

Las traducciones

coord. Claudia Demattè

Università degli Studi di Trento, Italia

El teatro del Siglo de Oro parece gozar, afortunadamente y aun con sus altibajos, de una vida interminable en la cultura editorial y en los escenarios españoles desde hace cuatro siglos, algo que subraya su pervivencia y su resistencia al paso del tiempo. Sin embargo, las traducciones de las mismas obras pierden, después de pocos años, su actualidad, y los elementos que juegan un papel fundamental en esta caducidad de las traducciones teatrales no son exclusivamente lingüísticos, como sería de esperar, sino que están esencialmente vinculados con el ambiente político y cultural del contexto de llegada y, en concreto, con el ambiente teatral, sobre todo si la traducción se concibe para la representación. En los siete ensayos que presentamos en esta sección, el binomio entre traducción para la escena y para la lectura, que ha ocupado a los críticos especialmente a partir del nacimiento de la disciplina de *Theatre Translation Studies* en los años ochenta del siglo pasado, no se entiende como contradictorio sino como complementario: los estudiosos que intervienen

aquí comparten la necesidad de un acercamiento filológico al texto de partida, al tener en consideración la edición escogida como fuente para la traducción, y consideran acto seguido los elementos textuales y lingüísticos dentro de un contexto literario y político bien concreto. La atención, por parte de la reciente práctica de traducción en Italia, hacia los aspectos culturales que impregnan los textos teatrales del Siglo de Oro, apreciable en algunas de las traducciones literarias más recientes en Italia (Leonetti, Trambaioli), se diferencia de forma cabal de las tentativas, en los pasados siglos, de domesticar esos mismos textos para que el contexto de llegada diluya las diferencias culturales sugeridas por el teatro aurisecular (Marcello, Maggi). Cuando los textos tienen que emprender un viaje hacia países histórica y culturalmente muy alejados de España, como es el caso de Polonia y Lituania, resulta aún más imprescindible la atención a todas estas dimensiones, inclusive la lingüística (Baczyńska, Caro Dugo), para poder entender que la elección misma de una obra para su traducción es el primer eslabón de la cadena de significados que van a entrar en la traducción misma.

El itinerario de esta sección del volumen arranca con el estudio de Jesús Tronch que presenta el proyecto de la Biblioteca Digital EMO-THE, en el marco del grupo de investigación ARTELOPE de la Universitat de València, es decir, un repertorio de obras consideradas clásicas del teatro europeo de los siglos XVI y XVII que se presentan en ediciones modernizadas fiables, traducciones y adaptaciones. En concreto se presenta el corpus de obras españolas y sus respectivas traducciones, una quincena, a diferentes lenguas. La atención de Tronch se centra sobre todo en los traductores, en su diferente procedencia que va, desde el ambiente universitario, como Profeti o Williamsen, al de las compañías teatrales, como Johnston, pero también de diferentes épocas, desde la decimonónica, como La Cecilia y MacCarthy, hasta la contemporánea. Además, el estudioso español aporta un amplio abanico de ejemplos textuales que confirman que el trasvase de la polimetría del teatro clásico español es quizás una de las mayores dificultades en la traducción de este género.

El ensayo de Eugenio Maggi establece un especie de diálogo con el estudio anterior, ya que matiza la labor traductológica de Denis Florence MacCarthy con respeto al texto calderoniano *El purgatorio de san Patricio*, que el poeta irlandés tradujo dos veces, en un intervalo de veinte años. El estudioso italiano abarca el fenómeno del traductor que vuelve a traducir un mismo texto, dato interesante sobre todo si se relaciona con el destinatario de la traducción, en este caso el lector anglosajón de la segunda mitad del siglo XIX. En concreto, Maggi analiza la onomástica, el exotismo y los lenguajes especiales, sin dejar de estudiar la remodelación métrica que representa casi una «revolución copernicana» en las dos traducciones de MacCarthy.

Los siguientes trabajos se centran en las traducciones a diferentes idiomas, desde una lengua próxima como el italiano (Leonetti, Marcello, Trambaioli) hasta las más lejanas, polaco y lituano (Baczyńska, Caro Dugo). Al mismo tiempo se recogen intervenciones dedicadas a las obras de Lope de Vega (Trambaioli), pero sobre todo a la producción de Pedro Calderón de la Barca (Maggi, Marcello, Baczyńska, Caro Dugo), sin olvidar a otros dramaturgos, como, por ejemplo, Tirso de Molina, cuyas obras fueron traducidas a varios idiomas y especialmente al italiano.

El estudio de Francesca Leonetti presenta el caso de tres traducciones del *Burlador de Sevilla* al italiano a lo largo de unos veinte años: de Roberto Poli (1991), Laura Dolfi (1998) y Alfonso D'Agostino (2011). A partir del título, la autora subraya las diferentes líneas traductológicas y dedica su atención, entre otros temas, a los nombres parlantes de los criados y al lenguaje ingenioso de estos que lleva a los distintos traductores a experimentar en la lengua italiana para reproducir el habla graciosa en el teatro de Tirso. Marcella Trambaioli también se dedica a tres traducciones, pero haciendo calas en tres periodos muy diferentes y dedicándose a *El perro del hortelano* de Lope: desde su primera traducción en 1642, fue Gasparetti quien lo volvió a traducir en los años sesenta y Fiorellino en época muy reciente. Resulta evidente que la labor filológica de los traductores de última generación conlleva un cambio radical en los textos que presentaban lagunas debidas a la edición de partida, texto mejorado en este caso a partir de la admirable edición de Victor Dixon. Ante la insatisfacción que toda y cada una de las traducciones nos depara, incluidas especialmente las que llevamos a cabo nosotros mismos como filólogos traductores, Trambaioli presenta algunas propuestas originales que van hacia un «estilo anacrónico» con el intento de restaurar la centralidad del ritmo del texto.

Elena Marcello por otra parte se dedica al caso de un traductor italiano, Pietro Monti, quien publicó varios volúmenes de comedias del Siglo de Oro entre 1838 y 1855, la mayoría de Calderón, situándose pues como uno de los mayores difusores del conocimiento de estos textos en Italia. El análisis de la adaptación en prosa del latinista se lleva a cabo dedicando la atención a la traducción del humorismo en *Amar después de la muerte* y *Casa con dos puertas malas es de guardar* para subrayar las estrategias paralelas al texto original, a través del uso de arcaísmos y regionalismos.

A Calderón se dedica también el siguiente estudio de Beata Baczyńska para llevarnos a la recepción en Polonia de dos obras, *La vida es sueño* y *El príncipe constante*, a través de las traducciones y de las puestas en escena desde el siglo XIX hasta el día de hoy: en concreto se subraya cómo Leópolis fue el foco de la recepción del teatro clásico al principio del Romanticismo polaco y la importancia de figuras como Józef Szujski, traductor y colaborador de los teatros

de la época. Desde la traducción de *El príncipe constante* de Julius Słowacki, pasando por la traducción de 1927 de Barbara Zan de *La vida es sueño*, el recorrido, que sigue el texto calderoniano a lo largo del siglo para llegar a la última traducción de Marta Eloy Cichocka de 2013, nos confirma, según Baczyńska, que el contexto político y cultural siempre tiene su relación con las decisiones de traducir y llevar a la escena unos textos.

La obra calderoniana es también el centro del estudio de Carmen Caro Dugo, quien necesariamente procede con una introducción del contexto histórico de los países bálticos, para dedicarse a la versión lituana de *La vida es sueño* realizada por Aurelijus Katkevičius, periodista y políglota, a finales de los años noventa del siglo pasado para el director de teatro Gintaras Varnas. Nos hallamos, pues, frente al caso de una traducción, como algunas de las realizadas por Katkevičius, que están destinadas a la escena puesto que fueron solicitadas por los directores de las compañías que los llevaron a las tablas en los años siguientes. Caro Dugo lleva a cabo un análisis lingüístico de la traducción, no sin antes subrayar la extremada diferencia en la construcción sintáctica de esta lengua, comparada con la española, que lleva a la estudiosa a centrarse en el hipérbaton, como disrupción del orden natural de los elementos de las oraciones, y en la transposición del sustantivo en verbo, que representan dos casos importantes dentro de la experiencia traductológica al lituano. Una vez más, pues, el contexto ocupa el centro de la recepción del teatro del Siglo de Oro, ya que el traductor admite que ha abandonado la polimetría clásica española para «encontrar un paralelismo métrico y cultural» en una época de esplendor de la poesía lituana, el siglo XIX, momento en el que triunfa el endecasílabo. No se trata tan solo de domesticación, sino más bien adaptación para la puesta en escena, ya que se traduce de forma patente *for the stage*.

Todas las intervenciones de este apartado toman en consideración el texto teatral desde el punto de vista lingüístico, pero al mismo tiempo, tal y como es de desear, se pone en evidencia la importancia del contexto histórico y cultural en el que se insertan las traducciones: cada época en cada país propicia una diferente recepción del teatro del Siglo de Oro. Esa misma adecuación al contexto, manifiesta en las diferentes traducciones a nuestro alcance, es a la vez acicate para acometer nuevas versiones adaptadas de esas piezas teatrales.

Claudia Demattè