LUCES DE BOHEMIA / *GLANZ DER BOHÈME* DE VALLE-INCLÁN: Algunos ejemplos de traducción de un texto teatral

VIOLETA PÉREZ GIL[1]

Instituto Universitario de Lenguas Modernos y Traductores

Dentro de la traducción literaria, el motor que suele impulsar al traductor que inicia esta solitaria tarea es la pasión o la admiración que siente por un autor o un texto determinado y el deseo de transmitir esta impresión a los otros; y en el caso de la traducción teatral esa voluntad de comunicación pasa además a la acción inmediata, se transforma en palabras que los actores dicen sobre un escenario.

La traducción del texto teatral es, pues, una traducción específica: no es lo mismo "traducir el teatro" que "traducir para el teatro", concepto que, desde mi punto de vista, enfrenta "traducción literaria" a "traducción teatral".

Traducir para el teatro supone tener en cuenta una realidad circundante, lingüística y cultural, es decir, que un alejandrino rimado en alemán, pongo por caso, a lo mejor no se corresponde con la percepción teatral equivalente en francés, por ejemplo. Sería el caso de la traducción del austríaco Hans Weigel, que tradujo y publicó la obra completa de Molière en alejandrinos rimados para Editorial Diógenes de Zúrich, una visión particular que se da en los autores clásicos, pero que tiene más que ver con un orden literario que teatral. La percepción de un texto leído, impreso, es muy diferente a la que se tiene de un texto representado.

La traducción de un texto teatral tiene como fin ser dicha, hablada, interpretada en una lengua viva. Los posibles errores se ven más claramente, saltan a la vista (al oído, más bien), hay que tener en cuenta los gestos implícitos —que añaden o restan significados—, las exclamaciones, los silencios, la respiración... lo que en francés equivale al llamado *souffle du texte*.

Así, el teatro, en tanto que espectáculo, dirigido al público como colectivo (a diferencia del libro traducido que tiene como destinatario al lector individual), se presta mucho más a críticas y opiniones de todo tipo, y funciona, a veces, sobre todo en cuanto a los clásicos se refiere, al contrario de lo que acabamos de exponer: funcionan bien sobre el escenario, pero son incomprensibles en cuanto a la lectura. De esto existe un delicioso ejemplo: la traducción que Marcel Schwob hace del *Hamlet* shakespeariano al francés y que se representa en 1889, André Gide opina que "suena maravillosa en boca de Sarah Bernhardt, pero su lectura resulta incomprensible".

Marcel Schwob, escritor magnífico, se defiende a su vez hablando de su versión:

[1] La Dra. Dª Violeta Pérez Gil falleció el 21 de noviembre de 1997, seis días antes de que pudiese leer esta ponencia. Es, pues, su último trabajo. Este Instituto, al que tanto tiempo y trabajo entregó, siente profundamente esta terrible pérdida y le tributa un homenaje merecido con la edición de esta publicación.

La traducción en torno al 98. PÉREZ GIL, Violeta. Luces de Bohemia / Glanz der B...
Centro Virtual Cervantes

> *On nous a accusés en France, d'avoir recherché l'archaïsme, et en Angleterre, on nous a reproché des néologismes. Les critiques d'ici n'ont point songé que le style du XVIème siècle n'est plus celui d'à présent. Mettre une période de Shakespeare à la mode d'aujourd'hui, ce serait à peu près vouloir traduire une page de Rabelais dans la langue que parlait Voltaire. Nous avons tâché de ne pas oublier que Shakespeare pensait et écrivait sous Henri IV et Louis XIII.*[2]

De este modo, el texto teatral original permanece, mientras se dice que las traducciones de teatro envejecen —lo cual significa que envejecen mal—, pues adaptan, más que ninguna otra traducción literaria, el texto al momento concreto de la lengua que hablamos.

Esto da lugar a situaciones, cuando menos, curiosas: en el original inglés de *Hamlet*, por ejemplo, se utiliza la palabra *clown*, que en francés actual existe y se usa, pero que fue introducida en el siglo XIX, y referida al mundo del circo, luego utilizarla en la traducción francesa sería, además de inadecuado, un anacronismo. El diccionario francés lo explica, y sugiere mirar en *bouffon*, que en inglés se corresponde con *fool*. *Clown*, en inglés, es un personaje grotesco en la lengua inglesa del XVI-XVII, y en esa época, en Francia, quien desempeña ese papel son los *valets*, tal y como traduce Marcel Schwob. (En la lengua corriente hay cientos de ejemplos de cómo la lengua cambia: *chausson de basket*, hace veinte años se empleaba con toda normalidad para hablar de un tipo de calzado deportivo, mientras que hoy día nadie lo hace, se dice sólo *basket*, término que, hace veinte años era sinónimo de *panier*; en español ha sucedido lo mismo con "bambas" "zapatillas de deporte" o sólo "deportivas"...).

El traductor de teatro está mucho más presionado por todas estas y otras razones. Conviene no olvidar que el teatro es poesía en sus orígenes y como tal, versa sobre el lenguaje, y éste, sobre el ritmo. Así, al traducir teatro el objeto no será sólo comunicar un sentido, sino también reproducir un ritmo, un volumen, por no hablar de reglas prosódicas, o incluso sintácticas si se trata de la traducción de teatro en verso, donde la sintaxis, en alemán, permite mucho más juego que en francés, por ejemplo, lengua que exige unidad sintáctica dentro del verso.

La traducción de autores que escriben en el siglo XX es menos problemática, pues la distancia en el tiempo y en los cambios lingüísticos no es tan grande.

Pero seguimos con la problemática de reflejar la realidad circundante de la obra que hay que verter de una lengua a otra.

Tomemos como ejemplo un texto teatral tan particular como puede ser el que hemos elegido de Valle-Inclán, *Luces de Bohemia*, donde el "ámbito teatral" abarca una época muy significativa y difícil de caracterizar dentro de nuestra literatura española.

Mientras que los hispanistas de habla alemana, como el suizo Gustav Siebenmann consideran estéticamente a nuestro autor dentro del Modernismo:[3] "*Unter den weiteren Dichtern, die dem spanischen Modernismus zugeordnet werden können, darf Ramón del Valle-Inclán (1866-1936) nicht fehlen. Als eine der malerischsten Bohème-Gestalten Madrids trachtete er im Werk wie im Leben der Wirklichkeit überlegen zu sein*", la crítica española, sin embargo, clasifica su producción teatral —que abarca la

[2] En *Traduire le théâtre*, Travaux du Centre de Traduction Littéraire de Lausanne, 16, 1993, p. 18.

[3] *Die Moderne Lyrik in Spanien. Ein Beitrag zu ihrer Stilgeschichte*, Stuttgart, Kohlhammer, 1965, capítulo IV "Der Modernismus in Spanien", p. 71.

La traducción en torno al 98. PÉREZ GIL, Violeta. Luces de Bohemia / Glanz der B...
Centro Virtual Cervantes

época 1920-1927— dentro de la estética del Expresionismo, y así, el crítico González López[4] distingue cinco grupos de su producción teatral, en función de su estructura dramática, partiendo de los criterios con que el mismo Valle-Inclán diferenció sus obras y en relación con el aspecto expresionista destacado en cada una:

1. Farsa expresionista: *Farsa y licencia de la reina castiza* (1920).
2. Tragicomedia: *Divinas palabras*[5] (1920).
3. Melodramas: ("Marionetas", según Valle-Inclán) *La rosa de papel*, *La cabeza del Bautista* (1924).
4. Autos para siluetas: *Ligazón* (1926), *Sacrilegio* (1927).
5. Esperpentos: *Luces de Bohemia* (1920), *Los cuernos de Don Friolera* (1921), *Las galas del difunto* (1926), *La hija del capitán* (1927).

El esperpento ha sido explicado por el mismo Valle-Inclán, quien representa en el escenario la sociedad en que vive el espectador, pero deformada, de modo que éste no pueda por menos que quedar atónito y así tomar conciencia de que son grotescos los valores en que se fundamenta la realidad concreta que nos rodea.

Luces de Bohemia pasea al espectador por un Madrid de 1920, en cuyo laberinto grotesco nos introduce el héroe clásico, Max Estrella ("los héroes clásicos reflejados en espejos cóncavos dan como resultado el esperpento", dice Valle), cuya "mala estrella" ha colocado en el universo de una bohemia trágica, que no es precisamente la del coro de poetas modernistas, también representados en la obra.

Pero, tantas cosas, esperpento, humor, bohemia madrileña, ¿cómo las reproduce una traducción alemana contemporánea? ¿Qué correspondencia encontramos desde la traducción de los nombres de los personajes, por ejemplo, hasta el desarrollo de las quince escenas de la obra en la que el poeta ciego, camino de su muerte, va recorriendo un universo cotidiano de odio, injusticia, horror y vergüenza como visión de una realidad teatral, que también se explica poéticamente en las largas acotaciones escénicas —tan propias del autor—, y que aparecen, en ocasiones, entre paréntesis en la traducción?

La traducción que hemos manejado[6] traduce y subtitula "esperpento" por *Schauerposse*. El diccionario Slaby-Grossmann español alemán ofrece como traducción de "esperpento": "*Sonderling, Komischer Kauz*", es decir, sugiere algo estrafalario, extravagante (un *Schauerdrame* es un drama espeluznante, sensacional). La combinación utilizada por el traductor no se encuentra ni en el Slaby ni en el Wahrig, encontramos *Schauer* combinado con *Stück* o con *Drama*, y *Posse* se explica como algo que tiene que ver con "bufonada", "farsa carnavalesca", etc. Si consultamos el Diccionario de la Real Academia vemos que ofrece tres acepciones: 1. Persona notable por su desaliño, fealdad o mala traza; 2. Desatino, absurdo; 3. Género literario creado por Valle-Inclán en el que se deforma sistemáticamente la realidad, recargando sus rasgos grotescos y absurdos, a la vez que se degradan los valores literarios consagrados; para ello se dignifica artísticamente un lenguaje coloquial y desgarrado, en el que abundan expresiones cínicas y jergales.

---

[4] *El arte dramático de Valle-Inclán*, Nueva York, 1967, pp. 154-155.

[5] Traducido al alemán junto con *Luces de Bohemia* como *Wunderworte. Glanz der Bohème. 2 Theaterstücke*, trad. Fritz Vogelsgang, Stuttgart, Klett-Cotta, 1983. *Wunderworte* sugiere más, a mi modo de ver, algo de milagroso o mágico que de "divino".

[6] *Glanz der Bohème. Eine Schauerposse*. Ver referencia bibliográfica precedente.

La traducción en torno al 98. PÉREZ GIL, Violeta. Luces de Bohemia / Glanz der B...
Centro Virtual Cervantes

El traductor, pues, acierta al combinar *Schauer* y *Posse*. Pero veamos algunos ejemplos de cómo intenta reproducir esa acción que se desarrolla "en un Madrid absurdo, brillante y hambriento" que se formula en alemán: *"Ort der Handlung: ein absurdes, brillantes und hungriges Madrid"*, donde ya, desde el principio —y como rasgo curioso— el traductor tiene que hacer frente a los nombres disparatados de los personajes, pero cuyas siluetas reproduce en imágenes en las primeras páginas del libro. Estos *Dramatis personae*, sin ir más lejos, en español son una joya por el espíritu de casticismo —local— que sugieren ya desde su enunciación:[7]

— Max Estrella, su mujer Madame Collet y su hija Claudinita: *Max Estrella, seine Frau, genannt Madama Collet, und beider Tochter Claudinita.*
— Don Latino de Hispalis: *Don Latino de Hispalis.*
— Zaratustra: *Zarathustra.*
— Don Gay: *Don Gay.*
— Un pelón: *Ein kahlgeschorener Gassenjunge.*
— La chica de la portera: *Die kleine Göre einer Pförtnerin.*
— Pica Lagartos: *Der Eidechsenspieker.*
— Un coime de taberna: *Ein Schankbursche.*
— Enriqueta La Pisa-Bien: *Enriqueta die Schwänzlerin.*
— El rey de Portugal: *Der König von Portugal.*
— Un borracho: *Ein Betrunkener.*
— Dorio de Gádex, Rafael de los Vélez, Lucio Vero, Mínguez Gálvez, Clarinito y Pérez, jóvenes modernistas: mantienen sus nombres y son *junge Modernisten.*
— Pitito, capitán de los équites municipales: *Pitito, Hauptmann der Berittenen Stadtpolizei.*
— Un sereno: *Ein Nachtwächter.*
— La voz de un vecino: *Die Stimme eines Mannes aus der Nachbarschaft.*
— Dos guardias del orden: *Zwei Gendarmen.*
— Serafín el Bonito: *Der schöne Serafín.*
— Un celador: *ein Zellenwärter.*
— Un preso: *Ein Gefangener.*
— El portero de una redacción: *Der Portier einer Zeitungsredaktion.*
— Don Filiberto, redactor en jefe: *Don Filiberto, Journalist und Chef vom Dienst.*
— El ministro de la Gobernación: *Der Innenminister.*
— Dieguito, secretario de su Excelencia: *Dieguito, Sekretär seiner Exzellenz.*
— Un Ujier: *Ein Amstdiener.*
— Una vieja pintada y la Lunares: *Eine geschminkte Alte und das Schönheitspflästerchen.*
— Un joven desconocido: *Ein unbekannter Jungenmann.*
— La madre del niño muerto: *Die Mutter des toten Kindes.*
— El empeñista: *Der Pfandleiher.*
— El guardia: *Der Polizist.*
— La portera: *Die Pförterin.*
— Un albañil: *Ein Maurer.*
— Una vieja: *Eine Alte.*
— La trapera: *Die Lumpensammlerin.*
— El retirado, todos los del barrio: *Der Pensionär.*
— Otra portera: *Eine andere Pförtnerin.*
— Una vecina: *Die Hausgenossin.*
— Basilio Soulinake: *Basilio Soulinake.*
— Un cochero de la funeraria: *Der Leichenkutscher.*
— Dos sepultureros: *Zwei Totengräber.*

[7] La edición española que utilizamos es la 5ª de Espasa-Calpe, colección Austral, Madrid 1974, que reproduce la de Carlos del Valle-Inclán Blanco de 1924.

La traducción en torno al 98. PÉREZ GIL, Violeta. Luces de Bohemia / Glanz der B...
Centro Virtual Cervantes

— Rubén Darío: *Rubén Darío.*
— El Marqués de Bradomín: *Der Marqués de Bradomín.*
— El pollo del Pay-Pay: *Der Palmblattwedler.*
— La periodista: *Die Zeitungsverkäuferin.*
— Turbas, Guardias, Perros, Gatos, un Loro: *Volksmassen, Polizisten, Hunde, Katzen, ein Papagei.*
(curiosamente, la traducción añade un nuevo personaje *Ein Kneipenwirt*).

Desde la primera escena, el espectador contempla (o lee en la acotación) el primero de los ambientes de ese Madrid "hambriento" donde el autor sitúa al protagonista:

> Hora crepuscular. Un guardillón con ventano angosto, lleno de sol. Retratos, grabados, autógrafos repartidos por las paredes, sujetos con chinches de dibujante. Conversación lánguida de un hombre ciego y una mujer pelirrubia, triste y fatigada. El hombre ciego es un hiperbólico andaluz, poeta de odas y madrigales, Máximo Estrella. A la pelirrubia, por ser francesa, le dicen en la vecindad Madama Collet.
>
> *Dämmerstunde. Eine schäbige Dachkammer mit schmaler Luke, durch die Prall das Sonnenlicht hereinfällt. Verstreut an den Wänden ein Sammelsurium von Porträtfotos, Stichen und Autographen, die mit Reißzwecken befestigt sind. Zäh fließendes Gespräch eines blinden Mannes und einer blondhaarigen, traurigen, abgespannten Frau. Der Blinde ist ein emphatischer Poet aus Andalusien, Verfasser von Oden und Madrigalen: Máximo Estrella. Die Blondine wird, weil sie Französin ist, Madama Collet genannt.*

Vemos que, afortunadamente, los nombres se han mantenido, así como palabras que no encuentran equivalencia en alemán: "pesetas" son *Peseten*, pero "duros" se mantiene con mayúscula, como cuando se queja Max:

> ¡Collet, mal vamos a vernos sin esas cuatro crónicas! ¿Dónde gano yo veinte duros, Collet?
>
> *Collet, wir sind übel dran ohne die wöchentliche Glosse. Wo soll ich viermal fünf Duros erschreiben, Collet?* (p. 207)

Lo más difícil de reproducir es, sin duda, la brillantez y ligereza de la frase, el ingenio, el léxico audaz del autor gallego. En esta primera escena, el diálogo de Claudinita con Don Latino es, verdaderamente, difícil de reproducir:

> Entra Don Latino de Hispalis:
> DON LATINO.— ¿Cómo están los ánimos del genio?
> CLAUDINITA.— Esperando los cuartos de unos libros que se ha llevado un vivales para vender.
>
> DON LATINO.— *Wie ist der Genius heut gestimmt?*
> CLAUDINITA.— *Er wartet auf den klingenden Ertrag von ein paar Büchern, die so ein Profitmichel mitgenommen hat, um sie zu verscheuern.* (p. 211)

Cuando Max pregunta: "¿Qué sacaste por los libros, Latino?, Don Latino: "¡Tres pesetas, Max! ¡Tres cochinas pesetas! ¡Una indignidad! ¡Un robo!", y continúa diciendo que el trato aún puede deshacerse, a lo que Madama Collet responde: "¡Oh, sería bien!"

En alemán:

> MAX.— *Was hast du für die Bücher bekommen, Latino?*
> DON LATINO.— *Drei Peseten, Max! Drei lumpige Peseten! eine Niedertracht. Glatter Diebstahl!*

La traducción en torno al 98. PÉREZ GIL, Violeta. Luces de Bohemia / Glanz der B...
Centro Virtual Cervantes

(...) *Aber der Handel läßt sich noch rückgängig machen.*
MADAMA COLLET.— *Oh, très bien.* (p. 213)

En la escena octava, tanto la acotación escénica como la ironía de los diálogos no tienen desperdicio:

Secretaría particular de Su Excelencia. Olor de brevas habanas, malos cuadros, lujo aparente y provinciano. La estancia tiene un recuerdo partido por medio, de oficina y sala de círculo con timba. De repente el grillo del teléfono se orina en el gran regazo burocrático. Y Dieguito García —Don Diego del Corral, en la *Revista de Tribunales y Estrados*— pega tres brincos y se planta la trompetilla en la oreja.

Privatsekretariat Seiner Exzellenz. Havanageruch, miserable Ölgemälde, provinziell vorgespiegelterluxus. Das Gemach wirkt halb wie ein Büro, halb wie der Salon eines Glücksspielzirkels. Plötzlich pinkelt die Telephonklingel und durchnäßt den geräumigen Schoß bürokratischer Behaglichkeit. Dieguito García —der in den Neuesten Nachrichten aus dem Gerichtssaal *als Don Diego del Corral firmiert— hüpft in drei Sätzen zum Apparat und pflanzt sich das Hörrohr aufs Ohr.* (p. 281)

Este *Hörrohr*, por "trompetilla" aparece también poco antes como *Hörmuschel* (p. 280).

En esta escena Máximo Estrella, detenido por escándalo en la calle, pide ver al ministro:

EL UJIER.— Deténgase usted, caballero.
MAX.— No me ponga usted la mano encima.
EL UJIER.— Salga usted sin hacer desacato.
MAX.— Anúncieme usted al Ministro.
EL UJIER.— No está visible.
MAX.— Es usted un gran lógico. Pero estará audible.
EL UJIER.— Retírese, caballero. Estas no son horas de audiencia.
MAX.— Anúncieme usted.
EL UJIER.— Es la orden... Y no vale ponerse pelmazo, caballero.
DIEGUITO.— Fernández, deje usted a ese caballero que pase.
MAX.— ¡Al fin doy con un indígena civilizado!
DIEGUITO.— Amigo Mala-Estrella... (pp. 72-73)

En la traducción alemana dice el *Amstdiener*:

DER AMTSDIENER.— *Halt, mein Herr, bleiben Sie stehen.*
MAX.— *Rühren Sie mich nicht an.*
DER AMTSDIENER.— *Verlassen Sie ohne Widersetzlichkeit den Raum.*
MAX.— *Melden Sie mich beim Minister.*
DER AMTSDIENER.— *Er ist momentan unsichtbar.*
MAX.— *Ah! Sie sind ein scharfsinniger Logiker! Aber er ist vermutlich hörbar.*
DER AMTSDIENER.— *Entfernen Sie sich, mein Herr: Jetzt ist keine Audienzstunde.*
MAX.— *Melden Sie mich.*
DER AMTSDIENER.— *Ich habe meine Anweisungen... Und es ist völlig zwecklos, wenn Sie sich bockbeinig stellen, mein Herr.*
DIEGUITO.— *Fernández, lassen Sie den Caballero herein.*
MAX.— *Endlich stoße ich auf einen zivilisierten Eingeborenen.*
DIEGUITO.— *Freund Mala-Estrella...* (pp. 282-283)

Centro Virtual Cervantes

Cuando el Ministro le ofrece ayuda y le pregunta su dirección nos encontramos con el eterno sentido del humor y el cinismo del protagonista:

> EL MINISTRO.— Tome usted nota, Dieguito. ¿Dónde vives, Max?
> MAX.— Dispóngase a escribir largo, joven maestro: —Bastardillos, veintitrés, duplicado, Escalera interior, Guardilla B-. Nota. Si en este laberinto hiciese falta un hilo para guiarse, no se le pida a la portera, porque muerde.
> EL MINISTRO.— ¡Cómo te envidio el humor!..." (pp. 78-79)

En alemán:

> DER MINISTER.— *Notieren Sie, Dieguito. Wo wohnst Du, Max?*
> MAX.— *Sie bedürfen der Geduld, junger Meister. Eine lange Litanei. —Bastardillos-Strasse, dreiundzwanzig, Neben-gebäude A, hinteres Treppe. Dachkammer B. —Fußnote: Falls in diesem Labyrinth ein Orientierungsfaden benötigt wird, sollte er nicht bei der Pförtnerin erbeten werden. Dieselbe beißt.*
> DER MINISTER.— *Wie ich dich um deinen Humor beneide!...* (pp. 289-290).

Expresiones como las que emplea Max: "¡Majadero!" (p. 18), o Zaratustra: "¡Está buena España!" (p. 20) o La Pisa-Bien: "¡Que te frían un huevo, Nicanor! A Don Latí le ha caído la lotería en un décimo del 5775." (p.142), encuentran sus equivalentes en: "*Alberner Schwätzer*!" (p. 219), "*Ein schönes Spanien ist mir das!*" (p. 221), o en el decir de Die Schwänzlerin: "*Laß dir das Hirn amputieren, Nicanor! Don Latino hat das große Los gezogen. Mit der Nummer...*" (p. 363).

En esta misma escena (escena última) que comentamos, hay una acotación que merece citarse por la forma en que se ha traducido, que nos parece muy interesante:

> El Pollo del Pay-Pay se acerca ondulante. A intento deja ver que está empalmado, tose y se rasca ladeando la gorra. Enriqueta tercia el mantón y ocultamente abre una navajilla.

En alemán, y entre paréntesis:

> *(Der Palmblattwedler nähert sich mit wiegendem Gang. Demonstrativ gibt er zu erkennen, daß er das Messer in der Manschette hat. Er hüstelt, schieb seine Mütze aufs Ohr, kratz sich am Kopf. Enriqueta wirft sich das Umschlagtuch quer über seine Schulter und klappt insgeheim ein Taschenmesserchen auf.)* (p. 362).

Las exclamaciones finales que cierran de manera genial el libro:

> PICA-LAGARTOS.— *¡El mundo es una controversia!*
> DON LATINO.— *¡Un esperpento!*
> EL BORRACHO.— *¡Cráneo previlegiado!* (p. 144).

Se traducen:

> DER EIDECHSENSPIEKER.— *Die Welt ist ein Widersinn!*
> DON LATINO.— *Eine Schauerposse!*
> DER BETRUNKENE.— *Supergehirn!* (p. 365).

Como último ejemplo vale la pena comentar cómo aparecen en alemán las referencias al Modernismo, al poeta Rubén y al ambiente de los cafés de Madrid de la época.

La traducción en torno al 98. PÉREZ GIL, Violeta. Luces de Bohemia / Glanz der B...
Centro Virtual Cervantes

La acotación de la escena novena es muy amplia, así que reproducimos sólo el final, donde los espejos, el humo y la música ponen la nota ambiental:

> (...) Los espejos multiplicadores están llenos de un interés folletinesco. En su fondo, con una geometría absurda, extravaga el Café. El compás canalla de la música, las luces en el fondo de los espejos, el vaho del humo penetrado del temblor de los arcos voltaicos cifran su diversidad en una sola expresión. Entran extraños, y son de repente transfigurados en aquel triple ritmo, Mala-Estrella y Don Latino.
>
> MAX.— ¿Qué tierra pisamos?
>
> DON LATINO.— El Café Colón.
>
> MAX.— Mira si está Rubén. Suele ponerse enfrente de los músicos.
>
> DON LATINO.— Allá está como un cerdo triste.
>
> MAX.— Vamos a su lado, Latino. Muerto yo, el cetro de la poesía pasa a ese negro.
>
> DON LATINO.— No me encargues de ser tu testamentario.
>
> MAX.— ¡Es un gran poeta!
>
> DON LATINO.— Yo no lo entiendo.
>
> MAX.— ¡Merecías ser el barbero de Maura! (pp. 83-84)

> *Die alles vielfältigenden Spiegel haben den Reiz eines kitschigen Fortsetzungsromans. In ihrer Tiefe verflüchtigt sich das Café in eine absurde Geometrie. Der ordinäre Taktschlag der Musik, die tief in den Spiegeln erschimmernden Lichter, der Tabaksqualm, durchflutet vom Geflimmer der Bogenlampen, fließen kontrastierend zu einem einzigen Ausdruck zusammen. Als seltsame Fremdlinge dringen Mala-Estrella und Don Latino in diesen dreifachennn Rhytmus ein, der sie augenblicklich verwandelt.*
>
> MAX.— *An welcher Küste sind wir gelandet?*
>
> DON LATINO.— *Im Café Columbus.*
>
> MAX.— *Schau mal, ob Rubén da ist. Normalerweise setz er sich in die Nähe der Musiker, so daß er direkt vor Augen hat.*
>
> DON LATINO.— *Da hockt er auch, wie ein trauriges Schwein.*
>
> MAX.— *Setzen wir uns zu ihm, Latino. Wenn ich mal tot bin, erbt dieser Nigger das Szepter der Poesie* (...) (p. 295).

Desde nuestro punto de vista, a la dificultad de reproducir el casticismo, o la poesía, y, sobre todo ese ambiente de esperpento que en español incide de especial manera en las acotaciones escénicas —fundamentales también desde el punto de vista estético—, se añade la dificultad de traducir el efecto cómico, que no sólo tiene que ver con la expresión y la autonomía de la escritura, o con la palabra, sino con todo lo que el gesto teatral lleva implícito, la exigencia del verbo, la palabra teatral, el efecto visual en suma.

Centro Virtual Cervantes