

**DE *THE PICTURE OF DORIAN GRAY* DE OSCAR WILDE AL
DORIAN GRAY DE COROMINAS: ANÁLISIS DE UNA
TRANSDUCCIÓN INTERARTÍSTICA, ¿LOGRADA?¹**

**FROM OSCAR WILDE'S *THE PICTURE OF DORIAN GRAY* TO
COROMINAS' *DORIAN GRAY*: THE CHALLENGES OF
INTERARTISTIC TRANSDUCTION.**

Bénédicte de Buron Brun

Université de Pau et des pays de l'Adour

ABSTRACT

This article purports to apply Weliek's concept of «interartistic transduction» to the analysis of Corominas' version of Oscar Wilde's 1890 novel *The Picture of Dorian Gray*. His adaptation of Wilde's literary masterpiece offers a prime example of an interesting though perilous act of «interartistic transduction». As matter of fact, the main challenge was to adapt a nineteenth-century Victorian classic through graphic art forms, and make it accessible to a twenty-first-century readership. Moreover, Corominas' work was published both in French and in Spanish, adding another layer of encryption and transduction to the task, at a linguistic level this time.

¹ Que queden agradecidos por su aportación científica y su paciencia infinita Franck Miroux, profesor de inglés en la Universidad de Pau y de los Países del Adour, y Javier Bengoa, arquitecto y titular docente de las asignaturas de Dibujo y Proyectos Arquitectónicos en la Universidad del País Vasco, así como Enrique Corominas por su amable y valiosa colaboración.



Key words: Oscar Wilde, Corominas, ninth art, interartistic Transduction, translation, graphic novel.

RESUMEN

Partiendo del concepto de transducción interartística de Wellek, este artículo se propone llevar a la práctica el caso de *The Picture of Dorian Gray* de Oscar Wilde adaptado por Corominas. Un ejemplo de transducción interartística de lo más interesante y arriesgado tanto más cuanto que se trata de ofrecer un clásico literario de la Inglaterra del siglo XXI a un público visual, y no forzosamente de letras, en los albores del siglo XXI, mediante el Noveno Arte. Por otra parte, este álbum presenta otra originalidad y es que fue publicado y, de hecho, traducido al francés antes de ser editado en España, lo que duplica su transducción, en este caso, lingüística: Todo un reto, tanto para el dibujante y guionista Corominas como para la traductora Carole Rattclif.

Palabras clave: Oscar Wilde, Corominas, Noveno Arte, transducción interartística, traducción, novela gráfica.

Fecha de recepción: 5 de octubre de 2021.

Fecha de aceptación: 6 de noviembre de 2021.

Cómo citar: De Buron Brun, Bénédicte (2021): «De *The Picture of Dorian Gray* de Oscar Wilde al *Dorian Gray* de Corominas: Análisis de una transducción interartística ¿lograda?», en *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, monográfico 5: 72-95.

DOI: <https://doi.org/10.15366/actionova2021.m5.004>



La única novela de Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*², desde su sonada publicación en 1890, ha pasado de ser un libro escandaloso a un clásico que sigue despertando múltiples lecturas y adaptaciones. Estas mismas –películas, incluso clasificadas S, telefilmes, series, obras de teatro, etc.³–, sumadas a los numerosos estudios al respecto – sean de defensores u oponentes– y al texto original publicado en la revista *Lippincott's Monthly Magazine* en un marco muy específico –la época victoriana– generan los primeros escollos con los que se confronta quien pretende acercarse nuevamente a la obra. En efecto, no sólo se trata de pasarla de su versión original, el inglés, al español –o sea, con conocimientos meramente lingüísticos– amén de descodificarla –o sea, con un bagaje cultural profundizado– sino, también, deshacerse, o por lo menos intentarlo, de todo lo que la memoria tiene grabada consciente e inconscientemente, sean lecturas o imágenes al respecto. Esta lectura «virginal» sería el zócalo de una posible adaptación original –en el sentido primario del término– sobre el que edificar, sin pervertir el texto original, una re-creación personal. Es lo que pensaba entregar al público un apasionado Corominas al trasponer *The Picture of Dorian Gray* a la novela gráfica en 2011, aunque la gestación empezó muchos años atrás.

No obstante, dicha lectura «virginal» es utópica; nadie puede hacer abstracción de lo que ha ido acumulando por los sentidos durante su vida, aunque ésta sea breve. En el fondo, este bagaje emocional, manual e intelectual es el que, al participar de la creación original, abre nuevas lecturas e idea nuevas adaptaciones. Y, para su álbum, Corominas no escoge el camino más fácil, que hubiera sido sacar fragmentos clave de la obra y trasladarlos a unos cartuchos al pie de algún dibujo, tipo ilustración. De ahí que, con mucha honradez, titule simplemente su cómic *Dorian Gray*. De antemano, cabe destacar otro elemento relevante para cualquier hispanista francófono y es que dicha obra fue publicada primero en francés en 2011⁴ antes de verse editada en español al año siguiente⁵, lo que añade a la

² En adelante abreviado *TPDG*.

³ De hecho, entre 1910 y 1917 se rodarán cinco películas, más de diez cuando el cine deje de ser mudo entre 1918 y 2009. A lo cual cabe añadir dos series televisivas en 1959 y 1969, tres telefilmes (1973, 1976 y 1983), la película S de Jesús Franco en 1976 (*Marquise von Sade*) y un cortometraje S en 2003. La obra llevada al teatro ha dado innumerables interpretaciones internacionales.

⁴ En adelante abreviado *DGVF* para la versión francesa y *DGVE* para la versión española, o *DG* cuando la cita es idéntica.

⁵ Son varios los autores españoles que despuntan en Bélgica o Francia, tierras benditas para el cómic gracias en gran parte a Astérix y Obélix y las aventuras de Tintín, antes de ser profetas en su propio país.



operación de transducción interartística un interés lingüístico así como bilingüe de primer plano.

Si para Lubomír Doležel «Los textos literarios “trascienden” de un modo constante los límites de los actos de habla aislados y entran en *cadena de transmisión* complejas» y «la transmisión continua es una condición necesaria en su preservación» (Doležel, 2002: 199), cuanto más lo es cuando entramos en el ámbito de la transducción entre artes y la comparación interartística. René Wellek abre esta posibilidad comparativa dentro de la literatura comparada ya en 1941, la cual se mantiene vigente hoy en día gracias a los estudios de Domínguez, Saussy o Villanueva (2016: 173), por ejemplo. En un mundo en el que la lectura ha perdido peso, que no prestigio, trasladar la obra literaria a otras manifestaciones artísticas, como la del Noveno Arte, permite otro tipo de «transmisión con transformación» (Doležel, 2002: 220), o sea fuera de la esfera puramente literaria, para abrirse a un público «otro», más inclinado por lo visual que, de no ser de este modo, probablemente no hubiera tenido acceso a dichas obras literarias.

No obstante, como ya lo hemos adelantado, para Corominas no se trataba de ilustrar la novela de Wilde sino adaptarla. Quien se ha prestado a este ejercicio, y aunque sea de letras, sabe lo complejo que puede resultar tener que sintetizar la esencia de cualquier texto, tanto más cuando lo dinamizan los diálogos, tal y como es el caso de *TPDG*. Para conseguirlo, como lo precisa el autor en el epílogo, recurrió en gran medida a los siete capítulos originales de Wilde porque «la esencia del relato está en aquellos» aunque me confesara que «[Su] texto original en castellano era muy largo y Carole [Ratcliff] recibió el encargo por parte del editor, Daniel Maghen, de traducirlo y resumirlo» (Corominas, Buron-Brun, 2021). Es de admirar asimismo el trabajo de Carole Ratcliff quien se revela como una auténtica literata, como lo veremos más adelante, y participa de la selección argumentativa y poética del cómic, tras un denso proceso de revisiones, hasta coincidir en el texto publicado. Esta armoniosa colaboración servirá de base, junto a la versión original, a la traducción personal de Corominas para la edición española, y eso a pesar de «ten[er] criterios muy diferentes», pero admitiendo que «eso benefició finalmente al álbum» (Corominas, Buron-Brun, 2021).

Al mantener el registro dialogístico hasta el clímax de la obra y al introducir una voz *en off* en la página cuarenta y siguientes, marcando de este modo una ruptura y el principio del anticlímax y concomitante descenso a los infiernos del protagonista, Corominas guarda el tono literario de la novela. Fijado el texto, se lo va a apropiar para dar una lectura personal

y opta por componer una ópera en cinco actos, a semejanza del drama lírico de *Fausto*, al que añade una introducción y un epílogo. Al libreto –poética wildeana revisada y adaptada– le asocia el género operístico –gestualidad y voz– que completará la *mise en abyme* de la representación teatral consubstancial a *TPDG*, antes de desvelar al público la parte iconográfica⁶. Bien leído y entendido, *Dorian Gray* no es un simple pasatiempo ameno: es una obra artística viva. Los cinco títulos que encabezan sendos capítulos atestiguan de la hondura de impregnación de la obra original y de la obra wildeana en su globalidad: I. Mariposa. II. Máscara. III. Libro. IV. Puñal. V. Champán.

La re-creación le permite cierta licencia a su autor. De este modo, los episodios no respetan al pie de la letra la linealidad de la versión original. Incluso, el dibujante no vacila a la hora de inventar un episodio, al igual que este acto V «Champán»⁷ que le sirve de recapitulativo, y en el que celebran con una cena, entre frivolidad y chismorreos (muerte de Dorian Gray, suicidio de Alan Campbell, desaparición de Basil Hallward), el «fin de siècle»⁸. Sin embargo, esta cena la retoma en parte de otra en casa de lady Narborough, narrada en el capítulo XV:

- *Fin de siècle*’, murmured Lord Henry.
- *Fin du globe*’, answered his hostess.
- ‘I wish it were *fin du globe*’, said Dorian, with a sigh. ‘Life is a great disappointment’. (Wilde, 1891: 206)

Destacan también algunos cambios cronotópicos: notemos, por ejemplo, el intercambio de espacios en el acto I cuando tiene lugar el encuentro entre lord Henry Wotton y Dorian Gray en el jardín, en tanto que en la versión original éste está tocando el piano en casa cuando se presenta lord Henry; o, mientras que en la versión original Basil Hallward y lord Henry se pasean por el jardín, Corominas prefiere situar a los dos protagonistas en el taller, el pintor trabajando y lord Henry observando los bocetos expuestos en las paredes.

⁶ Sería de sumo interés una encuesta en torno a los métodos de lecturas de los lectores de cómics: ¿anteponen la imagen al texto o el contrario?

⁷ En su magnífico ensayo sobre Wilde, Sergio Constan (2009) pone de relieve el testimonio biográfico de Ramón Gómez de la Serna:

Otra pregunta del juez: «¿Suele usted beber champán?» Wilde: «Sí. Helado es una de mis bebidas favoritas, por cierto, muy en contra de las prescripciones de mi médico.»

CARSON: (malhumorado) «No hagamos caso ahora de las prescripciones de su médico»

WILDE: «Nunca he hecho caso de ellas». (*Retratos completos*, Prólogo, Madrid, Aguilar, 1961: 908).

⁸ Para entender esta expresión, véanse por ejemplo el artículo de Charles Brion o el libro colectivo *Fin de Siècle/Fin du Globe. Fears and Fantasies of the Late Nineteenth Century*.



Este intercambio de escena interior a exterior se repite en el acto III cuando, tras la pieza de teatro a la que Dorian Gray acaba de asistir, éste se dirige hacia el camerino y se acomoda en el sofá, mientras que el dibujante nos lo esboza saliendo del teatro y es ella, Sibyl, quien al verle por la calle se le acerca. Lo mismo pasa en la escena (acto III) entre Sibyl, su madre y su hermano que de interior (*TPDG*) pasa a exterior, y el paseo de los dos hermanos se convierte en un trío, con la madre acompañando. Luego, el encuentro entre su «Príncipe azul» y su hermano ocurrirá 19 años más tarde en *DG* y no 18 como en *TPDG* (¿error de comprensión o simple errata?). El horario asimismo sufre variación: de «a eso de las ocho y media» (*TPDG*) se pasa «a eso de las nueve» (acto II) o, cuando son las once y el tren de Basil sale a las doce y cuarto de la noche (*TPDG*), el de *DG* sale «dentro de dos horas» (acto III), o cuando, en el acto IV, despertarse a «*midi et quart*» (*DGVF*) pasa a ser a «la una y cuarto» (*DGVE*), como si el guionista corrigiera la hora para ajustarse a los usos españoles; pero, donde más transgrede Corominas el paso del tiempo se refleja en el juego de luz y sombra, horario diurno o nocturno: así por ejemplo, tras romper Dorian Gray brutalmente con Sybil, erra hasta el alba por las calles (*TPDG*) y no vuelve a casa de noche (acto III). Luego, observa el cambio en el retrato a la luz de un quinqué (*TPDG*) y no a la luz del alba (acto III), así como escribe una carta a Sibyl de día (*TPDG*) y no de noche (acto III). Por supuesto, estas libertades tienen un objetivo atmosférico que pasa por el colorido, con un impacto tenaz y eficaz en el lector/vidente del álbum.

Por cierto, estos cambios responden a un objetivo preciso por parte de Corominas, quien, por ejemplo, prefiere resaltar el dandismo de Dorian Gray por su indumentaria que, por el hecho de llevar sortijas, las mismas que sirvieron a identificar su cadáver, tal y como concluye la novela: «It was not till they had examined the rings that they recognised who it was» (Wilde, 1891: 256) (*versus* «No lo reconocieron hasta que no repararon en su excéntrica manera de vestir» – [Corominas, 2012: 71]). Tal vez sea el episodio del crimen (acto IV), el que más traiciona la versión original, quitándole la sangre fría y la clarividencia que demuestra Dorian Gray, quien tras apuñalar mortalmente a Basil Hallward, sale de casa, llama a la puerta so pretexto que se ha olvidado las llaves para que le abra el mayordomo, y le pide la hora – «Ten minutes past two» (Wilde, 1891: 185)– con el fin de tener una coartada en caso de que se le investigara. En cuanto al dibujante, como si fuera inverosímil en dicha situación procrastinar al día siguiente cualquier decisión, opta por un Dorian Gray que, hecho un manojito de nervios, se precipita en busca de Alan Campbell quien, sometido a un chantaje

indecoroso, no podrá negarse a echarle una mano para hacer desaparecer el cuerpo (Corominas, 2012: 59-60).

Otras transgresiones, quizá más centradas en el gusto del público actual, serían la pintura libre de Julieta/Sibyl que nos ofrece Corominas, con el pelo suelto tirando a rubio (acto II) *versus* el pelo morenazo con trenzas de la versión original. Otro tanto podríamos decir de la postura de Dorian Gray que después del almuerzo se sienta vestido en un sofá entre lujosos cojines en tanto que Corominas nos lo desdibuja lánguido, muy pálido, como hundido, sentado en camión en el suelo (acto III). Lo que, por una parte, puede remitir a una referencia pictórica, «al modo de los cuadros de Dante Gabriel Rossetti que tanto influirían en la estética literaria de Oscar Wilde» (Constán, 2009: 189), y por otra, actualizar una obra de 120 años de edad sin traicionarla totalmente a la vez que intenta «engancha» a un público neófito. Si la «escritura» de un cómic puede conllevar unos fines pedagógicos, y no sólo lúdicos, nunca debe perder su objetivo, sin el cual no encontraría editor alguno: vender. De ahí, este juego del tira y afloja entre lo antiguo y lo moderno, el pasado y el futuro.

Por lo tanto, Corominas no se va a pegar única y literalmente a la versión original de 1890, sino que le añade a modo de prólogo toda la serie de aforismos que Wilde escribe para defenderse a posteriori de las acusaciones de las que es víctima, mediante los cuales da su visión de la belleza, el arte, el artista. También confiesa que antes de pasar a la versión original de *TPDG* ha leído múltiples versiones traducidas, entre ellas la de Julio Gómez de la Serna, aunque insiste en que «Los estudios que más me han influido son los de Luis Antonio de Villena, la biografía de Richard Ellmann y el *Universo de los Cuentos de Oscar Wilde* de María Concepción Sanz Casares» (Corominas, Buron-Brun, 2021).

Impregnado de letras, le queda al autor plasmarlas en imágenes, lo que le lleva en un primer tiempo a estudiar las obras de «lord Leighton, de Whistler (el dandy y wit más admirado por Oscar), de Sickert, de Beardsley, y de otros pintores y poetas simbolistas o prerrafaelitas cuyo arte disfrutó y criticó Wilde» (Corominas: Epílogo), además de las obras pictóricas o escultóricas de George Frederic Watts, sir John Everett Millais, Richard Caton Woodvill o Dante Gabriel Rossetti, entre otros, que le permiten, en un segundo tiempo, ensayar y tantear⁹ hasta encontrar su voz propia. Una vez más, no se trataba de copiar lo existente, ni traicionar el contexto –con los usos y costumbres del ambiente peculiar de la época victoriana– sino re-crear un clima que, a pesar de ser muy connotado y estereotipado

⁹ Véanse los dibujos «basados en...» al final del álbum.

para los exegetas y los aficionados a la obra de Wilde, permitiera abrirse a la época contemporánea, sin caer en el *pastiche*, y atraer a un público joven, más amante de la imagen que de la letra, y no digamos, más anclado en el futuro que en el pasado.

Buen conocedor de la obra wildeana que trasciende hasta remontarse a las influencias de John Ruskin y Walter Pater o el impacto de las obras decadentistas como el ineludible *A rebours* de J. K. Huysmans, y fino observador de las artes plásticas en general y de la atmósfera victoriana, en particular en este caso, Corominas va a combinar ambas perspectivas para crear una obra visual muy pensada y trabajada. Detrás del género fantástico que le entusiasma y que tanto atrae a la juventud actual, aflora una honda cultura sinestésica y sincrética que concurre a la belleza artística del álbum. De hecho, a la dinámica de los diálogos, cuya tonalidad puede verse a veces reforzada mediante los dientes de sierra de los bocadillos, asocia un cambio cromático —«naturalista y algo naíf en el primer capítulo, la paleta más artificial y emocional de los capítulos intermedios («la naturaleza imita al arte») y los más expresionistas del último capítulo» (Corominas, 2012: Epílogo)— que contribuye al movimiento interno de la obra e imanta al lector hasta perderse en y con Dorian Gray. Por consiguiente, resulta perfectamente adaptado el canon novelístico al revestir el público la piel del protagonista o, más bien, de los protagonistas.

En efecto, no olvidemos que Dorian Gray, lord Henry Wotton y Basil Hallward, en el fondo, son las tres caras del mismo rostro, el trio que formaría la personalidad completa del escritor. Decía Wilde que «Dorian Gray es como me gustaría ser; lord Henry Wotton es como me ven los demás, y Basil Hallward es como en realidad soy». De ahí que confiesa Corominas que «[d]ibujar a Dorian ha sido un camino hacia la humildad cuyo premio ha sido entender un poco mejor la obra de Wilde» (Corominas, 2012: Epílogo). Ahora bien, si cada personaje es una unidad que Corominas individualiza mediante el color —«Basil viste de marrón (un color tan natural como vulgar), lord Henry es violeta y turquesa (es el rey de los aforismos) y Dorian es más blanco y negro (como un boceto al que le falta color)» (Corominas, Buron-Brun, 2021)— quien observa detenidamente el rostro de los tres personajes no puede sino encontrar una similitud de rasgos que pueden traducirse a nivel pictórico por sumas, añadidos o variaciones sobre el mismo dibujo. De la misma manera que el retrato de Dorian Gray se va afeando, degradando, envileciendo, a medida que acumula vicios y pecados (en el álbum, el peso de la religión está a la altura de la misma en la obra de Wilde: véase la simbología de la serpiente, el pecado, el infierno, el fuego, etc.) al encabezar cada capítulo, el rostro de los tres personajes comparte el mismo óvalo, el mentón saliente y

los pómulos marcados a la vez que refleja su peculiaridad: la inocencia de Basil (véanse su mirada y su manera de arcar las cejas, el mentón y hasta el bigotito en redondez), el carácter mefistofélico de lord Henry (véanse la barbilla afilada, los ojos gatunos, la nariz y las orejas afiladas) y el rostro, espejo de la perversión sufrida mental y físicamente por Dorian: de una juventud apolínea a una vejez decrepita, al son del diablo cojuelo. Por supuesto, estas representaciones van «contaminadas» de lecturas, imágenes o lo que haya oído el dibujante desde sus años mozos y que el subconsciente haya grabado, y lo mismo le ocurre al lector. De ahí que cada lectura sea personal y uno pueda preguntarse hasta qué punto puede «corregir» o imponerse la escritura o el dibujo del autor cuando el lector tiene perfectamente integrada lo que significa para él tal o cual concepto ético o estético o cómo lo concibe visualmente. Quizá, por eso mismo, haya que leer entre líneas la disculpa que adelanta Corominas por no querer dibujar a Dorian Gray muerto:

Todos los que hemos leído *The Picture of Dorian Gray* sabemos que los tres, escritor, modelo y personaje, consiguieron, cada uno a su manera, la inmortalidad y la gloria. Sabemos que Dorian Gray está vivo. Por eso no me atreví a dibujar al personaje muerto y desfigurado en el capítulo final: tuve miedo. No podría entender un mundo sin Dorian Gray. (Corominas, 2012: Epílogo)

Detrás de este argumento falaz subyacen, por una parte, lo que cualquier escritor o dibujante anhela: dejar su nombre en la Historia («la inmortalidad y la gloria»); y, por otra parte: el miedo a la muerte y, en particular, para las sensibilidades menos aguerridas, la degradación física que supone la vejez, el final de la vida («muerto y desfigurado»). De tal modo que, al seguir vivo Dorian Gray, Corominas mantiene vivo el mito y retrasa su propia muerte, distanciándose de la escena al igual que este célebre personaje, que contempla la escena de espaldas al lector, y que el dibujante reproduce en el acto IV (Corominas, 2012: 65): *El viajero contemplando un mar de nubes* (1818), del pintor alemán Caspar David Friedrich. Una referencia que no pasa desapercibida a los amantes de la pintura ni a los literarios por ser este cuadro portada de un libro imprescindible a cualquier estudioso del romanticismo, por lo menos en Francia (véase Gengembre)¹⁰.

En este mismo capítulo IV es donde más libertades se toma Corominas con respecto a la novela wildeana. En efecto, rompe su fidelidad al sustituir el libro amarillo, el *À rebours* de Huysmans, por *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont, «otra oda al mal, más

¹⁰ De hecho, numerosos son los libros y revistas dedicados al Romanticismo que toman prestada esta pintura para sus portadas respectivas, citemos por ejemplo la revista *Romantisme*, Paris, Armand Colin, 2004/2, n° 124.

alucinada y atractiva para [s]us fines», tal y como lo precisa en el epílogo. Son tres páginas centrales donde predomina el amarillo (referencia a dicho libro) en un mar de tonos azules y verdes que rompen brutalmente con los tintes grisáceos de los dibujos anteriores y que diseñan el destino de Dorian una vez quitada la máscara (título del capítulo). Curiosamente, Wilde vaticina su propio sino, el de pagar por los dolores ocasionados, los vicios sin perdón, las perversiones sin redención, padeciendo la soledad por la eternidad.

Mas, como lo forja el aforismo wildeano, «Todo arte es a la vez superficie y símbolo» y las flores que emergen hasta invadir la última viñeta (Corominas, 2012: 67) simbolizan la belleza absoluta, y detrás de ella está el artista. Quien haya leído *TPDG* no puede ignorar la profusión de flores, una constante que tampoco puede pasar desapercibida al lector del álbum y que remiten a la importancia que les da la sociedad victoriana por su simbología. Wilde en su novela no sólo se extiende por describirlas en jardines o interiores, sino que también le permiten descripciones metafóricas de las manos, los labios, el cabello, la cara, etc. De tal forma, que las azucenas que pueblan el submundo son flores funerarias (aunque, según el contexto, también pueden significar renuevo o renacimiento) mientras que las orquídeas simbolizan belleza, refinamiento o lujuria, las lilas inocencia y primer amor, las rosas rojas belleza, pasión o sensualidad, las violetas amor muerto, las amapolas olvido o consolación, los tulipanes rojos pasión y amor perfecto cuando los amarillos simbolizan el amor no correspondido, etc. (véase Multo (Ghost)). De hecho, si para Rimbaud, «La blanche Ophélie flotte comme un grand lys», para Corominas Dorian Gray se pierde dentro, visual y abismalmente, aunque erróneamente como veremos más adelante.

La verdad es que este libro amarillo que le envía lord Henry a Dorian Gray y que le va a perseguir durante años hasta hacerse con nueve ejemplares, como lo estipula Wilde al iniciar el capítulo XI, es el que más le lleva al estudioso a poner en tela de juicio el papel de transductor del dibujante, que «*interpreta para los demás*, y condiciona ante terceros la recepción e intelección de la Literatura» (Maestro: Blog). Si bien, Jesús G. Maestro, exegeta de la transducción, nos advierte que tengamos presente que «el lector interpreta *para sí*, y el transductor interpreta *para los demás*» (Maestro: Blog), la frontera entre ambas actuaciones puede revelarse más que tenue. En efecto, ¿quién sino el que *interprete* podrá decirnos si avala una transparencia total entre las dos conductas? Y ¿quién puede garantizarnos su verdad? Para sus fines, no sólo puede mentir descaradamente sino que también su interpretación puede ser errónea, debida a fallos de comprensión, tanto más verosímil cuando quien pretende interpretar no es especialista del tema o del autor, como en el caso de la novela

gráfica que atrae cada vez más a los dibujantes¹¹. Asimismo, el público puede carecer del bagaje intelectual para emitir un juicio en un sentido o en otro, lo que abre una brecha a cualquier perversión intelectual o, incluso, manipulación mental. De este modo, recalca Maestro:

El transductor no tiene por qué alterar necesariamente las formas originarias del signo, le basta con *transformar* el sentido conceptual al (re)*transmitir* el mensaje. Nada más fácil de llevar a cabo que manipular la experiencia psicológica y la interpretación fenomenológica de un receptor desposeído de educación científica. (Maestro: Blog)

Todo ello se ha multiplicado rápidamente con la llegada de Internet y de las redes sociales que sirven de plataforma transmisora de mentiras (las invasoras *fake news*) y dan rienda suelta a mucha demagogia en cualquier sector, sea político, sociológico, económico o cultural. En cuanto a la traducción lingüística, que abordaremos más adelante, el *google translator* está haciendo tantos estragos entre los jóvenes que los profesores de universidad – y son 35 años de docencia a mis espaldas– se replantean la capacidad de formar realmente a futuros traductores y aún menos a intérpretes.

Ahora bien y a pesar de esta funesta constatación de incultura desbordante –hasta enorgullecerse públicamente de no leer nunca nada–, y siguiendo la base de los cuatro elementos en torno a los que «al menos desde la sociedad de finales del siglo XX [...] se opera el cierre categorial de la Teoría de la Literatura [...]: autor, mensaje, lector y crítico o transductor», de J. G. Maestro (2007), quisiera entrever una luz de esperanza. En efecto, aunque el fenómeno de transducción se ha ampliado por la llegada de la inteligencia artificial y de las nuevas tecnologías, no creo que sea algo nuevo: los padres, según la clase social; los maestros y profesores, mediante la educación; los prólogos y/o epílogos a las obras literarias¹²; el cine, el teatro o la música, según sus directores; etc.; han operado siempre como transductores y siempre ha habido individuos que han sabido sacar sus ideas y una voz propias y otros que no. De tal modo que, la única manera de infirmar los propósitos de Maestro: «El objetivo de toda transducción es, pues, el lector, pero no un lector cualquiera,

¹¹ De hecho, muchos son los autores que trabajan en binomio: el uno escribe el guión mientras el otro dibuja.

¹² Releídos para este artículo *Les chants de Maldoror* de Lautréamont, debo incluso afirmar que fue un placer y una fuente de riqueza sin par poder contar con los distintos prólogos de L. Genonceaux (1890), Rémy de Gourmont (1921), Edmond Jaloux (1938), André Breton (1938), Philippe Soupault (1946), Julien Gracq (1947), Roger Caillois (1947) y Maurice Blanchot (1949) que la Librairie José Corti tuvo a bien de publicar en las *Œuvres complètes* del autor en 1963.

sino un lector sin voz, un lector vulnerable, desposeído de toda posibilidad de expresión pública reconocida» (Maestro: 2007), consiste en educar el espíritu crítico, tanto más cuanto que, en adelante, la gente tiene acceso a una masa ingente de material. Enseñar a objetivar, deshacerse de los prejuicios, olvidar la ideología partisana, escudriñar las fuentes, cruzar las versiones de los mismos hechos, abrirse a la multiplicidad de voces, afinar el sentido común y agudizar el sentido crítico, y un largo etcétera para intentar recobrar una «lectura virginal»; a tal fin: horas y horas de lectura. La verdad es que no creo que a Corominas, como «intérprete [de *TPDG*] le muev[a], sobre todo, *la voluntad de poder* sobre el entendimiento ajeno» (Maestro, 2007), sino la de compartir una pasión por la novela wildeana. A mi entender, su transducción interartística es un magnífico puente que da a conocer una obra a un público que a primera vista y en su gran mayoría nunca la hubieran leído. No se puede ningunear al público de lectura visual, que no forzosamente es «lector de letras». A la interpretación textual y su reducción a lo esencial para que se case armoniosamente con los bocadillos y los cartuchos, hay que añadir los demás procesos de transducción que pasan por el color, la forma, la gestualidad, etc., algo semejante al «proceso de transducción escénica» al que se refiere en un artículo dedicado al teatro y su estudio semiológico María del Carmen Bobes Naves.

No olvidemos que *TPDG*, con su *mise en abyme*, se presta magníficamente a este juego visual. Al escenario del teatro dentro del teatro y la actuación de Sibyl Vane en el segundo capítulo, Corominas debe además evocar el espectáculo que «contenía el raro veneno de las obras de Huysmans y la fascinación de las imágenes de Beardsley pero era una diosa quien insuflaba vida a esas ideas, quien las transmitía con los más sutiles gestos» (Corominas, 2012: 26), según el bocadillo acompañante. Y ahí entra en escena el cuerpo torneado de la actriz únicamente «revestida de una serpiente» –símbolo del mal, del pecado, asociado a la lujuria de la mujer desnuda–, con el torso, el pecho, los brazos, las piernas, la cabeza, el cabello en movimiento –aportando riqueza y dinamismo planos, ángulos y enfoques–, sin olvidarse de los ojos maquillados y una boca pulposa entreabiertos; lo todo con una paleta variada de colores (blancuzcos, verdosos, azules, violeta, rosa) en armonía con las declamaciones. Hasta los silencios (Corominas, 2012: 25) de las viñetas son elocuentes para quien sabe descodificar el lenguaje del cómic (véanse, por ejemplo: McCloud, Eisner, Gobierno de Canarias).

Más allá de la interpretación textual, retratar a los protagonistas requiere imaginación, tanto más cuanto que se trata de reflejar la belleza, un concepto que difiere

según los criterios de cada uno. De hecho, en su artículo «Baudelaire, portraitiste et théoricien du portrait», Andrea Schellino afirma que «Partisan de cette conception romantique, Baudelaire considère que le traitement du portrait passe par l'individualité et la subjectivité de l'artiste», a lo que añade: «L'artiste, selon Baudelaire, est doublement un voyant : d'abord car il voit ce que l'objet lui-même laisse voir ; puis en devinant 'ce qui se cach[e]' en lui, à travers sa faculté poétique» aunque «L'intensité d'expression ne doit pas trahir la vérité du sujet et farder son 'naturel'», de tal modo que «Baudelaire, dans son Salon de 1859, fait l'hypothèse d'une harmonie entre subjectivité et objectivité, intensité et fidélité, roman et histoire» (Schellino, 2017: 47-58.).

Por la vena romántica se inclina Corominas quien no repara en salpicar de guiños –prueba de un hondo conocimiento de los movimientos romántico y decadentista de aquel *fin de siècle*– mientras esboza a una Sibyl con y sin máscara. La del escenario que, una vez descubierto el amor pierde la máscara: «¡Que nunca más actuaré bien! Antes de conocerte, la alegría y las penas de mis personajes eran las mías; vivía a través de mis obras, sólo existía en el escenario. Pero tú has liberado mi alma, ¡Príncipe de la vida!» (Corominas: 38). Su alma, simbolizada por una mariposa (= gr. *psique*)¹³, Dorian Gray la tiene encerrada bajo una campana de cristal desde su encuentro con lord Henry hasta que se pierda por la eternidad con el «Fin du globe!» que cierra el álbum. Detalle tanto más interesante cuanto que el término *glass globe* o *globe* también significa en inglés y en francés «campana de cristal», el cual al final del álbum se rompe para dejar escapar el alma/mariposa¹⁴ del héroe.

Corominas nos regala con una trama perfectamente urdida a lo largo de la cual cada detalle debe elevarse a categoría para no perderse la riqueza connotativa y denotativa de cada uno de ellos. Al despertar del alma de Dorian Gray, simbolizada por esta *Mariposa*, título del capítulo I, en adelante fascinada por un lord Henry cínico, perverso y mefistofélico, le sigue el juego de máscaras, la lucha entre el bien y el mal (recordemos que Stevenson publica en 1886 *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*), el teatro y la vida o la hipocresía de la sociedad victoriana del capítulo siguiente, titulado con mucho tino *Máscara*, antes de proseguir con el capítulo III, episodio crucial que va a bascular la vida de Dorian Gray hacia el mal irremediabilmente con la lectura de ese libro amarillo; de ahí su título: *Libro*.

¹³ De sumo interés es el artículo de Rafael García Mahiques, «El alma como mariposa. Del mito de Psique a la retórica visual del Barroco», *Goya*, 352, 2015: 208-227.

¹⁴ Una mariposa que asimismo cubre en gran parte la portada de la novela de Oscar Wilde en 1925 en la edición de Osbert Burdett con ilustraciones de Henry Keen (London, John Lane The Bodley Head; New York, Dodd, Mead and Co. Bungay, Suffolk: Richard Clay & Sons).

Este libro, insigne por su incógnita –Wilde únicamente menciona que se trata de una novela francesa con un solo protagonista, en la línea de la escuela simbolista francesa por su lenguaje rebuscado y cuyas tapas son amarillas–, y las explicaciones contradictorias del autor¹⁵, antes de ser reconocida posteriormente, durante su proceso, como la novela de Huysmans *À rebours*, podría estar en el centro de una polémica con respecto al cambio ejercido por Corominas, quien prefirió inspirarse en *Les chants de Maldoror* de Lautréamont por «más alucinada y atractiva para [sus] fines» (Corominas: Epílogo) para visualizar la escena. Reproche, si hubiera lugar, que se le podría hacer, no por intercambiar estas dos obras, sino por inclinarse por *Les chants de Maldoror*, en vez de *La Renaissance* (1873) de Walter Pater que, según Robert Merle, Wilde hubiera sustituido por la de Huysmans «por no comprometer a Pater ni a su propia persona» (Merle: 1675-1676). Eso sí, modifica la identidad del personaje al hacerle alemán, que no francés, y, de paso, desprestigia el origen de los movimientos literarios cuando éstos, durante decenios, contribuyeron a hacer de Francia un polo de atracción para los literatos del mundo entero. Para su descargo, el romanticismo alemán no carece de interés en absoluto, con figuras de primer plano como Goethe, Hölderlin, Novalis, Heine, aunque, mantengo que fue un error de apreciación el darle la identidad alemana al protagonista, cuando incluso en *Les chants de Maldoror*, el «héroe» es de origen francés. Pero este desliz tiene un objetivo preciso para Corominas, quien le ofrece otra pista al lector al nombrarle Víctor, como el héroe de Mary Shelley, Víctor Frankenstein (1818). Y lo más curioso es que la edición norteamericana Dover Thrift Editions recurre para su portada al cuadro del pintor alemán Caspar David Friedrich, ya comentado. Convidando a Frankenstein, el dibujante se adentra cada vez más en el género fantástico que va guiando su mano hacia unas escenas espeluznantes.

Fuese lo que fuese, Corominas no lo hace a traición y, más bien, se sitúa en la posición del lector de la versión original que aún no tenía a ningún crítico o transductor para orientarle; da su propia lectura imaginada del libro amarillo y se une al juego de pistas iniciadas por Wilde –una tentación creadora que afecta a menudo al traductor/intérprete– al añadir en la portada del libro amarillo una «h» estilizada, propia de las miniaturas que embelesan los libros místicos y en total armonía con la descripción wildeana. Por supuesto, esta «h», el lector la puede atribuir a Huysmans, pero también a lord Henry, el mensajero

¹⁵ Antes de reconocer en el proceso que se trataba de la novela de Huysmans *À rebours*, Wilde decía que era una de sus obras aún sin escribir o que se había inspirado parcialmente en la novela de Huysmans mentada. Véanse *More Letters of Oscar Wilde* (Oxford, 1985: 89) y *Lettres*, 1994: 189, n. 4, respectivamente y citadas en Oscar Wilde, *Œuvres*, Paris, Gallimard, La Pléiade, Jean Gattégno (éd.), 1996, Notice: 1650.

fáustico. Para recalcar el carácter diabólico «del ensueño enfermizo» (Corominas: 48) en el que se sume, la paleta del pintor pasa bruscamente del azul placentero del gabinete al marrón y al negro, el trazado ondulado mediante una técnica de manchas para dar formas más vaporosas se vuelve de repente duro, de trazos vigorosos, siguiendo la técnica unidireccional de John Ruskin (1819-1900), lo que permite un sombreado perfecto y un mayor realismo. De hecho, surgen los monstruos, la muerte y su parafernalia simbólica: calaveras, cruces y hasta Dios convertido en «un caníbal hambriento de la belleza e inocencia de sus hijos, fuente de su poder» (Corominas, 2012: 48). Dios, en una postura visualmente equiparable a la descripción del Creador hecha por Maldoror¹⁶ o a la famosa pintura negra de Goya: *Saturno devorando a su hijo* (véanse el juego de las manos y la mirada ciega).

Luego surge saltando una criatura mítica, maléfica y antropófaga, el Wendigo (Corominas, 2012: 49), lo que ancla aún más el álbum en el género fantástico que tanto apasiona a Corominas y a tantos jóvenes y menos jóvenes; basta con echar un vistazo a la cartelera o al sector del cómic¹⁷ para ver cómo atrae esta figura que comparten las primeras naciones algonquinas de Canadá y varias naciones amerindias y que ha pasado a formar parte del folklore norteamericano. De ahí también el guiño de Corominas, fino conocedor e ilustrador del género fantástico, a dichas culturas. En efecto, su Wendigo lleva un pelo largo, afilado, muy parecido a la cofia de jefe indio; un retrato confortado por un perfil anguloso, cortado a navaja, al que no falta la nariz aguileña, típica de su raza.

Este libro amarillo que «[l]e pareció que [...] contaba la historia de su propia vida, escrita mucho antes de que él naciera» (Corominas, 2012: 49) y que va a perseguir a Dorian Gray durante toda su vida al igual que lord Henry, su incitador y mentor, resurge de los fondos del abismo, antes del aciago desenlace. De este modo, Corominas mantiene vivo su impacto hasta el final, introduciéndose en el subconsciente del protagonista, haciéndole patente a través de otro episodio que el dibujante combina hábilmente con una de las tantas ceremonias ocultistas, drogas mediante, a las que suele entregarse con lord Henry y sus invitados. A su llegada, Dorian Gray se encuentra con un lord Henry en trance, después de que «Baphomet [le] ha[ya] mostrado el purgatorio de los siete infiernos» (Corominas, 2012:

¹⁶ «Il [le Créateur] tenait à la main le tronc pourri d'un homme mort, et le portait, alternativement, des yeux au nez et du nez à la bouche; une fois à la bouche, on devine ce qu'il en faisait» (Lautréamont, 1963: 182).

¹⁷ Sale por primera vez en el cómic de Steve Englehart y Herb Trimpe, *The Incredible Hulk* en 1973 (Marvel Comics) pero el personaje sigue increíblemente vivo como, por ejemplo, lo demuestra la serie de Jean-Baptiste Andreae, Mathieu Gallie, *Wendigo* (Glénat); o el álbum de Mathieu Missoffe, Charlie Adlard, *Le souffle du Wendigo* (Soleil Productions, 2011), este último traducido al español y publicado por Norma Editorial (*El aliento del Wendigo*, 2013).



63), quien le invita a traspasar el telón del teatro que se ubica en la mansión para asistir a su propio destino. De nuevo, la *mise en abyme* es imparable.

Una vez más, lo que más sorprende es el brutal cambio cromático que de los colores neblinescos –propios del paisaje nocturno londinense– y blancuzcos –en armonía con la experimentación letal sufrida–, se abren a un vuelo de negros y verdes pájaros de pico afilado sobre fondo amarillo (el color de las tapas del libro maléfico). Y se inicia la bajada hacia un mar verdoso, poblado de fauna inquietante, como este feroz cocodrilo sacado de *Les chants de Maldoror*, y enormes orquídeas amarillas –o que deberían serlo si Corominas no las confundiera con las azucenas– donde tres esqueletos se irguen como si figuraran el Juicio Final: una inmersión total en *Les chants de Maldoror*. Un fallo, este, resultado de ser poco versado en botánica, algo que ya había saltado a la vista cuando Dorian Gray, paseando con lord Henry por el jardín de Basil, exclama: «Basta, Harry. Deje que huelga estas lilas, antes de entrar a posar. Debo olvidar todo lo que me ha dicho» (Corominas, 2012: 18); puesto que «estas lilas», pasadas por la mano del pintor, ¡resultan ser preciosas azucenas! Cierto es que «*lilies*» y «*lilacs*» son términos en inglés muy similares, sobre todo para un oído extranjero, pero, como ya lo adelantamos, la simbología floral tenía su importancia en la sociedad victoriana y no significa lo mismo una azucena, la flor funeraria por antonomasia como la lila que significa inocencia y primer amor, mientras la orquídea simboliza la belleza o la lujuria. Sin embargo, y aunque pocos lectores se habrán percatado del error, son orquídeas, y monstruosas como la que pinta Corominas, las que pueblan el mundo onírico del libro amarillo en *TPDG* en el que también denotan decadencia: «There were in it metaphors as monstrous as orchids, and as subtle in colour» (Wilde 1994: 145).

Podríamos seguir poniendo de relieve fallos y logros del álbum *ad libitum*. Ahora bien, cuando ninguna traducción, por más perfecta que fuera, conseguiría ser más que una pálida traslación de su versión original, incapaz de reflejar su totalidad lingüística y culturalmente, el paso de una obra literaria a otra pictórica es todo un reto y una auténtica proeza lograrlo. Son innegables las horas de trabajo minucioso, y su envergadura, que tuvo que dedicar Corominas para que este álbum salga a la luz y únicamente un alma *chagrin* le puede restar méritos y destacar malignamente defectos y deficiencias. El objetivo, más allá de la hazaña transductora de una prestigiosa obra universal, es atraer, seducir y fascinar a otro público que no sea forzosamente lector de letras y, a tal fin, encontrar un equilibrio entre obra y lectores, cuando, además, les separa más de un siglo entre los dos. Casar una época específica, como la puritana sociedad victoriana con la atmósfera pundonorosa del

decoro, con la de un siglo XXI ya en marcha; adaptar los gustos visuales sin renegar de las escenas pictóricas legadas que le dan su tonalidad, guardar la esencia de la obra sin prescindir de las florituras de los salones, el ambiente recargado de las fiestas y cierto barroquismo ambiental ineludible, en una época –la nuestra– que vive a las antípodas, y lograr que despierte el interés del público es un verdadero desafío.

El cómic de Corominas es una semilla de la que seguramente brotarán otras flores rejuvenecidas de los jardines perfumados por los que paseaban los protagonistas de Oscar Wilde; sus contempladores, a pesar de los años, seguirán interrogándose sobre el bien y el mal, la crueldad, la vejez, la muerte... únicamente, quizá, la cuestión de la religión cristiana, cuyos símbolos pueblan sus páginas (y por sí solos merecerían igualmente un estudio detenido en el álbum de Corominas así como la simbología del mundo helénico), quedaría entredicha por su intrascendencia entre las nuevas generaciones, al parecer.

Mas, el álbum de Corominas conlleva otra originalidad, el de ser publicado en su versión francesa antes de la española y haber sufrido, por lo tanto, una segunda operación transductora¹⁸, aunque ésta sólo pueda ser percibida por quien coteje ambas versiones. No es cuestión aquí de pasar lista a todos los cambios operados entre las dos lenguas, por una parte, porque no hemos tenido acceso a la versión original de Corominas que Carole Ratcliff tuvo que traducir y reducir ampliamente. Sabiendo además que el dibujante no habla francés, la libertad de la traductora fue mayor, por no decir total, aunque las normas y pretensiones de la editorial siempre restringen la libertad tanto del uno como del otro. Tampoco sé si se ha ayudado de cualquier traducción anterior de *TPDG*, lo que lejos de ser una ayuda puede ser una losa por temor al plagio y, por consiguiente, desconsiderarse ante un público culto. En lo que atañe a la versión española definitiva, «es una revisión personal de la traducción de Carole Ratcliff y de mi texto original» (Corominas, Buron-Brun, 2021), como me lo confirmó el autor.

Por otra parte, al reconocer que, por falta de conocimiento del francés, «fue muy complicado entendernos», sobre todo cuando «teníamos criterios muy diferentes» (Corominas, Buron-Brun, 2021), Corominas pone de manifiesto el carácter sagrado de una obra personal y el miedo a que el otro no sepa interpretarla y, finalmente, la eche a perder. Si ya cuesta dominar la frustración de no poder intervenir más en el proceso de traducción, confiar plenamente en un tercero desconocido y confiarle una obra que le ha costado sudor

¹⁸ No olvidemos, como lo subraya Doležel, que «El prototipo de la transducción literaria es la traducción», quien se ha inspirado en el esquema de la traducción de Jirí Levy (1963) (Doležel, 1999: 286).

y lágrimas durante años es algo como jugar a la ruleta rusa: o sale bien o sale mal. Quienes son ajenos a cuestiones traductológicas, siempre piensan que hablar idiomas es traspasar un término por otro, o sea cosa de vocabulario, cuando lo esencial radica en todo lo que connota y denota dicha palabra, o sea la cultura. O, en palabras de Doležel, «El traductor no puede reproducir con precisión el significado intensional de la textura original ya que las formas expresivas de la lengua meta difieren de las de la lengua original» (Doležel, 1999: 286). Así, por ejemplo, una de las dificultades principales reside en la elección óptima entre el tuteo y el dar de usted, problema inexistente en inglés que emplea el «you» en ambos casos.

El tuteo predomina en España mientras Francia respeta el dar de usted no sólo por clase social o ámbito profesional entre superiores e inferiores sino también entre jóvenes y mayores. Si nos remontamos a la Inglaterra del siglo XIX, el usted es de uso obligatorio, pero si lo adapto a un cómic francés del siglo XXI, ¿lo convierto o no?; y si es español, ¿qué hago? Es un auténtico dilema. Si me refiero a la traducción francesa de *TPDG* para la prestigiosa colección de La Pléiade de 1996, o sea y para un público erudito, Jean Gattégno emplea el *usted* en los diálogos entre Dorian Gray y lord Henry, incluso cuando aquél le llama familiarmente Harry, pero pasa al *tú* cuando conversan Basil y Dorian Gray o éste con Alan Campbell. Si Corominas, obviamente se inclina por el tuteo (excepto en este último caso en el que opta por el usted (Corominas, 2012: 59-60) o el encuentro de Dorian Gray con James Vane (Corominas, 2012: 62), al contrario de Carole Ratcliff quien prefiere el dar de usted incluso cuando Dorian Gray dirige la palabra a Basil o viceversa (Corominas, 2011: 30 y 55, respectivamente), aunque la furia que le invade al matarle le empuje a tutearlo (Corominas, 2011: 58); se increpan Dorian Gray y Sybil (Corominas, 2011: 38-39); charlan Dorian Gray y lord Henry (Corominas, 2011: 43); pero duda entre ambas formas cuando Sybil habla con su madre (cotéjense la primera viñeta (Corominas, 2011: 35) en la que le habla de usted y la tercera de la misma donde la tutea); y adopta el tuteo del amo a su mayordomo (Corominas, 2011: 40).

Luego, al igual que en todas las traducciones hay fallos y logros, a la altura de lo competente que demuestra ser quien se lleve al ejercicio. De entrada, le debemos reprochar lo inapropiado del subtítulo: «Dorian Gray / d'après Oscar Wilde», así como de algunas colocaciones que desvelan cierta ignorancia como «*planter des pavots*» en vez de «*semer des graines de pavots*», como lo reza la versión original (Corominas, 2011: 45); «*se débarasser d'une tentation*» (Corominas, 2011: 18) por «*succomber à la tentation*», quitándole además su referencia religiosa, imprescindible en la obra, del mismo modo que borrar el dandismo que subyace en el «*jeoven*

elegante» del siglo XIX por un mero «*jeune homme à la mode*» (Corominas, 2011: 42) y de paso producir un contrasentido; sustituir «*l'édition du soir*» y optar por un calco incorrecto de «*édition nocturne*» (Corominas, 2011: 46); o emplear erróneamente el verbo en la traducción del aforismo «*Une sympathie morale chez un artiste amène un maniérisme impardonnable de style*»; sin olvidarse de una relectura atenta, tanto más cuanto que las correcciones automáticas del ordenador le pueden jugar una mala pasada como probablemente es el caso del nombre Vivyan, el único en pasar a su versión francesa, *Viviane* (Corominas, 2011: 29) o la traducción de «sin despertar temor o envidia» que se convierte en «*pour ne pas éveiller la peur ou l'ennui*» (Corominas, 2011: 51), cierto es que *ennui* y *envie* son muy parecidos desde un punto de vista de la escritura, que no del sentido. Otro escollo estriba en la traducción de la onomatopeya; de hecho, el *ouf* aliviador de quien sale de algo aburrido en «*Ouf, quelle pièce épouvantable!*» (Corominas, 2011: 32) debería ser un *boub* reprobador. Sin hablar de las onomatopeyas mantenidas sin traducir: «*Brouagh! Cof! Cof!*» (Corominas, 2011: 63).

Estos ejemplos fallidos no deben ocultar las buenas ocurrencias y los múltiples logros de la versión francesa de este álbum que demuestran las competencias lingüísticas de Carole Ratcliff y las dotes indudables de una buena traductora. Notemos en estos pocos ejemplos cómo va, incluso, dándole mayor peso literario (¿fruto de muchas horas de lectura?) al *Dorian Gray* de Corominas:

«J'étais chez Lady Brandon quand j'ai vu ce jeune homme aux airs d'éternel adolescent» (pág. 15) (suprimido en la versión española)

«[...] Mais ton bateau aura levé l'ancre» (pág. 37) por un simple «tras tu partida»

«Mon cher Dorian, si vous l'aviez épousée, je serais forcé de vous donner raison. Mais Sybil s'est suicidée, et vous... devriez-vous payer pour cela ? Ne vous a-t-elle pas donné, hier soir, de bonnes raisons de la délaissier ? » (pág. 44) por «Mi querido Dorian, si te hubieras casado con ella debería darte la razón. Pero Sybil se ha suicidado, sin ningún derecho, y tú... ¿deberías pagar por ello? ¿Por qué anoche te dio motivos por despreciarla?»

«Señor, entonces ¡qué cosa he adorado! ¡Tiene los ojos del demonio!» por «Mon Dieu, à quel monstre ai-je donc voué un culte! Il a des yeux de démon !» (Corominas, 2011: 57)¹⁹.

Lo cierto es que cada lector que abra el *Dorian Gray* de Corominas encontrará un interés personal, al igual que el autor siente un motivo imperativo por emprender cada nueva aventura. Diseccionar una obra como lo hemos intentado hacer a grandes rasgos, en busca

¹⁹ Aunque admito que en este último ejemplo se le podría reprochar el empleo del indeterminado y traicionar la versión original dándole un sentido distinto.



de la falla, dista mucho de ser el primer objetivo al que se preste el aficionado, aunque la transducción interartística pueda inducir a la comparación, sobre todo en quien conoce la obra original. Si *The Picture of Dorian Gray*, y la obra en general de Oscar Wilde, sigue fascinando y despertando tanto interés²⁰ es que, más allá de su denuncia de la puritana e hipócrita sociedad victoriana, encierra la vida misma del artista, su capacidad de «Guérir l'âme par les sens, et les sens par l'âme!» (Wilde, 1996: 525) y no sólo la de su público, sino, antes que nada, la suya. O como concluía su misiva Corominas: «¡la autoestima de los artistas es complicada!» De mayor complejidad fue el guante que recogió al afrontarse a la obra maestra de Wilde y con qué destreza devanó la madeja para, convidando a toda la parafernalia del antiguo mundo, re-crear un inédito e insólito ovillo y, de este modo, abrirse al nuevo mundo. Tan numerosos fueron los lectores que a los tres meses salía una nueva edición.

¡CHAMPÁN!

²⁰ Especializada en cómics, la editorial Astiberri publicó en 2019 *La divina comedia de Oscar Wilde* firmada por Javier de Isusi. En 2012 el mismo autor ya había ilustrado para la misma editorial *El retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde.



BIBLIOGRAFÍA

- Andrae, J. B., Gallie, M. (1998 y 2000): *Wendigo*, Tomo 1 y 2, Boulogne-Billancourt, Glénat.
- Bobes Naves, M. C. (11-12-2016): «El proceso de transducción escénica», en línea: <https://journals.uio.no/Dialogia/article/view/4039/3516> (último acceso: 22/08/2021).
- Brion, C. (mai 2012): «L'esthétique fin de siècle : tentative d'une définition unitaire», en Éric Lecler et Sandra Ragueneau (éds.): *Littérature comparée et Esthétique(s)*, Université Aix Marseille, MaLICE, n° 3. En línea: <https://cielam.univ-amu.fr/malice/articles/lesthetique-fin-siecle-tentative-dune-definition-unitaire> (último acceso: 22/09/2021).
- Constán, S. (2009): *Wilde en España. La presencia de Oscar Wilde en la literatura española (1882-1936)*, prólogo de Luis Antonio de Villena, León, Akron.
- Corominas (2011): *Dorian Gray*, traducción de Carole Ratcliff, Paris, Editorial Daniel Maghen.
- Corominas (2012): *Dorian Gray*, Madrid, Diábolo Ediciones.
- Corominas, E., Buron-Brun, B (de) (2021): Correspondencia (02/09/2021).
- Doležel, L. (1999): «La transducción de los mundos ficcionales: Las reescrituras posmodernas», *Heterocósmica*, Madrid, Arco Libros.
- Doležel, L. (2002): «Semiótica de la comunicación literaria», en Jesús G. Maestro (comp.), *Nuevas perspectivas en semiología literaria*, Madrid, Arco/Libros.
- Domínguez, C.; H. Saussy; D. Villanueva (2016): *Lo que Borges enseñó a Cervantes*, Barcelona, Penguin Random House.
- Englehart, S., Trimpe, H: (1973): *The Incredible Hulk*, Marvel Comics.
- Eisner, W. (reed. 2017): *La narración. gráfica*, Barcelona, Norma.
- García Mahiques, R. (2015): «El alma como mariposa. Del mito de Psique a la retórica visual del Barroco», *Goya*, 352: 208-227.
- Gengembre, G. (2003): *Le romantisme en France et en Europe*, Paris, Stock.
- Gobierno de Canarias: *Guía básica para descubrir el cómic*, en línea: www3.gobiernodecanarias.org
- Isusi, J. (de) (2019): *La divina comedia de Oscar Wilde*, Bilbao, Astiberri.
- Lautréamont (1963): *Les chants de Maldoror*, en *Œuvres complètes*, prólogos de L. Genonceaux (1890), Rémy de Gourmont (1921), Edmond Jaloux (1938), André Breton (1938),



- Philippe Soupault (1946), Julien Gracq (1947), Roger Caillois (1947) y Maurice Blanchot (1949), Paris, Librairie José Corti.
- McCloud, S. (1993): *Understanding Comics: The Invisible Art*, Northampton, Massachusetts (USA), Kitchen Sink Press.
- Maestro, J. G.: *Intérprete o transductor*, en línea: <http://jesus-g-maestro.blogspot.com/2014/10/interprete-o-transductor.html> (último acceso: 22/08/2021).
- Maestro, J. G. (2007): *Los materiales literarios. La reconstrucción de la literatura tras la esterilidad de la 'teoría literaria' posmoderna*, Vigo, Academia del Hispanismo.
- Merle, R. (1948): *Oscar Wilde, appréciation d'une oeuvre et d'une destinée*, Rennes, Imprimeries réunies, 1948; Hachette, 1948. Reedición renovada, Librairie académique Perrin, 1984 y Editions de Fallois, 1995.
- Missoffe, M., Adlard, C. (2011): *Le souffle du Wendigo*, Paris, Soleil Productions; (2013): *El aliento del Wendigo*, Barcelona, Norma Editorial.
- Multo (Ghost) (2018): *The Flowers of Dorian Gray, Part One*, <https://multoghost.wordpress.com/2018/02/16/the-flowers-of-dorian-gray-part-one/> y Multo (Ghost) (2018): *The Flowers of Dorian Gray, Part Two*, <https://multoghost.wordpress.com/2018/02/18/the-flowers-of-dorian-gray-part-two/> (último acceso: 07/03/2021)
- Rimbaud (1870): «Ophélie», *Recueil de Douai*.
- Schellino, A. (2017): «Baudelaire, portraitiste et théoricien du portrait», *Romantisme*, Armand Colin, núm. 176: 47-58. En línea: <https:// Cairn.info/revue-romantisme-2017-2-page-47.htm> (último acceso: 22/08/2021).
- Stokes, J. (ed.) (1992): *Fin de Siècle/Fin du Globe. Fears and Fantasies of the Late Nineteenth Century*, New York, Saint Martin's Press.
- Wellek, René (1941): «The Parallelism between Literature and the Arts», en *English Institute Annual*: 29-63.
- Wilde, O. (1994): *The Picture of Dorian Gray* (1891), London, Penguin Books.
- Wilde, O. (1996): *Œuvres*, Jean Gattégno (éd.), Paris, Gallimard, La Pléiade.
- Wilde, O. (2012): *El retrato de Dorian Gray*, Ilustr. J. de Isusi, Bilbao, Astiberri.



SOBRE LA AUTORA

Bénédicte de Buron-Brun

Profesora Titular acreditada en la Université de Pau et des Pays de l'Adour (Francia). Especialista en Francisco Umbral, ha escrito numerosos artículos, ha organizado varios coloquios internacionales y ha coordinado otros tantos libros sobre su obra literaria y periodística: *Francisco Umbral: una identidad plural*, *Mujeres de Umbral*, *Francisco Umbral. Memoria(s): entre mentiras y verdades*, *Francisco Umbral. Verdades y contraverdades del Cuarto Poder* así como el Monográfico 1 (2017) de la revista *Actio Nova* (DOI: <http://dx.doi.org/10.15366/actionova2017.m1>) *Homenaje a Francisco Umbral*, en colaboración con Juan Carlos Gómez Alonso, y la edición de *Treinta cuentos y una balada* de Francisco Umbral (Renacimiento, 2018). Sus trabajos versan también sobre otros autores españoles e hispanoamericanos y sobre traducción especializada. En torno a estos temas ha editado los volúmenes *Identité, altérité, interculturalité: perceptions et représentations de l'étranger en Europe et dans l'Arc Atlantique*, *Poétique et traduction* o *El humor y la ironía como armas de combate: Literatura y medios de comunicación en España (1960-2014)*.

Contact information: Correo electrónico: benedicte.deburonbrun@univ-pau.fr