

## Traslación de la pincelada coloquial: traduciendo a Cela al francés

Juan Manuel Ibeas-Altamira  
UPV/EHU  
juan.ibeas@ehu.eus

De entre toda la novela española de posguerra destaca por su trascendencia en la historia de la literatura la gran novela de Camilo José Cela *La Colmena* (1951), obra culmen de su período clásico (Suárez 1969). En sus líneas se concentra toda la esencia del *celismo* por su trabajo de la estructura narrativa, por la aspereza de los temas abordados pero sobre todo por el lenguaje descarnado de sus personajes, fiel reflejo de la realidad de la época. A través de la sensación de naturalidad de esas conversaciones de bar, de hogar, de barrio o incluso de prostíbulo, Cela nos transmite el perfil social y político de la España de posguerra. Abre una ventana al Madrid más castizo y fija en el tiempo su esencia más pura con una maestría sobresaliente y que ha atravesado los años sin alterar su naturaleza.

Los doscientos noventa y seis personajes que censaba hiperbólicamente José Manuel Caballero Bonald en la primera edición española de la obra (Cela 1955: 295-327), desfilan entrecruzando sus historias perdiéndonos en el vaivén de sus andanzas. Y todas ellas se rebelan a través de un habla viva y castiza, que no duda en mezclar un humor cruel con la violencia más inclemente, los dichos más tradicionales con los últimos modismos de la época, los insultos más agresivos con las expresiones más afectuosas. En palabras de Sara Suárez que en *El léxico de Camilo José Cela* analiza la expresión del premio nobel, podemos afirmar que la obra es:

La manifestación de una espléndida madurez, de dominio perfecto de un vocabulario jugoso y castizo, flexible y exacto, que se ha enriquecido poco a poco con matices sorprendentes: la variedad de la adjetivación, la originalidad de las comparaciones e imágenes, el ingenio en la invención de palabras, la ductibilidad [sic.] en las construcciones sintácticas, pero sobre todo, la arrolladora presencia de la lengua hablada, viva y chispeante que, rompiendo prejuicios y pudibundeces, afirma sus pasos antes vacilantes, invade con desvergonzada naturalidad la prosa de Cela y lo convierte en el más grande hablante de nuestro idioma... (Suárez 1969: 12)

Sin duda ahí reside en buena medida parte de su éxito entre el público hispanófono, que asiste fascinado a los diálogos de esas instantáneas, que conforman un sublime documento del Madrid de 1942. El autor configura con su verbo lo que describe en la introducción a su primera edición como “un pálido reflejo, (...) una humilde sombra de la cotidiana, áspera,

entrañable y dolorosa realidad”(Cela 1990: 105). Y todo ello orquestado por ese narrador selectivo que, con un habla coloquial, como copiada de sus personajes, conduce el objetivo de su cámara por las celdas que conforman la novela, entrecruzando con gran sabiduría las historias. Su expresión resulta tan cercana que el lector se deja llevar sin oponer resistencia alguna, casi de manera inconsciente.

Tal naturalidad del habla del novelista, que anima de igual modo los diálogos de sus personajes en un efecto de espejo, es sin duda la que puso al acecho a la maquinaria represora franquista cuando el autor presentó su obra el 7 de enero de 1946 al análisis de la censura. Las alusiones al sexo, a la homosexualidad, a la prostitución y al entorno carcelario desplegadas en un lenguaje cercano, cotidiano, en ocasiones desenfadado volvían el contexto del bajo ambiente social en exceso real y cruel, y, por ende, insoportable para el régimen, que pretendía mirar a otro lado ignorando una realidad que le molestaba. Todo ello precipitó la condena de la novela de ese censor que hasta unos pocos años antes había sido también don Camilo (aunque su labor, como es sabido, fuera muy limitada), y de ese modo se impidió su impresión en España durante varios años (el censor civil, Leopoldo Panero, consintió que fuera publicada con algunas “atenuaciones”, pero el eclesiástico, Andrés de Lucas Casla, fue inclemente. En esa época Cela ya tenía segunda edición de su obra *La Familia de Pascual Duarte* retirada).

No obstante, como fue habitual en esa época de férrea censura, la obra apareció al otro lado del océano Atlántico: el 22 de febrero de 1951 la editorial argentina Emecé editaría la obra en su colección “Grandes Novelistas”, bajo el título *Caminos inciertos. La colmena*. Lograba así esquivar el tamiz correctivo del régimen del general Juan Domingo Perón, aunque para ello tuvo que aparecer con varios pasajes suprimidos, al ser considerados como delicados. Pese a las penosas amputaciones, la obra conoció un rotundo éxito de manera casi inmediata, y esto incluso en la Península, donde se leía de manera clandestina. Unos pocos años después, en 1955, la editorial Noguer (que tenía sede en México y Barcelona, aunque la obra fuera publicada de manera oficial en el país azteca) sacaría la segunda edición, recuperando los fragmentos suprimidos en Argentina (y añadiría el citado censo de personajes de José Manuel Caballero Bonald e ilustraciones de Lorenzo Goñi). A esta le seguirían dos ediciones mexicanas más en 1957 y 1962; las únicas diferencias de estas versiones con respecto a la anterior serán las notas iniciales que añadirá el novelista.

En España, aunque circulara desde un primer momento, la obra no aparecería hasta 1963, y sería en la misma editorial Noguer (ahora con sede en Barcelona, Madrid y México) dentro de su colección “Galería Literaria”. Entre esta última versión ibérica y las aparecidas en México apenas existían unas pequeñas diferencias apenas significativas. Como es sabido, la intervención de un recién nombrado ministro del Interior, el incombustible

Manuel Fraga, resultó fundamental para su aparición. Según ha quedado constancia, entre el político y el escritor se cruzaron varios miles de cartas: y al fin, la insistencia del futuro premio nobel, que tenía depositada en la obra toda su confianza ética y estética, decantó la decisión positiva del político gallego.

Entre las ediciones mexicanas de 1957 y 1962 aparecería la traducción francesa de Henri L. P. Astor en la prestigiosa editorial Gallimard; para ser más precisos, el 6 de octubre de 1958. A esta versión es a la que hoy nos vamos a referir aquí. La célebre novela iba precedida por una breve biografía de su autor y las traducciones de las notas del mismo a la primera, segunda y tercera edición (estos prólogos como nos recuerda Eduardo Godoy Gallard (2017: 130) “sirven al novelista para entregar ángulos de apreciación en torno al material novelesco empleado y en lo referente a su concepto de novelar”). Así pues, deducimos que el traductor parte de la tercera edición mexicana de 1957, aunque podemos suponer que con toda seguridad conoce todas las anteriores. Llama la atención la supresión de ciertos fragmentos en la versión francesa como el del sueño erótico terrorífico de doña Elvira con su gato negro. La versión francesa propone para esta parte:

Mlle Elvira se tourne et se retourne dans son lit, elle est troublée, inquiète et ne sort d'un cauchemar que pour tomber dans un autre. L'alcôve de Mlle Elvira sent le linge usagé et la femme : les femmes ne sentent pas le parfum, elles sentent le poisson rance. Mlle Elvira a le souffle haletant et comme entrecoupé, et son rêve violent, tourmenté, -tête chaude et ventre froid- fait craquer, plaintivement le vétuste matelas.

Mlle Elvira se réveille subitement et allume la lumière. Elle a sa chemise trempée de sueur. Elle a froid, se lève et jette son manteau sur ses pieds. Ses oreilles bourdonnent un peu et les bouts de ses seins, comme aux beaux jours, se montrent rebelles, presque hautains. (Cela 1958 : 174)

La emblemática descripción de este momento onírico de la señorita Elvira sí estaba presente en las versiones mexicanas desde la de 1957 (aunque cambiarán ciertas palabras como “trasero” por “culo” en la versión definitiva o “se mueven enloquecidos” por “se masturban enloquecidos”). Se suprime así algo más de una página en ese caso:

La señorita Elvira tiene jadeante y como entrecortado el respirar, y su sueño violento, desapacible, su sueño de cabeza caliente y panza fría, hace crujir, quejumbroso, el vetusto colchón.

Un gato negro y medio calvo que sonrío enigmáticamente, como si fuera una persona, y que tiene en los ojos un brillo que espanta, se tira, desde una distancia tremenda, sobre la señorita Elvira. La mujer se defiende a patadas, a golpes. El gato cae contra los muebles y rebota, como una pelota de goma, para lanzarse de nuevo encima de la cama.

El gato tiene el vientre abierto y rojo como una granada y del agujero del culo le sale como una flor venenosa y maloliente de mil colores, una flor

que parece un plumero de fuegos artificiales. La señorita Elvira se tapa la cabeza con la sábana. Dentro de la cama, multitud de enanos se masturban enloquecidos, con los ojos en blanco. El gato se cuela, como un fantasma, coge del vientre a la señorita Elvira, le lame la barriga y se ríe a grandes carcajadas, unas carcajadas que sobrecogen el ánimo. La señorita Elvira está espantada y lo tira fuera de la habitación: tiene que hacer grandes esfuerzos, el gato pesa mucho, parece de hierro. La señorita Elvira procura no aplastar a los enanos. Un enano le grita "¡Santa María! ¡Santa María!". El gato pasa por debajo de la puerta, estirando todo el cuerpo como una hoja de bacalao. Mira siniestramente, como un verdugo. Se sube a la mesa de noche y fija sus ojos sobre la señorita Elvira con un gesto sanguinario. La señorita Elvira no se atreve ni a respirar. El gato baja a la almohada y le lame la boca y los párpados con suavidad, como un baboso. Tiene la lengua tibia como las ingles y suave, igual que el terciopelo. La suelta con los dientes las cintas del camisón. El gato muestra su vientre abierto, que late acompasadamente, como una vena. La flor que le sale por detrás está cada vez más lozana, más hermosa. El gato tiene una piel suavísima. Una luz cegadora empieza a inundar la alcoba. El gato crece hasta hacerse como un tigre delgado. Los enanos siguen meneándose desesperadamente. A la señorita Elvira le tiembla todo el cuerpo con violencia. Respira con fuerza mientras siente la lengua del gato lamiéndole los labios. El gato sigue estirándose cada vez más. La señorita Elvira se va quedando sin respiración, con la boca seca. Sus muslos se entreabren, un instante cautelosos, descarados después...

La señorita Elvira se despierta de súbito y enciende la luz. (Cela 1990: 310-311)

La versión francesa suprime todo esto por completo sin que sepamos el motivo. No hay referencia alguna al gato, ni a las carnales actividades de los enanos, como un rechazo de la faceta onírica y truculentamente erótica del relato de Camilo José Cela. Probablemente el texto de partida utilizado por Henri L. P. Astor se encontrara ya censurado antes de la traducción o tal vez el traductor decidió suprimirlo para no chocar al público galo. Sin embargo, resulta más que sorprendente que a día de hoy esta versión sin actualizar y con cortes siga siendo la edición comercializada y considerada canónica de la novela del nobel gallego en el país vecino.

En el mismo sentido, los pequeños cambios existentes entre las primeras versiones y las posteriores (que van desde cambios de puntuación hasta variaciones de palabras) se reflejan de igual modo en esta traducción. La versión francesa antecede por lo tanto a todas las ediciones españolas pero es posterior en el tiempo a la traducción inglesa de J. M. Cohen que, basándose en la primera edición argentina (y con una introducción de Arturo Barea), había aparecido ya en 1953 en la editorial neoyorkina Farrar, Straus & Young.

La versión de Astor sería reeditada en 1989, 1990, 1996 y como avanzábamos es la que aún hoy sigue comercializando Gallimard en su colección *L'imaginaire*, con las mismas notas preliminares y el prólogo de José María Castellet. Castellet es uno de los estudiosos que más ha defendido

la novela contra los críticos que la condenaban basándose tan solo en criterios de moral o por considerar que ofrecía una visión demasiado pesimista de la realidad española. Castellet supo engarzar la obra con la tradición de la novela española destacando su valor, el manejo del lenguaje por el autor y la fuerza de sus diálogos. Y es que probablemente fue la energía que desprende esa naturalidad coloquial de sus personajes engarzada con maestría en las celdas de la obra por el lenguaje admirable del narrador omnisciente, lo que motivó sus tempranas traducciones; y en particular la inglesa con su categórica frase en la portada: “Spain’s Greatest Living Novelist”, “el mejor novelista español vivo”.

Pero también en esa fuerza de lo oral, de lo hablado, nos topamos con una de las principales dificultades a la hora de traducir, pues como sabemos, para el traductor pocos aspectos suponen un desafío mayor que los coloquialismos, por la gran dificultad que entraña traducirlos, por la diversidad de matices que presentan, por la relación con el momento histórico de su producción, y su estrecha vinculación con la cultura del país de origen que tan difícil resulta volcar a otra lengua... Hay grandes ejemplos de la traslación de esas pinceladas orales y coloquiales: por ejemplo Mor de Fuentes al traducir a comienzos del XIX *Julie ou La nouvelle Héloïse* de Jean-Jacques Rousseau convertía los platos típicos suizos que consumían los Wolmar en gachas y barquillos, o Lydia Vázquez que tan magistralmente adapta las canciones y los modismos del lenguaje de *Les années* de Annie Ernaux a la realidad española de la posguerra...

Robert Dengler nos recuerda las dificultades inherentes a este proceso traductológico, y los procedimientos a seguir para obtener un resultado óptimo:

La traducción de las expresiones idiomáticas, por su carácter marginal y fijo, requiere ineludiblemente, un análisis que determine su sentido específico, su valor discursivo propio, so pena de interpretaciones erróneas o estilísticamente torpes. Como corolario de lo anterior, hemos comprobado que las paremias pueden dar lugar a una traducción incluso más libre. Como expresión de la idiosincrasia lingüística de una colectividad, nacen, evolucionan y mueren, al igual que los sistemas socio-lingüísticos en los que se integran. Desde el punto de su tratamiento lexicográfico, requieren una atención muy peculiar que realza el papel y el talento primordial de la sensibilidad lingüística y estilística del traductor. (Dengler 2014: 234)

Y ese rasgo coloquial al que nos referíamos resulta particularmente complicado de traducir en los diálogos, donde confluyen la interpretación lingüística y la pragmática con la pretensión literaria. Así nos lo recuerda Maria Rosaria Pennisi refiriéndose a los diálogos de *La colmena*:

El texto es una completa paráfrasis de una enunciación en la que no quedan testimonios de la oralidad, el autor-enunciador absorbe las voces de los

locutores, sin embargo algunas veces, el discurso directo está más cerca de la lengua oral, porque el narrador utiliza un vocabulario y una fraseología que no le corresponden a él sino a sus personajes. (Pennisi, 2010)

Podemos afirmar que la versión de Henri L. P. Astor descifra la faceta pragmática del lenguaje fotográfico de la novela con un gran acierto en general. La versión francesa reproduce esa impresión casi constante de espontaneidad que permiten al lector avanzar en el relato al tiempo que reconoce el origen, la clase social y el bajo o alto estrato del personaje en la lengua meta. Un ejemplo gráfico de la buena gestión de los elementos y de la preservación de los particularismos de la lengua *celiana* de origen, en el texto meta de Astor, lo encontramos en el capítulo quinto, en su versión del siguiente diálogo entre doña Ramona Bragado y Victorita en la lechería de la calle Fuencarral de la primera:

—¡Qué dónde está el cabrito! ¿Me entiende? ¡Qué dónde está el tío!  
—¡Ay, hija, tú eres una golfa!  
—Bueno, yo soy lo que usted quiera, a mí no me importa. Yo tengo que tirarme a un hombre para comprarle unas medicinas a otro. ¡Venga el tío!  
—Pero, hija, ¿por qué hablas así?  
Victorita levantó la voz.  
—¡Pues porque no me da la gana de hablar de otra manera, tía alcahueta! ¿Se entera? ¡Porque no me da la gana! (Cela 1990: 341)

Como podemos apreciar las expresiones propias de una jerga muy coloquial, propia de los bajos fondos, abundan en este breve extracto que enfrenta a las dos mujeres que atraviesan un momento de gran tensión emocional. Constatamos que el fragmento resulta muy violento en la versión castellana, puesto que, si doña Ramona aspira a guardar las apariencias recurriendo a un tono más comedido, con un lenguaje más cuidado y fingiendo ignorar el fondo del asunto tratado, la joven Victorita, desesperada, recurre a un lenguaje realmente despojado para retratar la angustiada situación que le lleva a prostituirse. Las intervenciones del narrador omnisciente indicando el aumento de volumen del diálogo contribuyen a reforzar dicha impresión de efusión en el lector.

En la edición de Gallimard vamos a ver que el traductor pone en marcha todos los mecanismos traductológicos a su alcance para dejar el fragmento transformado de la siguiente manera en francés:

-Je dis : où est-ce qu'il est le zèbre ! Vous me comprenez ? Où est-ce qu'il est le type !  
-Ah ! Ma fille ! Quelle gourgandine tu fais, toi!  
-Bon, je suis ce que vous voudrez, moi ça m'est égal ! Moi il faut que je me tape un homme pour acheter des médicaments à un autre. Alors envoyez le type !

-Mais pourquoi parler comme ça, ma fille ?

Victorita élève la voix.

-Bien parce que j'ai pas envie de parler autrement, mère maquerelle ! Vous entendez ? Parce que j'en ai pas envie ! (Cela 1958 : 199)

Las palabras y expresiones en argot conservan el mismo nivel de lengua, la misma frescura y la misma acritud en ambos idiomas. Cabe destacar la no traducción del hipocorístico “Victorita”, lo que resta una cierta información al lector final del texto francés que no tiene por qué apreciar la presencia de un diminutivo, con toda su connotación. Pero en todo lo demás, Astor domina los recursos lingüísticos y demuestra toda su habilidad discursiva y sociolingüística y una gran afinidad con el contenido de la novela. Solo así puede haber conseguido interpretarla de una manera tan exacta y con tanta precisión. El “cabrito” se convierte en “zèbre” permitiéndole conservar incluso el imaginario del animal; el “tío” se vuelve “type” y la “golfa” una “gourgandine”, con la misma significación peyorativa de mujer casquivana y fácil; una mujer que no duda en “tirarse” a los hombres, verbo que será vertido al francés como “se taper un homme”. El nivel no podía ser más justo, los términos no resultan ni demasiado duros ni demasiado pacatos. El traductor tampoco duda en suprimir el “ne” de la doble negación francesa para reincidir en el carácter oral del fragmento. Si no es una equivalencia exacta del texto en castellano, en francés no se hubiera entendido el diálogo como realmente coloquial sin esta supresión. Sin duda, la cercanía de la traducción con la fecha de escritura original de la novela permite que la versión francesa se ajuste de una manera muy precisa a los modismos del lenguaje del país vecino, lo que también resulta fundamental en este tipo de versiones tan marcadas por el momento histórico en el que ven la luz.

Sin embargo, este ajuste en lo sociolingüístico y esta buena elección del léxico no alcanzan tal grado de perfección a lo largo de todo el texto francés. Así la traducción de una de los fragmentos más conocidos de la novela de Cela, en el que se presentan las recurrentes y hoscas interjecciones de Doña Rosa, que sin duda han marcado todas nuestras lecturas de la obra, es un excelente ejemplo de este desajuste que sobreviene en algunos fragmentos del texto meta:

-No perdamos la perspectiva, yo ya estoy harta de decirlo, es lo único importante.

Doña Rosa va y viene por entre las mesas del café, tropezando a los clientes con su tremendo trasero. Doña Rosa dice con frecuencia leñe y nos ha merengao. Para doña Rosa el mundo es su café, y alrededor de su café, todo lo demás. Hay quien dice que a doña Rosa le brillan los ojillos cuando viene la primavera y las muchachas empiezan a andar de manga corta. Yo creo que todo eso son habladurías: doña Rosa no hubiera soltado jamás un buen amadeo de plata por nada de este mundo. Ni con primavera ni sin ella. A doña

Rosa lo que le gusta es arrastrar sus arrobos, sin más ni más, por entre las mesas. (Cela 1990: 119)

Esta célebre etopeya, que abre la novela, presenta un nivel léxico mucho menos grosero que el fragmento precedente: “trasero”, “leñe”, “nos ha merengado” o esas “arrobos” del final, resultan bastante leves dentro del ambiente coloquial. Sin duda se trata de vulgarismos, pero no nos llevan a pensar en un personaje salido de los bajos fondos del Madrid de posguerra. Se trata más bien de eufemismos que reemplazan voces malsonantes que podrían resultar molestas para una parte del auditorio. Lógicamente tal apertura es un juego irónico del novelista (casi como un guiño a los censores), que parece acompañar las pudibundas maneras de su personaje, cuando luego no dudará en introducir expresiones bastante más subidas de tono. De igual manera que su personaje, que después resultará mucho más duro de lo que insinúan esas expresiones intencionalmente recatadas. Sin embargo, resulta curioso apreciar que al leer la versión francesa la impresión resulta bastante diferente en general:

Ne perdons pas le nord, je me tue à le dire, c'est la seule solution.  
Doña Rosa va et vient entre les tables du café tout en bousculant les clients avec son terrible derrière. Doña Rosa dit fréquemment « foutre » et « on est baisé ». Le monde, pour doña Rosa, c'est son café, et autour de son café il y a tout le reste. Il y en a qui disent que les petits yeux de doña Rosa brillent quand vient le printemps et que les filles commencent à sortir en manches courtes. Moi, je crois que tout ça, c'est des blagues : doña Rosa ne lâcherait un bon douro d'argent pour rien au monde. Avec ou sans printemps. Ce qu'elle aime, c'est trimbaler ses kilos de graisse, entre les tables. (Cela 1958 : 21)

Como se puede constatar existe una evidente diferencia de nivel de lengua entre ambas versiones. “Estar harta de decirlo” pasa a ser “Je me tue à le dire”, de modo literal algo así como “me mato a decirlo”, que suena mucho más categórico que en la versión castiza. La interjección eufemística para denotar asombro, enfado o ira “leñe” que va en lugar de “leche” [recogido en tal sentido en el *Diccionario de argot* de Víctor León (León 1980) y en la obra homónima de Juan Manuel Oliver (Oliver 1987)] que, aun siendo de las suaves, quiere evitarse<sup>1</sup>, pasa a ser “foutre” (algo así como “poseer sexualmente”, o de una manera más vulgar “joder”), con lo que la sustitución por una expresión menos ofensiva desaparece. El personaje

---

<sup>1</sup> En lo relativo al origen de dicha expresión algunos conjeturan sin ofrecer muchas pruebas que por la presencia de la “ñ” podría evocar la expresión “coño” y otros que se podría referir al semen. En *El teatro de Antonio Gala*, de Fausto Díaz Padilla (1985: 96) leemos que “La interjección originaria ¡leche! [del eufemismo ¡leñe!] con valor obsceno, ya que se refería al semen masculino, se ha ido transformando en eufemística al perderse conciencia de este significado primitivo”.



femenino de esta España de la posguerra se convierte en una figura de una gran ordinariez desde la primera página de la novela al emplear una jerga muy poco adecuada para alguien que regenta una honorable cafetería.

Algo similar sucede con ese “nos ha merengao” (con el debilitamiento en posición intervocálica de la “d” propio del habla coloquial) que viene de “merengar” o “batir” la leche (aunque la RAE no introduzca la acepción en su diccionario; la definición de merengar es bastante intuitiva, para algunos equivale a ‘recubrir con claras de huevo montadas con azúcar un postre o un pastel antes de pasar unos minutos en el horno’; pero hay personas que consideran que “merengar” es añadir azúcar a las claras de huevo y montarlas, es decir, hacer el merengue.), y que paradójicamente a su vez viene del francés “meringuer” (la etimología del francés “meringue” es aún hoy incierta). Dicha expresión resulta bastante prudente en boca de la regente del local, ya que en su empleo eufemístico en esta obra significa estropear alguien una situación, molestando de manera pertinaz. Henri Astor opta por una opción mucho más tajante y grosera al proponer en su versión “on est baisé”, donde “baiser” equivaldría a algo así como “mantener relaciones sexuales” en un lenguaje bastante procaz (algo así como “estamos jodidos”). Con seguridad podríamos afirmar que el significado de fondo resultaría más o menos equivalente pero la imagen que proyectan uno y otro texto resultan muy alejadas en cuanto a la representación del personaje.

El lenguaje del narrador testigo impersonal, que parece ajustarse al del personaje que retrata, en un cierto efecto de espejo, también sube levemente de tono, aunque ciertamente de una manera mucho menos evidente. El “trasero” (eufemismo de “culo”) se traduce de manera literal por “derrière” de igual significado. Las “habladurías” pasan a ser “blagues”, “chistes” (y no “commérage” que hubiera sido la traducción más literal). Y por último “arrastrar sus arrobos” pasa a “trimbaler ses kilos de graisse”, donde el humor mordaz de las “arrobos” pasa a ser algo mucho más gráfico con esos “kilos de grasa”. El narrador se muestra así un poco más crudo que en el texto de Cela, lo que resta un poco de la ironía al tono de apertura de la novela. En particular por el contraste con las expresiones de doña Rosa que en la versión francesa se desdibuja considerablemente.

Algo similar nos vamos a encontrar en el fragmente que recoge la conversación que mantienen telefónicamente Julián Suárez, apodado en la novela “la fotógrafa”, hijo de doña Margot, y el que creemos identificar con Pepe el Astilla, su amante. Dos enamorados maduros que no ocultan su relación homosexual, descrita por el novelista sin muchos tapujos y con bastante naturalidad:

Por teléfono, el señor Suárez habla en voz baja, atiplada, una voz de lila, un poco redicha. La chaqueta le está algo corta y el pantalón le queda ceñido, como el de un torero.

-¿Eres tú?

-¡Descarado, más que descarado! ¡Eres un carota!  
 -Sí... Sí... Bueno, como tú quieras.  
 -Entendido. Bien; descuida, que no faltaré.  
 -Adiós, chato.  
 -¡Je, je! ¡Tú siempre con tus cosas! Adiós, pichón; ahora te recojo.  
 El señor Suárez vuelve a su mesa. Va sonriendo y ahora lleva la cojera algo temblona, como estremecida; ahora lleva una cojera casi cachonda, una cojera coqueta, casquivana. Paga su café, pide un taxi y, cuando se lo traen, se levanta y se va. Mira con la frente alta, como un gladiador romano; va rebosante de satisfacción, radiante de gozo. (Cela 1990: 142)

Cuando abordamos la versión francesa del fragmento, el resultado de la traducción parece más ajustado que en el ejemplo precedente, pero en ocasiones parece variar el equilibrio con respecto a la novela de Cela:

Au téléphone, M. Suárez parle à voix basse, sur un ton aigu, flûté un rien poseur. Son veston est un peu court et son pantalon est serré comme celui d'un torero.  
 -C'est toi ?  
 -.....  
 -Tu as un toupet, non mais tu en as un toupet ! Là tu es culotté !  
 -.....  
 -Oui... Oui... Bien, comme tu voudras.  
 -.....  
 -Entendu. Bien! T'en fais pas. J'y serai.  
 -.....  
 -Au revoir, chou...  
 -.....  
 -Hi, hi! Toujours le même! Au revoir, mon pigeon; je passe te prendre à l'instant.  
 M. Suárez retourne à sa table. Il est tout souriant et à présent son déhanchement a quelque chose de tremblotant, de gélatineux. Il se déhanche comme une coquette lascive, comme une petite folle. Il paie son café, demande un taxi, et quand il est là, il se lève et s'en va. Il porte le front haut, comme un gladiateur romain; il regorge de satisfaction, il nage dans la joie. (Cela 1958 : 37)

Lo primero que llama la atención en la lectura del texto galo es la traducción de “la voz de lila”, es decir una voz de homosexual con ademanes femeninos, que pasa en francés a ser una voz con un “ton flûté”, es decir una voz dulce que imita el sonido agradable de una flauta, siguiendo al diccionario *Littré*. La elección no parece lo bastante gráfica. Esa voz que Cela ha de calificar de “redicha” (es decir una voz en la que se articulan las palabras con perfección afectada) y que pasa en francés a convertirse en “un ton un rien poseur” es decir un tono algo estudiado... El retrato caricaturesco, pero no bravucón, queda un tanto desdibujado en francés, aunque se capte la esencia. La actitud del “poseur” no parece ajustarse al retrato del gay.

Las expresiones “descarado” y “carota” se ajustan a la perfección a sus correspondientes “avoir du toupet” et “culotté” (aunque cierta afectación en el castellano que se percibe en el sufijo aumentativo “-ota” de “carota”, y en la noción misma del “descaro” parecen perderse). Sin embargo, el término “chato” pasa a “chou”, que ahora parece demasiado amanerado en oposición a “chato”. Se aporta así un rasgo del personaje que en las frases precedentes se ha podido perder en la versión francesa tal vez en un intento de recuperar el equilibrio.

Y cierra esta cita la descripción del particular modo de andar del señor Suárez y de su “cojera algo temblona, como estremecida”, que pasa a ser nada menos que un “déhanchement tremblotant” e incluso “gélatineux” lo que equivaldría de manera literal a un “contoneo de caderas tembloroso y gelatinoso”. Parece de nuevo como si el traductor intentara recuperar todos los matices que ha ido perdiendo en el camino y que no quiere dejar de transmitir a su lector. Y a continuación se cierra con esa “cojera casi cachonda, una cojera coqueta, casquivana” que transforma al personaje en “une coquette lascive, comme une petite folle”. La sentencia no admite recurso para el traductor: ahora los adjetivos se sustantivan y Suárez se vuelve una coqueta lasciva, una locuela, lo que sin duda resulta un tanto excesivo comparándolo con el original. En esta versión no queda lugar para la imaginación.

Vemos así, pese a la gran calidad de la traducción de Astor en general y lo cuidado de su versión, que los límites propios del habla de la España de la posguerra, que Cela conoce bien y que encaja con delicadeza en las diferentes celdas que componen su obra, saltan en pedazos en ciertos momentos delicados al trasladarlos a la versión francesa. Desenmarañar este nudo gordiano para verterlo a otra lengua precisa de un cuidadoso análisis de cada una de estas categorías para elucidar la diferencia entre lo enunciado y lo interpretado en el plano del relato: ironía, brutalidad, crudeza, erotismo... Solo una vez descifrado se podrá reproducir en el otro idioma la jerga, el estilo y la intención.

De igual manera también resulta fundamental encontrar la expresión justa en la lengua meta, no basta con interpretar un refrán, entender el chiste de turno o reconocer una paráfrasis insultante. Los matices de las mismas resultan capitales para que el lector meta no reciba una percepción errónea del nivel de un cierto personaje, de las intenciones del autor, o de la impresión que un determinado fragmento debe producir. Concluimos así que sin lugar a dudas resulta inevitable la pérdida de ciertas gradaciones en el momento de volcar una obra literaria en la lengua meta, pero resulta interesante poner de relieve estos desgastes y analizarlos, para distinguir como se merece el genio del novelista y la riqueza de los múltiples matices de su gran obra universal.

## BIBLIOGRAFÍA

Cela C. J. 1955, *La colmena*, Noguer, Barcelona.

Cela C. J. 1990, *La colmena*, Castalia, Madrid.

Cela C. J. 1958, *La Ruche*, Gallimard, Paris.

Dengler R. 2013, “Libertad y coacción: la labor creativa del traductor en algunos discursos Fijos”, in *Puntos de encuentro: los primeros 20 años de la Facultad de Traducción y Documentación de la Universidad de Salamanca*, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 231-240.

Díaz Padilla F. 1985, *El habla coloquial en el teatro de Antonio Gala*, Servicio de publicaciones de la Universidad de Oviedo.

Godoy Gallard E. 2017, “En torno a *La colmena* de Camilo José Cela”, *Boletín de Filología*, 23.  
<https://boletinfilologia.uchile.cl/index.php/BDF/article/view/46906/48896>

León V. 1980, *Diccionario de argot*, Alianza, Madrid.

Oliver J. M. 1985, *Diccionario de argot*, Sena, Madrid.

Pennisi M. R. 2009, “La Lengua de *La colmena*”, *Espéculo*, 42, Universidad Complutense, Madrid.  
<https://webs.ucm.es/info/especulo/numero42/lecolmen.html>

Suárez S. 1969, *El léxico de Camilo José Cela*, Alfaguara, Estudio de literatura contemporánea, IV, Madrid-Barcelona.