Problemas relacionados con la traducción de textos de teatro: marcación intralingüística, (in)equivalencia genérica y escenografía del *Wiener Volkstheater*

Juan Antonio ALBALADEJO MARTÍNEZ
Universidad de Alicante

RESUMEN

Los autores del teatro popular vienés produjeron a lo largo de dos siglos un conjunto de piezas que gozaron y siguen gozando del favor del público nacional, pero que no han logrado más que un reconocimiento puntual más allá de sus propias fronteras lingüísticas. La escasa recepción de una literatura que por su valor estético y su relevancia sociocultural debería formar parte del canon universal nos lleva a plantear la cuestión de cuáles son los motivos que expliquen tal circunstancia. Son varios los factores que obstaculizan una mayor difusión de estas obras de teatro: la variación intralingüística que caracteriza los textos; una dramaturgia que se vale de numerosos recursos que añaden complejidad a las obras; la mezcla de literatura, música y danza; o el empleo de unos subgéneros cómicos con una idiosincrasia específica y difícilmente transferible. Problemas traductológicos y problemas relacionados con la puesta en escena son los que condicionan, en nuestra opinión, la recepción. El artículo se adentra en el análisis de esos factores y apunta a posibles vías de solución.

Palabras clave: teatro popular, géneros literarios, escenografía, variación intralingüística, inequivalencia.

ABSTRACT

The authors of the Viennese Popular Theatre produced during two centuries a series of literary works that enjoyed and still enjoy the favour of the national audience, while they have only achieved a very minor recognition outside of their linguistic boundaries. The limited reception of a literature that should be part of the literary canon –given its aesthetic value and social and cultural relevance– leads us to ask why it does not. Several factors impede a wider spreading of these works: the intralinguistic variation that characterizes the texts; a scenography that employs a variety of means (enriching thus the complexity of the works); the blending of literature, music and dance; or the use of comic subgenres with a very specific idiosyncrasy not easily transferable. In our opinion, both translation and staging problems condition the reception. The article analyses these factors and explores possible ways of solution.

Keywords: popular theatre, literary genres, scenography, intralinguistic variation, non-equivalence.

1. Introducción: marcación intralingüística como problema traslativo fundamental

El *Wiener Volkstheater*, el teatro popular vienés, es una de las manifestaciones literarias más relevantes dentro de las letras austriacas y en su época gozó de una importante recepción, incluso en el resto de países germanohablantes, a pesar de las barreras intralingüísticas que supone la considerable presencia de marcas dialectales (tanto en términos cuantitativos como cualitativos).

Las obras obedecen a una tradición teatral única e incomparable, propia de la Viena multicultural de los siglos XVIII y XIX. El hecho de que en sus textos los autores recurrieran, en gran medida, al lenguaje local para marcar diferencias diastráticas y

Juan Antonio ALBALADEJO MARTÍNEZ. Problemas relacionados con la traducción de textos de teatro... de...
Centro Virtual Cervantes

diatópicas y con ello producir, además de comicidad, efectos naturalistas, supuso y supone problemas de comprensión para todo aquel no familiarizado con ese dialecto concreto[1] que se acerca a estas obras.

Precisamente los contrastes intralingüísticos –junto con los prejuicios estéticos que resultan de un acérrimo purismo lingüístico– son quizá el principal obstáculo en el camino de las obras del teatro popular vienés hacia la literatura universal. A pesar de ello, una serie de textos de Johann Nestroy y Ferdinand Raimund, los principales exponentes del Wiener Volkstheater, han sido traducidos a varios idiomas. Bien es verdad que esas traducciones, casi en su totalidad, prescinden de la marcación lingüística tan característica de los textos originales y, con ello, modifican en gran medida el carácter de estos. Sirva de ilustración el siguiente fragmento procedente de la farsa *Der Talisman* de Johann Nestroy en su versión original alemana en contraste con la correspondiente versión en inglés (que corre a cargo de Robert Harrison y Katharina Wilson):

Zweite Szene	Scene 2
SALOME. *(in ärmlich ländlichem Anzug, mit roten Haaren, kommt aus dem Hintergrunde links)* Da geht's ja gar lustig zu; wird schon auf 'm Tanzboden gangen, nit wahr?	SALOME. (*in poor country clothing, with red hair, enters downstage left*) There's a lot of fun going on here; has the dance already started?
CHRISTOPH. *(kalt)* Is möglich!	CHRISTOP. (*coolly*) Possibly.
SALOME. Ös werd't's doch nix dagegen haben, wenn ich auch mitgeh'?	SALOME. You won't mind if I come along?
HANS. No ja – warum nit – hingehn kann jeds.	HANS. Well-why not? Anybody can come.
CHRISTOP. *(mit Beziehung auf ihre Haare)* Aber 's is weg'n der Feuersg'fahr!	CHRISTOPH. (*with reference to her hair*) But think of the fire hazard?
HANS. *(ebenso)* 's is der Wachter dort –	HANS. (*likewise*) The constable will be there–
CHRISTOPH. *(wie oben)* Und der hat ein' starken Verdacht auf dich; du hast deine Gäns' beim Stadl vorbei'trieben, der vorgestern ab'brennt is.	CHRISTOPH. (*as before*) And he has grave suspicions about you. You drove your geese by a barn, and the day before yesterday it burned down.
HANNERL. Und da glaubt man, du hast'n an'zund'n mit deiner Frisur.	HANNA. And it is believed you set it on fire with your hair-do.
SALOME. Das is recht abscheulich, was ihr immer habt's über mich; aber freilich, ich bin die einzige im Ort, die solche Haar' hat. Für die Schönste wollt's mich nicht gelten lassen, drum setzt's mich als die Wildeste herab.	SALOME. That's really mean, the way you always pick on me. But of course I'm the only girl in the village with hair like this. You won't admit I'm the prettiest, so you'll have me the ugliest.
DIE MÄDCHEN. Ah, das is der Müh' wert,	SALOME. Ah, that's priceless! She thinks she's pretty!
	CHRISTOPH. (*to SALOME*) Look to it that

[1] Es de suponer que en las giras por los territorios alemanes del norte (los de mayor distancia lingüística respecto al vienés) las compañías utilizarían un lenguaje más cercano al alemán estándar para facilitar la comprensión.

Juan Antonio ALBALADEJO MARTÍNEZ. Problemas relacionados con la traducción de textos de teatro... de...
Centro Virtual Cervantes

die wollt' die Schönste sein! CHRISTOPH. *(zu Salome)* Schau halt, daß d' ein' Tänzer find'st. SEPPEL. *(ein sehr häßlicher Bursch)* Ich tanz' mit ihr, was kann mir denn g'schehn? CHRISTOPH. Was fallt dir denn ein? Ein Kerl wie du wird doch wohl eine andere kriegen? SEPPEL. Is auch wahr, man muß sich nit wegwerfen. HANS. Vorwärts! Brodelt's nit so lang herum! ALLE. Auf'n Tanzboden! Juhe! Zum Tanz! *(Alle rechts im Hintergrunde ab.)*[2]	you find a partner. SEPPEL. (*a very ugly boy*) I'll dance with you; what have I got to lose? CHRISTOPH. What's gotten into you? A fellow like you surely can find another partner. SEPPEL. That's true. I mustn't throw myself away. HANS. Onwards! No more dawdling around! ALL. To the dance floor! Hurrah! To the dance floor! (*ALL exit upstage right.*)[3]

El contraste de los dos fragmentos refleja la estrategia traslativa neutralizadora a la hora de dar respuesta a la marcación intralingüística del original. Las numerosas y tipológicamente variadas marcas lingüísticas –destacan marcas fonético-articulatorias (apócopes, síncopas, aféresis), morfológicas (<ös>, <is>, <fallt>)– caracterizan a los personajes tanto en su dimensión diatópica como diastrática. A esas pérdidas funcionales se suma la transformación estilística y el cambio de registro, pues se prescinde –incluso a nivel léxico– de la marcada coloquialidad del texto de partida.

Este proceder traductológico se debe a que el problema que plantean los contrastes intralingüísticos no son tanto una cuestión de comprensión como de reexpresión. Bien es verdad que ya el tema de la comprensión haría que no pocos traductores se rompiesen los cascos al intentar descifrar las referencias y alusiones a las que apuntan los textos, tal y como se puede comprobar en este ejemplo:

D' Stadt ist in der Näh,
Drum schrei ich Juheh!
Juheh! Juheh! Juheh!
Wer d' *Madeln* gern hat,
Juheh! findt *g'nug* in der Stadt.
Blauer Montag is alle Tag,
Darum lass ich nicht nach,
Bis die Sonn morgen scheint,
Grad so lang tanz i *heunt*;
Ich tanz mir doch *nit g'nu*,
Darum gib ich kein Ruh,
Spring wie a *Gas* in d' Höh
Und schrei Juheh!

[2] Nestroy, J., *Der Talisman*. Stuttgart: Reclam, 2000, 5.
[3] Nestroy, J., *Three Viennese Comedies by Johann Nepomuk Nestroy*. Columbia: Camden House, 1986, 18.

Juan Antonio ALBALADEJO MARTÍNEZ. Problemas relacionados con la traducción de textos de teatro... de...
Centro Virtual Cervantes

En este ejemplo aparecen una serie de voces cuya forma se diferencia sustancialmente de su versión estándar. Al traductor estándar –aquel que está familiarizado únicamente con la variedad central de la lengua original y meta– le surgirán dudas acerca del valor referencial de estas palabras. Los elementos que seguramente resulten menos transparentes sean <g'nu>, <heunt> y <Gas>. En el caso de <g'nu> se observan dos rasgos de marcación lingüística: en primer lugar se produce la eliminación de la <e> átona del prefijo <ge-> –una marca típica del dialecto vienés, aunque no es un rasgo exclusivo– y en segundo lugar se ha elidido la <g> a final de palabra para lograr la pretendida rima. El hecho de que la misma palabra aparezca ya unas líneas más arriba facilita la comprensión. Más difícil es detectar el proceso de modificación que se ha llevado a cabo en <heunt>. La licencia poética que se ha tomado el autor oscurece el significado de la voz. La palabra base es <heute>. De aquí se ha eliminado la <e> átona. Esta apócope es una marca muy extendida en los lenguajes dialectales y coloquiales del alemán. Luego ya se complica el asunto, pues el autor ha introducido un fonema que no es propio de la palabra: la <n>. ¿Con qué finalidad? Nuevamente es un procedimiento para salvar la rima: <heunt> rima con <scheint>, aunque sea una rima impura. Finalmente, el sustantivo <Gas> invita a la confusión, pues en un principio los diccionarios convencionales no podrán aportar más que la acepción que apunta a una sustancia no sólida y no líquida. El contexto, sin embargo, no permite deducir que realmente esa sea la interpretación correcta. La presencia de un artículo indeterminado en relación con un concepto no contable hace pensar que se trata de otra cosa diferente. La voz realmente significa «cabra» y es de carácter regiolectal, pues es el vocablo propio del sur de los territorios de lengua alemana (a diferencia del correspondiente término estándar «Ziege»).

El problema de comprensión no se circunscribe única y exclusivamente al campo lingüístico, pues también en lo referencial se observan numerosos casos en los que no es fácil determinar, de entrada, el significado al que se apunta. Por ejemplo, Ferdinand Raimund emplea la voz *Lebensschmaus*, un idiolectalismo que responde a una creación analógica con la palabra *Leichenschmaus*[4]. Los elementos idiolectales, junto con los culturemas, suelen ser especialmente difíciles, primero, de identificar y, segundo, de interpretar correctamente. Por supuesto, el problema de la reexpresión en el texto meta tiende a ser el escollo principal en todo proceso de traslación al que el traductor ha de dar una respuesta adecuada.

[4] Convite funeral. Se trata de una costumbre muy extendida en los territorios de lengua alemana (no es exclusiva de estos países) que consiste en una comida (o un café con bollos) organizada por los familiares de un difunto y que se lleva a cabo después de la inhumación del fallecido. La idea que encierra es que de esa forma se le señala al difunto que la vida continúa y que la muerte sólo es una etapa en la vida terrenal. Se suelen contar anécdotas relacionadas con el difunto como medio de aliviar la tensión propia de la ocasión.

Juan Antonio ALBALADEJO MARTÍNEZ. Problemas relacionados con la traducción de textos de teatro... de...
Centro Virtual Cervantes

2. La (in)equivalencia genérica

No son la marcación intralingüística y cultural, sin embargo, el único problema traslativo al que se enfrenta el traductor a la hora de recrear unos textos eminentemente complejos. La especificidad de esta literatura también radica en su peculiar configuración genérica que carece de equivalencias absolutas en otras literaturas, a pesar de que muchos de sus textos guardan una estrecha relación con obras procedentes de otras tradiciones literarias[5].

De acuerdo con la tradicional división de las obras de teatro en tragedias y comedias –a través de la aplicación de criterios como el asunto[6], el personal[7] y el estilo de escritura[8]–, los textos del teatro popular vienés se insertan dentro del género cómico. La comedia como matriz del género cómico goza del carácter universal del que, sin embargo, algunos de sus subgéneros carecen. Las materializaciones genéricas concretas que se producen en las distintas literaturas (es decir los géneros históricos), deudoras de tradiciones literarias divergentes, no siempre permiten una puesta en equivalencia transcultural.

Ahora bien, los géneros como patrones que determinan en gran medida la trama, el desarrollo, el personal y el estilo de escritura, entre otros aspectos, facilitan en gran medida el proceso de comprensión y contribuyen a que se realice una recreación adecuada de la obra. Por tanto, la falta de un género literario equivalente representa un hueco de significación[9] en el sistema literario de la cultura meta y deja al traductor huérfano de uno de los recursos esenciales en su empresa de transferir la realidad literaria presente en el original al medio de destino. Trasladando la terminología de Vinay y Darbelnet del ámbito léxico al sistema genérico se puede hablar de una *lacunae* en los modelos y patrones teatrales entre la cultura original y meta[10]. Ese vacío referencial dificultará, necesariamente, la recreación por parte del lector meta de la obra literaria traducida, debido a que no cuenta con la ayuda de la correspondiente tradición literaria y, en consecuencia, también carece del respectivo horizonte de expectativas como elemento de juicio.

---

[5] Muchos de los textos del teatro popular vienés se inspiran, en mayor o menor medida, en otros textos literarios, algunos de los cuales pertenecen a tradiciones literarias distintas a la austriaca (por ejemplo de la literatura francesa e inglesa). La mayoría de los textos de Johann Nestroy, por ejemplo, toman argumentos, tramas y personajes de otras obras literarias.

[6] Asuntos cotidianos sólo podían ser representados en la comedia, nunca en la tragedia (reservada a asuntos elevados, excepcionales).

[7] La cláusula estamental establece la división del personal entre la tragedia y la comedia. Mientras que la primera estaba reservada a reyes, príncipes y aristócratas, en la segunda sólo podían aparecer representantes del pueblo.

[8] Responden al *humilis stylus* o estilo bajo (sobre todo debido a la presencia de lenguajes coloquiales y dialectales), aunque también se produce una cierta ruptura estilística (intencionada) a través de la introducción de la lengua estándar a menudo con una intención cómica.

[9] La falta de un género correspondiente en el sistema de la lengua meta supone la ausencia del patrón referencial al que se asocian toda una serie de valores, sobre todo, de carácter connotativo.

[10] VINAY, J. P.; DARBELNET, J. *Comparative Stylistics of French and English*. Philadelphia: John Benjamins, 1995, p. 31.

Juan Antonio ALBALADEJO MARTÍNEZ. Problemas relacionados con la traducción de textos de teatro... de...
Centro Virtual Cervantes

La importancia del horizonte de expectativas resulta de la conformación de prejuicios (en el sentido de juicios previos, no en el sentido de juicios negativos) que representan una primera aproximación significativa al texto. Estos prejuicios se han ido conformando a lo largo de la historia de la recepción y se han ido modelando a través de juicios críticos coincidentes o contradictorios. El peso de la tradición y el prestigio de las autoridades los han convertido en respuestas que obedecen a pautas predeterminadas, pautas seguidas en su mayoría por los receptores. El receptor aplica esos prejuicios a los textos que lee y estos se ven confirmados o no, dependiendo de si el proceso de recreación responde a las expectativas de su propio horizonte.

La inequivalencia genérica no resulta, sin embargo, igual de problemática en todos los casos. Es especialmente grave en relación con las traducciones comerciales –aquellas que carecen de aparato crítico–, pues en estos casos el lector sólo cuenta con la versión meta del texto sin ningún tipo de aclaración y explicación que le permita acceder con mayor facilidad a una obra procedente de otro ámbito lingüístico y cultural. La traducción filológica, por el contrario, cubre esa carencia a través de estudios introductorios y notas y, de esa forma, acerca el patrón genérico desconocido en el contexto literario meta al receptor final.

De las distintas formas dramáticas iniciales que conforman el *Wiener Volks-theater* (en su fase más antigua) se fueron desarrollando los dos géneros principales que más caracterizarían el teatro popular vienés en lo sucesivo: la pieza mágica y la farsa[11]. Se trata de dos formas específicas en las que se manifiesta la pieza popular (palabra genérica para designar las obras del teatro popular[12]):

- en primer lugar, la pieza mágica (o *Zauberstück*)[13], marcada por la presencia de un mundo metafísico poblado por hadas, espíritus y magos en medio de la acción terrenal, supone la implicación de fuerzas sobrenaturales a la hora de resolver los enredos generados en el mundo humano y, con ello, el empleo de la "maquinaria" escénica que supone el recurso teatral del *Deus ex machina*;
- en segundo lugar, la farsa (o *Posse*)[14], es un subgénero cómico, marcado por el carácter popular de las piezas y una comicidad que pretende provocar la risa del público a través de la deformación de la realidad (exageración más allá de los límites de lo verosímil) y un humor que, en ocasiones, raya lo vulgar.

---

[11] Hein, J., *Das Wiener Volkstheater*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1997, p.20: "Aus Zauberoper, Haupt- und Staatsaktion und Stehgreifburleske entstehen die beiden für die Folgezeit des Volkstheaters wichtig werdenden Gattungen: Zauberspiel und Posse".

[12] Ibid., p. 71: "'Volksstück' meint im weitesten Sinne alle 'Produktionen des Volkstheaters'; der Begriff selbst taucht, von frühen Belegen um 1800 abgesehen, erst um 1850 programmatisch auf. [...]. Volksstück kann ein Stück von dem, über das, für das Volk sein, es kann auf der thematischen Ebene Probleme des Volkes erfassen oder unterhaltend und belehrend auf das Volk wirken. Es steht im Kontext anderer Unterhaltungsformen, von Trivialliteratur und populärer Kultur".

[13] Véase Wilpert, G. v., *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1989, p. 1042.

[14] Véase Ibid., p. 701.

Juan Antonio ALBALADEJO MARTÍNEZ. Problemas relacionados con la traducción de textos de teatro... de...
Centro Virtual Cervantes

Estas dos formas básicas generaron a su vez distintas variantes con una desigual incidencia según el periodo. En el caso de la pieza mágica –quizá la forma más peculiar y original del *Wiener Volkstheater* y la que no dispone de equivalencia absoluta en la tradición literaria española– hubo un desarrollo histórico[15] desde la *Zauberburleske*[16] de Hafner, pasando por la *Zauberoper* (siendo la *Flauta Mágica* de Emanuel Schikaneder, con música de Mozart, el máximo ejemplo) y llegando a la *Zauberposse*[17] (donde la mezcla de lo mágico con la deformada realidad local provoca efectos paródicos). No obstante, resulta difícil establecer una separación nítida en relación con las diferentes formas dramáticas con las que los autores del teatro popular vienés denominaron sus obras[18]. Raimund, por ejemplo, utiliza la denominación genérica *Zaubermärchen*, otra variante terminológica habitual de las piezas mágicas, para su texto *Der Bauer als Millionär* (junto con *Der Verschwender* su obra más destacada).

Sin ir más lejos, la *Zauberposse* ya supone una mezcla de las dos formas teatrales principales del *Wiener Volkstheater* (y, en un principio, antagónicas) y da cuenta de la problemática respecto de la diferenciación de las estructuras formales utilizadas por los autores. En las piezas de carácter mágico, el empleo del lenguaje dialectal vienés por parte de algunos personajes del mundo de las hadas –mientras que, habitualmente, el lenguaje propio de estos era una versión elevada y ceremoniosa del alemán estándar– no sólo producía un efecto de reconocimiento (identificación) por parte del público sino también efectos cómico-grotescos similares a los que se experimentan con los personajes que emplean un alemán estándar afectado y, por tanto, poco natural[19].

Desde el punto de vista de la traducción, la pieza mágica del *Wiener Volkstheater* plantea un serio problema de equivalencia genérica. A la hora de buscar correspondencias en cuanto al género literario se podría proponer, en la historia de la literatura española, la comedia de magia[20], pues comparte una serie de rasgos característicos (además de un cierto paralelismo diacrónico). Así, por ejemplo, se observan coincidencias en la importancia de los elementos escenográficos, la pretendida espectacularidad de la puesta en escena (mediante la tramoya) y la aparición de personajes "mágicos" (magos, duendes, diablos, etc.). Sin embargo, también se observan importantes

---

[15] Véase Ibid., p. 1042.

[16] Ibid., p. 132: "Burleske (v. ital. burla = Scherz, burlesco = scherzhaft). Die Aussageweise derbkomischer Verspottung und der Verzerrung zur possenhaften, jedoch nicht satirisch strafenden Karikatur unabhängig von der literarischen Gattung, Stil der überdrehten Komik, die systematisch erhabene Sachverhalte und Situationen in niederer, vulgärer Sprache travestiert [...]".

[17] Ésta es la denominación genérica que emplea, por ejemplo, Nestroy en el *Lumpazivagabundus*.

[18] Véase Hein (1997), p. 58.

[19] Kohlschmidt, W., *Geschichte der Deutschen Literatur. Vom Jungen Deutschland bis zum Naturalismus*. Stuttgart: Reclam, 1982, p. 231: "Man ist versucht, hier von dem Wiedererkennungseffekt zu sprechen, der die populäre Wirkung sichern muß. Er liegt aber nicht nur in den Couplets, sondern z. B. auch in der grotesken Tatsache, daß die Zauberwesen [...] waschechtes Wienerisch redden. Schon das ist ja Parodie. Parodie ist aber auch das absichtlich gespreizte Theaterdeutsch, das die Kontraste vervollständigt".

[20] Uno de los autores más representativos es José de Cañizares (por ejemplo con su pieza *El asombro de la Francia, Marta la Romarantina*).

Juan Antonio ALBALADEJO MARTÍNEZ. Problemas relacionados con la traducción de textos de teatro... de...
Centro Virtual Cervantes

diferencias entre la comedia de magia española y la pieza mágica austriaca. En primer lugar, destaca el fuerte contraste en la elaboración lingüística de las obras: mientras que la comedia de magia se elabora en verso y, por tanto, se tiende a la estilización del lenguaje (ya sólo porque no es la forma natural de hablar de la gente), las piezas mágicas vienesas recurren –al menos parcialmente[21]– al lenguaje coloquial propio de los personajes principales del teatro popular (sobre todo en el nivel de la acción humana, aunque también se observa, en algunos textos, el empleo del lenguaje local por parte de los seres sobrenaturales). En segundo lugar, contrasta la estructuración de las obras: las piezas españolas carecen del doble nivel y de la diferenciación funcional de los personajes. En las piezas vienesas, los seres sobrenaturales son personajes secundarios, la estructura mágica se conserva para poder justificar la introducción del elemento espectacular. Sin embargo, el peso de la obra recae en los personajes humanos y la acción en el mundo real. En tercer lugar, se observa que el lenguaje en la comedia de magia española[22] es mucho menos relevante que en el teatro popular vienés.

La farsa representa el otro polo (más realista) en la tipología de la producción del teatro popular vienés, junto con el *Lokalstück* (una pieza de carácter costumbrista que pretende recrear el medio local de forma más "auténtica" y para la cual, posteriormente, se acuñó el término de *Volksstück*[23]).

Si bien la farsa es un subgénero cómico presente en la tradición literaria española –y, por tanto, la traslación de una pieza extranjera que adopta esa forma no plantea un problema traductológico fundamental– la realización concreta en el medio original puede complejizar la recuperación en el medio de destino. Así, por ejemplo, mientras que la farsa en la tradición española muestra un escaso desarrollo argumental (debido a su reducida extensión), en el teatro popular vienés se encuentran numerosas farsas en tres actos (además de las formas breves en un acto). Otro elemento de diferenciación se refiere a la realización lingüística de las farsas del teatro popular vienés (y en general del teatro popular en lengua alemana):

> Hier sind wir nun vollends im eigenen, nur der Posse zugehörigen Gattungsbezirk. Ihre Sprache ist die Mundart des Orts, an und von dem sie handelt. Mundart ist zugleich die unverwechselbare und unverzichtbare Verständigungsform der sozialen Schicht, die das Hauptpersonal der Posse stellt: der Kleingewerbetreibenden. [...] Angesichts der Weltsicht der Posse muß sie die Hochsprache aus mehreren Gründen als fremd und fernstehend empfinden: weil Hochsprache überall gilt, demnach der

[21] Se produce el habitual contraste intralingüístico en los textos del teatro popular vienés con el que se genera, por extensión, también un fuerte contraste estilístico (en el mismo texto coinciden el estilo *humilis* y *gravis*), algo contrario a lo que exigía la retórica antigua.

[22] Álvarez Barrientos, J., "Introducción" en: Cañizares, J. de, *El anillo de Giges*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983, p. 90: "[...] la comedia de magia es el resultado de la unión de diversos elementos que se complementan y donde el lenguaje no es lo más importante".

[23] Lo que produce cierta ambigüedad respecto de la denominación genérica de las piezas del teatro popular en su conjunto.

Juan Antonio ALBALADEJO MARTÍNEZ. Problemas relacionados con la traducción de textos de teatro... de...
Centro Virtual Cervantes

> Eigenart und den Eigenbedürfnissen dieser bestimmten Menschen an diesem bestimmten Ort nicht gerecht wird.[24]

Volker Klotz resalta el contraste intralingüístico entre el dialecto local –en calidad de variedad propia del personal principal de la farsa– y la lengua estándar como forma de expresión típica de los personajes ajenos al mundo en el que se desarrolla la acción de la pieza. Sin embargo, en la tradición literaria española, el uso de contrastes intralingüísticos tiene un escaso recorrido, a diferencia de lo que ocurre en la literatura en lengua alemana.

En la elaboración de muchas obras se observa, por una parte, un estilo paródico –por ejemplo en la adaptación del mundo de la mitología clásica al medio vienés– y, por otra parte, una intención moral. El primer aspecto se debe, en buena medida, a la presión que ejercía la censura sobre las obras. La transposición a un mundo histórico-metafísico permitía representar los conflictos y problemas locales del presente sin correr el peligro de entrar en colisión con las restrictivas prohibiciones de las autoridades[25]. La parodia también permitía la incorporación de temas e historias que habían estado limitadas al ámbito de la tragedia y, en general, al teatro de estilo elevado (de esta forma se producían cambios y mezclas de estilo). El teatro popular cumplía así una función formativa, pues contribuía a familiarizar al pueblo con materias desconocidas.

El segundo aspecto se refleja en la intencionalidad moralizante de una parte considerable de los textos. El objetivo de lograr la mejora moral de los personajes de las obras –y por extensión del público que se identificaba con estos– respondía al ideario de la Ilustración y contribuía a cimentar la mentalidad *biedermeier*. El *Besserungsstück* o pieza de mejora moral, muy extendida en el periodo *Biedermeier*, presentaba el siguiente esquema: "Un ser humano está descontento con su vida, hadas satisfacen sus deseos más secretos; pero justamente por ello reconoce que no ha ganado nada para su tranquilidad interior, y, enriquecido en conocimiento, desea volver a su situación anterior"[26]. Ejemplos paradigmáticos de este tipo de obras son el *Lumpazivagabundus* de Nestroy y, sobre todo, *Der Bauer als Millionär* de Raimund.

3. Texto literario vs. texto espectacular: los medios escénicos y la traducción

Finalmente, se plantea el problema de la puesta en escena. El espectáculo como parte constitutiva de toda representación teatral muestra un grado de incidencia aún

---

[24] Klotz, V., *Bürgerliches Lachtheater. Komödie – Posse – Schwank – Operette.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1987, pp. 136-137.

[25] Hein, J., *Johann Nestroy.* Stuttgart: Metzler, 1990, p. 46: "Verboten war z. B., geistliche Personen darzustellen, religiöse oder kirchliche Motive zu zeigen (gilt auch für Kostüm, Requisiten, Bühnenbild), Uniformen und Zeichen staatlicher Gewalt zu verwenden; alle Stellen, die auch nur entfernt Anspielungen auf den Staat und seine Träger, einzelne Stände oder Gruppen in komischer Perspektive enthielten, waren ebenso zu streichen wie Handlungen, die Laster, Verbrechen, Auflehnung gegen die Obrigkeit darstellten oder den Freiheitsinn weckten".

[26] Roetzer, H. G.; Siguán, M., *Historia de la Literatura Alemana I.* Barcelona: Editorial Ariel, 1990, pp. 225-226.

Juan Antonio ALBALADEJO MARTÍNEZ. Problemas relacionados con la traducción de textos de teatro... de...
Centro Virtual Cervantes

mayor en el caso del teatro popular vienés. Ello se debe a que, en parte, se inserta dentro de la tradición del teatro barroco, a que muestra ciertos paralelismos con la *commedia dell'arte* y a que sus autores buscaban atraer a los espectadores con la vistosidad de las piezas. A este respecto, se pueden establecer coincidencias con la tradición teatral española, en concreto con la comedia de magia:

> El teatro barroco extremó las formas de suerte que lo principal en él fue la captación del público mediante los artificios de la tramoya y, en general, los medios audiovisuales (en la *comedia de santos* o en la *comedia de magia*), con el beneplácito además del público[27].

En su Poética, Aristóteles hace referencia al elemento espectacular como una de las seis partes que componen una tragedia[28]. Resalta Aristóteles el efecto que el espectáculo produce en el receptor, mas no considera que sea un elemento intrínsecamente esencial desde el punto de vista de la poesía del drama:

> El espectáculo se lleva, ciertamente, tras sí las almas; cae, con todo y del todo, fuera del arte poética y no tiene que ver nada con su esencia, porque la virtud de la tragedia se mantiene aun sin certámenes y sin actores. Aparte de que, para los efectos espectaculares, los artificios del escenógrafo son más importantes que los de los poetas mismos[29].

Desde el punto de vista de la traducción, el planteamiento expresado por Aristóteles puede ser similar al que adopte el traductor: es decir, la no sustancialidad del elemento espectacular. ¿Por qué razón? Pues, básicamente, debido a que la traducción como producto, en un principio, tiene una proyección bidimensional, propia del texto escrito (excepto en los casos en los que la traducción responde a un encargo específico destinado a la representación teatral de la obra). Y, en consecuencia, el elemento del espectáculo carecería de sentido. Ahora bien, también se podría plantear la cuestión de si no debería, toda traducción dramática, aspirar a servir de base para la representación escénica de la obra. En segundo lugar, la sustanciación de la puesta en escena no corre a cargo del autor– las acotaciones rara vez van más allá de unas simples instrucciones básicas– y, por tanto, el traductor, en un principio, no interviene en la realización escénica.

Entre las características del teatro popular vienés también destacan, junto con el elemento lingüístico y la riqueza de los medios escénicos (la "maquinaria", el ballet, la pantomima, el baile, etc.), las piezas musicales que muestran una tipología muy variada: coro, aria, dueto, terceto, Quodlibet[30], etc. Entre éstas figuran los *Couplets*[31] que,

---

[27] García Berrio, A.; Huerta Calvo, J., *Los géneros literarios: sistema e historia.* Madrid: Cátedra, 1995, p. 202.

[28] Aristóteles, *La Poética.* México: Universidad Nacional de México, 1946, p. 9: "Y puesto que son personas en acción quienes reproducen imitando se sigue, en primer lugar, que por necesidad uno de los elementos de la tragedia habrá de ser, por una parte, espectáculo bello de vivir [...]".

[29] *Ibid.*, p. 11.

[30] Wilpert, p. 737: "(lat. = was beliebt), seit dem 16. Jahrhundert Bezeichnung für willkürliche oder willkürlich scheinende Zusammenstellung von Gedichten verschiedenster, oft widersprechendster Art und Herkunft zu einem einheitlich gemeinten Werk, 'dichterisches Allerlei'."

Juan Antonio ALBALADEJO MARTÍNEZ. Problemas relacionados con la traducción de textos de teatro... de...
Centro Virtual Cervantes

además de reforzar el aspecto lúdico de las obras, solían permitir al personaje principal llevar a cabo reflexiones satíricas sobre cuestiones universales. Los números son a menudo de carácter parabólico. A través de los *Couplets* se establecía la relación entre la acción que se representaba en el escenario y Viena[32].

Por tanto, a la hora de traducir el teatro popular vienés debe tomarse la decisión de si se lleva a cabo la adaptación diatópica (al espacio meta) y diacrónica (al periodo actual) del esencial elemento lírico-musical de las piezas. La conservación del valor comunicativo de ese elemento sólo podrá lograrse mediante la adaptación y, por tanto, sacrificando parte de la idiosincrasia del original. La traducción filológica –gracias a que dispone de recursos paratextuales– permite al traductor la opción de preservar elementos sin referencialidad en el medio meta y, con ello, mantenerse más cerca del original.

4. Conclusiones

Como en todo proceso de traducción, también en la traducción del teatro popular vienés, hay problemas para los que no existen soluciones apriorísticas. Es decir que todo traductor ha de elaborar sus propias propuestas y, con ello, resolver los retos traslativos.

Respecto de la marcación intralingüística se pueden adoptar, básicamente, dos posibles posturas: prescindir de la marcación presente en el original –arriesgando la transformación sustancial del texto– o recuperar la variación del lenguaje de los distintos personajes y, por tanto, preservar en mayor medida el carácter de la obra.

La cuestión del género textual muestra, sobre todo en relación con la pieza mágica, una situación de esencial inequivalencia cuando se compara la tradición literaria española con la del teatro popular vienés. Si bien es verdad que en el medio español existe el referente de la comedia de magia –un género que comparte ciertos rasgos característicos con la pieza mágica–, ésta contrasta en los aspectos más fundamentales con el género vienés. Además, el género español ha caído en el más absoluto olvido, a diferencia de lo que ocurre con el *Wiener Volkstheater*, y, en consecuencia, no serviría más que de referente virtual para el receptor español.

---

[31] *Ibid.*, pp. 164-165: "Seit dem 19. Jahrhundert scherzhaft-satirisches, teils auch witzig-zweideutiges, pikantes Lied oft frivolen oder aktuellen Inhalts in kom. Oper, Vaudeville, Operette, Singspiel, Posse und Kabarett, dessen gleichgebaute Strophen nach derselben Melodie gesungen werden und stets mit dem gleichen witzigen, pointierten, z. T. überraschend abgewandelten Kehrreim schließen."

[32] Kohlschmidt, p. 231: "Zudem wird durch die Couplets die unmittelbare Beziehung der Handlung zu Wien immer wieder hergestellt, so daß der Zuschauer sich höchst direkt selber wiederfindet." Además Hein habla de los siguientes rasgos característicos en relación con el teatro popular vienés: "Volkstheater zeichnet sich [...] u. a. durch folgende Merkmale aus: Es betont die "Körperlichkeit", Sinnlichkeit und die theatralischen Effekte, nutzt den "Theaterzauber" und alle "spektakulären" Wirkungsmittel, einschließlich Musik, Gesang und Tanz; es spielt mit der Fiktion; es bevorzugt den niederen Stil und die Stilmischung; seine lokale Bindung verstärkt die Alltags- und Wirklichkeitsnähe; es neigt einerseits zu Sentimentalisierung und Normenstabilisierung, andererseits zu Provokation bestehender Normen und hat Ventilfunktion." Hein (1997), p. 6.

Juan Antonio ALBALADEJO MARTÍNEZ. Problemas relacionados con la traducción de textos de teatro... de...
Centro Virtual Cervantes

El elemento espectacular, aunque no esté –más que en lo esencial– codificado textualmente y, por tanto, no requiera del traductor soluciones intratextuales originales, sí debería especificarse, como mínimo, en el paratexto (por ejemplo a través de un estudio introductorio que dé cuenta de las características de las representaciones de las piezas en su medio original y en su época).

Juan Antonio Albaladejo

Referencias bibliográficas:

ÁLVAREZ BARRIENTOS, J. "Introducción", en: Cañizares, J. de, *El anillo de Giges*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983.

ARISTÓTELES, *La Poética*. México: Universidad Nacional de México, 1946.

GARCÍA BERRIO, A.; Huerta Calvo, J., *Los géneros literarios: sistema e historia*. Madrid: Cátedra, 1995.

HEIN, J., *Johann Nestroy*. Stuttgart: Meztler, 1990.

HEIN, J., *Das Wiener Volkstheater*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1997.

KLOTZ, V., *Bürgerliches Lachtheater. Komödie – Posse – Schwank – Operette*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1987.

KOHLSCHMIDT, W., *Geschichte der Deutschen Literatur. Vom Jungen Deutschland bis zum Naturalismus*. Stuttgart: Reclam, 1982.

NESTROY, J., *Three Viennese Comedies by Johann Nepomuk Nestroy*. Columbia: Camden House, 1986.

NESTROY, J., *Der Talisman*. Stuttgart: Reclam, 2000.

ROETZER, H. G.; Siguán, M., *Historia de la Literatura Alemana I*. Barcelona: Editorial Ariel, 1990.

VINAY, J. P.; DARBELNET, J.,*Comparative Stylistics of French and English*. Philadelphia: John Benjamins 1995.

WILPERT, G. v., *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1989.

Juan Antonio ALBALADEJO MARTÍNEZ. Problemas relacionados con la traducción de textos de teatro... de...
Centro Virtual Cervantes