

El humor en las traducciones y reescrituras de obras teatrales: un territorio cultural inestable

CIVITILLO, Susana Mirta / Instituto de Artes del Espectáculo, FFyL. UBA - Colegio de Traductores Públicos de la Ciudad de Buenos Aires - correo electrónico de contacto: susicivitulo@gmail.com

Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras clave: humor – problematicidad – poéticas - interdisciplinarietàad*

› **Resumen**

Una de las cuestiones que atraviesa la traducción y, o, la reescritura de obras teatrales del campo estético-poético del humor, es la dificultad de hallar las formas y recursos que entraña el pasaje de textos o dichos en la lengua/cultura de partida a la lengua/cultura de llegada. La presente comunicación surge de algunas experiencias de expectación, de la lectura de dramaturgia, de la propia escritura y de reflexiones posteriores. Se presentan varios interrogantes a traductoras, traductores, teatristas, escritoras y escritores que traducen. Uno de los más importantes es qué se traduce, si lengua o cultura, palabras o poéticas, temáticas fundamentales para abordar y transmitir el pretendido efecto de humor. Otro lo constituye la problematicidad del lenguaje teatral: ¿traducir solo el lenguaje verbal? Ese lenguaje, ¿expresa en escena lo que dice el texto fuente o es necesario pensar en el lenguaje de los cuerpos, en los saberes de las y los teatristas? ¿No es acaso imprescindible comprender dentro de qué macro o micropoética está inserta la obra fuente y en cuál/es se insertará? Se trata entonces de una praxis y una concepción interdisciplinarias. Existe escaso material bibliográfico dentro de la Traductología sobre el humor. Afortunadamente, se cuenta con testimonios, entrevistas, discursos críticos, artículos, libros, de dramaturgos, directores de teatro, actores, actrices, que hablan acerca de los modos en que han creado sus versiones de obras-fuente procedentes de lenguas y culturas extranjeras o de otras épocas de uso del español. Todo ello constituye una valiosísima documentación que podría dar lugar a producir conocimiento teórico en el área de las disciplinas teatrales, habida cuenta de que la traducción literaria y la teatral (tanto la destinada al acontecimiento como a la edición) no se basan en principios solo sintáctico-gramaticales sino en la voz poética que emerge de su textualidad.

> **Presentación**

La traducción de obras de teatro con contenidos de humor, obras irónicas, satíricas, paródicas, cómicas, ofrece no pocas dificultades, y, a la vez, proporciona espacios de placer compartidos. Uno de los problemas conceptuales que encuentran autores e investigadores es la no coincidencia respecto de qué se entiende por humor. Algunos especialistas acuerdan en describir el concepto como un término "paraguas", *umbrella term* en inglés, es decir, abarcativo de diversos géneros y tipos de texto. Son diversos los textos que pueden encuadrarse total o parcialmente dentro de esa amplia descripción. A través del proceso creativo y productivo ya sea en la lectura, traducción, escritura, puesta teatral y expectación, conectan afectivamente con nuestras zonas lúdicas. Por estas y otras razones, pensamos en espacios de placer.

Sin duda, se presentan varios interrogantes a traductoras, traductores, teatristas, escritoras y escritores que traducen. Uno de los más importantes es qué se traduce, si lengua o cultura, palabras o poéticas, temáticas fundamentales para abordar y transmitir el pretendido efecto de humor. Otro lo constituye la problematicidad del lenguaje teatral: ¿traducir solo el lenguaje verbal? Ese lenguaje, ¿expresa en escena lo que dice el texto fuente o es necesario pensar en el lenguaje de los cuerpos, en los saberes de las y los teatristas? ¿No es acaso imprescindible comprender dentro de qué macro o micro poética está inserta la obra fuente y en cuál/es se insertará? Se trata entonces de una praxis y una concepción interdisciplinarias. Existe escaso material bibliográfico dentro de la Traductología sobre el humor. Afortunadamente, se cuenta con testimonios, entrevistas, discursos críticos, artículos, libros, de dramaturgos, directores de teatro, actores, actrices, que hablan acerca de los modos en que han creado sus versiones de obras-fuente procedentes de lenguas y culturas extranjeras o de otras épocas de uso del español. Algunas experiencias y relatos de trabajo aportan ideas y conceptos desde la praxis muy vinculados con nuestra temática.

La traducción, adaptación y reescritura de una obra fuente debería estar orientada a la obra de llegada, es decir, a la que será llevada a la escena o a una edición, más que a la fidelidad a la obra de partida. No solo debe ser comprendida por el público en lo referido a la historia, los personajes, los diálogos, sino que debe ser re-enunciada en una nueva poética consustanciada con la poética de origen pero no sujeta a ella. Los territorios culturales difieren no solo en las palabras de cada idioma, difieren en su poeticidad y en el valor que la sociedad le atribuye. En otros términos, las carga semánticamente. En el humor estas cuestiones son cruciales a la hora de resolver cómo decir, traducir, re-escribir, un juego de palabras, un chiste, un modo irónico, paródico, satírico, cómico. Pueden ser graciosos en un contexto cultural pero no entendidos en otra y, más aun, pueden resultar disruptivos.

Proponemos un brevísimo recorrido por temas vinculados con lo expresado en párrafos anteriores:

- Peter Brook ({1986}; 2003) sobre el "teatro tosco" y la poética isabelina.

- Pompeyo Audivert y su reescritura de la poética isabelina en *Habitación Macbeth*: el discurso de las *Brujas* y la autorreferencia teatral.
- Nicanor Parra, sus conceptos sobre traducción y su obra *Lear, Rey y Mendigo*, reescritura paródica de *King Lear*, de William Shakespeare.
- Mauricio Kartun (2022), *La vis cómica*, en la que basa su personaje *Berganza* en *El coloquio de los perros* de Miguel de Cervantes Saavedra.

› **Traducciones y reescrituras de poéticas, no de palabras**

Peter Brook, en *El espacio vacío*, más precisamente en la tercera parte, *El teatro tosco*, desarrolla aspectos del teatro de William Shakespeare, los cuales sin duda abren un amplio espectro de cualidades de los lenguajes escénicos y que, en el presente trabajo, poseen estrecha relación con las traducciones, adaptaciones y reescrituras. De su libro, retomamos algunos conceptos fundamentales aplicables a ciertas cuestiones del humor no solo del teatro shakesperiano sino de otros teatros. Dice, respecto del dramaturgo inglés: “Mediante el irreconciliable contraste de lo Tosco y lo Sagrado, mediante el estridor¹ atonal de notas absolutamente disonantes, experimentamos las turbadoras e inolvidables impresiones de sus obras”. Más adelante, explica en qué consiste la estructura de las obras: 1. “la trama principal intercalada con la secundaria”; 2. la sala como “un diagrama del universo tal como lo veían los espectadores y el dramaturgo [...] los dioses, la corte y el pueblo [...] entremezclados”; 3. Shakespeare puede “romper el ritmo”, pasar del verso a la prosa, volver al “tosco mundo familiar”; 4. “considerar las obras de Shakespeare no como una serie de hechos sino como objetos”; 5. como “racimo de relaciones”, cuando se refiere a *El Rey Lear*. (Brook, 1986: 75:115). El estudio del contexto de los primeros teatros montados por Shakespeare, a saber, patios, *yards*, espacios libres de las posadas, rodeados por galerías, constituye un eje clave para las traducciones, re-traducciones y reescrituras, destinadas al teatro, en las cuales el lenguaje verbal está o debe estar indisolublemente unido al lenguaje corporal. Todo ello conforma parte sustancial de la poética isabelina dentro de la cual conviven poéticas propias del humor de esa época. El traslado a otro territorio requiere no solo una traducción o adaptación lingüística sino un traslado a otra poética que es necesario crear o re-crear.

El contraste, la mezcla, los cambios de registro, de prosa a verso, constituyen rasgos, cualidades, notas de los personajes secundarios y en especial, de los bufones o clowns. Es la zona dramática donde habitan el humor, la ironía, a veces la sátira, la incongruencia entre aquello que se pretende y lo que en verdad sucede. Entre los personajes denominados secundarios o menores, puede citarse a la *Nana* en *Romeo y*

¹ Sonido agudo, desapacible y chirriante. Diccionario de la Lengua Española. <https://del.rae.es>

Julieta. Bufón es un término general pero son varios los tipos de personajes que cumplen, dentro del teatro isabelino-jacobino y shakesperiano en particular, funciones entre la risa y lo serio. Intuyen y ven la realidad tal como es. Pueden citarse, por ejemplo, *clowns, jesters, dunces, fools*, según el lugar social que ocupaban dentro de la corte. El bufón llamado *fool* es el que mayor presencia adquiere, en términos de significación dramática. Se trata de un personaje que se comporta de manera aparentemente tonta pero expresa con inteligencia y lucidez una fuerte crítica. *Feste*, un bufón del grupo de los denominados *fools*, en *Noche de Reyes*, comedia basada en identidades de género cambiadas y malentendidos, construye numerosos juegos de palabras y enunciados irónicos, algunos de ellos propios de la polisemia característica de ciertos términos del idioma inglés y del contexto. Por ejemplo, la palabra *wit* y su adjetivo *witty*, significan inteligencia, ingenio e inteligente, ingenioso, respectivamente. El personaje *Feste* dice: "Better a witty fool than a foolish wit" [Act one, scene V, lines 26-30]. Nuestra versión: "Mejor un tonto inteligente que un inteligente tonto". De ese modo, ironiza sobre su propia condición a la vez que emplea una cita de autoridad inexistente para sostener el enunciado. A la vez, alude indirectamente a un grupo de escritores y dramaturgos denominados *University Wits*. Distinto es el caso del *clown* en la tragedia *Rey Lear*. Es el personaje nombrado como *Clown* quien le hace ver a *Lear* aquello que este no quiere o no puede ver. Los diálogos pueden interpretarse como tragicómicos o consistentemente trágicos. La investigadora Natacha Koss (2022) observa en esta obra la presencia de una precuela del Grotesco, movimiento muy posterior a la poética de Shakespeare.

Habitación Macbeth, de Pompeyo Audivert, estrenada en 2020, trabaja la poética isabelina dentro de la matriz poética de los teatros rioplatenses. En su caso, la lectura y estudio previos de la tragedia y de varias traducciones y retraducciones fundamentaron el proceso de creación de una poética propia. Toda la obra está escrita para un solo actor, el mismo Pompeyo, quien asume todos los personajes. Las escenas de las *Brujas* se mueven entre el preanuncio profético de lo trágico, el humor y la ironía, características que las hacen verosímiles en el orden teatral. Los espectadores y las espectadoras creemos en ellas y las vemos como los fantasmas que asedian las mentes y los cuerpos. Por otro lado, las menciones de autorreferencia teatral traen a la escena formas discursivas de un humor que alivia la tensión dramática. Veamos un fragmento del primer acto de la obra fuente, *Macbeth*, de William Shakespeare, las tres brujas se encuentran en un espacio abierto, entre rayos y truenos, según las didascalias. Las tres dicen:

Paddock calls. Anon.
Fair is foul and foul is fair;
Hover through the fog and filthy air.
[ACT ONE. Scene I]

Los versos responden a un supuesto llamado sobrenatural y denuncian que lo justo o correcto es falso, que lo falso, es justo o correcto, que ello sobrevuela la niebla y el aire maloliente. En *Habitación...*, el mismo *Macbeth* las llama "hechiceras" y teme sus vaticinios pero ellas recitan "estamos dentro tuyo". En otras

escenas, a través de cambios de voz y de lenguaje corporal, dialogan, formulan comentarios, critican irónicamente situaciones, ríen, develan su verdadera función.

Audivert re-escibe la obra desde el lugar de enunciación de "habitar el texto", según sus propias palabras. Es una escritura escénica que asume los contrastes, la mezcla de lenguajes, los diferentes ritmos del teatro de Shakespeare, la fidelidad no literal a su cadencia, musicalidad y sentidos, a través de un pasaje entre ambos territorios. (Audivert, 2021)

La obra teatral *Lear, Rey y Mendigo*, del poeta chileno Nicanor Parra, investigador y traductor de la obra de Shakespeare, es una reescritura de la tragedia *El Rey Lear* desde otro lugar de enunciación: la vejez y decadencia de *Lear*, en tono paródico pero trágico a la vez, dentro de una poética decolonialista y de la traducción definida como "transcripción", según la cita de Gerardo Jorge en su artículo "Traducir entre la academia, la calle y la feria" publicado en la *Revista Exlibris* en 2013. Jorge estudia las complejidades de la traducción entre las que expone conceptos de Parra. El término "transcripción" proviene de la música a la que el poeta considera clave en el lenguaje de la textualidad. Transcribir, según él, es adaptar, como hace la música en las versiones para distintos instrumentos. Respecto de la mencionada obra de Nicanor Parra, Gerardo Jorge formula los siguientes conceptos:

Lear, Rey y Mendigo constituye una compleja operación que pone en escena como pocas lo que podríamos llamar la tensión entre rigor y libertad, entre erudición y creación, que la práctica de la traducción entendida como arte implica. No se trata de un 'chiste' [...] ni tampoco un gesto de ruptura.... (Jorge, 2013: 116).

En el fragmento que sigue puede apreciarse un diálogo entre *Lear* y el *Bufón* en el cual el dramaturgo intercala textualmente la obra fuente traducida según su versión. Por otra parte, ironiza sobre los títulos que el Rey ya no posee, diálogo que remite a su vez al título de la reescritura:

Lear: Me estás tratando de Bufón muchacho?
Fool: Es el único título que te queda
Has renunciado a todo lo demás

De acuerdo con Gerardo Jorge, el dramaturgo emplea combinaciones en la métrica de Shakespeare, pero fundamentalmente usa en esta traducción la "métrica del habla". En *Lear*, el autor trabaja sobre con orientación hacia las culturas, la regionalización, una visión del poder decadente y de comportamientos populares, como por ejemplo, el *Bufón* que quiere "pasar la gorra" o, textualmente, su "bonete". En otro diálogo, el *Bufón* le ofrece a *Lear* sus consejos:

Fool Amigo
Quieres que te recite unas sentencias
Lear Adelante
Fool [...] No apuestes todo a una sola carta
Deja el trago y las p...

Quédate en casa ... ²

Un tipo de reescritura diferente lo constituye el personaje *Berganza*, en *La vis cómica*. de Mauricio Kartun, basado en *El coloquio de los perros* de Miguel de Cervantes Saavedra. El dramaturgo y director teatral sintetiza así su lugar de enunciación y su matriz poética: "La escribí a pura oreja". Por supuesto, el proceso creativo es mucho más complejo pero afinar el oído es una condición fundamental para escribir, traducir, adaptar, reescribir, diálogos y para la escritura artística en general. Mauricio Kartun es un estudioso del Teatro universal y la Literatura, las culturas, los lenguajes escénicos. La "oreja" y sus conocimientos le permiten recrear a *Berganza*, uno de los personajes de *El coloquio de los perros*, parte de las *Novelas Ejemplares* de Cervantes, publicadas en cuatro folios en 1613. La construcción del personaje *Berganza* en *La vis cómica* es una reescritura en la que se opera el pasaje de un diálogo dentro de una narración escrita a un personaje narrador teatral y por otro lado, es una adaptación intralingüística, es decir de un español del Siglo de Oro a un español rioplatense no sujeto a registros ni convenciones de época. Según dice la narración, el coloquio tiene lugar entre dos perros, Cipión y Berganza, en el Hospital de Valladolid, Sevilla. A modo de presentación, hablan de sus cualidades perrunas, veamos qué dicen:

CIPIÓN [...] Lo que yo he oído alabar y encarecer es nuestra mucha memoria, el agradecimiento y gran fidelidad nuestra; tanto que nos suelen pintar por símbolos de la amistad
BERGANZA [...] Sé también que, después del elefante, el perro tiene el primer lugar de parecer que tiene entendimiento; luego, el caballo, y el último, la jimia .

Ambos personajes comentan lo que sucede en su ciudad, relatan asesinatos, reflexionan sobre la muerte, lo engañoso del habla, de la distancia entre lo que se dice y aquello que se hace, la hipocresía, la prostitución, la brujería, el "servir a señores de la tierra del Señor". *Berganza* en particular encarna ciertos rasgos de la picaresca y muestra su visión del mundo en el cual "los pastores eran los lobos". Critica el teatro y sus convenciones. Ambos personajes emplean enunciados sentenciosos, el refranero popular, el lugar común circulante entonces.

El *Berganza* de Kartun es el personaje narrador, el que observa y comenta las acciones de la compañía teatral de *Angulo el malo*. Ve aquello que otros no ven, no pueden o no quieren ver. La obra se inicia con la autopresentación de *Berganza* en la que devela las convenciones teatrales y expone el contraste entre ficción y realidad. Dice el personaje, entre aullidos, oculto tras un telón de fondo pintado:

BERGANZA: [...] Que yo lo esté diciendo acá y ustedes que no me ven allá puedan creerlo es pura cuestión de que esto sea teatro, truco barato si los hay. Y que yo desde aquí pueda verme a mí mismo ahí, y contárselo a ustedes acá, más barato todavía, claro. Y que un perro arregle comedias y las comente qué vamos a ponernos acá a hablar de barato. Ganga miserable....
Mi nombre es Berganza. No es lindo pero es lo que hay ...

² Los fragmentos han sido retomados de la publicación del Centro Virtual Cervantes. cvc.cervantes.es/literatura/escritores/parra/antologia/lear.htm

Es el mismo *Berganza* quien habla acerca del lenguaje de la obra:

BERGANZA: [...] Pero no pidan acá acento castizo ni exuberancia de zetas, les pido por favor, que para hacer firuletes estamos en este paisaje deprimente. Liso el teatro acá como la pampa. A cara de perro....

Completando la idea de escribir "a pura oreja", Kartun reafirma: "como me iba sonando, pero sí, me divertía esa idea del divo [por Angulo, el comediante y director] que habla siempre como actuando. Y como es malo: actuando mal". La escucha del habla común le permite quitar solemnidad a los dichos de los personajes pero mantiene algo del aura cervantina en el nuevo territorio. Por ejemplo, Berganza, al darse cuenta de la relación entre *Toña e Isidoro*, mantiene cierto ritmo y estructura parémica propia de los enunciados del *Coloquio*...:

BERGANZA: (...) Ellos hacen ahora sus cosas entre cajas; que por qué habría que ventilar todo en el teatro si las cosas que más turban se las imagina el que está viendo.

Desde la perspectiva adoptada en el presente trabajo, la reescritura de Kartun relea la dimensión textual y la subtextual del personaje de la obra fuente. Re-crea sus funciones y lenguajes dentro del universo de la poética de *La vis cómica*. Volviendo a nuestra temática, no se trata solo de palabras sino de poéticas.

› **Un territorio inestable**

El proceso de llevar, trasladar, el humor de una obra teatral de un idioma a otro, de una época a otra, de una región cultural a otra, es ambivalente, tanto para profesionales de la traducción como para las y los teatristas. Hay que transitar lo "tosco", vale decir, indagar en esas zonas rugosas o ríspidas aquello que Peter Brook describe como verdaderamente dramático, vital, no romántico. A la vez, transitar lo sutil, los ritmos y cadencias, la respiración del texto, aspectos que no se encuentran solo en la superficie o a primera vista. Transitar, por otra parte, el "doble contexto", denominado así por Roger Chartier (2016): el contexto socio-histórico-cultural conjuntamente con el contexto material constituido por las diferentes publicaciones, los paratextos, el peritexto, los diarios íntimos, la correspondencia, las entrevistas. Ponerle voz al nuevo texto y ver que funcione es otro recorrido. Tiene que ver con afinar el oído, despertar nuestra sensibilidad, crear espacios de placer, escribir, corregir, reescribir. El territorio que vamos construyendo no está nunca acabado, es abierto, inestable.

› ***A modo de cierre***

En las primeras líneas de nuestra comunicación hemos planteado varios interrogantes y hemos adelantado que en el campo de la Traductología no existe un campo específico que se ocupe de las traducciones, adaptaciones y reescrituras de obras teatrales relacionadas con el humor. No existen estudios sistemáticos sobre el tema. Sin embargo, se dispone de trabajos y relatos de autores que han marcado huellas. En algunos casos, han reunido sus materiales en diversos formatos a partir de sus experiencias entre la praxis y la producción de conocimiento. No obstante, queda pendiente una gran tarea por hacer.

Bibliografía

- Brook, P. (2003). *El espacio vacío*. Trad. de Ramón Gil Novales (1986). Buenos Aires, Octaedro editores.
- Cervantes Saavedra, M. de. (s/f). El coloquio de los perros. En: *Novelas ejemplares*. Versión en pdf.
- Chartier, R. (2016). *La mano del autor y el espíritu del impresor. Siglos XVI y XVII*. Trad. de Victor Goldstein. Buenos Aires, Eudeba.
- Dubatti, J. (2016). *Teatro-matriz-Teatro-liminal. Estudios de Filosofía del Teatro y Poética Comparada*. Buenos Aires, ATUEL
- Dubatti, J. (2019). *Teatro y Territorialidad. Perspectivas del Teatro y Teatro Comparado*. Barcelona, Gedisa.
- Dubatti, J. (2020). Las literaturas (así, en plural) del acontecimiento teatral. En: *Confabulaciones, Revista de Literatura Argentina*, año 2, núm. 4, pp.37-45. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras.
- Kartun, M. (2022). *La vis cómica*. Buenos Aires, ATUEL.
- Shakespeare, W. (1989). *Macbeth*. New Swan Shakespeare. Reino Unido, Inglaterra, Longman Group Ltd.

Fuentes electrónicas

- Audivert, P. (s/f). *Habitación Macbeth*. Trailer del *Teatro La Comedia*, Rosario. En: Facebook. Visionado: setiembre-octubre de 2022
- Dubatti, J. (2021). Entrevista a Pompeyo Audivert: *Habitación Macbeth*. En: Festival Shakespeare de Buenos Aires. En: youtube.com. Consultas: 7.11.21; 20.10.22.
- Jorge, G. (2013). Traducir entre la academia, la calle y la feria. En: *Revista Exlibris_2_2013*. pdf. Consultas: setiembre-octubre de 2022.
- Parra, N. (s/f) *Lear, Rey y Mendigo* (fragmento). Centro Virtual Cervantes. cvc.cervantes.es/literatura/escritores/parra/antología/lear.htm. Consultas: setiembre-octubre de 2022.