ALBERT BENSOUSSAN
Universidad de Rennes

El lenguaje dramático de Mario Vargas Llosa y su traducción al francés

Soy el traductor de Mario Vargas Llosa desde hace más de treinta años y, claro, es mucho, lo es bastante para creerme experto, no sé si con razón, en el lenguaje, en la transposición al francés del lenguaje del escritor. De él traduje todo, o casi todo, principalmente su prosa novelesca, que representa la mayor parte de su obra y de su talento, así mismo su labor ensayística y periodística. Poética, no, ya que Vargas Llosa, que fue un adolescente poético, quiero decir que, como tantos, escribía primero poemas y poesías, no publicó nunca sus cuadernos de juventud..., aunque tal vez un día... Bueno, hoy, quiero hablar de la obra teatral de Mario Vargas Llosa y de la manera como la traduje -o mejor dicho la adapté- al francés. He de decir, primero, que la creación vargasllosana se caracteriza por un *parti pris* de oralidad. Sus personajes novelescos hablan y hablan, no cesan de hablar, y la estructura inventada por Mario, a partir de *La ciudad y los perros*, revela el cuidado de captar la lengua hablada, de respetarla, de caracterizarla, y de mezclarla sutilmente al comentario del narrador. Un texto como *Los cachorros*, por ejemplo, que es fundamentalmente prosa, es también una increíble tentativa, lograda, de crear un nuevo tipo de novela donde se enzarzan y se entretejen todas las voces, las de los cuatro chicos, la de Teresa, la de los hermanos del colegio, la de los padres de Cuéllar y, claro, la del narrador que comenta los actos y las actitudes. Pues bien, existe une transposición dramática de *Los Cachorros.* Pero es falso y absurdo hablar de transposición ya que la obra teatral es sencillamente un *découpage* de la novela, sin añadir nada, sin sustraer nada. Y si cotejo algo de mi traducción en dicha novela-drama, vamos a ver, concretamente, algunos problemas específicos de la traducción teatral.

Los cuatro compañeros de colegio del protagonista se encuentran con la posible "novia" de Cuéllar, lo que da lugar a un famoso enfrentamiento, lo que Mario Vargas Llosa llama, en su teoría de la novela, el "cráter" de la historia:

"Las cosas no pueden seguir así, dijo Lalo un día, lo tenía como a un perro": *Ça ne peut pas durer comme ça, dit Lalo un jour, elle le tenait comme un chien* (perfecta literalidad y fidelidad de la traducción). "Pichulita se iba a volver loco": *Petit-Zizi allait devenir fou* (la traducción del apodo infamante de Cuéllar, después de alguna vacilación alrededor de la palabra *Quéquette*, que tenía el mérito de ser femenina, se fijó en la palabra popular e infantil "Zizi", equivalente en el Perú de la palabra argótica *quiquiriquí*, porque "zizi" es más frecuente que "quéquette", y se dice "le zizi/la zézette" para designar los sexos respectivos). "Fueron a su casa, le preguntamos": *Ils allèrent chez elle, nous l'interrogeâmes* (la traducción respeta decididamente este juego sintáctico inventado por Vargas Llosa, en el que se confunden sistemáticamente yo o nosotros, él o ellos). "Pero ella sabía las de Quico y Caco, nos come a los cuatro juntos": *mais elle savait de quoi il retournait, elle nous met tous les*

Traducción y Multiculturalidad. BENSOUSSAN, Albert. El lenguaje dramático de Mar...
Centro Virtual Cervantes

quatre dans sa poche (dos expresiones idiomáticas trasladadas por dos francesas perfectamente equivalentes).

Entonces, en el texto, cuando los chicos interrogan a Teresa sobre su sentimiento por Cuéllar, ella desvía la conversación hacia una mariposa que está revoloteando alrededor. En español, la palabra *mariposa* tiene un trasfondo semántico muy preciso que no puede, en absoluto, traducir el masculino francés "le papillon". Se pierde la alusión vaga, pero presente, de la poca virilidad de Cuéllar, este chico accidentalmente "emasculado" y que, progresivamente, se volverá homosexual. Cuando una palabra no puede traducirse con su segundo sentido alusivo, hay que preservar a toda costa la alusión. Aquí, si traduje "mariposa" por "papillon", y no había otra solución, salvé la alusión en otra réplica de Teresita quien, cuando los chicos le preguntan si lo encuentra "pintón", ella contesta así: "sí, era un poquito pintón": *oui, il était assez mignon*. Mignon que significa "lindo" en francés y es también alusivo a la homosexualidad, de la misma manera que se habla de los "mignons", o sea favoritos del Rey, y así, recuperamos plenamente el sentido perdido de *mariposa.* El traductor dramático no se resigna nunca a la pérdida del sentido total de la frase, aunque, a veces, sea un acróbata.

Ahora bien, lo que diferencia el arte teatral de la novela es la ausencia del narrador omnisciente, de los comentarios, de las explicaciones que existen en el libro dramático bajo forma de didascalias. ¿Qué ha de hacer el traductor frente a eso? Traducir y al mismo tiempo dar a entender los gestos y visajes de los personajes dramáticos, o sea, introducir más que en la novela un factor aclarador y explicativo. El traductor tiene más libertad que en la prosa porque su horizonte son las tablas y la persuasión del público. Veamos ahora el panorama dramático de la creación vargasllosana: *La señorita de Tacna,* dentro de su enfoque social y nostálgico, es una reflexión sobre la creación literaria. *La Chunga*, sueño juvenil de la Piura de antes, es también un ensayo dramático sobre la realidad ficticia, versátil, mentirosa e ilusoria de la creación. *Kathy y el hipopótamo*, con su lenguaje paródico, es una ilustración de lo que el ensayista llamará "la verdad de las mentiras". *El loco de los balcones* puede verse como una ilustración del quijotismo en escena. *Ojos bonitos, cuadros feos*, a través de sus consideraciones sobre la relación entre arte y homosexualidad, es también una variación sutil sobre el tema de la mentira. Y hasta aquí.

¿Cómo traducir este teatro? O mejor dicho ¿cómo lo hice? En Burdeos, cuando estrenaron *La demoiselle de Tacna*, hace 20 años, y se levanta, o mejor dicho se abre el telón, mi voz se confunde con la de Mario. El personaje de la Mamaé, la tía abuela del narrador -este Belisario que es la representación dramática del Creador- se halla sola en el escenario a oscuras, y se oye únicamente la voz de la protagonista:

> Los ríos, se salen los ríos... El agua, la espuma, los globitos, la lluvia lo está empapando todo, se vienen las olas, se está chorreando el mundo, la inundación, se pasa el agua, se sale, se escapa. Las cataratas, las burbujas, el diluvio, los globitos, el río... ¡Ayyy!

Pero se oye, en francés:

> Les fleuves, les fleuves débordent... L'eau, l'écume, les bulles, la pluie, tout est trempé, les vagues, le monde coule à flots, l'inondation, l'eau monte, déborde, s'échappe. Cataractes, bouillons, déluge, bulles, fleuves... Ah !!!.

Se notará la perfecta fidelidad al texto original. Y yo, sentado en ese otro espacio a oscuras que es la sala de teatro, oculto detrás de la alta estatura de Mario, el Autor, oía yo clamar mis propias palabras, y yo también estaba chorreando. Cuando el escenario se ilu-

Traducción y Multiculturalidad. BENSOUSSAN, Albert. El lenguaje dramático de Mar...
Centro Virtual Cervantes

mina del todo, se ve que la pobre vieja sentada en su sillón se hizo pipí: hay un pequeño charco a sus pies. Pero el lenguaje prestado, las palabras que pongo en sus labios, ¿de dónde voy a sacarlas? Muchas veces, de la boca de mi propia y entonces vieja madre (que murió casi centenaria) y que, también, pasaba su vejez sentada en un viejo sillón. La Mamaé habla, a veces, como mi mamá, y clandestina o fraudulentamente se desliza un discurso digno del traidor que es, forzosamente, el traductor, aunque tal vez sea aquélla la verdadera fidelidad. Entre los gritos infantiles de la viejísima abuela que recuerda sus caprichosos deseos: "¡Sombreros! ¡Muchos sombreros! Grandes, de colores, con cintas, con gasas, con pájaros, con flores": *Des chapeaux! Beaucoup de chapeaux Des grands avec des couleurs, des rubans, de la gaze, des oiseaux, des fleurs!*, de repente, contestando a la verdadera pregunta de Belisario: "¿Y a ti qué quieres que te regale el papá con la cosecha de algodón, Mamaé?: *Et toi, que veux-tu que t'offre papa avec la récolte de coton, Mamaé?* ¿Qué voz se quiebra en mi garganta, que le sugiere la frase con la que contesta ella a su sobrino? *Du vent en bouteille?*: ¿"Un cacho quemado" ? El autor utiliza aquí un modismo peruano, que, más allá del sentido de golosina de poca monta, significa una cosa insignificante. Justamente, en el lenguaje arcaico y metafórico de mi niñez, oía a mi madre que, para decir que una cosa no tenía valor, exclamaba: "C'est rien du tout, c'est du *reh* en bouteille", siendo el *reh* la palabra árabe para decir "viento". De ahí mi emoción cuando, al final de la obra, mamá se levantaba de su sillón para saludar, y yo bañado en lágrimas.

La característica más notable del diálogo dramático dentro del teatro que quiere recrear la vida cotidiana actual es su oralidad. No se trata de un truismo, sino de un verdadero escollo. O bien el dramaturgo presta a sus personajes el lenguaje común, que como se sabe es muy pobre, limitado y ramplón, o bien elige una forma ilusoria de habla de la realidad común. Si este dramaturgo se llama Beckett, produce una elocución elíptica, monosílabos, frases truncadas, sin verbo, que, por su relativa mudez, crea una fascinación lingüística. El recurso más frecuente es buscar en la lengua común algunas aristas, algún relieve que permiten a la frase llegar de modo convincente al oído del espectador: de ahí el recurso a esos colores lingüísticos que son el modismo, la expresión idiómatica, el refrán, y sobre todo el argot. En Francia, todo el talento de algunos directores cinematográficos reside en el sabor del lenguaje inventado por algunos guionistas geniales, como Michel Audiard, que hace que muchos filmes mediocres se vean con gusto y placer. Mario Vargas Llosa, en *La Chunga*, inventa un lenguaje dramático que, sin muchas frases pero con algunas palabras típicamente populares, preferentemente de la ciudad de Piura, donde se maneja un español peculiar, por lo cual tengo en mi biblioteca un instrumento lexicográfico de primera mano: el *Breve diccionario folklórico piurano*, de Esteban Puig, sin el cual no hubiera podido traducir ni *¿Quién mató a Palomino Molero?* ni *La Chunga*, ni entender palabras como "piajeno" (burro), "gallinacera" (que designa el sector y los habitantes de los barrios del sur de Piura), "mangachería" (los del norte de la ciudad), ni los Mangaches, esos hombres aguerridos y fuertes, y criollísimos ("lo más piurano de Piura", dice mi diccionario) opuestos a los de la Gallinacera, alegres y bullangueros, "cajón, guitarra, tondero claro, chabelo y tamal".

La trampa que encuentra el traductor es la facilidad para escribir el argot, ya que, a veces, o muchas veces, se extralimita escogiendo un argot excesivo y sobre todo demasiado localizado. Así me acuerdo de una novela titulada *El río Mapocho* en la que los churres o gamines utilizaban la lengua de los *gavroches* de París. Y, claro, se perdía el color del lenguaje chileno. El traductor debe preservar, a toda costa, lo que llamaré "el factor de extrañeza" para trasladar a su lector o espectador la ilusión de encontrarse en otro país, y aquí, concretamente, en la peruana Piura, a dos pasos de "la Casa Verde".

Traducción y Multiculturalidad. BENSOUSSAN, Albert. El lenguaje dramático de Mar...
Centro Virtual Cervantes

Cuando se abre el telón de *La Chunga*, los cuatro protagonistas están jugando a los dados, y desarrollan así su discurso sobre el juego y sobre lo que pasó entre la Chunga, dueña del local, y la Meche, joven y bella querida del cafiche Josefino. Son todos super machos y usan una lengua argótica hipersexualizada. El argot francés que sirve esas voces quiere ser fiel, sin demasías, quedándose en una forma normativa de idioma popular. Así tenemos:

> ¡Ajajay! ¡Tres y tres! ¡Qué contento estoy! Doblo la caja, señores. ¿Quién es quién?... La mariconería está en su punto máximo, por lo que veo. Y acá se van otra vez las senitas cinco y uno, cuatro y dos, tres y tres o este inconquistable se corta el quiquiriquí.
>
> Ah la la ! Trois et trois! Ça me plaît, ça. Je double la mise, les gars. Qui veut suivre?... Les pédés ont la cote, à ce que je vois. Et maintenant ça va être le double-six cinq et un, quatre et deux, trois et trois ou sinon cet indomptable va se les couper.

Si se nota la transposición sexual del *quiquiriquí* a "se les couper" (cortárselos), he de decir que conservé la sonoridad cómica del "quiquiriquí" en la réplica siguiente: "¡Y se fueron fufufuuuuú!... San Puta" "C'est parti mon kiki!... Putain de mère".

A partir de un modismo muy francés, vemos así como se respeta la misma sonoridad del texto original.

En cuanto al himno de los "Inconquistables" (como se llaman entre sí esos cuatro machos, burros o... piajenos), existen dos traducciones posibles, la primera, más literal, es la que figura en el libro publicado:

Somos los inconquistables	Nous sommes les indomptables,
Que no quieren trabajar:	Ennemis du travail, toujours
Sólo chupar, sólo vagar,	À picoler sur cette table,
Sólo cachar	Rien à branler de tout le jour.
Somos los inconquistables	Nous sommes les indomptables

Pero cuando los actores quieren cantar este himno, no suena bien, decimos en francés: *cela ne passe pas la rampe*, por lo cual, de acuerdo con los actores, este himno viene a ser, más bien, un "grito", un "eructo" de los cuatro borrachos, y el resultado me parece más eficaz:

> On est les indomptables !
> Travailler ? Nooon !
> Picoler !
> Glander !
> Baiser !
> C'est pour les Indomptés !

Este tipo de transposición es frecuente y natural, es lo que llamamos en francés "mettre le texte en bouche", o sea adaptarlo a la boca de los actores. Siempre se ha hecho -excepto con el teatro clásico en verso- con la misma libertad que puede ser la del director cinematográfico frente al guión.

La obra dramática más grata para mí fue *Kathie y el hipopótamo*. En efecto, el recurso sistemático a la parodia permite al traductor, obligado a buscar transposiciones e invenciones estilísticas, sentirse un creador auténtico. Dicha obra, la más cómica de todo el teatro de Vargas Llosa, constituye la mejor ilustración dramática del concepto eminente vargasllosano de "la verdad de las mentiras", que es el título de un famoso ensayo sobre la novela. La

Traducción y Multiculturalidad. BENSOUSSAN, Albert. El lenguaje dramático de Mar...
Centro Virtual Cervantes

protagonista, Kathie, una Emma Bovary limeña, vive de las mentiras del sueño o de la ilusión que le proporciona el escriba asalariado, Santiago, cuyo trabajo consiste en fabricar literatura a partir de las notas de viaje que enuncia la mujer. En el prólogo de la obra, Mario Vargas Llosa propone una verdadera proclamación estética de su arte:

"El teatro no es la vida, sino el teatro, es decir otra vida, la de mentiras, la de ficción. Ningún género manifiesta tan espléndidamente la dudosa naturaleza del arte como una representación teatral... La misión del teatro... es fraguar ilusiones, embaucar."

La mentira que se da Kathie a sí misma cobra la forma de la imitación: ella ha reconstituido en Lima la famosa buhardilla de París, en la que soñaba el joven Mario en el Perú de sus estudios. Y dentro de dicha buhardilla peruana, se recrea París y la cultura francesa de los años sesenta. De ahí que todo sea imitación y parodia. ¡Qué placer el del traductor con el espíritu paródico, porque se aleja del espíritu serio de la prosa realista y se deja llevar -él también, 2° Creador- por la fantasía creativa. El Autor le autoriza, entonces, más que en otro ámbito estilístico, esa libertad creativa. En el caso de *Kathie y el hipopótamo*, donde Victor Hugo se vuelve casi un protagonista más, algún verso hugolesco se mezcla con alguna referencia al Baudelaire de *Las flores del mal*.

Aquí sí que el traductor traduce o transpone en voz alta, como Santiago transcribe la prosa llana y ramplona de Kathie en prosa rimbombante, dilatando el discurso de ella en largas frases y palabras acumulativas, como se ve de entrada:

Kathie: "Me quédé junto a la Esfinge hasta que se hizo de noche y, de repente, se prendieron las luces."

No puede ser más sencilla la frase, ya que Kathie dicta a Santiago las referencias de su viaje para que haga con ellas unas frases literarias y brillantes.

"Je suis restée près du Sphinx jusqu'à ce qu'il fasse nuit et soudain, les lumières se sont allumées".

Ningún esfuerzo del traductor que dice literalmente lo mismo. En cambio, cuando interviene Santiago, la voz es diferente y el placer crece:

Santiago: "Absorta, hechizada, permanezco contemplando la Esfinge sin advertir que cae la noche: "*Ravie, captivée, je reste à contempler le Sphinx sans voir la nuit tomber*". Y a partir de aquí el escriba desarrolla su delirio verbal. "De pronto, una luz espectral ilumina su serena sonrisa": *Tout à coup, une lumière spectrale illumine son sourire serein*. "Ahí estamos, frente a frente, yo, la mujer de carne y hueso, y ella, la de entrañas de piedra, cabeza enhiesta y garras de león": *Nous sommes là, face à face, moi, la femme en chair et en os, et cette créature au coeur de pierre, buste féminin, griffes de lion*.

Y vemos ya cómo el traductor, aprovechando la licencia tácita del autor, se deja ir a su vez, modificando algo imágenes y estilo.

La parodia aparece más claramente con la frase repetida cinco veces a lo largo de la obra; primero cuando el personaje de Juan pregunta a Kathie: "¿Estás escribiendo un libro de viajes por la Amarilla Asia y la Negra África?", el traductor recuerda un verso famoso de Baudelaire que reúne los dos continentes en un perfecto alejandrino: "la langoureuse Asie et la brûlante Afrique".

Desde luego, el sentido es algo diferente, y se pierden las características raciales o coloradas a favor de una indicación sensorial, propia del poeta francés que había enunciado y lo cito a título de justificación: "Les parfums, les couleurs et les sons se répondent". Para saber si una traducción es superior a otra, basta con traducir el original de modo literal, y entonces ¿qué sentido y que pasta tendría: "la Jaune Asie et la Noire Afrique?" En el teatro, más que en una novela, no se puede permitir una caída de aliento o de ritmo. Creo francamente que Baudelaire con su sentido del ritmo y de los colores nos ayuda aquí enormemente.

Traducción y Multiculturalidad. BENSOUSSAN, Albert. El lenguaje dramático de Mar...
Centro Virtual Cervantes

En cuanto a Victor Hugo, un guiño hacia su obra parecía deseable, al final de la obra. Cuando Kathie, reanudando su relato de viaje dictado, dice a Santiago: "En la isla de Zanzíbar. El avioncito aterrizó al atardecer": *Dans l'île de Zanzibar. Le coucou atterrit à la tombée de la nuit.* Éste contesta, dignificando como siempre su prosa ramplona con la misma elocuencia ampulosa y sonora: "Caen las sombras cuando desciendo del pequeño aeroplano entre los arbustos y cocoteros rumorosos de la isla de Zanzíbar, encrucijada de todas las razas, las religiones y las lenguas, tierra de aventuras mil". Ahora sí que llega al tope paródico, y hete aquí mi traducción:

> Les souffles de la nuit flottaient sur Zanzibar quand je descends du petit aéroplane entre les arbustes et les cocotiers bruissants de crépuscule dans cette île à la croisée de toutes les races, religions et langues, cette terre aux mille et une aventures.

Para el lector que sabe algo de Hugo, la referencia a la *Leyenda de los siglos* es evidente, con ese famoso verso: "Les souffles de la nuit flottaient sur Galgala" del poema *Booz endormi*, con ese cuarteto:

> Booz ne savait point qu'une femme était là,
> Et Ruth ne savait point ce que Dieu voulait d'elle.
> Un frais parfum sortait des touffes d'asphodèle ;
> Les souffles de la nuit flottaient sur Galgala.

Como Santiago es un escribidor que admira hondamente a Victor Hugo, hasta tiene un busto del poeta en su mesa de trabajo, y sueña, además con la obra ingente del polígrafo, en sus proezas sexuales, creo que este verso adaptado al contexto de Kathie (sirve de modelo).

Y dentro de este panorama tan exótico y oriental, cuando Santiago evoca el palacio del sultán de Zanzíbar, el traductor, que al final quiere dejar su sello sin dejar de servir, más fielmente que nunca al Autor, introduce una palabra propia de su vocabulario y de sus vivencias por las tierras árabes: "Me pierdo en el laberinto de veredas angostísimas, indescifrable geografía de escaleras... *Je m'égare dans le labyrinthe de venelles des plus étroites, l'indéchiffrable géographie d'escaliers*... "Y este edificio de celosías afiligranadas, puertas con clavos de bronce..." *Et cet édifice aux jalousies filigranées, aux moucharabiehs, aux portes cloutées...*

Pues lo confieso, "moucharabiehs" no figura en el original, pero me pareció tan fiel a Santiago, al escribidor pedante y redundante..., realmente, no podía resistir la tentación de introducir tan bella palabra que encajaba, me parece, perfectamente con el conjunto, sobre todo al final, donde la frase ampulosa de Santiago se parece al broche final de sus fuegos artificiales.

Y guardo para el final una transposición teatral para mí muy grata que es la del juego de palabras. Inevitable, es intraducible... si uno se fija en la forma, en la letra, del retruécano. Hay una escena en *Kathie y el hipopótamo* bastante divertida, un diálago entre Kathie y su antiguo novio Juan, y he aquí el intercambio:

> Juan: Ayer mi viejo se lo dijo a tu viejo : "Ten cuidado con esos moscardones que rondan a tu hija. Quieren pegar el braguetazo de su vida".
> Kathie: No digas lisuras, Johnny
> Juan: Si "braguetazo" no es lisura. Bueno, si lo fuera, *sorry*.

El juego de palabras lo constituye claramente la palabra "braguetazo", que aparece, a tuertas o a derechas, como una *lisura*, o sea una grosería. ¿Qué significa "pegar el bragueta-

Traducción y Multiculturalidad. BENSOUSSAN, Albert. El lenguaje dramático de Mar...
Centro Virtual Cervantes

tazo"? El diccionario de la Real Academia nos aclara: "Dar braguetazo: fig.fam. Casarse por interés un hombe con una mujer rica", o sea en francés: *faire un mariage d'argent.* Pero... pero... en braguetazo hay bragueta que es, según el mismo dicccionario: "Abertura de los calzones o pantalones por delante", en francés "la braguette"; por ejemplo, en las Antillas francesas, cuando uno procrea mucho, se dice que es para cobrar las indemnizaciones que paga al Estado a las familias numerosas, y a cada hijo más, por lo cual lo llaman ellos "l'allocation braguette". En fin, ¿cómo traducir un juego de palabras? No con una nota a pie de página, que muchas veces dice: "Juego de palabras intraducible". En el teatro representado, no existe tal solución. La solución, en este caso, es una sencilla aposición aclaradora del doble sentido, y veamos:

> Hier mon vieux lui a dit à ton vieux: Prends garde à ces frelons qui tournent autour de ta fille. Un mariage d'argent, c'est tout ce qu'ils cherchent.

Y con esto se traduce el sentido propio de la expresión, pero no el sentido segundo que justifica la "lisura" a los ojos de Kathie. Por lo cual, añadí un leve comentario que, normalmente, desencadena la risa de los espectadores: Un coup de braguette magique (que juega con la expresión "baguette magique", y funciona bien, ya que, en todos los casos, al oírlo, la gente se reía).

Y ahora, hay que concluir. En el lenguaje dramático, más que en la novela, y tal vez menos que en la poesía (en sí, intraducible, hay que confesarlo), la fidelidad del traductor es relativa, muy relativa, y azarosa la traición. Digo azarosa pensando en los dados de los inconquistables, ya que a veces sí, muchas veces no, se yerra el tiro y los dados no dan la sena (las famosas "senitas" del Mono en *La Chunga*), o sea los seis puntos victoriosos. Lo esencial queda en la eficacia escénica. No hay que pensar en el texto, hay que hacer teatro. Los personajes no son tigres de papel, son voces clamantes. El éxito de una traducción teatral es la aptitud de los personajes y de la actuación para convencer al espectador y a la sala, mayormente si se trata de una obra cómica: las risas son el barómetro del éxito. Y a la inversa, si la gente se pone a llorar oyendo a la Mamaé, la *señorita de Tacna*, tanto mejor, triunfa el Autor por el trujamán de su intérprete.

Traducción y Multiculturalidad. BENSOUSSAN, Albert. El lenguaje dramático de Mar...
Centro Virtual Cervantes

Traducción y Multiculturalidad. BENSOUSSAN, Albert. El lenguaje dramático de Mar...
Centro Virtual Cervantes