

# Traducción teatral: texto y escena

Luiz Carlos Neves

*Dramaturgo y traductor literario*

El taller sobre traducción de textos teatrales de la X Semana del Traductor y del Intérprete versó sobre la traducción de cinco casos diferentes de textos dramáticos, cada uno de los cuales presentaba aristas inusuales en el proceso de volcar palabras a otras lenguas.

En primer lugar, estudiamos a Nelson Rodrigues, con obras traducidas por mí y montadas en Caracas: *Beso en el asfalto*, *Toda desnudez será castigada* y *Vestido de novia*. Escogí este autor por ser uno de los más importantes dramaturgos del Brasil, y celebrarse este año el centenario de su existencia.

En segundo lugar, examinamos la obra *La farsa de Inés Pereira*, de Gil Vicente, dramaturgo portugués del siglo XV, considerado el primer gran dramaturgo de ese país. Su traducción exigió en primer lugar una traducción intralingüística, del portugués antiguo al portugués moderno, y luego al español, realizada por mí, y posteriormente un trabajo de rima y métrica, de Isabel de los Ríos, conservando los subgéneros poéticos utilizados por el autor, para el Grupo Teatrela, especializado en teatro de repertorio.

La tercera obra fue *El burlador de Sevilla*, de Tirso de Molina, versionado al inglés por el poeta y dramaturgo Derek Walcott. Esta obra fue escogida porque, según la confesión del propio traductor, el trabajo fue realizado sin el conocimiento del castellano, idioma original de la pieza.

En cuarto término, trabajamos con *La casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca, traducida al francés por André Belamich, elegida por ser una obra de referencia para los alumnos, incluso de los no versados en teatro, y por tratarse de un idioma vecino al nuestro, lo que presenta particulares dificultades por aquello de los amigos peligrosos (falsos amigos), que pueden llevar a equívocos.

En quinto lugar, el taller tuvo como objetivo analizar algunas versiones de la *Ópera de los tres centavos*, de Bertolt Brecht, en cuyo estudio me detendré. Los debates se centraron en varios tipos de traducciones, señalando las desviaciones mínimas y las desviaciones máximas, en relación al texto original.

El texto no es original. Brecht se basó en la *Ópera del vagabundo*, de John Gay (1728). Si se analiza la mundialmente conocida *Balada de Mackie Messer*, con letra de Brecht y música de Kurt Weill, hasta el que desconoce el alemán percibe la permanencia de los personajes Macheath y Jenny Towler y de sitios londinenses, tales como el Strand y el Soho. Se trata, por tanto, de una obra teatral en alemán, ubicada en Londres.



Luiz Carlos Neves, escritor y traductor, concluye:  
"En una traducción teatral, el traductor está al servicio de una puesta en escena"

Las traducciones al francés de la misma balada muestran caminos distintos. Hugue Aufray (1931) solo menciona a Mackie, y prefiere jugar con las rimas más que con el contenido, por ejemplo: *nuit, luit, fuit, suit, bruit*.

Los trabajos de Boris Vian (1956) —"Les dents longues, redoutables / Le requin tue san merci"— y de Claude Héméry (1964) —"Le requin, lui, a des dents / Mais Mackie a un couteau"— contienen a su modo la comparación entre los dientes del tiburón y la navaja de Mackie, sin desviarse mucho del texto alemán.

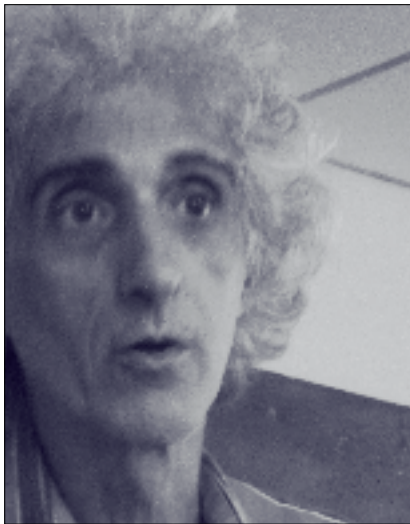
En inglés, el texto de Marc Blitzstein (1954) —"Oh, the shark has pretty teeth, dear"— difiere poco del de Bobby Darin (1958) —"Oh, the shark, babe, has such teeth, dear".

Como se ve, las letras de la balada de *Mackie the Knife* siguen líneas argumentales sin muchas variaciones entre sí y en relación con el texto brechtiano, con excepción de la de Aufray, distante de la caracterización del personaje.

De seguida, vamos a ver qué ocurrió en la reescritura de dicho musical, por dos dramaturgos latinoamericanos. Chico Buarque, en el prólogo de la *Ópera do malandro*, explica que el musical está basado en la mencionada obra de John Gay y la de Brecht, además de las películas *La ópera de los tres centavos* de G.W. Pabst (1931) y *Getulio Vargas* de Ana Carolina (1974). Toda esa información fue discutida y reelaborada por un grupo de actores y directores.

En el caso de Chico Buarque, fiel a la estética brechtiana del extrañamiento, en el primer parlamento de la obra es el productor quien toma la palabra y dice a su público, con mucho humor, que esa es una obra de teatro musical. Se desmonta, desde el primer momento, la identificación y la catarsis aristotélica.

Volviendo a la comparación con *La balada de Mackie*, ya no es el marginal inglés, sino el malandro de Río de Janeiro. Ya en la canción se muestra la "viveza" del protagonista. Este entra en un bar, se toma un vaso de aguardiente y se escapa sin pagar. El mesonero, al darse cuenta del faltante, pasa el perjuicio a su patrón, este al distribuidor, este al alambiquero, este al banco, este al productor, este al cargador, este al transportista y, de regreso, al dueño del bar, al mesonero y finalmente al malandro. Se trata de un "ritornello" de transferencia del daño financiero y de la "viveza", la cual no es atributo del malandro sino de todos los de la cadena económica.



El dramaturgo brasileño-venezolano Luiz Carlos Neves habla a los miembros de su taller sobre traducción literaria

*La Ópera del malandro* sirve así para proporcionar al público el contexto: Río de Janeiro, 1940, y el espíritu del tramposo, no como característica del protagonista, sino de muchos personajes. Estos son elementos innovadores en el proceso de traducción para la escena.

El otro ejemplo latinoamericano es el de Edgar Soberón Torchia y su *Pedro Navaja*. En sus propias palabras, se trata de una comedia dramática sugerida por la *Ópera del Malandro* de Chico Buarque, el guión del film homónimo y la canción “Pedro Navaja”, de Rubén Blades, todos basados en *The Beggar’s Opera*, de John Gay. El musical fue ambientado en Panamá, en 1955.

Igualmente usa el “distanciamiento” de Brecht. Un personaje se dirige al público: “Y aquí comienza en 1950, en la Cantina Ipanema de la calle K, propiedad de Absalón Mizrachi, rey de los quilombos, el proxeneta más grande de Panamá. Esta noche estamos aquí los integrantes de la pandilla de Pedro Navaja...”.

Se ve que, igual que el musical brasileiro, la obra panameña ubica la acción dramática por estos lados. La traducción no es solo de los textos, sino que implica una “nacionalización” de los problemas planteados. Los elementos satíricos existentes en la obra de John Gay son adaptados a una burla “local”, en que los personajes están más cercanos al público, con sus antihéroes elegantes o no, de bajo o alto coturno.

En ninguno de los casos antes mencionados se hace apología de la violencia o de la viveza. Con la excepción de John Gay, quien no era brechtiano por razones obvias, no se busca la identificación con el malandro, sino que los espectadores se percaten de que —según el distanciamiento— se trata de una obra de teatro, sátira a las óperas italianas y a los antihéroes.

Los ejemplos antes mencionados plantean la naturaleza específica de la traducción teatral. No se trata de versionar un texto y volverlo a confinar en un libro. Se traduce el libreto, se hace el montaje, con los pertinentes apuntes de dirección, producción, actuación, música, vestuario, escenografía, iluminación, etc., y solo después se publica, si es el caso.

Lamentablemente, ninguno de los dramaturgos versionistas hizo referencias o reflexiones sobre el acto de traducir. Sin embargo, ese mismo hecho es un dato interesante, pues dice sin decirlo que no les importaba la traducción en sí, sino el montaje de la obra. La traducción es un medio, no un fin. En este último caso, sin embargo, eso es lo deseado en la narrativa y en la poesía... o en el teatro para leer.

De esa manera, mucha información se pierde en las miles de cuartillas anotadas por los responsables de cada área del montaje. Y el problema se repite tantas veces como puestas en



*Luiz Carlos Neves en su taller: ¿Ser o no ser? La traducción del teatro*

escena. Puede el lector tener control sobre el texto (o textos) de origen, pero el resultado es limitado. Hágase una analogía con la música. Aunque la partitura de Kurt Weill aparezca en todos los montajes de los siglos XX y XXI, cada solista, cada grupo musical, cada cantante dará su versión personal a las progresiones armónicas. La ejecución no es lo que está en la partitura. No se trata de un organillo de viento que repite y repite la misma canción, gracias a los rodillos y cilindros perforados, independientemente de quien sea el organillero.

En los casos sugeridos para discusión en nuestro taller, puede verse de qué modo aparecerá un texto original, un texto traducido, pero ambos como referencia, como punto cero dentro de un proceso de puesta en escena.

Si repetimos a Roman Jakobson, para quien en el teatro la palabra está al servicio de la acción dramática, en una traducción teatral, el traductor está al servicio de una puesta en escena.