

Shakespeare con música de Neruda Pablo Ingberg

Hace cincuenta años se estrenaba en Santiago de Chile una versión escénica de Romeo y Julieta realizada por el poeta Pablo Neruda...

En abril de este 2014 se cumplieron cuatrocientos cincuenta años del nacimiento de William Shakespeare, uno de los autores más universales de todos los tiempos, como lo demuestra la gran cantidad de actividades con que se homenajeó por ese motivo su legado y su memoria en todas las latitudes. Otro tanto sucedió en 1964, cuando se conmemoraba el cuarto centenario de su nacimiento. Entre las celebraciones de aquel aniversario de hace cincuenta años se contó el estreno de *Romeo y Julieta* en versión del chileno Pablo Neruda, uno de los poetas más destacados del siglo XX.

A Neruda le había encargado el año anterior la traducción con ese fin el Instituto de Teatro de la Universidad de Chile, cuyos alumnos finalmente la estrenaron en Santiago el sábado 10 de octubre de 1964. Un dato de color: el papel de Mercucio estaba a cargo de Franklin Caicedo, talentosísimo actor chileno que desarrollaría luego una extensa carrera en la Argentina. El ejemplar del libro con el texto inglés de Shakespeare utilizado por Neruda para su trabajo, con anotaciones suyas en los márgenes, se conserva en La Chascona, una de las varias casas del poeta convertidas en museo, ésta ubicada en el bello barrio santiaguino de Bellavista. Su traducción fue publicada en forma de libro ese mismo año 1964 en Buenos Aires por Editorial Losada, que ha continuado reeditándola desde entonces. Desde 2001 la publica también Pehuén Editores en Chile.

El hecho de que esa versión haya sido concebida para la representación es fundamental al momento de considerarla, ya que si bien idealmente las traducciones para la edición y para la representación deberían ser idénticas, cada una tiene sus especificidades: un libro (a diferencia de una puesta en escena) permite al lector detenerse a pensar, volver atrás, releer, remitirse a una nota al pie, mientras que la puesta en escena (a diferencia de un libro) cuenta con los recursos de la actuación, la escenografía, el sonido, las luces, el vestuario.

El paso del texto escrito a la puesta en escena suele acarrear algunas modificaciones, incluso dentro de la misma lengua, sin que entre en juego la traducción. Ya en tiempos de Shakespeare se presume que los textos utilizados en la representación eran en algunos casos más breves que los publicados en forma de libro: un texto como el que conocemos de *Macbeth*, de unas dos mil trescientas líneas entre verso y prosa, tendría la extensión adecuada para una función teatral de duración aceptable, mientras que el texto usual de *Hamlet*, de unas tres mil ochocientas líneas, debía recortarse. Cuando hoy en día se llevan a escena obras de Shakespeare en países de habla inglesa, es habitual el recorte de pasajes por diversos motivos, entre ellos el no menor de la duración. También suele haber trasposiciones de pasajes o escenas, aunque no tantas como se estilaba en el siglo XIX, cuando el uso de grandes decorados volvía muy complejo seguir los constantes cambios de lugar en que acostumbraba incurrir en sus piezas el Bardo. Lo que no hacen las puestas de habla inglesa es modernizar las palabras del autor o cambiarlas por palabras de otros. Si aparece un Ricardo III de Shakespeare vestido con uniforme nazi en un carro blindado alemán de la Segunda Guerra Mundial, las palabras que dice son las escritas por Shakespeare, con todas sus resonancias antiguas a cuestas, como las que percibimos los hispanohablantes si escuchamos hablar a un personaje de Lope de Vega o Calderón de la Barca. Cuando media la traducción, en cambio, cierto grado de modernización es casi inevitable incluso:

un traductor del siglo XX, como fue el caso de Neruda, aunque no se propusiera explícitamente modernizar, lo hacía en cierta medida por ser un hijo de su tiempo y no del tiempo de Shakespeare y Lope. Por supuesto, hay quienes sí se proponen a conciencia traducir la época, hacer sonar aquellas obras en una lengua decididamente actual, lo que a menudo lleva más hacia la adaptación que a la traducción.

Romeo y Julieta es una de las primeras tragedias que Shakespeare escribió. Sus personajes no presentan todavía la hondura y la complejidad psicológica que tendrán los de otras piezas más maduras. Los dos protagonistas jovencísimos se enamoran a primera vista y unas horas después ya están casados. Son más bien juguetes de una lucha feudal que perdura y, en segunda instancia, un ejemplo de los efectos de las imposiciones paternas a la hora de concertar matrimonios. Pero esas potencias elementales y ciertos toques de bellísima poesía amorosa han calado hondo en el corazón del público, quizá en particular del público joven sin cesar renovado, que asiste a verla en cada nueva versión teatral o cinematográfica.

En Argentina no tenemos casi tradición de teatro en verso. Alguna obra de Calderón o de García Lorca puesta cada tanto, algún experimento actual bastante aislado en el teatro independiente y no mucho más. En ese contexto, no es de extrañar que no se le preste mayor atención a este aspecto en las versiones escénicas de Shakespeare, incluso aunque el texto utilizado esté en verso donde lo hay en el original. Sin embargo, en las piezas del Bardo verso y prosa cumplían funciones significativas: *grosso modo*, verso para los pasajes más serios y elevados y los personajes de alcurnia, prosa para los pasajes cómicos e informales y los personajes plebeyos. La diferencia es siempre perceptible para un oído atento y preparado. Vanessa Redgrave, actriz inglesa de vasta trayectoria shakespeariana, cuando la entrevista Al Pacino en su película *En busca de Ricardo III (Looking for Richard)*, señala la importancia del ritmo yámbico en la pronunciación actoral de esos textos. La métrica castellana permite producir un efecto similar al de ese metro inglés gracias a la regularidad en la cantidad de sílabas y en el repertorio de distribución de los acentos. Algo que el oído atento puede captar incluso si la puesta no le presta especial atención al asunto.

Para las partes en verso, mayoritarias en *Romeo y Julieta*, Pablo Neruda siguió la tradición más usual hasta entonces para las traducciones de Shakespeare a nuestra lengua: verter los pentámetros yámbicos ingleses en endecasílabos castellanos. Aguas donde él se movía a sus anchas, como que era uno de los más dotados continuadores de Rubén Darío en la soltura para el manejo de los metros fijos, a los que logra imprimirles tanta naturalidad que casi ni se nota la fijeza. Así lo testimonian célebres alejandrinos como: “Puedo escribir los versos más tristes esta noche”, o endecasílabos como: “Piedra en la piedra, el hombre ¿dónde estuvo?”. La misma musicalidad natural se deja oír por ejemplo en estos versos de Julieta según Neruda: “Me cubre con su máscara la noche, / de otro modo verías mis mejillas / enrojecer por lo que me has oído. / Cuánto hubiera querido contenerme, / cuánto me gustaría desmentirme, / pero le digo adiós al disimulo” (acto II, escena II).

Como traducía para la representación, el poeta chileno siguió también la tradición en esa materia: a esta pieza de algo más de tres mil líneas de verso y prosa le suprimió unas seiscientas, algo así como el veinte por ciento. Esto no implica que su versión tenga unas dos mil cuatrocientas líneas: tiene más, porque un endecasílabo castellano rarísima vez alcanza para traducir todo el contenido de un pentámetro yámbico inglés, de modo que por ese lado su traducción agrega cantidad de versos sin agregar contenidos.

Sus supresiones más relevantes pueden agruparse a grandes rasgos en tres rubros. Uno, el de menor cuantía, consiste en la omisión de un par de breves alusiones a la mitología griega, una clase de alusión muy frecuente en Shakespeare y en general en la literatura del Renacimiento,

pero no tanto en nuestra época; por lo demás, estos casos puntuales no afectan en nada el plan dramático ni el desarrollo de la acción. Luego, otro grupo de supresiones de mayor cuantía apunta claramente a la economía dramática, pues se trata del coro que abre el acto II y de sendos relatos testimoniales de hechos ocurridos antes en escena, esto es, de las muertes de Mercucio y Tybaldo en acto III, escena I, y de las de Romeo y Julieta al final. Más controvertido resulta el tercer conjunto de supresiones, el de diversos pasajes cómicos. La introducción de pasajes cómicos contrapuntísticos en las tragedias y los dramas históricos era una marca de agua en Shakespeare, una manera de enriquecer la trama y los climas escénicos en las obras “serias”. Por lo tanto, la decisión de Neruda en esos casos implica cierta reducción de la complejidad en una obra que, como antes dije, no es precisamente de las más complejas del Bardo. Una de las supresiones más extensas participa de los dos últimos rubros: se halla en la última escena del acto IV, la de la muerte ficticia de Julieta gracias a la poción que le había provisto fray Lorenzo; en la versión del poeta chileno, esa escena se reduce a los pocos versos iniciales del ama hasta que encuentra el presunto cadáver, mientras que el texto original se extiende primero en lamentos del ama, de los padres de la muchacha y del conde Paris, quien iba a casarse con ella esa mañana, y luego continúa con un pasaje cómico entre un sirviente y los músicos que venían a tocar en la boda. Es decir, se omiten allí un pasaje que no hace avanzar la acción, sino que sólo la amplía, y un pasaje cómico, que tampoco hace avanzar la acción, pero que ofrece un contrapunto a la tensión trágica.

Además de las supresiones recién descritas, en unos poquísimos casos Neruda resume texto al traducir y en tres momentos realiza brevísimos agregados de propio cuño. Uno de los pasajes resumidos es el monólogo de Julieta al comienzo de la escena II del acto III, cuando espera la llegada de su amado; allí el chileno omite los cuatro versos iniciales, alusión a Febo en tanto dios sol para que demore en volver de manera que se extienda más la noche, y luego sintetiza un poco los versos siguientes, sin omitir nada de mayor relevancia. En cuanto a los agregados de su propio cuño, realiza tres: un pregón que se oye al comienzo y dos breves canciones en la escena del baile en que se produce el flechazo amoroso (I.V).

Cuando hace unos diez años me tocó dirigir la edición de las *Obras completas* de Shakespeare para Editorial Losada, no podía incluir allí una traducción “incompleta” como la de Neruda. Es decir, su traducción es perfectamente completa como obra en sí misma y para su uso escénico, pero no para su inclusión en una edición de obras completas. Por lo tanto, procedí a reponer en traducción mía todas sus omisiones, siempre de una manera que permitiera distinguir con claridad qué era de él y qué mío: mis agregados están entre llaves; además, cuando son en verso, están en alejandrinos, opción métrica de mi preferencia porque permite una equivalencia verso a verso con los pentámetros yámbicos del original. Incluso en una representación el oído atento puede captar la diferencia entre el ritmo veloz del endecasílabo y el más cansino del alejandrino. La traducción de Neruda completada por mí se publicó por primera vez en 2005 en volumen individual y en 2006 dentro del tomo I de las *Obras completas* de Shakespeare.

El texto utilizado para la puesta en escena en el Teatro Regio hace sus propias supresiones: desecha tanto algunos detalles de la traducción de Neruda como algunos de mis agregados, aunque en proporción, sensatamente, es más lo que desecha de estos últimos, porque así mantiene en parte lineamientos del chileno: no repone, por ejemplo, ni el primero de los dos relatos testimoniales ni las dos alusiones mitológicas, a la que habría que sumar una tercera, en realidad literaria-histórica-mitológica (a Laura de Petrarca, Cleopatra, Helena, Hero, Tisbe), que forma parte de un pasaje cómico por lo demás repuesto según mi traducción (II.IV); porque esta versión del Teatro Regio tiene el buen tino de no seguir al poeta chileno en la más criticable de sus decisiones: la de omitir pasajes cómicos. Como consecuencia de esas decisiones, la proporción de agregados míos desciende en la versión teatral en uso del veinte al diez por ciento.

El *Romeo y Julieta* de Pablo Neruda, una versión concebida para uso escénico, es sin duda excelente como tal, más allá de objeciones puntuales que puedan hacersele, algunas de las cuales se encuentran esbozadas o sugeridas en párrafos precedentes (otra, muy menor, es la mezcla incoherente del vos reverencial y el usted para el trato de respeto). No obstante, tal como sucede con el *Bartleby* de Melville traducido por Borges y los cuentos de Poe traducidos por Cortázar, por citar ejemplos que conozco con cierta profundidad, debe más su renombre a la fama del traductor como escritor que a la calidad intrínseca de la traducción. Dicho de otro modo: si no fueran traducciones de Borges, Cortázar y Neruda, no se las destacaría tanto del resto. De hecho, en Chile mismo la traducción en prosa de otro chileno, Juan Cariola Larraín, duplica con creces en ediciones y ventas a la del gran poeta nacional trasandino.