

Traducir teatro en portugués: Lisbela e o Prisioneiro de Osman Lins y O Bem-Amado de Dias Gomes

BONAPARTE, Paula / Universidad Nacional de Rosario -
paulabonaparte6@gmail.com

Eje: Problemas de traducción y reescrituras en el teatro / Tipo de trabajo: ponencia

Palabras claves: traducción – portugués – teatro

Resumen

El objetivo de esta ponencia es presentar algunas problemáticas de la traducción al español rioplatense de dos obras de teatro escritas en portugués: *Lisbela e o Prisioneiro* de Osman Lins y *O Bem-Amado* de Dias Gomes. Cabe aclarar que no traduje estas dos obras completas al español ni analicé traducciones publicadas; lo que hice fue analizar las obras en portugués en busca de posibles problemáticas de traducción.

Presentación

En comparación con otros géneros, la traducción del texto dramático ocupa un lugar marginal en el campo de estudio de la traducción literaria. Por eso, contamos con poca bibliografía sobre el tema, especialmente en el par de idiomas portugués-español. Hay varios factores que podrían explicar este escenario. Entre ellos, el difícil acceso a los textos, que muchas veces no son publicados, y el escaso interés que demuestran las editoriales por este género, que generalmente solo se lee dentro del ámbito escolar. Sin embargo, es interesante hacer una comparación con la poesía. Como explica Paulo Henriques Britto:

No campo da tradução, poucos temas têm sido tão discutidos, e têm levado à adoção de posturas tão radicalmente opostas, quanto a tradução de poesia. O interesse teórico por esse

ramo da atividade tradutória parece ser inversamente proporcional ao volume de traduções de poesia efetivamente publicadas¹. (Britto, 2012, 119)

Entonces, ¿por qué hay tantos estudios teóricos sobre la traducción de poesía y tan pocos sobre la traducción de teatro? Una posible respuesta podría estar dada por una particularidad de este género, que es la de pertenecer a dos sistemas al mismo tiempo, el literario y el teatral. En este sentido, adhiero a la opinión de Lapeña (2013) de que no existen traducciones para leer y traducciones para representar y de que, a la hora de traducir, deben tenerse en cuenta todos los factores.

Las problemáticas que surgen a la hora de traducir obras de teatro, o por lo menos obras realistas con una estructura clásica como las analizadas en este trabajo, se asemejan en gran parte a las que surgen en la traducción de diálogos en los textos narrativos. Aunque las obras se traducen íntegras (es decir, también se traducen las didascalias), casi todas las decisiones que tiene que tomar el traductor se relacionan con los parlamentos de los personajes. Según Averbach (2011), las mayores problemáticas a la hora de traducir diálogos son la naturalidad y los niveles de lengua de los personajes.

Osman Lins y Dias Gomes fueron dos escritores contemporáneos, ambos nacidos en el nordeste brasileño, y las dos obras analizadas también son contemporáneas. Se trata de dos obras muy reconocidas que incluso tuvieron sus adaptaciones para cine, en el caso de *Lisbela e o Prisioneiro*, y para televisión, en el caso de *O Bem-Amado*.

Osman Lins nació en 1924 en Vitória de Santo Antão, estado de Pernambuco. Incursionó en varios géneros además del drama y escribió cuentos, ensayos y novelas.

Lisbela e o Prisioneiro fue publicada en 1964 y transcurre en la cárcel de Vitória de Santo Antão. El protagonista es un antihéroe, Leléu, que está preso. La autoridad en la cárcel es el Teniente Guedes. Leléu y la hija del teniente, Lisbela, están enamorados y quieren huir juntos. La situación es aún más compleja porque Lisbela está comprometida y a Leléu lo busca un asesino a sueldo, Frederico. El teniente se opone a la relación entre su hija y el preso y quiere que lo maten. Finalmente, Lisbela le dispara a Frederico y se escapa con Leléu.

Dias Gomes nació en 1922 en Salvador de Bahía, estado de Bahía, y se dedicó principalmente a escribir obras de teatro y telenovelas.

O Bem-Amado fue publicada en 1963 y transcurre en Sucupira, una pequeña ciudad ficticia del litoral bahiano. El protagonista es Odorico Paraguaçu, un político de la ciudad. Por otro lado, está Neco Pedreira, el dueño del diario local, que critica constantemente a Odorico y su forma de hacer política.

¹ “En el campo de la traducción, pocos temas son tan discutidos, y llevan a la adopción de posturas tan radicalmente opuestas, como la traducción de poesía. El interés teórico por esta rama de la traducción parece ser inversamente proporcional al volumen de traducciones de poesía efectivamente publicadas”. [Traducción propia]

Como la ciudad no tiene cementerio, Odorico lanza su candidatura para intendente, usando la construcción del cementerio como única promesa de campaña, y gana. Desvía fondos para construirlo y establece que la inauguración se realizará durante el primer entierro, pero no puede hacerlo porque nadie muere en Sucupira. Finalmente, después de varios intentos por conseguir un muerto, Odorico es asesinado e, irónicamente, el cementerio es inaugurado por Neco durante su entierro.

El mismo año en que se publica la obra de Lins comienza la última dictadura militar en Brasil, que duraría hasta 1985. Sin embargo, sería un error analizar estas obras solo en clave de dictadura militar. Ambas fueron escritas poco antes del golpe, pero podría decirse que no son producto de ese contexto en particular, sino que retratan problemas atemporales, como la corrupción en la política y el debilitamiento de las instituciones del Estado. De hecho, Ferreira Gullar, escritor brasileño a cargo del prólogo de *O Bem-Amado*, comenta que al propio Dias Gomes le preocupaba esta cuestión cuando la obra se llevó a escena, ya en plena dictadura. Temía que fuera entendida como un aval al régimen militar, justificando el golpe por causa de la corrupción presente en la política.

Las dos obras comparten una característica fundamental que las hace muy complejas y muy ricas a la vez para analizar: la representación carnavalesca del mundo. El concepto de “carnavalización de la literatura” fue propuesto por Bajtín en *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais* (1974). La literatura carnavalizada se caracteriza por la lógica de las cosas al revés y se construye como parodia de la vida cotidiana. Ambas obras, aunque de diferentes maneras, representan ese “mundo al revés”. En *Lisbela e o Prisioneiro*, prima una inversión del orden social establecido, de las jerarquías de poder. En *O Bem-Amado*, en cambio, sobresale una inversión de los principios morales. A través de esa carnavalización irónica y burlesca de la sociedad, los dos autores realizan una fuerte crítica.

En *O Bem-Amado*, el ambiente carnavalesco de la obra está perfectamente representado por su protagonista. Odorico es deshonesto, mentiroso y manipulador en la política y también en la vida privada. Mantiene relaciones secretas con dos hermanas que lo admiran y apoyan. La relación con Dulcinéa se revela en el transcurso de la historia, pero la relación con Dorotéa está mucho más cifrada. Uno de los indicios de que existe otro tipo de relación entre ellos son las formas de tratamiento. El traductor debería detectar que los pronombres de tratamiento que utilizan Odorico y Dorotéa cambian dependiendo del contexto. Al ser una relación secreta, el trato entre estos personajes no es igual en público y en privado. La forma de tratamiento en público es formal y en privado es informal. En público, ambos se tratan de “o senhor/a senhora”, lo que en español correspondería a “usted”. En privado, ambos se tratan de “você”, lo que en español rioplatense correspondería a “vos”, o por sus nombres propios.

Si el traductor no detecta esto, podría cometer el error de unificar en un tratamiento formal o informal, tanto en público como en privado. En el caso de unificar en un tratamiento informal, la traducción tendría más marcas que el texto en portugués que revelarían la relación amorosa entre Dorotéa y Odorico, e incluso la anticiparían. En el caso de unificar en un tratamiento formal, la traducción tendría menos marcas que el texto en portugués que ayuden al lector a reconocer esa relación secreta.

Si hubiera que describir a Odorico en una sola palabra, sería demagogo. Él ejerce la demagogia a través del lenguaje. La forma de hablar de Odorico es una parodia de la forma de hablar de los políticos. Una característica propia de su forma de hablar es el uso de neologismos, de palabras inventadas, como “agoramente” o “prafrentemente”.

Como sucede en el caso de los pronombres, el primer desafío es reconocer esos términos como neologismos. El traductor debería percibir que no se trata de algo propio de la lengua sino de creaciones del autor. Para reconocer un desvío de este tipo, se requiere un conocimiento lingüístico profundo de la lengua de origen. Para traducirlo, además de conocimiento lingüístico de la lengua meta, se requiere creatividad.

Los dos neologismos citados se forman por el proceso de derivación, es decir, por medio de afijos. Lo singular es que se parte de un adverbio o locución adverbial para crear otro adverbio. “Agoramente” se puede traducir sin problemas como “ahoramente”. En “prafrentemente”, además de agregar el sufijo “-mente” a “frente”, se lo unió con la forma reducida de la preposición “para” (“pra”). En español, una locución adverbial equivalente es “en adelante”, por lo que se podría traducir como “enadelantemente”. En el caso de *Lisbela e o Prisioneiro*, por sentido común, pensaríamos que la relación entre Leléu y el Teniente Guedes sería claramente vertical, marcada por una evidente disparidad de poder. Eso se refleja, por ejemplo, en la organización del espacio en el que suceden la mayoría de las escenas: una cárcel, con el preso dentro de la celda y el teniente afuera. Lo interesante es que esa relación vertical no se refleja en el lenguaje.

Hay una inversión de roles en la relación vertical cuando de la lengua se trata. Es decir, por las características externas de la interacción, el Teniente Guedes tiene un rol dominante y Leléu un rol dominado. Sin embargo, cuando analizamos las características internas de la interacción, notamos que esos roles se invierten: el Teniente Guedes pasa a tener un rol dominado y Leléu un rol dominante.

En este caso, se evidencia una característica propia de la lectura de los textos literarios, que, según Averbach (2011), es lo que la dificulta: la lectura de un texto literario no se puede predecir. En *El grado cero de la escritura* (1953), Barthes se refiere a grados de escritura. La escritura del grado cero es la que transmite el mensaje del texto a través de un código totalmente transparente (vale aclarar que este grado es un postulado teórico; no existe en la realidad). Averbach retoma a Barthes y utiliza una metáfora para

explicarlo. Si miráramos a través de una ventana, el vidrio sería el código y lo que está detrás sería el mensaje. El grado cero estaría representado por un vidrio totalmente transparente. Los textos que más se acercan a ese grado cero son los de las ciencias duras. A medida que nos movemos hacia las ciencias humanas, la opacidad aumenta. Y el grado más alto lo ocupan los textos literarios. Si no reconocemos y traducimos esas opacidades del vidrio, la traducción no producirá en sus lectores el mismo efecto que produce el texto fuente en los suyos.

En el marco del análisis de la conversación, como bien señala Catherine Kerbrat-Orecchioni (2006), los actos de habla son la categoría más rica para analizar de entre los marcadores verbales en las relaciones verticales. En varias ocasiones, el teniente da órdenes a los presos, pero ellos no las acatan y las cuestionan. Por eso, a pesar de que la orden es un tipo de acto de habla que amenaza la imagen del receptor, en estos casos es al revés, la orden acaba amenazando la propia imagen del emisor.

¿Qué repercusión tiene esto en la traducción? El primer desafío es reconocer cómo se manifiesta este quiebre en las relaciones de poder en el uso del lenguaje. El autor utiliza diferentes recursos lingüísticos para ridiculizar a la autoridad y generar el efecto cómico y la crítica. Luego, tenemos que lograr ese mismo efecto en la traducción.

Por ejemplo, en un momento, el teniente golpea a Leléu y le ordena: “ajoelhe-se e peça perdão”. Ambos verbos están en imperativo. Una traducción literal al español rioplatense sería “arrodillate y pedí perdón”. Por un lado, para lograr que la frase suene natural en español, deberíamos agregar el pronombre “me” en “pedime”. Ya que, por la continuación de la frase, sabemos que el teniente se refiere a que le pida perdón a él. Pero, por otro lado, en portugués, la palabra “perdão” tiene una fuerte carga religiosa. Es decir, se le pide “perdão” a Dios. Para disculparse en cualquier otra situación, es más frecuente el uso de “desculpar”. De hecho, Leléu se burla de la forma de hablar del teniente relacionando el hecho de arrodillarse con la religión. Aunque en español la palabra “perdón” también tiene esos dos matices, no existe, al menos en el español rioplatense, una diferencia tan marcada en su uso. Se pide perdón tanto a Dios como a una persona cualquiera. Disculparse, por otro lado, se usa en contextos más formales. Este parlamento contribuye especialmente a la caracterización de los personajes, porque el Teniente Guedes pretende ordenar casi con un peso de autoridad divina, pero, incluso así, es fuertemente cuestionado por Leléu. Por eso, para que la orden tenga en español el mismo peso que en portugués, habría que pensar en una traducción como “arrodillate y rogá que te perdone”, donde la palabra “rogar” refuerza el carácter religioso de la palabra “perdón”.

Este caso ilustra lo que plantea Umberto Eco en *Decir casi lo mismo* (2000). La sinonimia pura no existe. No existe entre lenguas, pero tampoco en la misma lengua. Muchas veces, a los traductores nos resulta muy difícil despegarnos del texto fuente (y más en los casos de lenguas próximas como el español y el

portugués). Atados a ese miedo que nos impone la “fidelidad”, nuestras traducciones resultan difíciles de leer, con estructuras, chistes o juegos de palabras forzados que, sin duda, no logran en el lector de la traducción el mismo efecto que el texto fuente en los suyos. Cabe destacar que, en realidad, es imposible saber qué leen los lectores y qué efecto produce el texto en ellos, pero tenemos que jugar ese juego. Como señala Rónai, “[...] a noção de fidelidade implica talvez menos aderência às palavras da língua-fonte do que obediência aos usos e às estruturas da língua-alvo²” (2012, 22). Y poder despegarse del texto fuente es algo muy necesario a la hora de lograr un efecto de naturalidad en la traducción de diálogos. Averbach llama a este proceso “desverbalización”:

Muchas veces, para lograr naturalidad, es importante aplicar una práctica que se llama “desverbalización” y que, en realidad, es un método que separa las lenguas, aleja los dos códigos en juego dentro de la mente del traductor y permite una versión más alejada del original “palabra por palabra” pero más cercana al sentido, la intención, el tono del original. (Averbach, 2011, 67)

Para finalizar, el lugar marginal que ocupa el texto dramático en los estudios de la traducción nace de una concepción muy rígida de los géneros literarios. En vez de pensar esa doble pertenencia del texto dramático al sistema literario y al teatral como algo enriquecedor, a veces se lo considera como una razón para excluirlo del campo estrictamente literario.

En general, en las obras de teatro, los personajes son caracterizados casi exclusivamente a través de lo que dicen. Lo mismo sucede con las relaciones que se establecen entre ellos. De ahí que, para que la traducción produzca un efecto análogo al del texto fuente en el lector, deba analizarse exhaustivamente qué dicen los personajes, cómo lo dicen y cómo responden los otros personajes.

Los fragmentos analizados del corpus reflejan lo extremadamente compleja que es la tarea del traductor. Demostrando, una vez más, que traducir no implica simplemente conocer dos lenguas y, como por arte de magia, “decir lo mismo en la otra lengua”.

² “[...] tal vez la noción de fidelidad implique menos adherencia a las palabras de la lengua fuente y más obediencia a los usos y a las estructuras de la lengua meta”. [Traducción propia]

Bibliografía

- Averbach, Mária. *Traducir literatura. Una escritura controlada*. Comunicarte, 2011.
- Bajtín, Mijaíl. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Alianza Editorial, 2003.
- Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura*. Siglo Veintiuno Editores Argentina, 2011.
- Britto, Paulo Henriques. *A tradução literária*. Civilização Brasileira, 2012.
- Eco, Umberto. *Decir casi lo mismo. Experiencias de Traducción*. Lumen, 2008.
- Gomes, Dias. *O Bem-Amado*. Nova fronteira, 2014.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine. *Análise da conversação: princípios e métodos*. Parábola Editorial, 2006.
- Lapeña, Alejandro L. “Mutis por el páramo: panorama sobre la traducción teatral”. La Linterna del Traductor, <http://www.lalinternadeltraductor.org/n8/traduccion-teatral.html>.
- Lins, Osman. *Lisbela e o Prisioneiro*. Planeta, 2015.
- Rónai, Paulo. *A tradução vivida* (4ª. Ed.). José Olympio, 2012.