El español y su dinamismo: redes, irradiaciones y confluencias, 2017 pp. 297-315
Edición de Maria Vittoria Calvi, Beatriz Hernán-Gómez Prieto y Elena Landone

CAPÍTULO 14

En torno a las traducciones españolas de la tragedia *Calderón* de Pier Paolo Pasolini

María Rodrigo Mora
Università di Bologna

1. Introducción

La recepción del drama calderoniano *La vida es sueño* como fuente de inspiración para la creación literaria, se enmarca en el sistema cultural italiano en dos límites cronológicos bastante diáfanos, no obstante se hallen separados por el prolongado lapso de tiempo de tres siglos. Respecto al primer momento receptivo, ha suscitado entre la crítica una estela de controversias, empezando por la incógnita de cómo catalogar las adaptaciones que de las obras de Pedro Calderón de la Barca realizó con profusión Giacinto Andrea Cicognini (1606-1649)[1], pues aunque se tengan en cuenta las particularidades de la traslación teatral (Bassnett-McGuire 1993: 150-163; Ribas 1995: 25-35), e inclusive si se considera que en el siglo XVII aún se estaba lejos del sacro respeto por el texto original introducido por la traductológica contemporánea, de todos modos no se puede dejar de constatar que las versiones o reelaboraciones de las obras del dramaturgo barroco a manos del autor y adaptador florentino, infringen los presupuestos comúnmente aceptados en la actualidad del concepto de traducción.

[1] En el sumario bibliográfico de Castelli y Cancedda se le atribuyen a Giacinto Andrea Cicognini treinta y cinco obras y otras diez más están catalogadas como falsas atribuciones (2001: 8-9).

AISPI Edizioni, 2017
ISBN: 978-88-907897-2-4

La segunda delimitación cronológica de la recepción en Italia, ajena en sí a la labor traslaticia, corrió a cargo de Pier Paolo Pasolini hace medio siglo, con su relectura y la consiguiente asunción de los universales estéticos de *La vida es sueño,* hasta llegar a transformarlos en materia primordial de su tragedia *Calderón.*

Es revelador que, como punto de partida para la apropiación artística de la obra de referencia, los dos dramaturgos italianos converjan en reconfigurar las características del soberbio e inquietante lenguaje del texto calderoniano, adaptándolo a sus respectivas ideas idiomático-estilísticas, sin duda porque ambos percibieron el perentorio afán de innovación lingüística en el drama de Calderón de la Barca.

Cicognini y Pasolini en sus textos, quizás en el intento de evitar el epigonismo, se ven abocados a aquietar el lenguaje de su maestro, obviando que la urdimbre de la trama calderoniana se elabora a través de una lengua todavía en efervescencia. Este sosiego idiomático aportado en la recepción de los dos dramaturgos italianos, el respetuoso prosaísmo de Cicognini o los versos libres de Pasolini, resulta menos extraño cuando se tiene presente que los complejos aspectos lingüísticos y retóricos de *La vida es sueño,* según afirman los calderonistas, continúan siendo los menos investigados, a lo que hay que añadir que los pocos estudios lingüísticos existentes sobre este aspecto han gozado de escaso eco[2].

No obstante, destacan dos ensayos que Rafael Lapesa en 1981 dedicó al dramaturgo madrileño en ocasión de las celebraciones del tricentenario de su muerte, y que merece la pena recordar. Así, en diciembre de aquel año en la Real Academia Española leyó las "Consideraciones sobre *La vida es sueño"*, mientras que "Lenguaje y estilo de Calderón" fue la contribución de Lapesa al C*ongreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro* que se había celebrado en Madrid unos meses antes, y que mucho más extenso que el discurso pronunciado ante los académicos, presenta un análisis riguroso de los aspectos lingüísticos más relevantes de la producción

[2] Antonucci (2008: 79) afirma que, por cuanto se refiere al análisis del discurso calderoniano, no obstante la inmensa bibliografía que existe sobre el dramaturgo, en la que hay un unánime y universal reconocimiento de la riqueza estilística y lingüística de *La vida es sueño,* el estudio de las formas de intercambio dialógico de los personajes han merecido poca atención, así como tampoco se ha profundizado en los aspectos retóricos.

dramática completa de Calderón; si bien a lo largo del ensayo sobresalgan las frecuentes referencias a *La vida es sueño,* pues, según confesión del célebre lingüista, conocía la obra de memoria desde su infancia.

Tras el atento estudio de algunos autógrafos, Lapesa demuestra cómo la escritura personal del dramaturgo refleja con nitidez las vacilaciones gráficas que aún eran patentes en la lengua española durante el periodo creativo de Calderón, entre 1620 y 1681, cuando ya habían arraigado entre los hablantes los principales cambios fonético-fonológicos y morfosintácticos diferenciadores respecto al castellano medieval. Tal afirmación requiere algunas especificaciones concernientes a la periodización de los fenómenos de cambio lingüístico, puesto que las dos centurias largas que separan el primer intento de normativización, o sea, desde la publicación de la *Gramática Castellana* de Antonio de Nebrija en 1492, hasta cuando con la Ilustración se cuente con una norma estatalmente aceptada, gracias sobre todo a la labor lexicográfica de la Real Academia Española, cubren una vasta área cronológica que, observada a través de la lente de la historiografía lingüística, se muestra atravesada por un largo puente de transición que va desde el polimorfismo medieval hasta el español moderno. Fase idiomática ocupada por el denominando *español medio,* aunque haya predominado con frecuencia la más fastuosa acepción *español clásico* por la concomitancia con el periodo del clasicismo literario (Girón Alconchel 2004: 859-860). Son dos siglos, en realidad, de intensos cambios lingüísticos, con una alta frecuencia de variación sincrónica que da lugar a un amplio abanico de tendencias normativas, una época-filtro donde se van destilando las claudicantes variantes medievales, para sintetizarse en un español selecto que aspira a ser homogéneo, y cuya fijación lingüística estará coadyuvada a lo largo de todo el periodo por la gramaticalización y por la paulatina implantación de la imprenta[3].

[3] De hecho, sintetizando y seleccionando en extremo el estudio de Lapesa (1983), en la escritura calderoniana se encuentran atestiguados numerosos ejemplos de desaparición de la distinción entre la oclusiva y fricativa labiales *(saven, fabores),* así como también la desaparición de la distinción entre las sibilantes sordas y sonoras *(haciendo, fineça, azetaba)*, o entre las apicoalveolares representadas por -ss- y -s-. La f- latina había dejado de aspirarse *(olgura, erida)* y las antiguas palatales se habían velarizado *(quejas, dijera, abajo).* En lo relativo al vocalismo, en concreto en *La vida es sueño* se halla el conocido ejemplo *infelice* (vv. 22, 78, 661, etc.) junto a *infeliz* (v. 2755); aunque tal vez los fenómenos que pueden resultar llamativos al lector medio actual sean principalmente: *primero* ante sustantivo *(el primero*

En lo referente a la aquilatación de la versión de Cicognini *La vita è un sogno,* salta enseguida a la vista lo problemático del título. Observa Antonucci (2011: 250-252), que de las siete traducciones o adaptaciones censadas de la obra en el siglo XVII, solo una prescinde del artículo en el título, *La vita è sogno* (1681) es una comedia del repertorio de Eulalia, actriz que trabajaba al servicio del duque de Módena (Marchante 1996: 57). La misma tendencia se mantiene en otras lenguas *(Life is a dream, La vie est un sogne, Das Leben ist ein Traum),* al igual que sucede en el siglo XIX con las traducciones de Pietro Monti (1855) y de Giovanni La Cecilia (1857). Sin embargo, en 1920 el hispanista ítaloargentino Gherardo Marone titula su traducción *La vita è sogno,* elección que enseguida se impone entre los intelectuales italianos. En el actual milenio Fausta Antonucci recupera en 2009 el título proveniente de Cicognini, cuando da a la imprenta su traducción *La vita è un sogno,* aunque consciente de las posibles polémicas justifica la elección en un artículo publicado en la revista *Tintas* (2011), en el que aduce como razón para la recuperación del artículo indeterminado, la coherencia del título con la traducción de los sintagmas en torno al campo semántico del *sueño* que van apareciendo a lo largo de la sintagmática del drama, donde con frecuencia y a la unanimidad los traductores antiguos y modernos añaden el determinativo (2011: 246-248). Interesante justificación que privilegia el valor emblemático del título en la cultura receptora, y que supone una aplicación traductológica estricta de la metodología del *skopos,* al mismo tiempo que presupone un destinatario informado de la tradición receptiva de las traducciones de *La vida es sueño* en el polisistema literario italiano.

Por lo que concierne a Pier Paolo Pasolini, llegó a ver publicada en vida una sola de sus tragedias, precisamente *Calderón,* impresa por Garzanti en 1973, y cuya función en el conjunto de su dramaturgia, en opinión de la crítica, es la de ejercer de prólogo respecto a otras cinco obras suyas: *Pilade, Orgia, Porcile, Affabulazione* y *Bestia da stile,* las denominadas *tra-*

desperdicio, v. 649), la metátesis del pronombre enclítico *(/ o prendeldes o mataldes. /,* v. 286), o las oscilaciones en el uso del artículo femenino ante vocal v. 2444), fenómeno que a costa de parecer marginal, sin embargo, está cargado de utilidad para la acción escénica debido al uso que hace Rosaura de las formas gramaticales masculinas para referirse a sí misma, entre ellas la de la categoría artículo (Lapesa 1983: 53-55).

gedie neo-mitiche, redactadas todas ellas entre 1966 y 1968[4]. *Calderón* se representó en el teatro Metastasio de Prato en 1978 bajo la dirección de Luca Ronconi y con la escenografía de Gae Aulenti. Su estructura formal responde a la de la tragedia griega, ya que el autor la divide filológicamente en dieciséis episodios escritos en versos libres, separados por tres estásimos, o cantos que el coro en el teatro helénico iba entonando, y que en esta obra se transforman en tres breves narraciones introductivas de un locutor que informa al público de lo que verá a continuación, intervenciones que están intercaladas de consideraciones teóricas acerca del arte teatral, por lo que es imposible confundirlas con simples acotaciones, por otra parte ausentes.

Respecto a los personajes de la trama calderoniana, Pasolini transmuta el de Rosaura hasta convertirlo en protagonista de la acción escénica, mientras que su Sigismondo actúa de catalizador subvirtiendo las relaciones entre las diferentes encarnaciones de los dos personajes. En la obra barroca Segismundo se enamora de Rosaura, pero renuncia a ella para que se case con Astolfo que la había seducido; Pasolini, por el contrario, actualizando el topos clásico del incesto, hace que Rosaura se enamore de Sigismundo para descubrir a continuación que se trata de su propio padre. El autor aprovecha el crucial reconocimiento para insertar la referencia explicita a su fuente literaria: "Sigismondo: Hai... hai mai letto a scuola quel dramma di Calderón che si chiama *La vita è sogno?* / Rosaura: Ne ho sentito parlare." (1973: 68). Hay que subrayar que Pasolini elige en esta referencia la traducción literal del título original, renunciando al tradicional *La vita è un sogno,* ello naturalmente en el caso de que conociera la versión de Cicognini, lo que no es improbable dada la elevada entidad intelectual del polifacético artista. Merece una llamada de atención, asimismo, la elección del título para la propia tragedia; su opción por el sonoro y escueto apellido de Don Pedro ha suscitado diversas interpretaciones (Huerta 2009: 34), si bien lo indiscutible es que no deja resquicios a dudas acerca del texto subyacente en *Calderón.* Por otro lado, aunque haya desechado aludir a la

[4] Pasolini declaraba en una entrevista publicada el 23 de diciembre de 1970 aparecida en *Vie Nuove,* 51, que desde ese mismo momento abandonaba la creación teatral porque "bisognerebbe decidere di dedicarsi al teatro, come dei pioneri, per tutta la vita, oppure è meglio rinunciare", propósito que mantuvo hasta su muerte.

temática del *sueño* a la hora de darle un nombre a su obra, ésta es central en todo el teatro de Pasolini, ya que la lógica binaria, ficcional y metateatral, que encierra en sí tal elemento le sirve para exaltar las contradicciones en la trama, y para hacer emerger la verdad resolutoria en la conclusión de la acción dramática.

Las huellas del modelo calderoniano en la tragedia pasoliniana se plasman con nitidez a lo largo de la estructura dramática en su totalidad. En la tercera jornada de *La vida es sueño,* por ejemplo, Rosaura pone al corriente a Segismundo de su origen noble y de las similitudes de su destino con el de su madre, pues ambas han sido seducidas y abandonadas, y le explica, además, por qué la ha visto vestida de hombre, de mujer y por último como un ser de naturaleza híbrida. Puntualiza el dramaturgo barroco: "Tres veces son las que ya / me admiras [...]" (vv. 2712-2713), trío de transformaciones que se van a transmutar en *Calderón* en un triple despertar enlazado a una deixis temporal que coloca al espectador en el momento de redacción de la tragedia, es decir, a finales de los años sesenta. Se solicita de este modo la participación del público, la cual se configura como un presupuesto esencial de la teoría teatral de Pasolini, la concreta aplicación de la *methexis,* que el autor opone a la *mimesis* de la dramaturgia tradicional (Casi 2009: 21).

El laberinto en el que "nos sumergen los sueños" (Huerta: 2009: 37) es otro procedimiento deconstructivo de la estructura dramática en *Calderón*, su objetivo es conseguir cancelar la *dispositio* tradicional del género dramático. En efecto, la protagonista pasoliniana cuando se despierta por primera vez no se reconoce como miembro de una importante familia franquista de Madrid, por lo que la internan en un manicomio, de donde conseguirá huir. Seguidamente se enamora de un misterioso antifascista, Sigismondo, que luego se revelará como su padre. En el segundo despertar Rosaura es una prostituta que vive en la periferia de Barcelona, y se enamora de Pablo, un joven de dieciséis años que resultará ser hijo suyo y de un imprecisado Sigismondo. Finalmente, en el episodio XII, Rosaura se despierta por tercera vez, ahora en una casa burguesa, descubre que está casada con Basilio, tiene dos hijos y padece afasia. En el último cuadro, Rosaura recuerda el contenido inquietante de un sueño: se halla en un campo de concentración, y la clase obrera en armas libera a los prisioneros,

pero Basilio le asegura que esa imagen es solo un sueño[5].

En *Calderón* Pasolini radicaliza continuamente para el desarrollo del drama el recurso a la *confusión,* otra de las palabras-clave del léxico de *La vida es sueño* (Lapesa 1983: 87-93), a partir del incipit *confuso laberinto,* hasta cuando Rosaura se pregunta: "¿Qué haré en tantas confusiones" (v. 1824), o cuando se lamenta: "la confusión del infierno / cifrada en mi Babilonia;" (vv. 2802-2803). Por otro lado, en el texto barroco Segismundo revela con meridiana claridad la carga semántica de dicho término cuando declama: "Luego fue verdad, no sueño; / y si fue verdad, que es otra / confusión, y no menor, / ¿cómo mi vida la nombra / sueño?" (vv. 2934-2938)[6].

2. Traducciones de *Calderón*

Después de Luigi Pirandello y Dario Fo, Pasolini es el autor dramático italiano más representado en el mundo (Liccioli 2009: 29), de donde se deduce que es, asimismo, el tercero más traducido, dato que amplifica la incidencia en la cultura internacional de la afirmación de Huerta, cuando asegura: "El *Calderón* de Pasolini es, en resolución, el mejor homenaje que un autor no español podía brindar a uno de nuestros grandes clásicos" (2009: 42). En consecuencia, esta tragedia, traducida o representada, contribuye de reflejo al conocimiento y a la difusión del teatro del Siglo de Oro en el mundo, entre el selecto público aficionado al complicado teatro pasoliniano.

Su densa intertextualidad, así como el reclamo continuo a las más variadas referencias culturales, constituyen de por sí una corroboración de los obstáculos a los que se ha tenido que enfrentar quien ha sometido *Calderón*

[5] En una reedición de *Calderón* de 1974 Pasolini corrigió algunos nombres de los personajes. En la edición de 1973 Rosaura a partir del episodio XII se llamaba Maria Rosa, mientras que tras la corrección se mantendrá siempre el nombre original de la protagonista. El autor cambia también, para evitar mayores confusiones, el nombre del estudiante, que a partir de entonces no se llamará Pablo sino Enrique. En las dos últimas traducciones al español, aunque como la primera siempre tengan el texto fuente de 1973, Carla Matteini se encargará de corregir los nombres de los personajes (Moya 2000:45).

[6] Semántica del campo del sueño complementada en la trama de la obra de Calderón de la Barca por el peso del campo semántico referido al poder, con términos como *opresión* (v. 763) *tirano* (vv. 309, 764, 775, 777, 994, 1118, 1504, 1657, 1666, 2065, 2300, 3070), *tiranía* (v. 1651).

a la actividad traslaticia. Dificultades que se multiplican si la traducción se lleva a cabo no para la lectura, sino para la puesta en escena, puesto que es en el espectáculo cuando una obra dramática cumple su auténtica finalidad, por adquirir en él materialidad corpórea, dinámica y sonora. Sin embargo, es en ese momento cuando se presenta ante el espectador desnuda, aislada en su singularidad artística, sin el acompañamiento de los textos críticos que con frecuencia en el libro o en la revista presentan y explican la obra al desprevenido lector.

En este caso, por cuanto abordamos la manifestación escrita, existen dos textos fundamentales para comentar la labor traductológica de Carla Matteini, y para comprender la insistencia que la empujó a traducir tres veces el original. En primer lugar, el célebre *Manifesto per un nuovo teatro* (1968) de Pasolini, cuyos principios teóricos incidieron ideológicamente en los dramaturgos de la generación a la que pertenecía la traductora, y que ella conocía perfectamente por haberlo traducido al español (Matteini, 1995). El segundo texto, en cierta medida ligado al anterior, refleja las opiniones de Matteini respecto a su labor, y consiste en la trascripción de una conversación suya con María Enguix Tercero, *La traducción teatral: entrevista a Carla Matteini Zaccherelli* (2008), en la que de manera sintética, clara y eficaz, además de hacer puntuales consideraciones traductológicas extraídas de su propia experiencia profesional, la entrevistada denuncia el retraso en España respecto a otros países europeos en la elaboración de normas jurídicas que protejan el trabajo de los traductores.

Por lo que respecta al *Manifesto per un nuovo teatro,* considero que es imposible pretender cualquier tipo de acercamiento analítico a la dramaturgia de Pasolini sin servirse de él como guía. La clave de las coordenadas hermenéuticas deriva de la teorización expuesta en el *Manifiesto,* tanto para la lectura crítica, como para el montaje del espectáculo teatral o para realizar una traducción. Pasolini en este texto teoriza fundamentalmente sobre el nexo entre teatro y poder, por lo que desde la perspectiva actual no se pueden dejar de relacionar sus reflexiones escénicas con la protesta social del Mayo francés, ya que su texto se publicó en el número de enero-marzo de 1968 de la revista *Nuovi Argomenti.* Sin duda alguna hay que ubicar en el efervescente contexto intelectual de aquellos momentos su refutación de las prácticas teatrales gratas a la burguesía, ya fuera de la más tradicional,

como de aquella otra que entonces se empeñaba en mostrarse revolucionaria, jugando en realidad un rol funcional al orden imperante, una burguesía progresista solo en las formas que será blanco de duras críticas por parte de Pasolini en diferentes ocasiones y por distintos motivos.

En el *Manifesto* enlaza su teatro en modo directo al del periodo de la democracia ateniense, renegando del resto de la larga tradición occidental, a la que divide en dos categorías: el *teatro della chiacchera* y el *teatro del gesto o dell'urlo.* En lo específico, del primero rechaza su estructura ambiental y espectacular por estar basada, según su opinión, en un naturalismo que ya había agotado la carga innovadora en el siglo XIX. El segundo, *el teatro dell'urlo,* tan en boga en aquellos años sesenta con Antonin Artaud, que acababa de publicar el *Teatro y su doble,* o con el Living Theatre o con Grotowsky (Liccioli 2009: 24), un teatro que, aun oponiéndose a la representación naturalista, se limita a exaltar la acción escénica en detrimento de la trama dialógica. Contra estos dos tipos de concepción de la dramaturgia, cuya terminología ha sido traducida al español como *teatro de la cháchara* (o de la *charla)* y *teatro del grito,* Pasolini aboga por un *teatro della parola,* escrito en una coiné media no dialectal, en definitiva, en la lengua de la burguesía italiana avanzada de aquellos años.

Aduce Pasolini que el espectáculo teatral, en cuanto sistema cultural semiológicamente articulado, en su origen formaba parte de la ritualidad religiosa, pero la civilización ateniense lo transformó en un rito político, el cual en la contemporaneidad ha terminado por ser manipulado por la demagogia burguesa, tergiversación que afecta incluso a la puesta en escena de piezas maestras del teatro occidental, como las de Shakespeare o Calderón. En concreto, sus palabras son:

> La borghesia – insieme alla sua prima rivoluzione, la rivoluzione protestante – ha creato invece un nuovo tipo di teatro (la cui storia comincia forse col teatro dell'arte, ma certamente col teatro elisabettiano e il teatro del periodo d'oro spagnolo, e giunge fino a noi). Nel teatro inventato dalla borghesia (subito realistico, ironico, avventuroso, d'evasione, e come diremmo oggi qualunquista – anche se si tratta di Shakespeare o di Calderón) la borghesia celebra il più alto dei fasti mondani – che è anche poeticamente sublime, almeno fino a Čechov, cioè fino alla seconda rivoluzione borghese, quella liberale. Il teatro della borghesia, è dunque un rito sociale. *(Manifesto,* punto 40)

Su propuesta de un *teatro de la palabra* no se identifica con ningún tipo de rito, ni con el religioso, ni tampoco con el político o social, ni siquiera con el *rito teatral* característico de las nuevas tendencias escénicas, dado que Pasolini aspira a transfigurar la representación teatral en un auténtico acto cultural. Reconoce, sin embargo, que el teatro de la palabra y el teatro del grito surgen ambos con una intención antiburguesa común, no obstante sean incompatibles por estar dirigidos a destinatarios diferentes. El teatro del grito pretende escandalizar a la burguesía misma, pero consigue solo crear con ella una relación de complicidad ritual, mientras que, por el contrario, el teatro de la palabra tiene como destinatarios a los mismos grupos sociales avanzados que lo han generado, siendo precisamente la reflexión acerca de la identidad y entidad del propio público una de las mayores novedades de la propuesta (Casi 2009: 17), puesto que más que la celebración de un acto ritual, pretende promover el intercambio de ideas[7].

En el *Manifesto* es decisiva, asimismo, otra clave interpretativa para su mejor recepción crítica, esto es, la concepción lingüística expresada por el autor, auténtica guía a la hora de someter a *Calderón* no solo a un análisis discursivo, sino que también es la base para emprender una traducción dirigida tanto a la mera lectura como al montaje espectacular. Al parecer, para Pasolini la *questione della lingua* todavía era un debate vigente (Marazzini 2004: 202-206)[8], pues dedica al tema desde el punto 21 al 31, titulando esta parte, tal vez para atajar posibles tergiversaciones, *Parentesi*

[7] Pasolini considera que los intentos de crear un teatro "popular" han sido un fracaso, sin embargo, por lo que se refiere a la clase obrera: "Essa è infatti unita da un rapporto diretto con gli intellettuali avanzati. E questa è una nozione ineliminabile dell'ideologia marxista e su cui sia gli eretici che gli ortodossi non possono non essere d'accordo, come su un fatto naturale." *(Manifesto,* punto 15).

[8] Claudio Marazzini (2004: 202-206) expone detalladamente la concepción lingüística de Pasolini, a la que el artista dedicó diferentes artículos publicados en distintas revistas y periódicos que suscitaron interesantes controversias en los círculos intelectuales de la época. Pasolini si inspiró fundamentalmente en el volumen que recoge los escritos de Antonio Gramsci sobre el tema, *Letteratura e vita nazionale* (1950), en las tesis de Gianfranco Contini relativas al denominado *mistilinguismo* de la literatura italiana, así como en las ideas del saussuriano Charles Bally, publicadas en italiano en 1963 con el título *Linguistica generale e linguistica francese.* Concluye Marazzini que: "lo scrittore intuí meglio degli altri la tendenza alla quale si avviava la lingua nazionale, la quale iniziava in quel momento un processo di definitivo distacco dalla propria tradizione umanistico-letteraria" (2004: 206).

linguistica. En ella comienza clasificando al italiano de su tiempo de *lingua artificiale,* por no estar sustentado en un uso idiomático extendido socialmente; por el contrario, el predominio de esta *lingua artificiale,* cultivada desde la época de las cortes renacentistas, está avalado por un proceso político que comenzó con la unidad nacional, y que fue auspiciado por los promotores del *Risorgimento,* pero que en los años sesenta del siglo pasado aún no se había cumplido en la práctica.

Similar itinerario histórico y lingüístico, observa Pasolini, ha conllevado la homologación del italiano escrito, la cual, por el contrario, no se ha verificado en el registro oral. El teatro tradicional, o de la *chiacchera,* ha pretendido adoptar para el espectáculo dicha homologación, obteniendo como resultado una dicción inexistente[9], puesto que la oralidad coloquial todavía se caracterizaba en el momento de ideación del *Manifesto* por una fuerte presencia de los dialectos, o por el uso de la coiné dialectalizada. En lo que respecta al ámbito del teatro del gesto, o *dell'urlo,* la cuestión de la lengua oral es un problema secundario, puesto que tiende a ser un espectáculo *"pregrammaticale".*

A pesar de la crítica al uso lingüístico contenida en los puntos programáticos del *Manifesto* apenas descritos, Pasolini tras anticipar y proclamar explícitamente que está por adoptar una actitud contradictoria, anuncia que la materia verbal del teatro de la palabra se atendrá al uso del italiano convencional, porque opina que, en definitiva, regodearse promocionando una pronunciación dialectal, única alternativa idiomática posible a la norma de la tradición literaria escrita, conllevaría un alto grado de formalismo debido al incremento de la función estética, cuando lo que a él le interesa es que el objeto de la declamación no sea la lengua en sí misma, su estética o su poética, sino el significado de las palabras y el sentido completo de la obra[10].

---

[9] En concreto el autor declara: "Ha accettato, cioè, un italiano che non esiste. Su tale convenzionalità, ossia sul nulla, sull'inesistente, sul morto, essa ha fondato la convenzionalità della dizione. Il risultato è ripugnate" *(Manifesto,* punto 22).

[10] En el punto 43 del *Manifesto* ofrece Pasolini el siguiente epílogo: "Il teatro di parola è un teatro completamente nuovo, perché si rivolge a un nuovo tipo di pubblico, scavalcando del tutto e per sempre il pubblico borghese tradizionale.
La sua novità consiste nell'essere, appunto, di Parola, nell'opporsi, cioè, ai due teatri tipici della borghesia, il teatro della Chiacchiera o il teatro del Gesto o dell'Urlo, che sono ricondotti

Con el precedente del *Manifesto* cual clave interpretativa, *Calderón* fue la primera obra de teatro pasoliniana publicada en español; apareció en 1980 traducida por una florentina de nacimiento, pero desde hacía tiempo afincada en Madrid, Carla Matteini Zaccherelli (1939-2013), una figura muy respetada y conocida en los ambientes intelectuales de la capital, especialmente desde cuando que se convirtió en la traductora oficial de Dario Fo, y a la que le gustaba autodefinirse *agitadora teatral*. Tradujo, además, a otros autores tanto italianos como ingleses, fue colaboradora de los grupos *Tábano* y *Pequeño Teatro,* y miembro de la redacción de las revistas teatrales *Pipirijaina, Primer Acto* y *El Público*. Trabajó, asimismo, con José Luis Gómez y José Carlos Plaza, y fue docente de arte dramático.

A lo largo de casi treinta años Matteini consigue realizar tres traducciones de *Calderón.* La primera la publica en la revista *Pipirijaina* en 1980[11], y está destinada sobre todo a la lectura, no a la puesta en escena, de ello deja constancia en el prólogo cuando con modestia dice que, en el caso de que alguien quiera convertir el texto en espectáculo: "espero que esta traducción, literal más que literaria, pueda servir de base para un posible trabajo de adecuación a las necesidades textuales de nuestro idioma y a las dramáticas de su puesta en escena" (1980: 13). De hecho, la revisión la

ad una sostanziale unità: a) dallo stesso pubblico (che il primo diverte, il secondo scandalizza), b) dal comune odio per la parola, (ipocrita il primo, irrazionalistico il secondo).
Il teatro di parola cerca il suo "spazio teatrale" non nell'ambiente ma nella testa.
Tecnicamente tale "spazio teatrale" sarà frontale; testo e attori di fronte al pubblico: l'assoluta parità culturale tra questi due interlocutori, che si guardano negli occhi, è garanzia di reale democraticità anche scenica.
Il teatro di parola è popolare non in quanto si rivolge direttamente o retoricamente alla classe lavoratrice, ma in quanto vi si rivolge indirettamente e realisticamente attraverso gli intellettuali borghesi avanzati che sono il suo solo pubblico.
Il teatro di parola non ha alcun interesse spettacolare, mondano, ecc.: il suo unico interesse è l'interesse culturale, comune all'autore, agli attori e agli spettatori; che, dunque, quando si radunano, compiono un *rito culturale*".

[11] La edición de 1980 en *Pipirijaina* está precedida de dos artículos, el primero "Calderón/ Pasolini" de Moisés Pérez Coterillo, el segundo "Pier Paolo Pasolini. Itinerario cinematográfico" es de Carlos Gortari, así como de una amplia nota titulada "Traducir a Pasolini" de Carla Matteini. La publicación de la segunda traducción en 1987 va acompañada de una introducción titulada "El teatro que nace de un tumor" a cargo de también en esta ocasión de Moisés Pérez Coterillo.

hará ella misma con la traducción de 1987, cuando Guillermo Heras decide poner en escena *Calderón* en el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas de Madrid. En esta segunda versión el destinatario final no es ya el lector, sino el espectador, aunque Matteini mantenga fidelidad filológica al original, pues "un texto como el de Pasolini es casi inamovible. Un texto altamente poético, literario, no lo vas a cambiar" (Enguix Tercero 2008: 285). Una operación revisora que vuelve a realizar en 2009, para el número monográfico *El teatro de Pier Paolo Pasolini* de la revista *Primer Acto,* donde se incluye la tercera y última traducción suya de *Calderón,* así como un breve artículo, el sugestivo "La vida no es sueño" con el que presenta la obra de Pasolini.

Por lo que concierne, en concreto, a sus ideas sobre el quehacer traductivo, en la entrevista concedida a Enguix Tercero sostiene Matteini que el traductor de teatro ha de ser un "traidor leal", es decir, ha de mantener lealtad al original pero "jamás puede hacer una traducción literal […] No es una cuestión de calidad, sino que es de diferencia, es una especificidad muy particular de la traducción teatral" (2008: 284). Rechaza, asimismo, la decimonónica imagen del traductor aislado, porque:

> No es lo mismo la palabra leída que la palabra dicha, la palabra vivida, respirada, soplada. En un escenario, que además depende mucho de la dramaturgia escénica que haga el director, es un trabajo en continua evolución y en continua transformación. Esa es su especificidad. […] Si quieres hacer, por ejemplo, verso blanco, como hace Pasolini o Berkoff, que sea eficaz y que haya ecos interiores en los versos, tienes que saber dónde va a poder respirar un actor (Enguix Tercero 2008: 285-286).

Una nueva traducción de los versos libres, y no blancos en *Calderón,* en consecuencia, es necesaria en el caso de un nuevo proyecto de representación, ya que el transcurso del tiempo histórico, los actores, el director, inciden en la materia verbal de la obra, transformando no tanto la función retórica o persuasiva cuanto la lengua misma. El registro coloquial, las palabras jergales o los giros que le son propios, por otro lado, se renuevan cada pocos años, aunque concluya reconociendo que un texto altamente poético como *Calderón,* es prácticamente intocable (Enguix Tercero 2008: 285). Enfoca, por lo tanto, el texto de Pasolini desde la perspectiva de la monumentalidad literaria, fundamentada en este caso a través de la expe-

rimentación estilística con el verso libre, así como con la trasgresión de las reglas compositivas textuales, características compartidas con la escritura de las vanguardias poéticas de los años sesenta. En la versificación de *Calderón* la tendencia a la prosa expresiva es evidente, rasgo que Matteini en las dos primeras traslaciones traduce con respeto filológico, mientras que en la tercera traducción la actualización lingüística del texto conlleva un mayor acercamiento a la coloquialidad, si bien manteniendo la innegable andadura rítmica del verso, acrecentada por la disposición grafica del texto en la página de la edición de la revista *Primer Acto,* en la que los versos están colocados en dos estrechas columnas.

En las ocasiones, sin embargo, que Matteini se ha mantenido al margen de una excesiva coloquialidad, el tiempo le ha dado la razón, como por ejemplo cuando opta por no utilizar el término jergal *grises* para los policías franquistas, prefiriendo la denominación mucho menos frecuente de *esbirro,* ya que para el público más joven *grises* podría resultar críptico. Así, dice Sigismondo: "[…] Sappiate, bambine, benché io usi / la parola 'sbirri', anch'io sono nobile" (1973: 27); en las sucesivas versiones, aunque cambiando el cotexto, mantiene inalterado el vocablo: "Sabed, niñas, que aunque emplee / la palabra 'esbirros', yo también soy noble" (1980); "Sabed, niñas, que a pesar de que emplee / la palabra 'esbirros', yo también soy noble" (1987), "Sabed, niñas, que pese a que emplee / la palabra 'esbirros', yo también soy noble" (2009).

En otros casos, corrige el inicial acercamiento a la coloquialidad del espectador, como cuando traduce "questo penoso e académico canto amebeo" (1973) por "canto alternativo" en 1980, mientras que en las otras dos traducciones mantiene el término técnico "amebeo", no obstante pocos conozcan este tipo de verso característico de la égloga pastoril.

Conviene reiterar que en *Calderón* la temática del sueño, fragmentada temporal y espacialmente, es el cimiento en el que se sustenta toda estructura compositiva de la obra. Pasolini lleva a sus últimas consecuencias el proceso de supresión referencial por medio del acrecentamiento de la polisemia del término *sueño,* presente de manera magistral en el drama barroco. Como explica Lapesa (1983: 57) dicha desrealización se consigue con frecuencia gracias a la simple pero eficaz anulación del artículo ante los sustantivos para potenciar la carga significativa.

Con respecto al tema del *sueño* en Pasolini, véase a continuación una cala de los sutiles cambios que Matteini introduce en las sucesivas traducciones. Al final del episodio VI de la primera parte de la tragedia, Pasolini ofrece al lector un resumen del drama calderoniano, por boca del coprotagonista Sigismondo (1973: 68), en cuyos últimos versos se puede comprobar cómo sobresale dicha temática:

SIGISMONDO
C'era un re, profeta, che aveva letto nel futuro
che suo figlio (Sigismondo, guarda caso, come me)
l'avrebbe ucciso. Lo fece allora chiudere in una torre,
incatenato, allontanandolo come un mostro dalla vita.
Ma un giorno, il re si pentì. E volle
fare un esperimento, per verificare le sue profezie.
Fece liberare il figlio, dopo averlo fatto
profondamente addormentare con leggendari narcotici,
e lo fece risvegliare nella reggia, in un letto
stupendo, tutto lino e broccati. Per Sigismondo,
questo era un sogno, evidentemente. Nel sogno, però,
vide una donna, di cui si innamorò. Il sogno era destinato
a finire (e infatti Sigismondo fu rinchiuso di nuovo,
riaddormentato nella sua torre): il sogno era destinato a finire,
ma non quel suo amore. Nel nuovo
sogno un senso continuava. Cosa
ha voluto dire, con questo, Calderón?

En los últimos ocho versos la palabra *sogno,* siempre con artículo, se repite cinco veces, sin embargo, hay que observar cómo Matteini traduce "Fece liberare il figlio, dopo averlo fatto / profondamente addormentare con leggendari narcotici,": en 1980 la versión es "Hizo liberar a su hijo, tras haber ordenado / que lo durmieran profundamente con narcóticos legendarios,"; en 1987 "Mandó poner en libertad a su hijo, tras haber ordenado que lo durmieran / profundamente con narcóticos legendarios,"; en 2009 "Ordenó que liberaran a su hijo, tras haberle dormido / profundamente con narcóticos legendarios,". Pasolini antepone el adjetivo al sustantivo *narcotici,* mientras que en la traducción aparece pospuesto, acercándose así al orden más frecuente en español, sobre todo en el registro coloquial. Otro ejemplo significativo de este fenómeno: "Eravamo due fieri

repubblicani" (1973: 66), traducido: "éramos dos republicanos feroces" (1980) "fervientes republicanos" (1987) "ardientes republicanos" (2009). Lapesa (1983: 57) observa que en el teatro de Calderón de la Barca la potenciación desrealizadora de los sustantivos, por medio de la supresión de los artículos o por subversión del orden usual respecto los adjetivos, son recursos esenciales en la arquitectura metafísica de la trama barroca[12].

En los versos citados es interesante, asimismo, la versión de "[risvegliare ...] tutto lino e broccati", traducido en la primera ocasión como "lleno de hilos y brocados"; mientras que en las otras dos ocasiones se lee simplemente "de hilo y brocados". Sin embargo, tal vez el cambio más significativo se encuentra en la traducción de los tiempos verbales, con el uso en 2009 del pretérito indefinido al principio y al final de este núcleo narrativo: "leyó en el futuro", "quiso decir", en contraste con las anteriores versiones, donde comparece "había leído en el futuro" y "ha querido decir", traducciones que, incluso sin considerar evidentes razones gramaticales, son una prueba de la tendencia general a la coloquialidad teatral, y responden al esfuerzo de la traductora por captar el sentido metafísico latente en la compleja trama de *Calderón.*

3. Conclusiones

Sin duda el principal escollo en la traducción teatral consiste en conjugar el texto escrito y el espectáculo, la adecuación y la aceptabilidad (Rodrigo 1997: 94). Sin embargo, ante un autor como Pasolini también se han de tener presentes sus presupuestos teóricos, netamente contrarios a las dos corrientes dramáticas predominantes durante el siglo XX, el teatro oficial, académico o comercial, y el teatro *underground* o alternativo.

En el caso concreto de *Calderón* tampoco se puede prescindir de una intertextualidad que no solo es perceptible en el momento de la recepción, sino que fue para el autor una auténtica precondición creativa, sin la cual

[12] Sirva como ilustración de la cancelación del artículo en *La vida es sueño* la célebre apelación de Rosaura al hipogrifo violento: "¿dónde, rayo sin llama, / pájaro sin matiz, pez sin escama / y bruto sin instinto / natural, al confuso laberinto / de esas desnudas peñas / te desbocas, te arrastras y despeñas?" (vv. 3-9).

la existencia misma de esta *neotragedia* pasoliniana es inconcebible. La deconstrucción del drama del Siglo de Oro no se verifica exclusivamente a través de la manipulación retórica y estilística, sino también con una radical actualización textual, a través de concretas referencias contextuales, de carácter político, social o cultural, a la España franquista de finales de los años sesenta, en coincidencia, por lo tanto, con el momento de redacción de la obra.

Pasolini en el *Manifesto* comenzaba su apelación advirtiendo a los lectores: "Se vi aspettate un nuovo teatro, lo aspettate necessariamente nell'ambito delle idee che già avete; inoltre una cosa che vi aspettate, in qualche modo c'è già". El traductor, si posee una visión pragmática de la labor traslaticia y se plantea como horizonte la acción escénica, ha de asumirse el compromiso de aportar al texto traducido las novedades que cada nuevo espectáculo requiere, porque el género teatral no se escribe para la lectura, sino para el escenario, y como proclamaba Carla Matteini: "defiendo que el traductor ha de estar siempre a pie de escena" (Enguix Tercero 2008: 287).

Bibliografía citada

Antonucci, Fausta (2008), *"La vida es sueño,* una obra cumbre del teatro europeo", *La vida es sueño,* ed. Fausta Antonucci. Barcelona, Crítica: 7-107.

— (2011), *"La vita è sogno* o *La vita è un sogno?* Storia e ragioni della traduzione di un titolo classico", *Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane,* 1: 245-253.

Bassnett-McGuire, Susan (1993), *La traduzione. Teorie e pratica,* Milano, Bompiani.

Calderón de la Barca, Pedro (2009), *La vita è un sogno,* Venezia, Marsilio.

Casi, Stefano (2009), "Un nuevo actor y un nuevo espectador. La dialéctica teatral de P.P.P.", *Primer Acto,* 328. *El teatro de Pier Paolo Pasolini.* Texto: Calderón: 15-22.

Castelli, Silvia (2001), "Giacinto Andrea Cicognini: Un figlio d'arte nella Firenze secentesca", *Per una bibliografia di Giacinto Andrea Cicognini. Successo teatrale e fortuna editoriale di un drammaturgo del Seicento,* eds.

Flavia Cancedda, Silvia Castelli. Firenze, Alinea: 25-75.
Cicognini, Giacinto Andrea (1663), *La vita è un sogno* (Macerata, eredi del Grisei e Piccini, 3 de abril de 1663), Bologna, Peri.
Enguix Tercero, María (2008), "La traducción teatral: entrevista a Carla Matteini Zaccherelli, 20 de junio de 2007", *TRANS. Revista de traductología,* 12: 279-290.
Girón Alconchel, José Luis (2004), "Cambios gramaticales en los Siglos de Oro", *Historia de la lengua española,* ed. Rafael Cano. Barcelona, Ariel: 859-893.
Heras, guillermo (2009), "Un drammaturgo maldito", *El teatro de Pier Paolo Pasolini. Texto: Calderón, Primer Acto,* 328: 11-14.
Huerta Calvo, Javier (2009), "La deconstrucción de un clásico. De Calderón a Pasolini (pasando por Lorca)", *El teatro de Pier Paolo Pasolini. Texto: Calderón, Primer Acto,* 328: 30-42.
Lapesa, Rafael (1982), "Consideraciones sobre *La vida es sueño", Boletín de la Real Academia Española, LXII, Cuaderno CCXXV*: 87-102.
— (1983), "Lenguaje y estilo de Calderón", *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro,* ed. Luciano García Lorenzo. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas: 51-101.
Liccioli, Edi (2009), "La palabra escrita y pronunciada. Un comentario para el Manifiesto para un nuevo teatro", *El teatro de Pier Paolo Pasolini. Texto: Calderón, Primer Acto,* 328: 23-29.
Marazzini, Claudio (2004), "Anni Sessanta e 'miracolo economico': le *Nuove questioni linguistiche* di Pasolini", *Da Dante alla lingua selvaggia,* Roma, Carocci: 202-206.
Marchante, Carmen (1996), "Calderón en Italia: traducciones, adaptaciones, falsas atribuciones, *scenari", Commedia aurea spagnola e pubblico italiano. Tradurre, riscrivere, mettere in scena,* eds. Maria Grazia Profeti; *et al.* Firenze, Alinea: 17-63.
Matteini, Carla (2009), "La vida no es sueño", *Primer Acto,* 328. *El teatro de Pier Paolo Pasolini. Texto: Calderón:* 62-66.
Moya, Virgilio (2000), *La traducción de los nombres propios,* Madrid, Cátedra.
Pasolini, Pier Paolo (1968), "Manifesto per un Nuovo Teatro", *Nuovi Ar-*

gomenti, 9: 6-22.
— (1973, 1974), *Calderón,* Milano, Garzanti.
— (1980), *Calderón. Pipirijaina,* 17, traducción de Carla Matteini.
— (1987), *Calderón,* edición y traducción Carla Matteini, Barcelona, Icaria.
— (2009), *Calderón,* edición y traducción, Carla Matteini, E*l teatro de Pier Paolo Pasolini. Texto: Calderón, Primer Acto,* 328: 67-111.
— (1995), "32 puntos para un nuevo teatro", *Orgía,* edición y traducción de Carla Matteini, Hondarribia, Hiru: 13-34.
Ribas, Albert (1995), "Adecuación y aceptabilidad en la traducción de textos dramáticos", *Teatro y traducción,* eds. Francisco Lafarga, Roberto Dengler. Barcelona, Universitat Pompeu Fabra: 25-35.
Rodrigo Mora, María J. (1997), "La traducción del diálogo teatral: *Sei personaggi in cerca d'autore* di L. Pirandello", *Imparare ad imparare nei centri linguistici multimediali,* ed. Cesare Gagliardi. Pescara, Libreria dell'Università Editrice: 93-106.