Las tinieblas* (1927), los libros inspirados por Yvonne George, hicieron en 1996 Ada Salas y Juan Abeleira para Hiperión.

7.1.2. Periódico *La Vanguardia*

7.1.2.1. *La Vanguardia* 1

ahora tres títulos de gran valor. También la *Col·lecció Palimpsest*, de March Editor, cuenta con un nuevo título: *La llibertat o l'amor* de Robert Desnos. Título que ahora espera una oportunidad, justo detrás de *Textos escabetsats* de Carles Santos, que apareció en enero; desde entonces no he sabido decidirme a transitar por sus páginas. Quizás por el placer de prolongar la espera.

7.1.2.2. *La Vanguardia 2*

Se recibe noticia de la muerte del poeta francés Robert Desnos, a consecuencia de los malos tratos recibidos en un campo de concentración. Robert Desnos, que figuró en el grupo inicial del surrealismo —con los Breton, Aragon y Soupault—, fué el primer tráfuga de aquel movimiento y, tras varios años de silencio, había vuelto hace un par de años a la poesía con su libro «Fortunes», suerte de antología de su obra inédita de veinte años.

7.2. Sobrecubiertas, cubiertas y contracubiertas de la obra.

7.2.1. Cubierta y contracubierta de *La Liberté ou l'amour!*

ROBERT DESNOS

La liberté
Où l'amour!

suivi de
Deuil pour deuil

L'IMAGINAIRE
GALLIMARD

ROBERT DESNOS

La liberté @Uamour!

Deuil *suivi de*
pour deuil

La liberté ou l'amour! est un texte de 1927 où éclate l'absolu d'une poésie sans complaisance. Une orchestration verbale complexe produit un récit soutenu par les vagues du délire le plus délibérément accueilli. Derrière les aventures de Corsaire Sanglot et de Louise Lame se profilent les ombres complices de Lautréamont, d'Eugène Sue et du Divin Marquis. La revendication majeure du livre est la liberté de l'amour, car l'amour est l'essence même de tout merveilleux.

Deuil pour deuil, qui complète cet ouvrage, est paru en 1924, l'année même du *Manifeste du surréalisme*. Là aussi, à travers une histoire au fil sans cesse rompu, c'est le merveilleux qui domine, qu'il s'agisse de « l'étoile de mer qui parle avec l'huître et l'épave » ou d'une « lettre d'amour perdue par le facteur au coin de la rue Montmartre et de la rue Montorgueil ».



9 782070 276950

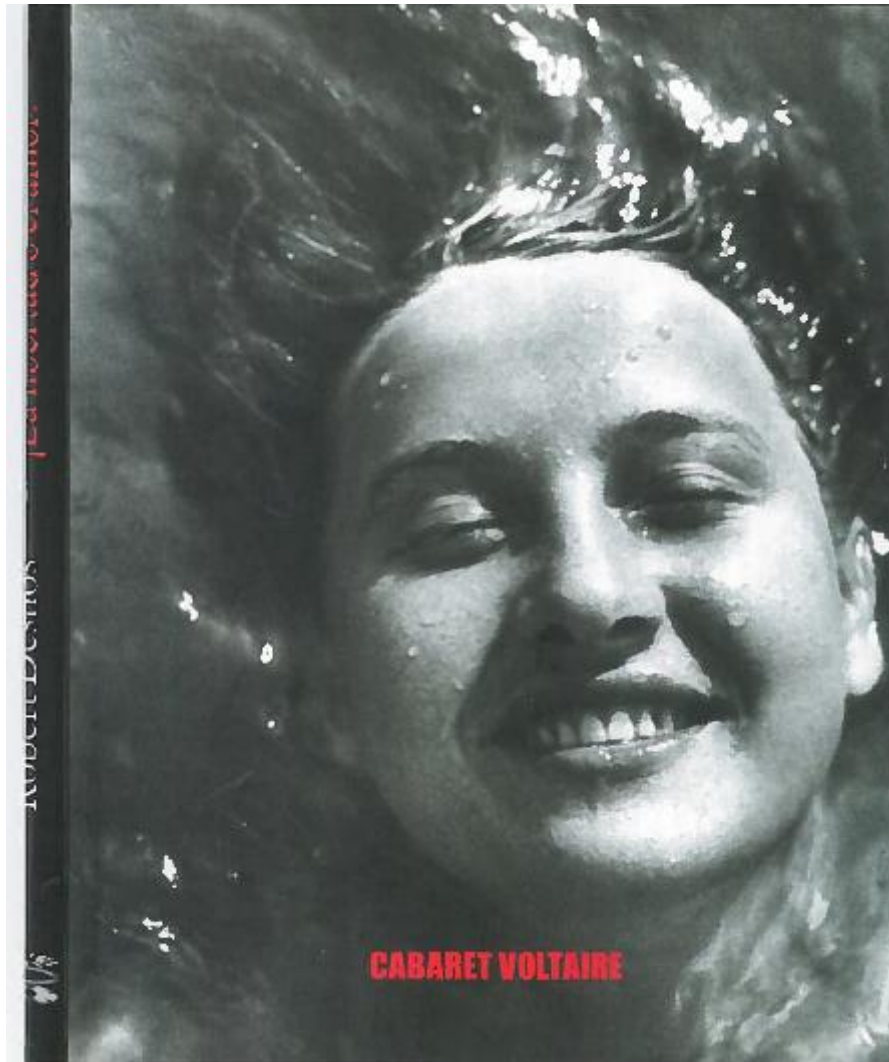


82-II

A27695

ISBN 978-2-07-027695-0

7.2.2. Sobrecubierta anterior, sobrecubierta posterior, cubierta y contracubierta de *¡La libertad o el amor!*



Robert Desnos
¡La libertad o el amor!

«Cuando llegué a la calle, las hojas de los árboles caían. La escalera que había tras de mí era tan sólo un firmamento sembrado de estrellas entre las que distinguía yo con nitidez la huella de los pasos de una mujer cuyos tacones Louis XV habían martilleado durante mucho tiempo el macadán de las avenidas por donde corrían los ligartos del desierto, endebletes animales que yo había domesticado y postertoriamente recogido en mi hogar, donde hicieron causa común con mi sueño.»

Obra mágica, obra plena que fusiona con sabiduría todas las artes, desde la prosa a la poesía, de la fotografía a la pintura, del erotismo a la publicidad, o de la música al cine, se yergue como un potente faro en el mar poético, iluminando radiante a sirenas, bebedores de esperma, reyes ajusticiados o violentas instituirices, deslumbrando con su clarividencia a un lector extasiado. Auténtica joya de esos homéricos, este gran poema en prosa o este relato lírico, encierra un imaginario inaudito lleno de un sinfín de palabras brillantes con infinitud de destellos.

CABARET VOLTAIRE



ISBN 978-84-935185-4-7



9 788493 518547

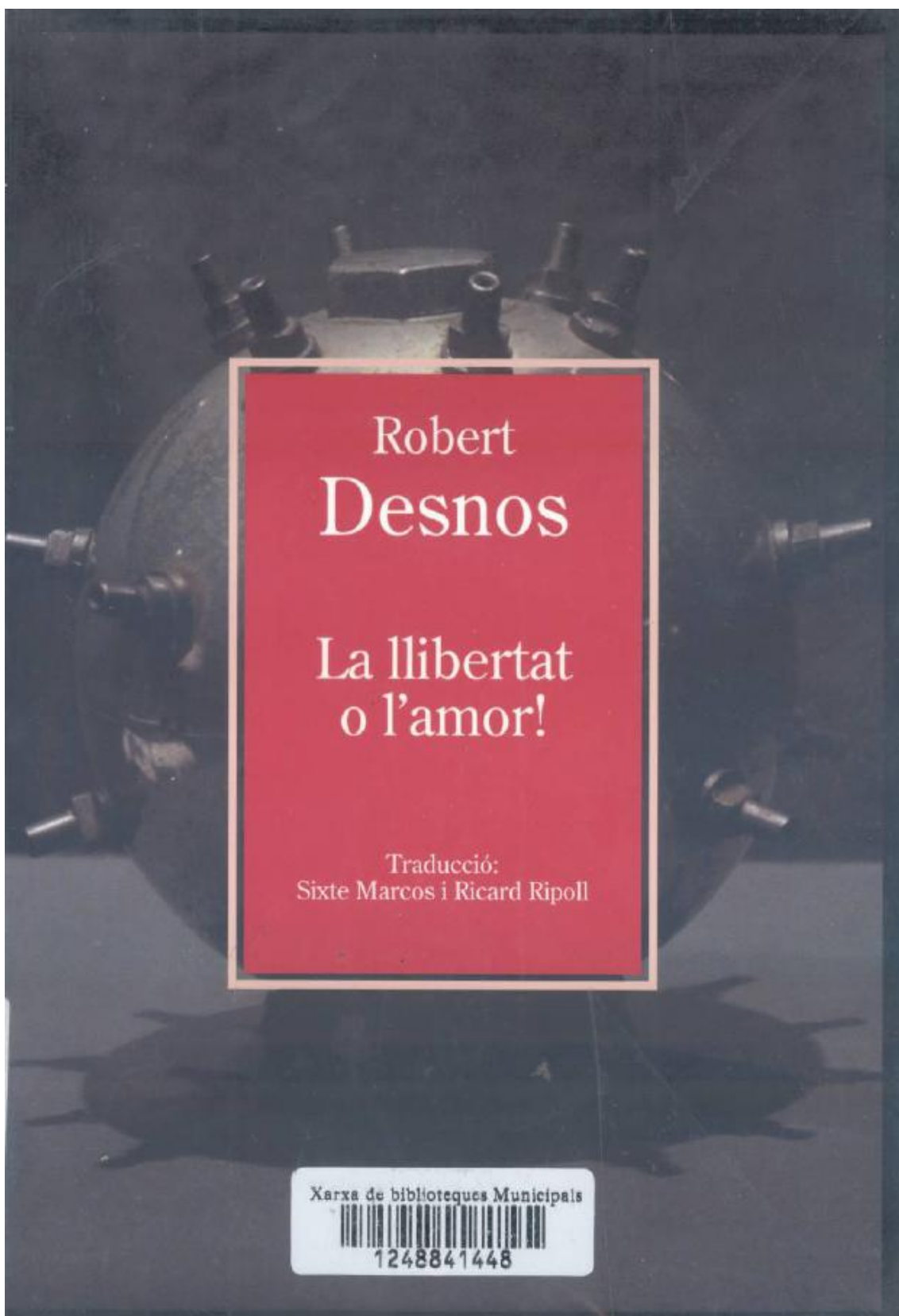
Robert Desnos
¡La libertad o el amor!
La liberté ou l'amour!

traducción
Lydia Vázquez Jiménez
Juan Manuel Ibeas Altamira



CABARET VOLTAIRE

7.2.3. Cubierta y contracubierta de *La llibertat o l'amor!*



Robert
Desnos

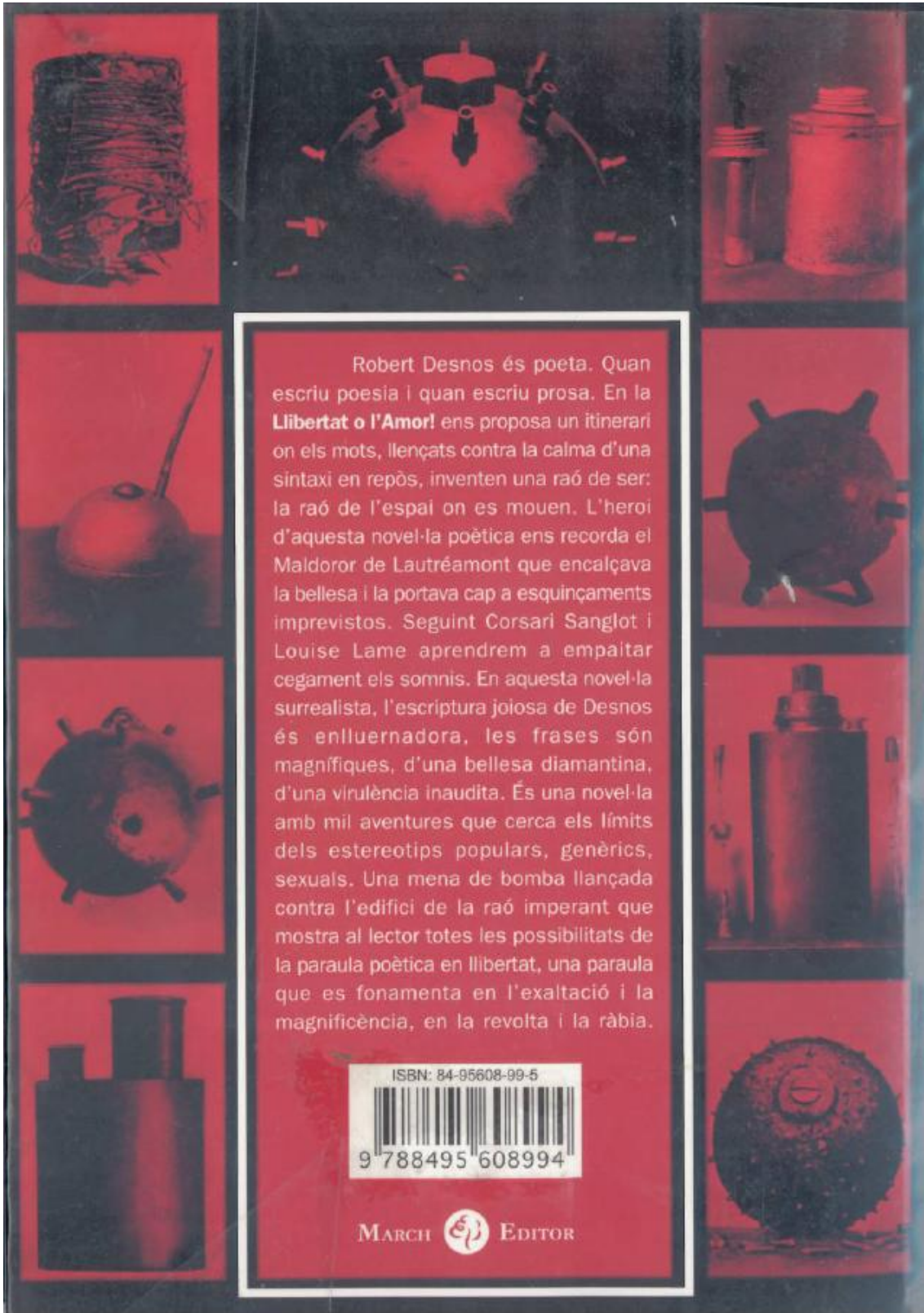
La llibertat
o l'amor!

Traducció:
Sixte Marcos i Ricard Ripoll

Xarxa de biblioteques Municipals



1248841448



Robert Desnos és poeta. Quan escriu poesia i quan escriu prosa. En la **Llibertat o l'Amor!** ens proposa un itinerari on els mots, llençats contra la calma d'una sintaxi en repòs, inventen una raó de ser: la raó de l'espai on es mouen. L'heroi d'aquesta novel·la poètica ens recorda el Maldoror de Lautréamont que encaçava la bellesa i la portava cap a esquinçaments imprevistos. Seguint Corsari Sanglot i Louise Lame aprendrem a empaltar cegament els somnis. En aquesta novel·la surrealista, l'escriptura joiosa de Desnos és enlluernadora, les frases són magnífiques, d'una bellesa diamantina, d'una virulència inaudita. És una novel·la amb mil aventures que cerca els límits dels estereotips populars, genèrics, sexuals. Una mena de bomba llançada contra l'edifici de la raó imperant que mostra al lector totes les possibilitats de la paraula poètica en llibertat, una paraula que es fonamenta en l'exaltació i la magnificència, en la revolta i la ràbia.

ISBN: 84-95608-99-5



9 788495 608994

MARCH  EDITOR