

Mesa redonda “Traducir teatro en la Argentina”, 31ª FERIA Internacional del Libro, Buenos Aires, 30.04.2005

Traducción teatral:
cada maestrillo con su librillo
por Pablo Ingberg

La traducción, en especial la traducción literaria, dista mucho de ser una ciencia exacta: se puede decir que $2 + 2$ es igual a 4, pero no es posible predicar la misma igualdad entre el griego antiguo $\sigma\tilde{\omega}\mu\alpha$ y el castellano “cuerpo”, o entre el inglés *stomach* y el castellano “estómago”, dos ejemplos que darían para hablar mucho. Los lectores que cotejan una traducción con su original suelen sentirse legítimamente en el derecho de disentir con el traductor. Lo mismo experimentan comúnmente los traductores que cotejan una traducción ajena. No existen dos traductores que arriben a resultados exactamente iguales. Cada uno, además de sus cumbres de lucidez y sus abismos de extravío, tiene sus criterios propios, que a veces varían en matices a lo largo del tiempo. Suelo decirme que, después de terminar cada nueva traducción, uno debería hacer de nuevo todas las que hizo antes, porque seguramente cambiaría como mínimo la manera de resolver unos cuantos detalles.

Dentro de ese contexto general de la traducción literaria, la traducción teatral tiene algunas características específicas que me gustaría esbozar, sobre la base de mis experiencias. Mucho después de haber estudiado teatro, actuado en algunas obras, escrito una y participado de su puesta en escena, traduje a lo largo de varios años dos piezas de Sófocles y catorce de Shakespeare, siempre para Editorial Losada. Entre medio, hice la versión castellana inicial de la comedia musical *Te quiero, sos perfecto, cambiá*, aunque luego por asuntos de producción y derechos no me cupo ningún crédito; lo menciono porque fue una experiencia con un original contemporáneo y destinado a la representación. He aquí, entonces, algunas cuestiones que se me fueron planteando a partir de esos trabajos:

1. ANTIGÜEDAD Y CONTEMPORANEIDAD

Ésta no es una cuestión exclusiva de la traducción teatral, pero en teatro presenta ciertas particularidades.

Difícilmente alguien dude de que la traducción de una obra contemporánea escrita en un lenguaje contemporáneo tiene que sonar contemporánea. Pero la traducción de una obra de otra época ¿tiene que sonar contemporánea o antigua?; y si ha de sonar antigua, ¿de qué manera?

Planteado de otro modo: el lector o espectador de la obra original a tener idealmente en vista a la hora de traducir, a fin de buscar alguna equivalencia con los lectores o espectadores de la traducción, ¿es un contemporáneo de la composición de la obra, o un contemporáneo de la traducción? Porque, si bien las obras de Shakespeare, por ejemplo, siguen siendo evidentemente actuales, para un espectador o lector inglés de hoy la lengua que allí se habla, así como para nosotros la que se habla en una obra de Lope de Vega, resultan bastante diferentes de todas las variantes del inglés y el castellano escritos y hablados en la actualidad.

Para seguir hoy palabra por palabra una obra del Siglo de Oro español hacen falta uno o más de los siguientes apoyos: amplios conocimientos del castellano de ese entonces, una edición bien

anotada, un buen diccionario. Lo mismo necesitan hoy un inglés o un australiano para seguir palabra por palabra una obra de Shakespeare.

(Una breve digresión acerca de las notas, que a mi juicio están hoy bastante “injustipreciadas”. Es verdad que pueden servir de excusa a la pereza o incapacidad de traductores que, en vez de buscar una resolución más compleja, optan por una mala traducción literal con aclaración en nota. Pero un mal uso no tiene por qué desacreditar todos los demás. Una buena edición castellana del *Quijote* es una edición bien anotada. Lo mismo sucede con las buenas ediciones inglesas de obras de Shakespeare. Y lo mismo debe suceder, a mi juicio, con una buena traducción de cualquier obra de cierta antigüedad.)

Supongo que muchos coincidirán conmigo en que las traducciones de este tipo de obras debe corresponder a la antigüedad del original de algún modo, y en que ese modo no puede consistir en traducir, por ejemplo, una obra de Shakespeare estrictamente a “la lengua de Lope”, su contemporáneo, “lengua” que el traductor conoce sólo por los libros y/o las puestas en escena. Tal vez el mejor resultado posible sea traducir a una lengua actual más o menos neutra contaminada por el saber libresco de la lengua antigua, con todas las notas que parezcan necesarias para la comprensión de esos toques de antigüedad, del mismo modo que las requiere hoy el original para los lectores nativos.

En el caso de Sófocles, no existen ni una lengua castellana contemporánea del original griego, ni hablantes actuales de la lengua en que ese original fue escrito, porque el griego moderno es aproximadamente tan distinto del antiguo como el castellano del latín. Pero, en mi opinión, una dosis de extrañeza antigua en la lengua, similar a la planteada respecto a Shakespeare, es igualmente aconsejable.

2. EDICIÓN Y REPRESENTACIÓN

La traducción para edición y la traducción para representación ¿deben ser iguales? Idealmente sí. Pero ambas presentan especificidades que merecen ser atendidas. Básicamente, un lector puede suspender la lectura para reflexionar, volver atrás para releer un pasaje, acudir a una nota al pie u otro material de apoyo, mientras que el espectador necesita una relación más inmediata con el texto, aunque por otro lado cuenta con el apoyo visual y sonoro de la puesta en escena (actuación, escenografía, vestuario, etc.). A grandes rasgos, una traducción para edición puede promover un mayor esfuerzo del lector que lo acerque más hacia el original, mientras que una traducción para la representación tal vez deba plantearse hacer un mayor esfuerzo por acercar el original hacia el espectador.

1-2. EJEMPLOS

Voy a dar unos ejemplos que ilustran los dos aspectos hasta aquí esbozados (lengua y época, edición y representación):

a) En muchas obras de Shakespeare aparece el vocablo *scruple*, “escrúpulo”, antigua unidad de peso farmacéutica equivalente a 24 granos, o sea 1,198 gramos, según lo registra el Diccionario de la Real Academia Española (6ª acepción de “escrúpulo”). Pero el sentido hoy habitual de la palabra inglesa y de la castellana ya existía. El espectador originario de aquellas obras se encontraba entonces frente un término que tenía más de una acepción, y estaba empleado en una

que le era familiar, según se advierte por la recurrencia con que Shakespeare la emplea. Un lector o espectador anglófono de hoy, por el contrario, se halla a este respecto en una situación similar a la de su contemporáneo hispanohablante: un vocablo ampliamente conocido, *scruple* / “escrúpulo”, aparece con un sentido desusado. En general, el contexto suele facilitar la comprensión. Cito a título ilustrativo un parlamento de Porcia, disfrazada de abogado, en la escena del juicio de *El mercader de Venecia*:

Entonces preparaos para cortar la carne.
 Nada de sangre viertas, ni cortes más ni menos
 Sino una libra justa de carne. Más o menos
 Que cortes que una libra justa, por más que sea
 Lo que en sustancia la haga más liviana o pesada,
 O incluso la vigésima parte en que se divida
 Un solo pobre **escrúpulo**, que el platillo se incline
 Tan sólo en la medida del grosor de un cabello,
 Y mueres tú y tus bienes se te confiscan todos.

Una traducción que busque un efecto similar al del original sobre sus lectores y espectadores nativos de aquel entonces podría verter *scruple* como “gramo”, unidad de medida hoy habitual y cuya diferencia en peso respecto al escrúpulo es insignificante, aunque así se perdería el matiz subyacente en la otra acepción de *scruple* / “escrúpulo”. Si en cambio se toma como referencia al lector o espectador nativo actual, “escrúpulo” sería la traducción más apropiada. En ese caso, una traducción para ser publicada cuenta con la posibilidad de hacer la respectiva aclaración en nota. Una traducción para ser representada no ofrece la misma posibilidad, y, si se corre el riesgo de que a muchos espectadores se les escape algo importante, en un caso como el de este ejemplo se podría preferir “gramo” en lugar de “escrúpulo”.

Sin embargo, yo sería cauteloso con esas “adaptaciones a lo contemporáneo para facilitar la comprensión”. En el pasaje que acabo de citar, el contexto hace obvio que escrúpulo es algo relativo al peso, y por otro lado, la dificultad es la misma para los espectadores en lengua original. Por lo demás, en las puestas en escena de obras de Shakespeare en inglés es común que se hagan recortes o incluso alteraciones en el orden de pasajes o escenas, pero jamás que se cambie una palabra por otra para facilitar la comprensibilidad. ¿Por qué hacerlo entonces disfrazado bajo la traducción?

A fines de 1999 entrevisté a Harold Bloom. Intenté pedirle una opinión relativa a la película de Al Pacino *Looking for Richard* (*En busca de Ricardo III*). Él me cortó en seco con que no la había visto. Insistí con que Pacino indagaba sobre maneras en que podría hacerse a Shakespeare más comprensible para los espectadores de hoy, y Bloom me respondió tajante: “estupidizándolo”. Él se refería a las puestas en escena de los últimos tiempos, pero yo creo que lo mismo se aplica a las traducciones para edición y a las versiones para representación en otras lenguas.

b) Otro ejemplo viene a cuenta. Voy a leer el comienzo de *Antonio y Cleopatra*. Entran dos romanos seguidores de Antonio, y uno de ellos, lamentando el estado en que se halla su líder por el amor a Cleopatra, le dice al otro:

FILÓN
 No, pero esta chochez de nuestro general
 Desborda la medida. Sus ojos tan gallardos,

Que en frente de las filas en formación de guerra
 Brillaban como un Marte plateado, ahora se inclinan,
 Y oficio y devoción de su vista se centran
 En un rostro moreno. Su corazón de mando,
 Que en el fragor de grandes batallas reventaba
 Las hebillas del peto, renuncia a todo temple
 Para pasar a ser el fuelle y abanico
 Que le enfría el ardor a una **gitana**.

“Gitana” traduce aquí *gipsy*. Las ediciones modernas en inglés aclaran en nota que esa palabra significa allí *Egyptian*, “egipcia”. Algunas buenas ediciones agregan que *gipsy*, “gitano/a”, es precisamente una deformación abreviada de *Egyptian*, “egipcio/a”, porque se creía que los gitanos provenían de Egipto. Varias traducciones castellanas que cotejé vierten aquí “egipcia”, esto es, no traducen el texto, *gipsy*, sino la nota, *Egyptian*, procedimiento lamentablemente demasiado difundido en las traducciones de Shakespeare. Sin embargo, la palabra castellana “gitano” es similarmente una deformación abreviada de “egiptano”, y por la misma razón que en inglés, según lo registra el DRAE, donde incluso la cuarta acepción de esta palabra es: “natural de Egipto”. Pero además, y no menos importante, la palabra inglesa *gipsy*, al igual que la castellana “gitano”, tenía, y mal que pueda pesarnos sigue teniendo, ciertas connotaciones negativas, y es precisamente con esa intención despectiva que llama así a la reina egipcia este romano. Pues bien, ahora voy a leer un breve pasaje de *La hija del aire*, la obra de Calderón de la Barca que se puso aquí magníficamente en escena el año pasado; en la Segunda parte, acto primero, dentro de un extenso parlamento de Semíramis en que ella se jacta de sus triunfos, dice lo siguiente:

... ¿Quién esguazó
 el Nilo, ese monstruo horrendo
 que es con siete bocas hidra
 de cristal, en seguimiento
 de la rota que le di
 al **gitano** Tolomeo?

Dicho sea de paso, la edición de Alianza trae cuatro notas a este pasaje de sólo cinco versos y fracción: esguazó = vadeó; siete bocas = los brazos del delta; rota = derrota, y gitano = egipcio. Nótese dos cosas: 1º) que si en lugar de “gitano” pusiéramos “egipcio”, no se modificarían ni el metro ni el ritmo (“al gitano Tolomeo” / “al egipcio Tolomeo); 2º) que en consecuencia Calderón escribió “gitano” por otra razón, y es muy probablemente por el matiz despectivo con que está empleada la palabra, porque Semíramis está jactándose de su triunfo sobre el “gitano Tolomeo”. En la puesta en escena de Jorge Lavelli que pudo verse aquí el año pasado, no se modificó “gitano” por “egipcio”. Yo no veo por qué habría que hacerlo al traducir a Shakespeare. Shakespeare y Calderón siguen siendo en cierto sentido nuestros contemporáneos, pero yo creo que un traductor no debería olvidar que a un anglófono de hoy la lengua de Shakespeare le suena a grandes rasgos tan “antigua” como a nosotros la de Calderón.

c) Un último ejemplo a este respecto. En la escena final de *Hamlet*, el rey pone en una copa de vino, de la que pretende que Hamlet beba, una perla, que presumiblemente contiene el veneno. Él la llama *union*, “unión”, antigua forma de designar una perla valiosa, según figura en el DRAE (12ª acepción). Poco después el rey la llama una vez *pearl*, “perla”, y luego Hamlet vuelva a llamarla

union, esta vez con el más que probable doble sentido de “unión (matrimonial)”. Si en los tres casos se traduce “perla” para simplificar la comprensión, como he visto en varias traducciones, se pierde totalmente ese doble sentido, además de la variación que el autor prefirió. Traigo a colación este ejemplo porque se trata de un caso en que la puesta en escena puede hacer algo equivalente a lo que hace una nota al pie: la nota aclararía en este caso que “unión” es una perla, mientras que en la puesta en escena se la llama “unión” y se muestra que es una perla (y si por sus dimensiones no es claramente distinguible desde las butacas lejanas, poco después el texto mismo se encargará de aclararlo).

d) Cuando se trata de obras contemporáneas que se traducen para la escena, en cambio, la adaptación puede llegar a ser a veces bastante inevitable, por ejemplo cuando nos encontramos, a propósito de cuestiones más o menos universales, con un detalle de localismo mayormente desconocido por nuestro público. En la comedia musical que mencioné, hay una canción cuyo título y estribillo es *Always a bridesmaid, never a bride*, “siempre una *bridesmaid*, nunca una *bride*”. *Bride* es “novia”, y *bridesmaid*, literalmente algo así como “doncella de la novia”, responde a una costumbre estadounidense que entre nosotros no se practica: la novia elige a sus mejores amigas, y una tela y modelo de vestido que todas ellas deben ponerse por igual. No quiero extenderme más, pero en la acumulación de tales vestidos luego inservibles radica la gracia de esta canción. Al traducir, había que tener en cuenta que esa costumbre aquí no se practica y no es muy conocida. Además, por tratarse de una canción, había que respetar estrictísimamente la métrica y en lo posible los acentos. Mi versión inicial fue: “siempre testigo, nunca al altar”, y la que finalmente quedó es muy semejante.

3. VERSO Y PROSA

Las tragedias y comedias en la antigua Grecia se escribían en verso. El teatro isabelino combinaba prosa y verso, éste a veces con rima. No se trata de meras formas ornamentales, sino de rasgos intrínsecos con funciones dramáticas. En la tragedia griega, los parlamentos de los personajes se componían en trímetros yámbicos, metro que Aristóteles califica de *λεκτικός*, algo así como “apropiado para hablar, conversacional”, mientras que los coros se componían en metros propios del canto lírico. En el teatro del Siglo de Oro español se utilizaban distintos tipos de verso para distintas situaciones, por ejemplo el endecasílabo [o el heptasílabo] para las más solemnes y el octosílabo del romancero para las más ligeras. Shakespeare emplea en general la prosa para los pasajes cómicos o informales y el verso para los más formales o graves. A menudo el paso de una a otra forma acompaña el cambio de tono dentro de una misma escena. La rima, por su parte, sirve en Shakespeare para diversos fines: 1) subrayar la solemnidad de una situación; 2) destacar una sentencia o un proverbio (igualmente en castellano da carácter a muchos refranes: “del dicho al hecho hay un largo trecho”, “donde fueres, haz lo que vieres”); 3) también sirve para resaltar la artificiosidad de un pasaje (como la obra dentro de la obra en *Hamlet* o la mascarada nupcial en *La tempestad*); 4) para indicar el final de una escena, analogable al *chan chan* que suele cerrar los tangos (estas rimas cumplían una función semejante a la que cumple hoy el telón, que en aquella época no existía). En suma, el verso y la rima hacen a la producción de sentido.

Yo creo que una traducción que no toma eso en cuenta es sólo una traducción parcial. Alguien podrá argumentar, quizá desde la pereza, que se trata de convenciones antiguas en desuso. Sin embargo, están presentes cuando leemos o vemos en escena obras del Siglo de Oro español, y Shakespeare es contemporáneo de esas obras, no de las que se escriben en la actualidad.

Queda claro que yo estoy por la traducción en verso. Ahora veamos en qué tipo de verso. Las dos obras de Sófocles las traduje en verso libre, pero con patrones rítmicos de la poesía castellana. Hoy no sé si no intentaría seguir algún esquema más fijo. Las obras de Shakespeare están escritas mayormente en pentámetros yámbicos, de diez sílabas, que a veces pueden ser once y en algún caso de irregularidad llegar a doce. El endecasílabo castellano es el que más se parece al pentámetro yámbico inglés en la canonicidad y en la cantidad de sílabas. Pero al traducir del inglés al castellano siempre se agregan algunas sílabas. Palabras frequentísimas en Shakespeare como *heart*, “co-ra-zón”, *thought*, “pen-sa-mien-to”, *nature*, “na-tu-ra-le-za”, tienen varias sílabas más en castellano, y lo inverso es muchísimo menos frecuente. Por lo tanto, el endecasílabo obliga, o bien a sintetizar, o bien a agregar versos y por lo tanto no respetar la unidad de sentido de cada verso del original. El verso libre no acarrea esos problemas, pero la irregularidad métrica hace que al ser oído en boca de otros no siempre se perciba muy claramente la diferencia con la prosa. Precisamente Vanessa Redgrave, gran actriz experimentada en Shakespeare, al ser entrevistada por Al Pacino en la película *Looking for Richard*, recalca la importancia de la regularidad del ritmo yámbico en la pronunciación de los actores. Por eso yo traduzco en alejandrinos, un metro cuya tradición castellana puede remontarse hasta Gonzalo de Berceo y que se empleaba en la tragedia neoclásica francesa: su patrón de catorce sílabas, que pueden bajar hasta doce o ascender hasta catorce según los acentos finales de cada hemistiquio, permite absorber con comodidad el incremento silábico que se produce naturalmente al pasar del inglés al castellano, y seguir entonces al original verso por verso. Planteado el tema así en abstracto, más de uno podrá pensar que traducir con metro fijo, y con rima cuando es el caso, probablemente fuerce a alejarse a menudo del sentido del texto original. Sin embargo, yo cotejo otras traducciones cuando hago las mías, y suelo comprobar que hasta las traducciones en prosa se alejan más del original que mis versos, porque con frecuencia explican o parafrasean en lugar de traducir, o no respetan las repeticiones, las metáforas y otras figuras. Eso también daría para hablar mucho, pero creo que ya he hablado bastante por hoy.