

El Shakespeare de Hans Rothe o el mito de la traducción teatral

*Angel-Luis Pujante
Dagmar Scheu*

Las traducciones de Shakespeare realizadas en el siglo XIX por August Wilhelm Schlegel siempre se han considerado canónicas en los países de habla alemana (1). Schlegel elaboró sus principios teóricos junto a su propia práctica traductora y desde ella misma (2). Traductor y comentarista de Dante y Calderón, emprendió el proyecto de traducir al alemán las obras de Shakespeare en colaboración con Ludwig Tieck, traductor del *Quijote*. Schlegel tradujo dieciséis de las obras del dramaturgo inglés, y sus principios sirvieron de guía a su colaborador. El nivel de exigencia que se impuso a sí mismo era alto: había que traducir el verso suelto de Shakespeare en verso suelto alemán, las rimas ocasionales del original en rimas alemanas, las canciones en canciones equivalentes cantables con la misma melodía. Además, Schlegel compaginó el rigor filológico y la fidelidad formal y semántica con la belleza poética y la fluidez expresiva. Optó por "alemanizar" a Shakespeare, es decir por traerle a la lengua del lector, y se esforzó por lograr lo que hoy día se llamaría "equivalencia dinámica": "...dass dieselben oder ähnliche Eindrücke...hervorgebracht werden" [...que se produzcan las mismas o semejantes impresiones] (3).

Además, Schlegel supo ver el conjunto en el que se integraban las partes y la unidad interna de éstas, sin perjuicio de la variedad lingüística, temática y dramática de Shakespeare.

Conviene precisar que Schlegel no fue particularmente explícito sobre la obra de Shakespeare en tanto que teatro. Sin embargo, aun no habiéndose planteado la teatralidad como objetivo específico, sus traducciones siguen siendo las más usadas en las representaciones alemanas de Shakespeare.

Nos apresuramos a añadir que las traducciones shakespearianas de Schlegel-Tieck no son ni pueden ser perfectas ni definitivas. Sólo hemos querido decir que el nivel de rigor y calidad que se plantearon y alcanzaron no es fácilmente igualable y menos superable. Como se dice coloquialmente, Schlegel "se lo puso difícil" a los posteriores traductores alemanes de Shakespeare. Es por esto sin duda por lo que al comienzo de nuestro siglo Friedrich Gundolf optó por no traducir a Shakespeare desde cero, sino más bien revisar las traducciones de Schlegel. Lástima que la literalidad y el excesivo formalismo de la estética modernista por la que se regía Gundolf no produjeran más que una síntesis artificiosa, un amasijo carente de unidad incapaz de actualizar ni sustituir la labor de Schlegel.

Años después, en los países de lengua alemana seguía sintiéndose la necesidad o, al menos, la conveniencia de actualizar a Shakespeare. En 1956 Rudolf Schaller comentaba la tendencia a acercar las obras de Shakespeare al público moderno mediante una traducción a la lengua teatral alemana actual (4). Bajo los conceptos de teatralidad y facilidad de dicción las nuevas traducciones pretenden facilitar la representación de sus obras en los escenarios contemporáneos alemanes. Pero con ello se plantean algunas preguntas esenciales: ¿Cuál es y qué rasgos definen la tan citada "lengua teatral alemana"? ¿Hasta qué punto justifica la "facilidad de dicción" la absoluta libertad del traductor en ese acercamiento de la obra al público alemán? ¿En qué consisten esos métodos de traducción y en qué medida son admisibles para favorecer dicho acercamiento?

Un examen de los medios utilizados por el "traductor" temporalmente popular Hans Rothe nos permite apreciar los peligros que entrañan estas intenciones. Sus "Bearbeitungen" [reelaboraciones], en un principio ingenuamente aplaudidas por su espectacularidad y sensacionalismo en escenarios alemanes, reflejan el objetivo de destacar la teatralidad haciendo caso omiso del aspecto lingüístico-literario en las obras de Shakespeare. Opuesto al excesivo formalismo de Gundolf, Rothe orientaba su trabajo

hacia los siguientes objetivos: 1, conversión del Shakespeare isabelino al espíritu del siglo XX; 2, facilidad de dicción; 3, simplificación de la forma; 4, énfasis en la acción y la teatralidad; 5, actualización del lenguaje (5).

La orientación del teatro moderno alemán favorece estos objetivos: en él se defiende la dicotomía de lo teatral frente a lo literario, del contenido frente a la forma, anteponiendo el aspecto teatral a toda costa, sin admitir que éste, especialmente en el teatro isabelino, ya viene dado en el texto. Esta pretensión de que las obras de teatro son ante todo teatrales y sólo secundariamente literarias conduce además a proclamar la independencia de la palabra respecto del contexto. Semejante postura apoya las metas que Rothe se plantea y lleva a cabo con los siguientes métodos: para la facilidad de dicción Rothe recurre a omisiones, resúmenes drásticos y cambios y supresiones de imágenes. Cree destacar la teatralidad con invenciones de cosecha propia, ingredientes arbitrarios, reducciones, cambios estructurales y transformaciones de contenido.

Aun sin detenernos en detalle en las reducciones, cambios y añadidos, la supuesta ventaja teatral se paga a primera vista con la distorsión de un personaje, la interrupción del ritmo dramático, la dislocación de las proporciones y la monotonía estilística, tan opuesta a la variedad de estilos propia de Shakespeare. El texto es tratado con tanta superficialidad y arbitrariedad que el resultado se convierte en una caricatura del original. Uno de los aspectos más graves de las "reelaboraciones" o "nuevas versiones" de Rothe son sus añadidos inventados. Su tendencia a corregir al propio Shakespeare se concreta en diálogos inventados para Diana en *All's Well That Ends Well*, en discursos para Emmelina en *The Comedy of Errors*, en un discurso para Decius en *Julius Caesar*. La sorprendente presunción manifiesta en estas intervenciones, además de contaminar el carácter de los personajes, afecta a conceptos clave que articulan la estructura semántica de una obra. Así, por ejemplo, en la traducción de la conocida exclamación de Lear:

But for true need,-
You Heavens, give me that patience, patience I need!
(*King Lear*, II.iv.274-75)

Rothe la traduce así:

Doch eins brauche ich, -
Klarheit, gebt sie mir Götter, ich brauche Klarheit!

Si se tiene en cuenta que "patience", en su sentido de "capacidad para padecer", es un concepto esencial en *King Lear* y decisivo en el drama personal del rey, su traducción por "Klarheit" [claridad] no se entiende ni semántica, ni literaria, ni teatralmente. Lo malo es que casos como éste abundan en las "traducciones" de Rothe.

Aparte de esta tendencia a corregir el original, Rothe también posee la habilidad de interpretar y extender los versos a su antojo o, por otra parte, de reducir la riqueza metafórica de Shakespeare a imágenes estereotipadas. En *The Tempest* se pueden observar cambios estructurales como el resumen de IV.1 y V.1, que resulta en una confusión estructural de escenas; desaparece el pasaje Ceres-Juno, que es sustituido por unos versos de Ariel de invención propia; se omite el epílogo de Próspero y la obra finaliza con el célebre monólogo de IV.1 (*Our revels now are ended...*). El peso de esta actividad distorsionante recae en las reducciones textuales: con el fin de complacer al racionalismo actual, Rothe elimina los poderes de magia negra, reduce la importancia de la magia blanca, y suprime de un plumazo el conflicto espiritual de Próspero. La deformación de la idea original se origina en amputaciones que desvían el camino, recorrido y desarrollo espiritual de Próspero. Rothe destruye el personaje rebajando el conflicto interno a banalidades generales. Borra toda indicación religiosa y con ello el epílogo de Próspero, es decir el mensaje de consolación, alcanzada después de la renuncia a la magia. Claro está que este enfrentamiento entre el bien y el mal, el camino espinoso de la purgación no interesa para crear una teatralidad sensacionalista. En las escenas entre Miranda y Ferdinand, donde Shakespeare evoca poéticamente el despertar del primer amor, Rothe lo degrada a un sentimiento chabacano y vulgar.

Aunque éstas sean sólo unas muestras de los caprichos de Rothe, su labor no se limita a pasajes determinados, sino que se extiende en una concatenación de errores, deformaciones e

intervenciones arbitrarias que en su conjunto no significan otra cosa que la falsificación de Shakespeare.

Semejantes manipulaciones no quedaron sin respuesta. La indignada reacción de los círculos académicos no tardó en expresarse. La junta directiva de la "Shakespearegesellschaft" denunció el peligro que existe en las escenificaciones de los textos de Rothe para el cultivo de Shakespeare en países de habla alemana (6). Estimaron indispensable publicar una seria advertencia contra las versiones, ya que en demasiados teatros se contentaba al público con estas pseudo-traducciones, y aconsejaron a los directores de teatro que habían trabajado con textos de Rothe que comprobasen con el original la pérdida de contenido shakespeariano resultante. En el artículo se analizan las causas de la aceptación de la aparente adaptación al espíritu del siglo XX y el mito de la teatralidad. Ante estas supuestas justificaciones, los autores del escrito señalan la importancia de la indivisibilidad de lo literario y lo teatral en Shakespeare. Únicamente una concepción unitaria de los dramas, la simultaneidad del gesto y la palabra, del ritmo y del movimiento, del sentido y la imagen hacen justicia al teatro isabelino y en particular a Shakespeare. Pedanterías académicas aparte, se plantea una cuestión estética: estas traducciones, ¿pueden significar para el espectador una equivalencia del original? La negativa es rotunda. Una traducción mutilada, con omisiones, cambios e invenciones arbitrarias no puede ofrecer una mínima equivalencia. Se trata de una estafa al público alemán: se anuncia Shakespeare en la cartelera y se les ofrece Rothe. Presentando variadas muestras de las mutilaciones perpetradas, los mencionados académicos llegaron a la siguiente conclusión: aunque las obras del dramaturgo inglés puedan aparentar cierta flexibilidad para la creatividad del traductor, tanto su riqueza temática y estilística y su densidad de imágenes como, sobre todo, el perfecto equilibrio literario-dramático, las convierten en jueces implacables de cada traductor que se les enfrenta. O, como dicen los académicos denunciantes, "Zeige mir den Shakespeare, den Du spielst, und ich sage Dir, wer Du bist" [Dime qué Shakespeare representas y te diré quién eres] (7).

El aumento de severas denuncias publicadas en periódicos(8) y de otras voces críticas (9) parece haber influido en el declive del número de representaciones basadas en sus textos: mientras que, según el *Bühnenbericht* de 1956/57, el porcentaje de rep-

representaciones con textos de Rothe era de un 24% del total y en el siguiente año incluso ascendía a un 27% (es decir, de 134 representaciones, 85 eran traducciones de Schlegel-Tieck, y 32 de Rothe), ya en 1959 disminuía al 18% de todas las representaciones de Shakespeare. El *Bühnenbericht* de 1961 señala un descenso al 12,1% que, a su vez, desciende al 10,1% en el año 62, datos que reflejan nítidamente tanto la reacción del público como la de los directores de teatro en contra de Rothe.

Expuestos en sus líneas generales, los objetivos de Rothe pueden despertar en un principio cierta simpatía: reputadas traducciones de Shakespeare revelan escasa atención a la teatralidad, y son necesarias otras que atiendan a factor tan esencial. El planteamiento parece correcto. El problema está en saber qué se entiende por "teatralidad" y cómo se entiende la teatralidad del dramaturgo en cuestión. Por desgracia, los fundamentos de un Rothe u otros como él han demostrado ser más místicos que racionales y, en todo caso, insuficientes. Por tanto, aunque creamos que el teatro se debe traducir como teatro, sin excluir al de Shakespeare, es necesario que esta orientación esté bien fundada y no sea sólo un pretexto para la arbitrariedad. Los párrafos con que concluye esta comunicación son un intento por razonar la cuestión de manera sucinta y objetiva (10).

El principal rasgo distintivo del texto dramático es su doble condición de obra literaria y de partitura teatral, y, por tanto, el traductor deberá leer también sus virtualidades escénicas. Una buena lectura teatral le permitirá reproducir las acotaciones implícitas de gestos, pausas, actitudes y movimiento escénico, e incluso el subtexto de motivos ocultos. Pero la lectura teatral no puede desvincularse de la literaria ni efectuarse a sus expensas, ya que afectaría no sólo al sentido y al estilo, sino también a la caracterización y al movimiento escénico, y en ciertos casos podría convertir la comedia en farsa y la tragedia en melodrama. Y menos aún puede ofrecer soluciones arbitrarias supuestamente "teatrales" que contradigan el original o encubran su incompreensión. Desde luego que hay que traducir la teatralidad, pero sin olvidar que *en el texto dramático la teatralidad sólo puede expresarse lingüísticamente*.

En segundo lugar, y, a diferencia de la novela, el drama es una forma breve: se centra en el "movimiento total de la acción", en lo esencial de las acciones humanas en conflicto, y

no admite la morosidad ni la abundancia de objetos y detalles características del género narrativo. La representación teatral a la que se orienta todo texto dramático tiene una duración limitada, y de ahí que la expresión sea concisa y aun elíptica. No se trata de que el texto dramático deba traducirse con la precisión cronológica con que se dobla un guión de cine o de televisión, sino de que las dos horas de duración del original no se extiendan a tres en la traducción. Importa a este respecto que la obra traducida siga siendo un texto dramático y no se convierta en una especie de novela dialogada. Al dilatarse en el texto traducido, el diálogo de una traducción teatral languidece y pierde vivacidad e intensidad dramática.

En tercer lugar, al ser un género escrito para ser dicho por actores, el drama tiene más de común con la oratoria y la poesía antigua que con la moderna literatura escrita. Esta relación es aún más fuerte en el teatro clásico, al ser creación de una cultura audio-oral que fue desapareciendo conforme se extendía el influjo de la letra impresa. De ahí que el género dramático se distinga también de otros géneros literarios por su oralidad (en la que, por cierto, debe integrarse la concisión de que hemos hablado). Por "oralidad" puede entenderse la capacidad de un texto para ser enunciado con soltura. Dicho de otro modo, las unidades sintácticas del diálogo teatral deben estar estructuradas de tal modo que permitan una enunciación fluida y cómoda, sin forzar la respiración del actor.

Pero esta oralidad no dimana solamente de la concisión textual o del tipo de sintaxis: es el ritmo lo que determina la eficacia oral de un texto dramático, sea original o traducido. Solemos asociarlo con el teatro en verso, pero tal vez sea tanto o más indispensable en la prosa, seguramente porque en ella no lo damos por supuesto. Recordemos a este respecto que en el teatro de Shakespeare se alterna el verso con la prosa y que su prosa tiene un ritmo propio claramente perceptible.

Por último, la oralidad también depende del grado de sonoridad y musicalidad del texto dramático. Ambas están a su vez relacionadas con el ritmo de los enunciados, pero también con la mayor o menor suavidad de los sonidos en la cadena fónica y su facilidad articulatoria. No hará falta decir que el texto traducido deberá ser sonoro, musical y rítmico *dentro de los usos de la lengua receptora*.

No nos consta que Rothe se hiciera todos estos planteamientos, y se puede comprobar que sus textos no acusan todos los rasgos teatrales apuntados. A esto hay que añadir las diferencias que separan al teatro de Shakespeare del moderno. En efecto, aunque haya otros estilos teatrales más orientados al espectáculo, el drama isabelino depende esencialmente de la palabra. Para Shakespeare y sus contemporáneos el uso dramático de la palabra tenía por base un sólido conocimiento de la retórica. No era cuestión de atenerse a una convención expresiva, sino de hallar un lenguaje elocuente y poético adecuado a las situaciones humanas que dramatizaban. Se trata, pues, de un conjunto unitario que no puede entenderse ni realizarse mirando una sola cara de la moneda. Como dijo M.C. Bradbrook: "The Romantics ignored the drama and concentrated on the poetry. Shaw and William Archer ignored the poetry and could not see the drama in consequence" (11). Es también lo que le pasaba a Rothe.

En el caso concreto de Shakespeare la cosa se complica porque es el dramaturgo isabelino que alcanzó el más alto grado de creatividad poética: ninguno ha dejado tantas expresiones memorables como él y no hay anglohablante que, consciente o inconscientemente, no cite a Shakespeare. Al no ser parafraseables por definición, sus "citas" plantean dificultades de traducción a menudo insuperables. En cualquier caso, el traductor debe empezar por reconocer estas expresiones en el conjunto textual para darles un tratamiento estilístico lo más digno posible.

Añadamos otra gran dificultad: la variedad estilística de Shakespeare. En efecto, hasta Joyce no ha habido escritor en lengua inglesa que domine tantos registros con tal eficacia. En Shakespeare conviven la expresión introspectiva con la vehemente y la sarcástica, la elevada con la coloquial, la noble con la soez. ¿Cuántos traductores de Shakespeare han contado con esta diversidad de estilos o han tratado de reproducirla? Rothe no, desde luego. Para ser fiel al original, habría que ser un poeta camaleónico en el sentido que Keats daba al término hablando precisamente de Shakespeare.

Así es el "texto" de nuestro dramaturgo isabelino, y, si se prescinde de él, lo que se ofrezca será "an *alternative to and not a realisation of Shakespeare*" (12). Esto no lo dice un académico, sino John Barton, hombre de teatro y uno de los directores

de la Royal Shakespeare Company. Y, claro está, una alternativa es, simplemente, otra cosa, que es lo que ofrecía Rothe con el señuelo de la teatralidad.

Notas:

- (1) Las líneas que siguen sobre A. W. Schlegel y F. Gundolf se basan en la tesis de licenciatura no publicada *El Shakespeare de A.W. Schlegel y las revisiones de F. Gundolf: estudio comparativo*, de Dagmar Scheu y María del Carmen Garrido, Universidad de Murcia, 1989.
- (2) Sobre Schlegel como traductor de Shakespeare véanse especialmente P. Gebhardt, *A.W. Schlegels Shakespeare Übersetzungen*, Göttingen, 1970, y M. Atkinson, *A.W. Schlegel as Translator of Shakespeare*, Berlin, 1974.
- (3) Cit. en P. Gebhardt, *op. cit.*, p.97.
- (4) Ver su artículo "Gedanken zur Übertragung Shakespeares in unsere Sprache", *Shakespeare Jahrbuch*, 1956, pp.157-67.
- (5) Véase al respecto R.A. Schröder, H. Heuer, W. Clemen, L.L. Schücking y R. Stamm, "In Sachen Shakespeare contra Rothe", *Shakespeare Jahrbuch*, 1959, pp.248-61.
- (6) Véase al respecto R.A. Schröder et al., *op. cit.*
- (7) R.A. Schröder et al., *op. cit.*, p.201.
- (8) *Der Mittag* (30.9.1958) comenta sobre la traducción de Rothe de *Romeo and Juliet*: "Rothes moderne, griffige Sprache ist einfach nicht der geeignete Träger des unvergleichlichen, leisen, lyrischen Zaubers dieses Werkes... Auch kennt Rothe keine Transparenz, andererseits jedoch eine peinlich wirkende Asphalt Erotik" [La moderna y manejable lengua de Rothe es simplemente el transmisor menos indicado de la magia incomparable, delicada y lírica de esta obra...Rothe tampoco conoce ninguna transparencia, sino, por el contrario, una penosa erótica del asfalto]. Y en el *Bühnenbericht* de 1958 (p.273) sobre la representación de *A Midsummernight's Dream*

con texto de Rothe: "...eine Sprache, die ernüchtern wirkt" [...una lengua que produce un desengaño].

- (9) Como, por ejemplo, el artículo de Jan W. Simons "Shakespeares *Sturm* in Rothes Fassung", *Shakespeare Jahrbuch*, 1959, pp.239-47.
- (10) Las líneas que siguen están basadas en el artículo de Angel-Luis Pujante "Traducir el teatro isabelino, especialmente Shakespeare", *Cuadernos de Teatro Clásico*, nº 4, 1989, pp. 133-57, que desarrolla este tema con mayor extensión.
- (11) M.C. Bradbrook, *Themes and Conventions of Elizabethan Tragedy*, Cambridge, 1979 (1935), p.52.
- (12) J. Barton, *Playing Shakespeare*, London, 1984, p.74.