

Cómo traducir ‘Doña Remilgos’ sin escatimar en matices o las traducciones al francés y al italiano del monólogo *De algún tiempo a esta parte* de Max Aub

Esther Lázaro Sanz

Universitat Autònoma de Barcelona

Abstract *De algún tiempo a esta parte* is a dramatic monologue written by Max Aub in Paris in 1939, set in Vienna after the 1938 Anschluss. This article analyses four translations and adaptations of the play into French and Italian – published and unpublished, literary and performative – focusing on how lexical and dramaturgical choices respond to different translational purposes. Special attention is paid to the rendering of culturally marked expressions such as ‘Doña Remilgos’, whose translations reveal the tension between semantic precision, idiomatic adequacy and theatrical effectiveness in contemporary translations of Aub’s monologue.

Keywords Max Aub. Dramatic monologue. Translation studies. Spanish Republican exile. Contemporary theatre.

Índice 1 Introducción. – 2 Corpus, metodología y marco teórico. – 3 Las versiones en francés. – 4 La versión en italiano. – 5 Opciones para traducir ‘Doña Remilgos’. – 6 Conclusiones.

1 Introducción

Max Aub (París, 1903-México D.F., 1972) es uno de los nombres indiscutibles del canon del exilio cultural e intelectual republicano de 1939. Autor de una obra extensísima y con la que cultivó todos los géneros ficcionales y no ficcionales, desde los aforismos hasta los juegos de cartas, se le conoce especialmente como narrador por su ciclo de *El laberinto mágico*. Sin embargo, él defendió siempre el haber nacido para escribir teatro, afirmación corroborada por las más de ochenta piezas dramáticas que escribió a lo largo de su vida, entre las publicadas y las que quedaron inéditas y en distintos estadios de escritura (Lázaro Sanz 2022).

De entre esa extensa obra dramática, destaca de manera poderosa un monólogo digno de figurar en el repertorio del teatro universal: *De algún tiempo a esta parte*. Esta obra –como han señalado ya desde hace un par de décadas los especialistas en el teatro del exilio (Doménech 2003; Aznar Soler 2014, entre otros)– constituye una de las primeras muestras de la literatura republicana exiliada del autor, ya que la escribió en las postrimerías de la guerra civil, en París en 1939, primero en forma de relato que rápidamente convirtió, sin apenas cambios, en un texto dramático (Lázaro 2018, 7), que él mismo reconoce que «es sin duda de lo mejor que he escrito» (Aub, Soldevila 2007, 32). El gran acierto del dramaturgo es la construcción de su protagonista, uno de los mejores personajes de su producción teatral. Emma es una mujer católica conversa de segunda generación que se encuentra en la Viena de 1938, después del Anschluss, la anexión de Austria al Tercer Reich. Ha sido despojada de todo lo que tenía, obligada a barrer las calles y a limpiar su propia casa, ahora expropiada, y se encuentra, en el momento de la acción dramática, limpiando un teatro. Mientras lo hace, habla con Adolfo, su marido, asesinado en el campo de concentración de Dachau, y le cuenta cómo ha cambiado su vida en los últimos tiempos, así como recuerda momentos felices de su pasado juntos, en familia. Y se pregunta, repetidamente, ya que es su gran tormento –y también el motor dramático de la obra–, por la ideología de su hijo, Samuel, diplomático en Barcelona y muerto a manos de los republicanos durante la guerra civil por, al parecer, su postura colaboracionista con los nazis. Emma relata lo que se está viviendo en las calles, ese auge del totalitarismo y ese odio antisemita que afecta a todo el mundo, a sus antiguos amigos, a sus vecinos, a sus semejantes... Y no lo hace con ningún discurso grandilocuente, sino con su mirada particular sobre la realidad que está viviendo, con anécdotas menudas que, sin embargo, logran plasmar la situación de todo un colectivo.

Y es que ahí reside la grandeza de esta pieza: en la capacidad de Aub para apelar a la empatía del espectador a través de un personaje muy bien construido, muy rico, muy complejo, que sufre una evolución

palpable cuando ella, mujer burguesa, acomodada, apolítica, ha tenido, a la fuerza, que abrir los ojos y tomar conciencia de aquello que nunca hubiera esperado vivir. Aub alerta en este monólogo de lo que está sucediendo ya en Europa, cuando todavía no ha empezado la Segunda Guerra Mundial pero sí se han aprobado ya las Leyes de Núremberg que han dado inicio a lo que terminará siendo la Solución Final. Ese grito de alarma que Aub lanza al público lector es el mismo que emplea en toda su literatura inmediatamente posterior a la contienda fratricida, en esa literatura testimonial, que en esos meses parisinos se concretará no sólo en este monólogo, sino también en *Campo cerrado*, la primera novela de *El laberinto mágico*, o en *San Luis*, el pre-texto de su célebre tragedia judía *San Juan* (Lázaro Sanz 2026).

Al inicio de esta introducción decíamos que *De algún tiempo a esta parte* merece figurar en el repertorio del teatro contemporáneo universal. Y, para ello, resulta imprescindible la labor de traducción teatral, que permita que el texto llegue al mayor número de lectores posibles, independientemente de la lengua que hablen, ya que la historia de Emma es una historia tristemente universal y, más tristemente aún, de absoluta actualidad, con un panorama global en el que los discursos del odio están a la orden del día y donde se siguen perpetuando genocidios, esta vez convertido en victimario aquel que antaño fuera víctima.

2 Corpus, metodología y marco teórico

En el presente trabajo se abordarán las versiones que se han hecho de *De algún tiempo a esta parte* en francés y en italiano, desde un enfoque comparatista, tanto entre sí como con respecto al texto original, a la vez que se atiende el contexto y la finalidad con la que fueron realizadas.

Con el fin de ver cómo actúan, por un lado, las elecciones léxicas literario-lingüísticas y, por otro, las elecciones dramatúrgicas para la puesta en escena, analizaremos: una adaptación autorial destinada a la publicación, una traducción de una dramaturgia para sobretitulación, una traducción literaria para su edición (posteriormente llevada a escena), y una traducción concebida para una lectura dramatizada. En total, cuatro versiones: tres traducidas al francés y una al italiano; una realizada en vida del autor y tres realizadas en los últimos años; dos que han sido publicadas y dos que siguen inéditas; y dos cuya finalidad es principalmente literaria, editorial, y dos cuya finalidad es escénica. Esta heterogeneidad no constituye un obstáculo para la comparación, sino uno de sus principales intereses. Como han mostrado los estudios de traducción teatral, el texto traducido no puede aislarse de los agentes, convenciones e instituciones que

intervienen en su circulación, así como en su posible montaje (Aaltonen 2000; Baines, Marinetti, Perteghella 2011; Marinetti 2013).

Dado que serán usados distintos términos para referirse a los textos que conforman el corpus, y teniendo en cuenta lo que Braga Riera (2011, 59) denominó como «maremágnun terminológico» alrededor de la traducción teatral, cabe concretar que en este trabajo se emplea *traducción* para el traslado interlingüístico que conserva sustancialmente la integridad del texto original del que parte y *adaptación* cuando ese traslado incorpora supresiones o transformaciones estructurales vinculadas a un nuevo horizonte de recepción. A aquellos textos cuyas intervenciones están motivadas por la necesidad de preparar y adaptar la pieza para una puesta en escena concreta nos referiremos como *dramaturgia* y su sobretitulación se considera, a su vez, una modalidad híbrida (Griesel 2009) condicionada por la coexistencia del texto traducido proyectado para ser leído y la presencia escénica actoral y el ritmo de la representación (Mele Scorcía 2016). Nos reservamos *versión* para referirnos de manera genérica a los cuatro textos que conforman nuestro corpus. Huelga decir que estas categorías se utilizan de manera operativa y no absoluta, sin afán de hermetismo estanco, sino con el fin de poder describir mejor el objetivo y el grado de intervención de cada caso.

El análisis propuesto atiende especialmente a cuatro parámetros: 1) la edición del original utilizada como texto de partida; 2) la finalidad y el público potencial de la versión; 3) el tipo de transformación textual y el grado de la misma; y, finalmente, 4) las consecuencias de esas decisiones para el valor literario del texto en rasgos como la caracterización del personaje, las marcas de oralidad o la eficacia escénica, dado que la representabilidad no es una propiedad fija inscrita en el texto (Bassnett 1991; Espasa 2000).

La hipótesis que guía esta comparativa es que las diferencias entre estas cuatro versiones no pueden explicarse únicamente como elecciones lingüísticas individuales, sino que responden a la interacción entre el momento histórico, la edición de partida, el soporte, el objetivo y el horizonte escénico. La ordenación de esta propuesta comparativa será, pues, cronológica y tipológica a la vez, y culminará con un estudio de caso transversal, el de 'Doña Remilgos', para contrastar las estrategias adoptadas. Porque se trata, además, de un texto dramático que entraña dificultades traductológicas de distinta índole. A pesar del primer miembro del título de este trabajo, no se pretende reducir el estudio a una única de estas dificultades léxicas. Y es que 'Doña Remilgos' funciona como sinécdoque de los problemas que atraviesan el corpus, a saber: la caracterización de Emma, la oralidad, el registro, la ironía del autor y el ritmo para la viabilidad de su puesta en escena. Mientras que el objeto de estudio general del artículo son las versiones traducidas al francés

y al italiano del monólogo, el apodo de 'Doña Remilgos' nos va a permitir comprobar cómo cada versión jerarquiza de manera distinta la precisión semántica, la adecuación idiomática y la funcionalidad teatral.

Merece la pena señalar también que parte de los materiales analizados proceden de la participación directa de la autora de este trabajo en la dramaturgia para la escena de uno de los montajes analizados, y, por ende, en el seguimiento del proceso de traducción, puesta en escena y recepción. Esta doble condición tanto en la práctica como en la investigación posibilita el acceso a documentos de trabajo y a decisiones que a menudo no quedan recogidas en las versiones publicadas o vistas/escuchadas. Se asume, así, como una posición situada que facilita el acceso a determinadas fuentes, pero no como una garantía de validez por sí misma: el análisis aquí propuesto de dicha versión distingue entre la reconstrucción documental de los procesos, la descripción de la experiencia directa y la valoración comparativa de sus resultados.

3 Las versiones en francés

3.1 La primera traducción en vida del autor

De algún tiempo a esta parte tiene una particularidad llamativa en cuanto a su cadena de transmisión y a su recepción. Aunque se trata de un texto de crítica y de alarma, de advertencia para navegantes, de aviso de lo que está ocurriendo y de lo que está por venir, es un texto que no va a llegar en seguida a sus destinatarios, que somos todos y todas, como reza la dedicatoria de la obra, «A cualquiera» (Aub 2018, 23). Si bien el monólogo está escrito con pocos meses de distancia respecto a los acontecimientos históricos que en él se describen, Aub tardará casi diez años en ver el texto publicado. Será en 1948, en las páginas de la revista *Cuadernos Americanos*, y luego aparecerá al año siguiente ya en forma de libro. El dramaturgo deberá esperar todavía una década más para que las palabras de Emma puedan leerse en otra lengua que permita hacerlas entendibles también para el público europeo para el que fueron escritas, pues el marcado carácter internacionalista de la pieza es innegable. De este modo, en 1959 aparecerá la primera traducción al francés de *De algún tiempo a esta parte*, la única en vida del autor, que la supervisó.

No obstante, *Il fut un temps*, que así se tituló, no es tanto una traducción fidedigna del texto, sino una adaptación del original, como señalaremos a continuación, a partir de lo aparecido ya en Lázaro (2021). La traducción/adaptación la llevaron a cabo el matrimonio formado por Yvette y André Camp. André, crítico literario y amigo de Aub, conocía el texto original por la edición de *Tres monólogos* y

uno solo verdadero, de 1956, en el que se incluye como el primero de los tres que se anuncian en el título. El propio dramaturgo le había regalado un ejemplar en una visita de Camp a Ciudad de México el verano de 1957, y en un viaje posterior de Aub a París debieron ultimar los arreglos para la traducción y su publicación en la revista *Europe*.

Aunque en la primera página se lee «Adapté de l'espagnol par Yvette et André Camp» (Aub 1959, 63), tras analizar los materiales genéticos de esa traducción,¹ vemos que, en realidad, el adaptador del monólogo fue su propio autor. Y es que, en un primer momento, los Camp mandan a Aub una traducción íntegra y bastante literal del texto, y es la mano del autor exiliado quien propone las supresiones y los matices, dado que no hay que olvidar que el francés era su lengua materna. Si los matices se corresponden más con expresiones o giros lingüísticos, las supresiones tienen mucho más interés. Como ejemplo de los cambios para matizar, encontramos el propio título: los Camp propusieron «En un certain moment», que podríamos (re)traducir literalmente por «en cierto momento» o «en un momento dado», y Aub lo cambió por «Il fut un temps», «hubo un tiempo».

En cuanto a las supresiones, por un lado, Aub va a suprimir marcas propias del flujo de pensamiento, es decir, aquellas frases que Emma suelta sin venir a cuento, que hacen referencia a algo que ha contado ya con anterioridad o que todavía no ha contado, o que ni siquiera llegará a contar. Esos detalles, que dan verosimilitud al personaje y a su divagar en voz alta, quedan bastante mermados en esta primera versión francesa. Queda igualmente mermada la complejidad de Emma porque Aub decide también suprimir alguna de las historias secundarias que aportan mayor riqueza al relato, como los celos de la protagonista por una amiga de su marido, la historia del suicidio de una conocida a la que se negó a asistir por miedo, su supuesta ignorancia frente a los conocimientos artísticos del esposo o las vivencias de la pareja durante la Primera Guerra Mundial, cuando ella sufrió un aborto. Estas decisiones, a nuestro parecer, afectan de manera directa a la construcción del personaje porque le restan unos matices que resultan fundamentales, que le aportan luces y sombras, y que tienen resonancias en el resto del monólogo –como, por ejemplo, el tema recurrente del suicidio o la importancia de ese aborto en un personaje que es, por encima de todo, una madre– que van a perderse inevitablemente.

1 Dichos materiales se encuentran custodiados, por un lado, en el Archivo de la Fundación Max Aub (AFMA, carpeta 26-5, *En un certain moment*, mecanuscrito) en Segorbe (Castellón, España) y, por otro lado, en los Archives de La Contemporaine (F/DELTA/1914/03/04. Dossier Max Aub) en Nanterre (París, Francia).

Pero las mayores supresiones, las que hacen que hablemos de una adaptación y no de una traducción, son, sin duda, las relativas al contexto histórico-político del momento. Como se ha señalado en la introducción, Aub narra a través de Emma hechos históricos como la Kristallnacht o la quema de sinagogas, así como los episodios de violencia extrema contra la población judía que los acompañaron y que Emma presencia y por eso da testimonio de ellos (Aub 2018, 60-5, 73-6). También se sirve de la coyuntura espaciotemporal de Samuel, muerto en la España republicana durante la guerra, para proponer una contraposición entre ambos países, España y Austria, amenazados ambos por la invasión del fascismo, con la diferencia de que en uno se puso resistencia y se entró en una guerra civil, y en el otro se lo recibió con los brazos abiertos. Gracias a ese vínculo con España, Emma habla en más de una ocasión del conflicto, del avance de la guerra, de la participación de las Brigadas Internacionales... Tanto las escenas de los linchamientos a judíos en Viena como las escenas sobre las anécdotas de la guerra civil española son muy potentes y muy visuales y, por tanto, muy teatrales. Sin embargo, Aub decide eliminarlas de la primera versión francesa del monólogo, eliminando también así referencias explícitas al carácter testimonial del texto y al papel fundamental de la protagonista como testigo y portadora del aviso.

Se han barajado ya con anterioridad (Lázaro 2021) posibles hipótesis que justifiquen por qué el autor privó al público lector francés de 1959 de una parte, a nuestro parecer, fundamental del texto, y nos inclinamos a pensar que Aub no consideró que en la fecha en la que se iba a publicar, dos décadas después de los hechos que relata, tuviera ya sentido insistir en las atrocidades cometidas en esa Europa convulsa que había quedado atrás y a la que, por tanto, ya no era necesario advertir de lo que estaba por venir. De ahí que suprima prácticamente todas las escenas en las que Emma relata «historias de muerte» (Aub 2018, 54), a excepción de la Kristallnacht, aunque en una versión abreviada.

Por otra parte, no hay que olvidar que la aspiración de todo dramaturgo, y especialmente de Aub, es que sus obras pisen las tablas, por lo que en un momento en el que la tendencia estética en lo teatral en Francia es el absurdo, un drama realista, que roza incluso el hiperrealismo en algún punto, resultaba totalmente ajeno a las tendencias de la escena nacional de la época. Otra supresión que corrobora este posible motivo práctico es que en la acotación inicial Aub (2018, 28) eliminará «muévase [la actriz] sin más acotación que la de su genio» -ya que no encontramos ni una sola acotación más a lo largo del monólogo, salvo esta inicial y la final-. Esa posibilidad a la que apunta la frase, muy plausible en la práctica teatral de los años treinta, donde la figura del director o directora de escena empezaba a fijarse, pero no estaba consolidada, es ya impensable en la escena

francesa de finales de los cincuenta, por lo que Aub entiende que no tendría sentido mantener esa indicación si el objetivo es ofrecer un texto atractivo y actual para ser montado.

Podemos afirmar, pues, que la primera traducción de *De algún tiempo a esta parte* es, en realidad, una versión reducida en francés del texto original, con supresiones significativas por parte del autor, que no de la pareja traductora, por lo que el público lector francés conoció en 1959 una obra incompleta, con un personaje menos redondo y, en cierto modo, incluso autocensurada para encajar mejor en los cánones del momento, en pro de una posible puesta en escena que, en vida del autor, no llegó a darse.

3.2 Las traducciones contemporáneas

Si en vida de Aub ya no hubo más versiones en francés (ni en ninguna otra lengua) de *De algún tiempo a esta parte*, ya en el siglo XXI sí encontramos dos traducciones más, casi simultáneas en el tiempo, aunque de naturaleza muy distinta. En un caso se trata de una traducción eminentemente práctica, ya que se realizó exclusivamente para sobretitular una producción teatral española del monólogo que se representó, en su lengua original, en una localidad francesa; mientras que, en el otro caso, se trata de una traducción literaria, realizada para su publicación, y que constituye la primera traducción íntegra del texto original de Max Aub.

3.2.1 La primera traducción para la escena

El 12 de octubre de 2017, la compañía catalana Therkas Teatre representaba en el teatro EVE-Scène Universitaire de Le Mans su montaje de *De algún tiempo a esta parte*, cuyo estreno había tenido lugar en el Teatro Serrano de Segorbe en julio de 2012, durante los actos del 40º aniversario de la muerte del autor, organizados por la Fundación Max Aub (Lázaro 2012). Desde entonces, el montaje había girado ya por distintos países (Lázaro 2013; 2015), entre ellos Francia, donde se había estrenado el 12 de junio de 2014 en el Auditorio del Instituto Cervantes de París (Lázaro 2014). Mientras que las funciones anteriores en el país galo habían sido en contextos hispanoparlantes, para la función en Le Mans, aunque estaba programada en un ámbito universitario, se preveía una afluencia de público oriundo de la zona y estudiantes que, en su mayoría, no hablaban ni comprendían el castellano, por lo que la sobretitulación en francés fue un requisito para la contratación del espectáculo.

La sobretitulación teatral, como señala Griesel (2009, 120), «is a hybrid form of translation which is introduced when foreign language

companies go to stage. [...] an interlingual transfer on stage takes place». Por tanto, no equivale a una traducción destinada a la lectura autónoma: el texto proyectado coexiste con la voz y el cuerpo de las y los intérpretes y obliga al espectador a dividir su atención entre la escena y la pantalla en la que aparece el texto (Griesel 2009; Mele Scorcía 2016). Debe tener en cuenta la velocidad de lectura del espectador y la velocidad de enunciación de las palabras por parte del elenco, y, por tanto, a menudo no puede reproducir de forma íntegra las réplicas teatrales. Para el caso que nos ocupa, a ello hay que sumarle que la traducción se hizo no a partir del texto original, sino a partir de la dramaturgia hecha por quien esto escribe para esa puesta en escena en particular, que ya había recortado ligeramente el monólogo aubiano para ajustarlo a los ochenta minutos de representación. La edición utilizada, además, fue la publicada en 1949, que presenta ligeras variantes respecto a las ediciones posteriores revisadas por el autor (1956 y 1968).

Por tanto, la compañía necesitaba una traducción de la dramaturgia, es decir, de la adaptación para la puesta en escena, realizada sobre el texto original de 1949, y que pudiera ser utilizada para los sobretítulos teatrales, de modo que, en algunas escenas, aquellas en las que la velocidad de locución es mayor o tienen menos pausas, habría que recortar también el texto proyectado para garantizar que el público pudiera seguir bien los sobretítulos sin perderse demasiado de lo que estaba ocurriendo en escena. Cabe mencionar que la ventaja de este montaje es que se apostó por una interpretación actoral mimética y realista, por lo que la enunciación tiene, por lo general, un tono pausado, salvo en momentos puntuales.

Para realizar la traducción, pues, se utilizó como base la versión en francés de 1959, con la particularidad de que, por un lado, como hemos visto ya, quedaban bastantes escenas por traducir, todas las que Aub había suprimido en esa versión; y, por otro, las ligeras variantes entre el texto de 1949 y el utilizado por los Camp para la traducción, que fue el de la edición de 1956. Teniendo en cuenta eso, y con el apoyo también de los materiales de trabajo de los Camp, se propuso una traducción lo más fiel posible al texto original de Aub y a su propia adaptación al francés, pero respetando el trabajo dramaturgístico previo, en cuyas vicisitudes no podemos detenernos en estas páginas.

De manera que en esta primera traducción para la escena nos encontramos todavía con un texto que no es el monólogo íntegro tal y como lo escribió el autor, y con decisiones de traducción que salen de distintas fuentes y no de una única voz traductora que asume, desde el texto original, todas las elecciones.

3.2.2 La primera traducción íntegra

Aunque la versión de 1959 en la revista *Europe* pudiera tomarse como una degustación del estilo aubiano para las personas interesadas en leer su monólogo en francés en fechas posteriores, no fue hasta cerca de sesenta años después de esa publicación, y de casi ochenta de su fecha de escritura, que el público lector francófono tuvo la oportunidad de poder leer el texto original y, por tanto, íntegro de *De algún tiempo a esta parte*. Fue gracias a la traducción de Anne Gimbert, profesora e investigadora especialista en literatura hispanoamericana contemporánea (Lorenzo-Martin 2023), quien en agosto de 2017 publicó su traducción de *Trois monologues mais un seul de vrai* en la editorial francesa Portaparole. La traducción, por tanto, se ajusta a la edición de 1956 de *Tres monólogos y uno solo verdadero*, que encabeza *De algún tiempo a esta parte*, intitulado en esta ocasión como *Il n’y a pas si longtemps*.

Entre ambos títulos, el elegido por Gimbert y el propuesto por el propio autor para la versión de los Camp, *Il fut un temps*, consideramos que el de la traductora conserva un elemento fundamental respecto al título original, que es el foco en el tiempo presente. Es decir, en el original en castellano, se enfatiza la vinculación de los hechos y el momento de la acción con el «a esta parte». El título de la versión de 1959, en cambio, se queda, con ese tiempo verbal en pasado, justo ahí, en el recuerdo de ese tiempo mejor. En cambio, al recuperar Gimbert el presente de indicativo en el título, ese *Il n’y a pas si longtemps* («No hace tanto tiempo») vuelve a focalizarse en el ahora, en la realidad de Emma en ese teatro desde el que nos habla. Pudiera parecer un detalle menor, pero, si tenemos en cuenta el valor que tiene todavía hoy este texto, y su vigencia como denuncia, nos parece importante que ya desde el título haya un arraigo con el presente de las personas espectadoras y lectoras, como lo tiene el título original.

En cuanto al contenido del monólogo, la traducción es mayoritariamente fidedigna al texto de Aub, salvo por algún detalle puntual añadido, como, por ejemplo, en «‘Dale. Dale. Es un perro. ¡Mira como lo que primero le sangra es la nariz! ¡Cómo iba a ser, si no!’» (Aub 1956, 49) / «‘Continue. Continue. C’est un chien. Tiens, comme par hasard, c’est son nez qui saigne en premier ! Comment en serait-il autrement ! Forcément !’» (Aub 2017, 35-6). Esa alusión al azar que incluye Gimbert quizás venga motivada por una voluntad de asegurar la comprensión del contexto, en este caso mediante ese añadido irónico que señala la nariz como algo característico de la fisonomía judía, o para enfatizar, como el segundo adverbio con el que termina la exclamativa.

La traductora marca también una de las palabras en cursiva y la acompaña de una nota al pie para indicar que aparece en francés en el original, apreciación que, sin embargo, pudiera discutirse. Se

trata del término *renards*, en alusión a dos cuellos de piel. Si bien es cierto que en el original Aub escribe la palabra francesa, no lo hace pensando en que Emma la pronuncie en francés, sino que recurre a un galicismo entonces asentado en el castellano de la época. En este contexto, *renard* funciona como una sinécdoque lexicalizada, mediante la cual el nombre de una especie concreta –el zorro– pasa a designar de forma genérica las piezas de abrigo de piel que se colocan alrededor del cuello, independientemente del animal del que proceda el pelaje.

Esta traducción fue llevada a escena en 2019 por la Compagnie des Ambroisies, con dirección e interpretación de Marthe Vandenberghe. Se estrenó el 18 de julio en el Théâtre de l'Étincelle, en el marco del Festival OFF Avignon, y luego pudo verse también el 17 y 18 de octubre de 2020 en el Théâtre de l'Atelier Bleu en Fontaines. A pesar de que no hemos podido tener acceso al texto de este montaje, para comprobar si se hizo un trabajo dramaturgístico o no, nos parece interesante señalar que tanto la compañía como la editorial donde se publicó la traducción de Gimbert tienen su sede en la ciudad de Arles. Quizás esa coincidencia geográfica pudiera haber facilitado que Vandenberghe tuviera acceso al texto, hecho que demostraría la importancia de la edición teatral y de la circulación de los textos de literatura dramática.

4 La versión en italiano

La última traducción a una lengua romance de *De algún tiempo a esta parte* es la realizada por la profesora y traductora Paola Bellomi, con la revisión de Silvia Monti, especialista en el teatro de Aub, y de Julio Pérez-Ugena. Con el título de *Da qualche tempo*, esta traducción, que permanece inédita,² se realizó también con un fin escénico concreto, pero con conciencia literaria y de calidad traductora.

El texto original del que parte es el de la edición de 1948, es decir, la aparecida en la revista *Cuadernos Americanos*, por lo que coincide en sus variantes también con la edición en libro de 1949. Como en el caso de Gimbert, se trata de una traducción íntegra del texto, a pesar de que su motivación principal no fue la publicación, sino su puesta en escena con motivo de la conmemoración del Día Internacional en Memoria de las Víctimas del Holocausto, que se celebra el 27 de enero, fecha en la que, en 1945, se liberó el campo de concentración y de exterminio de Auschwitz-Birkenau.

² Agradezco a la profesora Bellomi el haberme facilitado el texto de su traducción, así como también al profesor Julio Pérez-Ugena por las fotografías y aclaraciones que me han compartido sobre la puesta en escena firmada por ambos.

La traducción que nos ocupa sigue el texto original de manera igualmente fiel, en este caso sin añadidos llamativos. Si nos fijamos en el galicismo que se señalaba en la traducción francesa, Bellomi opta por sustituir «dos 'renards' puestos alrededor del cuello» (Aub 2018, 64) por «due stole di volpe al collo» y prioriza así el contenido de la expresión frente a la conservación del significante original, justamente porque no interpreta *renards* como una palabra en francés, sino como un vocablo integrado que debe ser traducido. De este modo, privilegia la transparencia semántica frente al mantenimiento del galicismo.

Y sigue la misma lógica al tomar una decisión mucho más controvertida en términos de estudios de la traducción como es la traducción de nombres propios (Díaz Rojo 1999; Moya 1993). Si Gimbert opta por aplicar la regla general y mantiene los originales en castellano (por raro que resulte que Emma hable de sus hermanos franceses y les llame Enrique y Guillermo (Aub 2018, 55), hecho que destaca todavía más con el texto en francés), Bellomi traduce los nombres propios en castellano. Así, de Samuel, Samuele; de Enrique, Enrico; de Guillermo, Guglielmo; de Ricardo, Riccardo; de Susana, Susanna;... En cambio, en el caso de Edmundo Schiller, opta por traducir el nombre a su forma germana, en consonancia con el apellido: Edmund. Parece, pues, que responde a una adaptación de los nombres para darles mayor verosimilitud en el contexto de habla de Emma, traduciendo al italiano la mayoría de ellos, por equiparlos a la lengua utilizada en la escenificación.

Da qualche tempo fue estrenada en formato de lectura dramatizada el 27 de enero de 2026 en la Capilla del Palazzo de San Niccolò, en la Università degli Studi di Siena. La puesta en escena de esta lectura completa contó con la dirección de la propia traductora y del profesor Julio Pérez-Ugena, y estuvo interpretada por cuatro estudiantes de la carrera de Letras Modernas de la Università di Siena: Elvira Buricchi, Giulia Copiello, Daniela Iannone y Martina Vario. Al no tratarse de un espacio propiamente teatral, *stricto sensu*, se jugó con la propia disposición arquitectónica de la capilla. Así, las actrices se situaron en el centro del espacio, dándose la espalda entre sí, con el público sentado en círculo alrededor. Los únicos elementos escenográficos y técnicos fueron cuatro atriles con luz propia, uno para cada intérprete, por lo que la lectura se desarrolló en la penumbra. Las cuatro voces fueron turnándose la palabra según el reparto del texto acordado por la directora y el director hasta llegar a la frase final, en la que apagaron las lamparitas de lectura y, en la oscuridad, dijeron las cuatro, cada una en un tono distinto, la última frase: «Ma un giorno arriverà la libertà...».

5 Opciones para traducir 'Doña Remilgos'

«A veces me dan ganas de ponerme a gritar en medio de la calle. Tú no puedes suponer eso de mí, ¿verdad? Doña Remilgos, como me llamabas cuando me querías hacer rabiar un poco» (Aub 2018, 37), le dice Emma a Adolfo casi al inicio del monólogo, compartiendo así con el público espectador ese mote entre burlón e irónico, pero (queremos creer) cariñoso a la vez, con el que el marido se dirigía a ella en algunas ocasiones. Emma va a recurrir al 'Doña Remilgos' a lo largo del monólogo, especialmente para enfatizar el cambio en sí misma, cómo ya no es esa señora remilgada, sino una mujer capaz de presenciar atrocidades sin apartar la vista: «Eso lo vi yo, Adolfo, yo, doña Remilgos. ¿Te das cuenta? Yo. Y aún vivo, y aún hay quien no quiere darse cuenta» (Aub 2018, 76-7).

Ese mote, tan sonoro, tan visual, tan elocuente en la configuración no solo del personaje, sino también de las dinámicas de la pareja y de su propia relación, y que nos suena tan natural en castellano, es quizás una de las cosas más difíciles de traducir de la obra, por la necesidad de mantener todos los matices de la lengua original y de su significación en el contexto literario de la pieza. Y, curiosamente, su traducción no coincide en ninguna de las versiones manejadas, por lo que nos parece de interés fijarnos en las elecciones léxicas en las distintas traducciones, con el fin de comprobar cuál logra una mayor precisión o qué prioridades actúan en cada uno de los casos analizados.

En la primera traducción al francés no llega a aparecer en el texto publicado en la revista *Europe* porque Aub va a suprimir todas las ocasiones en las que la protagonista se refiere a sí misma por el apelativo que le había puesto Adolfo cuando quería molestarla, quizás por la propia dificultad de la traducción, o por considerarla una expresión demasiado idiomática del castellano. En cualquier caso, en el primer borrador de la versión francesa, Yvette y André Camp apuestan por traducirla como «toute petite madame» (AFMA C. 26-5, 4), una opción que, si bien podría jugarse en escena y remitiría a lo cariñoso o tierno del trato entre Emma y Adolfo, no contiene en sí misma ese matiz de juicio de carácter ni tampoco el componente irónico.

En la traducción realizada para el montaje de Therkas Teatre se optó por una solución que tampoco termina de cumplir con las expectativas: «la madame Manières», una suerte de traducción más o menos literal de la estructura española, que en francés suena forzada, ya que no es una lengua que cree apodos irónicos con la misma fórmula. Por lo que la opción más satisfactoria y que recoge con mayor exactitud su sentido, en especial desde un punto de vista idiomático y de pragmática lingüística, es la elegida por Anne Gimbert en su traducción de 2017: «Madame Chichi» (Aub 2017, 16).

Aunque no se trate de una expresión fijada en la lengua francesa, sí es perfectamente comprensible para el público, lector o espectador, y remite a expresiones coloquiales muy comunes como *faire des chichis*, que podría traducirse por *tener remilgos*.

En cuanto a la versión italiana, Paola Bellomi opta por «la Signorina Delicatina». Como en el caso de los Camp, la expresión elegida tiende más a subrayar la parte tierna y afectiva del apodo, aumentada por el diminutivo, que el componente irónico, aunque puede jugarse también con la entonación e intención en escena, ya que, según el tono con el que se diga, puede tener igualmente ese punto condescendiente.

6 Conclusiones

Como resulta evidente para cualquiera que lea esta obra, *De algún tiempo a esta parte* merece ser traducida, difundida y estrenada en cualquier parte del mundo. Porque, como ya hemos apuntado al inicio de este texto, todavía está lejos ese deseo de Aub de que «día llegará en que lo que dije [en esta obra] no cuente», por mucho que deseara que fuera pronto (Aub 1956, 7).

A través del análisis de estas cuatro versiones, realizadas todas por mujeres (en el caso de la primera, Yvette Camp, con el apoyo de su marido André), tan distintas entre sí, tanto por las elecciones de traducción como por los contextos de producción y los motivos por los que fueron realizadas, puede verse el abanico de posibilidades del texto y, por ende, de sus puestas en escena. Pero, sobre todo, puede apreciarse la rica complejidad y el desafío que entraña traducir a Aub y traducir el monólogo de Emma.

El estudio del corpus seleccionado para este trabajo muestra que cada traducción construye un objeto distinto según la edición de partida, el momento histórico, el objetivo, el soporte y los agentes que intervienen. La adaptación de 1959 reduce el texto y atenúa la dimensión testimonial, la sobretitulación de 2017 traduce una dramaturgia previa y está condicionada por el tiempo de lectura en escena, la versión de Gimbert restituye por primera vez en francés la integridad del monólogo, y la traducción italiana combina esa integridad textual con decisiones orientadas a su enunciación escénica.

La comparación permite observar, además, que las categorías de traducción, adaptación y dramaturgia escénica no designan compartimentos estancos: en la primera versión francesa, el propio autor actúa como adaptador; en los sobretítulos, la traducción se supedita a una dramaturgia y a un formato muy concreto; en el caso de Gimbert, su texto, concebido para la edición, va a pasar posteriormente por un proceso de representación; y, en el caso

italiano, la traducción íntegra nace ya vinculada a una lectura dramatizada. Las transformaciones son, por tanto, de manera clara en tres de los cuatro casos –exceptuando, tal vez, el de Gimberty–, resultado de una red de mediaciones y no solo de una voz o una voluntad traductora individual.

Así, el recorrido de 'Doña Remilgos' condensa las distintas prioridades que gobiernan las versiones elegidas: su supresión en la adaptación de 1959, su traducción literal y escasamente idiomática en los sobretítulos, su recreación pragmática como «Madame Chichi» y su reformulación como «la Signorina Delicatina» muestran que una unidad aparentemente menor puede revelar el proyecto global de cada versión. La solución adoptada afecta no solo a cuestiones de proximidad semántica, sino también a la caracterización de Emma y de la relación con Adolfo, y a las condiciones concretas de lectura o representación.

Además de las versiones al francés y al italiano que conforman el corpus de este trabajo, nos constan otras dos, aunque no hayamos podido consultarlas por el momento. La primera es una adaptación para la escena al portugués, firmada por Ivonete da Silva Isidoro, que fue estrenada en abril de 2021 bajo el título de *Gostava de estar viva para vê-los sofrer!* («¡Me gustaría estar viva para verlos sufrir!») producida por la Companhia de Teatro de Braga, con dirección de Ignacio García (quien ya dirigiera la obra en el Teatro Español de Madrid en 2016 (Lázaro 2016)) e interpretada por Ana Bustroff, que giró por varias ciudades de Portugal. Y la segunda, la reciente traducción al alemán, publicada a finales de mayo de 2026 en Neofelis Verlag y realizada por Stefanie Gerhold, con el título de *Ich will keinen Trost von niemandem* («No quiero consuelo de nadie»). Llama la atención cómo ambas eligen una de las frases recurrentes de Emma para el título de la obra en lugar de mantener el «De algún tiempo a esta parte».

Es imposible no advertir que, mientras que en sus primeros setenta años de vida, el texto sólo tuvo un traslado interlingüístico al francés, el de 1959, y mediado, además, por el autor, en menos de diez años se ha traducido, hasta donde sabemos, a cuatro lenguas, para que la historia de Emma llegue más allá del mundo hispanohablante. Es probable que no se trate de una casualidad, ni se deba a que Max Aub se haya convertido en esta última década en un autor cuyas obras se representan y publican por doquier, ya que sigue siendo un autor minoritario, a pesar de estar incuestionablemente integrado en el canon del exilio republicano (canon también minoritario en el conjunto de la literatura contemporánea). Sin embargo, el auge de las traducciones de esta obra en concreto parece ir en paralelo al auge de los discursos extremistas que suenan cada día con más fuerza tanto en Europa como a nivel global. Dicha concentración de versiones en otros idiomas aparecidas en la última década parece guardar relación

con la renovada vigencia de la advertencia que articula el monólogo: el peligro de los discursos del odio. Esta necesidad que Aub sintió de alertar a sus coetáneos sigue plenamente vigente. De ahí que haga falta recuperar esta obra y darla a conocer en otras lenguas, para que el mensaje inicial, que cada día nos resuena más, por desgracia, perdure y sirva, todavía hoy, de señal de alerta.

Sea como fuere, aún queda campo de estudio alrededor de la traducción teatral de esta pieza, de la que sería interesante proponer también un estudio comparativo a partir de las puestas en escena en las distintas geografías y contextos lingüísticos en los que se ha representado, dada la tensión inevitable que existe siempre entre la literatura dramática y la práctica teatral. Y fomentar, igualmente, la publicación de esas traducciones que, como la italiana, siguen inéditas, o de otras que estén por llegar, para así alimentar el interés de la comunidad teatral en el montaje de la obra, y no solo por *De algún tiempo a esta parte*, sino también por el teatro de la memoria, tan necesario todavía hoy, y por el teatro del exilio republicano, un legado que se debe seguir recuperando y difundiendo para el conocimiento de todas.

Bibliografía

- Aaltonen, S. (2000). *Time-Sharing on Stage*. Clevedon: Multilingual Matters.
- Aub, M. (1956). *Tres monólogos y uno solo verdadero*. México: Tezontle.
- Aub, M. (1959). «Il fut un temps». *Europe*, 360, 55-63.
- Aub, M. (2017). *Trois monologues mais un seul de vrai*. Arles: Portaparole.
- Aub, M. (2018). *De algún tiempo a esta parte*. Ed. de Esther Lázaro. Sevilla: Renacimiento.
- Aub, M.; Soldevila, I. (2007). *Epistolario 1954-1972*. Ed. de Javier Lluch-Prats. Valencia: Fundación Max Aub/Generalitat Valenciana.
- Aznar Soler, M. (2014). «Tiempo y tragedia en *De algún tiempo a esta parte*, de Max Aub». López García, J. R.; Martín Gijón, M. (eds), *Judaísmo y exilio republicano de 1939*. Madrid: Hebraica, 113-39.
- Baines, R.; Marinetti, C.; Perteghella, M. (eds) (2011). *Staging and Performing Translation: Text and Theatre Practice*. London: Palgrave Macmillan.
- Bassnett, S. (1991). «Translating for the Theatre: The Case Against Performability». *TTR*, 4(1), 99-111. <https://doi.org/10.7202/037084ar>
- Braga Riera, J. (2011). «¿Traducción, adaptación o versión?: maremágnun terminológico en el ámbito de la traducción dramática». *Estudios de Traducción*, 1, 59-72.
- Díaz Rojo, J. A. (1999). «Traducción de nombres propios y topónimos». *El trujamán*, 8 de febrero. <http://hdl.handle.net/10261/3894>
- Doménech, R. (2003). «*De algún tiempo a esta parte*: el comienzo». *Ínsula*, 678, 9-11.
- Espasa, E. (2000). «Performability in translation: Speakability? Playability? Or just saleability?». Upton, C.-A. (ed.). *Moving Target: Theatre Translation and Cultural Relocation*. Manchester: St. Jerome, 49-62.

- Griesel, Y. (2009). «Surtitling: Surtitles an other hybrid on a hybrid stage». *TRANS*, 13, 119-27.
- Lázaro, E. (2012). «Max Aub sobre las tablas. *María y De algún tiempo a esta parte*, dos monólogos a escena». *El Correo de Euclides*, 7, 201-6.
- Lázaro, E. (2013). «*De algún tiempo a esta parte* en el Ateneo Español de México». *El Correo de Euclides*, 8, 264-5.
- Lázaro, E. (2014). «Emma vuelve a la ciudad que la vio nacer. *De algún tiempo a esta parte* en París». *El Correo de Euclides*, 9, 183-6.
- Lázaro, E. (2015). «‘En Viena y en 2015’. Max Aub ante el público austríaco. *De algún tiempo a esta parte* en Innsbruck, Salzburgo y Viena». *El Correo de Euclides*, 7, 254-6.
- Lázaro, E. (2016). «*De algún tiempo a esta parte*, de Max Aub: ‘Pero un día vendrá la libertad’». *Primer Acto*, 350/I, 102-5.
- Lázaro, E. (2018). «Del drama individual a la tragedia colectiva». Aub, M. *De algún tiempo a esta parte*. Sevilla: Renacimiento, 7-20.
- Lázaro Sanz, E. (2021). «De *De algún tiempo a esta parte* a *Il fut un temps*. Acerca de la primera adaptación francesa del monólogo maxaubiano». Amo Sánchez, A.; Carrillo, M.; Galéra, M. (eds). *La Retirada. Mémoire culturelle et artistiques de l’exil républicain en France*. Avignon: Éditions Universitaires d’Avignon. <https://eua.hypotheses.org/5713>
- Lázaro Sanz, E. (2022). «Acercamiento a la obra dramática inédita de Max Aub». *Boletín de la Real Academia Española*, 102-325, 145-72. <http://revistas.rae.es/brae/article/view/516/1002>
- Lázaro Sanz, E. (2026). «La verdadera historia de la génesis de la famosa tragedia de Max Aub: *San Luis*, pre-texto de *San Juan*». *Castilla*, 17, 566-602. <https://doi.org/10.24197/enq5db22>
- Lorenzo-Martin, L. (2023). «Hommage à Anne Gimbert». *Société Française des Hispanistes et Ibéro-Américanistes*. <https://hispanistes.fr/in-memoriam-anne-gimbert/>
- Marinetti, C. (2013). «Translation and theatre : From performance to performativity». *Target*, 25(3), 307-20. <https://doi.org/10.1075/target.25.3.01mar>
- Mele Scorcía, A. (2016). *La sobretitulación teatral. Estudio descriptivo de las convenciones profesionales en España*. Tesis doctoral. Castelló: Universitat Jaume I.
- Moya, V. (1993). «Nombres propios: su traducción». *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, 12, 233-47.

